



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Sploty tradycji : dwugłosy o literaturze polskiej XX wieku

Author: Mariusz Jochemczyk

Citation style: Jochemczyk Mariusz. (2014). Sploty tradycji : dwugłosy o literaturze polskiej XX wieku. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH

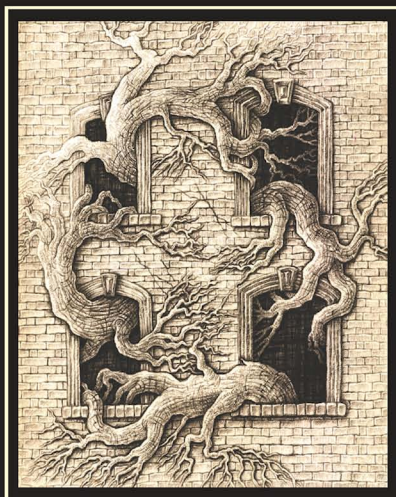


Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Mariusz Jochemczyk



Sploty tradycji



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu Śląskiego
KATOWICE 2014

Sploty tradycji
Dwugłosy
o literaturze polskiej XX wieku



NR 3178

Mariusz Jochemczyk

Sploty tradycji

Dwugłosy
o literaturze polskiej XX wieku

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent
Tomasz Stępień

Spis treści

Zaploty — zamiast wstępu	7
Lira i młot — paradoksy poezji Władysława Broniewskiego	
Zwykła <i>carmagnola</i> ?	23
Poeta formy wyszukanej	41
Ogród nierozkoszy ziemskich — przypadki Władysława Sebyły	
Smutny koń Kwadrygi	65
<i>Terra melancholica</i> . O „Młynach. Sonacie nieludzkiej”	79
Miron Białoszewski — między miastem a prowincją	
Sztuka prze-życia. Uwagi o dwóch wierszach bieszczadzkich	119
Egzotyka Chamowa	127
(Jan) Jakub i anioły — prywatna teologia Zbigniewa Herberta	
Nieludzkie? Arcyludzkie? O kreacjach postaci anielskich	151
Tajemnice rodziny <i>Nepenthes</i>	163
Brulion romantyczny Jacka Podsiadły	
<i>American dream</i>	189
„Jaśnie Pani Ciemność”. Nocna medytacja Heinricha von Kleista	205
Bibliografia	219
Nota bibliograficzna	229
Indeks osobowy	231
Summary	237
Zusammenfassung	238

Zaploty — zamiast wstępu

temat „tradycja” jest niebezpieczny
Roman Zimand

każdy poeta ma inne tradycje
John Ashbery

jego słowo nie jest wyłącznie jego słowem,
jego muza puszczała się z wieloma innymi
Harold Bloom

1.

Tradycja — jako słownikowy termin, pojęcie, zjawisko, ale też przede wszystkim jako operacyjne narzędzie literaturoznawczej praktyki — powraca nieoczekiwanie po wielu latach znaczącej nieobecności¹. Skutecznie wyparta niegdyś przez swe, modnie ubrane i chętniej na humanistyczne salony zapraszane, młodsze rodzeństwo (intertekstualność, dyskursy (o) pamięci), odradza się w coraz liczniejszych formach: „kreacjach” indywidualnych i zespolowych, a także w stylowych teoretycznych oraz interpretacyjnych „kostiumach”².

¹ Tak w recenzji wydawniczej projektu podnoszącego wagę studiów nad tradycją pisał niedawno Ryszard Nycz: „Tradycja — jako zjawisko i jako problem — pozostawała przez ostatnich kilka dziesięcioleci poza sferą większego zainteresowania badaczy literatury i kultury. Dopiero w ostatnich latach zaczęła coraz wyraźniej domagać się uznania, opisu i reinterpretacji, zgodnych z jej rolą, postacią oraz funkcjami w kulturze i myśli współczesnej. A są one, jak wiadomo, zdominowane przez przeszłość, tzn. przez jej oddziaływanie na teraźniejszość, przez jej reinterpretowanie z perspektywy współczesności, zgodnie z różnymi »politykami pamięci«; przez kompulsywne »przebijanie się« jej traumatycznych postaci na powierzchnię współczesnego życia spod warstw stłumień, przemilczeń czy tabuistycznych zakazów. Kategoria tradycji nie jest oczywiście immunizowana na te procesy; przeciwnie — właśnie w jej obrębie nabierają one szczególnej intensywności, a bywa, że i wzorcowych postaci”. Por. nota na okładce książki: *Tradycja współcześnie — repetycja czy innowacja?*. Red. A. Jarmuszkiewicz i J. Tabaszewska. Kraków 2012.

² Dość przywołać — w porządku chronologicznym — następujące prace: *Na początku wieku. Rozważania o tradycji*. Red. Z. Trojanowiczowa, K. Trybuś. Poznań 2002; *Więzy tradycji*. Red. A. Węgrzyniak, M. Kopczyk. Bielsko-Biała 2005; K. Trybuś: *O potrzebie badań nad tradycją i pamięcią*. W: Idem: *Pamięć roman-*

Raz objawia się przebrana w skonceptualizowany dylemat układający jej współczesne możliwe materializacje w ramy biegunowych opozycji: dyskursywnych procedur lokowanych między repetycją a innowacją³. Innym razem definiowana jest — za Edwardem Saidem — jako niebezpieczna „broń w służbie sterowanej przez państwo manipulacji pamięcią kulturową”. Kiedy zaś traci swój doraźny charakter „politycznej przebie ranki”, może dla odmiany „zmienić się w środek komunikowania i szerzenia porozumienia”, choć działać się to będzie tylko wtedy, gdy „jest denaturalizowana i przez to spluralizowana”⁴.

Jeszcze kiedy indziej — empatycznie studiowana — potrafi ekscentrycznie zmanifestować (odsłonić) swoje skryte możliwości komunikacyjne, a tym samym zaskakująco ujawnić moce tkwiące w alternatywnych (powróćmy na grunt rodzimej dziedziny wiedzy) obiegach literackich⁵. Zwłaszcza ten ostatni przykład pokazuje, jak współczesne poetyckie *prêt-à-porter* potrzebuje każdorazowo swego rewersu — swoistego nietuzinkowego studium tradycji, bez którego nie sposób pomyśleć nowatorskiego (nieoczekiwane przekształconego) tekstowego *haute couture*.

Rekonstruowane tu „nowe życie” tradycji przybiera zatem wiele możliwych form i osobliwych kształtów. Przykrajane jest niekiedy na miarę pojedynczych losów pisarskich, determinowanych przeświadczeniem, iż rezerwuar kulturowej przeszłości stanowi jakość możliwą do personalnego zinterioryzowania — tak pojęta tradycja pozostaje potencjalnie nieograniczonym magazynem jednostkowej energii twórczej:

tyzmu. Poznań 2011; A. Kwiatkowska: „Tradycja, rzecz osobista”. *Julian Przybóś wobec dziedzictwa poezji*. Poznań 2012; A. Nowaczewski: *Konfesja i tradycja: szkice o poezji polskiej po 1989 roku*. Sopot 2013.

³ Por. *Tradycja współcześnie...*, s. 7–8.

⁴ M. Bał: *Tradycja*. W: Eadem: *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*. *Krótki przewodnik*. Przeł. M. Bucholc. Warszawa 2012, s. 278.

⁵ Por. J. Ashbery: *Imię Tradycje*. Przeł. J. Fiedorczuk, J. Jarniewicz, T. Pióro, P. Sommer, A. Sosnowski. Przedmowa G. Jankowicz. Kraków 2008. Może jako najbardziej instruktażowe — w kontekście postulowanej przez Ashbergo „poetologicznej” archeologii wiedzy, opartej na przekonaniach i smaku własnym — jawi się zdanie zapisane w ostatnim wykładzie: „Bo zaufaniem darzymy tylko to, co ocalało; co po drodze się rozsypało, wszystko jedno z jakiego powodu, nie potrafi nas zainteresować” (ibidem, s. 142). Rolą zatem strażnika „innych tradycji” jest owo „rozsypane” ocalić i wbudować w obieg kultury.

Tradycji się nie wybiera. To, co stanowi źródło energii twórczej, nie jest czymś zewnętrznym, ale należy do istoty osobowości artystycznej. Zdać sprawę ze swojego stosunku do tradycji kulturalnej — to napisać swoją autobiografię, opowiedzieć, jak kształtowała się nasza osobowość. Tradycja jest w nas, a nie poza nami, jest czymś osobistym⁶.

Komentująca treść przytoczonej deklaracji oraz wplatająca tytuł Przybosiowego „zapisku” w tytułaturę własnej monografii Agnieszka Kwiatkowska zauważa, iż

dziedzictwo kulturalne [...] kształtuje poetę, przenika do jego osobowości twórczej, pobrzmiewa w jego najbardziej oryginalnych utworach. Artysta — z niejakim zdumieniem — odkrywać może podobieństwo własnej poetyki, sposobu myślenia, modelu postrzegania świata do warsztatu dawnych mistrzów, których wpływu wcześniej sobie nie uświadamiał. Tworząc, nie dokonuje [on — M.J.] nieograniczonego wyboru najbardziej atrakcyjnych elementów ze skarbca tradycji, ale w akcie kreacji odkrywa je w sobie, wydobywa z szeregu doświadczeń i bezmiaru tekstów kultury, które go ukształtowały⁷.

Dla autora *Próby całości* tradycja nie istnieje — ani „jako coś zewnętrznego” (jako „zbiór dzieł chronologicznie uporządkowanych”), ani jako konstelacja synchronicznie dostępnych artefaktów (seria „dzieł różnych epok prezentujących się [...] świadomości równocześnie”⁸). W koncepcji Przybosa nie tyle artysta wybiera określoną tradycję, ile ona — jego, wbudowując się sukcesywnie, procesualnie w jego wyobraźnię, wrażliwość, (pod)świadomość.

W diametralnie różnej odsonie problem tradycji stanowić będzie przyczynek do rozważań nad koncepcją radykalnej inkorporacji dokonań poprzedników, w ramach której — to teza innego pisarza-krytyka: Jarosława Marka Rymkiewicza — „każdy poeta, każdy artysta szukający swego miejsca w czasie teraźniejszym, jest [...] czymś w rodzaju sakrokanibala: pragnie równocześnie zerwania i utrzymania więzi. Jeśli można tak rzec, pożera przeszłość, by ją ocalić, by mogła ona stać się przyszłością”⁹. Pożeranie

⁶ J. Przyboś: *Zapiski bez daty*. Warszawa 1970, s. 260.

⁷ A. Kwiatkowska: „Tradycja, rzecz osobista”..., s. 7.

⁸ J. Przyboś: *Zapiski bez daty...*, s. 260.

⁹ J.M. Rymkiewicz: *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*. Warszawa 1967, s. 172.

ciała literatury, przetaczanie tekstowej krwi literackich antenatów (Rymkiewicz użyje oczywiście także medycznej metafory „transfuzji”¹⁰) warunkują i animują — wedle autora *Anatomii* — życie każdego nowo powstałego, wartościowego utworu¹¹, który zawsze już będzie samo-cudzym dziełem o niejasnym statusie bytowym (wampirycznie: nigdy martwym, wiecznie młodym).

Jeszcze kiedy indziej badacze obierają mniej kontrowersyjny (tj. bardziej swojski, bezpieczny) filologiczny kurs, rewidując — wprost ze słownikowych ustaleń wyprowadzone — definicje kluczowego dla niniejszych rozważań słowa. Widzą wtedy w „tradycji” nie tylko regularne komunikacyjne wiązanie dawnego łacińskiego *tradere* („przekazywać, podawać dalej” lub w innej wykładni znaczeniowej: „oddać, zwrócić należną komuś rzecz, własność”¹²), ale też zaniechaną etymologiczną możliwość — niepozorny „żmut”, pozwalający wyłuskać wpisany w *arché* łacińskiego słowa *traditio* potencjał polemiczny (krytyczny, agoniczny) — waler zdolny sprzeniewierzyć się swemu (transponowanemu przez wszelkie możliwe „uaktywniane” sensy przekazu) dziedzictwu:

[...] Dictionary¹³ [...] refers us to the word *treason*, which shares the etymology of *tradition*. Derived [...] from *traditio*, *treason*

¹⁰ Ibidem, s. 177.

¹¹ Niezwykle ciekawe studium, rozwijające Rymkiewiczowską koncepcję rozumienia tradycji (w aspekcie teoretycznym, polemicznym, ewolucyjnym itd.) napisała niedawno Dorota Wojda: „Zjadanie umarłych”. *Tradycja literacka według Jarosława Marka Rymkiewicza*. W: *Spór o Rymkiewicza. Wybór publicystyki*. Red. T. Rowiński. Warszawa 2012, s. 403–466. Szczegółowo przedstawiła krakowska badaczka oczywiście także sygnalizowaną powyżej „ideę somatyczną” — wskazując przy tym jej dalekosieżne (dla czytelnika/badacza/twórcy) konsekwencje egzystencjalne. Jako ilustrację owej — zawsze mającej osobisty, ofiarniczy wymiar — „konsekwencji” podaje Wojda (między innymi) i taki fragment Rymkiewiczowski: „Ale przeszłość [...] jest naszej krwi naprawdę zlakniona, bo tylko my tę przeszłość krwią naszą ożywić możemy, a i my [...] krwią przeszłości naszej [...] ciągle się żywimy”. Por. J.M. Rymkiewicz: *Dwór nad Narwią*. W: Idem: *Dwie komedie*. Warszawa 1980, s. 233.

¹² Na rozszerzającą zakres semantyczny słowa, metaforyczną wykładnię znaczenia zwrócił uwagę swego Włodzimierz Szturc: „Tradycja pochodzi od łacińskiego czasownika *tradere*, użytego bodaj raz przez Cyncerona (*Topika*, 28), w znaczeniu »oddać coś komuś« i w znaczeniu przenośnym przez Kwintyliana (*Institutio Oratoriae*, 3, 12) w związku z nauczaniem, czyli przekazywaniem wiadomości lub wiedzy”. Por. W. Szturc: *Tradycja i „entelechia” dzisiaj. O potrzebie mityzowania przeszłości narodów wybranych*. W: *Na początku wieku...*, s. 28.

¹³ Chodzi o *Merriam-Webster Dictionary*.

means „the betrayal of trust: treachery”; „the offense of attempting by overt acts to overthrow the government of the state to which the offender owes allegiance or to kill or personally injure the sovereign or the sovereign’s family”. Both words are etymologically related to the Latin root *tradere*, which gives us the word *traitor*: one who betrays another’s trust or is false to an obligation or duty; one who commits treason¹⁴.

Studia nad tradycją w tym ujęciu — tj. respektujące semantyczną wartość przeszłości słowa — musiałyby skupić się na odsłonięciu (rozsupłaniu) praktyk „zdrady i sprzeniewierzenia”, tekstowych operacji opartych na swoiście pojętej „nieulojalności” względem rezerwuaru kulturowej spuścizny. I pozostać w zgodzie z precyzyjną dyrektywą Theodora W. Adorna: „tradycja może powrócić jedynie w tym, co nieubłaganie stawia jej opór”¹⁵. Pierwotny horyzont słowa, jego źródłowa moc (sugerująca familiarną niemal więź dającego i biorącego) — muszą ulec wówczas zatarciu, wygaszeniu:

W obrazie podawania dalej [konotowanym przez podstawowe znaczenie słowa *tradere* — M.J.] wyraża się cielesna bliskość, bezpośredniość, jedna ręka powinna podawać coś drugiej. Tego rodzaju bezpośredniość jest bezpośredniością stosunków mniej lub bardziej naturalnych, na przykład rodzinnych¹⁶.

Taka optyka spojrzenia wydobywa tylko stereotypowy kontur słowa (jego oczywisty, utrwalony w słownikach popularnych obrys) i skutecznie zaciera agoniczne zaplecze terminu, migotliwie wabiące możliwością stawienia oporu i popełnienia intencjonalnej zdrady, także — ostatecznie — zdrady samego siebie¹⁷.

¹⁴ S.R. Rath: „*What would Said say?*”. *Reflections on tradition, imperialism, and globalism*. „Social Text” 2006, vol. 24, 2 (87), s. 24. Wiele lat temu zwracał na to uwagę Roman Zimand: „Jeśli bowiem *traditio* znaczy przekazywać, to *traditor* oznacza tego, który przekazuje, a więc, między innymi — zdrajcę”. Por. R. Zimand: *Problem tradycji*. W: *Proces historyczny w literaturze i sztuce*. Red. M. Janion, A. Piorunowa. Warszawa 1967, s. 360.

¹⁵ T.W. Adorno: *O tradycji*. W: Idem: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*. Przeł. K. Krzemień-Ojak. Wybór i wstęp K. Sauerland. Warszawa 1990, s. 57.

¹⁶ Ibidem, s. 48.

¹⁷ Filolog klasyczny autorytatywnie stwierdzi: „Po łacinie *traditio* znaczy oddanie się w ręce wroga”. Por. Z. Kadłubek: *List do Stefana Szymutki*. „Fabryka Silesia” 2012, nr 1, s. 47.

Najpełniejszą wykładnię takiej — tj. opartej na cyklicznej rewizji dokonań poprzedników — koncepcji tradycji przedstawił oczywiście Harold Bloom, dla którego głos literackiej przeszłości „rozbrzmiewa [...] nie dzięki wiernej imitacji, lecz dzięki agonistycznemu błędowi, który popełniają najzdolniejsi z następców przy lekturze potężnych prekursorów”¹⁸. Kreślona przez Blooma oryginalna „teoria poezji” zakłada bowiem nieustanny spór (walkę) między „godnymi siebie przeciwnikami, między ojcem i synem jako wielkimi rywalami”¹⁹ — uczestnikami trwającego od wieków burzliwego „romansu rodzinnego”, któremu na imię: LITERATURA. Założycielski dla oryginalnej działalności pisarza „lęk przed wpływem” leży zaś nieodmiennie „u agonistycznych źródeł każdej twórczości literackiej”²⁰. Stąd tak częste u ekscentryka z Yale serie belumicznych metafor charakteryzujących proces bolesnego samostanowienia, obrazujących dynamikę metamorficznych faz rodzącej się twórczej jednostki. Będzie zatem mówił Bloom o „zapasach ze zmarłymi”²¹, „stanięciu z nimi w szranki”²², „walce [...] na śmierć i życie”²³; agresywne zabiegi rewizyjne ochoczo zdefiniuje jako „manewry”, „kontrakcje” i „ekspansje”²⁴. Jeśli zaś silny poprzednik mocą swego autorytetu „rzuca adeptowi wyzwanie do walki”²⁵ — ten drugi musi odpowiedzieć tym samym: wojną. „Mocowanie się z duchami ojców”²⁶ jest jednak tyleż koniecznością, ile skutkiem twórczej zdrady (owocem zawsze zrywanego, „fałszywego sojuszu”²⁷) i nieodmiennie prowadzi adepta ku „błędnej interpretacji i przeobrażaniu prekursorów” — czynnościom pomocnym „poetom w ich procesie indywiduacji, stawania się sobą”²⁸.

¹⁸ H. Bloom: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków 2002, s. 22. Cytowany fragment pochodzi z autorskiego wprowadzenia (*Strach przed kontaminacją*), jakim opatrzone polskie wydanie dzieła.

¹⁹ Ibidem, s. 55.

²⁰ Ibidem, s. 22.

²¹ Ibidem, s. 114.

²² Ibidem, s. 121.

²³ Ibidem, s. 162.

²⁴ Ibidem, s. 135.

²⁵ Por. A. Bielik-Robson: *Sześć dni stworzenia. Harolda Blooma mitologia twórczości*. W: H. Bloom: *Lęk przed wpływem...*, s. 211.

²⁶ Ibidem, s. 129.

²⁷ Ibidem, s. 135.

²⁸ Ibidem, s. 129. Prezentowana sekwencja, poświęcona Bloomowskiej „mitologii poetyckiej”, nie rości sobie oczywiście prawa nawet do szkicowego, zdawkowego omówienia problemu. Kwestię wystarczająco efektownie i obszernie

tradycja to nie tylko wyplatanie wiklinowej plecionki na gąsiorzy wina, w czasach gdy wikliny już dawno się nie używa

José Saramago

2.

Pojawiająca się w tytule niniejszej książki metafora „splotu”, a także sekwencje kolejnych myślowych wątków („zaplotów”), spinających problemową „osnową” poszczególne akapity rozpoczętej przed chwilą introdukcji (mowa była o „kreacjach”, „kostiumach”, „przebierankach”, „krojach”, „węzłach”, „żmutach” itd.) nie są tylko i wyłącznie śladami stylistycznej manieri, dziwactwem dowolnie aplikowanych „krawieckich” figur i „modowych”, metaforyzujących przekaz frazeologizmów. Supłane w tekstowy wzór, a dość dowolnie wybrane (przyznaję), współczesne krytyczne „romanse z tradycją” zapowiadają (być może) niewidoczną – na pierwszy rzut oka – owego wzoru fakturę. Mianowicie: nieusuwalną potrzebę ucieczki ich twórców z pola naukowego, od obiektywizującego oglądu zjawiska w sferę alegorycznych konceptów i oryginalnych metafor. Dzieje się tak, jakby fenomen „tradycji” wymykał się porządkującym procedurom badawczym i musiał materializować się czym prędzej w „migotliwych”, obrazowych ujęciach. Dowodzą tego zresztą nie tylko osobliwe przykłady antropofagicznych rytuałów, powracających w ekstrawaganckich przedstawieniach Rymkiewicza i Blooma²⁹. Uderzają podobne, figuratywne zabiegi stosowane w kluczowych tekstach, podejmujących temat tradycji, pióra Thomasa S. Eliota, Janusza Sławińskiego, Michała Głowińskiego czy Adorna. I o ile pojawiające się u tego ostatniego ekonomiczno-rzemieślnicze³⁰

przedstawiła Agata Bielik-Robson w swym znakomitym studium, zamykającym cytowaną wielokrotnie edycję Blooma. Por. A. Bielik-Robson: *Sześć dni stworzenia...*, s. 201–239. Czytniacz niniejsze spostrzeżenia, pragnąłem tylko zwrócić uwagę na zbieżność Bloomowskiej koncepcji z semantyczną energią etymologii, drzemiącą w kłopotliwym słowie „tradycja”.

²⁹ D. Wojda: „Zjadanie umarłych”. *Tradycja literacka...*, s. 431–442.

³⁰ Pisał o „podejrzanym” współcześnie statusie tradycji, definiowanej jako „artykuł z importu o rzekomej wartości czegoś, co się rzadko spotyka”, a także o „pustce” i „fikcyjności momentów tradycyjnych” stanowiących przedmiot kontestacji artystów nowoczesnych – w tej optyce tradycja ma być rozbijana przez

tropy uznać można za nieistotne „ekscentryzmy” stylistyczne autora, to w pozostałych przypadkach „praca metafory” wydaje się działaniem nad wyraz znaczącym.

Dla przykładu: w centralnej części swego klasycznego eseju (*Tradycja i talent indywidualny*) z 1919 roku odchyli Eliot regularną trajektorię myślowego wywodu w stronę alchemicznej arabeski. Przemodeluje ton równo prowadzonej stylistycznej linii, by skorzyszczać skwapliwie z „pewnej sugestywnej analogii”:

Pozostaje nam jeszcze określić bliżej ten proces depersonalizacji i jego stosunek do tradycjonalizmu. Przez tę depersonalizację artysty sztuka zbliża się poniekąd do nauki. Zapraszam was przeto do przesłedzenia uważnie, jako pewnej sugestywnej analogii, procesu, jaki zachodzi wtedy, gdy skrawek gładko wypolerowanej platyny wprowadzi się do komory napełnionej tlenem oraz dwutlenkiem siarki³¹.

Obraz alembikowej retorty pseudonimuje prawdziwą naturę dzieła sztuki: musi ono zostać — wedle Eliota — „wytrawione” z wszelkich elementów emotywnych i osiągnąć czysty artystyczny stan: „»wygaszenia« rozplómięonej osobowości”³². Raz rozpisanym, chemicznym wzór rachowany jest w duchu inżynierskiej pedanterii:

Narzuca się analogia z katalizatorem. Kiedy dwa wyżej wymienione gazy mieszają się w obecności pasemka platyny, tworzą kwas siarkowy. Związek ten następuje tylko w obecności platyny; jednakże nowo powstały kwas siarkowy nie zawiera ani trochę platyny i sama platyna przy tym jest nienaruszona, pozostaje bierna, obojętna i niezmieniona. Umysł poety jest skrawkiem platyny. Może częściowo albo wyłącznie oddziaływać na przeżycia podmiotu ludzkiego, lecz im doskonalszy artysta, tym ściślej oddziela się w nim człowiek cierpiący od umysłu twórczego i tym doskonalej myśl przetrawia i przerabia wzruszenia, które służą jej za tworzywo³³.

nich „jak gips młotkiem”. Por. T.W. Adorno: *O tradycji...*, s. 49.

³¹ T.S. Eliot: *Tradycja i talent indywidualny*. Przeł. H. Pręczkowska. W: T.S. Eliot: *Szkice literackie*. Redakcja, wybór, przedmowa i przypisy W. Chwałewik. Warszawa 1963, s. 6.

³² M.P. Markowski: *Plómięnik znikąd*. W: Idem: *Nieobliczalne. Eseje*. Kraków 2007, s. 111.

³³ T.S. Eliot: *Tradycja i talent...*, s. 7.

Dokonujący syntetycznej translacji figuratywnego języka oryginału i objaśniający politechniczne zaplecze kodu Eliota, współczesny eseista napisze:

To wygaszanie osobowości dotyczy przede wszystkim wzruszeń. Doświadczenie, powiada Eliot, składa się ze wzruszeń i z uczuć. Umysł poety jest w gruncie rzeczy „składnicą zatrzymującą i gromadzącą niezliczone uczucia, wyrażenia, obrazy”, którą pozostają w gotowości dopóty, dopóki poeta nie zechce zrobić z nich użytku. Co jednak istotne, efekt końcowy, jakim jest wiersz, nie polega na *wyrażaniu* uczuć i wzruszeń osobistych, lecz na tworzeniu „wzruszeń strukturalnych”, które są efektem „przerobienia” zwykłych uczuć w uczucia artystyczne. Z tego powodu słynna definicja poezji sformułowana przez Wordswortha: *emotions recollected in tranquillity*, wzruszenie rozpamiętywane w spokoju, Eliotowi nie może odpowiadać, albowiem nie chodzi o rozpamiętywanie własnych wzruszeń, lecz o konstruowanie wzruszeń artystycznych, wolnych od jakiegokolwiek osobistej domieszki³⁴.

Najlepsza nawet eksplikacja dokonana na marginesie wywodu Eliota nie jest jednak w stanie skutecznie usunąć sugestywnego i dynamicznego („cząstki”, „proces”, „ciśnienie”, „fuzja”³⁵) pierwotnego „laboratoryjnego” obrazu – założycielskiej metafory: przeżyć („wzruszeń” i „uczuc”) „wchodzących w kontakt z przemieniającym je katalizatorem”³⁶ umysłu...

Podobnych zabiegów (tj. uchylających wrażenie jednorodności stylistycznej wywodu) dokonuje — choć już na innym metodologicznym polu, a także w innym czasie — Sławiński w swym klasycznym, podejmującym problem „współdziałania [konkretnego — M.J.] utworu i tradycji literackiej”³⁷, studium: *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*. Zauważmy, iż autor przywołanej rozprawy sięgnie dwukrotnie (jakby w geście defensywnym) po repertuar tropów „obcych” spójnemu, literaturoznawczemu językowi opisu, który proponuje i skutecznie rozwija. Najpierw wspomże się metaforą „geologicznego złoża”, ujawniając pod-

³⁴ M.P. Markowski: *Płomień znikąd...*, s. 111–112.

³⁵ T.S. Eliot: *Tradycja i talent...*, s. 8.

³⁶ *Ibidem*, s. 7.

³⁷ J. Sławiński: *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*. W: *Idem: Dzieło — język — tradycja*. Kraków 1998, s. 16.

stawowy wyznacznik tradycji: nieuchronny efekt „projekcji diachronii w synchronię”³⁸. Rozwijając obrazowy człon porównania — stwierdzi:

Niewątpliwie podobieństwo tej sytuacji do rzeczywistości badanej przez geologię historyczną skłania w sposób zupełnie naturalny do operowania metaforą odwołującą się do wyobrażeń z tamtej dziedziny. Historyk literatury rekonstruujący pewien stan tradycji napotyka — podobnie jak geolog — współistnienie „warstw” czy „złóż”, których obecny układ jest zastygłym procesem ewolucyjnym³⁹.

Korygując zaś „zasięg” wykorzystania proponowanej analogii — dopowie:

Byłoby jednak rzeczą niewłaściwą, gdyby przejęty tą analogią, poddał się on bezwolnie sugestiom geologicznej metaforyki, która — traktowana nazbyt serio — mać (tak sądzimy) prawidłowe wyobrażenia na temat synchronii teoretycznoliterackiej⁴⁰.

Achronologiczny, nierespektujący regularnego następstwa czasowego, rozkład „warstw” i „złóż” w strukturze tradycji, ich każdorazowo inaczej „roztasowany” repertuar możliwości — reinterpretuje i znacząco koryguje zaproponowany wyjściowy model porównawczy:

Jeśli bowiem rozmieszczenie warstw geologicznych stanowi dokładny odpowiednik procesu ich wyłaniania się i osadzania, to porządek „warstw” rozpoznanych w tradycji jest niezależny od faktycznej kolejności ich powstawania⁴¹.

Metaforyka „geologiczna” nie wyczerpuje jednak repertuaru retorycznych przesunięć w ramach proponowanego wywodu. W finale studium konkluduje Sławiński z niejaka rezygnacją:

Nie znajdując właściwych kategorii teoretycznoliterackich, którymi moglibyśmy się posłużyć przy opisie interesującego nas tu

³⁸ Ibidem, s. 23.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem, s. 23–24.

⁴¹ Ibidem, s. 24.

zjawiska [chodzi o „sposób istnienia tradycji” — M.J.], skorzystamy z określeń zapożyczonych z innej dyscypliny naukowej, wprowadzając do tych rozważań pojęcie „fenotypu” i „genotypu”. Przez „fenotyp” utworu będziemy rozumieli eksplikowaną strukturę jego cech, natomiast przez „genotyp” — implikowaną strukturę norm literackich przywołanych w tym utworze. Pierwszy jest bezpośrednio dany, drugi — potencjalny. Pierwszy stanowi wykładnik ostatecznych decyzji pisarza, zarówno co do wyboru jednostek, jak też co do reguł ich wiązania. Drugi natomiast wskazuje na pola alternatyw, które pozostawały do dyspozycji pisarza⁴².

Przeniesione z rezerwuaru nauk przyrodniczych terminy zyskują na chwilę nie tylko oryginalne teoretycznoliterackie uzasadnienie (zaczynają funkcjonować na prawach „nowych” definicji), lecz także autonomizują się w postaci wyodrębnionych kategorii opisowych. Nie można jednak zapomnieć, iż pozostają nadal — po opuszczeniu swego pierwotnego terytorium oddziaływać — wciąż jedynie poręcznymi metaforami...

Z odrębną — choć równie intrygującą — sekwencją metaforycznych, stanowiących bezpośrednio podglebie strukturalistycznego dyskursu autora, „przemieszczeń” mamy do czynienia w szeroko zakrojonym studium Głowińskiego *Problemy tradycji literackiej*, stanowiącym wstępny rozdział książki poświęconej poezji Juliana Tuwima i związkom tejże poezji z literacką przeszłością⁴³. Centralna dla wspomnianego rozpoznania opozycja różnicująca (badanie literackiego „wpływu” *versus* badanie literackiej tradycji) ujawnia ciekawy „konflikt figuracji”, w ramach którego następuje zgłoszenie (propozycja) zastąpienia starej procedury — nową⁴⁴. Równoległe bowiem do wytyczanej linii demarkacyjnej, odgradzającej od siebie dwa konkurujące z sobą literaturoznawcze stanowiska — zarysowuje się ciąg semantycznych modulacji. Konsekwentnie sprowadzają one stare (tj. niegdysiejsze z perspektywy formułującego podówczas myśl Głowińskiego) procedury katalogowania i opisu zjawisk do „płynnych” metafor akwatywno-fluwalnych. Nastawienie naukowych poprzedników charakteryzowane będzie

⁴² Ibidem, s. 29.

⁴³ M. Głowiński: *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*. Warszawa 1962, s. 9–43.

⁴⁴ Mówiąc precyzyjniej: zastąpienie izolowanych badań pojedynczych relacji tekstowych całościową teorią wielorelacyjnego procesu.

jako: poszukujące źródeł, tonące w powodzi szczegółów, badające przepływy, tropiące izolowane ślady sedymentacji materiału literackiego poprzednika w dziele następcy⁴⁵. Nowe zaś — autorские — tryby strukturalnego porządkowania napięć relacyjnych prezentuje Głowiński przy użyciu frazeologii „spetryfikowanej”, odwołującej się do metaforyki chtonicznej. Mowa będzie zatem o: „krystalizacji”, „warstwach” (i „nawarstwieniach”), „materiale”, „ingredencjach”, „podłożu”, „zakrzepach” („zakrzepnięciu”), „tworzywie”, „strukturze”.

Admiracja dla dokonań wymienionych autorów — przywołałem jednak tylko klasyczne pozycje — każe dodać także to, że wprowadzone zabiegi metaforyczne pozostawały zawsze na usługach kolejnych przybliżeń istoty badanego zjawiska, pozwalały dokonywać możliwie coraz lepszych rozpoznań skomplikowanego problemu (Eliot, Adorno, Sławiński); albo też — mimowolnie — wzmacniały dobitność, „twardość” nowatorskiego, świeżo zgłaszanego projektu (Głowiński).

Obok admiracji pojawia się jednak i wątpliwość — najmocniej ujawniona w kontekście propozycji zgłoszonej przez Sławińskiego. Skoro bowiem nawet modelowe, najbardziej ogólne i uniwersalistyczne nakreślenie problemu wymyka się możliwościom neutralnego języka opisu i skłania do wędrówki owego języka „figuratywnym poboczem” — skazani jesteśmy chyba nieuchronnie (zawsze byliśmy?) na porzucenie marzenia o stworzeniu powszechnie akceptowanej, „stabilnej”, „naukowej” teorii tradycji. Być może — ze względu na jej „szeroki zakres niesprzyjający definiowaniu”⁴⁶ — definicja taka po prostu nie istnieje? Być może rację mają artyści (jak choćby wywołany mottem John Ashbery) mówiący, iż „każdy poeta ma inne tradycje”, a nawet — to już mój dopisek — inną tradycję „wyznaje” każdy utwór, strofa, wers...

W takim też duchu — minimalistycznej rezygnacji z uogólnionego oglądu — projektowana jest niniejsza książka, szukająca

⁴⁵ Rozwinięcie ostatniego przykładu: „Dla wpływologa sprawą istotną będzie to np., co z twórczości Byrona lub Waltera Scotta oddziało na Mickiewicza. W ujęciu tym zjawisko noszące imię Mickiewicz jest punktem ujścia, w którym zbierają się wody różnorodnych rzek, ujściem, które biegiem je przejmuje, nie przerabia na swój wzór, nie dostosowuje do własnych zadań”. Por. M. Głowiński: *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka...*, s. 20. Pozostałe przykłady na stronach 20 i 23 cytowanej edycji.

⁴⁶ A. Węgrzyniak, M. Kopczyk: *Więzy, wiązania*. W: *Więzy tradycji...*, s. 7.

możliwie wielu „nici” (wołę rzemieślniczy trop od scjencycznego żargonu) łączących dzieła przedstawicieli dwudziestowiecznej poezji polskiej (Władysława Broniewskiego, Władysława Sebyły, Mirona Białoszewskiego, Zbigniewa Herberta, Jacka Podsiadły) z rozległym *universum* na różne sposoby przywoływanej przeszłości. Kanwą przewodnią dzierżganych przeze mnie „splotów” pozostaje każdorazowo odmienny „szew” aktualizowanej – na interpretacyjne potrzeby – tradycji. W przypadku Broniewskiego poetycka garderoba skrywa starannie przykrojoną sankiulocką karmaniołę i żalobny całun lirycznego pożegnania, dwugłos Sebyły układa się „w poły” jednorodnej i jednolitej tekstury; czegoś, co można by nazwać *écriture melancholique* – pismem melancholijnym, zdającym relację z poetyckiego, ale i egzystencjalnego utknięcia w świecie-pułapce. Białoszewskiego przebieranki w miejskiego anachoretę i prowincjonalnego włóczęgę pozwalają zobaczyć w nim oryginalnego kreatora (nie tylko) towarzyskich „mód”, ale też – rewelatora nieoczywistych dialogów z *Biblią* i karpackim wampiryzmem. Nicią przewodnią prezentowanej „prywatnej teologii” Zbigniewa Herberta okaże się natomiast nieoczywisty „ścieg”, łączący poezję autora *Struny światła* z angelologiczną tradycją chrześcijańską i russoistycznymi tropami, dotyczącymi pochodzenia zła i niejednoznacznego statusu świata Natury. Fastryga „brulionowych” zaplotów, spinająca wybrane teksty Podsiadły z dorobkiem mniej obecnej na gruncie polskim myśli romantycznej (Henry David Thoreau, Heinrich von Kleist), stebnuje materię zamykającego książkę „dwugłosu”.

Lira i młot



Lira i młot
paradoksy poezji Władysława Broniewskiego

Zwykła *carmagnola*?

Pytanie o słowo pierwsze, frazę inicjalną, osobisty i osobny „pierwotny ślad” (stanowiący niepowtarzalny, unikatowy znak obecności początkującego twórcy w mateczniku poezji) — oto ten typ interrogacji, który domaga się szczególnej, uważnej odpowiedzi. W przypadku Władysława Broniewskiego sprawa poetyckiej immatrykulacji — mimo pozornej klarowności tematu — do oczywistych nie należy.

Jeśli przyjąć kryterium historyczno-formalne, trzeba za debiut poety uznać serię publikacji w szkolnej (odbitej na powielaczu) broszurze płockiego Gimnazjum Polskiego („Młodzi Idą”), datowanej na listopad 1914 roku. Osobliwie zaś liryk *Na szczyt*, który Broniewski uznał dopiero po latach za pierwszy napisany w życiu wiersz¹. Jednak tego młodzieńczego, juvenilijnego etapu twórczości autor *Wiatraków* zbyt nie cenił², nigdy go nie komentował i żadnego tekstu z tego okresu nie przedrukował w jakimkolwiek z licznych „dorosłych” tomów autorskich czy zbiorów przeglądowych³. Jeśli zaś wierzyć opiniom wybitnej edytorce tej twórczo-

¹ W wywiadzie udzielonym Jadwidze Radomińskiej-Łazowskiej. Por. *Noc jest przyjaciółka poezji Broniewskiego*. „Kulisy” 1958, nr 20, s. 3.

² Por. uwagi w: W. Broniewski: *Pamiętnik 1918–1922*. Wybór i przedślowie W. Broniewska. Oprac. z rękopisu, wstęp i komentarz F. Lichodziejewska. Warszawa 1984, s. 36, 110, 116, 127.

³ Szerzej kwestię omawia Feliksa Lichodziejewska, odsyłając do szczegółowych opracowań w tym zakresie (zwłaszcza Stanisława Kostaneckiego). Por. F. Lichodziejewska: *Twórczość Władysława Broniewskiego*. Monografia bibliograficzna. Warszawa 1973, s. 19–26. Obszerne rozwinięcie problemu przynosi także późniejsze studium Heleny Karwackiej: *Młodość literacka Władysława Broniewskiego*. W: *Władysław Broniewski w poezji polskiej*. Red. M. Janion. Warszawa 1976, s. 40–121. Ostatnio zaś do sprawy powrócił Sławomir Kędziński, publikując syntetyczny szkic w interesującym temacie. Por. S. Kędziński: *Od „Na szczyt”*

ści, pierwociny z tego czasu traktował nawet „z lekceważeniem i przesadnym [...] krytycyzmem nie tylko jako dojrzały poeta, ale również w okresie swej młodości [...]”⁴. Uznając zatem prawomocność przeprowadzonej przez Broniewskiego negatywnej weryfikacji własnych dokonań (młodo)literackich, spróbujmy zogniskować uwagę na wydarzeniach o dekadę późniejszych.

Wtedy to (w końcówce roku 1923) krystalizuje się możliwość „drugiego debiutu” poety. Broniewski wysyła do redakcji krakowskiej „Zwrotnicy” list, w którym sonduje możliwość premierowego druku. Przedmiotem planowanej i starannie przygotowanej akcji marketingowej uczynił poemat *Ostatnia wojna*, w którym (wedle Lichodziejewskiej) „wypowiedział się najpełniej” — przynajmniej do momentu złożenia epistolarnej oferty Tadeuszowi Peiperowi:

Załączony utwór pt. *Ostatnia wojna* pragnę umieścić w „Zwrotnicy”. Wierszy drobnych, jakie posiadam, nie załączam, ponieważ różnią się charakterem od wspomnianego utworu, i nie chciałbym, aby były razem lub wcześniej pomieszczone. Nadeślę je, wraz z tłumaczeniami Jesienina i Majakowskiego, o ile mnie Pan do tego zachęci...⁵.

Na odpowiedź Peipera nie trzeba było długo czekać:

Poemat Pański *Ostatnia wojna* rozwija myśl interesująco i z siłą. Posiada jednak za mało elementów czysto literackich. Mimo to gotów jestem zamieścić części 1. i 5. Proszę o inne utwory⁶.

Fakt, że Broniewski nie uległ ostatecznie sugestiom redaktora „Zwrotnicy”, nie dokonał skrótów w tekście proponowanego poematu, nie przesłał innych pisanych podówczas „wierszy drobnych”, nie polecił do druku tłumaczeń utworów Jesienina i Majakowskiego ani nie zezwolił na rozmywające „efekt” pierwszego wrażenia przedpremierowe harce („nie chciałbym, aby [inne utwory — M.J.] były razem lub wcześniej pomieszczone”) — silnie

do „Tak, pamiętam, to było nad ranem” — patriotyczno-wojenne juvenilia Władysława Broniewskiego. W: *Jestem księga otwarta w przyszłość. Studia — referaty — materiały*. Płock 2007, s. 9–24.

⁴ Ibidem, s. 20.

⁵ Cyt. za: F. Lichodziejewska: *Twórczość Władysława Broniewskiego...*, s. 59.

⁶ Ibidem, s. 59–60.

dowodzi, jak zdeterminowany i konsekwentny w swej postawie debiutanta pozostawał. Presuponowane okoliczności zrekonstruowanego zdarzenia są mimo to (przyznajmy: niepoświadczonym należycie innymi dokumentami) świadectwem dość precyzyjnego zamysłu i jasnego scenariusza, wedle którego miała przebiegać literacka autoprezentacja poety. Ufam tu intuicji (przedstawiającego bardziej dokładnie i wnikliwie okoliczności sprawy) Macieja Tramera, który pierwszy nazwie „zamiar i decyzję” debiutanta posunięciem „starannie przemyślanym”:

Broniewski wie, który tekst wybrał i w jaki sposób chce go zaprezentować. Kontekst innych wierszy, którymi wówczas dysponował, w jakiś sposób zakłóciłby zaprojektowaną prezentację. Gdyby do listu [przesłanego Peiperowi — M.J.] dołączony został zespół tekstów, stanowiłoby to zapewne swoistą ofertę i podstawę ewentualnych redakcyjnych negocjacji. Poemat został jednakże przesłany samodzielnie, co świadczy o tym, że Broniewski nie dał Peiperowi możliwości wyboru. Pozostaje i pozostanie w sferze domysłów sprawa ewentualnej kontynuacji korespondencji, podobnie jak poza domysł nie wyjdzie kwestia samego debiutu. Aby jednak móc domyślać się kontynuacji korespondencji, jednoznaczny i zdecydowany ton następnych listów musiałby ulec zmianie, a mówiąc bardziej precyzyjnie: Broniewski musiałby zrezygnować ze stawiania warunków dotyczących sposobu publikacji jego tekstów w czasopiśmie. Ponieważ propozycja została sformułowana wyraźnie i w sformułowanej postaci nie została przyjęta, brak dalszej korespondencji pozwala przyjąć zerwanie kontaktu po pierwszych listach za bardziej prawdopodobne od zniszczeń wojennych⁷.

Być może szukający swego miejsca na literackich salonach Broniewski, zwracający się w stronę intrygującej go wtedy idiomatyki awangardowej, poczuł się bezceremonialnością sugestii Peipera nieco urażony. Być może powody były nieco inne:

Rozmyśliłem się i do „Zwrotnicy” nie posłałem swoich wierszy. Przed wakacjami wyjdzie już tylko jeden numer, nie warto więc debiutować teraz. Powetuję to na jesieni, będę drukował gdzie się da. Tymczasem zaś chcę dalej pójść o krok, napisać coś „ważnego”. Właściwie każdy wiersz z chwilą powstania już

⁷ M. Tramer: *Brudnopis „in blanco”*. Rzecz o poezji Władysława Broniewskiego. Katowice 2010, s. 124–125.

martwym jest dla autora — najpiękniejsze są te nienapisane. „Zwrotnica” poza tym niezupełnie mi odpowiada — jest to pismo bardziej teoretyczne niż poetyckie⁸.

Nie dajmy się jednak zwieść: ani teoretyczny profil pisma, ani strategię wydawnicze, ani konieczność napisania „czegoś ważnego” nie miały siły argumentu ostatecznego. Skądinąd wiadomo natomiast, jak ważnym utworem była dla Broniewskiego konstruowana z mozołem — i planowana jako swoisty militarny epos — *Ostatnia wojna*. Miała stanowić artystycznie przetworzoną oraz „odwróconą” (negatyw) wersję żołnierskiej rzeczywistości doświadczonej. Pisał do frontowego przyjaciela jeszcze w początkach (21 luty 1923) swej pracy nad tekstem:

Myszę nad eposem wojennym. Na razie jest to jeszcze tylko koszmar tłumy, krwi, eksplozji i przestrzeni. Rzeczywistość niby, ale jak negatyw kliszy widziana. Nieskoordynowane to jeszcze. Od czasu naszego rozstania napisałem coś niecoś, ale nie bardzo jestem z tego zadowolony⁹.

Oskarżony o deficyt „elementów czysto literackich”, Broniewski rezygnuje zatem (i chwilowo kapituluje), postanawia też bardziej konsekwentnie i starannie — niejako wbrew deklaracji: „będę drukował gdzie się da” — sterować kursem swych (inwestowanych już gdzie indziej) artystycznych akcji. Zresztą — okoliczności historyczne pomagają autorowi *Dymów nad miastem* w owej „rezygnacji” się utwierdzić: nieprzychylna mu „Zwrotnica” wkrótce przestaje się ukazywać; ostatni numer przed powtórным wznowieniem działalności nosi datę październikową roku 1923.

„Awangardowo” pouczony przez Peipera, niestrudzony miłośnik — wedle autodeklaracji — „poezji nowoczesnej” nie składa jednak broni i nad wyraz przewrotnie debiutuje chwilę później — jeśli tak można powiedzieć: w trzeciej odsłonie... 12 stycznia 1924 roku publikuje na łamach jednego z lewicowych czasopism przekład wiersza Włodzimierza Majakowskiego *Poeta robotnik*. Autorka bibliograficznej monografii twórczości poety kwituje niniejszy fakt jednoznacznie i precyzyjną adnotacją:

⁸ *Korespondencja Władysława Broniewskiego z Bronisławem Syłwinem Kenckbokiem*. Oprac. F. Lichodziejewska. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4, s. 200.

⁹ *Ibidem*, s. 193.

[*Poeta robotnik* to — M.J.] pierwsza publikacja dorosłego Broniewskiego podpisana nazwiskiem i uważana za oficjalny jego debiut. Przekład ukazał się w komunistycznym piśmie polityczno-kulturalnym „Nowa Kultura”, w którym od grudnia 1923 roku Broniewski był sekretarzem redakcji i stałym współpracownikiem. Poza przekładami ogłosił w nim kilkanaście drobnych recenzji podpisanych kryptonimem b [...] i artykuł pt. *Kino*¹⁰.

Debiutancki patronat Majakowskiego jest tu wielce znaczący. Już ostatni wpis (31 grudzień 1922) Broniewskiego w *Pamiętniku*... odsłania niegdysiejsze powody fascynacji twórczością autora *Obłoku w spodniach*. Wskazując inspirację i patronat literatów z kręgu „Nowej Sztuki”, diarysta notuje:

Skorzystałem na tym [chodzi o spotkania w „Ziemiańskiej” ze Sternem, Watem, Braunem i Bruczem — M.J.] dużo — w pierwszym rzędzie to, że poznałem nową poezję rosyjską: Majakowskiego, Jesienina, Szerszeniewicza i innych. Majakowski, najważniejszy z tych wszystkich, pokazał mi nowe zupełnie światy. Epos. Rewolucja — jej apoteoza. Kult masy. Poezja walką. Przynależność społeczna poety. Nowe formy — *vers-libre*, łamana rytmika, rym asonansowy, potęga metafor, obrazowość, pozorny chaos w obrazowaniu, rola intuicji w dziele sztuki, przepaść dzieląca od naturalizmu, urbanizm...¹¹.

I mimo że wartość, a także ocena twórczości Majakowskiego przybierają z czasem w opinii autora *Nadziei* kształty słabnącej admiracji — przywoływana częstokroć przez Broniewskiego data 12 stycznia 1924 roku zyskuje (dla odmiany) rangę daty symbolicznej i naznaczonej piętnem osobistej ważności¹².

Jeśli jednak datę publikacji przekładu wiersza Majakowskiego uznać za moment jedynie lirycznego „startu symbolicznego”¹³, co

¹⁰ F. Lichodziejewska: *Twórczość Władysława Broniewskiego...*, s. 71–72.

¹¹ W. Broniewski: *Pamiętnik...*, s. 323.

¹² Poświadczają to rozliczne deklaracje poety, jak choćby ta: „Wiersz *Poeta robotnik* stał się moim programem życiowym i poetyckim, uzupełnił moją frontową jeszcze, powierzchowną lekcję marksizmu”. Por. W. Broniewski: *Autobiografia literacka*. W: *Władysław Broniewski. Wstęp, wybór materiałów i przypisy* F. Lichodziejewska. Warszawa 1966, s. 127.

¹³ Sam Broniewski chyba tak właśnie sprawę traktował. Pisał na przełomie maja i czerwca 1924 roku do Kencboka: „*de facto* jeszcze nie zadebiutowałem poetycko. Piszę wprawdzie w »Nowej Kulturze«, ale dają tam tylko przekłady, no-

wypadnie wskazać — pytam uparcie — jako faktyczny literacki debiut Broniewskiego? Odpowiedzi muszą pójść w jeszcze inną stronę. Przyjmując bowiem za kryterium podstawowe jakkolwiek publikację oryginalnego tekstu poetyckiego, sygnowanego imieniem i nazwiskiem oraz „cenionego” w prywatnym rankingu twórczym, uznać za debiut liryczny Broniewskiego wypadnie bez wątpienia (jeszcze inny!) wiersz. Mianowicie *Młodość*. Utwór ważny, bo choć pierwotnie wydrukowany w październikowo-grudniowym numerze „Skamandra” (1924, z. 34–36), otwiera przecież także — *nomen omen* — debiutancki tom poety (*Wiatraki*, 1925). Marszowe *entrée* pierwszego słowa (wiersza i tomu) staje się swoistą liryczną wizytówką Broniewskiego, z której po latach Tramer uczyni semiotyczny użytek w ramach pomysłowo przeprowadzonej, „rozszerzonej” eksplikacji gramatycznej kolejnych tomikowych introdukcji. Ujawni przy tym jeden z podstawowych — jeśli tak można rzec — fenotypów tej poezji:

trzy następujące kolejno po sobie zbiory Broniewski rozpoczął czasownikiem, który wyruszał w drogę. W *Wiatrakach*: „Szły na wschód bataliony, szwadrony i pułki”, w *Trzech salwach*: „Ty przychodzisz, jak noc majowa”, a w *Dymach nad miastem*: „Idziemy pod mur cytadeli”. Żaden inny wiersz w *Wiatrakach* nie rozpoczyna się od dotyczącego chodzenia czasownika, podobnie jak żaden poza *Poezją* w *Trzech salwach*. W *Dymach nad miastem* żaden poza incipitem *Róży*, jeżeli pominąć włączoną do zbioru *Poezję*. Jeżeliby zgodzić się jeszcze na koniugację, dałoby się zauważyć przechodzenie od trzeciej osoby w liczbie mnogiej i czasie przeszłym, przez drugą osobę w liczbie pojedynczej i czasie teraźniejszym, do pierwszej w liczbie mnogiej i czasie teraźniejszym. Dla liryki deklarującej społeczne zaangażowanie — odnalezienie czasu i pierwszej wspólnej osoby mogłoby być sposobem odmiany nie tylko gramatycznej¹⁴.

W przypisie „podkreślającym” zacytowany fragment analityczny badacz przypomina, iż — chwilowo zdominowany przez „czas” i „osobę” gramatycznego wywodu — walor czasownika jest niezmywalną sygnaturą premierowej frazy poetyckiej oma-

tatki o kinie itp. W piśmie tym jest ciasno i nieprzyjemnie, tak że nie chcę tam drukować oryginalnych utworów”. Zob. *Korespondencja Władysława Broniewskiego z Bronisławem Sylwinem Kenbokiem...*, s. 213.

¹⁴ M. Tramer: *Brudnopis „in blanco”...*, s. 133–134.

wianego autora, a „incipit: *Szły...*” wiersza *Młodość* to nieusuwalne „pierwsze słowo Broniewskiego-poety”¹⁵.

Skoro zaś o marszowej, „wyruszającej w drogę”, wędrowniej, aktywnej, „idącej” wyobraźniowej predylekcji poety mowa — zauważmy tyleż mimowolnie, co frywolnie, iż do poetyckiego gospodarstwa można „wejść” (także „po latach”) tylnymi drzwiami: bezgłośnie i niepostrzeżenie, a nawet pośmiertnie... I to również przypadek (który to już z rzędu?!) debiutującego Władysława Broniewskiego. Rzecz dzieje się za sprawą niestrudzonej badaczki tej twórczości Feliksy Lichodziejewskiej, która w trzy miesiące po śmierci poety (10 luty 1962), w majowym numerze dwutygodnika „Współczesność” (1–15 maja 1962), publikuje okolicznościowy (przeglądowy) artykuł, a przy okazji ujawnia nieznane dotąd fakty:

Najwcześniejszym literackim dokumentem tego okresu [po definitywnym opuszczeniu armii — M.J.] jest nieznany dotąd badaczom twórczości Broniewskiego, bo opublikowany anonimowo w „Robotniku”, wiersz *Carmagnola Chjeny*. Wiersz miał charakter aktualnej satyry bez większych ambicji literackich, stąd zapewne anonimowa jego publikacja. Protestował przeciw awanturom ulicznym i manifestacjom „Chjeny”, usiłującej nie dopuścić do objęcia prezydentury przez przedstawiciela demokracji polskiej Gabriela Narutowicza [...]. Ostatnie dwie zwrotki zachowały się tylko w rękopisie. W „Robotniku” nie zostały wydrukowane. Ich zawartość treściowa przekraczała zakres ideowy organu PPS. Była wyrazem radykalizacji przekonań Broniewskiego, a tym samym wyrazem rozejścia się dróg jego i dawnych kombatantów¹⁶.

Badaczka wróci do tematu po pięciu latach, kiedy to na łamach „Polityki” wydrukuje pełną (uzupełnioną o brakujące strofy) wersję wiersza i opatrzy go krótkim komentarzem, rekonstruującym okoliczności powstania utworu¹⁷. Dzięki jeszcze późniejszym ustaleniom edytorskim Lichodziejewskiej wiemy o przemilczanej przez Broniewskiego *Carmagnoli*... nieco więcej. Opublikowana w 341. numerze pepeesowskiego dziennika 13 grudnia 1922 roku, musiała być pisana chwilę (dzień? dwa? trzy?) wcześniej: tekst „wspomi-

¹⁵ Ibidem, s. 134.

¹⁶ F. Lichodziejewska: „*Moje życie i moje sumienie*”. Rzecz o Władysławie Broniewskim. „Współczesność” 1962, nr 9, s. 4.

¹⁷ F. Lichodziejewska: *Broniewski satyryk*. „Polityka” 1967, nr 6, s. 8.

na” o manifestacjach i burdach ulicznych zorganizowanych przez Chrześcijański Związek Jedności Narodowej i inne prawicowe organizacje ekstremistyczne w dniu zaprzysiężenia prezydenta Narutowicza, a więc 11 grudnia 1922 roku (choć pierwszy zmasowany atak na prezydenta — ślady w wierszu Broniewskiego! — prasa endecka przypuściła już w niedzielę 10 grudnia).

Szczątkowe informacje na temat tekstu uzupełnia jeszcze nota powiadamiająca, iż zachowały się dwa oryginalne egzemplarze utworu (autograf spisany ołówkiem i autorski maszynopis), zdeponowane współcześnie w warszawskim Muzeum Władysława Broniewskiego. Cenna wydaje się także sugestia Lichodziejewskiej, tłumacząca anonimowy status tekstu: „prawdopodobnie z powodu usunięcia ostatnich zwrotek autor nie zgodził się podpisać wydrukowanego wiersza”¹⁸.

Zauważmy w tym miejscu znaczącą modyfikację tezy wyjściowej, jaką przyjęła swego czasu Lichodziejewska. Dawne przyczyny wycofania autorskiej jawności („wiersz miał charakter aktualnej satyry bez większych ambicji literackich, stąd zapewne anonimowa jego publikacja”) zastępuje badaczka późniejszą o trzydzieści lat hipotezą (łagodzącej ostrze poetyckiej, „jakobińskiej” karmanioli) ingerencji redakcyjnego kolegium „Robotnika”. I w owej dziennikarskiej, doraźnej „pepeesowskiej cenzurze” upatruje przyczyn rezygnacji Broniewskiego z ostatecznej autoryzacji tekstu. Spróbujmy zatem przychylić się ku tej późniejszej intuicji Lichodziejewskiej, powołując na świadka Broniewskiego w jego pełnym, nieocenzurowanym brzmieniu:

Piana u pysków, hałas, zamęt,
Gromami miota Lutosławski
a „Dwugroszówka” i „Warszawski”
krew przelewają, jak atrament!

¹⁸ Wcześniejsze ustalenia i uwagi, a także cytaty na podstawie: F. Lichodziejewska: *Komentarz*. W: W. Broniewski: *Poezje zebrane. Wydanie krytyczne*. T. 1: 1912–1925. Oprac. F. Lichodziejewska. Płock–Toruń 1997, s. 388–389. W dalszej części szkicu edycja niniejsza opatrzona będzie skrótem PZ oraz kolejno: odpowiednim numerem tomu i strony.

Dodajmy na marginesie, że edytorka precyzyjnie i jednoznacznie lokuje powstanie wiersza na 11 lub 12 grudnia 1922 roku. Nie można chyba jednak wykluczyć, iż zapis mógł powstawać stopniowo i być sukcesywnie „dookreślany”, zgodnie z tym jak rozwijały się wypadki na warszawskiej ulicy, począwszy od późnego sobotniego popołudnia (9 grudnia 1922 roku) aż do dnia śródowej publikacji.

Waleczny sztab „Rzeczpospolitej”,
 a za nim bractwa różańcowe
 i grono dam od świętej Zyty
 Polskę na tory pchają nowe...

Bankierzy, szewcy, sklepikarze,
 sztabacy, kuchty, fabrykanci,
 kamienicznicy i paskarze,
 w pstrych czapkach dzielni korporanci...

„Niech żyje faszyzm! Dziś my górą!
 Żydom — do szyi kamień młyński!”
 Manifest pisze Nowaczyński
 w waterkloziecie mocząc pióro:

„Świta już Polsce nowa era,
 sam naród dzisiaj sądy czyni —
 we Włoszech rządzi Mussolini,
 a Polska będzie mieć... Hallera...”

O generale! Wiedź zastępy
 w imieniu Boga i Ententy —
 z żydowskich bród polecą strzepy,
 a sejm rozpędzi sam Korfanty!...

Nie chcemy czekać ani chwili
 na Wiejską iść z nas każdy gotów —
 wysłuchaj głosu patriotów —
 myśmy w „Porannym” szyby bili...

„Evviva fasci!” W rękach kije,
 aż serce rośnie — co za wena...

.....
 Zadartszy w niebo pysk — Chjena
 na placu Aleksandra — wyje...

.....
 Ale co zrobisz, hołoto,
 kiedy poleje się krew,
 gdy cię rozdepce, jak błoto,
 zły, robociarski gniew?

Gdy pięści spadną na karki
 wasze, o twórcy hec,

kiedy zapłoną folwarki,
zgaśnie fabryczny piec?...

Ostrożnie! Bliskie nieszczęście!
Pilnujcie kluczy do kas!
Już się podnoszą pięści
głodnych i gniewnych mas!...

Do domów, bando! Śpijcie
przy boku waszych żon.
Godzina bliska. Przyjdzie
czerwony świt — wasz zgon.
Carmagnola Chjeny, PZ I, 70

Jak łatwo zauważyć, przywołany tekst stanowi sarkastyczną, poetycką rekonstrukcję hałaśliwej, animalnej¹⁹ („zadarłszy w niebo pysk — Chjena / [...] wyje”) inwektywy, oskarżycielskiego i destrukcyjnego w swych zamierzeniach głosu „prawdziwych Polaków”, oburzonych wyborem na najwyższe stanowisko państwowe człowieka o niejasnym — wedle nich — statusie religijnym i narodowym²⁰. Ten literacko preparowany przez Broniewskiego

¹⁹ Broniewski buduje konsekwentnie — poczynając od tytułu wiersza, a kończąc na akustycznej klamrze: *piana z pysków, hałas, zamęt, wyje* — zwierzęcą, ufundowaną na homonimii (chjena = hiena) metaforę definiującą (obrazującą) politycznych adwersarzy. Kto wie zresztą, czy aluzyjnie, literacko nie odpowiada tutaj czołowemu agitatorowi „drugiej strony”, który trzy tygodnie wcześniej zwrócił cynicznie uwagę na „nagą”, animalną siłę nowej — a bliskiej sobie — formacji, biorącej udział w niedawnych wyborach do Sejmu i Senatu: „Na pobojowisku powyborczym jak okiem sięgnąć trupy... trupy... trupy. Ale że Ch-Y-Jena trupy pono lubi, więc przejeździemy się autem powoli po polach walki i przypatrzmy się, kto tam leży w krzakach...”. Por. A. Nowaczyński: *Trupy*. „Myśl Narodowa” 1922, nr 46, s. 6 (zapis z 18 listopada 1922 roku).

²⁰ Dla porządku dwa przykłady. Troska o prawomocność przysięgi prezydenta Narutowicza („na Biblię”) ujawnia śledcze talenty niektórych posłów Chjeny, tropiących status wyznaniowy przyszłej głowy państwa: „W dniu zaprzysiężenia przyszedł do Rataja poseł Dubanowicz i zapytał, czy Rataj wie, że Narutowicz w Szwajcarii zgłosił się jako bezwyznaniowy. Czy wobec tego jego przysięga w Sejmie na Ewangelię nie będzie świętokradztwem?”. Por. M. Ruszczyc: *Strzały w „Zachęcie”*. Katowice 1987, s. 146. Sprawa druga budziła więcej emocji środowisk prawicowych, widzących w Narutowiczu nieczystą etnicznie i podejrzaną narodowo „hybrydę”: „Z pochodzenia kresowiec z kowieńszczyzny, z rodziny litwomianów, od młodości mieszkał w Szwajcarii i tam naturalizowany, nie był znany nawet kolonii polskiej, skupiającej się w kraju Helwetów”. „Gazeta Warszawska” 1922, nr 337 (nota z 10 grudnia 1922 roku). Cyt. za: T. Hołówko: *Gabriel*

zapis anarchicznej, uderzającej w podstawy rodzącego się państwa prawicowej *carmagnoli* „zbiera i układa” w porządek ośmiu pierwszych strof wiersza, rozsiane po politycznych wiecach i codziennych gazetach, a starannie „wysłuchane”: „głosy patriotów”. Oczywiście, różny dyskursywny status mają owe „głosy”, a mówiąc precyzyjniej — ich tekstowe wykładniki. Raz przybiorą one formę opatrzonych cudzysłowem realnych (możliwych, prawdopodobnych) okrzyków — zrewoltowanych przez Chjenę — ulicznych demonstrantów:

„Niech żyje faszyzm! Dziś my górą!
Żydom — do szyi kamień młyński!”

„Evviva fasci!”.

Innym razem sfinguje poeta w pastiszowym duchu fragment hipotetycznego manifestu, którego autorstwo przypisać można dowolnemu z oponentów politycznych (tu w „ukonkretnionej” tekstowo roli wystąpi znany publicysta endecki Adolf Nowaczyński). Przytoczenie rzekomych słów adwersarza poprzedzi przy tym Broniewski nie tylko skatologiczną inwektywą — deprecjonującą „źródło” myśli przeciwnika — ale i formalny porządek pary rymów okalających (wymuszający człon „era” — „Hitlera”) zdefiniuje sugerowane przekonania wpływowego posła Chjeny, generała Józefa Hallera:

Manifest pisze Nowaczyński
w waterkloziec moczając pióro:

„Świta już Polsce nowa era,
sam naród dzisiaj sądy czyni —
we Włoszech rządzi Mussolini,
a Polska będzie mieć... Hallera...”.

Fragment następujący bezpośrednio po ostatnio przywołanym przynosi jeszcze inne możliwości interpretacyjne — pozbawio-

Narutowicz. Życie i działalność. Z przedmową A. Śliwińskiego. Warszawa 1924, s. 151. W jeszcze innym ujęciu: „Wybór Narutowicza uznano za dzieło Żydów. W formie zwulgaryzowanej i zniekształconej przyjęła to ulica, gdzie mówiono nie tylko o wpływach żydowskich, ale i o żydowskim pochodzeniu elekta, jak wiadomo potomka starej szlachty ze Żmudzi”. Zob. J. Pajewski, W. Łazuga: *Gabriel Narutowicz: pierwszy prezydent Rzeczypospolitej.* Warszawa 1993, s. 147.

ny znaku cytacji wyimek stanowić może (nic nie przeczy takiej lekturze!) ciąg dalszy „manifestu” Nowaczyńskiego ze strofy poprzedzającej, lub też tworzyć może odrębny segment „nacjonalistycznej karmanioli”: całośćkę wyzyskującą tryby (użyjmy terminu narracyjnego) „mowy zależnej”. Byłby wtedy ośmiowersowy ciąg słów – cytowany poniżej – przytoczeniem hipotetycznej sytuacji wiecovej, ubraną w regularny porządek wiersza artykulacją ulicznego *vox populi*:

O generale! Wiedź zastępy
w imieniu Boga i Ententy –
z żydowskich bród polecą strzępy,
a sejm rozpędzi sam Korfanty!...

Nie chcemy czekać ani chwili
na Wiejską iść z nas każdy gotów –
wysłuchaj głosu patriotów –
myśmy w „Porannym” szyby bili...

Tryb eksklamacyjno-impresywny („O generale!”, „wiedź”, „wysłuchaj”), profetyczne frazy, skrywające polityczne oczekiwania euforycznie nastrojonego tłumu („z żydowskich bród polecą strzępy”, „sejm rozpędzi sam Korfanty”), a także poetyka składanych doraźnie płomiennych deklaracji („nie chcemy czekać ani chwili / na Wiejską iść z nas każdy gotów”) i jednoznaczność zgłaszanych przez patriotów „dokonań” („myśmy w »Porannym« szyby bili”) każą łączyć treść tych wersów z konkretnymi wydarzeniami, które rozegrały się na warszawskiej ulicy w grudniu 1922 roku. Jeśli przyjąć taką optykę lektury, przytoczony fragment wiersza mógłby stanowić intelektualnie przetworzoną, a następnie literacko odtworzoną „dramę” historycznych, powyborczych zdarzeń końcówki wspomnianego roku. Wtedy to wszakże (już w dniu elekcji, 9 grudnia wieczorem, ale i dnia następnego powtórnie – wedle podobnego scenariusza) zgromadzony w Alejach Ujazdowskich tłum wysłuchał patetycznego przemówienia, ubranego w galowy generalski uniform, pośła Hallera (orędzie wygłoszone z balkonu prywatnego mieszkania), wtedy to rodziła się idea zablokowania w dniu zaprzysiężenia okolic ulicy Wiejskiej, wtedy wreszcie wznoszono antysemityczne hasła i pojawiły się „ozdrowieńcze” pomysły zaprowadzania „nowego porządku” polegającego na naruszaniu nietykalności osobistej parlamentarzystów oraz dewastacji pomie-

szczeń redakcji prorządowych bądź lewicowych pism²¹. Także wówczas — inspirowany głosami kolejnych mówców (tyrady z okien endeckiego stowarzyszenia „Rozwój” i redakcji „Gazety Warszawskiej”, głównie prominentnych przywódców politycznych prawicy) — tłum entuzjastycznie zaopiniował ideę zablokowania aktu prezydenckiej przysięgi (oficjalną notę Komisji Parlamentarnej Chrześcijańskiego Związku Jedności Narodowej, informującą o nieobecności posłów Chjeny na obradach Zgromadzenia Narodowego, przekazał 10 grudnia 1922 roku na ręce marszałka Macieja Rataja, *de facto* symbolicznie „rozpędzający Sejm”: Wojciech Korfanty...).

Pominięte (jak dotąd) trzy pierwsze strofy wiersza, choć pozostają w równie silnej zależności z fenomenami życia publicznego polskiej rzeczywistości końca roku 1922, przybierają trochę inną formę tekstowej organizacji. Pozbawione wrażenia rekonstrukcji cudzego głosu (cytat, aluzja, pastiszowe naśladowanie pierwotnego wzoru), stanowią swoisty autorski „przeгляд wrogich wojsk” — tekstową rekonstrukcję politycznego (prawicowego) zaplecza, prezentowanego konsekwentnie w ramach trzecioosobowej poetyckiej narracji, opartej na enumeracyjnych ciągach i zestawieniach: osób oraz instytucji. Listę agitatorów Chjeny otwiera „hałaśliwy” i „zamęt” siejący ksiądz-poseł Kazimierz Lutosławski, czołowy („miotający gromy” i kalumnie) propagandysta endecji. Aktywny w tamtych dniach animator kampanii — głównie antysemitycznej — wymierzonej w „ukrytych mocodawców” prezydenta elekta. Pisał:

Co się stało? Jak śmieli Żydzi narzucić Polsce swego Prezydenta? Jak mógł Witos rzucić głosy polskie na żydowskiego kandydata?²².

Oszczerczymi „gromami miota” Lutosławski zresztą nie tylko na łamach prasy codziennej — dokonuje publicznych osądów

²¹ O aktach wandalizmu dokonanych wieczorem 9 grudnia 1922 roku w redakcji „Kuriera Porannego” pisze Marek Ruszczyk: „Tłum [spod Sejmu — M.J.] ruszył w stronę Nowego Świata i Krakowskiego Przedmieścia. Tam pod posełstwem włoskim zaczęły się wrzaski »Niech żyje Mussolini«, »Niech żyje polski faszyzm«. Sfanatyzowana falanga pociągnęła na Marszałkowską, gdzie wybiła kilka szyb w redakcji »Kuriera Porannego«. Dopiero w okolicach Dworca Wiedeńskiego rozproszyła ich [uczestników zajścia — M.J.] policja”. Wspomina także o próbach zniszczenia siedziby „Robotnika” w dniu 11 grudnia 1922 roku. Por. M. Ruszczyk: *Strzały w „Zachęcie”...*, s. 138, 151.

²² K. Lutosławski: *Po wyborze*. „Gazeta Poranna 2 Grosze” 1922, nr 338.

i proklamuje oskarżycielskie wyroki także podczas nocnych pochodów i wieców²³. Wtórują mu gorliwie redakcje (wymienionych przez Broniewskiego) pism. I to zarówno tych bulwarowych („Gazeta Poranna 2 Grosze”), jak i tych bardziej poważanych („Rzeczpospolita”):

Obce narodowości, Żydzi, Niemcy, Ukraińcy, głosami swymi [...] dołączonymi do mniejszości głosów polskich [...] narzuciły wczoraj większości polskiej [...] wybór p. Gabriela Narutowicza na Prezydenta Rzplitej Polskiej. [...] Wybór ten zdumiewająco bezmyślny, wyzywający, jątrzący wytwarza stan rzeczy, z którym większość polska musi walczyć i na podstawie którego żadną miarą nie stanie do pracy państwowej, bo to byłoby tylko utrwaleniem rozstroju i zagładą podstawowych pojęć, którymi stoją narody²⁴.

odruchowy protest stolicy jest niewątpliwie faktem znamienym i doniosłym. Smutnie świadczyłoby o narodzie naszym, gdyby zniósł on cierpliwie zuchwalstwo żydowskie²⁵.

Za jaką bądź cenę Prezydentem Rzeczypospolitej miał zostać Piłsudski. Albo we własnej osobie, albo w manekinie z ukrytymi sznurkami. Jeżeli się uda, to bez żydów [pisownia oryginalna — M.J.]. Jeżeli się nie uda, to z żydami. Wszystko jedno, jak...²⁶.

„Podobno socjaliści i wyzwolenicy mają jeszcze nadzieję powetować sobie poniedziałkowy zawód”. Komunikują nam, że jakieś ptasie mózgi będą się nad ceremoniałem „objęcia władzy” przez prezydenta Narutowicza. Ma to być połączone z jakimiś festynami publicznymi, paradami ulicznymi itd. Stanowczo i poważnie ostrzegamy tych specjalistów od „protokołów” uroczystych przed dalszym prowokowaniem uczuć ludności Warszawy. Ludność polska tej prowincji [prowokacji — M.J.] nie

²³ Por. T. Hołówko: *Gabriel Narutowicz. Życie i działalność...*, s. 155.

²⁴ S. Stroński: *Ich Prezydent*. „Rzeczpospolita” 1922, nr 337. Cyt. za: *Gabriel Narutowicz. Pierwszy prezydent Rzeczypospolitej. Księga pamiątkowa*. [B. red.]. Warszawa 1925, s. 270.

²⁵ *Co dalej?*. „Gazeta Warszawska” 1922, nr 339. Cyt. za: *Gabriel Narutowicz. Pierwszy prezydent Rzeczypospolitej. Księga pamiątkowa...*, s. 286.

²⁶ W. Rabski: *Jezus Maria*. „Kurier Warszawski” 1922, nr 341. Cyt. za: *Gabriel Narutowicz. Pierwszy prezydent Rzeczypospolitej. Księga pamiątkowa...*, s. 272.

zniesie, i jeśli zamiast strumieni krwi, które widzieliśmy na ulicach stolicy onegdaj, popłyną krwi tej rzeki, odpowiedzialność za to spadnie na puste, niestety, ale żywe dotychczas głowy rozmaitych protokolantów i innych specjalistów od uroczystości i festynów publicznych²⁷.

Podgrzewając atmosferę publicznej debaty, owe „waleczne sztaby” wymienionych przez poetę redakcji stołecznych czasopism przygotowują grunt nie tylko pod przyszłe siłowe rozwiązania („krew przelewają jak atrament”), ale także pod niebezpieczne społecznie zmiany nastrojów („Polskę na tory pchają nowe”). Radykalizacja zachowań szerokich mas ludzkich i wikłanie przez publicystów radykalnej prawicy tzw. zwykłych ludzi (jak czytamy u Broniewskiego: od „bractw różańcowych” po ubranych w „pstre czapki” cechowe „korporantów”) w bieżącą rozgrywkę polityczną rodzą poważne zagrożenie formującej się, młodej demokracji Drugiej Rzeczypospolitej. Z jednej strony tak pomyślana agitacja prasowa, przeprowadzana na szpaltach wielkonakładowych tytułów, wzbudza nieufność obywateli do kanonicznych, wypracowanych konstytucją marcową, formuł parlamentaryzmu, a także osłabia mandat prawowicie wyłonionej w wyborach reprezentacji społecznej (*vide*: powołana przez Chjenę miniwizytówka narodu, grupa 19 osób, reprezentujących wszystkie stany społeczne, zebrana po to, by wyperswadować prezydentowi „prawdziwą” wolę Polaków²⁸). Z drugiej strony owocuje owa agitacja (ale też ta bezpośrednia, w tłumie) agresywnym zachowaniem oburzonych ludzi: czynami, nad którymi nikt już nie jest w stanie zapanować.

Anarchię i chaos panujące na warszawskiej ulicy z przerażeniem obserwuje Aleksandra, żona Piłsudskiego:

Byłam wtedy w mieście. W ścisku nie mogłam się prawie ruszyć. Z jednej strony parła na mnie stara, przygłucha chłopka, bez przerwy pytała, o co chodzi, z drugiej — gruba, wielka służąca. Ta ostatnia z czerwoną twarzą podrygiwała całym ciałem, wymachując pięściami i krzycząc: „Precz z Narutowiczem! Precz z żydami! [...] Żydzi nie będą nami rządzić!” Skończyło się na tym, iż wszyscy dokoła mnie krzyczeli i przeklinali

²⁷ *Głód krwi*. „Gazeta Poranna 2 Grosze” 1922, nr 340. Cyt. za: Gabriel Narutowicz. *Pierwszy prezydent Rzeczypospolitej. Księga pamiątkowa...*, s. 288.

²⁸ Por. T. Hołówko: *Gabriel Narutowicz. Życie i działalność...*, s. 156.

w podobny sposób. Nie miałam wątpliwości: wśród tłumu znajdowali się agitatorzy²⁹.

A także, wmieszany w tłum, marszałek Sejmu — Rataj:

Na Wiejskiej jakiś pan w bogatym futrze tłumaczy stróżowi głośno: wybrali prezydentem złodzieja, żydowskiego pachółka Narutowicza. Sądzę, iż po takich informacjach stróż poszedł demonstrować z innymi³⁰.

Broniewski nie poprzestaje jednak na poetyckim zdaniu relacji z endeckich „nastrojów i działań”. Nawet jeśli owa rekonstrukcja (przypominam: pierwsze osiem strof wiersza) przybiera formę sarkastycznie odegranej/odśpiewanej (odwróconej) prawicowej karmanioli: rokoszowej pieśni, w jambicznym rytmie akcentującej nieodpowiedzialnie aranżowane akty politycznej anarchii, to końcowa partia owego wykonania staje się już tylko zdecydowanym, klarownie wypowiedzianym kontrgłosem, ostrzeżeniem, brutalną inwektywą. Mówiąc jeszcze inaczej: karmaniolą rewolucyjną, ultralewicową, karmaniolą oburzonych. W ostatnich czterech strofach wiersza (odgrodzonych od „wycia Chjeny” graficznym kordonem wykropkowania) Broniewski przywdziewa — odwołajmy się do etymologicznego źródła nazwy³¹ — piemoncką *carmagnole* radykalnego bojownika, który ostrzega, obraża, przeklina i grozi śmiercią. Długie poły sankiulockiego płaszcza symbolicznie skrywają nowo narodzonego „nożownika” idei:

Ale co zrobisz, hołoto,
kiedy poleje się krew,
gdy cię rozdepce, jak błoto,
zły, robociarski gniew?

Gdy pięści spadną na karki
wasze, o twórcy hec,
kiedy zapłoną folwarki,
zgaśnie fabryczny piec?...

²⁹ A. Piłsudska: *Wspomnienia*. Londyn 1960, s. 262–263.

³⁰ M. Rataj: *Pamiętniki*. Warszawa 1965, s. 124.

³¹ O modzie francuskiej rewolty końca XVIII wieku, inspirowanej ludowymi strojami, przeniesionymi przez rewolucjonistów z różnych okolic Europy pisze Maria Gutkowska-Rychlewska: *Historia ubiorów*. Wrocław 1968, s. 616–618.

Ostrożnie! Bliskie nieszczęście!
 Pilnujcie kluczy do kas!
 Już się podnoszą pięści
 głodnych i gniewnych mas!...

Do domów, bando! Śpijcie
 przy boku waszych żon.
 Godzina bliska. Przyjdzie
 czerwony świt — wasz zgon.

Ciekawe, iż w miarę jak zaciska się „podnoszona” pięść wieszczącego „zgon” jakobina, a gardło proklamującego „czerwony świt” Merkuriusza ścisła gniew inwektywy — kurczy się także potencjał sylabiczny strofy, gasnącej w zamierającym stopniowo 7- i 6-sylabowym przeplocie wygłosowych wersów. Gaśnie w cytowanych strofach *Carmagnola Chjeny* tak szybko, jak gaśnie odwaga umiarkowanych wydawców pepeesowskiego „Robotnika” — niegotowych na tak frontalny i jawny gest politycznej konfrontacji.

Pozbawiony cody (i autorstwa) wiersz przeszedł zatem niezauważony, stworzył jednak — jak się wydaje — rewolucyjnego poetę, wypowiadającego swoje pierwsze *no pasaran* i przechodzącego ze stanu lewicowo-mieszczkańskiej drzemki w stan radykalnego wrzenia³²...

³² Broniewski miał chyba świadomość rodzącej się zmiany. W liście do Kencboka, w którym tłumaczy swój bezideowy, apatyczny, depresyjno-melancholijny stan późnej jesieni i zimy 1922 roku (list z 2 grudnia 1922) — ujawnia się pragnienie (możliwość?) „gorącej idei” ukryte w automobilowej metaforze. Nieprzypadkowo nawiązuje przy tym do pokazowego procesu Leona Toeplitza („sprawy dwunastu komunistów”), by pokazać skalę i kierunki radykalnych możliwości odmiany. W wersji ludyczno-karnawałowej zdefiniuje swą postępującą (hipotetyczną?) metamorfozę rubasznie: „lepsze to, niż szare, codzienne świniństwo”. Zob. *Korespondencja Władysława Broniewskiego z Bronisławem Sylwinem Kencbokiem...*, s. 197. Podobne intuicje przenikną do bardziej wyważonej obserwacji, którą poczyni na kartach *Pamiętnika...*, co ciekawe — tuż po wypadkach w Zachęcie, w zamykającym notatki wpisie (31 grudnia 1922 roku): „Ostatnie dwa miesiące dały wiele wypadków politycznych: ustąpienie Piłsudskiego, »faszyzm«, morderstwo Narutowicza. Przypuszczałem, że wypadki pójdą dalej. Konkretyzowały się polityczne poglądy. Z dawna już oscylowałem ideowo między PPS a komunistami. Teoretycznie bliżej byłam komunizmu, praktycznie bliżej PPS. Tak jest i dotychczas”. W. Broniewski: *Pamiętnik...*, s. 323–324.

Poeta formy wyszukanej

Między powinnością a bezradnością — formy dychotomii

Władysław Broniewski szuka słów celnych i mocnych, konsekwentnie kształtuje i modeluje oddech swej poetyckiej dykcji we frazie entuzjastycznej, szerokiej i pełnej zapału. Ostentacyjnie gardzi — jak czytamy we wczesnym, programowym wierszu *Poezja* — słowem „marnym, błahym, zimnym”¹. Od samego początku swej pisarskiej drogi świadomy jest faktu, że — zgodnie z instrumentalną metaforyką wspomnianego wiersza — poetycki werbel musi już to grać „do marszu”, „smagać słowem, bić pieśnią”, już to wznosić się i zanosić „buntowniczym i gniewnym” hymnem. Enumeracyjny tok ostatniej frazy łączy w synonimicznym układzie *słowo, pieśń i hymn*. Bo taka też ma być formotwórcza siła poezji, kształtująca strumień lirycznej mowy w meliczne meandry rewolucyjnej pieśni i tyrtejskiego hymnu — pieśni, która „bije”, i hymnu, który niejako wbrew swej etymologii podrywa, wznosi, pobudza.

Inna wczesna deklaracja programowa Broniewskiego (z wiersza *Przyjacielu, los nas poróżnił...* — PZ, I, 95—96) przynosi siostrzaną — także ze względu na powracający rekwizyt wenedyjskiej harfy — dopełniającą koncepcję poezji-pieśni: „samotnej”, „groźnej”, drapieżnej i krwiożerczej. To pieśń, która „trwogi i klęski nie zna”. Wedle poetyckiej autodeklaracji Broniewskiego, pieśniane słowo jawi się jako siła łupieżcza i wywrotowa, to wampiryczne widmo,

¹ W. Broniewski: *Poezje zebrane. Wydanie krytyczne*. T. 2: 1926—1945. Oprac. F. Lichodziejewska. Płock—Toruń 1997, s. 17. W dalszej części pracy korzystam ze wskazanego wydania. Dla uproszczenia przypisowej procedury — stosuję skrót PZ, podaję odpowiedni numer tomu i strony.

prowadzące swe ofiary „poza krańce myśli” i „ponad straszliwe głębie”, każe doświadczać stanów granicznych, organizuje transgresyjną inicjację. To pieśń — zgodnie z wampiryczną metaforą — „pełna krwi, a nie mistyki”. Ornitologiczna alegoreza kończy przywoływany fragment liryczny. Jak czytamy — pieśń z

[...] serca wzleci jak orzeł
i na twoje runie drapieżna,

z łupem ponad straszliwe głębie,
poza krańce myśli polecą.
Jeśli skona — spadnie gołębiem.
Tylko tak umierają poeci.

PZ, I, 96

„Romantyczne zaplecze” tego typu poezjowania wskazywano wielokrotnie, sytuując literackie dokonania Broniewskiego w ciągu rozwojowym, mającym swe korzenie w podglebiu śpiewnej, „rebelianckiej”, wywrotowej liryki XIX wieku. Można by rzec, iż poecie zawsze bliżej było zarówno do zmodyfikowanej przez romantyzm tradycji hymnicznej o — jak to kiedyś powiedziano — „nastawieniu emocjonalnym, jednoznacznie lirycznym”, linii prowadzącej „w końcu do zanurzenia całości poetyckiej w mowie emocjonalnej nastawionej na nadawcę”², jak i do „upieśnionej”, „uśpiwnionej”³, „odretorycznionej” ody. Ten tryb poetyckiej ewokacji wypracowany w polskim romantyzmie (głównie o proveniencji rewolucyjnej) Broniewski chętnie podejmował. „Z serca do serca — tak można by określić — pisze Maria Janion — ów »kanał komunikacyjny«, którym posługuje się liryka rewolucyjno-romantyczna”⁴. I właśnie ten „komunikacyjny kanał” wypełniał Broniewski zarówno żarliwą, emocyjną treścią wyznania, deklaracji, pochwały, jak i impresywnym, kategoriowym, nieznoszącym sprzeciwu tonem apelu, wezwania, agitacyjnej mowy. Owo silne „napięcie wewnętrzne między retorycznością a pieśniewością cechuje zarówno lirykę rewolucyjną, jak lirykę Broniewskiego — pisze Janion. Śpiewność może naruszać retoryczny tok intelektualny, ale zarazem wzmaga go wibracją emo-

² M. Janion: *Broniewskiego „morze zjawisk”*. W: *Władysław Broniewski w poezji polskiej*. Red. M. Janion. Warszawa 1976, s. 32.

³ Dwa pierwsze określenia autorstwa Janion pochodzą z cytowanego tu wielokrotnie szkicu. Ibidem.

⁴ Ibidem, s. 32–33.

cyjonalną⁵. Dialektyka ideologicznej, lirycznej marszruty rozpięta jest zatem konsekwentnie między dwoma dopełniającymi się biegunami możliwości — sprawia, iż „liryka pieśniowa posługuje się chwytami retorycznymi, a retoryka stawia pieśń na swoje usługi”⁶.

Wszak nie tylko „dynamitardem sumień”, „podpalaczem serc”, recydywistą „gniewu i entuzjazmu”, propagatorem „pieśni żelaznej” (*Do przyjaciół-poetów* — PZ, II, 119) jawi się Broniewski. Był przecież także, niejako jednocześnie, w proteuszowych swych zjawieniach, „recydywistą (gorzkiego) marzenia”, więźniem prześladowających go wyobraźniowych fantazmatów. I jako „recydywista marzenia” często wracał do samotnej celi sceptycznego namysłu oraz kontemplatywnej medytacji. Pojawiają się w jego poezji — jak pisał swego czasu Ryszard Matuszewski —

nie zawsze uzasadnione historyczną sytuacją walczącego o swe wyzwolenie proletariatu nuty tragicznego samotnictwa, niekiedy wręcz przejawy jak gdyby osobistego załamywania się poety w jego postawie człowieka walki, akcenty najczystszyego indywidualizmu, pozostające w wyraźnej sprzeczności z postawą tak dobitnie wyrażoną w wierszach rewolucyjnych⁷.

Owe pęknięcia i rysy na ciele rewolucyjno-agitacyjnego tekstu literatury odbierane były nieodmiennie jako niedopuszczalne i kłopotliwe dysonanse. Stawały się pożywką dla bolesnych nieporozumień i poróżnień Broniewskiego z przedwojennymi towarzyszami, stawały się materią prestiżowych sporów także krytyków późniejszych (*vide* — powojenny spór Zygmunta Lichniaka z Wiktorem Woroszylskim o „lirykę i politykę”⁸).

Gdy jednak pisać „twardo nie można” — choćby pouczał sam Witold Wandurski⁹ — gdy „acetylen słów” bezradnych uparcie „pło-

⁵ Ibidem, s. 36.

⁶ Ibidem.

⁷ R. Matuszewski: *O poezji Władysława Broniewskiego*. Warszawa 1955, s. 33.

⁸ Opozycyjne stanowiska zajęte przez młodych studentów polonistyki, uczestników III Zjazdu Związku Kół Polonistycznych w roku 1948, spierających się o faktyczną naturę poezji Broniewskiego („dokument przeżycia” czy „fakt społeczny”), wyznaczają jedną z podstawowych osi sporu organizującego krytyczną recepcję twórczości autora *Drzewa rozpaczającego*. Stanowisko Lichniaka zaprezentowane zostało w 50. numerze „Dziś i Jutro” (1948). Kąśliwą odpowiedź Woroszylskiego opublikowało „Po Prostu” (1948, nr 8).

⁹ Treść owego pouczenia zawarta została w żartobliwej fraszce (PZ, II, 335) napisanej przez Broniewskiego zapewne jeszcze w latach dwudziestych. Sta-

nie na wargach” i rozpala się „bolesna maligna” (*Listopady* — PZ, II, 23), gdy wiersz „pisze się przemocą” (*Zioła* — PZ, II, 26) i „zakwita (groźny) kwiat serca — szalej” (*Zioła*), osłabieniu ulega ton politycznej agitki. Kiedy słowa nie układają się pod dyktando społecznego zapotrzebowania, akademii ku czci, partyjnego wiecu — wiersz trzeba wywołać i „wykołysać” (*Wiersz* — PZ, III, 109), kiedy brzozy stają się „bezpartyjne i apolityczne” (PZ, III, 274) — wiersz jawi się rizomatycznie, jako twór pogmatwany i nieprzejrzysty. Myśl płacze się i — jak czytamy w autotematycznym *Powrocie do wierszy* — meandruje „na zrębie”, nieuchronnie rozpoczyna się „stromy lot wyobraźni” (PZ, II, 107). Liryczny bohater staje się dyskretnym „hodowcą” deficytowej — jak to ujmuje poeta — „radości zamarłej / w ciasnych szczelinach bytu” (*Wiersze o wczesnej wiosnie...* — PZ, II, 97). Z trudem „sypie się czarny liter piach” (PZ, I, 218), słowa mozolnie „rosną jak obłąd”, smakują „gorzko i boleśnie” (PZ, II, 36). Wiersz rodzi się poza racjonalną motywacją — powstaje „z niczego” (PZ, II, 97). Podobny protagonistom barokowych *vanitas*, „wąty, niebaczny, rozdwojony w sobie”, jawi się bohater tych wierszy jako byt o „huczącym pulsie” (PZ, II, 99), byt lekliwie zanurzony w „morzu zjawisk”, niczym mitologiczny Iksjon rozpięty między „chwilą złowieszczą” a „wiecznością zatrutą” (PZ, II, 107). Gubi się w labiryncie znaku („gniewnym”, „szarpanym”, huczącym jak „dzwony alarmu” — PZ, II, 36), zatraca w wierszu-zagadce — wypowiedzanym „mową zawiłą”, „łamanym na łkania szeptem” (PZ, II, 36); „tonie” w wierszu, który się gmatwa i traci swą komunikacyjną moc: „głuchy jest tętent wiersza” — czytamy w jednym z ostatnich utworów zamykających *Troskę i pieśń* (PZ, II, 107). Píše — na marginesie dziejowych rozstrzygnięć — „obłądny pamiętnik artysty”, niejako wbrew sobie, przemocą („Ja bym chętnie nie pisał, / ale muszę” — PZ, II, 257), częstokroć mimowolnie rejestruje (a właściwie mechanicznie „ilustruje”) monotony przepływ „chwil, których nie ma” (PZ, II, 24). Bezradny, poddany chybotliwemu, arabeskowemu ruchowi myśli tworzy hieroglificzny, „zagryzmołony poemat”, utkany ze słów „niepotrzebnych nikomu” (PZ, II, 258).

Mimo trudności próbuje Broniewski przekroczyć nieraz żelazne reguły literackiej reprezentacji, poszukuje tajemnych przejść

nowiła ona — obok takich utworów jak: *Krytykom, Przyjacielu, los nas poróżnił, Wiersze o wczesnej wiosnie* — ślad ideologicznego sporu, jaki toczył się między Wandurskim (i innymi towarzyszami) a Broniewskim o cele i zadania literatury.

między tym, co zewnętrztekstowe, rzeczywiste, realne, a tym, co językowe i figuratywne. Jest jednak poszukiwaczem świadomym ograniczeń natury literackiego przekazu, niezdolnego udźwignąć ciężaru ziarnistej rzeczywistości, nawet jeśli owym ciężarem jest mało ziarnisty ślad, podmuch, szum. Z rezygnacją wyzna w wierszu o znamienym tytule *Bezradność*:

szukam rymu do szumu kaliny —
i nie ma.

PZ, II, 247

To poeta świadomy pułapek, jakie niesie mimetyczny i epistemologiczny optymizm; świadomy iluzoryczności wysiłków — przywołajmy inny wiersz z tomu *Drzewo rozpaczające* — wysiłków prowadzących do zdobycia „szczęścia w Słowie” (*Anonim* — PZ, II, 247). Wszak „rozdeptywanie słów na miazgę” (PZ, II, 39) nie przynosi oczekiwanej radości wyłuskanego ziarna sensu, spycha bezlitośnie w pozawczy „obłok niewiedzy”. Potwierdza to rozwijana z uporem sekwencja lirycznych rozpoznań wiersza *Nie wiem*:

Nie zrozumieć nigdy, nie nazwę
żadnej rzeczy z daleka i z bliska
[...]
Nie wypowiem nic, nie wyspiewam,
ani nocy, ni gwiazd nie zliczę.
[...]
Wiem, że nigdy poznać nie zdołam,
jaka moc mnie usidla i dręczy [...].

PZ, II, 39

Recydywista marzenia — zawiedziony wielokrotnie w swych lirycznych rozpoznaniach — zasiedla uparcie wyobraźniowy czyściec, osiada w krainie wzmożonego nasłuchu — zwykle nocnych — szumów, szmerów, odgłosów świata. *Oculo aureque mundi*. Oto metonimiczna sygnatura, definiująca jego percepcyjną aktywność. Czujne, acz lęklive ucho łowi napierające dźwięki świata, czujne (choć niepewne) oko rejestruje migotliwe powidoki i odbłyski: kosmosu, natury, miasta.

Zwłaszcza miasta, które ściga go jak demoniczne „groźne widmo”, miasta, które „warczy, dudni, burzy się i pieni” (PZ, I, 191). Morze napierających zjawisk układa się w bolesną kakofonię chaotycznych „barw, dźwięków, światła, zgrzytów i płomieni” (PZ, I,

191). To widmo miasta-Molocha, współczesnego Babilonu. Lewiatan grasujący w mateczniku miejskiej dżungli połyka samotnego żeglarza (wszak to Mickiewiczowski trop). Klaustrofobiczne wrażenie osaczenia i zamknięcia w perystaltyce pulsujących trzewi miejskiej Bestii przynosi jeden z wierszy tomu *Dymy nad miastem*, wybijany taktem uporczywego czterostopowca daktylicznego¹⁰:

Pędzą ulice ślepe i dzikie
kołem zielonym pali się mrok
biesy latarni sinym płomykiem
pełzną, chichoczą za mną co krok.

Biesy — PZ, II, 35

„Wilgotny trotuar” somnambulicznych ulic prowadzi nieodmienne w „mgłę wilgotną, która bólem nasycza” (PZ, II, 23). Zdezorientowany współczesny Jonasz trafia do cmentarnego purgatorium, gdzie latarnie płaczą nad grobami ulic (*Nocą* — PZ, II, 37). Grobami, z których nie tylko wychodzą „cienie przechodniów”, ale i „występek wypełza poczwarnie” (*O czym ty marzysz, wielkie, pyszne miasto* — PZ, I, 80). To groteskowe miasto z wizji Hieronimusa Boscha, miasto, w którym „maszyny stanęły na łapach i gdaczą”, „lokomotywy tabunami lecą przez mury na wylot” (*Maszyny stanęły na łapach* — PZ, I, 239), a „domy, jak rude balony gazu, / biorą na niebo skręt” (*Niech Rafaele malują* — PZ, I, 243).

Poza dychotomie?

Mam pełną świadomość wejścia — po raz kolejny, może wtórnie — do tej samej lekturowej rzeki, do rzeki, w której zanurzyło się już tyłu przede mną, próbując uchwycić i rozsypać ów aporyczny węzeł domniemanej czy pozornej sprzeczności rządzącej *universum* poezji Broniewskiego, węzeł splatający to, co partykularne i uniwersalne, to, co impresywne i emotywnie, osobiste i społeczne,

¹⁰ Gwoli ścisłości — przywołany fragment realizuje wzorzec czterostopowca daktylicznego katalektycznego przed średniówką (i w wygłosie wersu), przeplecionego z czterostopowcem daktylicznym katalektycznym przed średniówką (i podwójną kataleksą w klauzuli).

polityczne i wyobraźniowe. Jak jednak opuścić bitewne pole językowego opisu, znaczonego równym rzędem stających naprzeciw siebie, bojowo najeżonych opozycji? Jak myśleć, medytować, pisać o Broniewskim, gdy za plecami ustawia się tłum krytyków i interpretatorów pochwytyjących od lat ciało jego poezji, biografii, legendy w bezlitosne kleszcze dychotomii? Liryk społeczny i intymista, poeta poważny i rubaszny, poeta nadziei i zwątpienia, liryk tragiczny i ironiczny, Broniewski ocenzurowany i Broniewski „bez cenzury”, Broniewski oficjalny i Broniewski — cokolwiek miał na myśli Stanisław Barańczak, pisząc te słowa — prawdziwy¹¹. Broniewski legionista i komunista, „Pomnik i Władek” — wedle czulej formuły Antoniego Słonimskiego¹². Nieodmiennie bezlitośnie ściśnięty w binarnej prasie pojęć — Broniewski „taki” i „owy”. Wypada zwrócić uwagę na triumfujący pochod pozornego koniunktywu, jakaż uporczywa, efektywna, rozciągnięta w czasie intronizacja niepozornego spójnika „i”. Oczywiście, nie mam nic przeciwko tej szacownej jednostce leksykalnej naszego systemu językowego. Tym bardziej, gdy owe antynomiczne człony układają się w sensorodne równanie, dialektycznie godzą się i nie prowadzą do jednoznacznie pozytywnej waloryzacji którejs ze stron przeciwstawnego układu. Gdy wyłania się z nich obraz poezji — czy szerzej: egzystencji — migotliwy i mozaikowy, splekany i niejednoznaczny, labilny, niepochwytny, niespetryfikowany w gnomicznej formule stereotypu.

Jak jednak wyplatać się z owej kłopotliwej sfery napięć? Jak choć na chwilę, na moment przekreślić dwójowy kod? I tu z pomocą przychodzi sam Broniewski. I to wcale nie Broniewski poeta, epistolograf, pamiętnikarz, publicysta. Ale Broniewski może mniej znany i pamiętany, Broniewski czytelnik, wrażliwy na melodię cudzej strofy słuchacz, obracający w palcach kolejne poetyckie tomiki — uważny interpretator. To może najbardziej konsekwentny i jednorodny głos poety, jaki jest nam dostępny — głos międzywojennego recenzenta „Wiadomości Literackich”. Oczywiście, „konsekwentny i jednorodny” pod pewnym względem — to głos kogoś, kto jako podstawowe kryterium oceny i weryfikacji lirycznego dorobku przyjmie nie ideologię, pochodzenie, talent,

¹¹ S. Barańczak: *W kręgu „akademii ku czci”. Poeta zamordowany*. W: Idem: *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*. Paryż 1983, s. 58–59, 63.

¹² A. Słonimski: *Alfabet wspomnień*. Warszawa 1975, s. 27.

środowiskową przynależność do takiej czy innej koterii lub grupy literackiej, lecz najzwyczajniej w świecie zwróci uwagę na stopień poetyckiego, formalnego wyrafinowania. To Broniewski świadomy reguł literackiego warsztatu.

Wypada przyjrzeć się bliżej owej praktyce czytelniczej, manifestującej się w krótkich omówieniach wybranych poetyckich tomów.

Forma krytyczna

Jako zdystansowany i krytycznie nastawiony recenzent — dajmy na to — almanachu grupy Czartaka, podkreśla Broniewski osiągnięte przez debiutantów „znaczące opanowanie techniki poetyckiego rzemiosła”¹³, zwłaszcza w zakresie stosowanej przez autorów tomu praktyki budowania metafory (ilustracją są tu fragmenty wierszy Emila Zegadłowicza, Edwarda Kozikowskiego, Janiny Brzostowskiej i Tadeusza Szantrocha). Zwraca uwagę na rzadko praktykowany „daleki asonans samogłoskowy Brzostowskiej, przypominający brzmieniem jak gdyby zgłuszoną moderatem muzykę”¹⁴. Dokładność, precyzja, architektonika muzycznej formy podsuwają spektrum rozwiązań możliwych do zaaplikowania na gruncie poetyckim. Dlatego w recenzji z tomików Zegadłowicza, opublikowanej w roku 1925, postuluje Broniewski, by znakiem rozpoznawczym poezji nowoczesnej była konstrukcja liryczna, mierzona ścisłością „na miarę nauk matematycznych”¹⁵. Supozycja ta wiąże się z przeprowadzonym przez poetę atakiem na „poetyczne wielosłowie” i pleniący się brak formalnego rygoru. Atakując autora *Zmór...*, zauważy bezlitośnie (i wypunktuje) osłabiającą przekaz poetycki nadwyżkę semantyczną. W konkluzji stwierdzi kąśliwie, iż „u Zegadłowicza wiele jest nie tylko słów, ale i całych zdań, bez których utwór mógłby się obejść”¹⁶.

¹³ W. Broniewski: *O grupie „Czartaka”*. „Wiadomości Literackie” 1925, nr 10. Cyt. za: *Władysław Broniewski. Wstęp, wybór materiałów i przypisy* F. Lichodziejewska. Warszawa 1966, s. 131.

¹⁴ *Ibidem*, s. 132.

¹⁵ W. Broniewski [recenzja trzech publikacji E. Zegadłowicza: *Powsinogi bekskidzkie, Nawiedzeni, Kantyczka rosista*]. „Wiadomości Literackie” 1925, nr 15, s. 4.

¹⁶ *Ibidem*.

Podobnie w recenzji z drugiego, wydanego w Zamościu, tomiku Stanisława Młodożeńca (*Kwadraty*) przeniesie Broniewski akcent z rozważań nad — jak to nazywa — „treściowo-ideologicznymi wartościami” zapisu poetyckiego na „niektóre formalne” aspekty tomu. Zwraca uwagę na swoistą wolę autora *Kresek i futuresek*, znaczoną ograniczeniem rozpoznawalnej manieri „słowiarskiej”, praktyki słowotwórczej, uorganizowanej gęstą siecią neologizmów na rzecz umuzycznienia poetyckiej frazy. Dźwiękowy aspekt tomu, nieco nużący — jak zauważy — w swej wersologicznej regularności, zestawia Broniewski z technicznymi uwagami, poświęconymi, nieco inaczej niż u imażynistów rozumianej, roli metafory, nie tylko budującej sferę obrazów (wyglądów), ale także potęgującej nastrojowość wiersza¹⁷.

Jako uważny czytelnik pierwszego tomu Juliana Przybosa (*Śrubicy*), wskaże „twardą, chropowatą i rytmiczną”¹⁸ naturę słownej formy, czujne ucho recenzenta wydobędzie powinowactwa poetyckie młodego Przybosa z poezją Majakowskiego. Natura poety-warsztatowca da o sobie znać, gdy w aliteracyjnej metaforze zdefiniuje frazę Przybosa jako poezję podległą „rytmowi warczącego warsztatu świata”, gdy ujawni jej „mechanycystyczne zaplecze”, dostrzegając w niej zręby dziwnego „maszyno-ludzkiego panteizmu”¹⁹.

Albo jeszcze inaczej — pisząc o „żywym mięsie słów” Juliana Tuwima, odkrywa Broniewski swoistą (wedle jego określenia) „fizjologię twórczości” autora *Czyhania na Boga*, fizjologię „opartą” na zmysłowym doświadczeniu mowy, tętniącej w wierszach taktem „zgodnym z rytmem krwi pulsującej w żyłach”²⁰. Na wstępie swej recenzji napisze:

Być może, iż tytuł tej książki jest wyznaniem lub skargą, jednak wolę *Słowa we krwi* rozumieć jako symbol żywej, krwistej siły poezji Tuwima. Roślinna, zwierzęca, żywiołowa reakcja na każde zjawisko, myślenie zapachami i barwami, bezpośredniość poetyckiego kształtu przeżycia — oto najwyższe prawdy tej twórczości. Ma się wrażenie, że wiersze te powstały niezależnie

¹⁷ Por. W. Broniewski: *Poezje Młodożeńca*. „Wiadomości Literackie” 1926, nr 4, s. 5.

¹⁸ W. Broniewski: *Tom Przybosa*. „Wiadomości Literackie” 1925, nr 21. Cyt. za: *Władysław Broniewski...*, s. 135.

¹⁹ *Ibidem*, s. 134–135.

²⁰ W. Broniewski: „*Słowa we krwi*”. „Wiadomości Literackie” 1926, nr 27. Cyt. za: *Władysław Broniewski...*, s. 135.

od intelektu, że są najbezpośredniejszym, żywiołowym odruchem, jak okrzyk radości lub bólu. Jest to poezja fizjologicznego nienasyceńcia życiem, pogański hymn na jego cześć, pochwała każdej siły świat rozsadzającej²¹.

Dlatego też nazwie Tuwima „bałwochwałcą, czcicielem żywiołów”, herezjarchą, który Boga „widzi w każdym starciu sił elementarnych”²².

Nietzscheańską metaforę „pisania krwią” odnajdzie Broniewski w Tuwimowym obrazie „krwi gniewem gorejącej”. Krwi — „symbolu wszelkich sił żywotnych”, żądającej „wyrazu dla swej żywotności”, „śpiewającej gniewem, czyli odwiecznym buntem w obliczu kosmicznego milczenia”²³. Oto wydobyte przez Broniewskiego słowo i ciało tej poezji. Wydobyte w lekturze bliskiej, empatycznej i czulej. Zresztą nie tylko Tuwima czyta w ten sposób, czyta tak każdy poetycki tomik i kiedy tylko zdoła, korzysta z — jak to kolokwialnie nazywa — „możliwości zahaczeń o zagadnienia »roboty« poetyckiej”²⁴.

Można powiedzieć, ryzykując pewne uproszczenie, iż wciela ją się w rolę krytyka, teoretyka poezji, „pana od poetyki”, przynosi Broniewski ciężar analitycznej uwagi z planu treści na plan wyrażania. Uparcie pyta bowiem — użyjmy formalistycznej terminologii Borysa Eichenbauma — jak wiersz jest zrobiony, podle jakich reguł tkana jest materia lirycznej makaty. Z uporem mierzy poetyckie szeregi, ocenia skuteczność stosowanych zabiegów, waży asonanse i konsonanse, przegląda metafory i frazeologiczne przekształcenia, przepatruje rymy (dajmy na to: krytyczna analiza rymów składanych, „brzmiających dziko”, manierycznie, sprawiających kłopoty artykulacyjne, analiza dokonana na marginesie lektury poematu *Słowo o Jakubie Szeli* Brunona Jasińskiego²⁵), śledzi rozwiązania rytmiczne (braki w wyczuciu rytmicznego pulsu wiersza wytyka Broniewski — w swej recenzji tomu *Oczy i usta* — Adamowi Ważykowi²⁶), odpytuje ze znajomości sztuki

²¹ Ibidem.

²² Ibidem, s. 136.

²³ Ibidem.

²⁴ W. Broniewski: *Poezje Młodożeńca...*, s. 5.

²⁵ W. Broniewski: *Poemat o Szeli*. „Wiadomości Literackie” 1926, nr 48, s. 3.

²⁶ W. Broniewski: *O rozwiązłości serca i wstydlivosti słowa*. „Wiadomości Literackie” 1926, nr 18, s. 5.

rymotwórczej, sprawdza warsztatowe umiejętności panowania nad kompozycją i gatunkową formą.

Nie temat — autorytatywnie zawyrokuję w omówieniu tomiku *Tętno* Jana Brzękowskiego — ale układ wiersza, jego doskonałość w stosunku do postawionych sobie wymagań, celowość i skuteczność [...] — oto konstruktywne elementy wiersza²⁷.

Warto zwrócić uwagę na dobór użytych przed chwilą słów: układ — celowość — skuteczność — konstrukcja. Postulując celowość i symetryczność w budowaniu poetyckiego szeregu, położy Broniewski akcent — niejako mimowolnie — na kwestie, które akademickich teoretyków poezji spod znaku metody formalnej czy praskiego strukturalizmu będą fascynować i stawać w centrum ich poznawczego zainteresowania nieomal w tym samym czasie. „Nie temat”, lecz „sposób kształtowania” lirycznego strumienia słów — oto kwintesencja sztuki poetyckiej, zdaje się twierdzić Broniewski. Znamienny pozostaje jednakowoż fakt, że to, co jako krytyk próbuje sprawdzić i prześwietlić (natrafiwszy zaś na pokłady wyrafinowania — pozytywnie zaopiniować) — jako twórca, parę lat później (przynajmniej w warstwie deklaratywnej), stara się ukryć czy zbagatelizować. W prowokacyjnych i przewrotnych poetyckich autocharakterystykach nieodmiennie przybiera pozę naiwnego skryby („ja sobie tak (poetycko) gwarzę, gwarzę, / napiszę, co zauważę [...]” — *Ciągle o Warszawie* — PZ, III, 74), pozę szarego robotnika słowa, gładko i beztrzesko „pracującego w rymie” (*Dla kogo wiersze?* — PZ, III, 33) bądź nieświadomego reguła prostaczka, rzeźbiącego w polskiej mowie, co to niby „czerstwa” i „prosta” (PZ, III, 33), sama pod styllosem-rylcem się układająca. A skoro „czerstwa” i „prosta”, to i wiersze można — rzekomo — pisać „niedbale”, w „roztargnieniu” (PZ, III, 261). Za nic mając — poigrajmy frywolnie słowami — uczone „stęknienia uczonych” o niedouczonych poetach (tak przynajmniej sarkastycznie ujmuje to Broniewski w jednej ze swoich fraszek — PZ, III, 260). „Algebra słów?” — zapyta poeta ironicznie w jednym z liroków tomu *Nadzieja*. I zaraz prowokacyjnie odpowie: „Mnie na to nikt nie nabierze” (PZ, III, 74), wszak wiersz wszystko gładko i bezproblemowo, jak czytamy dalej: „upieści prosty”.

²⁷ W. Broniewski [recenzja książki J. Brzękowskiego: *Tętno*]. „Wiadomości Literackie” 1926, nr 32, s. 4.

No, tak — prosty poeta piszący proste wiersze... Jakże wielu krytyków i czytelników stało się (dzisiaj stanowią może już przeważającą większość) gorliwymi wyznawcami tej utrwalanej i utwierdzonej również przez poetę-autora religii „przezroczyściego słowa”. Nawet znawcy i admiratorzy tej twórczości jako jeden z jej znaków rozpoznawczych typowali swego czasu walory meliczne, wzruszeniowe, formalny tradycjonalizm oraz klarowną komunikatywność. W pośmiertnym wspomnieniu poety Bohdan Drozdowski indaguje z mocą:

Czyż poezja, jak Broniewskiego, liryczna i sentymentalna, gniewna i ironiczna, tragiczna nieraz i przyciszona [...] przestaje być „intelektualna” tylko dlatego, że nie szuka wymyślnych form, że jest śpiewna, „tradycyjna”, że rozumie ją i przyjmuje także publiczność z ostatnich rządów?²⁸.

W dalszej części swego *Trenu na śmierć Władysława Broniewskiego* Drozdowski wypowie celnie — jak się wydaje — złowróźbne proroctwo dla tej „poezji nieszukającej wymyślnych form”, nieatrakcyjnej z punktu widzenia sztuki i krytyki nowoczesnej (czy za chwilę: „post-nowoczesnej”), która to krytyka — jak zauważy — „uznawszy go raz za poetę przebrzmiałej epoki, przebrzmiałej stylistyki, przebrzmiałej poetyki” — nie jest skłonna „w ogóle wymieniać [go — M.J.] w kręgu nazwisk, które popychają naprzód kolaskę polskiej czy europejskiej poezji”²⁹.

Oczywista nieoczywistość

Czy jednak owo uznanie Broniewskiego przez goniących za modami krytyków i historyków literatury — a po 1989 roku również przez instytucje państwowe, ministerialne, edukacyjne — „za poetę — powtórzmy — przebrzmiałej epoki, przebrzmiałej stylistyki, przebrzmiałej poetyki” nie wynika także ze zbyt powierz-

²⁸ B. Drozdowski: *Tren na śmierć Władysława Broniewskiego*. W: *To ja — dąb. Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim*. Oprac. S.W. Balicki. Warszawa 1978, s. 269.

²⁹ *Ibidem*, s. 270.

chownej lektury, zbytnej wiary w nieskomplikowanie literackiego przekazu, wiary utrwalanej i przewrotnie podsycanej zresztą przez samego poetę? Czy nie należy łączyć tego z prześlepieniem oczywistego faktu — takiego oto, iż ukryty za „drwiącą maską” słów (PZ, II, 335), pozornie „czerstwych i prostych”, czai się (najzwyczajniej) wyrafinowany liryczny strateg, poetycki sztukmistrz, który ma pozorną klarownością, łatwością oraz przejrzyistością tematu i formy. Dużą ostrożność zalecał w kontakcie z liryką autora *Troski i pieśni* Kazimierz Wyka, gdy pisał swego czasu intrygującą interpretację wiersza *Hawrań i Murań*:

Był [...] Broniewski artystą bardzo świadomym, powiedziałbym — wyrafinowanym, gdyby ten przymiotnik nie wydawał się dziwny w stosunku do niego. Było to wyrafinowanie twórcze głęboko ukryte i doprowadzone do stanu prostoty — pozornej, oczywistości — nieoczywistej. Prostota i oczywistość były dla czytelnika, kontakt z nim poeta osiągał, zdawałoby się, bez wysiłku. Krytykowi pozostaje druga strona tego wspaniałego poety: wcale ta prostota nie jest taka prosta; wcale ta oczywistość nie jest taka oczywista³⁰.

Nie chodzi w tym momencie o to, aby precyzyjnie powtarzać ustalenia Wyki, odsłaniające formalną maestrię pozornie oczywistego, tatrzańskiego wiersza Broniewskiego. Choć niewątpliwie zastanawia i niepokoi ujawniona przez interpretatora dyskretna „gramatyka poezji”, jak na przykład owo napięcie między solarnym orzeczeniem imiennym a odwróconymi w swym prymarnym znaczeniu ewokowania grozy i lęku formami bezosobowymi, czy też antymodernistyczna funkcja implantowanych w ciało wiersza zespołów przymiotników, „niesłużąca zdobnictwu przez mnożenie cech i właściwości”, lecz użytych po to, by oznaczyć to, co niepochwytne i nienazywalne, albo wzniosłość osiągnana bez powołania na świadka Boga, mitu czy kosmogonicznej symboliki; podobnie — sensorodna gra w zakresie migotliwego użycia nazw (jak wtedy, gdy użycie topomastyczne przechodzi płynnie w sferę sensów onomastycznych).

Warto natomiast zwrócić uwagę na drugie ostrzeżenie Wyki, które dopełnia wstępne rozpoznanie dotyczące pozornej prostoty po-

³⁰ K. Wyka: *Władysław Broniewski: Hawrań i Murań*. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. Prokop i J. Sławiński. Kraków 1971, s. 349–350.

eji Broniewskiego. Tym razem w centrum zainteresowania stanie kwestia podwójnego kodowania literackiej wypowiedzi, uwaga skupi się na problemie intertekstualnych powiązań:

Przy Broniewskim trzeba [...] być bardzo ostrożnym: ten poeta świetnie posługuje się cytatem i kryptocytatem, aluzją i ukrytą aluzją³¹.

Podążając za intuicją cytowanego badacza, można powiedzieć, że im mniej podejrzewamy Broniewskiego o wyrafinowane poetyckie gesty, tym gorzej dla nas. Zresztą sam Wyka z niedowierzaniem i ze zdumieniem odsłania aluzyjne pokłady w tekstach tak, zdawałoby się, znaczeniowo prostych i strzelistych, jak — nie przymierzając — „winda złej pieśni” w „serce ziemi się wwiercająca” (PZ, II, 73). W finalnym wygłosie *Zagłębia Dąbrowskiego* — bo o tym wierszu mowa — będzie chciał bowiem widzieć sytuacyjno-symboliczną, a także konkretnie słowną grę z odpowiednią sceną *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego, „duet liryczny” ostatniej strofy *Hawrania i Murania* połączy — znowu nie bez wahania — z pasterskim dwugłosem *Starego lasu* Kazimierza Przerwy-Tetmajera, a nagłos wojennego *Morza Śródziemnego* — z odpowiednio transponowanymi partiami *Hymnu* Juliusza Słowackiego.

Przywołane przed momentem trzy przykłady nawiązań literackich jawią się dość symptomatycznie. Ostatni z nich (w którym Broniewski odsyła do widzianych, „lotnych w powietrzu bocianów” Słowackiego) mieści się w warsztatowej praktyce poetyckiej, którą Tadeusz Bujnicki określił następująco:

Wybór i sposób wyzyskania [tradycji literackiej prowadzą do wniosku — M.J.], iż poeta najchętniej korzystał z lektury znanej, której fragmenty — jako aluzja — mogły być rozpoznawane przez średnio odczytanego czytelnika lektur szkolnych. To, co było aluzją — było więc także „słowem potocznym”, nieomal anonimowym, które już weszło do słownika przeciętnego inteligenta³².

Ta sfera międzytekstowych relacji została wielokrotnie i na różne sposoby szczegółowo opisana; znaczny ją długi lista odwołań od

³¹ Ibidem, s. 350.

³² T. Bujnicki: *Władysław Broniewski*. Warszawa 1972, s. 203.

Adama Mickiewicza i Słowackiego po Stefana Żeromskiego, Andrzeja Struga i innych (poświadczają to szkice między innymi Artura Sandauera, Jana Zygmunta Jakubowskiego, Zbigniewa Siatkowskiego, Jana Witana czy Bujnickiego³³). Problemem pozostaje jednak to, co leży w granicach dwóch pierwszych rozpoznań Wyki, to znaczy taki rodzaj gry z tradycją w zakresie transponowania tekstu cudzego, który można by nazwać subtelnym czy dyskretnym, gdy nawet wprawne ucho i rozległa wiedza czytelnika wystawiane są na erudycyjną próbę. Jak na przykład wtedy, kiedy przychodzi wykryć nieoczywisty na pierwszy rzut oka ślad utworu Miecysława Romanowskiego w zakończeniu wiersza Broniewskiego *Nad rzekami Babilonu*, wiersza nakazującego zmienić „bagnety Września na pług — by orać cmentarz”, czy nastrojowe, synestezyjne reminiscencje *Tłumaczeń Chopina* Kornela Ujejskiego w jerozolimskim *Mazurku* — aby tylko w kręgu wierszy wojennych pozostać.

Jednym słowem

Skoro zaś o „subtelnym i dyskretnym” jakościach mowa, warto (choć na moment) zogniskować lekturową uwagę na problemach nieco innych, związanych z rudymenarną, podstawową materią poetyckiej tkanki — na sferze fonematycznej, brzmieniowej. Jak się wydaje, problem dotyka wcale nieoczywistej kwestii — jak to nazywał Broniewski — „roboty w rymie”. Za przykład niech stanie arcydzieło dwudziestowiecznej liryki funeralnej — wydany po śmierci córki cykl poetycki *Anka*, ów cykl-płacz, czy też narastający w czasie wiersz-płacz, budujący — jak to napisał niegdyś Jarosław Iwaszkiewicz — „tak spontanicznie, tak goryczą i bólem do samego końca nabrzmiałe”³⁴ współczesne *Treny*. Uwagę swą

³³ Szczegółowe ustalenia w tym względzie przynoszą następujące prace — A. Sandauer: *Od romantyzmu do poezji proletariackiej*. W: Idem: *Poeci trzech pokoleń*. Warszawa 1955, s. 96, 99; J.Z. Jakubowski: *Tradycja i nowatorstwo. „Przegląd Humanistyczny”* 1963, z. 5, s. 1–20; Z. Siatkowski: *O mechanice poezji rewolucyjnej: casus Broniewski*. „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 3, s. 142–150; J. Witan: *Przymierze z tradycją. „Poezja”* 1969, nr 5, s. 4–17; T. Bujnicki: *Broniewski i tradycja literacka*. W: Idem: *Władysław Broniewski...*, s. 151–207.

³⁴ J. Iwaszkiewicz: *Powrót do jasności*. W: *Władysław Broniewski...*, s. 231.

zgodnie z zapowiedzią skupię na lirycznej drobinie, uderzającej zwłaszcza w części napisanej po śmierci córki, części stanowiącej zasadnicze ogniwo tomu (jak wiadomo, cykl zawiera również teksty wcześniejsze, powstałe przed 1 września 1954 roku). Ową liryczną drobiną niech będzie tytułowe słowo „Anka” i jej wielokrotne i na różne sposoby przywoływane w tomie deklinacyjne alternacje (Anka, Ankę, Ance), a także deminutywne formy, głównie wokatywne (Aniu, Anulu, Anula). Różna jest oczywiście skala, jeśli tak można powiedzieć, odbrzmień i użyć, czy też zjawień, ukochanego imienia w żałobliwym słowie.

W najbardziej oczywistych pozycjach wersowych tomu, znaczonych pracą paronomastycznego, echowego rymu, Anka ukryta zostanie do-słownie — w odpowiednich pozycjach odbrzmień wyrazowych. Konkretnie — w cząstkach leksemów nazywających przedmioty codzienne (rymy: **Anka** — **firanka**; **Anka** — **dzbanka**):

Otworzyłem okno, a **firanka**
pofrunęła ku mnie,
jak **Anka**
w trumnie.

PZ, III, 120

Robiliśmy film w Kazimierzu,
raczej nie ja, lecz **Anka**,
król Kazimierz z tym się sprzymierzył
i piliśmy piwo z **dzbanka**.

PZ, III, 133

Innym razem w słowach określających czasowe fazy dnia, głównie jego początek (rymy: **Anki** — **poranki**; **Anki** — **ranki**):

Przyniosłem bratek z grobu **Anki**,
stoi przede mną,
i znowu będą chmurne **poranki**,
w południe ciemno.

PZ, III, 137

Niech sobie śpiewa słowik
dla innych wieczory i **ranki**,
ja bym skonał za zmrużenie powiek
Anki.

PZ, III, 129

Pozostałe przypadki „uchwycą” momenty uczuciowej tkliwości (rymy: **Ance** — **kochance**; **Aniu** — **kochaniu**):

Gdybym mógł, powiedziałbym **Ance**,
po całym życiu zawilem —
mojej jedynej kochance:
żyłem.

PZ, III, 134

Moja córka... Ach! żadnej kochance
nie mówiłem tak siebie do dna
jak **Ance**...
A była mi ona podobna

PZ, III, 121

To nie bzdury, nie bzdury, **Aniu**,
ja jednak jestem poetą,
chciałbym wiersz napisać o wielkim kochaniu —
nie to!

PZ, III, 132

To formy najprostsze, wyznaczają one jednak lub mogą wyznaczać choćby przez przywołany tutaj typ rymu kalamburowego (a nie jest to wypadek izolowany, kto nie wierzy, niech sięgnie na przykład do wiersza *Anka! to już trzy i pół roku*³⁵), pewien tryb lingwistycznej lektury.

Zwróćmy uwagę także na dwie inne liryczne drobiny. W końcowej strofie *Filmu o Wiśle* postrzeżeniowe, rozpaczliwe „chwytanie” cienia zmarłej, ściganie widmowego efektu, utrwalonego na celuloidowej taśmie projektora, zderzone zostaje — po pierwsze — z bezwzględną sugestią rozumu radzącego pogodzić się z nieusuwalną stratą (ocalić siebie to: nie rozpamiętywać *resp.* zapomnieć). Po drugie — poddany wahaniu podmiot zdaje się ulegać ocalającej sugestii serca, „nakazującego” wierzyć wbrew nadziei, „ufać” w sanacyjną siłę miłości:

³⁵ Na dziesięć par rymowych, użytych we wskazanym tekście, w trzech wypadkach („roku” — „kroku”; „ogromnie” — „o mnie”; „filozofia” — „Zofia”) mamy do czynienia z realizacją rymu kalamburowego. Dodatkowo raz pojawia się powtarzający postać brzmieniową i semantyczną słowa rym tautologiczny („tobie”). W całym tomie Broniewski w ponad dwudziestu wypadkach ucieka się do takiej, dosyć rzadkiej — echowej — postaci rymowego odbrzmienia (sugerującej pewne „międzysłowne” i „wewnątrzsłowne” związki znaczeniowe i przesunięcia semantyczne). Można odnieść wrażenie, iż poeta zwraca uwagę czytelniczego oka na dodatkowe efekty „roboty rymu” jako takiego, na potencjalne (także żałobliwe) jakości kodowane przez tekst niejako wtórnie, mimowolnie, pobocznie.

Ach! Cóż ja robię? Chwytam cienie
i cień Twój drogi na ekranie,
a rozum radzi: zapomnienie,
a serce wierzy: miłowanie.

PZ, III, 125

Dyskretna mikroopowieść ukryta w paśmie klauzulowego spięcia słów („cienie” — „zapomnienie”) wydaje osąd — jeśli tak można powiedzieć — diametralnie inny, radykalny: „jeśli nie ma Ciebie, nie ma również i Mnie”). Jeśli śmierć przerywa bezpowrotnie komunikę ojcowsko-córczynej miłości, to i diagnoza jest okrutna. Wyodrębnijmy graficznie zbitkę słów i sensów: CIE-NIE — zapomNIE-NIE (identyczny efekt ukrywa także 5. i 7. wers otwierającego cykl wiersza *Trumna jesionowa*).

I fragment drugi — zakończenie wiersza *Moje serce*. Złudna pokusa, którą kryje myśl o zakłóceniu czasowych prawideł, pragnienie odwrócenia porządku chronotopicznego, chęć przywrócenia stanu sprzed osobistej katastrofy skryształizują się w dramatycznej, radykalnej deklaracji — stanowiącej jednocześnie puentę wiersza:

ja bym skonał za zmruczenie powiek
Anki.

PZ, III, 129

Niemogące się ziszczyć żadną miarą (nawet miarą najczystszej poetyckiego zaklęcia) ponowne „zmruczenie powiek Anki” to fakt, który z trudem dociera do świadomości. Prawda ukryta w pozabawionym nadziei szepcie, w gorzkim hieroglifie sensów nieoczywistych, w sekwencji znaków zatartych — komunikuje z wnętrza języka, że Umarłą pochłonęła rzeka wieczności: „(zmruc) ŻE-NIE PO-WIEK / ANKI”.

A oto dalsze przykłady, jak choćby te z otwierającego cykl wiersza *Trumna jesionowa*, w których wspomnienie niedawnej wiślniej drogi, wyznaczającej marszrutę wspólnej kinematograficznej przygody, rozpiętej między Krakowem a Gdańskiem, łączy z czasem odbywanej żałoby natrętna, jak czytamy w wierszu, „bezpańska” myśl samotnego ojca. Łączy znów na zasadzie ehowego scementowania w całym paśmie klauzulowego odbrzmięcia, znaczącym pogłosem — użyta zostaje część „ańska”. Zdruzgotana ojcowska myśl pozostanie nieodmiennie „bezpańska”, ale prawem poetyckich reguł także na zawsze już „ańska”, wydana i oddana córce:

I jak kwietniowy kwiat nam wiślił
 drogę z Krakowa aż do Gdańska.
 Wtedyśmy wspólne snuli myśli,
 a teraz moja myśl bezpańska.

PZ, III, 117

Wspomniany rym („ańska”), oczywiście jako zbyt cenny, wróci w wierszu *Film o Wiśle*, wróci i zepnie geograficzne ślady wspólnej, słowem-okiem znaczonej wędrówki również w polskie pradzieje — w pogański czas, zawsze już „ański” czas. Choć i drugi temporalny biegun przygody — owo sięganie „po widoczne” i współczesne — oznaczone zostanie odsłownym rzeczownikiem określającym intymny charakter rodzinnego przedsięwzięcia. Broniewski używa słowa „umiłowaniem” — słowa kryjącego, dopełniającego wcześniejszy klauzulowy rym, cząstkę „aniem”:

Od wież wawelskich aż po gdańskie,
 od Nowej Huty aż po Stocznię
 i w przeszłość — aż po gród pogański,
 umiłowaniem — po widoczne

sięgaliśmy, by słowem-okiem
 odtwarzać, tworzyć wielkie dzieje [...].

PZ, III, 124

Podobnie działa składany rym („dla nich”) w końcowej partii wiersza *Anka*, odsyłający do tajemnych „spraw” łączących ojca i córkę, projektów zaczętych, a nieukończonych. Znajdzie on echo odbicie w leżących poza zdolnością eksplikacji i racjonalnej motywacji „doznaniach”:

[...]
 tobie będą sprawy się działy,
 ty byłaś dla nich,
 tobie będą słowiki śpiewały
 w każdym doznaniach.

PZ, III, 127

I znów całość spięta jest znaczącym pogłosem rymowym cząstek „anich”/„aniach”. Pogłosem układającym się w sygnaturę drogiego imienia.

Albo jeszcze inaczej — nieobecna, przywoływana oraz wywoływana jedynie w uporczywie i rozpaczliwie powracających

w pamięci głosowych, dialogowych partiach *Lamentu* Anka – wtopiona, niczym ornament, w wiecznotrwały gmach historii minioniej („już w dzieje wpleciona” – czytamy), zjawia się ponownie, ukryta w słowie, gdy na ustach zrozpaczonego ojca lament już prawie „kona”. Wraca w tkliwie obejmującym zaimek „ona” paronomastycznym rymie: wpleciona : kona, podobnie jak powróci w powązkowskim obrazie przykrytej śniegiem mogiły (jej mogiły), która w swym przymiotnikowym, cmentarnym wyposażeniu również kryje wygłosowo ukochany zaimek „ona”; wszak to mogiła „ośnieżona” (PZ, III, 122, 136).

Odrębną sferę zjawisk przynoszą efekty brzmieniowe, choć pozycyjnje w strumieniu mowy zatarte, nieoczywiste; efekty ukryte na granicy słów, gdzie wygłos wyrazu poprzedzającego kończony jest na samogłoskę „a”, natomiast nagłos wyrazu następującego bezpośrednio rozpoczyna się częstką „no”, „ni”, „nie”, „na”. W taki sposób, iż styk słów układa się w *nomen*, graficzny znak imienia (tA NOc → efekt ANO; siadłA NA → efekt ANA; chyBA NIemi → efekt – ANI; chyBA NIE → efekt ANIE; dIA NIch → efekt ANI; sprAWA NIE (ta) → efekt ANIE; smutnA NIE → efekt ANIE; takA NA → efekt ANA; moJA NIEżywa → efekt ANIE; dIA NIEJ → efekt ANIEJ itd.).

Oto przykładowe złożenia wyrazów, które zostały wplecione w ciało wierszy (podkr. – M.J.). Dodatkowo wydobyto tu graficznie także inne transliteracyjne i dźwiękowe zjawiska sprawiające, iż funeralna partytura komponowana przez Broniewskiego w szczególnie sposób „przechowuje” ukochane imię córki, jego zdrobnienie, zaimek:

[...] pAMIEęci moja smutnA, NIE kłam,
oto już obraz się pogmatwał,
wiślANĄ mgłą zAsNUty ekrAN,
[...]

Film o Wiśle – PZ, III, 124

TA NOc straszliwym ptaszędem
siadłA NA mnie i kracze.

Obietnica – PZ, III, 128

JAK MIło... jAK MIło... jak strAszNIE,
mojA MIła...

Ja już chyBA NIE zAsNEę...

FirANKA?... Czy tyś tu była?

Firanka – PZ, III, 120

Król? — jAsNE: już dAwNO zmarły
i sprawA NIE ta,
[...]

Jeszcze o filmie — PZ, III, 133

Jeszcze jednA NOc przepłakANA,
jeszcze się myśli gONIA,
to dla NIEJ — moja kochANA —
to biegań me myśli pO NIA!

Moja córka — PZ, III, 127

Jeszcze inaczej sprawa wygląda w niektórych następujących po sobie inicjalnych partiach wersowych lub strukturalnych parach wersowych (parzystych, naprzemiennych), rozpoczynanych częstkami wyrazowymi „a”, „ani”, „niech”, „nie” lub po prostu słowem „ani” w swej podstawowej funkcji językowej:

A jam serce gorące podawał
NA mrozie

W zachwycie i grozie — PZ, III, 121

NIE mówiłem tak siebie do dna
[...]

A była mi ona podobna

W zachwycie i grozie — PZ, III, 121

„A łzy?”

„NIEch będą niczyje, [...]

NIEch kwitną bzy...”

Lament — PZ, III, 123

A pisać nie mam odwagi

ANI dla siebie miejsca

Moja córka — PZ, III, 135

A NIE ma takiego dnia, takiego kroku

Anka! to już trzy i pół roku — PZ, III, 136

Każdorazowe zestawienie inicjalnych części układa się w graficzny, przez architektonikę tekstu wyeksponowany, ślad imienia ANA, ANI, ANIE. Czasem poeta przekroczy granice strofy i połączy wedle wyżej wskazanej reguły dwa sąsiadujące wersy kolejnych zwrotek:

A w NIEj twój głuchy sen wieczysty,
NIE jesteś duchem, tyś wspomnienie.

Trumna jesionowa — PZ, III, 117

Broniewski rozpisuje partyturę ojcowskiego cierpienia na różne sposoby. Brzmieniowymi wariantami ukochanego imienia („ań”, „ana”, „anie”, „anu”, „any”) spina nie tylko kolejne pozycje rymowe (ekranie : miłowanie; zawiany : znany; przeplakana : kochana, czy mniej oczywiste jasność : zasnąć), ale także całe ciągi wersowe — w poniższym przykładzie początek, środek i koniec frazy („wiślana mgłą zasnuty ekran”, gdzie eufoniczny efekt osiągnięty został w następstwie cząstek „aną”, „anu”, „an”). Wyzyskuje poeta cząstkę „ań” w apostroficznym zaklęciu („o! zostań”), wyzyskuje w powtórzeniu dendrologicznej, bo przecie nie gramatycznej końcówki „any”, wyliczając, czy też podwajając Bejsceńskie drzewa („a tam kasztany, kasztany”) i dodatkowo rymując je ze słowem „zakochany”, niejako potrójnie eksponując cząstkę „any” (PZ, III, 122).

Nie sposób tutaj, w przestrzennie ograniczonej prezentacji, przedstawić całej obszernej tekstowej pracy paronomazji i anagramu³⁶; trudno także zdać relację z mniej oczywistych użyć cząstek: „nie”, „ni”, „niu”, „nia”. Jeśli jednak intuicja idzie w dobrym kierunku, mamy do czynienia z tajemniczym procesem polegającym na złożeniu, zamknięciu ukochanego imienia w starannie wykuwanym sarkofagu wiersza. Jakby odbywając swoją pracę żałoby, poeta chował (używam tego słowa z całą funeralną dwuznacznością, jaka się w nim zawiera) drogocenne imię w poetyckim słowie. Jakby żegnał się z córką także w brzmieniowo-graficznym ciele tekstu.

Ale to przecież prosty poeta piszący proste wiersze...

³⁶ Na kłopoty i paradoksy związane z podjęciem tego typu lektury zwraca uwagę Adam Dziadek: *Anagramy Ferdynanda de Saussure’a — historia pewnej rewolucji*. „Teksty Drugie” 2001, nr 6, s. 109–125.

Ogród nierozkoszy ziemskich



Ogród nierozkoszy
ziemskich

przypadki Władysława Sebyły

Smutny koń Kwadrygi

Można by zacząć tradycyjnie i efektownie — od Arystotelesa; choćby od jego twierdzenia, że melancholik to człowiek szczupły, czarnolicy i o wyraźnie nabrzmiątych żyłach (*Problemat XXX*)¹. Stąd już tylko krok do rodzinnych archiwów fotograficznych i gorączkowego udowadniania, że Władysław Sebyła melancholikiem był. Ponieważ jednak nie o to tu chodzi, zacznijmy skromniej, z większą dozą pokory.

29 listopada 1939 roku Sebyła — jeniec starobielskiego obozu — wysyła do swej żony (Sabiny) krótki list. Pośród kilku zdawkowych formuł, co skądinąd zrozumiałe, zwracają uwagę dwa zdania:

Gdybyś mogła i jeżeli warunki bytu na to ci pozwolą — przyślij mi sweter, rękawiczki, kilka chusteczek do nosa i zmianę bielizny. Można tu wysyłać paczki do 8 kg².

Lista oczekiwanych niezbędników była być może dłuższa, niestety wprawna ręka cenzora zrobiła swoje — Sebyłowa dodaje:

prawie cała [następna — M.J.] linijka zakreślona do całkowitej nieczytelności zwilżonym kopiowym ołówkiem. Władysław pisał kartkę piórem i atramentem³.

Nawet jednak cenzorska ingerencja nie pozwala zapomnieć o wspomnianych ośmiu kilogramach dokładnie wyliczonych po-

¹ Por. Arystoteles: *Zagadnienia przyrodnicze*. Tłum. L. Regner. Warszawa 1980, s. 319.

² S. Sebyłowa: *Notatki z prawobrzeżnej Warszawy*. Przedm. L.M. Bartelski. Warszawa 1985, s. 88.

³ Ibidem.

trzeb. Skąd ta — iście zegarmistrzowska — skrupulatność oraz dziwna „zaradność” u człowieka, dla którego — przywołajmy żartobliwą samoocenę Waltera Benjamina — „podstawową nieumiejętność stanowiło zrobienie filiżanki kawy”? Nie wszystko bowiem tłumaczą wyjaśnienia o trudnych warunkach obozowych i oczekiwanej srogiej zimie w przypadku kogoś, kto praśną codzienność traktował (tolerował) z pańska — jak niezgłębiony i uciążliwy dopust boży. Rzeczywistość w swej monstrualności zawsze go przerażała. Nie starał się z nią nigdy paktować, przytłaczany wielością zdarzeń — zawsze ustępował; mozolnemu naporowi życia nie zwykł dawać należytego odporu. Jak każdy „rasowy” melancholik, przechodził do głębokiej defensywy, nie wykazując najmniejszych symptomów przystosowania. W liście z Florencji (11 maja 1931 roku) pisze:

teraz okazuje się, że zapomniałem zabrać niektóre rzeczy: giletkę, nożyczki; giletkę już sobie kupiłem, ale małe nożyczki będę musiał kupić⁴.

Nie zaskakuje tym chyba żony, która rok wcześniej, odwiedzając męża przebywającego na szkoleniu wojskowym w Łomży, notuje w swoim dzienniku:

Władysław, gdy nie jest z nami [żoną i synem — M.J.], staje się niezaradny życiowo. Jakby te codzienne sprawy, niezauważane prawie przez innych, dla niego nabierały szczególnego ciężaru. I nigdy nie starcza mu pieniędzy. Zwłaszcza jeżeli trzeba kupić za własne bluzę i inne niezbędnosci wojskowego ubrania.

OzP, 45

W trzy lata później sytuacja przybierze już zdecydowanie „groźniejszy” obrót. Podczas obozu pływacko-żeglarskiego w Trokach dylematy życiowe — wynająć mieszkanie w miasteczku i pisać czy też oddawać się przyjemnościom frachtowym — rozstrzyga, niejako (chciałoby się powiedzieć „jak zwykle”) za Sebyłę, nieprzychylny los. Pozbawiony środków do życia („ukradli mu w autobusie pieniądze”, czytamy w dzienniku Sebyłowej — OzP, 165), skazany

⁴ S. Sebyłowa: *Okladka z Pegazem*. Warszawa 1960, s. 79. W dalszej części pracy kolejne cytaty ze wskazanej edycji opatruję skrótem OzP i odpowiednim numerem strony.

zostaje, niemal jak bezradne dziecko, na życzliwą pomoc żeglarskiego otoczenia. Nic w tym jednak dziwnego. Dla melancholika świat jawi się jako przestrzeń zagrożenia, życiowa niezaradność i chroniczne nieprzystosowanie do wymagań rzeczywistości — zawstydzają i doskwierają. Niezbędne stają się chwile wytchnienia, w których porażka niewiele znaczy lub zostanie niezauważona:

Jeżeli Władysław ściele mu [Gałczyńskiemu — M.J.] nocleg u nas, podczas mojej nieobecności i jako mało świadomy spraw gospodarskich, podpina prześcieradło zamiast wzdłuż — w poprzek kołdry, to [...] Kociowi nie przeszkadza. Jak i inne drobiazgi.

OzP, 14

Prześcieradło w swym ogromie budzi grozę. Myśl, że rogi wielkiego, białego „monstrum” nigdy nie spotkają się z rogami kołdry, wprawia ręce w nerwowe drżenie. Rodzi się „zbawienna” myśl, aby podpiąć byle jak: wzdłuż, wszcz, w poprzek — byle szybciej porzucić kłopotliwe zajęcie. Wyobraźnia melancholika jest bowiem raczej mikro niż makro, wszystko, co wielkie, budzi lęk i odstrasza. Stąd tak symptomatyczne dla tych ludzi zamiłowanie do przedmiotów niewielkich, drobiazgowych łatwych do ukrycia w dłoni: „Zminiaturyzować coś znaczy uczynić to łatwo przenośnym — forma idealna dla wędrowca lub uciekiniera”⁵.

Jednocześnie też:

zminiaturyzować znaczy uczynić bezużytecznym. Bowiem to, co zostało w tak groteskowy sposób pomniejszone, jest w pewnym sensie uwolnione od swego znaczenia — jego cechą nadrzędną staje się właśnie małość. Jest to coś całego (to znaczy kompletnego) i jednocześnie fragment (tak maleńki, w tak niewłaściwej skali). To coś staje się przedmiotem obojętnej kontemplacji lub zadumy⁶.

Świat drobiazgowych nie wystawia wyobraźni na niepotrzebny stres, wręcz przeciwnie — działa kojąco i uspokajająco. Zastanawiające, że listę przedmiotów przywiezionych przez Sebyłę z Paryża otwierają dziwaczne bibeloty-prezenty: torebka w kształcie buldo-

⁵ S. Sontag: *Pod znakiem Saturna*. Tłum. W. Kalaga. „Res Publica Nowa” 1994, nr 6, s. 28.

⁶ Ibidem.

ga („pies ma wielkie ruchome oczy i kręci na wszystkie strony głową” — OzP, 104), pierścionek ze skrzydłem motyla („kupiony na Wystawie Kolonialnej u Araba, jubilera z Algieru” — OzP, 104), róża jerychońska o delikatnych kształtach i niewielkich płatkach. Moglibyśmy dorzucić jeszcze kolekcję niebieskich drzeworytów chińskich i kilkanaście fotografii pisarzy francuskich, które darował Sebyle Jan Lechoń. Uderza tu duża zbieracza przypadkowość. Jak słusznie zauważa Dorota Siwicka,

kolekcja gromadzi różnorodność, nie doprowadzając jej jednak do jedności. Jest formą, w której przedmiot zyskuje sens dzięki przynależności, ale zostawia mu zarazem pewną swobodę — indywidualność i własną historię⁷.

Będąc sztuką poszukującą całości — sprzeciwia się ostro totalizującej przemocy: do kolekcji może wejść wszystko, co jest godne uwagi.

Pasja kolekcjonerska i — powtórzmy za Susan Sontag — upodobanie w drobiazgu są „uczuciem dziecięcym”. Nie dziwi przeto notatka żony z 1937 roku:

Po parzystej stronie Chmielnej, u wylotu na Zgodę, mieści się sklep. Chyba jedyny w Warszawie. Nie wstąpiłam tam dotychczas. Świadomie. Po co wnikać, że sprzedają w nim pomysły, hm, chemii rozrywkowej? Natomiast chętnie przystaję przed oknem wystawowym prezentującym przedmioty, które nie wiadomo do czego służą i bardzo nieefektywnie wyglądają. Nie odgaduje się ich praktycznej użyteczności. Bo też tej cechy nie posiadają. Jest to bowiem sklep z czarodziejstwami, złudzeniami, sztuczkami magicznymi. Do tej wąskiej norki wstępuję często — Władysław. Przynosi stamtąd — ponoć dla Macieja [syna — M.J.] — różne czarnoksiężstwa. Coś, co od ognia gaśnie, a inne od wody się zapala. Coś, co położone na talerzu z płynem, zakwita ogromnym, fantastycznym kwiatem. Mały, niepozorny zwitek rozpręży się powoli, i jednocześnie gwałtownie, w ułudny kwiat. Niedługo trwa — i marnieje smętnie. Wydaje się, że Maciejowi o wiele mniej zależy niż Władysławowi na dowiedzeniu się, dlaczego tak się dzieje. [...] Z jakim on napięciem obserwuje: „Co się stanie?!”. Przygotowuje te cuda

⁷ D. Siwicka: *Kolekcja wobec nikczemności świata*. W: *Zdziwienia Kraszewskim*. Red. M. Zielińska. Warszawa 1990, s. 134.

według załączonego przepisu i oczekuje na niespodziankę. Jeszcze mu bardziej ciemnieją czarne oczy, wargi nieświadomie [...], namiętnie — jakimiś drgnieniami, wahaniem — współpracują z mającą nastąpić iluzją.

OzP, 217–218

Świat „semioforów”, przedmiotów bez znaczenia, dostarcza potrzebnej do życia podniety. Nic nie zdoła — jak sądzi Krzysztof Pomian — powstrzymać silnej „żądzy widzenia, poznawania lub posiadania rzeczy rzadkich, nowych, tajemniczych czy szczególnych, czyli takich, które pozostają w wyróżnionym związku z całością”⁸.

Ta zdolność do dziwienia się zjawiskom, na które ktoś inny nie zwróciłby najmniejszej uwagi, nie jest jedyną wspólną cechą łączącą melancholika i dziecko. Pasją taką jest niewątpliwie także pęd ku „racjonalizatorstwu”, oddawanie się nieskrępowanemu majsterkowaniu; najlepiej przy rzeczach skończonych, kompletnych, raz na zawsze danych. Dziecko czyni to w imię odwiecznej siły niszczącej, rozkręcając co tylko się da. Melancholik eksperymentuje, łudząc się, że świat można poprawić i ulepszyć, a przynajmniej uczynić go bardziej znośnym, uległym. W zapiskach Sabiny Sebyłowej czytamy:

Władysław gra przez długie godziny. Ma dobre skrzypce. On jednak uważa, że mają zbyt ostry ton. Więc zeszkrobuje kawałkiem szkła dekę, robi to nadzwyczaj precyzyjnie. Tak aby jej grubość była równomierna. Gdy zeszkrobał politurę, pokazało się słoneczne, jasne drzewo. I tak je zostawił na jasno. Ton trochę zmiękł. Skrobie skrzypce, także obniża lub podwyższa o pół tonu dźwięki fortepianu. Otwiera go i puka w klawisze milion razy, aby sprawdzić, czy po manipulacjach kluczykiem dobrze się zestrojają.

OzP, 186–187

I na innym miejscu:

Dość dawno temu porobił otwory w niektórych płytach gramofonowych. Nie nakłada takiej płyty na sztyft ustalonym otworem, lecz dziurką wykrajaną przez siebie. Gdy słucham tych

⁸ K. Pomian: *Zbieracze i osobliwości. Paryż — Wenecja XVI–XVIII wiek*. Przeł. A. Pieńkos. Warszawa 1996, s. 77–78.

zboczeń utworu, wywołanych nieregularnością obrotu płyty, wydaje mi się to jakimś rodzajem schizofrenii dźwiękowej.

OzP, 234

W swych poszukiwaniach autor *Koncertu egotycznego* zdaje się wyprzedzać z jednej strony facecje instrumentacyjne muzyki nowoczesnej, z drugiej zaś — dokonania specjalistów spod znaku muzyki rap i techno.

Nigdy jednak nie jest to eksperyment metodyczny, poparty rzetelną wiedzą i przygotowaniem. Jest raczej — jak chce Robert Burton — twórczym owocem „umysłu niespokojnego, *turbine raptus ingenii*, niestałości i niepokoju myśli”⁹. Poznanie gruntowne i dogłębne męczy, co zdają się potwierdzać nasilające się w chwilach składania przez Sebyłę ostatnich egzaminów uniwersyteckich stany znużenia i zniechęcenia:

Mój mąż usilnie pracuje. I jeżeli nie dostanie obiecywanej sobie wścieklizny przy uczeniu się historii literatury, to niebawem ukończy polonistykę. Zresztą dla niego dyplom uniwersytecki będzie tylko upragnioną formalnością.

OzP, 108

Biegłość bodaj w jednej tylko dziedzinie jest gorsetem zbyt sztywno opinającym niespokojność ducha. „Być biegłym we wszystkich dziełach ciekawego rozumu — powtórzmy za cytowanym przez Burtona Lepsiusem — nie stawać się niewolnikiem jednej tylko dziedziny nauki, nie zadomawiać się w jednym tylko temacie, lecz błądzić gdzie się da, zostawszy *centum puer artium* (kimś, kto do wszystkiego potrafi przyłożyć rękę), mieć swe własne wiosło w łodziach, którymi inni żeglują, kosztować kąsków z różnych talerzy i pić z wielu kielichów”¹⁰ — oto upragniony ideał. Sebyła zdaje się realizować go z dużym zapałem, co potwierdzają także studenckie wpisy indeksowe, gdzie obok przedmiotów kierunkowych znaleźć możemy również ślady odleglejszych naukowych peregrynacji: literatura skandynawska (pod kierunkiem wybitnego germanisty Zygmunta Łempickiego), psychologia (pod okiem znakomych psychologów: Stanisława Baley i Władysława

⁹ R. Burton: *Anatomia melancholii*. Przeł. T. Sławek. „Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s. 49–50.

¹⁰ *Ibidem*, s. 50.

Witwickiego), psychologia mowy (prezentowana przez Karola Appela), dzieje wychowania (wykłady Bogdana Nawroczyńskiego), historia sztuki (uczestniczy w zajęciach Zygmunta Batowskiego, a także jako wolny słuchacz w Szkole Sztuk Plastycznych)¹¹. Gorączkowość poszukiwań dopełniają zresztą nie tylko wspomniane wcześniej zamiłowania muzyczne czy malarskie¹², ale również zachowane ślady lektur, gdzie obok tekstów wartościowych i kanonicznych znajdziemy także drugorzędne czytała Ferdynanda Antoniego Ossendowskiego bądź Haliny Górskiej. Żywioł błędzenia nigdy Sebyły nie opuszczał. I to nie tylko w wymiarze intelektualnym, ale i tym konkretnym, przestrzennym („Jeśli zmorze mnie głód samotności, uciekam na ulicę”).

Sontag, w cytowanym już szkicu o Benjaminie, twierdzi — umieszczając melancholię w kontekście doświadczenia raczej przestrzeni niż czasu — że „dla postaci urodzonej pod znakiem Saturna czas to środek zniewolenia, niewspółmierności, powtarzania, prostego spełnienia. W czasie jest się tylko tym, czym się jest, czym zawsze się było. W przestrzeni można być inną osobą. [...] Nieumiejętność czytania planu ulic przeistacza się w zamiłowanie do podróży i w mistrzostwo w sztuce błąkania się. Czas nie daje swobody dryfowania — popycha nas naprzód, wdmuchuje w przyszłość przez wąski lejek teraźniejszości. Przestrzeń [w przeciwieństwie do czasu — M.J.] natomiast jest rozległa, obfituje w możliwości, pozycje, stanowiska, skrzyżowania, pasaże, objazdy, skręty o 360 stopni, ślepe zaułki, ulice jednokierunkowe”¹³. Na podobne inklinacje, związane z zamiłowaniem do przestrzennych eksploracji, zwraca uwagę Sebyłowa:

Jako kilkuletni sierota, zanim macocha weszła do domu, mógł przynajmniej waleśać się bezpiecznie. W którymś sosnowieckim, a może będzińskim parku czy ogrodzie grywał do późna zespół

¹¹ Por. J. Mikołajtis: *Władysław Sebyła*. „Komunikaty Naukowe Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza. Oddział Częstochowski” 1966, nr 1, s. 7.

¹² Potwierdzają to samodzielne — niestety, niezachowane — próby kompozytorskie, a także przygotowania własnego recytalu skrzypcowego w Polskim Radio (tuż przed wojną). Nawiasem mówiąc, muzyczne zainteresowania redaktora „Kwadrygi” były na tyle rozległe, iż nie ograniczały się jedynie do czysto technicznego, odtwórczego wykonawstwa; obejmowały również rozważania teoretyczne (rozmowy z Szymanowskim w Atmie). Dorobek malarski stanowi zaś około 30 interesujących prac — głównie w oleju, węglu i sangwinie.

¹³ S. Sontag: *Pod znakiem Saturna...*, s. 26.

muzyczny. Władysław odchodził stamtąd dopiero wtedy, gdy już rozeszli się orkiestranci.

OzP, 218

Powie ktoś, że będziński park to nie dekadенcki Paryż, a kilku-letni chłopak to nie Baudelairowski, świadomy *flâneur*. Być może. Przywołajmy więc kilka listów paryskich:

Po włoskich pięknościach Paryż wydał mi się okropnie brzydki, chciałem po prostu uciekać. Miasto olbrzymie. Na razie nie bardzo się w nim orientuję. Trafie co prawda wszędzie, ale z pomocą planu i posługując się metro, które jest cudownym wynalazkiem dla celów takiego olbrzyma, jak Paryż [...]. Na razie włóczę się po mieście, co pochłania całe dni. Jeżeli wyjdę z hotelu rano, wracam o 12 w nocy. Ruch olbrzymi¹⁴.

(list z dnia 17 czerwca 1931 roku)

Paryż jest o tyle paskudnym miastem, że skoro się wyjdzie po południu lub wieczorem na Montparnasse lub do Quartier Latin, nie chce się wracać do domu. Można po prostu całe dni spędzić na włóczędze i zawsze jest coś do widzenia.

LP, 199 (list z dnia 20 sierpnia 1931 roku)

Paryż — w ogóle nie wyobrażasz sobie [list do żony — M.J.], co to za potworne miasto. Kto tu siedzi miesiąc i wyjeżdża — wymyśla na miasto, na brud, na stosunki, widzi tylko śmieci na ulicach, czuje tylko smród w metrze, [widzi — M.J.] tandetę w sklepach. Dopiero potem odzywa się prawdziwy Paryż — przyjemność zagubienia się, poczucie wolności i równości [...]. Wyobraź sobie przyjemność poczucia, że mogę pracować gdzie mi się podoba, czy jako kelner, czy zamiatacz ulic, czy przy zbiorze winogron.

LP, 200 (list z dnia 7 września 1931 roku)

Przymus melancholijnej włóczęgi jest w swej istocie doświadczeniem ambiwalentnym: niechęć do spotworniałego miasta przeplata się z niemożnością zerwania z roztaczanym przez owo miasto urokiem; bezcelowe błędzenie męczy, ale nie można mu się oprzeć.

Nie ulegajmy jednak zgubnej paryskiej modzie. Zagubić się i zbłąkać można przecież także swojsko, po sarmacku — w lesie.

¹⁴ Cyt. za: W. Sebyła: *Listy z Paryża*. „Poezja” 1979, nr 11–12, s. 190. W dalszych częściach książki operuję skrótem LP i właściwym numerem strony.

Wszak las — czy może szerzej: natura — to obszar, który jak żaden inny przesiąknięty jest gęstym oparem melancholii. Wiedzieli o tym romantycy. O „welonie smutku okrywającym całą naturę, o głębokiej nieusuwalnej melancholii wszelkiego życia” pisał Friedrich Schelling¹⁵. Novalis zaś rozpaczliwie ostrzegał: „natura o ile ją znamy, pozostaje strasznym młynem śmierci: wszędzie monstrialna przemiana, nierozzerwalny łańcuch wirów, królestwo żarłoczności”¹⁶. Myślenie to zakorzenione jest głęboko w baroku, który wyprowadzał kondycję melancholijną z głębin zwierzęcości. Niemożność zachowania chrześcijańskich cnót tłumaczył zbyt głęboko tkwiącym w człowieku zwierzęcym atawizmem. Człowiek & Zwierzę & Melancholia:

Władysław w Magdalence nie odstępował od dociekań przyrodniczych. Schwycił pasikonika i trzymając go za zgięte kolanka, przyniósł na werandę. Mciej [określenie syna — M.J.] złowił muchę i podał ją zielonemu gościowi. Przyglądaliśmy się, gdy ją konsumował. Na drugą nie okazał apetytu.

OzP, 220

Władysław pełnymi dniami wałęsał się po Beskidach. Obserwował mrówki. Przenosił po kilka mieszkańek z jednego mrowiska do innego. [...] Łaził za wężem lub nieruchomiał obok srebrzystego kształtu zaskrońca. Łowił nietoperze. Zawieszał je główką ku dołowi, na żerdce zaczepionej w pustym pudełku od gilz. [...] Gdy udawało mu się chwycić jaskółki, był oniesmielony tym samodzielnym drobiazgiem. Nawiązywał znajomości z przygodnymi psami, kotami.

OzP, 37

Pośród „intencji kontemplacyjnych, jedynie ona [melancholia — M.J.] ma rzeczywiście naturę zwierzęcą — pisał Benjamin. Dawno już zauważono, że równie silny wyraz znajduje w spojrzeniu psa, co w postawie zadumanego geniusza”¹⁷. Podobnym tropem — łą-

¹⁵ F.W.J. Schelling: *Filozoficzne badania nad istotą ludzkiej wolności i sprawami z tym związanymi*. Tłum. B. Baran. Kraków 1990, s. 108.

¹⁶ Novalis: *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna — studia — fragmenty*. Wybrał, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył J. Prokopiuk. Warszawa 1984, s. 61.

¹⁷ W. Benjamin: *Dramat tragiczny i tragedia*. Przeł. M. Sugiera. „Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s. 102. Oczywiście, listę „melancholijnych zwierząt” można rozszerzyć: obok wspomnianego psa postawić trzeba by również sowę i nietoperza; o karpicach — zapomnianych rybach melancholii — pisał Guillaume Apollinaire.

cząc na gruncie melancholii to, co zwierzęce i ludzkie — zdawał się iść swego czasu Józef Czechowicz, nazywając Sebyłę (dodajmy: jedynie w wąskim gronie przyjaciół) smutnym koniem¹⁸. Metafora konia, jak chyba żadna inna, wyraża istotę melancholijnego temperamentu. To z pozoru łagodne zwierzę — wystarczy przywołać smutnie zapatrzoną w słońce chudą szkapę Marii Konopnickiej — ma jedną podstawową właściwość: nienawidzi chodzić ubitym traktem. Nie czując nad sobą karzącego bata ni wędzidła, chronicznie zbacza z drogi; wykorzystując każdą nadarżającą się okazję, łapczywie zagarnia przydrożne wiktuały:

Kiedy był młody, w rowach o brzegach obrosłych głógiem
Rwał miękką wargą zioła, spotkanym nie gardził stogiem¹⁹.

Koń

Niepopędzany koń — leniwie wlecze się noga za nogą, lekceważąc ostentacyjnie upływający czas. Smętny koń melancholii jest bowiem bytem niespiesznym:

Don Kichote jechał dalej przed siebie srodze zamyślony, dumając nad niecną psotą czarnoksiężników, którzy zamienili jego panią Dulcyneę w szpetną postać chłopki. [...] Te myśli tak go pochłoneły, że nie zdając sobie sprawy, popuścił wodze Rosynantowi, który czując swobodę, jakiej mu zwolono, zatrzymywał się co krok, skubiąc zieloną trawę, obfita na tych polach. Z tej zadumy wyrwał go Sanczo Pansa, mówiąc:

— Panie, smutki nie są stworzone dla bydła, ino dla ludzi; ale kiedy się ludzie zbyt im poddają, stają się bydłętami; opanujcie się, jegomości, i opamiętajcie, ściągnijcie wodze Rosynanta, ocknijcie się i obudźcie, okażcie męstwo, jakie rycerzom błędnym przystoi²⁰.

¹⁸ Por. S. Piętak: *Portrety i zapiski*. Warszawa 1963, s. 77.

¹⁹ W. Sebyła: *Poezje zebrane*. Wstęp i oprac. A.Z. Makowiecki. Warszawa 1981, s. 63. Wszystkie kolejne cytaty w książce według tej edycji opatrzone skrótem PZ (lub tytułem wiersza) oraz odpowiednim numerem strony.

²⁰ M. Cervantes: *Don Kichote z Manczy*. T. 2. Przeł. A. i Z. Czerny. Warszawa 1957, s. 98–99. Postać Don Kichota pojawia się tu nieprzypadkowo, zważywszy, iż ostatnią część Sebyłowego *Koncertu egotycznego* kończy *Dialog w ciemności* — rozmowa prowadzona pomiędzy Hamletem a Don Kichotem właśnie. H. Michalski twierdził nawet, w swym przedwojennym szkicu, że „poezja Sebyły to [...] ciągły dialog między Don Kichotem a Hamletem. Rycerz wiatraków i sceptyczny królewicz duński nasuwają się nam stale jako dwie przeciwstawne

Sanczo, podobnie jak „młodszy” od niego oświeceniowy konserwatysta dr Samuel Johnson, nie pojmuje, iż całym urokiem i smakiem melancholijnej podróży życia jest „marnotrawstwo istnienia”, rozkoszowanie się – potępianym przez Johnsona – „chwilowym zboczeniem z trasy, zrywaniem wszystkich kwiatków [...] i odpoczynkiem w każdym napotkanym cieniu”²¹. Nie rozumie też zapewne, dlaczego koń nadmiernie popędzany buntuje się, staje dęba, znarowiony – zrzuca z grzbietu, ponosi („Zwierzę ma takie samo prawo, jak człowiek: niech więc sobie wolno biega, a ty, mój człowieku, jesteś też jeszcze tem zwierzęciem, mimo wszystko!” – pisał w *Wiedzy radosnej* Friedrich Nietzsche, prywatnie – również melancholijny koń, smętnie i wytrwale ciągnący wraz z przyjacielem swą drewnianą dwukółkę²²). Jednakże gwałtownie przestrzegając przed zgubnymi konsekwencjami błędzenia („opamiętajcie się, jegomość, i opamiętajcie, ściągnijcie wodze Rosynanta, ocknijcie się i obudźcie”), zdaje się przeczuwać czyhające niebezpieczeństwo: opóźnianie i uprzyjemnianie życiowego marszu jawią się jedynie jako rozpaczliwa próba odłożenia w czasie chwili nieubłaganej i ostatecznej klęski. Wszak losem melancholijnego hipposa zdaje się rządzić nielitościwe fatum, wystawiając go na nieuniknione i – dodajmy – niezastuzone cierpienie: *ubi est melancholicum caput, ibi Diabolus habet sum balneum*. Podobnie u Sebyły:

Smutny, ogłuchły i ślepy, ryk aut go nie przeraża,
niczym od dawna nie myśli, nic sobie nie wyobraża.

Zbielały mu z bólu oczy, spękały na bruku kopyta,
Pan jego, obszarpaniec, nie krzyknie, o nic zapyta.

Poślizgnie się kiedyś na bruku i bity biczykiem
nie wstanie,

sobie hipostazy osobowości poety, rozszczępionej niezdecydowaniem i rozrywanej sprzecznymi impulsami w poszukiwaniu owej wartości utraconej i wiecznie poszukiwanej”. Por. H. Michalski: *Poszukiwanie utraconej rzeczywistości*. „Ateum” 1939, nr 1, s. 141.

²¹ S. Johnson: *Selections from S. Johnson*. Oxford 1962, s. 110. Cyt. za: T. Sławek: *Saturniczny pątnik. Robert Burton i jego „Anatomia melancholii”*. „Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s. 73.

²² Chodzi oczywiście o słynne zdjęcie, na którym Lou Salome „powozi” – dzierżąc w dłoni ozdobiony gałązką bzu pejcz – dwójką przyjaciół (obok Nietzschego na zdjęciu widzimy również Paula Reego). Por. J. Kohler: *Tajemnica Zaratusztry*. Przeł. W. Kunicki. Wrocław 1996.

Stroskany kłął będzie pod nosem pan jego, nędzarz
w łachmanie.

Powłażą mu muchy do pyska, w zbielełym zaroją
się oku
— I wiankiem otoczą go dzieci ze wszystkich zaułków
naokół.

Koń, 63–64, podkr. — M.J.

Tragiczny koniec poprzedzony zostaje jednakowoż długim, wyczerpującym procesem degradacji (degeneracji). Melancholijny koń staje się coraz mniej użyteczny — w „rynkowym obiegu” potrzeb spada na niego popyt; bywa również przedmiotem cynicznej, lichwiarskiej licytacji. W odwiecznym pojedynku racji i muz — Melancholia zawsze przegrywa z Ekonomią:

A potem chodził pod siodłem, w janczarach, brzęczących
cugach.
Dopóki pan nie zmądrzał: nie pojął, że siedzi w długach.

Wtedy w codziennym trudzie stał się potulny i sforny,
Wprzęgany od pługą do wozu, dorożki lub ciężkiej platformy.

Teraz od rana do nocy skrzypiący z ceglami wóz ciągnie
Lub z piaskiem wiślanym czasami pękate od wody dwie
stągwie.
Koń, 63

Stopniowy upadek dokonuje się tu jeszcze w planie społecznym, bo i wiersz pochodzi z franciszkańskiego — zaprawionego ideą humanitaryzmu oraz solidarności z poszkodowanymi i uciśnionymi — okresu twórczości Sebyły²³. Zwierzę i Człowiek, Bios i Logos degradują się wspólnie:

Mój bracie, od konia swego już niczym się prawie nie różnisz,
Obadwaście starzy wędrowcy, strudzeni drogą podróżni.

[...]

Kiedy wieczorem dosypiesz do żłobu obroku swej szkapie,
Zasiadasz sam za stołem przy wódce i nędznym ochłapie.

²³ Mowa o zamieszczonym we wspólnym zbiorze (z Aleksandrem Maliszewskim: *Poezje*. Warszawa 1927) cyklu pt. *Modlitwa*.

Potem jak kłoda drzewa w zleżały walisz się barłóg,
A koń twój w gnoju grzeje wyleniały, żebrzysty kadłub.

[...]

Tak pracujesz — koń twój i ty — od początku do końca roku,
Już żadnych innych myśli nie macie, tylko o wódce... obroku.

[...]

A kiedy konisko schorzałe zdechnie na środku rynku,
Na śmierć się, bracie, zapijesz w brudnym, podmiejskim szynku.

Woźnica, 65–66

Jednak melancholia — jak się wydaje — nie jest doświadczeniem tylko społecznym, dyskursywnym polem intersubiektywnie sprawdzalnych wrażeń (faktem „między-bytowym”). Jako starsza od ludzkiego *polis* — zamieszkuje tereny otchłanne, „nie-ludzkie”; ginie tajemniczo w mrokach Ogródu Natury: „Gdy Adam zgrzeszył, żółć jego zgorzkniała, a melancholia przemieniła się w czarną noc bez Boga”²⁴ (Hildegarda von Bingen).

²⁴ Cyt. za: D. Birnbaum, A. Olsson: *Czarna żółć. Melancholia klasyczna*. Przeł. J. Balbierz. „Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s. 157.

Terra melancholica
O „Młynach. Sonacie nieludzkiej”

Kompleks Iksjona

- Słyszę już warczące młyńskie koła.
[...]
- Miałą zapewne kości bohaterów, którzy
przybyli na ucztę.

R. Jaworski: *Historie manjaków*

Introdukcja

Poemat *Młyny* z podtytułem *Sonata nieludzka* włączył Władysław Sebyła do wydanego w 1934 roku drugiego tomu swoich poezji: *Koncertu egotycznego*. Dokonując wstępnych rozpoznań badawczych, warto wziąć pod uwagę przynajmniej dwie ważne „okoliczności towarzyszące” powstaniu dzieła. Po pierwsze, wypadnie zauważyć, iż większość tekstów składających się na poetycki tom powstało podczas czteromiesięcznego, umożliwionego przez stypendium Funduszu Kultury Narodowej, pobytu poety we Francji¹. Po drugie zaś, cykl wydrukowany był pierwotnie w redagowanym przez Jerzego Brauna, propagującym idee Józefa Hoene-Wrońskiego, czasopiśmie „Zet”, co spowodowało, że kolejni komentatorzy skwapliwie opatrywali nie tylko ten poemat, ale także całą późniejszą twórczość Sebyły — nie siląc się na wnikliwsze analizy — uproszczoną formułą „ciemnego mistycyzmu”. Zwłaszcza jednak ta pierwsza informacja niesie z sobą dość istotne kon-

¹ „Władysław przywiózł również prawie ukończony poemat. Zatytułował go *Młyny*”. Por. S. Sebyłowa: *Okladka z Pegazem*. Warszawa 1960, s. 105. W dalszej części stosuję skrót OzP i podaję numer strony.

sekwencje. I to nie dlatego, że od napisania całości do ostatecznej edycji upłynęły trzy lata (co w poezji ma swoje znaczenie), ale przede wszystkim z powodu towarzyszących temu zdarzeniu okoliczności. Chodzi tu głównie o proces powstawania tekstu, a także o trudno uchwytnie — choć nieskrywane — inspiracje. Aby tę perspektywę zarysować, cofnąć trzeba się nieco w czasie — do maja 1931 roku. Wtedy to Sebyła odbywa pierwszy (włoski) etap swej europejskiej podróży, udając się przez Wiedeń, Tyrol, Semmering do Florencji, a potem kolejno do: Sieny, Orvieto, Rzymu, Tivoli, Ostii, Pizy, Viareggio. Jak zaświadczenia pisane stamtąd listy, większość czasu poświęca na wizyty w muzeach, galeriach i zwiedzanie kościołów. Donosi z Rzymu:

Teraz chodzę co dzień do Watykanu. Są tam cudowne zbiory. W ciągu pięciu dni zaledwie część zwidziłem, i to pobieżnie. Takie arrasy Rafaela albo stanze — przypuszczam, że doskonałych dzieł malarskich nie znajdzie się nigdzie. A Kaplica Sykstyńska...

OzP, 81

Nie Rafael i nie Kaplica Sykstyńska podziały jednak najsilniej na wyobraźnię poety. Impulsem takim stało się wnikliwe studium (przedstawiających *Sąd Ostateczny*) fresków Luki Signorellego w katedrze w Orvieto (por. OzP, 182). Co było powodem tej niewątpliwej fascynacji? Czy „pomysł, żeby Antychrysta namalować w postaci Chrystusa”²? Czy melancholijne powinowactwo z przyglądającym się scenom *Sądu*... twórcą koncepcji czterech żywiołów Empedoklesem? Czy może groza namalowanych z anatomiczną dokładnością, powykręcanych i umęczonych w apokaliptycznej konwulsji ciał? Tego się nie dowiemy, mniemać jednak wolno, że obraz włoskiego mistrza zachował się starannie w pamięci poety³.

² R. Górczyńska: *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*. Kraków 1992, s. 50–51. Pod przemożnym wpływem fresku był również Miłosz. W rozmowie z Górczyńską dodaje: „pisałem o tym wiele lat później, ciągle to mnie dokuczało, nie mogłem się od tego uwolnić, to było obsesyjne: freski Signorellego w Orvieto. [...] Tak więc siedziało to we mnie bardzo mocno. To musiało odpowiadać moim apokaliptycznym zainteresowaniom”. Ibidem.

³ Jak silne i poetycko sensorodne to inspiracje, pokazuje Jan Piotrowiak: „Ciemny nurt mego życia...”. *O wyobraźni poetyckiej Władysława Sebyły*. Katowice 2008, s. 279–282.

Na razie jednak, we Włoszech, nic nie zapowiada powstania poematu. Pierwociny pojawiają się dopiero we Francji, w Paryżu:

mam pomysł dużego poematu, który rozpocznę pisać w tych dniach (tutaj lub w Polsce) i mam nadzieję wybrnąć z trudności — choć idzie mi okropnie trudno, bo wszelkie rymowanie wydaje mi się banalne — męczę się nad znalezieniem formy lepszej i czystszej niż ta, którą się posługiwałem dotychczas (a którą mogę posługiwać się z łatwością — wiersze płyną jak woda). [...] Choć teraz b. mocno ulegam impulsom i wiele rzeczy robię po prostu pod przymusem wewnętrznym. Czekam długo, aż wszystko wykluje się wewnątrz całkiem wyraźnie, i dopiero zmuszony, piszę.

LP, 193–194

Poemat rodzi się więc „w bólach”. Sebyła wyraźnie poszukuje nowych, różnych od dotychczasowych, form poetyckiej ekspresji⁴. Spotka się to później z wieloma zarzutami krytyki, posadzającej go o powrót do moderny bądź o „niezrozumiałość”. Ludwik Fryde napisze, że

poemat przedstawia się dosyć niejasno, niezupełnie uświadamiamy sobie urzeczywistniony w nim zamysł i cel poety. [...] Mimo zalet kompozycyjnych i piękności języka wywołuje wrażenie dość niejednolite. Niepokoi jego styl, którego takie znamienne cechy, jak rozlewność, monotonia, rozpiętość okresu, obfitość nagromadzeń, zdają się [...] nieoczekiwaną kontynuacją hymnicznego stylu Kasprowicza przy jednoczesnym braku Kasprowiczońskiej siły i dynamiki wewnętrznej. Dlatego w rezultacie utwór sprawia wrażenie czegoś schyłkowego i spóźnionego, i po odrzuceniu elementów metafizycznych, które zupełnie się nie tłumaczą, pozostają tylko efekty dekoracyjne, nieraz istotnie bardzo piękne⁵.

⁴ Zwraca na to kilkakrotnie uwagę cytowany tu już Miłosz. W rozmowie z Gorkczyńską zauważa: „Sebyła pisał coraz bardziej metafizyczne wiersze, treściowe. [...] Myślę, że on bardzo silnie wpłynął na mnie przez to, że dążył do oczyszczenia poezji ze wszystkich ozdób. Chciał pisać wiersze zupełnie nagie” (Por. R. Gorkczyńska: *Podróżny świata...*, s. 46). O „próbach wykroczenia” Sebyły poza kanoniczność poezji Skamandra i Awangardy ku modelowi poezji filozoficznej napomyka Miłosz również w *Roku myśliwego* (C. Miłosz: *Rok myśliwego*. Kraków 1991, s. 104), a także w *Zaczynając od moich ulic* (Idem: *Zaczynając od moich ulic*. Warszawa 1987, s. 123).

⁵ L. Fryde [rec. z *Koncertu egotycznego*]. „Droga” 1935, nr 1, s. 88.

Przychylny poecie Karol Wiktor Zawodziński zauważy, że „rozmiary *Młynów* nie tłumaczą się jakąś symboliką spajającą ich fragmenty”⁶.

Powstawaniu utworu towarzyszą także symptomy silnie narastającego kryzysu osobistego (chęć wstąpienia do Legii Cudzoziemskiej), jak również pewne „ciągoty izolacjonistyczne”. Oto dwa wypisy:

Bardzo mi było potrzebne to wypadnięcie z warunków, w jakich żyłem, z otoczenia ludzi, z którymi przestawałem.

LP, 194

wyleczyłem się z chęci znalezienia się w otoczeniu, w którym przebywałem dawniej i po powrocie chcę na pewien czas zamknąć się w domu.

LP, 200

Osamotniony pisze w swym paryskim mieszkaniu („5 fr. dziennie, co wypada prawie za bezcen”), w dawnej szkole batignolskiej, dziwny, wizyjny poemat. Słowa „pisze” używam tu oczywiście na wyrost:

To, co napisałem, wydaje mi się tak nudne, że nie mogę znaleźć w sobie entuzjazmu do pisania dalej. Właściwie czuję w sobie sporo materiału, ale nie wystarczają mi dotychczasowe formy poetyckie. Kto wie, czy będę jeszcze pisał wiersze.

LP, 196

Niemówność pisania. Nuda zapisanego. Daje o sobie znać „zwątpienie w możliwość spełnienia swego zadania, osiągnięcia celu”, a także rozpacz „odczuwana przez tego, który wziął pióro do ręki, by pisać”⁷. Nie chcąc oddać się terapeutycznym, ożywczym działaniom *écriture* („Czas pisma ma zastąpić czas realny, który

⁶ K.W. Zawodziński: *Wśród poetów*. Kraków 1963, s. 340. (Pierwodruk — „Pion” 1935, nr 17). Odrębną i przełomową pozycję *Młynów* w całym poetyckim dorobku Sebyły postuluje dopiero Paweł Dybel: „*Młyny* otwierają w poezji Władysława Sebyły nowy okres, nazwany przez krytykę katastroficznym, który już do końca określił jej klimat. W żadnym jednak z późniejszych poematów i wierszy [...] nie osiągnie on tak daleko idącej konkretności poetyckiej wizji”. Zob. P. Dybel: *Poezje Władysława Sebyły*. „*Twórczość*” 1992, nr 3, s. 124.

⁷ T. Sławek: *Saturniczny pątnik. Robert Burton i jego „Anatomia melancholii”*. „*Literatura na Świecie*” 1995, nr 3, s. 58–59.

jest czasem melancholii”⁸), odrzucając lecznicze (zgodne?) działanie tekstowego farmakonu, wybiera Sebyła drogę bezpieczniejszą (groźniejszą?) — wypisuje recepty innym, emigrantom:

Teraz mam posadę [...]. Pracuję w Laboratorium Klave. [...] Pro-
wadzę korespondencję polską, tzn. robię wykaz lekarstw, które
należy danego dnia wyekspediować do klientów, i piszę kilka
listów dziennie na maszynie. Zastępuję niejakiego p. P., farma-
ceutę, który wyjechał na miesiąc na urlop do Polski.

L, 196

Niestety, czas nagli, poemat narasta, stypendium paryskie się
kończy — nadchodzi pora powrotu do kraju.

Wiry wyobraźni

Według mitycznego przekazu, Iksjon, król tesalskich Lapitów,
zostaje strącony do Tartaru w wyniku lekkomyślnego targnięcia
się na cześć boskiej Hery. Nie byłoby w tym zdarzeniu nic god-
nego uwagi (wszak bogowie rozdzielają kary odmienną miarą
niż ludzie, czego dowodem wcześniejsze uwiedzenie przez Zeusa
Dii, żony Iksjona), gdyby nie to, że przyszło mu w krainie zmar-
łych cierpieć osobiwą, wieczystą katuszę. Ciało Lapity wplecione
zostało w stale obracające się koło tortury. Zapamiętajmy w tym
miejscu dwie pary koniunkcji, łączące w pozornie przypadkowym
sylogizmie: cierpienie i ruch kolisty, a także koło i melancholie.

Przywołać w tym kontekście można i inne podanie (mit), mó-
wiące o władcy złotego wieku — Saturnie (Kronosie), bogu uro-
dzaju, ku którego czci odbywały się co roku wielkie orgiastyczne
święta płodności. Jak jednak zauważają Birnbaum i Olsson,

kult Kronosa ma [...] też inną stronę — mroczną prehistorię: bóg
ten jest pożerającym własne dzieci ojcem innych bogów. Naj-
głębszą warstwę mitologii greckiej tworzy opowieść o kastracji
i boskim kanibalizmie. Kronos powstaje przeciw własnemu
ojcu, Uranosowi, obcinając mu przy tym genitalia sierpem, któ-
ry otrzymał od swej matki Gai-Ziemi. Atrybut sierpa wskazu-
je więc nie tylko na obfite plony, ale także na krwawy spiszek
przeciw ojcu, dający Kronosowi-Saturnowi władzę nad innymi

⁸ L. Barakońska: *Lek. Pismo. Melancholia*. „Literatura na Świecie” 1995,
nr 3, s. 79.

bogami. Także i na niego czyha jednak okrutny los. [...] Zeus kastruje ojca i wtrąca go do ciemnych lochów świata podziemnego⁹.

W mrocznych otchłaniach podziemnych czeluści dogorywa okrutny patron odległej planety, której powolny obieg wokół Słońca jest najdłuższy z możliwych. Czas melancholii jest bowiem czasem wiecznego powrotu (obrotu), odradzania się i stawania na nowo, czasem dziennych i rocznych (także rolniczych) cykliw natury. W alegorycznym przedstawieniu przybiera postać węża kłusającego własny ogon (dla Sebyły to nieodmiennie wąż „z szelestem pełznący” i „rozplatający hipnotyczny pierścień” — PZ, 108). Świadomość melancholii to wiedza o tym, że nic się nie zmienia, a nawet precyzyjniej: trwa i odradza się bez końca.

Świat *jest*, znużenie ogarnia, wszystko trwa bez zmian od rana do wieczora i od nocy do brzasku. W tej sytuacji nic nie ma sensu: żadne działanie nie przerwie jednostajności *il y a*¹⁰.

Koło & Saturn & Melancholia — oto nierozdzielna triada wymieniane stosowanych emblematów.

Zauważmy, iż owo saturniczne „skażenie kolistością” bardzo widoczne jest w całej twórczości Sebyły. Ruchowi okrężnemu, ciągłym obrotom podlegają w jego poezji najróżniejsze rzeczy i zjawiska. Możemy nawet mówić o swoistej „wyobraźni wirowej”:

Pochylony nad bezdennym kołowrotem
Słońc, księżyców, ziem i planet, gwiazd i komet
Dumasz błędnie, kto zatopił pustkę złotem,
Kto kołuje srebrnych spiral-mgieł ogromem.
Jehowa, 41

Nad tym kołem krążyli smutni aniołowie
[...]

[...]
pryskają przygarściami iskier śnieżnobiałych
spomiędzy wirujących lodowych kamieni
[...]

Młyny 103, 106

⁹ D. Birnbaum, A. Olsson: *Czarna żółć. Melancholia klasycyzna*. Przeł. J. Bałbierz. „Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s. 154–155.

¹⁰ W. Bałus: „*Mundus melancholicus*”. *Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*. Kraków 1996, s. 127.

Myśl ma krąży nad tobą jak ptak zapóźniony,
by zapaść nagłym lotem w nieodgadłe strony.
Obrazy pamięci, 155

Kołuje wir pokracznych ryb,
Ślimaków, krabów, głowonogów,
[...]

Ojcie nasz, 164

Kołują rzeczy, kołują sfery,
w kipieli wiatrów nadmorskich — skwir,
wizja katedry, wizja rudery,
rozwartych oczu wir.

Bezsenność, 174

I znów? Czy znów? Kołowrót dziejów
w płonący krąg porywa nas,
skończyły się sny kołodziejów,
stalowy szumi groźny las.

inc. I znowu tupot nóg soldackich, 176

Już nawet mgła zdaje się „ogarniać wodę siwym ramieniem” (*Nokturny*, 115), unosząc się zaś sponad niej, czyni to jak należy — kuliście („i siwa mgła ruszyła kręgami do góry” — *Młyny*, 100). Dopelniając rozpoznanie: zauważmy, iż również zagrożenie przedstawiane jest czasem za pomocą skojarzeń związanych z otaczaniem i oplataniem (zaciskiem):

I zdejmij ucisk z sztywnych rąk i nóg,
z uwiędłej skóry,
[...]

Młyny, 97

Świat się zamyka. Naokoło szyi
pętla się ściska.

Człowiek..., 184

Kreowany przez Sebyłę poetycki świat przedstawiony jednak nie tylko „zamyka się” i wiruje. Wydaje się także cały drzeć w swych wątych posadach, dlatego też często powraca wrażenie (efekt) chybotania:

Północny wiatr gwiazdy kołysze,
[...]

Osiem nokturnów, 118

Mijają noce czarne. Dnie rozkołysane
 głosami świata brużdżą obszar niepamięci.
Obrazy pamięci, 155

[...] poszły wielkie koła po wodzie głądzonej,
 rozkołysało się do głębi niebo stawu
 [...]

Młyny, 100

Kołyszają się również trawy, wierzby, kostrzewy. Odnieść można nieodparte wrażenie, że obcujemy z obrazowaniem dynamicznym: labilnym i kolistym. Stan ów, kulminacyjny punkt osiągnął – jak wolno przypuszczać – dopiero w interesującym nas poemacie, w wizjach tajemniczych młynów. Młyn bowiem, jak wiadomo, jest „narzędziem obrotowym” *par excellence*, przetwarzającym energię wody w ruch kolisty właśnie. Tak więc dopiero tutaj w pełni mogła się przejawiać i zrealizować „wirowa wyobraźnia” Sebyły:

Doskonałość formalna *Młynów* każe nam widzieć w tym poemacie zjawisko wyjątkowe, w którym nawet natrętne kolisko podobnych i powtarzających się obrazów jest formą przekazu sensu światopoglądowego¹¹.

Jednocześnie też ujawnił się cały potencjał negatywny, jaki to wyobrażenie niesie: powstał „ciemny”, wizyjny obraz apokaliptyczny, „sugestia bezwyjściowości eschatologicznej katastrofy”¹².

„Zapomniane młyny”, dziwne fantomy „zakopane w mroku” pracują nocami jako okrutne narzędzia („szły, szły jak bez pamięci”), służące do wymierzania bliżej nieokreślonej kary:

Młyny szły bezszelestnie, zakopane w mroku,
 w szumie skrzydeł aniołów, lecących przez światy,
 i sypał się piach gwiazdny z daleka, z wysoka
 na zalane czerwienią łopaty.

Młyny, 101

[...] tylko dreszcz kości, trzeszczących w obiegu,
 kołatał mi po głowie.
 [...]

¹¹ A.Z. Makowiecki: *Zapomniany poeta ciemnej wyobraźni*. W: W. Sebyła: *Poezje zebrane*. Wstęp i oprac. A.Z. Makowiecki. Warszawa 1981, s. 17 (*Wstęp*).

¹² *Ibidem*.

Szumiał młyn — i rozpięte w rusztowaniach ciała,
sztywne od pędu, lśniły brązem skóry,
[...]

Kołowały szatańskie koła w pustce sowiej
ciałami, które wrosły męką w drzewo śliskie.

Młyny, 101

Wyobraźnia — jak zauważa Andrzej Z. Makowiecki — o iście średniowiecznej proveniencji. Postawmy jednak zaraz pytanie: dlaczego podmiot wierszy pragnie już na samym początku cyklu, we wprowadzającej apostrofie, pozbyć się (wyprzeć) nawiedzających go wizji:

[...] wyzwól mnie od złych,
warczących w wietrze skrzydeł,
od młyńskich kół i od krwawiących szprych,
i od szatańskich sideł.

Młyny, 97

Dlaczego metafora młyna wartościowana jest konsekwentnie negatywnie, jako architektoniczna „figura” niosąca zagrożenie? Pytanie to jest o tyle zasadne, że „młyn”, pojawiający się u progu poetyckiej drogi Sebyły w kontekście rodzinnych wspomnień, oceniany i kojarzony był zawsze pozytywnie, jako przestrzeń bezpieczna, arkadyjska, swojska:

Widzisz brzegi spadziste i błyszczącą Wisłę,
Tę samą, która teraz tuż obok mnie płynie,
Widzisz drewniane domy po wzgórzach rozprysłe,
Zachód słońca w czerwonym musującym winie.

Widzisz staw, lśniące koło zgrzybiałego młyna,
Mały kościół na stromej, murowanej skarpie,
Potem czarne, błotniste, odrapane Warpie
I szkołę pełną dzieci, a pośród nich syna.

Ojcu, 87

Ale nieraz pójdziemy pod koło do młyna,
Aby brodzić po śliskim, omszałym korycie;
Utkniemy w stawie pełnym wody jako wina,
Zaszyjemy się w żółtym, już dojrzałym życie.

Wykapiemy się w wodzie zmaconych glinianek,
Będziemy łapać żaby zielone i raczki,

Zapolujemy z łukiem na domowe kaczki,
A wrócimy ze słojem skrzeku i kijanek.

List do brata, 193

W przywołującej odległe lata pamięci „młyn” i całe jego otoczenie to obszar nieomal święty, mityczny: miejsce zabaw i „polowań”, kąpieli i kryjówek w zbożu. Jako nieredukowalne *residuum* dzieciństwa — urasta prawie do rozmiarów dziecięcego kosmosu, a przynajmniej staje się niekwestionowanym centrum świata¹³.

Paradoksalnie tak właśnie — centralnie — przez wiele wieków sytuowany był młyn w kulturze całej zachodniej Europy. Wymuszał regulację rzek, zmieniał układ miast, świadczył o ludzkiej zamożności¹⁴. Jako podstawowa „instytucja kultury”, nie ustępował rangą pozostałym: parafii, dworowi czy oberży. Poza swymi praktyczno-gospodarczymi funkcjami — jak zauważa w jednym ze słownikowych haseł Julian Krzyżanowski — odgrywał również rolę swoistego komunikacyjnego zwornika lokalnej społeczności: „do młyna [...] zjeżdżali się interesanci z całej nieraz okolicy, by — oczekując na zmielenie zboża — czas spędzić na wymianie zdań, na pogawędce, na plotkach sąsiedzkich”¹⁵ (stąd zresztą staropolskie „pytlować jęzorem”, „na szrot puścić” itd.). Nieco inaczej rozwija myśl inny znakomity znawca europejskiej kultury średniowiecznej:

Środowiska ludowe mają inne miejsca spotkań. Na wsi takim miejscem jest młyn, dokąd chłop musi zanieść ziarno i potem czekać na mąkę. Byłbym skłonny wyobrazić sobie, że tam właśnie często omawiano innowacje rolnicze i że stamtąd rozchodziły się, że tam dojrzewały chłopskie bunty. Dwa fakty przemawiają za ważnością młyna jako ośrodka chłopskich spotkań. Statuty zakonów religijnych z XII wieku zalecają mnichom chodzić do młynów po jałmużnę. Do młynów ściągają prostytutki, widocznie tak liczne, że św. Bernard, dla którego moralność była ważniejsza od interesu ekonomicznego, podburza mnichów do niszczenia tych gniazd rozpusty¹⁶.

¹³ Wspomina o tym, w przypisowej uwadze, J. Piotrowiak: „*Ciemny nurt mego życia...*”. *O wyobraźni poetyckiej...*, s. 244.

¹⁴ Por. F. Braudel: *Kultura materialna, gospodarka i kapitalizm*. T. 1: *Struktury codzienności*. Przeł. M. Ochab i P. Graff. Warszawa 1992, s. 294.

¹⁵ *Słownik folkloru polskiego*. Red. J. Krzyżanowski. Warszawa 1965, s. 267.

¹⁶ J. Le Goff: *Kultura średniowiecznej Europy*. Przeł. H. Szymańska-Grosowa. Warszawa 1994, s. 315. Klasycznym przykładem „zbędnych rozmyślań” jest opisany przez C. Ginzburga przypadek młynarza-heretyka Menocchia i jego

Na marginesie dodajmy, że choć z jednej strony — jako „gniazda rozpusty”, pijaństwa i wolnomyślności — były młyny miejscem najbardziej „niemelancholijnym”, to jednak zapewniając dużą — jak na owe czasy — nadwyżkę energii potrzebnej do obsługi wielu urządzeń, pozwalały „jednemu [...] wykonać pracę kilku”, zwalniając tym samym człowieka od nadmiernego zestawu obciążających go zatrudnień. Skłaniały więc ku gnuśności i oddawaniu się zbędnym rozmyślaniom. Jacques Le Goff cytuje jedną ze średnio-wiecznych *Antologii*:

Powstrzymajcie swoje ręce, przez tak długi czas spoufalone z żarnami, o dziewczyny, które niegdyś mełłyście ziarno na chleb. Długi sen, lekceważący pianie, którym kogut wita świt, jest teraz waszym udziałem. Bo to, co niegdyś było waszą pracą, Demeter rozkazała wykonać nimfom¹⁷.

Jednego nie można zakwestionować — odkąd młyn pojawił się w Europie (w XII wieku), odbierany był przeważnie jako szczególny dar i stanowił nadzwyczaj cenną wartość.

Podobnie i u Sebyły. Jak już zauważono, młyn kojarzony przez niego z sielskim wspomnieniem dzieciństwa jawił się jako coś cennego i bliskiego zarazem. Postawienie pytania o przyczyny jego późniejszego, negatywnego wartościowania jest pytaniem o zmianę waloryzacji, a więc o poświęcenie, o skalę tego poświęcenia. Wydaje się, że mamy tu do czynienia z mechanizmem pewnej poetyckiej, „wyobraźniowej przyległości”, polegającej na tym, że o rzeczach istotnych możemy mówić jedynie za pomocą bliskich nam metafor. A że pojawiające się wizje są straszne, a mająca je wyrażać metafora jest szczególnie droga — następuje zrozumiały konflikt, wyobraźnia podlega swoistemu „stresowi”. Poeta, przeczuwając tajemniczy i nierozpoznany, „apokaliptyczny wymiar rzeczywistości”, gotów jest rzucić wszystko na jedną szalę: poświęcić to, co najcenniejsze (dziecięce, baśniowe wyobrażenie młyna), aby przetrzec przed najgorszym (Apokalipsa?). Jest w tym geście coś z postawy melancholika, który z ciężkim sercem pozbywa się swych

kosmogoniczna metafora „sera — pierwotnej materii, z której na drodze fermentacji wyłonił się świat, a następnie robaki — aniołowie”. Por. C. Ginzburg: *Seri i robaki. Wizja świata pewnego młynarza z XVI wieku*. Przeł. R. Kłós. Warszawa 1989, s. 211.

¹⁷ J. Le Goff: *Kultura średniowiecznej Europy...*, s. 227.

ukończonych pamiątek, czy też — jak powiedziałby Walter Benjamin — relikwii¹⁸ (wiadomo, z jakim trudem Sebyła pisał poemat).

Impuls okazał się dość silny. I choć trudno przeceniać skalę wpływów i wzajemnych oddziaływań, to jednak wypada uznać Sebyłę za prekursora niepokojącej i złowieszczej „polskiej młynologii”. Poezja lat trzydziestych, szczególnie ta ciemna, katastroficzna, zaczyna bowiem eksploatować wspomniany motyw z dużą regularnością¹⁹:

Pamiętam ziemię gniecioną ciężkimi obłokami w dnie i w nocie.
Przelatywał po niej wiatr, obracając ciężkie skrzydła wiatraków.
To była smutna ziemia, surowa północna ziemia
owinięta drogami wchodzącymi zawsze na wzgórze,
pełne jezior, nad którymi kwiliły stada nisko kołujących ptaków,
[...]²⁰.

Ląd (wizje)

W tym czasie kontur światowy coraz się bardziej przesłaniał,
Z brzękiem ogromnych śmigieł, wiatraczych skrzydeł
warkotem.

Krażyły groźne prorocтва i fantastyczne wyznania —
Nie sekty, ale religie jak ptaki lub samoloty.

Wiatraki szemrzą śmigłami. Nad rzekę wypływa luna,
Ptaki coraz to szybsze i konie z wściekłym tętaniem²¹.

Widzenie I

Teraz więc ciemność szumiała młynem
i ćwiczył księżyc senny na musztrach.
On okiem błędził po czarnych lustrach
szukając białej jedynej chmury.

Podobna płynie nad nagim kamieniem
w dalekim państwie mielącym wióry.
[...]

Żarna podniebne idą trąc niewidzialną plewę.

Tropiciel — Pieśń III

¹⁸ „Pamiętka to zeświecczona relikwia”. Por. W. Benjamin: *Twórca jako wytwórca*. Przeł. H. Orłowski, J. Sikorski. Poznań 1975, s. 251.

¹⁹ Wprowadzane są oczywiście pozycyjne modyfikacje. Często „zastępnikiem” młyna jest wiatrak.

²⁰ C. Miłosz: *Ląd (wizje)*. W: Idem: *Wiersze wszystkie*. Kraków 2011, s. 16.

²¹ J. Zagórski: *Wiersze wybrane*. Warszawa 1977, s. 37.

Nie wiem co sprostą ziemskiej żalobie
i szmerom młynów, i wody głosom,

Wiatr życie twoje podniebne obraca,
jak woda ciężkie zarosłe koła
kamiennych młynów — nad młynem sowa
gwizdnie i milknie, więc gwiezdne race
z szelestem lecą nad miejskie siola
i stopa srebrna chrzęści w parowie²².

Pieśń IV — Przemijając

Nad białkami tych wód, w opuchniętych łopuchach obłoków,
Gdzie wiatraki machają łachmanami skrzydeł,
Niebo myte przez deszcz, sieci porwanej oko.
Płótna wichur zamorski wydał²³.

Nad wodami

Co ciekawe, żadna z tych poetyckich wizji nie jest tak plastyczna i dosłowna jak wizja Sebyły. Żagaryści (i Mieczysław Jastrun) preferują raczej obrazy bliżej nieokreślone, mgliste i ulotne. U Sebyły wyobrażenia uszczegóławia, męczone postaci „łsnia brązem skóry”. Gdzie szukać jednak źródeł tak osobliwych inspiracji (wspólnoty wyobraźni)? Jaka ikonografia prezentuje opisane na planie młyńskiego koła cierpiące ludzkie ciała²⁴? Odpowiedź musi powtarzać wcześniejsze intuicje: ikonografia średniowieczna, najczęściej ta zajmująca się wyobrażeniami pośmiertnych mąk.

Jacek Sokolski w swych *Staropolskich zaświatach* przywołuje kilka tego rodzaju przykładów. Jednym z nich jest dzieło czternastowiecznego cystersa Guillema Degileville’a z Chaalis zatytułowane *Pielgrzymka duszy (Le Pelerinage de l’ame)*. W tym sporych rozmiarów poemacie onirycznym bohater (dzięki metafizycznym interwencjom) unika wiecznej męki i — jak pisze Sokolski — „może w czyścisku odpokutować za własne czyny”. Kiedy wreszcie, po odbyciu kary, Anioł oprowadza protagonistę po piekle, obserwujemy różne rodzaje cierpień spadających na grzeszników ulokowanych w tej części zaświata. I natykamy się tu — między innymi — na

²² A. Rymkiewicz: *Wybór poezji*. Warszawa 1984, s. 15–16.

²³ M. Jastrun: *Poezje zebrane*. T. 1. Warszawa 1984.

²⁴ Tajemnicze pod tym względem są pracujące w księżycowej przestrzeni („moony Space”), nieposkromione w swej furii („ungovernable in their fury”) szatańskie młyny Blake’owskiego *Miliona*. Por. W. Blake: *Poetry and prose*. Ed. G. Keynes. London 1946, s. 357–433.

dwóch złodziei nadzianych na ostre żelazne haki przytwierdzone do obracającego się młyńskiego koła. Okradziony przez nich król patrzy na te męczarnie ze specjalnie wzniesionej nieopodal wieży²⁵.

Inną ciekawą egzemplifikacją interesującego nas motywu jest anonimowa *Wizja Łazarza*, a konkretnie — jej francuska wersja (*Le Calendrier des Bergiers*, 1493). Tytułowy Łazarz, świadek potępieńskich kar, opowiada o karze przewidzianej po śmierci dla ludzi pysznych: „Nieszczęśnicy przytwierdzeni byli ognistymi hakami do obracających się szybko ogromnych młyńskich kół”²⁶.

Kolejny, ostatni ślad podobnego obrazowania znaleźć można — dla odmiany — na gruncie polskim. Chodzi tu o przeróbkę dokonaną w 1738 roku przez księdza Stefana Wielowiejskiego, pomieszczoną w jego *Nowych żywotach świętych*. Wskazany autor przystosował (spolszczył) znany w całym średniowiecznym świecie korpus opowieści związanych z tak zwanym *Czyśćcem św. Patryka*, a właściwie najbardziej popularną relację o pobycie bliżej nieokreślonego rycerza Owena w czyśćcu, zawartą w *Tractatus de purgatorio Sancti Patrici* autorstwa Henryka z Saltrey. W polskiej wersji czytamy:

Z tego miejsca [czwarte pole ogniste — M.J.] gnali go szatani na insze, na którym widział koło wielkie ogniste haków ostrych pełne, na którym wisało ludzi rzecz niezliczona, które drągami ognistymi gdy obracali czarci tak prędkim obrotem, iż jednego od drugiego rozeznac nie było, mówili do niego, że „Na tym kole będziesz, jeśli stąd powrócić nie zechcesz”. A gdy nie zezwalał, prędko go wrzucili na nie, ale wzywając Imienia Pańskiego, zstąpił na dół bez żadnego obrażenia²⁷.

Przywołane — za opracowaniem Sokolskiego — „zaświatowe wizje” odbijają silnie (osadzoną w kontinuum chrześcijańskim) umysłowość ich autorów, a także refleks czasów, w których były pisane. Architektura zaświata podlega ciągłemu nadzorowi opiekuńczych (anioł) i transcendentnych mocy. Ostatecznym zaś gwarantem porządku oraz bezpieczeństwa modelu pozostaje sam Bóg.

²⁵ J. Sokolski: *Staropolskie zaświaty. Obraz piekła, czyścica i nieba w renesansowej i barokowej literaturze polskiej wobec tradycji średniowiecznej*. Wrocław 1994, s. 141.

²⁶ Ibidem, s. 164.

²⁷ Ibidem, s. 81.

Przedstawiany przez Sebyłę świat jest opuszczony przez Boga:

Zestarzałeś się, mój Boże, zestarzałeś,
Opuściły cię anioły i szatany.

Siwobrody kiwasz głową za kryształem,
Głuchy jesteś, ślepy jesteś, zapomniany.

Jehowa, 40

Samozwańcze, niepoddane boskiemu nadzorowi młyny „idą bez pamięci”, „wciągając pół nieba w wir wściekłym obrotem”. Kosmos uchwycony jest w fazie wielkiego przeobrażenia, rozpadu i tajemniczej katastrofy²⁸. Najlepiej świadczy o tym bezradność w poczynaniach „dystrybutorów” bożej woli — aniołów:

Jako liście lecieli aniołowie w wietrze jesiennym,
furkotali błonami skrzydeł nietoperzych,
wypadali chmarami z pustki bezdennej
i na samotnej wieży siadali bezmyślnie
jarząc oczami sennie i kapryśnie
[...]

Młyny, 101

Mimo to podejmują oni czasem rozpaczliwe próby niesienia ratunku, usiłując przerwać pracę okrutnych młynów („Aniołowie, skrzydłami powszczepiani w szprychy, / bili szybko powietrze przygasłym płomieniem” — PZ, 103). Nie na wiele się to jednak zdaje. Nie mogą wypełnić swych komunikacyjnych (*angelos* — zwiastun, poseł, wysłannik) i pomocniczych zadań, podlegają bezwzględnie deterministycznej władzy natury:

W nieprzezroczyste szkło lodowe wtopione na poły
trwają w sztywnym bezruchu bezsilne anioły,

²⁸ A.Z. Makowiecki, odwołując się do klasyfikacji mitów literackich, które dokonał w ramach krytyki archetypalnej Northrop Frye, zwraca uwagę, iż cała późniejsza poezja Sebyły wypełnia dwie z czterech zaproponowanych przez amerykańskiego badacza faz: „(3) zachodu słońca, jesieni i śmierci. Mity o upadku, o umierającym Bogu, o gwałtem zadanej śmierci i poświęceniu oraz o samotności bohatera. (4) ciemności, zimy i rozkładu. Mity o triumfie tych sił, mity o potopach i powrocie chaosu, o klęsce bohatera i mity o zmierzchu bogów”. Por. N. Frye: *Archetypy literatury*. Przeł. A. Bejska W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 2. Oprac. H. Markiewicz. Kraków 1976.

podobne do chmur białych, wędrujących w kropli
 rosy, zebranej w liścia wiosennego dłoni,
 podobne kwiatom rznętym na zamarzłej szybie,
 zakutej w bryle lodu uskrzydłonej rybie
 na żywo skamieniałej w krystalicznej toni
 ściętej mrozem — i krzyczą z lodowych sopli
 krzykiem, który im zamarł w oczach nagłą grozą,
 że już sił nie starczyło, by się oprzeć mrozom.

Młyny, 107

Młyny przestają być już jednak narzędziem wyłącznie ludzkiej tortury:

A potem wiatr się porwał i wzmógł się kołowrót,
 i w krwawej zorzy rannej młyny mgłą okryte
 szły, przesypując gwiazdy, słońca i mgławice,
 [...]

 aż wiatr je uniósł w niedościgłe wyże...
 i rozsypały się kurzem po niebie²⁹.

Młyny, 101

Cała natura poddana jest okrutnej próbie. Nieobecny Bóg, do którego nie można się zwrócić, którego nie sposób nazwać („Jak cię przywołać? gestem rąk? / modlitwą? klątwą? czy milczeniem? / czy senny zamieszkujeś krąg? / czyś ptakiem, drzewem, czy kamieniem? — PZ, 163), przestaje być gwarantem Apokalipsy³⁰. Sebyła w swej ponurej wizji zdaje się nawiązywać do romantycznej, nihilistycznej koncepcji „apokalipsy bez zbawienia”³¹. Wszak nie kto inny, jak Jeanpaulowski Chrystus powie:

Przeszedłem przez światy, wstąpiłem na słońca i wraz z mlecznymi drogami przeleciałem przez pustynie nieba, ale nie ma

²⁹ Podobny efekt osiągnął Sebyła w innym wierszu — *Fabryka*: „Młyny górskich potoków miały bez ustanku / Granit, porfir, bazalty — i srebro poranków / Na czarnoziemną mąkę, na tłustą próchnicę. / I sypią pył spod chmur na góry, wzgórze i kopce” (PZ, 34).

³⁰ Jak zauważa Dłuski: „Sebyła w tej niemożności określenia istoty Boga (»O, bezimienny, wiem, że cię nie zgadnę«) zbliża się [...] do gnostyków chrześcijańskich. Bazylides, najwybitniejszy metafizyk gnozy chrześcijańskiej, zakłada »bóstwo tak niepojęte«, iż nie można go nawet pomyśleć: »jest to Bóg, którego nie ma«”. Por. S. Dłuski: *Władysław Sebyła, czyli poeta na drodze do Edenu*. „Zeszyty Literackie” 1992, nr 39, s. 160.

³¹ Określenie zaproponowane przez Marię Janion: *Temat jeanpaulowski*. „Ogród” 1991, nr 2 (6), s. 113.

Boga. Zstąpiłem w głębiny, dokąd tylko byt rzuca swoje cienie, i zająrzałem w przepaść, i zawołałem: „Ojczy, gdzie jesteś?”, ale usłyszałem tylko odgłos wiecznej burzy, nad którą nie panuje nikt, a błyszcząca tęcza z zachodu, bez słońca, które ją stworzyło, wisiała nad przepaścią i spływała na nią kroplami. A kiedy spojrzałem w niezmierny świat, szukając boskiego oka, wytrzeszczyło się ono na mnie pustym, bezdennym oczodołem; a wieczność legła na chaosie i szarpała go zębami i przeżuwała samą siebie. — Krzycicie głośno, dysonanse, krzykiem rozproście cienie; gdyż Jego nie ma!³².

Lektura Sebyłowego poematu poucza, że melancholia to świadomość (bez)gruntownej słabości bytu opuszczonego przez Boga i skazanego na dryfowanie w nieznanym kierunku³³. To wiedza bliska Nietzscheańskiemu przerażeniu po tym, jak starto horyzont („Kto dał nam gąbkę, by zetrzeć cały widnokrąg?”), to konieczność życia w świecie, w którym pojęcia „góra” i „dół”, „prawo” i „lewo” niewiele już znaczą:

Cóż uczyniliśmy, odpętuując ziemię od jej słońca? Dokąd zdąża teraz? Dokąd my zdążamy? Precz od wszystkich słońc? Nie spadamyż ustawicznie? I w tył, i w bok, i w przód, we wszystkich kierunkach? Jestże jeszcze jakieś na dole i w górze? Czyż nie błądzimy jakby w jakiejś nieskończonej nicości? Czyż nie owiewa nas pusty przestwór? Czy nie pozimniało?³⁴.

W świecie bez grawitacji możliwy jest tylko jeden ruch — kołowy (*vide* obracające się we wszystkich kierunkach, pozbawione

³² Jean Paul [Richter]: *Mowa wypowiedziana przez umarłego Chrystusa ze szczytu kosmicznego gmachu o tym, że nie ma Boga*. Tłum. M. Żmigrodzka. „Ogród” 1991, nr 2 (6), s. 108.

³³ Agnieszka Kluba zauważa, iż „usunięcie się Boga nieodłącznie decyduje [...] o »samodzielnieniu się« człowieka. [...] Triumfalną wymowę tej formuły przełamuje jednak inna fraza, ukazująca tragiczny charakter owej »samodzielnności« i akceptująca znikomość egzystencji biernie poddanej temu, co realne, a co toczy się własnym, niezależnym biegiem: »przecieka przez cię niepojęty / rzeczy wszelakiej ocean«. Por. A. Kluba: *Niewyraźność w świadomości artystycznej Władysława Sebyły. Analiza wypowiedzi krytycznych i tekstów poetyckich*. W: Eadem: *Autoteliczność — referencyjność — niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918—1939)*. Wrocław 2004, s. 233.

³⁴ F. Nietzsche: *Wiedza radosna*. Przeł. L. Staff. Warszawa 1910—1911 (reprint), s. 168.

działania sił grawitacji ciała astronautów³⁵). Przewstwór pozbawiony fundamentu — to melancholijne królestwo rozkrzyżowanego Iksjona.

Taedium naturae

Nie ma nic ludzkiego w naturze. [...] Cała natura, całe uniwersum, które widzimy, jest dla nas całkowicie obojętne i wyłączając życie ludzkie, warte nie więcej niż źdźbło trawy. Jeśli cały rodzaj ludzki zniknie w tej godzinie, jaka różnica, co stanie się z ziemią? Któż będzie się troszczył o ziemię?

R. Jefferies: *The story of my heart*

Nocne misterium

„O nocy, daj mi sen i wyzwól mnie od snów, / którymi jawa darzy” — od takiej oto apostrofy rozpoczyna się poemat *Młyny. Sonata nieludzka* Sebyły. I nie pozostaje to bez znaczenia. Wszak Hypnos, syn Nocy (Nyks), od najdawniejszych lat utożsamiany był z melancholijną przypadłością. Należałoby jednak od razu dodać, że tylko o pewien specyficzny rodzaj snu tu chodzi: o sen niepokojny, budzący grozę. Już u Arystotelesa czytamy, iż melancholicy dlatego „zrywają się ze snu, że wobec nadmiaru gorąca [...] dusza porusza się w stopniu bardziej niż umiarkowanym”³⁶. Timothy Bright, szesnastowieczny lekarz, twierdzi stanowczo: sny melancholików są

przepełnione niepokojem: częściowo dlatego, że w trakcie czuwania ich umysł zajęty jest przerażającymi, budzącymi lęk myślami, które mają swe odzwierciedlenie w snach, a częściowo dlatego, iż czarne i mętne opary melancholii unoszą się do mózgu, co sprawia, że pamięć zapomina przedmioty i w ten sposób zakłóca melancholijnej naturze sen. Osoby o takim

³⁵ *Nota bene* jednym z ćwiczeń kosmonautycznych jest rozpięcie adepta na metalowym kole i poddanie go szybkim ruchom wahadłowo-wirowym.

³⁶ Arystoteles: *Zagadnienia przyrodnicze*. Tłum. L. Regner. Warszawa 1980, s. 330.

usposobieniu cierpią na pewien rodzaj duszności nocnych, zwanych koszmarem, kiedy to wydaje im się, że mają przed sobą jakąś przerażającą zjawę, co sprawia, że czują się jakby na wpół uduszeni, i chociaż chcą krzyknąć, nie mogą wydać z siebie głosu³⁷.

Cytowany zaś przez Benjamina siedemnastowieczny Albertinus dodaje: „Kto zostaje przez nią [acedię, »siostrę« melancholii – M.J.] ukąszony / tego wnet opadają przerażające wizje / ten trwoży się we śnie”³⁸.

Melancholik jest mimo wszystko gotów przyjąć groźne wyzwanie („niech chłodny mrok okryje moje oczy, / zmętniałe od patrzenia” – PZ, 97) nawet za cenę najbardziej odstręczających wizji, a być może przede wszystkim dla nich. Melancholijne sny mają przecież w sobie coś z profetycznego uniesienia, zwiększają dar przewidywania przyszłości („jeśli złe sny pochodzą ze śledziona, to również moc jasnowidzenia należy do przywileju melancholika”³⁹). W poezji Sebyły sen jest wyraźnie „inspirowany” tajemniczą siłą lunarną:

A gdy gwiazda stanęła płomienistym słupem
nad stawem, w którym księżyc srebrnym karpim płynął,
ruszyły za wodami zapomniane młyny.

Młyny, 99

Nie jest to jednak biblijny, „płomienisty słup”, jaki prowadził Mojżesza ku ziemi obiecanej, ani przewodnia gwiazda zmierzających do Betlejem wschodnich mędrców:

Już pierwsza gwiazda, która zastukała w okno,
była szklista i krwawa jak oko w gorączce
i prowadziła mnie tym chorym błyskiem
ponad rozległym, ściemniałym pastwiskiem.

Młyny, 99

Cała wizja powstaje więc z poruczenia nieznanymi mrocznymi sił. Gdybyśmy jednak zapytali o przyczyny takiego sposobu obra-

³⁷ T. Bright: *Traktat o melancholii*. Przeł. L. Barakońska. „Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s. 85.

³⁸ W. Benjamin: *Dramat tragiczny i tragedia*. Przeł. M. Sugiera. „Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s. 111.

³⁹ Ibidem, s. 108.

zowania „osobę kompetentną”, odpowiedziałaby, iż wszystkiemu winne są „gęste opary melancholii, które wywołują przerażające i niepokojące obrazy, a także sama natura tego humoru oraz wyobraźnia, która z przyzwyczajenia skłania się ku ciemności”⁴⁰. Rzeczywiście, następuje tu charakterystyczny proces poznawczego wyciemnienia: gwiazda nie świeci pełnym blaskiem („była szklista i krwawa jak oko w gorączce” — PZ, 99), nie daje należytego oświetlenia („ściemniałe pastwisko”), jest źródłem niezdrowej poświaty, „chorego błysku”. Nie powinno to dziwić, wszak „melancholia pogrąża w mroku rozsądek i okrywa cieniem jasne światło platońskiego słońca”⁴¹. Jest „rodzajem przeżycia, gdzie jasności odpowiada ciemność, przez którą trzeba się przebić, by na nowo odzyskać światło, ciemność, którą później pojmowano jako otchłań zamieszkałą przez demony”⁴².

Abstrahując chwilowo od melancholijnej teorii, można powiedzieć, że Sebyła w ogóle jest poetą niechętnym światłu. Wiesław Paweł Szymański, porządkując tematycznie główne motywy poezji autora *Pieśni szczurołapa*, zwraca uwagę na to, że jest ona w dużym stopniu nasycona elementami nocnymi, ciemnymi, mrocznymi⁴³. Posługując się terminologią Jaspersowską, moglibyśmy — za Szymańskim — powtórzyć, że jest to twórczość skłaniająca się bardziej ku „Pasji Nocy” niż ku „Normie Dnia”⁴⁴:

⁴⁰ T. Bright: *Traktat o melancholii...*, s. 85.

⁴¹ D. Birnbaum, A. Olsson: *Czarna żółć. Melancholia klasyczna...*, s. 153.

⁴² Ibidem, s. 152. Cytat pochodzi z pracy Klibanskiego—Panofskiego—Saxla *Saturn und Melancholie*.

⁴³ Por. W.P. Szymański: *Liryka „nurtu ciemnego” (poezja Władysława Sebyły)*. W: Idem: *Neosymbolizm. O awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*. Kraków 1973, s. 147—150.

⁴⁴ Por. K. Jaspers: *Antynomia Dnia i Nocy*. W: *Panorama myśli współczesnej*. Red. G. Picon. Paryż 1960. Zwłaszcza następujące fragmenty: „Norma Dnia porządkuje naszą rzeczywistość-ludzką; wymaga jasności, konsekwencji, wierności; podporządkowuje nas Rozumowi i Idei, Jedności i nam samym: każe realizować w świetle, budować w czasie, udoskonalać nieskończenie rzeczywistość-ludzką. [...] Pasja Nocy przebijają wszelkie nakazy. Rzuca się w ponadczasową otchłań Niebytu, która wciąga wszystko w swoje wiry. Każda konstrukcja w czasie, jako manifestacja historyczna, wydaje się jej powierzchownym złudzeniem”. Ibidem, s. 94. Warto zauważyć, iż różnorakie „poetyckie artykulacje nocy” w twórczości Sebyły skatalogował i omówił swego czasu J. Piotrowiak: *W świetle... i w mroku... Studia i szkice o poezji dwudziestolecia międzywojennego*. Katowice 2003, s. 64—105.

Ty jesteś Ty. Noc wzięta w posiadanie,
Kruczym snów szkliwem obmarzle jezioro,
Mrok wydrążony w ciepłe i ciche otchłanie.

Toń zastygła w zwierciadło przedzachodnią porą.
Obrazy pamięci, 155

Wali się noc sinym kamieniem
na rozdeptane strzechy chat.
Skroś pomroczniałych wód przestrzenie
Świsnął świetlisty bat.
[...]
Nienasycona wokół czarność
wezbranych nocnych wód.
Osiem nokturnów, 118

Ostatnie gwiazdy zgasły
i nad ziemią nisko
bulgoce ciepły mrok skrzydłami nietoperzy.
Młyny, 108

Bo zmorzyła ich we śnie śmierć — i teraz marzą
o ciałach swych, że dawno w proch się rozsypały,
o takiej jak ta nocy, nieobecną twarzą
zwróceni w mrok, o świecie zapomniawszy całym.
Marzą. A wkoło noc się rozprzestrzenia,
bije w brzeg i zatapia kamienne marzenia.
Obrazy pamięci, 159–160

Motyw nocy i mroku łączy się często — jak łatwo zauważyć — z obrazowaniem kosmicznym, widokiem wieczornego nieba. Następuje tu proces ustawicznego „otwierania Kosmosu” (w rozumieniu romantycznym, jak to przedstawiła swego czasu Maria Janion⁴⁵), który przeraża wiszącą u góry czarną pustką. Sebyła należy bowiem do wąskiego grona poetów, którzy „gruntownie odrzucili tradycję pisania o nocy w kategoriach wzniosłości i piękna”⁴⁶. Bezkresna, Kosmiczna Noc i towarzyszące jej ciemności to obszar, w którym rozgrywa się niezrozumiałe *mysterium tremendum*:

Już nocny wiatr nas pustoszy
i zimne niebo ogarnia,
[...]

⁴⁵ Por. M. Janion: *Kuźnia natury*. W: Eadem: *Gorączka romantyczna*. Warszawa 1975.

⁴⁶ J. Kwiatkowski: *Literatura dwudziestolecia*. Warszawa 1990, s. 133.

W ponocnej pustce — samotni —
 stoimy w zdumieniu niemem,
 że już nie krzyczą słowiki od niepojętej rozkoszy,
 a białe gwiazdy płyną — jak zawsze —
 nad czarnoziemem —
 i nocny wiatr nas pustoszy.

Osiem nokturnów, 111

[...]
 chłodem nocy zawiewa z granatowej pustki,
 toczy się ciemna rzeka z niesłyszalnym pluskiem
 po dnie nieobeszłego świata.

Osiem nokturnów, 112

Coraz to ciemniej. Już pocichły miasta.
 Nad uśpionymi noc z ziemi wyrasta
 jak wielka góra gwiazd, warcząca w mroku.

Obrazy pamięci, 157

Czy słyszysz? Gwiazdy gwizdzą. Ściekają płomienie
 po czarnych ścianach nieba. Dzwony ciszy dzwonią.

Obrazy pamięci, 159

Możemy nawet mówić o Kleistowskiej kreacji podmiotu, któremu ucięto powieki, tak aby nie mógł zamknąć oczu wpatrzonych z przerażeniem w otwarty przestwór⁴⁷. „Nocnym rozmyślaniom” często towarzyszą motywy — zawiewającego „z granatowej pustki” — mroźnego kosmicznego wichru:

Z nieobjętej przestrzeni — nieprzebitej czarnej —
 wieje gaszący gwiazdy wiatr polarny,
 w szumie lodowych stepów zaprzepaszcza lasy,
 sykiem trze o gałęzie przydrożnych topoli
 ku południowi pochylonych nisko
 i rozbija w puch biały śnieżne usypiska,
 gnając tuż-tuż nad ziemią bez celu, bez woli.

Młyny, 107

A także obrazy powietrznych lodowych pustyni: „Moje niebo jest mroźne jak szkło, / Zimne jak lód zimny” (PZ, 32); „Na cienkich niciach wisimy w mroźnej i szklistej próżni” (PZ, 72); „Mroźne niebo sinieje nad nami” (PZ, 89).

Wyobraźnia, „skłaniająca się ku ciemności”, prowadzi ustawiczną pracę, zmierzającą do całkowitej eliminacji światła, jasności,

⁴⁷ Por. W. Bałus: „*Mundus melancholicus*”..., s. 102.

rozbytłsku. Świat melancholika jest „światem monochromatycznym, panuje w nim szarość lub całkowita ciemność, nie ma w nim słońca i kolorów, [...] wszystko ustala się w czerni lub w jej odcieniach”⁴⁸. Pełna kolorów jasność dnia razi i drażni, staje się nie do zniesienia.

W zachodniej tradycji mistycznej topos „nocy ciemnej” zakorzeniony jest — jak wiadomo — bardzo silnie (Mistrz Eckhart, św. Jan od Krzyża), głównie jako figura kontemplatywna. Mikołaj Bierdiajew zauważa, iż „sam proces ruchu ku głębi, ku wnętrzu wywołuje zawsze wrażenie gaśnięcia światła dziennego, pograżania się w mroku”⁴⁹. Dla melancholika noc to jedynie symbol rozpadu (upadku) — przestaje być wyłącznie figurą medytacyjną, staje się formą diagnozy: czerni to kolorystyczny rewers ruiny.

„Poezja ruin”

Zdystansowany wobec dokonań Sebyły, a młody podówczas krytyk (Gustaw Herling-Grudziński) zauważył pod koniec lat trzydziestych XX wieku:

Od zamkniętego kręgu Władysława Sebyły odchodzimy z poczuciem zachwytu i jednocześnie obcości. Wychowani w kulcie dla piękna konstrukcji poetyckich i intelektualnych, jakie wznosi nowa poezja — tu piękno zmuszeni jesteśmy mierzyć miarą zburzenia i gruzów, w jakie zapadły się fikcyjne gmachy. Jego poezja, podjąwszy walkę z upiorami, które nim zawładnęły — jest poezją ruin. W swych szczytowych osiągnięciach chlubi się nie zwycięstwem zdobycia, ale zwycięstwem odparcia. Jest fenomenem niepowtarzalnym i jedynym, ale i odstręczającym zarazem⁵⁰.

To prawda. Autor *Pieśni szczurołapa* z zadziwiającą konsekwencją przedstawia niszczące światy, „[...] gdzie kostnieją drzewa, gdzie ostatni liść, / gdzie liście trup ostatni w wietrze się kołysz, / gdzie w zeschniętych strąkach wiszą trawy zszarzałe włosy / i milczą z gwiazd pogasłych obdarte niebiosy” (*Ojciec nasz*, 162).

⁴⁸ A. Kępiński: *Melancholia*. Warszawa 1985, s. 144.

⁴⁹ M. Bierdiajew: *Nowe średniowiecze*. Przeł. M. Reutt. Warszawa 1936, s. 97.

⁵⁰ G. Herling-Grudziński: *Zamknięty krąg Władysława Sebyły*. „Ateneum” 1939, nr 1, s. 147.

Często kroczy my „po zwiędłych trawach, podbiałach i chwastach”, drogach i ścieżkach „zarosłych na głucho pokrzywą i ziołami”. Doświadczamy nieuchronnego i powolnego procesu wyciekania życia, przekonując się, że melancholia z „pięknem, co konać musi, wspólne ma siedlisko”⁵¹:

czerwone liście klonów jesienną podściółką się kładą,
straciły nasycenie trawy niegdyś zielone
i poszarzały rzeczy – znużone
jednostajnością trwania
[...]
i roztapiają się sosny, podszyte suchym wrzosem,
w zgęstniałym mroku.

Osiem nokturnów, 111

Podobnie i w interesującym nas przede wszystkim poemacie. Obracające się nocami młyńskie koła to urządzenia pracujące już tylko siłą niegdysiejszego rozpędu. Dawna „świetność” unicestwiona zostaje przez rozplenające się, rachityczne siły Natury:

[...]
ruszyły za wodami zapomniane młyny,
odziane w mchów gnijących zieloną skorupę
[...]
okryte zwilgłą płachtą olchowego cienia.

Młyny, 99–100

A trzecie koło stare było i zmurszałe prawie,
oślizgły mech je obrósł i wisiał jak szmaty
wzdłuż piasty zardzewiałą okutej obręczą,
[...]
Na klekot i granie wszystkich zgniłych łopat,
migotanie spróchniałych szprych szprych w ponocnym tańcu,
z zielonej brody mchu, wprost od stawideł,
sywały mroczne ptaki jak liście w listopad.

Młyny, 104

Zwycięstwo przyrody jest jednak tylko pozorne. Sama ona bowiem, poddana ustawicznemu rozkładowi („wodorosty zgniłe”; „bezcień drzew łamiących gałęzie sękatę”; „zbutwiałe szczątki”;

⁵¹ J. Keats: *Oda do melancholii*. Tłum. Profanus. W: *Poeci języka angielskiego*. T. 2. Oprac. i wstępem opatrzył Z. Sudolski. Warszawa 1971, s. 377.

„wierzb spróchniałe gnaty”), zdaje się dawać rozpaczliwe znaki swej bezsilności, już to obsypując rdzą rosnące drzewa („las zrudziałych pni sosnowych”), już to rozpinając pajęczynę zimowych sieci („pośród drzew opętanych pajęczyną szedzi / huczą młyny w polewie twardej gołoledzi”). Ontologiczny status przyrodniczego świata to stan permanentnego cierpienia, cierpienia immanentnie danego i zadanego. Tak widziana Natura — rozprzestrzeniając się, traci od razu swą świeżość, poszerzając swe terytorium — natychmiast umiera. Czerń & Rozpad & Melancholia — oto kolejna triada opisująca fenomen Sebyłowego świata.

Alchemiczne *opus*

Na wspomniany motyw upadku możemy spojrzeć również z innej strony. Julia Kristeva w swej analizie Nervalowskiego *El Desdichado* cytuje prace benedyktyńskiego mnicha dom Antoine’a Josepha Pernety łączącego elementy rozpadu, czerni i melancholii z tradycją alchemiczną:

Prawdziwym kluczem do dzieła jest ta czerń na początku procesów. [...] Czerń to prawdziwy znak doskonałego roztworu. Materia rozpuszcza się bowiem na proszek drobniejszy [...] niż atomy, które fruwać w promieniach słońca, a te atomy zmieniają się ostatecznie w wodę. Filozofowie nazywają ten roztwór śmiercią, [...] piekłem, teatrem, ciemnościami, nocą, [...] grobem, [...] melancholią, [...] słońcem zaćmionym.

I dalej:

Melancholia oznacza gnicie materii. [...] Nazywano tak materię czarną bez wątplenia dlatego, że kolor czarny ma w sobie coś ze smutku, a płyn organiczny nazywany melancholią to żółć czarna i wyżarzona, wywołująca wapory smutku i zadumy. [...] Smutek i melancholia [...] to również imiona, jakie Adeptci dają materii, która szerniała⁵².

Do podobnych wniosków dochodzi znawca średniowiecznego malarstwa i symboliki alchemicznej Wadim Rabinowicz, który zauważa, że w procesach alchemicznych

⁵² Cyt. za: J. Kristeva: *Nerval „El Desdichado”*. Przeł. M. Sugiera. „Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s. 213.

czerni jest oznaką gnicia, rozpadu, zaćmienia. Jest ruiną, śmiercią, zgubą. Chemiczny sens czernienia sprowadza się do pierwotnego — bez dalszej przeróbki — połączenia siarki i rtęci, tych męskich i żeńskich pierwiastków alchemicznych⁵³.

W takim rozumieniu melancholijna „skaza” byłaby synonimem pierwszego etapu alchemicznego dzieła, *putrefacio*.

Polegał on na powrocie do pierwotnego chaosu, do „pierwszej materii” [...], gdzie wszystko traciło sens i uporządkowanie. Świat jawił się wówczas jako *massa confusa, abyssus*. Towarzyszyło temu poczucie żalu za dawnym porządkiem, melancholijny smutek obumierania⁵⁴.

Łączenie poezji Sebyły z tradycją alchemiczną może wydawać się, na pierwszy rzut oka, zabiegiem nazbyt karkołomnym. Niemniej głębsza analiza ujawnia nierzadko pojawiające się ślady „minalno-metalurgicznych” fascynacji autora *Koncertu egotycznego*. Pomińmy, stale obecny w poetyckim obiegu, zespół niezbyt oryginalnych — choć niewątpliwie, z interesującego nas punktu widzenia, istotnych — metafor i epitetów („słów złoty łubin”, „jak szmaragdowe gwiazdy w noc twe oczy świecą”, „niebo tkane z szafiru”, „kołysanki srebrne na siedmiu świetlistych tonach”, „roztopione złotem zachody”, „zagubiona w przestrzeni Wielka Niedźwiedzica / Lśniła siedmiu kroplami srebra”), zwróćmy natomiast uwagę na tendencję do płynnego pojmowania i przedstawiania żywiołów. Sebyła zdaje się poetyckim rewelatorem alchemicznej teorii widzenia świata, jako wielkiej kadzi wymieszanych jakości („W drzewach i ciałach krąży żywa krew, / Słońca się rodzą i światy konają” — PZ, 202), czekających cierpliwie na porządkującą pracę adepta:

[...] Powiem słowo, a świat się otworzy,
zaklęty słowem jak sezam dziecinny,
a kiedy ujmę w dłonie żywioł płynny,
to przyjmie kształt dłoni, co go stworzy.
I ponazywam świat i jego rzeczy,
słów się nauczę wszystkich, jakie są.

⁵³ W. Rabinowicz: *Kolor w systemie średniowiecznego symbolizmu. Komentarz do malarstwa alchemicznego*. Przeł. A. Szymański. „Literatura na Świecie” 1978, nr 5, s. 88.

⁵⁴ W. Bałus: „*Mundus melancholicus*”..., s. 150.

To będzie moja walka — i mój trud człowieczy —
i moje zwycięstwo nad mgłą.

Obrazy pamięci. Otwarcie, 149

Możemy mnożyć przykłady wyobraźniowej tendencji Sebyły do ujmowania materii w postaci „płynnego żywiołu”. Mamy więc: komety „maczające w niebie swe miedziane grzywy”, „cieknącą, leniwą rzekę wszelkiej rzeczy”, „kroplami gwiazd na płytę kapiące srebro”, „pustkę zatopioną złotem”, księżyc „miedzią rozpalony”. W najbardziej nas tu zajmujących *Młynach...* odszukać możemy jeszcze przynajmniej dwa — jakże znaczące — ślady podobnego obrazowania. Otóż pracujące niestrudzenie koła napędzane są w nieco „dziwny” sposób, raz przez wodę lejącą się „strugą rtęci”, kiedy indziej kręcą się „pod ciężarem smug ciekłego srebra”. Ciekła rtęć i płynne srebro — oto dwa podstawowe żywioły alchemicznego *opus*.

Carl Gustaw Jung, pokazując związki rtęciowo-srebrowe, łączy je z wpływem Merkuriusza (w angielskiej postaci *mercury*: rtęć — w języku francuskim: *vif-argent* lub *argent vive*) i Saturna („rtęć pochodzi z serca Saturna”)⁵⁵, wielkich patronów tellurycznej przemiany. Stykamy się tutaj z długą tradycją tajemnej myśli, zarówno europejskiej, jak i dalekowschodniej (Indie, Chiny), w której alchemia to nic innego, jak „nauka rtęci” (*raseśvara* — *darśana*). Etap rtęciowy to czas zamierania, cierpienia, tortury, wyrzeczenia; moment, w którym adept podlega długotrwałemu procesowi oczyszczenia (i na zasadzie wzajemności: on sam również doskonalni i oczyszcza materię). Wysiłek służy różnym celom. Najczęściej dąży się do osiągnięcia nieśmiertelności, wiecznej młodości, trwałego zdrowia. Droga rtęci to także katusza, u której wrót stoi wyzwolenie, „ponowne narodziny”, oświecenie:

System rtęci (*rasâyana*) nie powinien być uważany za zwykłą pochwałę metalu, gdyż jest natychmiastowym środkiem pozwalającym na osiągnięcie, przy zachowanym ciele, najwyższego celu, jakim jest wyzwolenie⁵⁶.

Jak bowiem głosi, cytowany przez Mirceę Eliadego, traktat *Rasa-siddhânta*:

⁵⁵ C.G. Jung: *Rebis, czyli kamień filozofów*. Przeł. J. Prokopiuk. Warszawa 1989, s. 306 i 325.

⁵⁶ M. Eliade: *Kowale i alchemicy*. Przeł. A. Leder. Warszawa 1993, s. 123—124.

Wyzwolenie duszy witalnej (*jiwa*) jest wyłożone w systemie rtęciowym⁵⁷.

Terytorium śmierci

Interpretowane w kontekście alchemicznej symboliki, a położone „eks-centrycznie”, na uboczu kreowanego świata tytułowe młyny („laboratorium powinno znajdować się w lesie, z daleka od wszelkiej nieczystej obecności”⁵⁸) byłyby miejscem arkanicznego oczyszczenia, przestrzenią ostatecznej ekspiacji i wyzwolenia. Przeczy jednak takiej interpretacji źródło płynących z nieba metali: świetlistą rtęć i srebro leje na młyńskie łopaty stojący w pełni księżyc („kiedy księżyc był w pełni, ruszało z kopyta”), odwieczny symbol niechybnej śmierci:

I usłyszysz plusk
fali Styksu wszechwładnej, łopot dusz skrzydlatych,
i ciemne tchnienie nocy otruje ci mózg
trucznymi miesięcznej poświaty.

Obrazy pamięci, 150

Zanim przesuniemy uwagę ku tanatycznej symbolice „miesięcznej poświaty”, powrócić trzeba do wprowadzonego na początku obrazu gwiazdy, świecącej „chorym błyskiem”, „krwawej i szklistej jak oko w gorączce”. Otóż zauważmy, że w monochromatycznym, wyciemnionym (czarnym) świetle Sebyły motyw trującego światła wieczornego nieba staje się niewątpliwą poetycką obsesją. Światło wypierane powraca w postaci energii niosącej zagładę. Najczęściej odbija się ono w wodzie, dając efekt zwierciadlanego odbicia (podwojenia):

Szły koła po wodzie — koła szerokie.
Kotysało się niebo — niebo głębokie.

Osiem nokturnów, 115

Po ciemnych wodach pełzną światła złote zmije.

Obrazy pamięci, 159

A teraz brodę skroś siebie, przez siebie,
zapoznanymi ścieżkami wśród żyta,
po pochłoniętym przez jezioro niebie,

⁵⁷ Ibidem, s. 124.

⁵⁸ Ibidem, s. 129.

po starym sadzie, który już okwita,
[...]

Koncert egotyczny, 130

[...]
wsiąkają w jaśniejącą wodę gwiazdy srebrne
[...]

Koncert egotyczny, 132

[...]
rozkołysało się do głębi niebo stawu
[...]

Młyny, 100

Nie jest to nigdy refleks czy odbicie służące estetyzacji pejzażu (pejzaż jako dzieło sztuki⁵⁹), przeciwnie — światło „ścieka po czarnych ścianach nieba”, aby zatruć stojącą wodę, która nigdy nie będzie już wodą bezpieczną, macierzyńską. Gaston Bachelard zauważa w swej *Wyobraźni poetyckiej*, iż w

tworzywie, jakim jest woda, wyobraźnia zwrócona ku nieszczęściu i śmierci znajduje obraz materialny wyjątkowej mocy i subtelności. [...] Dla niektórych marzycieli woda to kosmos śmierci. [...] Wszystko w jej pobliżu kloni się ku śmierci. Woda związana jest z wszelkimi mocami nocy i śmierci⁶⁰.

Dla Sebyły głównym „trucicielem” wody i sprawcą śmierci jest niewątpliwie poetycko eksploatowany rekwizyt: „księżyc”. Nie jest to oczywiście odkrycie prekursorskie. Cytowany przed momentem Bachelard zauważa, że już dla Paracelsusa jest on tym, który

nasyca żywioł wodny zgubnym wpływem. Woda, dłuższy czas wystawiona na działanie promieni księżyca, staje się wodą zatrutą. Te materialne obrazy, tak wyraziste w myśli Paracelsusa, do dziś żyją w marzeniach poetyckich. „Księżyc wszystkiemu, nad czym ma moc, nadaje smak wody styksowej” — mówi Victor-Emile Michelet. Nie uleczy się ten, kto roił i marzył nad senną wodą⁶¹.

⁵⁹ Szerzej pisze na ten temat Ireneusz Opacki, omawiając romantyczne filiacje w poezji B. Leśmiana. Por. I. Opacki: *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*. Katowice 1979, s. 15–22.

⁶⁰ G. Bachelard: *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*. Przeł. H. Chudak i A. Tarkiewicz. Warszawa 1975, s. 163–164.

⁶¹ Ibidem, s. 164.

Trwałe i niezmiennie braterstwo „księżycy i fal” uderza w tej poezji na każdym kroku:

O czarne wody Narwi wiatr
szerokim skrzydłem bije
i księżyc — siwy koń —
na płaskim brzegu wodę pije.

Osiem nokturnów, 113

nad stawem, w którym księżyc srebrnym karpie płynał⁶²
Młyny, 99

Mówię do niego z cicha: — Ty stary, siny trupie,
czego ci się zachciewa?
Zasłoniłbyś się chmurą miast piosnki śpiewać głupie,
A on skacze po drzewach.

Opada coraz niżej, gałęzie chce zapalić,
ale mu sił nie starczy,
puchnie z bezsilnej złości, nabiera czerwoności,
złościścieje na tarczy.

Wreszcie wielki jak bania nad mokradłem się słania,
aż nie wessą go błota.
Nad barłogiem-moczarem płoną ogniem szuwały
i rozgrzana woda bulgota.

Zmierch księżycy, 144

Zatrute wody są zawsze wodami uśpionymi — substancjami, które milcząco przechowują w sobie pamięć śmierci („już mgłami mrok nadrzeczne topieliska przesnuł”; „W czeluści bezbarwnej topieli / głosy tych się błakają, co w niej zaginęli”); głębią, w której „kamieniami przyduszone mokną / naręcza lnu, podobne w mokrej wodzie / do włosów jakichś okropnych topielic” (PZ, 99). Wokół księżycowych wód wszystko chyli się ku zatruciu, „ofelizuje”. Wszak to królestwo „wierz nad wodą płaczących rozpuszczonym włosom”, falujących swobodnie — niczym pukle włosów tonącej kobiety — „wodorostów zgniłych”:

⁶² Odkrywamy tu, wspominany wcześniej, melancholijny trop Apollinaire’a: „W waszych jeziorach i głębinach / Jak długo los wam żyć pozwolił / śmierć ciągle o was zapomina / Karpie, o ryby melancholii”. Por. G. Apollinaire: *Wybór pism*. Wybrał, wstępem i notami opatrzył A. Ważyk. Warszawa 1980, s. 92.

Woda cicha, woda posępna, woda uśpiona, woda niezgłębiona — oto pouczenia, jakich udziela materia, wiodąc myśl ku śmierci. Pouczenia te nie mówią jednak o śmierci w duchu Heraklita, o śmierci unoszącej nas daleko — razem z prądem, na podobieństwo prądu. W tym wypadku jest to pouczenie, mówiące o śmierci w bezruchu, o śmierci głębinnej, o śmierci, która jest obok nas, przy nas, w nas⁶³.

Śmierć unosi się złowrogo nad Sebyłowymi wodami („powiało chłodnym wiatrem i zbutwiałym drzewem, / zgniłą wodą z zatok i zalewów” — PZ, 100). Zagrożenie zdają się nieść również, rozsiane pośród zmętniałych wód, rozliczne mokradła, a także „stawy zabagnione zzieleniałym glonem”. „Grząskość” — oto jedyna postać, w jaką melancholijna wyobraźnia jest w stanie oblec obraz ziemi⁶⁴. Ta ostatnia zaś, rozstępując się zdradliwie pod ludzką stopą, nie dając należytego oparcia — nie będzie już nigdy (podobnie jak woda) uważana za przyjazną Matkę. Na zawsze pozostanie płytkim bagnem, chybotliwym moczarem — błotem „zdradzieckim, co się zamknie nad wędrowcem”⁶⁵.

Kreowany przez Sebyłę obraz Natury nie ma w sobie wiele wspólnego z jej romantycznym odpowiednikiem. Nie jest ona żywym organizmem ochoczo komunikującym się z człowiekiem, niewiele ma wspólnego z otwartą księgą — nie można jej czytać i studiować⁶⁶. Jeśli daje znaki — o czym była mowa — czyni to

⁶³ G. Bachelard: *Wyobraźnia poetycka...*, s. 145–146.

⁶⁴ Na komplementarność tych motywów zwraca uwagę W.P. Szymański: *Neosymbolizm...*, s. 152.

⁶⁵ Symbolika bagienna jest dla dyskursu melancholii niezmiernie istotna, z reguły „prowadzona” ze skrajnych pozycji. Robert Burton każe wystrzegać się wszystkiego, co w jakikolwiek sposób łączy się z terenem podmokłym, zwłaszcza bagiennego ptactwa. Por. D. Birnbaum, A. Olsson: *Czarna żółć. Melancholia klasyczna...*, s. 158–159. Erwin Panofsky — przeciwnie. Wskazując na wieniec z wodnych kwiatów oplatający skronie Durerowskiej *Melancholii*, mówi o łagodzącym wpływie bagiennych roślin na rozgrzaną humorem głowę („The wreath which she [melancholia — M.J.] wears on her head is primarily a palliative against the dangers of the humor melancholicus. To caunteract the bad effects of »dryness« it was recommended to put on one’s head »the leaves of plants having a watery nature«, and it is precisely of such plants that the wreath is composed; it consists of water-ranunculus [...] and watercress”). Por. E. Panofsky: *The life and art of Albrecht Dürer*. Princeton 1971, s. 163.

⁶⁶ Do wyjątków należy, pojawiający się w *Obrazach pamięci*, fragment, w którym Natura używa nieporadnego „języka”: „Czy słyszysz? Gwiazdy gwizdzą. [...] / Dzwony ciszy dzwonią. [...] / Idą chrzęsty lasami. Bełkołą strumienie. / Bu-

dyskretnie i od razu zaciera tropy. Próżno szukać głośno „śpiewającej wody”, „gadających” strumieni, „szepczących” drzew. Wiatr nigdy nie przynosi „wieści”. Panuje za to złowrogie milczenie („nie schwycić uchem / miliona w niskiej trawie szeleszczących kroków” — PZ, 109; „Nakryte wielką ciszą śpią ptaki i drzewa, [...] / Nie drgnie liść, lis nie przemknie przez zakłęty parów” — PZ, 110). Natura, ten „wiecznie przeżuwiający”, Werterowski „potwór Przyrody”, jest w poezji Sebyły niczym więcej niż tylko obojętnie pracującą w ciszy „fabryką śmierci”:

Tu pszczoły, mrówki czarne, czerwone i rude
 obrabiają surowiec wielostronnym trudem,
 A poplamione słońcem w malarni motyle
 Malują w chińskie kwiaty zszargane badyle,
 Świerki pompują smary, pachnące smoliście,
 Żywicą okapując leszczynowe liście.
 To najsenniejszy oddział — tu po każdej zmianie
 Żaby swe gardła płuczą zielonym kumkaniem.

Fabryka, 34

Mimo to melancholik uparcie pragnie przeniknąć skrywaną przez nią — jak sądzi — wielką tajemnicę. Nie wierząc w możliwość komunikacji i łatwej deszyfracji jej sekretów, wybiera drogę odmienną — voyeueryzm. Ufa, że tylko jako niezauważony, pogrążony w ciemności świadek-podglądacz umknie czyhającej wkoło zatracie. Jako wierny syn Saturna, „z coraz niżej schylonym czołem” śledzi wytrwale jej ruchy. Jako zapamiętały mikrolog, wybiera jedynie te obiekty, które — według biblijnej *Księgi Przysłów* (6, 6 oraz 30, 24) — są tego warte: żyjątka niewielkie, zwłaszcza owady. Wszak „mądrość Boża [...] okazała się w sposób szczególny w najmniejszych stworzeniach”⁶⁷. Wierzy, że schodząc ku najniższym piętrom ewolucji⁶⁸, zdoła wysledzić tam, ukrytą przed innymi, Prawdę stworzenia:

dzą się krótkie szумы nad zastygłą tonią. / Mówi ciemność. [...] Słyszysz? Plusnęła ryba i szepty się szerzą. / Płuca przestrzeni dyszą swobodnym oddechem” (PZ, 159).

⁶⁷ E.R. Curtius: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum. A. Borowski. Kraków 1997, s. 329.

⁶⁸ Tak przynajmniej brzmi lekcja Benjamina: „Cała mądrość melancholika bowiem płynie z otchłani, a zdobyta została na drodze zagłębienia się w życie istot przyziemnych i nie przenika do niej nic z głosu objawienia. Wszystko, co pochodzi od Saturna, wiedzie w głąb ziemi, i jest to pozostałość natury dawnego boga ziarna. Saturn jest dawcą wedle słów Agryppy von Nettesheim »ziarna głębi i... ukrytych skarbów«, a spojrzenie w dół cechuje u niego człowieka saturnicznego,

[...]
 pająki wodne, larwy i płoszczyce
 budują kruche dzwony ze srebrzystej bieli,
 a o zachodzie
 jednodniowe komary wychylają krzaki
 swych wąsów z małych łódek i skrzypcowym chórem
 rozpoczynają nocną uverturę,
 brzęcząc nad zgubą dnia i swoją;
 i wypełzają z jam ku światłu raki
 czarnym, ruchliwym rojem.

Młyny, 99

Nad kartoflisko
 wylęgłe wczoraj ćmy
 zafurkotały futrem z miękkiej sierści.
 Przez szmer robactwa z czarnych łąk
 i chitynowy chrzęst pancerzy
 z szelestem pełnie wąż,
 rozplótszy hipnotyczny pierścień.

W spulchnionej ziemi głowy glist
 do nor zbutwiałe ciągną szczątki,
 huśtają się kurczowo do nadbrzeżnych trzcin
 przypięte i ciemnością oślepięte łątki.
 Na płytkim bagnie kipi war
 kijanek i pijawek,
 po dnie powłócząc pochwy z piachu linia larw
 ku traw łodygom utyka niemrawo
 i polatują chmurą z ćmy chruściki
 jak najdrobniejsze płatki białych kwiatów.

Młyny, 108

Niestety, oko melancholijnego obserwatora musi pokornie opuścić znużoną powiekę. Saturniańskie „ziarno głębi” okazuje się nazbyt często jedynie złudą i pozorem („Czerwie wyjadły ziarno, puste sterczą kłosa” — PZ, 152). Postulowana przez *Biblię* „owadzia mądrość” w rzeczywistości przybiera kształt jedynie brutalnego prawa silniejszego:

który przewierca ziemię oczami”. Por. W. Benjamin: *Dramat tragiczny i tragedia...*, s. 108. Szeroki „ogład nocnego zwierzyńca”, ze szczególnym uwzględnieniem entomologicznego detalizmu Sebyły, stanowi zasadniczy zrąb badawczych dociekań fragmentu (*Młyny natury*) książki J. Piotrowiaka: *„Ciemny nurt mego życia...”. O wyobraźni poetyckiej...*, s. 251–256.

Pluskwiaki z rodziny płoszcycowatych to [...] drapieżniki występujące najczęściej w płytkich zbiornikach. Owady zdobywają powietrze, wystawiając ponad powierzchnię wody dwudzielną rurkę oddechową, w którą jest zaopatrzony odwłok. Rurka ta jest nieraz bardzo długa i może być równa długości ciała. Przednie nogi płoszcycowatych, chwytne i działające jak składany nóż, służą do chwytania ofiary, środkowe i tylne są przystosowane do chodzenia. [...] Ukłucia ich są bardzo bolesne, co można stwierdzić, brodząc po płytkiej, mulistej wodzie⁶⁹.

Pośród najmniejszych tego świata trwa najbardziej zajadły bój. Zewsząd dobiega złowrogi, „chitynowy chrzęst pancerzy”⁷⁰. „Ku traw łądogom utykając niemrawo”, powracają niedoszłe ofiary odwiecznej wojny. Walka toczy się tu niezmiennie i „od zawsze”:

Larwy łątek są przeważnie zielonkawe. To maskujące ubarwienie ułatwia im polowanie. Wypatrzywszy zdobycz ogromnymi oczami, zbliżają się do niej powoli, a następnie chwytają ofiarę silnymi kleszczowatymi szczękami⁷¹.

Prowadzona jest nawet przez tak pokojowo usposobione owady („Osobniki dorosłe mają uwsteczniiony aparat gębowy nadający się jedynie do zlizywania soków roślinnych”), jak „polatujące chmarą z ćmy” chruściki:

Żyją one [larwy — M.J.] w specjalnych pochwawkach, które budują samice. Najpierw z przędzy tkają siatkę, która stanowi podstawę pochwawki, a następnie w tę siatkę wbudowują drobne kamyki, kawałki roślin, piasek. Dobór materiałów zależy od środowiska, w którym znajdują się larwy. [...] W pochwawki te, jak w sieci, łapią drobne organizmy⁷².

⁶⁹ H. Sandner: *Owady*. Warszawa 1989, s. 356—357.

⁷⁰ Akustyczne *universum* poematu *Młyny*, owe „szumy, szmery, szelesty”, stanowi szczególnie przedmiot zainteresowania Piotrowiaka, tropiącego sposoby komunikowania „się”: Innego, Obcego, Odmiennego. Por. J. Piotrowiak: „*Ciemny nurt mego życia...*”. O *wyobraźni poetyckiej...*, s. 253—255. Zwraca przy tym uwagę Piotrowiak na wcześniejsze ustalenia dotyczące kwestii silnego waloru audialnego poezji Sebyły, które poczynił Bartosz Dąbrowski. Por. B. Dąbrowski: *Poeta egzystencji. Wątki egzystencjalistyczne w liryce Władysława Sebyły*. „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 1, s. 133.

⁷¹ H. Sandner: *Owady...*, s. 348.

⁷² *Ibidem*, s. 374—375.

Prawo narodzin i śmierci jest często prawem jednej nocy („jednolite komary wychylają krzaki / swych wąsów z małych łódek i skrzypcowym chórem / rozpoczynają nocną uverturę, brzęcząc nad zgubą dnia i swoją” — PZ, 99). Nieprzypadkowo więc pojawia się, we wstępie poematu, „śpiąca w trzcinach” kaczka, „ptak lęgowy płodnych bagien”, którą „mitologia hellenistyczna przypisała Penelopie, według Bechofena — tkającej Matce-Naturze, prującej w nocy to, co utkała w dzień, i tak bez końca trudzącej się nadaremnie”⁷³.

Dochodzimy tu do kolejnego rozumienia symboliki młyna. Od najdawniejszych bowiem lat był on znakiem cyrkulacji, osobliwym dystrybutorem krążenia sił życia i śmierci. Jak zauważa — analizujący znaczenie młynów w malarstwie Hieronima Boscha — wybitny niemiecki historyk sztuki Wilhelm Fraenger,

już od czasów starożytnych żaren, obsługiwanych wyłącznie przez kobiety (Iz 47, 2), młyn tak bardzo był związany z symboliką zmysłów, że określenie *mulier* (kobieta) powstało bezpośrednio od *myllos* — młynu, utożsamianego z kobiecymi narządami płciowymi. Słowem *bar* język hebrajski nazywa z jednej strony „zboże”, z drugiej zaś syna, przy czym *tertium comparationis* stanowi wyobrażenie generatywnego wysiewu jak i mielonego w akcie poczęcia dziecka. Za trzeci przykład może posłużyć rzymska tradycja *confarreatio*, zmieniająca „zaślubiny” w „zamączyny”, gdyż podczas uroczystości zaręczyn istniał zwyczaj mieszania dwóch kupek mąki⁷⁴.

Rzeczywiście, świat Natury to „krwawy młyn” Novalisa, „rok po roku mielący na miążgę nowe żniwa”, krzepko niszczący i nieustrudzenie od nowa płodzący dawca życia i śmierci. Pracuje nawet wtedy, gdy ponad nim unosi się — wielbiony przez Juliusza Słowackiego — anielski, nocny zaśpiew słowika⁷⁵. Mieląca po-

⁷³ W. Fraenger: *Hieronim Bosch*. Poł. P. Reuterswärd. Tłum. B. Ostrowska. Warszawa 1987, s. 126.

⁷⁴ Ibidem, s. 391.

⁷⁵ Por. J. Słowacki: *List do Rembowskię*. W: Idem: *Dzieła wszystkie*. T. 14. Wrocław 1952–1973, s. 428. O możliwych semantycznych konsekwencjach „słowiczego *belcanta*”, rozbrzmiewającego w poematowej kodzie, pisze Piotrowiak: „Sebyła oddaje (niby) głos naturze — słowikowi, użycza go tak naprawdę sobie — poecie. W tej roli staje się imitatorom głosów świata, ich kolekcjonerem i tłumaczem, depozytariuszem i interpretatorem jednocześnie. To jakby niezna-

szczególne istnienia Natura to rzeczywistość z gruntu nie-ludzka (pamiętajmy o dwuznacznym podtytule *Młynów*), to terytorium, z którego wydziedziczono człowieka (lub jak powiedziałby Jean Starobinski, „obszar poza zasięgiem człowieka”, *le non-metrisable*⁷⁶). Co więcej, można by zaryzykować twierdzenie, że jest on (człowiek) dla niej elementem zbędnym, redundantnym — intruzem. Jest kimś, kogo łatwo mogłoby nie być:

I cóż ja jestem? Zwierz — i pęcherz pusty,
co żre i trawi,
i zbielałymi od przestrachu usta
morały prawi.

Człowiek, 183

Jesteśmy gnojem, mój bracie,
Mierzwą potu i krwi,
Mroźne niebo sinieje nad nami.
Płyną obłoki — i dni.

XXX, 89

W najlepszym wypadku — bytem „nieutrwalonym”, przypadkowo pojawiającym się i słabo zakorzenionym. Friedrich Nietzsche powie, że „człowiek jest bardziej chorym, bardziej niepewnym, bardziej zmiennym, mniej utrwalonym niż jakiegokolwiek inne zwierzę”⁷⁷. W poetyckim świecie Władysława Sebyły jest on mniej utrwalony niż jakakolwiek roślina („z wolna las wodorostów i mchów nas porasta” — PZ, 112), uległ ontologicznej erozji: „istnieniowemu wypłukaniu” i kosmicznemu zapomnieniu. Tęskni już tylko — użyjmy Freudowskiej formuły — za utraconym

na mowa bytu dochodzi w nim do głosu — owe jęki, chroboty, łaskoty, brzęki, warkoty, szelesty, i zgrzyty. Stając się powiernikiem tej miazgi dźwięków, sam w sobie nasłuchuje ich głośnej rezonacji. Będąc zaś nieodłączną częścią natury, odkrywa w sobie pokłady nieartykułowanej mowy. W dźwiękowym ustroju przyrody słowiczy śpiew wynosi się jednak ponad jej akustyczne, standardowe tło. W Sebyłowym pejzażu dźwiękowym wyłania się z zalegającej nad światem martwoty i »wielkiej ciszy«. Finalna, skąpa konstatacja — »Słowik śpiewa« — zawiera w sobie tyleż bagażu nadziei, ile rozpaczy, tyleż ładunku pocieszenia, ile rozdrażnienia”. Por. J. Piotrowiak: „Ciemny nurt mego życia...”. *O wyobraźni poetyckiej...*, s. 291.

⁷⁶ Cytat z wykładów w College de France (1988). Podaję za: G. Królikiewicz: *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*. Kraków 1993, s. 52.

⁷⁷ F. Nietzsche: *Z genealogii moralności. Pismo polemiczne*. Przeł. L. Staff. Warszawa 1905 (reprint), s. 145.

samym sobą⁷⁸. Zepchnięty na skraj przepaści, bytując na krawędzi („w błękitnej wisimy próżni, / między niebem i błotem pól” — PZ, 89), dodatkowo: „z włosem zjeżonym i szaleństwem w oczach” — bezskutecznie poszukuje ewakuacyjnej drogi, ukrytej „myślowej ścieżki”, wyprowadzającej udreńczony umysł z labiryntu modernistycznej pułapki.

⁷⁸ Por. Z. Freud: *Żal i melancholia*. Przeł. B. Kocowska. W: K. Pospiszyl: *Zygmunt Freud: człowiek i dzieło*. Wrocław 1991, s. 295–308.

Miron Białoszewski



*Miron
Białoszewski*
między miastem a prowincją

Sztuka prze-życia

Uwagi o dwóch wierszach bieszczadzkich

Mówiło się wielokrotnie o Mironie Białoszewskim jako o „bywalcu Warszawy”, „piewcy Marszałkowskiej” czy też „człowieku miasta”. To fakt bezsporny — Białoszewski czuł i rezonował miejski rytm jak nikt inny, niemal somatycznie chłonał życiodajny puls metropolii, bezbłędnie czytał mozaikową różnorodność miasta. Z jednej strony jawił się jako wyostrzony receptor, zachłannie rejestrujący uliczne szумы, zlepy i ciągi. Z drugiej strony pozostawał niedościgłym znawcą historii i pieczołowitym topografem stolicy. Topografem — dodajmy — totalnym: teoretycznie i praktycznie budującym swoją wiedzę. Działo się tak, dla przykładu, wtedy, gdy chytrze wciągał przyjaciół w pułapki niegasnących pytań i zagadek dotyczących archeologii miejsc, genealogii budynków, ciągłości instytucji czy podejrzanej, zmiennej natury adresów, odklejonych od zapisanych w pamięci budowli. Niczym skrupulatny urzędnik magistratu kontroluje Białoszewski dzielnicę po dzielnicy, kwartał po kwartale, sprawdzając, na rogu jakich ulic mieścił się — dajmy na to — skład apteczny „Anioła”, gdzie pamięć rozmówcy lokalizuje owocarnię ze szczypiącą w język pomarańczową wodą „Orsi”, który z mostów wieńczy roślinny ornament, w której przedwojennej piekarni kupowało się najlepszy chleb z rodzynkami, jaka brama kryła perełkę architektury cerkiewnej itd., itd. O totalizujących zabiegach Białoszewskiego w tym względzie pisze Irena Prudil:

Miron na ulicach Warszawy wiedział wszystko o każdym załomku muru i kamienia. Sprawdzał pod kątem Powstania. Tu była brama, barykada koło Mostowej, a tam tego domu nie było. Nowy. Ja nic się nie orientowałam. Takie były zmiany. On jak czegoś nie znał, zaraz wchodził, oglądał, przypominał sobie, sprawdzał. Był jak właściciel każdego domu, całej Warszawy.

Szedł szybko, że nie mogłam nadażyć. Nagle zatrzymywał się i dotykał. W przenośni i naprawdę¹.

Aby skreślić doskonałą mapę *polis*, należy miasto dokładnie — zaryzykujemy stwierdzenie — obmacać. Trzeba dotknąć każdy kamień, objąć każdą cegłę z osobna. Oto obsesja topografa-maksymalisty. Ale można też powiedzieć inaczej: doskonale obmapować² miasto — to stworzyć jego kompletną mapę mentalną i sensualną. Nanoszenie „kartograficznych” poprawek zajmie Białoszewskiemu kilkadziesiąt lat — będzie pobudzał zmysłowe i pamięciowe receptory, wędrując po ruinach i wypalonych kikutach domów tuż po wojnie, ale także wiele lat później, gdy gomółkowskim wieczorem wychodził będzie „na swoje podłuchy tramwajowo-uliczne”, „wygrużał się” w świat, w ulice, parki, cmentarze, w „procesje” ludzi anonimowych jak on, w „obtłumione sklepy” (ZKC, 82). Nie przestanie kreślić mentalnej mapy miasta i w początkach stanu wojennego. Tak zrelacjonuje swoją nocną, zimową eskapadę „w miasto”:

Idę nocą Lizbońską. Śnieg, mróz, ciemno, cicho jak makiem zasiał. Nagle patrol. Zbliżają się do mnie żołnierze. Zatrzymują. Legitymują. Obywatel dokąd? — Na spacer — mówię. — Nie wolno. Godzina milicyjna. — Słucham? — Nie wie pan, że stan wojenny? — Nie, nie wiedziałem. — Nie słuchał pan radia? — Nie. — Nie oglądał pan telewizji? — Nie mam telewizora. Nie czytał pan gazety? — Nie — odpowiadam. — Od kilkadziesiątu godzin stan wojenny. Niech pan wraca do domu. I puścili mnie.

ZKC, s. 83

Z czasem — a może równolegle — „owadzia pamięć” Białoszewskiego (to określenie Kazimierza Wyki) rejestrować zacznie i bezlitośnie porządkować przylegające do Warszawy podmiejskie, małomiasteczkowe enklawy — powstaną odrębne, poetycko i gawędowo udokumentowane — rejestry Kobyłki, Otwocka, Garwolina, Falenicy czy Józefowa. Będą to już jednak bardziej — jeśli tak można powiedzieć — Pascalowskie mapy-przewodniki zachwała-

¹ I. Prudil: *Znałam kiedyś chłopca...* W: Miron. *Wspomnienia o poecie*. Zebrała i oprac. H. Kirchner. Warszawa 1996, s. 71. W dalszej części szkicu, odsyłając do tej pozycji, używam skrótu ZKC i podaję numer strony.

² Określenie Białoszewskiego.

jące podmiejskie centra zabaw: z ich bogatym jarmarczno-odpustowym życiem, wpływającym w rytmie skocznych potańcówek. „Miron lubował się w takim otoczeniu, pływał się w nim” — zanotuje Irena Prudil. I rzeczywiście: czytamy w zapiskach wspomnieniowych o spacerach na „kobyłkowskie odpusty” (ZKC, 78) odczynianych po to, by „kupować gliniane koguciki-gwizdawki, kolorowe ptaszki na gumce i barany ze złotymi rogami” (ZKC, 78). W peryferyjnym „pejzażu Wołomina” zapada w pamięć niedzielna karuzela — pokryta „malowidłami panien w białych, ślubnych sukniach, łabędzi i jeleni na tle gór oraz księcia Pepi skaczącego w odmęty Elstery” (ZKC, 78). Kusi wizja barakowozu, w którym można „postrzelać do papierowych róż i wygrać różnobarwne baloniki lub słonia z fajansu” (ZKC, 78). Mając w pamięci poetyckie realizacje debiutanckiego tomu Białoszewskiego (*Obroty rzeczy*), łatwo odnaleźć spacerowe tropy owych przyjacielskich wypraw. Wszak — powtórzmy jeszcze raz — „Miron lubował się w takim otoczeniu, pływał się w nim”. Im bardziej się jednak pływał w rzece miasta, im bardziej upajał się podmiejskim kolorytem, tym częściej podkreślał niechęć do tego, co poza granicami miasta się rozciąga. Obskurna tancbuda lub jarmarczny stragan Kobyłki czy Wołomina stanowią bez wątpienia kamienie graniczne jego świata. Wielokrotnie powie o sobie, że „nie jest człowiekiem natury”. Przeciwnie — kategorycznie stwierdzi, że „ma pęd do miasta”, i zaraz ironicznie doda: „jak ojciec, dziad i przodkowie” (ZKC, 76). Podobnie definiuje go jednozdaniowa opinia znajomej z tamtych lat: „Był warszawiakiem, mieszczuchem, nie znał i nie lubił wsi”³.

Nie dziwi zatem, że swoje pierwsze wyprawy prowincjonalne — zakłęte w poetycki kod *Ballad rzeszowskich* — ubierze w dostojny, gruby kostium sprawdzonych gatunków (pieśń, ballada) i podda wyrafinowanej grze z *universum* średniowiecznej tradycji (dialogi z malarskim i architektonicznym gotykiem, tropy hagiograficzne). Dodatkowo — osnuje swe liryczne projekty wokół lokalnych centrów miejskich: Biecza i Krosna. Odbywane wtedy wraz z Leszkiem Salińskim włóczęgi podkarpackie to w gruncie rzeczy wystudiowane pielgrzymki do lokalnych ośrodków miejskich i duchowych.

³ T. Chabowska-Brykałska: *34 lata bliskiego znania się*. W: *Miron. Wspomnienia o poecie...*, s. 102.

Ciekawym momentem w życiu Białoszewskiego jest niewątpliwie rok 1958 — czas letniej wyprawy w Bieszczady. Interesujący to moment z wielu powodów — już choćby z tego, że od samego początku pryska podniosły nastrój duchowej pielgrzymki. Uroki podróży polską koleją wydobywa uczestniczka eskapady, wspomniana przed chwilą, Teresa Chabowska-Brykalska:

Zapamiętałam doskonale koszmarną drogę z Krakowa do Sanoka: pociąg był tak nabity, że trzeba było stać dużą część długiej trasy. Toaletę zajęła jakaś kobieta z dziećmi i tobołami. Byliśmy szczęśliwi, kiedy wreszcie udało się usiąść na podłodze, a jeszcze szczęśliwsi, gdy wreszcie dotarliśmy do Sanoka⁴.

Następujące po koszarnej drodze „wypadki w okolicy dzikie” sprawiają, iż oko rejestrujące dotąd *universum* miasta staje się na chwilę okiem badającym krajobraz. W proponowanym tu konkretnym wypadku — krajobraz bieszczadzkiej Wołkowyi (odsyłam do dwóch tekstów otwierających tom *Rachunek zachciankowy* z 1959 roku: *Nadwołkowyjskiej nocy liczba pojedyncza* oraz *Wołkowyi okolica bezstronna*⁵). Poetycki „rachunek zachciankowy” dokonywany jest tu niejako na marginesie miasta — w lirycznym, czułym zaciszu „zachcianki”, czy też — by poigrać słowami — „zaścianka”, odbywa się niejako „za ścianą” miasta.

Za ścianą miasta, czyli gdzie? Etymologia nazw miejscowych tworzących onomastyczną siatkę pojęć kusi zbyt łatwą symboliką. Już sam germański — oczywiście jeden z kilku możliwych — źródłosłów słowa „Bieszczady” kryje w sobie odgradzający, separujący walor (feler?) wyłączenia, ekskluzji — wskazuje na fakt „bycia za”, „poza”, poza ścianą zamieszkanego świata. Wszak germańskie *besket* to tyle co: „dział”, „przedział”. Niebezpieczny, niedostępny, pozostający pierwotnie poza człowieczą dziedziną wpływów aspekt miejsca potwierdza praźródło innego słowa — „połonina”, przechowujące w sobie echo prasłowiańskiej *ploniny*, „miejsca płonego”, „pustego”. I jeszcze uwaga o tytułowej Wołkowyi, przysiółku posadowionym w trójkącie między Łeskiem, Ustrzykami Dolnymi a Baligrodem. Położona w sercu gór wieś,

⁴ Ibidem.

⁵ Por. M. Białoszewski: *Utworthy zebrane*. T. 1. Warszawa 1987, s. 127–129. Jeśli nie zaznaczam inaczej — wszystkie cytowane fragmenty liryczne pochodzą z przywołanego tomu.

lokowana na prawie wołoskim jeszcze przed połową XV wieku w dobrach Balów z Hoczwi, przechowuje w swej nazwie nie tylko dzikość i pierwotność wilczego skowytu — wskazuje także na nie-ludzki, obcy, krańcowo nieprzychylny człowiekowi teren.

Ale Białoszewski jakby nie podejmuje tego łatwego tropu. Zda-je się podążać nieco innym językowym szlakiem. Powie: „okolica bezstronna”. Stwierdzeniem tym projektuje przynajmniej dwa kierunki poszukiwawczej marszruty. Po pierwsze: założy *a priori* ontologiczną przychylność miejsca, wyczuje ostrożną stopą intuicji jego przyjazny, bezpieczny fundament. Określi w ten lapidarny sposób okolicę dość jednoznacznie — jako przestrzeń pozbawioną uprzedzeń, nie-stronniczą, gościnną i sprawiedliwą. Zakłada, że ziemia, po której kroczy, jest ziemią aprobaty, terenem pozbawio-nym agresji. Gościnne miejsce jest tu i dla huśtających się „między górami” lisów, i dla porzuconego niedbale u stóp świętej budowli garnka, dla cyrylicy nagrobnych napisów, lecz także dla narzeczy „zastalej odmiany” używanych tu języków czy bezwstydney dumy „skośnej do wierzchu jej skosu” trawy. Gościnę znajduje tu „ucho wilka” wyjące „do wiatru”, ale też oplatająca wszystko „starocer-kiewna pogoda”.

W innym ujęciu użyty przymiotnik „bezstronna” mimowolnie ujawnia ukryte w nim nieoczywiste, niepokojące sensy. W drugim rozumieniu — oglądane i przeżywane miejsce jest jakby pozba-wione przestrzennych ograniczników — tzw. czterech stron. Nie chodzi tu chyba jednak o proste zagubienie orientacji lirycznego protagonisty, wynikłe z niemożności rozpoznania wyznaczanych przez kompas geograficznych kierunków (nad wszystkim góruje przecież — będąca kierunkowym odniesieniem — tarcza słońca). „Bezstronność okolicy” wyraża coś więcej niż tylko kłopot z nazwaniem czterech stron świata. Sugeruje — jak się zdaje — pod-stawowy ontologiczny lęk. Lęk nietzscheańskiej natury. Wyrazi go Białoszewski dość precyzyjnie w tym samym tomie kilka wierszy dalej. W *Obierzynach* (2) droga przez pustkowie odsłania ponurą prawdę kondycji, ale i historii ludzkiej. Doraźne przygody podró-ży, miraże rozpoznań, nieoczywistość krajobrazowego konturu („od maleńkości / ze skali w skalę / przehuśtywa się / nieznaną geografiam⁶) odsłaniają filozoficzny dylemat. Zostaje on rozpisany w dwóch kłamrowo spinających strofę wersach: „u krechy (sens

⁶ Por. M. Białoszewski: *Obierzyny* (2). W: Idem: *Utwory zebrane...*, s. 162.

zdania każe dodać horyzontu) wschód człowieka” — u końca jego losu „pełnia niepokoju”⁷. Łatwo uruchomić tu Nietzscheańskie tropy i diagnozy o wytartym gąbką widnokregu i pozbawionym punktu odniesienia, spadającym we wszystkich kierunkach, gruntującym w nicości człowieka⁸. Groza pustki („tu tak pusto” — brzmi końcówka wiersza *Wołkowyi okolica bezstronna*) ma swoje chłodne konsekwencje ujęte w imiesłowowo-rzeczownikowy neologizm wieńczący finał wiersza: „wygryzająco wiedzenie”. Groza pustki — użyjmy mocy tkwiącej w dentystycznej metaforze Białoszewskiego — obgryza pewność wiedzy. Ale i nakazuje czuć się w świecie już zawsze niepewnie, obco. Zauważmy, że tytułowa „bezstronność” to także, a może przede wszystkim, chłodna obojętność, jaką okolica funduje swojemu gościowi. Pozornie naiwne konstatacje podmiotu są tu jednoznaczne, zwłaszcza jeśli odnoszą się do samowystarczalności, zaleniwienia krajobrazowych elementów:

słońce jest wobec siebie

niebo od czego
nie zależy niebu

Wierszowy bohater postrzega jasno „obojętność obu ujęć”. Ani „niebo”, ani „słońce” nie podlegają eksperymentom ludzkiej woli, nie ulegają dyktatowi leniwego oka, chcącego „przeciągnąć przez garnek” (garczane ucho?) promień lub chmurę. Rozumiejąc konieczność krańcowej obojętności świata względem siebie, sam czuje się przez tę obojętność pojmany. Tak brzmi to w wersowym, eliptycznym, koślawym ujęciu:

pojmuję obojętności
i na odwrót:
pojmały mnie

Owładnięty grozą pustki, pojmujący obojętności i przez nie pojmany — chroni się niczym biblijny Adam przed oczami postronnych. Tonie w trawie, zatapia się w łące:

⁷ Ibidem.

⁸ Por. F. Nietzsche: *Wiedza radosna*. Przeł. L. Staff. Warszawa 1991, s. 167–169.

na ukos przez jej koszącą się wysokość
 trawy łąki
 ona trawa łąka
 skośna do wierzchu jej skosu
 pasie się spokojnie
 rośnie spokojem
 pasie się na mojej szyi

Im bardziej on rośnie Niepokojem, tym bardziej skrywająca go „trawa łąka” rośnie Spokojem, tym chętniej „pasie się” na jego „szyi”. Im spokojniej i obojętniej rośnie darń — tym dokładniej porasta Przykrytego, bezlitośnie uświadamiając przy tym trupią kondycję współczesnego Adama. Wiadomo, że nie ma nikogo, kto by nad nim zapłakał, kto by go z trawy wskrzesił. Marzenie o tym, „żeby być leżącym na chwilę”, jest niemożliwe do spełnienia. Byłoby możliwe, „żeby nie (trupia?) zapachniało”. Obnażona zostaje też pozornosc ludzkich relacji. Wychylająca się niewinnie ze strąka cerkiewnej wieży głowa przyjaciela („wygląda ze strąka / tam wszedł / reszta jego jest / znam całego”) — stanie się jedynie atrybutem w ironicznej diagnozie o nieuchronnej i koniecznej samotności oraz morderczych skłonnościach ludzkiej natury („o ile nie jestem sam / przybyłem tu z przyjaciela głową”). Paradoksalnie głos współczucia, którego odmówiło „niebo”, „ziemia” i „słońce”, dobiega nocą z „otwartego dołu miejsca”, z „dna zastalej odmiany”, ze spodu gospodarującego tu od wieków narzecza. Nad opłakanym losem gościa kwili zaklęty w trzy spółgłoski prasłowiańskiego rdzenia (**włk**) okoliczny włodarz — wilk, czy może lepiej — ukryty w nazwie miejscowej „wołk”. Sprowadzony do samego źródła językowej odmiany, współczująco zawodzi i łąka („włka”) w dopełniaczu liczby pojedynczej:

do Wołkowyi
 do do-
 i na-

⁹ Oczywiście, Białoszewski bawi się tu — niejako przy okazji — wampirycznym kodem. „Drakuliczne” detale, zwierzęta, zwroty budują podskórną siatkę skojarzeń. Przybycie „z przyjaciela głową”, „o mało co nie nietoperze siejąca strąk wieży” cerkiewnej, zaklęty w nazwie miejscowej wilk, sowa „wołkowyjskiej nocy”, pustka i tajemniczy stan ducha („wygryzająco wiedzenie”) — oto dodatkowe, potencjalne sygnały tej, dziejącej się w Karpatach, lirycznej opowieści.

rzecza
 dna
 zastajej
 odmiany:
 włk
 włka.

Sięgnięcie przez poetę do „dna narzecza”, do głębi „zastajej odmiany” jest jednocześnie zwrotem do rudymentów mowy, konstytuującej najbardziej intymny obszar zamieszkiwania człowieka. „Dorzecze” języka wytycza bowiem za każdym razem pierwotne „koryto” tu-bycia, zbliża „do rzeczy” (nawet jeśli pozostają one obojętne i obce), każe żyć „dorzecznie” — czule, współczująco. Ta swoiście pojęta re-integracja z przestrzenią (pamiętajmy, że bohater Białoszewskiego to przybysz, intruz) jest przede wszystkim wielką lekcją oikologiczną — doświadczeniem „wagi miejsca”. Wszak „realność istnienia jest tożsama z doznaniem gęstości materii”¹⁰. Dla Białoszewskiego ontologicznie ważką, „materialną gęstość” to przede wszystkim „gęstość słowa” — nawet tak pozornie pustego i wytartego jak toponim. I dlatego poeta mógłby powtórzyć za oikologiem: „zaczynam przywracać sens mojego bytowania jako istnienia »poruszonego« wtedy, gdy to, co wydawało mi się utrwalone [onomastycznie, leksykalnie, frazeologicznie — M.J.] i na wszelkie możliwe sposoby zapisane (w atlasach, mapach, spisach, dokumentach), ustępuje przed tym, czego już w potocznym oglądzie »nie ma«”¹¹.

¹⁰ T. Sławek: *Gdzie?*. W: T. Sławek, A. Kunce, Z. Kadłubek: *Oikologia. Nauka o domu*. Katowice 2013, s. 18.

¹¹ *Ibidem*, s. 20.

Egzotyka Chamowa

Przeprowadzka

Ja wywindowany.
Na dziewiąte.

z cyklu *Odczepić się*

Dialektyka tego, co „swojskie” i „obce” (a także „stare” i „nowe”, „znane” i „nieznane”), często skazuje drugi człon składowy prezentowanych par koniunkcji na niezasłużoną retoryczną kapitulację. Lektura wydanego — ponad trzydzieści lat po napisaniu — *Chamowa*¹, stanowiącego swoisty dziennik intymny pisarza, zdaje się diagnozę tę potwierdzać. Na zasadniczą część wspomnianego raptularza można spojrzeć przecież jak na elegijny zapis czułego pożegnania z miejscem dla Mirona Białoszewskiego (jako autora choćby powstańczego *Pamiętnika*) najważniejszym: lewobrzeżną Warszawą. Wszak honorowa przeprowadzka z placu Dąbrowskie-

¹ Po raz pierwszy (w całości) *Chamowo* ukazało się, jako odrębna edycja, dopiero w roku 2009. Wcześniej niewielkie fragmenty opublikował Białoszewski w piwowskim tomie *Rozkurz* (1980). Jak zauważa Tomasz Mizerkiewicz: „*Chamowo* to książka nieco zagadkowa. Sokołowska przypomina w posłowiu, że Białoszewski wydał za życia tylko wyimki z tego tomu, zaś druku całości zaniechał. Tekst nie był nawet przygotowany do edycji książkowej, jego część spisano z wersji deklamowanej przez autora podczas seansów nagraniowych. Możemy niemal poczuć pewne zakłopotanie na myśl o tym, że zaglądamy nieproszeni do naprawdę własnego, intymnego notatnika. W każdym razie okazuje się, że było to dzieło ważne dla autora, skoro tak uparcie przez rok komponowane, a potem konsekwentnie odgrywane w wykonaniach głosowych, równocześnie było to dzieło nienadające się do natychmiastowego druku”. Zob. T. Mizerkiewicz: *Wszystko dodane (przez) Białoszewskiego*. „Nowe Książki” 2009, nr 11, s. 20.

go w czerwcu 1975 roku, będąca *de facto* przymusową eskapadą ze stołecznego śródmieścia na praskie obrzeża Saskiej Kępy, nosi znamiona nie tylko ludzkiego (urażona duma), fizjologicznego (przebyty zawał), ale niemal mitycznego, rajskiego upadku:

Od starego zamieszkania
od Marszałkowskiej
od co było do zawału
od siebie
od tchu

Pomału pomału
chce czy nie chce
się
spadnie²

Niedawny mieszkaniec śródmiejskiego edenu (wiemy, iż było TAM „jak na innym świecie. Jak w niebie”³) upada jednak prawem dziwacznej — *nomen omen* — przewrotnej grawitacji: spada w... górę, „wywindowany” przez okoliczności życiowe na dziewiąte piętro nowo wybudowanego PRL-owskiego wieżowca:

Dom ogromny, na dziesięć pięter wysoki, na ćwierć kilometra długi, stał szary i pusty. Na podwórzu skorupy. Między domem a Trasą Łazienkowską ni to skwer, ni to łączka.

CH, 6

Zagubiony w rozległym labiryncie ustawionych gęsto kamiennych kopców („mrówkowców”, jak je nazywa), nowy lokator szuka topograficznych wyróżników i punktów orientacyjnych, rozmyśla — jako wyniesiony „do góry” prorok — o trudnym położeniu w „życiu i przestrzeni”:

ten korytarz cienki
wychodzi na Siekierki,

² M. Białoszewski: „Odczepić się” i inne wiersze opublikowane w latach 1976—1980. W: Idem: *Utwory zebrane*. T. 7. Przygotowanie tekstu M. Sokołowska. Warszawa 1994, s. 31. W dalszej części szkicu, korzystając z niniejszej edycji, operuję skrótem OS i odpowiednim numerem strony.

³ M. Białoszewski: *Chamowo*. W: Idem: *Utwory zebrane*. T. 11. Rekonstrukcja i oprac. tekstu M. Sokołowska. Warszawa 2009, s. 13. W dalszej części edycja opatrzona skrótem CH i numerem strony.

schody na Bródno,
do mnie trafić trudno nietrudno,
nie wiem, zależy od rozgarnięcia
jak przy fruwananiu,
a fruwanie jak pływanie,
ryba do Mahometa,
Mahomet do góry.

OS, 47

Niczym dawny nawigator, ukryty w bocianim gnieździe blokowego masztu (trop ornitologiczny wróci kilkakrotnie w dalszej części niniejszego szkicu), zmuszony jest wciąż na nowo orientować się w nieznannej przestrzeni: zestawiać topograficzne punkty Ziemi z gwiazdną mapą nieboskłonu, uzupełniać detale siatki kartograficznej, bez ustanku dokonywać „porównań astronomicznych” i za każdym razem od początku „robić niebo z widoku”:

Mokotów dobry wieczorem. Wlecze się wysoko, długo, jak warkocze po Warszawie-komecie. Widać pojazdy przemyskające w dziurze z widokiem. Widać samochodowe przemyskania Paryską i Wałem Miedzeszyńskim w dziurach widoku. A na dalszej linii, wyżej, w innych łukach te czerniakowskie. Na lewo daleko dyszel ze świateł gęsto, nieruchomych rzędem i ruchomych między nimi. Niby od Wielkiego Wozu. Ta — Grochowska. Bo jaka? Muszę porównywać astronomicznie, robić niebo z widoku, bo samo się prosi, aż trzęsie. Przez odległość. Spod lewych żeber coś mi się pcha, tętni. Serce zmaszynowało. Za prędkie. Nie wiem, czy tu zostanę, czy nie ucieknę.

CH, 9–10

Uważna medytacja, w której pograża się Białoszewski w podniebnym „planetarium”, uświadamia, iż Warszawa-kometa powoli i nieubłaganie niknie w świetlnym firmamencie perspektywy, jej połyskliwy „warkocz” oddala się bezpowrotnie i zaciera nie tylko w rzeczywistej optyce widzenia, ale też w prywatnej pamięci obserwatora. Podjęta metaforyka astralna zdaje się sugerować, iż stołeczne miasto-kometa żyje w umyśle voyeura już tylko siłą bolesnej inercji — jako wspomnienie czegoś dawnego i istotnego, choć gasnącego. Jeśli powraca, to jako *felix saeculum Varsoviae* — na zawsze utracone święte dominium: „głównie miasto” (CH, 25),

„większe miasto” (CH, 84), „miasto za wodami” (CH, 89), kraina po tamtej stronie Wisły-Styksu⁴.

Wydaje się, iż odtąd życie toczy się już tylko w gorszym świecie, w jakimś pośledniejszym *hic et nunc* — w przestrzeni „warszawopodobnej” („Coś jakby tam, ale nie to” — CH, 13), kłopotliwie wstydlivej („Śmieją się ze mnie, że co ja tu za Wisłą, po radzieckiej stronie” — CH, 109) i głęboko prowincjonalnej, archaicznej:

Pomyślałem, że trochę tu miasteczkowo. Z ulgą oglądałem ceglane bylejakości warsztatowe w dzikim zielsku. Bezлюдnie. Z okna też nic. Nuda. Jałowo. Wsiowato. Tadzio powiedział, że tu taki widok jak za szwedzkich czasów. Miasto się kończy, łąki.

CH, 42

Siła przeżycia i drażliwość upokarzającego rozpoznania okazują się dojmujące. Przywołajmy jeszcze raz dramatyczne wyznanie: „spod lewych żeber coś mi się pcha, tętni. Serce zmaszynowało. Za prędkie” (CH, 10). Wciąż od nowa rozważać trzeba podstawowy dylemat: zostać czy uciec? Wreszcie zapada decyzja — w bolesnym uzgodnieniu z Le.:

Przyszedł Le. Wylałem przed nim kubeł goryczy. Powiedział
— jesteś jeszcze niewymeldowany, wracaj na plac Dąbrowskiego
— a mieszkanie co?
— oddamy
No więc nie. Nie oddamy. Nie wracam.

CH, 10

Kategoryczna odmowa powrotu za Wisłę, rozpacзлиwa decyzja o zostaniu „po radzieckiej stronie” sprawiają, iż niepozorny

⁴ Takiego określenia — w kontekście eschatologicznych „znaków i sygnałów” w życiu Białoszewskiego — użył, analizujący jego wiersze ostatnie, Jacek Brzozowski: „Zawał w 1974 roku, przeprowadzka przez Wisłę-Styks na Saską Kępę w roku następnym [podkr. — M.J.], pobyty w szpitalach i sanatoriach, wreszcie liczne podróże. Wszystko to wytrąca i wyrzywa poetę z jego kontemplacyjnych »leżeń« w bezpiecznym kosmosie mieszkania, z jego leceń po znanych miejscach najbliższego i oswojonego świata i z całą ostrością, na różne sposoby uświadamia przybliżający się moment odejścia”. Por. J. Brzozowski: *Wiersze ostatnie Mirona Białoszewskiego*. W: *Pisanie Białoszewskiego*. Szkice. Red. M. Głowiński i Z. Łapiński. Warszawa 1993, s. 216.

(„może czasem piśnię”), przaśny „geniuszek miejsca”⁵ zaczyna swego nowego lokatora nieoczekiwanie wabić i kusić, choć zapowiadany „koniec epoki” (CH, 8) śródmiejskiej, stając się jednocześnie początkiem „nagłej hecy” (CH, 9) praskiej, rodzi wiele dylematów i Koheletowych wątpliwości...

No i tak, jak człowiek się dohodował pięknego placu, tyłu drzew, od nicości, od błota i gruzów, to musi to wszystko zostawić i w obcym kawałku miasta zaczynać od nowa, od dołów z wodami i zajezdnych wozów.

CH, 90

Mimo owych Koheletowych wątpliwości „wydalony ze Śródmieścia” i „pokrzywdzony” (CH, 288) przez los uchodźca odkrywa stopniowo walory i pożytki peryferyjnej krzątanimy, nomadycznej niegotowości życia „na zajezdnych wozach” i pierwotnego chaosu, „unoszącego się nad wodami” malarycznej Saskiej Kępy. Jako emigrant z innego świata, dopełnia z czasem — i nie bez oporów — aktu trudnej adaptacji (i wstępnej akceptacji) nowej rzeczywistości: czyni to jednak wedle własnych praw i prywatnych reguł.

Dom wschodzącego słońca (z anachoretą w tle)

Niebo mną kołuje.
Słońce mnie muruje

z cyklu *Odczepić się*

I właśnie w tym, co najbliższe, podręczne, okołodomowe — w owym rozległym (a nowym!) zaokiennym *universum*, które za Sigmundem Freudem moglibyśmy określić mianem *heimlich* — uporczywie zaczyna poszukiwać Białoszewski (chciałoby się powiedzieć: jak zawsze) niecodziennych widoków, dziwacznych „efektów”, egzotycznych zdarzeń, a więc eksplorować będzie wy-

⁵ Zob. M. Białoszewski: „*Oho*” i inne wiersze opublikowane po roku 1980. W: Idem: *Utwory zebrane*. T. 10. Przygotowanie tekstu M. Sokołowska. Warszawa 2000, s. 116. W dalszej części pracy stosuję skrót OHO i odpowiednią — zgodną z niniejszym wydaniem — paginację.

kwitłe na ciele życia „znamiona” nieoczekiwanego i ślady niesamowitego (*unheimlich*)⁶. Potrzeba owa każe mu zapuszczać się w praskie przestrzenie, rozchwiane i nieuporządkowane, penetrować obrzeża i peryferia ludzkiej aktywności, enklawy panoszącego się chaosu porzuconych rzeczy i pleniącej się dziko natury. Siłą podróźniczej (włoczęgowskiej?) determinacji odkrywał będzie i powoływał do życia (iluminował „na nowo”) miejsca jeszcze nie tknięte ludzką ręką lub już od ludzkiej ręki uwolnione. Dlatego wszelkie próby łatwej geometryzacji przestrzeni, zaprowadzania urbanistycznego porządku i administracyjne zakusy nadmiernej „higienizacji życia” witał będzie z lękiem i obawą:

Od międzypodwórza, wspólnego dla iluś naszych dziesięciopiętrowców, uklepują betony, stawiają latarnie, coraz mniejszy będzie bałagan, jeszcze na lewo stoi obóz roboczy, goła ziemia ze śmieciami, na niej zagródka i domek, i ileś wagonów. Boję się zbytniego porządkowania.

CH, 25

„Wakacyjność” istnienia, przygodność i przypadkowość napotykaných form, nazwane w niżej przywołanym fragmencie „zagrożoną bylejąkością” bytu — oto, wedle Białoszewskiego, wartość sama w sobie.

Moje odwiedzanie zakamarków Pragi było jednocześnie przyznaniem się do niej i potwierdzeniem wakacyjności. Grochów to potężny sąsiad, najbliższy. Ma dużo brzydko-ładnych uliczek, niedokładności, kocich łbów, kamienic, igielnych uch i parkanów, wszystko w zielskach. Obrośnięty własnymi peryferiami. Bardzo to mi potrzebne, to obcowanie z zagrożoną bylejąkością. Nie tylko chyba mnie. Teraz kiedy ład i typowość napadają na wszystko, każde zamieszanie cieszy. Nie przez przekorę. Jest potrzebne do życia. Wielu ludziom.

CH, 68

Determinujący plany zagospodarowania przestrzennego terror gierkowskiego „ładu i typowości”, każący budować kolejne „no-

⁶ Oczywiście, wszystko w ramach klasycznej dyrektywy: „Zwykłość musi być na tyle niezwykła, aby warto było o niej opowiadać”. Zob. M. Głowiński: *Małe narracje Mirona Białoszewskiego*. W: Idem: *Gry powieściowe. Szkice z historii i teorii form narracyjnych*. Warszawa 1973, s. 326.

woczesne domy, które mało intrygują” (CH, 81), tworzący trupie „sarkofagi ludzkości z betonu” (OS, 285) — staje się zarzewiem osobniczego buntu, wyartykułowaną dyskretnie potrzebą swoistego obywatelskiego nieposłuszeństwa. Rodzi ideę rewoltującego myślenie (radosnego) „zamieszania”, które pozwala ratować resztki człowieczeństwa i podtrzymywać wolę istnienia w inaczej pomyślanych i wyszukanych albo odmiennie zaaranżowanych scenografiach. Najpierw tych najbliższych, pozornie mało teatralnych:

Pokój z wnęką, kuchyneczka, przedpokój i łazienka. Można spacerować od przedpokoju przez pokój do kuchni, bo kuchnia ma wejście z pokoju, ma i okno.

CH, 7

Choć już za chwilę topografia najmniejszej komórki zamieszkiwanego „mrówkowca” objawi nieoczekiwany kontur ekstrawaganckiej świątyni dumania, świeckiej „półzakrystii” (CH, 13). Swoiste betonowe mitochondrium — by pozostać przy użytej w *Oho* animalnej metaforze — „mamuciego bloku” (OHO, 119) przekształcone zostanie (zależnie od wybranej optyki patrzenia) w baśniową głęboką „jamę” (CH, 157), wyniosłą samotnie-laternię (CH, 90), w autonomiczne *locus* fundowane „trochę na prawach antepedium” (CH, 13) lub romantyczną grotę pustelnika⁷:

Więc palmowe gałęzie w dzbanie usychają, ale te, co na ścianach, wiszą. Bo zawiesiłem takie pióropusze na patykach. Ognichy. Te pobrązowiałe wyglądają ośmiornicowato. Są między ścianą a sufitem. Nie wiadomo, gdzie ich kosmate nogi, a gdzie cienie tych nóg. Chwilami wydaje się, że już zaczynają latać jak pająki, jak dym. Bylice ogromne. Wielkości choinki. Kolor fioletowoszary. Po przyschnięciu listków i krupek gałęzie zachodzą na swoje delikatne cienie, a te na świątki. Jak koronki, bardzo skomplikowane.

CH, 126–127

Monstrualne kształty roślin, ich misterne koronkowe przeploty, a także efektowne feerie barw, rzucane na ściany cieniste refleksy i transgeniczne rodowody gatunków („już zaczynają latać jak pają-

⁷ O idei swoistego *feng shui* i domowym *tao* Białoszewskiego, w odniesieniu do Chamowa i w sposób niezwykle intrygujący, pisze w swej recenzji tomu Piotr Sobolczyk: *Genius loc. cit.* „Dekada Literacka” 2009, nr 5–6, s. 92–94.

ki”, „wyglądają ośmiornicowato”) — wszystko to wywołuje archetypiczny efekt zamieszkiwania dziewiczego pra-miejsca, ogrodu rozkoszy ziemskich, bezludnej wyspy szczęśliwej. Nieprzypadkowo zatem warszawski „rozbitek”, praski Robinson (od lektury powieści Daniela Defoe rozpocznie Białoszewski swój kolejny etap życia⁸) powracać będzie do odkrywania kolejnych walorów swej podniebnej „chaty”. Repetytywny, uporczywy charakter prezentacji rajskiego, „zarośniętego żywym byciem” ustronia rozpocznie od użycia tej samej (*więc*), „nawiązującej” formy gramatycznej. Czyni tak, jakby celowo spajał lukę w czasowym — 43 dni trwającym — interwale narracyjnym, jaki dzieli zestawiane tutaj, bliźniacze punkty opisu:

Więc póki są [trzciny bagienne — M.J.], to przynoszę. Szkoda mi rwać, ale nie mogę się nieraz powstrzymać. Więc są w pokoju trzciny z kitami, koronkowe brabantkie byliny, kolor też koronek — fioletowy brąz. Liście chrzanowo długie, podobne do strusich piór. Ten sam układ wygięć, przewieszień. Niby unikam nastrojowości, ale zapalam świece do gregoriańskich śpiewów i na suficie stoją, a czasem się chwieją cienie roślin. Zarośla. Chodzę między tym a tym, świece oczywiście na podłodze, właściwie też od podłogi w górę, do sufitu. Chodzę od wieszaka w przedpokoju do Nepomucenów na tyle kuchni. Zatrzymuję się na jednym końcu albo na drugim. Patrę w swój pokój z daleka. Robi się duży, ciepły i zarośnięty żywym byciem. Wchodzę w środek. Idę do wnęki z tapczanem i makatą. Makata ma coraz większe skrzydła, aż się zupełnie rozszerza na zbliżeniu. Rozkłada w olbrzymie rozciągnięcie, przyćmienie, przysiadnięcie, przyłgnięcie we wzory. W świetle świece spojrzałem z łazienki w szparę przedpokoju od tyłu. Zobaczyłem coś przezroczystego. Półprzezroczyste pasy, wydęcia. Co to? — myślę, półmyślę na zagapieniu. Wtem mi się to ściupia, zgłupia. No tak. To tekturowa skrzynia na Bacha. Ocalały jedynie zafalowania, bo są takie wgnięcia jak na termosie.

CH, 168–169

Przedmioty praktycznego użytku, tak cenione przez osiemnastowiecznego „pierwszego” rozbitka (warszawski Robinson wymieni

⁸ Pierwszego dnia w nowym miejscu (14 czerwca 1975 roku) notuje: „Położyłem się do łóżka. Wszystko obce. Otworzyłem *Robinsona Cruzoę*. Akurat na wylądowaniu na wyspie. Jestem zmęczony” (CH, 8–9).

tylko cztery: wieszak, łóżko, tekturową skrzynię i termos), wstydliwie ustępują miejsca gromadzonej z pasją sezonowej — żywej i wysuszonej — florze, a także konsekwentnie rozmieszczanym w przestrzeni domu, a całkowicie zbędnym z praktycznego punktu widzenia: „nastrojnikom” i świątkom. Wszelkie „rzeczy popolite”, skwitowane katalogowym rejestrem drugiego zdania pierwszej strony intymnego dziennika, ulegają dość konsekwentnej tekstowej atrofii:

Już gotowe do przeprowadzki czekają: wieszak, który grał w teatrze, szafa po Romanie na płyty i do siedzenia, skrzynia z podwórza z ręko- i maszynopisami, stolik od Teresy pod gramofon, dwie torby książek, paka książek i walizka z paltem, piżamami, koszulami i przepisany *Szpitałem*. Do tego dołączy nowy tapczan *à la Delacroix*, dwa krzesła, szafeczka, i stoliczek — też nowe, jedno z pawilonu na Przeskok, inne z „Emilii”.

CH, 5

Uważny czytelnik *Chamowa* i wytrwały tropiciel śladów „życia wewnętrznego na Lizbońskiej”⁹ dorzuci jeszcze do skromnego inwentarza domowego: czajnik, mydelniczkę, dzban (CH, 28), lornetkę (CH, 41), wzorzyste dywaniki do siedzenia na różowej podłodze „w kolorze wędliny, mortadeli” (CH, 202), szuflę nylonową, szczotkę z kijem, „kupę egzemplarzy *Teatru Osobnego* i przekładów na słowacki i węgierski” (CH, 17) ukrytych przemyślnie w pudle tapczanu, „dwie nienoszone letnie marynarki”, płaszcz z podpinką „kupiony w Paryżu w 1959 roku” (CH, 208), spodnie węgierskie („chyba za ciasne”) i drugie („ładne”), czeski adapter, „etażerkę z książkami przy łóżku”, „lampy perskie stojące na parapacie”¹⁰, ręcznie szyte zasłony, „tkaniny zwisające z kaloryferów” (CH, 13), „koszulę na ścierkę i cztery pary skarpetek” (CH, 48), torbę podróżną¹¹, „ogromny gwóźdź teatralny, jeszcze od *Wypraw*

⁹ Użyte cudzysłowowo określenie stanowi tytuł znakomitego szkicu Marii Janion, opisującego węzłowe zjawiska twórczej egzystencji autora *Obrotów rzeczy*. Zob. M. Janion: *Życie wewnętrzne na Lizbońskiej*. W: Eadem: *Odnawianie znaczeń*. Kraków 1980.

¹⁰ Por. T. Sobolewski: *Szaman*. W: Miron. *Wspomnienia o poecie*. Zebrała i oprac. H. Kirchner. Warszawa 1996, s. 227; T. Sobolewski: *Post scriptum: muzyka u Mirona*. W: Miron..., s. 235.

¹¹ Tak opisuje „towarzyszkę” swych rozlicznych eskapad w późnej, szpitalnej korespondencji prowadzonej z trzema niezwykłymi kobietami: „Pod łóż-

krzyżowych” (CH, 41), a także „lampę boczną” (CH, 131) i kupioną „w *Sezamie* lazuruową, długą bańkę” (CH, 12). Wyjątkowo zimny maj roku 1976 przynosi jeszcze informacje o wędrówkach „w jesionce, w berecie i w ciepłym szaliku, z zimowymi rękawiczkami w kieszeni” (CH, 379).

Lista skatalogowanych utensyliów nie jest zapewne kompletna, choć znacznie zbliżona do stanu faktycznego. Doskonale pokazuje ona ascetyczny wymiar egzystencji lokatora podniebnego „blokowego / gwizdo-betonu” (O, 115)¹², człowieka, który chce żyć w minimalistycznym duchu — „purytańsko, bez niczego” (CH, 13). Jednak ograniczona do wyblakłych pustych ścian „naga egzystencja” jawi się na dłuższą metę niemożliwa („Ale nie wytrzyma. Ta biel” — CH, 13). Mniszy wystrój betonowego eremu, wypełnionego skromną liczbą przedmiotów codziennych i „zakłóconego” wdzierającym się do środka bujnym wirydarzem — nasycy Białoszewski przedmiotami szczególnymi: rzadkimi, niezwykłymi, sakralnymi.

Pozostajemy przy tych ostatnich. Skoro bowiem przestrzeń podniebnego domu nosi znamiona (jak to już zauważono uprzednio) świątynnego antepedium, powinna mieć i swoje nabożne akcesoria, skupione wokół „świętego przybytku”. Jeśli zaś blokowe *locus* stanowi arenę rytualnego, wtorkowego spektaklu (jest tu wszak: „półwitrynowo” — CH, 13), wydaną na osąd i ogląd wiernych wyznawców, zawierać musi także swoiste prezbitarium — w tym wypadku przeznaczony do wzrokowej celebracji zestaw punktów węzłowych:

Żydowski świecznik i prawosławny złożony krzyż nad złotawą dalmatyką oblepiły składany stolik, jego wysokie połyski zmiodowaciały. [...] Na sklejkowej komódce dwaj łemkowscy święci z napisami. Inni dwaj malowani, ale na szkle, rudo-niebieska-

kiem trzymam brązową torbę z niepotrzebnym tu magnetofonem i gracikami, z papierosami z Pewexu do manipulacji. Taże torba jeździła ze mną po Egipcie, »Batorym« opływała Europę, latała ze mną po Ameryce. I towarzyszyła mi podczas latania przedzawałowych i zamieszania zawałowego w kasie PIW-u, w pogotowiu, wylądowała na reanimacji. Głowiński radzi mi napisać *Pochwałę torby*. Temat trudny”. Por. M. Białoszewski: *Listy do Eumenid*. „Teksty Drugie” 1991, nr 6, s. 99.

¹² Badająca znaczenie domu w twórczości Białoszewskiego Anna Legeżyńska zauważa: „Jego przyjaciele wspominają, iż mieszkanie na ul. Lizbońskiej do końca było prawie puste”. A. Legeżyńska: *Dom Mirona Białoszewskiego*. W: *Pisanie Białoszewskiego...*, s. 79.

wo-niebiescy, z mitrami na głowie, z palcami wysoko. Wszystko rośnie od podłogi. Dalej ściany puste, białe.

CH, 13

„Wszystko rośnie od podłogi” całkiem dosłownie. To „od ziemi” instalowane są autorskie kompozycje, lokujące hieratycznie strażników miejsca: „najwięcej świątków i aniołów na podłodze” (CH, 13), wyżej — wspomniani łemkowscy święci (na komódce), a także menora i krzyż (na stoliku) oraz starannie „poustawiane” i zawieszane obrazy („duże ikony”):

Noe [...] i wjazd Chrystusa do Jerozolimy z witającymi w bramie, z gapiami na palmie. Poustawiane. Ściany się nazmieniały, przestrzeń pozachodziła za siebie. Noe z pionową częścią anioła, jedną nogą, jedną ręką
— widmowe.

CH, 15

Widmowość przedstawienia uzupełnia przywieziony przez Le. malarski

wizerunek Jakuba śpiącego pod drabiną na kamieniu, niedaleko na skałkach dzbanek [...] [wypełniony oliwą, którą — M.J.] namaścił kamień i nazwał Betel.

CH, 46

Najwyższe miejsca — w ten sposób naznaczonej przestrzeni — zajmuje umieszczona w okolicy podsufitowej niewielkiej kuchenki „kapliczka dwóch Nepomucków w uschłych kwiatach” (CH, 90). Całość dopełniają, zakrywające (wspomnianą) drażniącą biel ścian: duża holenderska makata (CH, 27) i powieszony we wnęce nad łóżkiem — niczym symboliczny baldachim — lyoński szal (CH, 46).

Przesłonięte szlachetnymi tkaninami i dojmująco nieobecne w półmroku pokoju „najwyższe jakości metafizyczne”: biel (ściany, myśli) i światło (dnia, słońca), nie pozwalają jednak nigdy o sobie zapomnieć — wszak obcujemy z „przestrzenią świątynną” i Białoszewski na różne sposoby zdaje się to podkreślać¹³.

¹³ Nader intrygująco wydają się brzmieć na przykład — szczególnie w kontekście powszechnie wiadomego obyczaju zaciemniania pomieszczeń, unikania światła i prowadzenia nocnego trybu życia — rozpoznanie Ryszarda K. Przybylskiego, który zwraca uwagę na często powracający w *Chamowie* (a rozlicznie kontekstowo rozwijany i kontemplowany przez Białoszewskiego nie tylko w sys-

Jaka piękna katastrofa (której nie było?)

Wiecej chceniem
i pogodzeniem

z cyklu *Odczepić się*

Tak zrealizowany, oryginalny w swej istocie, mikroplan zagospodarowania przestrzennego znajdzie także swą teoretyczną wykładnię i mało urbanistyczne uzasadnienie. Diagnoza Białoszewskiego pominię — paradoksalnie — estetyczny efekt projektowanej i aranżowanej otuliny życiowej. „Futerał domu” to nie tylko symboliczny obiekt, który, niczym akacyjowa skrzynia kryjąca Arkę Przymierza, chroni i w pięknym, zdobnym materiale przechowuje poetycko nastrojonego lokatora i jego gości. Ukryty w gnieździe swego podniebnego mieszkania, człowiek-ptak przechowuje pieczołowicie pamięć o wszystkich gniazdach uprzednich. Ornitologiczno-fizjologiczna metafora Białoszewskiego każe myśleć o każdym miejscu zamieszkanym jako o fenomenie zrodzonym z innego miejsca. Zbliży się tu poeta do Heideggerowskiej idei „przemierzania” i „postoju”, wedle której „idziemy ciągle przez przestrzenie raczej tak, że zarazem przy nich stoimy, przebywając stale przy bliskich i dalekich miejscach i rzeczach”¹⁴. Nowy dom to wszak zawsze zmaterializowany mit ciągłości:

Wieczór. Uwyraźniło się. Wynormalniało. Tam. A tu, w środku — to podobieństwo! Więc tak na to się leci? Pewnie, co innego pobyt jakiś gdzieś z perspektywą powrotu do gniazda, a co innego gniazdo zmienić. Więc im więcej stałego, tym lepiej fruwać. Tamto mieszkanie zrodziło to mieszkanie. A tamto mieszkanie zrodziło się z Poznańskiej. To my te mieszkania rodzimy. To już nie estetyka, a fizjologia ciągłości. Świątki, ikony, które się znajdowało i które migały natchnieniem przez tyle lat. Weszły

temie „ujawniających się [...] z dnia na dzień różnic”) solarny, silnie nacechowany symbolicznie i metafizycznie, motyw „wschodu”, świtu, brzasku: „Odnieść można wrażliwość, że pewne motywy zarejestrowane w dzienniku są przez jego autora skrzątnie powtarzane. [...] Na szczególną uwagę zasługują zwłaszcza obraz jutrzeńki, do której widoku Białoszewski nieustannie powraca, odnotowując ujawniające się niemal z dnia na dzień różnice”. Por. R.K. Przybyłski: *Widowisko pisania*. „Czas Kultury” 2010, nr 2, s. 135.

¹⁴ M. Heidegger: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*. Wybrał, oprac. i wstępem opatrzył K. Michalski. Warszawa 1977, s. 329.

w moje pisaniny. Ludzie od dwudziestu lat to czytają. Bez tych rzeczy mógłbym się obyć, ale trochę zmienić. Nieodwracalność co najmniej w jedną stronę. Przecież ona innych stron nie ma.

CH, 16

Myśl Białoszewskiego biegnie tu trochę inaczej niż naukowa dywagacja formułowana i utrwalana (w dość podobnej formie) przez całe lata. Obiektywizujące spojrzenia badaczy śledzących „lizboński” etap twórczości pisarza — dokonywane zresztą na podstawie egzegezy głównie poetyckich form zapisu — rodziły dość koherentny obraz praskiej przeprowadzki, jako doświadczenia trudnego, by nie powiedzieć: katastrofalnego i degradującego. Samotny lokator ulicy Lizbońskiej, przymusowy mieszkaniak peryferyjnego Chamowo wystawiony zostaje wtedy — prawem prywatnej apokalipsy — już tylko na infernalny hałas i rwetes „zblokowanego”, „sklocowanego” mrówczego życia; padnie ofiarą wszechobecnej przestrzennej i organizacyjnej osiedlowej standaryzacji, otoczony (a nawet: osaczony) przez mnogie i pozbawione wyższych pragnień istnienia — cierpiał będzie niezасłużone katusze człowieka wyrzuconego z „klasycznego” śródmieścia (CH, 5). Oto kilka, mocnych w swym wydźwięku, diagnoz, ułożonych w czasowym porządku pojawienia:

Leszno jest inne niż Poznańska, ta znów zupełnie różna od Saskiej Kępy „Chamowo”. Adresy te są wobec siebie nawzajem bardziej obrazami degradacji niż ewolucji¹⁵.

Chamowo przerwało i zakończyło „mitologię warszawską”, a poeta najtrafniej — być może — określił swoją kondycję w zdaniu napisanym wiele lat wcześniej: „Nie zawsze pasuję do tego wszystkiego, co jest”¹⁶.

Chamowo jest dziennikiem z lat 1975 i 1976. Tekst zawdzięcza swoje powstanie przymusowej przeprowadzce poety z placu Dąbrowskiego na Chamowo właśnie, czyli na nowe brzydkie osiedle na uboczu Saskiej Kępy. Tej przeprowadzce zawdzięcza-

¹⁵ A. Zieniewicz: *Przeprowadzki — pisanie jako dom (mitologia warszawska)*. W: Idem: *Małe iluminacje. Formy prozatorskie Mirona Białoszewskiego*. Warszawa 1989, s. 78—79.

¹⁶ A. Legeżyńska: *Dom Mirona Białoszewskiego*. W: *Pisanie Białoszewskiego...*, s. 79.

my najpiękniejsze wiersze z cyklu *Odczepić się*. [...] Był to udany eksperyment poetycki, choć równocześnie życiowy kataklizm¹⁷.

Krach „warszawskiej mitologii”, wykwitłe z meldunkowej zmiany „obrazy degradacji”, symptomy „życiowego kataklizmu” — oto ujednoliczona frazeologia, zgodnym chórem opisująca konsekwencje codziennego życia na Lizbońskiej. Tymczasem lektura odłożonego przez Białoszewskiego na długie lata (dosłownie: *ad acta*) *Chamowa*, będąca rozbudowanym narracyjnie ekskursem w tajniki i labirynty „kroniki osobistej”¹⁸, pozwala przywołane wcześniej sądy nieco zweryfikować, a nawet częściowo złagodzić.

„Zapachniało coś egzotycznie”

Dramaty dopiero narastają.

z cyklu *Odczepić się*

Tylko pozornie liczne autorskie uwagi i utyskiwania, zawarte w *Chamowie*, głównie te odnoszące się do jakości życia w nowych dekoracjach, zdają się idealnie współgrać z diagnozami Andrzeja Zieniewicza, Anny Legeżyńskiej, Anny Sobolewskiej (i innych). Choć przynajmniej — zastosowana przez Białoszewskiego „czerwona klamra”, spinająca równo roczną kompozycyjną miarą upływu tekstowych dni i nocy, wydatnie to wrażenie zgodnej symbiozy rozpoznać potęguje. To właśnie w czerwcu 1975 roku Człowiek-Miron wprowadza się na Lizbońską, to właśnie z tego samego miesiąca roku następnego pochodzą ostatnie wpisy na kartach *Chamowa*.

Siła zawarta w pełnym rozpaczycy inicjalnym późnowiosennym lamencie znajduje swe lustrzane odbicie i akustyczne odbrzmienie w ściszonej, pełnej rezygnacji jeremiadzie dziennikowej cody. Przypomnijmy gwoli ścisłości: od samego początku „pierwszego” czerwcowego zapisu obserwujemy dojmujący lęk niedopasowania i brak jakiegokolwiek „interakcji” z miejscem:

¹⁷ A. Sobolewska: *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*. Warszawa 1997, s. 73.

¹⁸ Termin Jana Józefa Lipskiego: *Miron widziany przeze mnie*. W: *Miron...*, s. 136.

Pierwsza noc w nowym domu.
 Żadnych odruchów.
 Zanim się wyrobiją, dużo trudu.
 Co i raz lęk przed czymś, że nie tak.

CH, 8

Chwilę potem przychodzi dzień, „który był jednym z najdłuższych w życiu” (CH, 9). Nazwany tak ze względu na obezwładniający efekt sensorycznej implozji (do „obrażonego” jakością betonowej architektury wzroku estety dołączają kolejne atakowane zmysły: słuch i węch):

Jestem zmęczony.
 Niepokoją mnie nowe układy akustyczne. Winda, góra obok, autobusy skręcające z Saskiej w jakąś, telewizje i towarzystwa z sąsiedniego dziesięciopiętrowa. Skrzeczą drzwi sąsiadów. Dlaczego tak skrzeczą?

CH, 9

I w bezpośrednim sąsiedztwie usytuowany kolejny wpis:

Nie mam do niczego zaufania. W łazience chyba rury tak śmierdzą. Komódka nowa obok zawiewa sztucznym orzechem. Zapachu tynku już nie czuję. Od samych wachań mam gorączkę.

CH, 9

Ilość odebranych negatywnych bodźców sensualnych każe sięgnąć autorowi zapisu po sprawdzone wojenne metafory (będzie mowa zatem o dywanowych „nalatach niesympatyczności” — CH, 9) i rozpaczliwie diagnozować swój stan jako bliski „histerii” (CH, 10). A to dopiero początek — jeśli tak można to ująć — „zmysłowej gehenny”, jakiej dozna nowy lokator budynku przy Lizbońskiej 2. Dniem codziennym staną się: krzyki, lamenty, głośne zabawy okolicznych dzieci, uciążliwe przeróbki instalacyjne, stolarskie prace przy budowie mebli, konieczne działania związane z usuwaniem budowlanych usterek, strzały dziurawiące ściany, akustyczne ekscesy radiowo-telewizyjnych sąsiedzkich seansów itd.

Finalnie — akcja tego wsobnego, przeprowadzanego w dramatycznej samotności, blokowego solilokwium rozgrywać się będzie już tylko w ponurym trójkącie: rezygnacji („nie mam do niczego

zaufania”), lęku „dalszych ciągów” i słabej nadziei „na przyzwyczajenie” (CH, 9).

W podobne tony (znużenia i rezygnacji) uderzy Białoszewski w czerwcu roku następnego, zamykając ostatecznie notatki „lizbońskie”. Będzie pisał (z żalem!) o nieprzewidywalnej inwazji „niedobrości”, przemijających „urodach” krajobrazu (CH, 383), którego powabny „wierzch przepadł” bezpowrotnie (CH, 385), wspomni o dojmującym „braku sił” (CH, 384) jako efekcie oddziaływań „nieurodziviego” roku (CH, 385).

Podda także krytycznej analizie swój coraz bardziej „obcy” i „na niby”, imitujący oryginał, „dodatkowy” (starczy) wizerunek:

Spoglądam na faceta w szybie sklepowych drzwi. Gruby, stary, brzydki, obcy. A przecież takiego mnie widzą. Wciąż nie przyzwyczałem się do swojego podstarzałego, brzydkiego wyglądu. Nie chcę go uznać. To ja na niby tylko. Od niedawna i na niedługo. Taki nieprzewidziany, dodatkowy.

CH, 384

Ostatni zaś wpis z 27 czerwca (w nagłosie i zakończeniu: lakoniczny i równoważnikowo oschły) sumuje grozę uciążliwej, „chamowej” egzystencji: inercyjnej, dusznej, wrzaskliwej, osaczonej przez owadzio „rojący się” kopiec domu:

Upały. Całe Chamowo w mszycach. Jasności.
Niedziela leżana. Wspólnota głośnikowa.
Dno roi się od dzieci.

Śniło mi się znów, że palę papierosy.
Chce mi się stąd wyprowadzić. Z tych mrówek.

CH, 386

Być może właśnie owa — jaskrawo inkrustowana żalem i utyskiwaniami, a kompozycyjnie silnie spinająca skrajne punkty czasowe dziennika — „czerwcową klamra” sprawia, iż tekstowy obraz Lizbońskiej rysuje się w polu jednoznacznie negatywnej waloryzacji. A przecież można spojrzeć na owo pisarskie doświadczenie miejsca także z perspektywy wpisów odcisniętych na kartach *Chamowa* w pozostałych dziesięciu miesiącach. I tu ze zdumieniem odkryć można istnienie zjawiska odmiennego, związanego z doświadczeniem asymilacji. Polegałoby ono na stopniowym oswojaniu praskiej przestrzeni, a znaczone było pozornie nieistotnymi,

małymi epifaniami: odkryć, zdziwić, „uspokoić” czy lokalnych „zachwyceń”¹⁹.

Czasem stan ów wiązać można ze specyfiką oddziaływań metamorficznej natury i roztracanej przez nią filogenetycznej „aury”:

W nocy burza. Deszcz. Trochę się zdrzemnąłem po wzruszeniach, pojechałem na Chamowo. Deszcz padał. Nareszcie. Ciepło i mokro. Wszystko już schło. Trawa nie rosta, liście żółkły. Na Chamowie też pięknie. Łąka i topole w deszczu. Odżyły. Działają uspokajająco. Jak tylko tam wysiadam, spojrzę, wężną, natychmiast jestem uspokojony.

CH, 80

Kiedy indziej (szczególnie podczas sentymentalnych powrotów na plac Dąbrowskiego) odzywa się tęsknota za miejscem osieroconym — terytorium świeżo zdobytym, acz zbyt łatwo i lekko-myślnie porzucanym, które — mimo to — zazdrośnie przyzywa i zachłannie „ciągnie ku sobie”:

Przesiadłem się na stary tapczan. Świta. Chyba jednak to nie takie już obce miejsce. To nowe. Ciągnie mnie, żeby tam teraz pobyc. Więc już lubię to swoje Chamowo. I to bycie w latarni nad tym wszystkim, w półcieniach.

CH, 90

Z czasem zaś domostwo „stare” i od dawna zasiedziałe przegrywa z przestrzenią „nową”, w której — niczym w ptasim gnieździe — można się już nie tylko bezpiecznie mościć, ale nawet intymno-sennie „kokosić”:

Żeby prawdę powiedzieć, nie skłamać, to przyzwyczailem się do kokoszenia na długie spania na Chamowie. Tu, na starym po moim-nieoim, gorzej.

CH, 91

Dynamika terytorialno-emocjonalnych zmian pozwala w pewnym momencie uznać Chamowo za miejsce „bliskie oswojenia”

¹⁹ Proces ten — jeszcze przed kompletną edycją książkową *Chamowa* — rekonstruowała Joanna Grądział-Wójcik, śledząc kolejne etapy „obłaskawiania wyobcowującej przestrzeni” i motywy prywatnej batalii z „dehumanizującą rzeczywistością bloku”. Por. J. Grądział-Wójcik: „Piękno zamieszkałe”? Architektoniczne wizualizacje doświadczenia w poezji Mirona Białoszewskiego. W: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*. Red. W. Bolecki i A. Dziadek. Warszawa 2010, s. 417–428.

(CH, 324), „lubiane” (CH, 90), a nawet swoiście „piękne” (CH, 80) — unikalną krainę o cechach „prawdziwości”. We fragmencie poniższym wartość „obłaskawionego” adresu poświadcza — nieco ironicznie — potrójny boski śpiew słowika:

Słowik śpiewał z brzegu stepu. Zaczęło się pochmurnie, wolniutko rozwidniać. Wtedy z drugiego końca Chamowa zaśpiewał drugi słowik. Między tymi dwoma, ze środka, odezwał się trzeci. Dołączyły się do tego żaby i ptaszki poranne. Do Saskiej Kępy już się przyzwyczaiłem. Mieszkanie tu nabrało cech prawdziwości.

CH, 376

W innym miejscu — już bez ironicznego kostiumu, choć dalej w przyrodniczym sztafażu — „cud Chamowa” jawi się jako wynik żmudnej pracy i wcale nieprzypadkowy efekt gospodarskiej zapobiegliwości o to, co najbliższe, o „tu bycie”:

Patrzę z okna inaczej niż rok temu. Wtedy przyfrunąłem tu na gotowe. W środek bujnego lata. Gorąca. Teraz ta cała zieleń, skąpa trawa, drzewa z opóźnionymi liśćmi, cały ten doczekany, niedociągnięty żmudny cud czuję jako coś zasłużonego. I ja w to włożyłem kupę cierpliwości, doglądania bycia tu.

CH, 379

Poczucie spełnienia płynące z udanego zakorzenienia w nowym kwartale miasta, stan gospodarskiego ukojenia, jako efekt cierpliwego doglądania najbliższej sfery tu-bycia — wszystko to sprawia, iż zamieszkiwane *locus* zyskuje status swoistego „miejsca cudownego”. Dla Białoszewskiego „cudowność Chamowa” nie ogranicza się jednak wyłącznie do psychicznego doznania (nastrojenia) ani nie stanowi prostego efektu wypracowanego li tylko siłą osobniczej determinacji i mocą empatycznej czułości dla takiego czy innego *genius loci*. Właściwie jest nieco inaczej — to uparta praca tekstowej metafory, wykonywana konsekwentnie na 400 stronach dziennikowych zapisków, każe patrzeć na PRL-owskie blokowisko (z „przyległościami”) jako na przestrzeń dziwnie egzotyczną. Od samego początku zresztą nic nie jest tu tym, czym wydaje się na pierwszy rzut oka. Jakby dewiza ujawniona nieśmiało dopiero pod koniec dziennikowego zapisu działała w tekstowym świecie Białoszewskiego, bezwarunkowo i obligatoryjnie sugerując, iż „jak coś [...] wyraźnie widać, to albo to jest nie jedno, albo czymś podbi-

te" (CH, 367). Praktykę pisarską Białoszewskiego cechuje bowiem znamienna „podwójność widzenia”: zdolność do takiej akomodacji patrzącego oka, która pozwala nieomylnie dostrzegać „podbitkę” rzeczywistości i widzieć „nie jedną” jej wersję. Albo jeszcze inaczej: to umiejętność ciągłego percepowania (lub/i kreowania) rzeczywistości alternatywnej, rewersowej. W myśl zasady głoszącej, iż natura bytu jest nieodmiennie metamorficzna: zawsze migotliwa, „mrugająca”, „falująca”, „nie jedna” i „czymś podbita”.

A jeśli tak — to (na przykład!) nieodległa elektrownia Siekierki może być zarówno przedsiębiorstwem wytwarzającym energię, jak i otoczonym fosą średniowiecznym, „dymiącym zamkiem” (CH, 59)²⁰, współczesnym zakładem przemysłowym, jak i biblijną górą Moria:

Siekierki pasują mi [...] do Biblii. Pojechałem [tam] przed szóstą rano autobusem. [...] Patrzyłem, czy tu mógł Abraham składać ofiarę z Izaaka. Tak. Mógł. Na stoku wału, w płataninie tych ziół, dalej Wisła. Tu Bóg wstrzymał siekiere. Być może, że ułażyła mi to nazwa — Siekierki.

CH, 125–126

Mieszkańcy „okolicy Lizbońskiej” to nie tylko pospolite ofiary małej socjalistycznej stabilizacji, ale też drapieżne Chimery z Notre-Dame (CH, 71), Szekspirowscy królowie porzucający swe szaty (CH, 382), mityczne Nubijki o krągłych kształtach²¹ (CH, 138), bohaterowie dziejowi żyjący dyskretnie za blokową ścianą: jak — dajmy na to — wścibska sąsiadka, metamorfozująca się nieoczekiwanie w cesarzową bizantyjską Teodorę (CH, 230). Zaokienny widok przybiera formę tradycyjnego malarskiego tryptyku (CH, 102) lub Blake’owskiej solarnej fantasmagorii (CH, 123), obskurne boisko szkolne pobliskiego technikum odbija promienie wschodzącego słońca niczym „kaprawe lustro z czasów Temistoklesa” (CH, 309). Przejeżdżający przypadkowy samochód okazuje się autem-widmem miejskiej legendy, autem, które porywa ludzi i — wzorem południowoamerykańskim — wprowadza w głąb

²⁰ Chwilę dalej uzasadnienie: „Wiem, dlaczego elektrownia na Siekierkach kojarzy się z zamkiem. Jest wielka, graniasta. Ma wysoko długie rzędy okien, oświetlonych. I te oświetlenia falują od odległości na ciepłym powietrzu. Mrugają” (CH, 121).

²¹ Swoją drogą to nie przypadek, lecz onomastyczna konieczność — rzecz dzieje się w bezpośrednim sąsiedztwie ulicy Nubijskiej.

„działkowego interioru” (zdarzenie ma miejsce oczywiście na ulicy Brazylijskiej):

Wczesnym wieczorem wracam z zakupami. Saską. Wchodzę na most od starej strony. Zdążyłem na chodnik przed samochodem, w którym siedzi kilka osób. Otwarta szyba, nagle mężczyzna wychyla się.

— Milicja, milicja — woła słabo — łapie.

Oglądam się. Nim się zorientowałem, że to chyba naprawdę, oni skręcają w Brazylijską. Tak jakby nawet zaczęli tołkować się w środku. Ale potem nieruchomo. Zniknęli. Za mną o parę kroków stanął starszawy mężczyzna. Też zdezorionowany.

— Co to znaczyło, łapia? Jak trzeba było zadziałać? Przecież trzeba biec od razu za nimi. Ktoś powinien wsiąść i gonić. Może ktoś kogoś wywozi na siłę w stronę pustych działek. Ciemno. Ludzi mało. Kto usłyszy?.

CH, 174–175

Podobnie dzieje się, gdy lokalny tramwaj traci walory komunikacyjnej maszyny i staje się narzędziem baśniowej przygody — szaloną lokomotywą „kryminalnych” (i potencjalnych, erotycznych²²) przeżyć praskiego „króla”:

Wycofałem się do tramwaju. Trafiła mi się szalona „dziewiątka”. Przeleciała przez wielką Grochowską bez zatrzymania. A ja w niej jak król w karecie sześciokonnej. Za to z Pragi już nie chciało jechać. Ani w tę, ani w tę, tylko do remizy. Wdałem się w piesze iście. W park Skaryszewski. [...] Przy labirynciku ze szpalerów przypomniał mi się kryminał. Pod zameczkiem angielskim noc, kobieta podejrzewa kogoś o złe zamiary, ten ktoś ucieka przed nią. Szpalerowy labirynt. Ona za nim. Oboje się wkręcają w alejki. Wreszcie ją ogarnia strach. Słyszysz jego przytający, zmęczony oddech. Wyłonił się skądsiś mężczyzna. Zdziwiłem się. On też. Bo pusto, wpół do pierwszej, oglądał się, wszedł w labirynt szpalerowy, ja w drugą stronę. [...] Zamęt w głowie. Przekręcenie. Wracam. Doszedłem do labiryntu. Nikogo. Cofam się do alei. Już nie to wrażenie, nie zaskok, nie te kwietniki z sennej nagłej podniety.

CH, 173

²² Należy przypomnieć, iż „park Skaryszewski, *sapient sat*, był w tamtych czasach dobrze prosperującą pikietą gejowską, co Białoszewski odnotował aluzyjnie nawet w *Pamiętniku z powstania warszawskiego*, pisząc o bombardowaniu tego „głupiego miejsca”. Por. P. Sobolczyk: *Genius...*, s. 95.

Przykłady można oczywiście mnożyć do woli: krajobraz znacznej roztopami wczesnej wiosny przypomina uprawne ryżowe pola Wietnamu (CH, 304); nadwiślańskie drzewa — palmowe gaje Tintoretta (CH, 126), a nieużytki Wału Miedzeszyńskiego — stepową florę mitycznych Kresów (CH, 140).

Wyobraźnia Białoszewskiego, porządkująca topograficzne doświadczenie miasta (i okolic), pracuje tu w zupełnie odmiennym rejestrze od tego, który cechuje — na przykład — metaforykę przestrzenną nieco późniejszych tekstów podróźnych, katalogujących geografii całkiem innych już przeżyć (tych z wypraw do Egiptu, Ameryki itd.). Jakby lokalność, swojskość miejsca prowokowała i wyzwalała poznawczego dzina cudowności. Jakby to, co znane i po wielokroć widziane (sprawdzone, dotknięte, obwąchane), odsłaniało czasem (nagle) swą egzotyczną i ekstraordinaryjną naturę. Jakby iluminowało się na nowo — zawsze w zaskoczeniu — w atrakcyjnej formie i stanowiło jedyny przedmiot zainteresowania oraz admiracji.

Wszystko inne — nawet obwołane ósmym cudem świata i wpisane na listę światowego dziedzictwa UNESCO — nie zaskakuje nigdy, ciekawi mało, mówi niewiele. Jest co najwyżej powieleniem niegdysiejszego zdziwienia, refleksem epifanijnej swojskości, egzotyką udomowioną. W myśl przewrotnej zasady: „Eskuriał, [...] jak Otwock” (CH, 53)²³.

²³ Można powiedzieć, iż — chwilę potem — dla „późnego”, podróżującego, wrywanego z rezerwuaru polskości Białoszewskiego: „Saska Kępa staje się natychmiast synekdochą kraju”. (Por. E. Balcerzan: *Polska Mirona Białoszewskiego*. W: *Pisanie Białoszewskiego...*, s. 31). Albo jeszcze inaczej: „Podróżnik Miron B. ma swój układ odniesienia, swój punkt na mapie, do którego zawsze może się odwołać, bez względu na to, czy jest w Kairze, nad Bosforem czy w Nowym Yorku”. (Por. M. Czermińska: *Małe i wielkie podróże Mirona Białoszewskiego*. W: *Pisanie Białoszewskiego...*, s. 86). I punktem tym może być — wymiennie — każdy (polski) bezpieczny, prowincjonalny matecznik: przywołany Otwock, zamieszkiwana Saska Kępa, ale i Garwolin, Rembertów, Sieradz, Przasnysz...

(Jan) Jakub i anioły



Jan Jakub i anioły
prywatna teologia Zbigniewa Herberta

Nieludzkie? Arcyludzkie? O kreacjach postaci anielskich

Anioły Herbertowskiej poezji — właściwie już od samego początku, od debiutanckiej *Struny światła* i pierwszego „anielskiego wiersza” o mocnym, kategorycznym tytule *Zobacz* — to byty widmowe i niedostępne („wychodzą [...] bladzi / po tamtej stronie nieba¹⁾), a przy tym groźne i niebezpieczne. Wszak „ostrzą skrzydła” o „błękit zimny jak kamień”. Cierpliwie wykonują niepochwytną dla śmiertelnych boskie polecenia, zgodnie z odwieczną marszrutą Jakubowej drabiny, mozolnie kroczą „po szczeblach blasku i po głązach cienia”. Za nic mając człowiecze wątpliwości i spory dotyczące ich natury i ontologii (w przywołanym wierszu *Zobacz* wyrażone przez liryczny podmiot w skondensowanym, potrójnym ciągu logicznych negacji: „nie mów że to nieprawda że nie ma aniołów”) — podejmują uporczywie swą niepochwytną dla śmiertelnych, enigmatyczną pracę. „Wyniosli i bardzo nieziemscy”, zapadający się „z wolna w urojone niebo”, działający poza kontrolą zmysłów („po tamtej stronie oczu”), stają się doskonałym rewersem „sytych świata” i „pogrążonych w sadzawce leniwego ciała” bytów. Czułość łązy zawisłej na „granicy rzęs” — o czym powiadamia wierszowa *coda* — jest im zdecydowanie obca. To kreacje doskonałe, lecz niezdolne do współczucia. „Mówią wszystkimi językami, ale uśmiech mają jeden na wniebowzięcie i katastrofę” — powiadamia jeden z wierszy rozproszonych poety².

¹ Z. Herbert: *Wiersze zebrane*. Warszawa 1971, s. 40. Wszystkie następne fragmenty cytowanego wiersza *Zobacz*, a także większość kolejnych przywołanych — w tej części pracy — utworów poety pochodzi z tego wydania. Opatruję je skrótem WZ i odpowiednim numerem strony.

² Chodzi o *Anioły cywilizacji*. Por. Z. Herbert: *Wiersze wybrane*. Wybór i oprac. R. Krynicki. Kraków 2007, s. 381. Jeśli korzystam z tego wydania, stosuję oznaczenie WW i określam paginację.

Jako beznamienne i nieczułe, zjawiają się w człowieczym świecie w kształtach niezgodnych z wyobrażeniami utrwalonymi w tradycji teologicznej i ikonicznej. Przypominają czasem groteskowych bohaterów popkulturowych fantasmagorii spod znaku kina *gore* czy krwistego horroru. Wystarczy przywołać owych „siedmiu aniołów” z utworu o tym samym tytule, którzy krwią ludzką sycą się o poranku, a serce ofiary „zostawiają na krześle jak pusty garnuszek” (WZ, 166). Uosabiają one dziwaczne twory gotyckiego wampiryzmu. Jako anioły zniszczenia – zadają gwałt, by za wszelką cenę upodobnić się do swych ludzkich ofiar. Okrutny rytuał spożywania krwi pozwala im na chwilę choć zatracić uciążliwą doskonałość kształtu (znacząca jest tu tytułarna symbolika liczby „siedem”), pozwala porzucić niebiańską: skrzydlato-świetlistą powłokę i zrećnie wcielić się w ludzką formę:

Jeden z nich nagłym ruchem wyjmuje mi z piersi serce. Przykłada do ust. Inni robią to samo. Wtedy usychają im skrzydła, a twarze ze srebrnych stają się purpurowe. Odchodzą ciężko tłukąc sabotami.

Siedmiu aniołów – WZ, 166

Innym razem poetyckie anioły jawią się jako mało poetyczni emisariusze – jeśli tak to można określić – materialistycznej eschatologii. Jak ów „anioł wiatru” z wiersza *Ballada o tym że nie ginjemy*, wprzegający ciała umarłych w odwieczny kołowrót metamorficznej materii. Strażnik ziemskiego rajy „zrobionego” z „powietrza, wody, wapna, ziemi” (WZ, 58). Pozwalający, by w „głęb morza” bezkarnie „spadała muszla” umarłego ciała, „piękna jak skamieniałe usta”, dozwalający, by ci, „którzy o świecie wypłynęli / ale już nigdy nie powrócą”, bo „na fali ślad swój zostawili” niepochwytny – ostatni i zanikający (WZ, 58). To anioł rozcierający ludzkie „ciało w dłoni” (WZ, 59) i rozsypujący prochy umarłych „po łakach [...] tego świata” (WZ, 59), by w „dzwonie powietrza [mieli – M.J.] schron” (WZ, 58). Doczesny eden ulepiony z czterech żywiołów, pozbawiony jest tu jakości świetlistej, oczyszczającej i przemieniającej. To raj bez „świętego ognia”; jego miejsce zajmuje jedynie konserwujące wspomnienie po zmarłych, białe „wapno” – morskiej muszli, ściany rodzinnego domu, płaskorzeźby sufitu. Anioł żywiołu zdaje się tu jedynie uosobieniem sił i praw wiecznotrwalej materii.

Językiem siły, choć już nie nagiej siły odwiecznych praw natury, przemawia także „anioł z ognistym mieczem” (WZ, 155) — pająk-cherubin, stojący na straży totalitarnego porządku, bez litości zamykający „rogatki marzenia” dla tych, którzy Kraj — a taki alegoryczny tytuł nosi utwór, o którym mowa — chcieliby opuścić. Anioł / pająk / sumienie — to tekstowo wyodrębnione trzy jakości, symbolicznie obrazujące sfery wzmożonej kontroli i opresji: metafizycznej, politycznej, osobistej. Sumienie / pająk / anioł — to w odwróconym porządku synonimiczne wykładniki tej samej praktyki nadzorczej, podkreślonej przez metaforę rozsnuwania sieci pokrywającej „lepką śliną” (WZ, 155) opisywane terytorium. Tekstowy pająk-cherubin broni dostępu do kraju tęsknoty, leżącego poza *limes* znanego, opresywnego świata, do kraju położonego w „samym rogu starej mapy” (WZ, 155). Broni więc wstępu do wymarzonej ojczyzny „jabłek, pagórków, leniwych rzek, cierpkiego wina i miłości” (WZ, 155), do wyobraźniowej arkadii wolnych ludzi śródziemnomorza.

Ale nawet wspomniana, wytęskniona „arkadia wolnych ludzi”, przybierająca w innym utworze poety zatytułowanym *Księstwo* postać na pozór atrakcyjnego „raju próżniaków”, utopijnego księstwa ludzi szczęśliwych i bogatych — okaże się w kontekście angelologicznych tropów, podejmowanych przez poetę, równie podejrzana, jak ta, o której była mowa przed chwilą. Tytułowe „Księstwo” to dość czytelny poetycki szyfr odsyłający do rzeczywistości — konkretnie: do europejskiego Księstwa Monaco, Mekki zasobnych i sytych życia ludzi Zachodu. Znamienne, iż ową krainę ziemskich rozkoszy traktuje Herbert — na co zwraca uwagę jeden z krytyków — zdecydowanie „inaczej, niż to ukazują efektowne fotosy magazynów ilustrowanych”³:

Oznaczone w przewodniku dwoma gwiazdkami (w rzeczywistości jest ich więcej) całe księstwo, to znaczy miasto, morze i kawałek nieba, na pierwszy rzut oka wygląda świetnie. Groby są pobielane, domy zasobne, a kwiaty tłuste.

Wszyscy obywatele są strażnikami pamiętek. Z powodu małego napływu turystów pracy jest niewiele — godzina rano, godzina wieczorem.

³ K. Dedecius: *Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości*. Przeł. E. Felisiak. W: *Poznanie Herberta*. Wybór i wstęp A. Franaszek. Kraków 1998, s. 145.

W środku sješta.

Nad księstwem unosi się chmura chrapania czerwona jak kołdra.

Księstwo — WZ, 230

Przedstawiając senne i nudne życie europejskiej socjety, ów zarysowany w inicjalnej partii „anemiczny dobrobyt [który — M.J.] nuży” i „sterylne piękno [które — M.J.] pozostawia obojętnym”⁴, ucieka się Herbert do znaczącego, anielskiego porównania. Przywołani w poetyckiej prozie bogaci mieszkańcy Księstwa — zapewne arystokraci, przemysłowcy, ludzie show-biznesu — mają niedwuznaczne anielskie rysy:

Hotele i pensjonaty zajęte są przez anioły, które upodobały sobie księstwo dla ciepłych kąpiei, poważnych obyczajów i powietrza destylowanego pracą piór polerujących pamięć.

WZ, 230

W prezentowanej optyce metaforyczna refleksja poety — pominiemy na chwilę dosłowny porządek literackiego przedstawienia — każe patrzeć na aniołów jako na byty biernie, leniwe i gnuśne. Jawią się oni — prawem metaforycznej analogii — jako wygodni rentierzy minionej chwały (przypomnijmy: to „strażnicy pamiętek” i „destylatorzy” pamięci). Doskonale wyalienowani, odcięci od kłopotów i trosk ziemskiego świata, przypominają wiecznych utracjuszy, abonentów niekończącej się „sjeisty”, wygodnych beneficjentów czerpiących profity z faktu wysokiego urodzenia. Są niebiańskim odpowiednikiem ziemskiej grupy uprzywilejowanych arystokratów i bogaczy — duchową kastą, czerpiącą korzyści nie wedle zasług, lecz podług wysokiej pozycji zajmowanej w boskim planie stworzenia i — jeśli wierzyć św. Tomaszowi z Akwinu — w hierarchicznie ułożonej drabinie bytów.

Dodajmy na marginesie, iż motyw teatralnej galerii anielskich postaci, obojętnie przypatrujących się z wysokości nieba sprawom tego świata, powróci także w innym, późnym wierszu poety — *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*. Objawi się tam jako figura głowy, patrzącej z pełną grozą „z łoży aniołów / na teatr świata / skłębiony / zły / okrutny” (WW, 311). Anielskie wyalienowanie i brak zainteresowania tym, co ziemskie (zawodzą nawet wte-

⁴ Ibidem.

dy, gdy umiera człowiek — przekonuje o tym fragment jednego z wierszy cyklu *Pan Cogito*: „obiad / talerze dzwoniły / na Anioł Pański / aniołowie nie schodzili z góry” — WW, 198), drastyczne sprzeniewierzenie się roli opiekuna, a także łącznika „tego, co w górze, z tym, co na dole” (zwróćmy uwagę na grecką etymologię słowa *àngelos* — „posłaniec”) — każe Herbertowi widzieć w nich nieudaczną — jak to definiuje jeszcze w innym wierszu — „partacką administrację” nieba (*Pan Cogito a długowieczność* — WW, 254), uwikłaną w sieć rajskich, dla Herberta nieodmiennie: dworskich, intryg.

Zdecydowanie więcej na temat „mrocznego życia aniołów” dowiadujemy się z serii wierszy, które można by określić — uciekając się do tytułu jednego z utworów Herberta — mianem „przeżyć eschatologicznych”. To wiersze prezentujące intelektualne symulacje i oryginalne intuicje poety dotyczące spraw ostatecznych: sądu, czyśćca i raju. Niepoślednią rolę w tych rozważaniach odgrywają anioły, konsekwentnie przez Herberta postponowane.

Praktyka swoistej deprecjacji postaci anioła jest częścią szerszej diagnozy stawianej przez Herberta we wspomnianych tekstach, do których zaliczyć można takie wiersze jak *U wrót doliny*, *Żeby tylko nie anioł*, *Sprawozdanie z raju* czy *Przeczcucia eschatologiczne Pana Cogito*. Jednym bowiem „z głównych motywów poezji Herberta — na co zwraca uwagę w swym znakomitym szkicu Paweł Lisicki — jest przedstawienie rozpadu eschatologicznego świata”⁵. W przytoczonych wierszach — zauważa Lisicki — „widzimy podobne sceny, napotyamy [...] ten sam sposób obrazowania. Stawiany niebiosom zarzut jest wspólny. Zapowiedziana przez Chrystusa, objawiona w wizjach Ezechiela i św. Jana powszechna zagłada nie przyniesie odkupienia i zbawienia”⁶. Tak rozpoczyna się szeroko komentowany wiersz Herberta — *U wrót doliny*:

Po deszczu gwiazd
na łące popiołów
zebrali się wszyscy pod strażą aniołów

z ocalałego wzgórza
można objąć okiem
całe beczące stado dwunogów

U wrót doliny — WZ, 79

⁵ P. Lisicki: *Puste niebo Pana Cogito*. W: *Poznanie Herberta...*, s. 244.

⁶ *Ibidem*.

Dolina Jozafata skupiająca rodzaj ludzki po dniu kosmicznej katastrofy, „po deszczu gwiazd”, „po świcie eksplozji” (WZ, 79) jest czytelnym znakiem apokaliptycznej pułapki zastawionej na ludzi, zapędzonych niczym w potrzask – „do gardła doliny / z którego dobywa się krzyk” (WZ, 79). Zagubione owce stłoczono „nie po to – zauważa cytowany eseista – aby się o nie troszczyć, tylko przeznaczono je na rzeź. Nad wszystkim [zaś – M.J.] czuwają Aniołowie, którzy nie są już posłańcami Boga, zwiastującymi ludziom jego dobrą wolę, ale funkcjonariuszami biurokratycznego państwa zaświatów. Bezbronne dzieci, martwe ciało kanarka, siekiera, listy i wstążki muszą zostać ludziom zabrane, ponieważ są ziemskie i przemijające, a nic takiego nie może przetrwać w raju”⁷. Brutalne gesty wykonywane przez anioły (czytamy, że „aniołowie stróże są bezwzględni” – WZ, 80), gesty mające na celu odebranie ludziom osobistych przedmiotów, przypominają z jednej strony okrutną, dehumanizacyjną praktykę obozowej rampy, z drugiej strony są działaniem zmierzającym do oczyszczenia człowieka w jego drodze do doskonałości, w procesie stawania się bytem czystym i nieskazitelnym. Zgodnie z uwagą pomieszczoną w sugestywnym *Sprawozdaniu z raju*

Boga oglądają nieliczni
 jest tylko dla tych z czystej pneumy
 WZ, 309

Każdorazowy akt przejścia, nieunikniona metamorfoza w „czystą pneumę”, a więc moment wejścia w kontakt z bóstwem, odbywa się za cenę ogołocenia, wyłączenia nie tylko z materialnego ciała, ale także z ziemskich przyzwyczajzeń, ze zmysłowych pragnień, z ludzkich przyjemności. Polega on na oczyszczeniu pamięci jednostkowej ze śladów ziemskich doświadczeń. To swoiste *mysterium tremendum*, podczas którego człowiek traci naturalną otulinę narosłych przez lata wspomnień. Poucza o tym długi, enumeracyjny tok wiersza *Przeczcucia eschatologiczne Pana Cogito*:

[...]
 bez podróży
 przyjaciół
 książek

⁷ Ibidem.

[...]
 bez pióra
 inkaustu
 pergaminu

bez wspomnień dzieciństwa
 historii powszechnej
 atlasu ptaków

WW, 258

Przekroczenie progu śmierci wiąże się także z koniecznością stanięcia przed anielską „komisją werbunkową”, która „pracuje bardzo dokładnie” (WW, 258), stosując — jeśli wierzyć Herbertowskiej ironii — „tortury łagodnej perswazji” (WW, 259) i kieruje rajskich kandydatów „na kursy tępienia / ziemskich nawyków” (WW, 258) oraz „trzebienia ostatków zmysłów” (WW, 259). Taka wizja raju nie mieści się w horyzoncie poetyckiej akceptacji Herberta, trzeba stawić jej „zaciekły opór” (WW, 259) i bronić resztek człowieczeństwa w imię ocalenia — o czym powiadają kolejne wersy wiersza — wzroku i dotyku, „wszystkich ziemskich cierni”, „drzazg”, „pieszczot”, „płomienia”, „biczów morza”, widoku „sossny na stoku góry”, „siedmiu lichtarzy jutrzni”, „kamienia z siny-mi żyłami”, „wspaniałego odczuwania bólu” i „paru wyblakłych obrazów / na dnie spalonego oka” (WW, 259–260).

„Jeśli po śmierci zechcą nas przemienić w zeszcły płomyczek, który chodzi po ścieżkach wiatru — należy zbuntować się” (WZ, 282), poucza Herbert w antyanielskim manifestie, o znaczącym tytule *Żeby tylko nie anioł*. Bunt jest konieczny, bo zgodnie z tekstową instrukcją

Na nic wiekuisty wypoczynek na łonie powietrza, w cieniu złotej glorii, wśród mamrotania dwuwymiarowych chórów.
 Trzeba wstąpić w kamień, w drzewo, w wodę, w szpary furty.
 Lepiej być skrzypieniem podłogi niż przeraźliwie przeźroczystą doskonałością.

Żeby tylko nie anioł — WZ, 282

Taką „przeraźliwie przeźroczystą doskonałość” uosabia, może w sposób najpełniejszy, beznamiętny strażnik teologicznego wirydarza, milczący gospodarz porażającego geometryczną symetrią Edenu (czy też *Raju teologów* — jak głosi tytuł jednej z wczesnych poetyckich narracji). W tym konkretnym literackim rozpozna-

niu raj przybiera kształt francuskiego ogrodu o „długich alejach”, regularnie „wysadzanych drzewami starannie przyciętymi jak w parku” (WZ, 161). Przechadza się tędy wyniosły anioł – nadzorca porządku, przypominający Blake’owskiego Urizena, anioła chłodnego intelektu. To boski strażnik teologii doskonałej, o „włosach starannie utrefionych” i „skrzydłach szumiących łaciną” (WZ, 161). Dokładnie odmierza porcje boskiej chwały nieomylnym – jak czytamy – „zgrabnym przyrządem zwanym sylogizmem” (WZ, 161). Mija w milczeniu niezmiennie tablice praw idealnego świata: „kamienne symbole cnót, czyste jakości, idee przedmiotów i wiele innych rzeczy zupełnie niewyobrażalnych” (WZ, 161). W tym sensie przypomina bardziej anioła czystego neoplatonizmu niż ortodoksyjnego chrześcijaństwa. Jawi się jako byt wiecznotrwały i niezmienny, egzystujący poza siatką czasowo-przestrzennych ograniczeń (topografia ogrodu jest tu tylko zasłoną niewyraźnego). Jak informują kolejne frazy, „idzie szybko nie poruszając powietrza i piasku”, „nie znika nigdy z oczu, bowiem nie ma tu perspektyw” (WZ, 161). Bytuje w wiecznym teraz, w bezczasowym i wielowymiarowym *punctum* – jak ironicznie zauważa Herbert, wykorzystując dwuznaczność językowej materii: „pozbawionym perspektyw”, a więc nie-ludzkim i bez-nadziejnym. To anioł biernej medytacji, wsłuchany w oksymoroniczną muzykę ciszy („orkiestry i chóry milczą, ale muzyka jest obecna”, informuje finalny fragment tekstu – WZ, 161), kontemplujący niepochwytaną dla śmiertelnego ucha kosmiczną muzykę sfer. *Musica mundi*, „harmonia wszechświata / tak doskonała / że niedosłyszalna” (*Pan Cogito – zapiski z martwego domu*) – oto ślad, rozważanej przez niego, dyskretnej obecności bóstwa.

W kontekście tego, co powiedziano do tej pory na temat kreacji postaci anioła w Herbertowskiej poezji, wypadnie zgodzić się z sądem Janiny Abramowskiej, twierdzącej iż

wyróżniającą cechą anioła jest doskonałość (ontologiczna, nie etyczna), która go ostro przeciwstawia wszystkim niższym ogniwom łańcucha [bytów – M.J.] z człowiekiem włącznie. Jej wykładniki to bezcielesność, a więc nieśmiertelność, i niepodleganie wpływom czasu oraz czysty (nieskażony uczuciem) intelekt, poznający pojęcia bez pośrednictwa zmysłów, najlepiej wyrażający się w logice, matematyce, muzyce i oczywiście w spekulatywnej teologii. Ale doskonałość oznacza u Herberta porządek „martwy”, obcy rozwichrzonemu chaosowi, nieprze-

widywalności i stałemu zagrożeniu, które są udziałem i właściwością życia⁸.

Tak sformułowana definicja pozwala zrozumieć, dlaczego Herbert bardzo konsekwentnie buduje wokół słowa „anioł”, także za sprawą epitetów i określeń opisujących anielską aktywność, pole semantyczne o jednoznacznie negatywnej konotacji. Zwróćmy uwagę, iż anioły jego poezji są „okrutne”, „surowe”, „bezwzględne”, „tratujące sny”, a ich działanie charakteryzuje „tupot”, „wrzask” lub wyniosłe „milczenie”. Anioł jako byt, który nie doświadcza cierpienia, bólu i upokorzenia, nie czuje lęku i trwogi, nie podlega stałemu zagrożeniu i obce jest mu odczucie przemijania i strach śmierci — uosabia „porządek (doskonale) martwy”, a więc doskonale przeciwstawny kruchości życia. A dla Herberta jedynie to, co wyrasta z życiowego doświadczenia, co zdolne jest przeciwstawić się grozie istnienia, stanowi wartość pełną i sprawdzoną. Właściwie jedyną wartość godną uwagi. Wartość człowieczą. Anioł jako byt idealny jest w tym sensie „nieładzi” *par excellence*...

W prywatnej, poetyckiej angelologii Herberta — jak to kiedyś słusznie zauważono — „dobry może być jedynie anioł »nieudany«”, wyzbyty atrybutów zimnej doskonałości. Anioł krańcowo „sprzeniewierzający się swojej anielskości”⁹.

Takich aniołów jednak, czyli „sprzeniewierzających się swojej anielskości”, „przechodzących na ludzką stronę”, wyzbytych atrybutów zimnej doskonałości, aniołów — chciałoby się powiedzieć, „z ludzką twarzą” lub „na ludzką miarę skrojonych” — próżno szukać w lirycznych dokonaniach poety. Pojawiają się one za to w esejach, konkretnie: w kilku partiach *Barbarzyńcy w ogrodzie*, tomie szkiców poświadczającym europejskie, erudycyjne podróże pisarza. Jak choćby wtedy, gdy z przejściem analizuje Herbert nowatorskie rozwiązania budowniczych i sztukatorów wejściowych portali francuskiej katedry w Senlis. Gdzie „w miejsce romańskiego Sądu Ostatecznego — [na którym dominuje — M.J.] potężny Chrystus w majestacie, tłum apostołów i świętych, zbawieni ciężko ulatujący w niebo i potępieni spychani do piekielnych czeluści”¹⁰ — pojawia się po raz pierwszy w historii sakralnego zdobnictwa

⁸ J. Abramowska: *Wiersze z aniołami*. W: *Poznanie Herberta 2*. Wybór i wstęp A. Franaszek. Kraków 2000, s. 172.

⁹ *Ibidem*, s. 177.

¹⁰ Z. Herbert: *Barbarzyńca w ogrodzie*. Lublin 1991, s. 191–192.

tympanon z tematem Maryi, „podjęty potem przez Chartres, paryską Notre-Dame, Reims i inne katedry”¹¹. Stroniący zwykle od superlatywu, Herbert daje upust swej admiracji i niekłamanemu zachwytowi, zwłaszcza w zakresie rzeźbiarskiej kreacji aniołów, wyzbytych fałszywej wzniosłości i patosu: stylizowanych na czerstwych, młodych, naiwnych chłopców, przypominających raczej pełnych energii i skłonnych do facecji sztubaków niż wytworny niebieski dwór. Czytamy w eseju Herberta:

Śmierć, zmartwychwstanie i tryumf Maryi opowiedziane są z prostotą i werwą. Najpiękniejsze jest „Zmartwychwstanie”. Sześciu aniołów podnosi z łóżka Marię owiniętą w kokon surowej materii. Aniołowie są pyzaci, młodzi i odgrywiają tę scenę z przejściem i takim rozmachem, jakby na plecach nosili nie skrzydła, ale tornistry¹².

Zwróćmy uwagę – „nie skrzydła, ale tornistry”, nie chłodne piękno twarzy, lecz pyzate policzki, nie zimna wyniosłość, lecz przejście, rozmach i zaangażowanie. Herbert waloryzuje anielskość dodatnio – tu w kontekście oglądanego rzeźbiarskiego dzieła sztuki – gdy jest ona naznaczona ludzką niedoskonałością, gdy traci wątpliwy dla niego walor nieskazitelnej harmonii i pełni: wyglądu, postawy, zachowania, esencji.

Podobnie reaguje, gdy po raz pierwszy styka się z malarskim kunsztem Piera della Francesca w londyńskiej National Gallery i ogląda jeden z późniejszych obrazów Francesca, zatytułowany *Narodzenie*. Niezwykłość kompozycji – jak ją określa, „pełnej światła i poważnej radości” – wywołuje efekt „estetycznego (ale i zmysłowego) porażenia”, porażenia ową – jak ją nazywa – „wieczorną modlitwą Piera do dzieciństwa i świtu”. Tak ujmuje wspomniane doświadczenie w eseistycznym słowie:

Obraz przykuwa do jednego jedyne miejsca, nie można od niego odejść ani przybliżyć się jak do obrazów współczesnych, żeby powąchać farbę i podpatrzeć fakturę. Tło *Narodzenia* stanowi stajenka łoża, a właściwie ceglany, wałący się mur ze spadzistym lekkim daszkiem. Na pierwszym planie, na wytartej jak stary dywanik trawie leży Nowonarodzony. Za nim chór, zwró-

¹¹ Ibidem, s. 192.

¹² Ibidem.

conych twarzami do widza pięciu aniołów, bosych, mocnych jak kolumny i bardzo ziemskich. Ich chłopskie twarze stanowią kontrast dla prześwieconego jak u Baldovinettiego oblicza Madonny, która klęczy po prawej stronie w niemej adoracji¹³.

Symetryczność kompozycji opartej na układzie „dwójkowym” (Józef i Maryja, dwóch pasterzy, byk i osioł, „dwa pejzaże po bokach, jak okna przez które leje się pienne światło”¹⁴) wspierana jest, czy też — jak chce Herbert — dodatkowo „równowazona” w swojej pozycji centralnej przez kontrastowe zestawienie prześwieconego, rozmodlonego oblicza Maryi z nietypowym anielskim chórem. I właśnie ta „nietypowość”, oryginalność ujęcia angelicznej formy urzeka Herberta szczególnie. Dopatruje się w ich malarskiej kreacji swoistej stylizacji na chłopską prząsność: zauważa, iż to postacie „bose”, „mocne jak kolumny” i „bardzo ziemskie”, to anioły pozbawione subtelnych rysów dostojności, uderzające pospolitością „chłopskich twarzy”.

Ciekawią go też i urzekają defekty w anielskim wyglądzie zauważone na innym obrazie Francesca, odkrytym w kaplicy w Monterchi, defekty nieporadnie tuszowane po latach przez niewprawne ręce dekoratorów. Nieprzypadkowo przywoła w swoim eseju anioły, które — jak pisze — „w wędrówce przez stulecia [...] pogubiły sandały i jakiś niezdarly konserwator musiał je dorabiać”¹⁵. Z lubością dostrzeże w tej samej kaplicy dwa figlarne anioły, które z boku obrazu, zapewne w geście deziluzji, „odsłaniają draperie jak kurtynę”¹⁶.

Nie umknie jego uwagi dość dwuznaczna kreacja, przedstawiająca figury anielskie na fresku mistrza włoskiego Trecenta Martiniego. Pisząc o jego *Maestà*, wydobędzie anioły otaczające Maryję w gestach czulej, miłosnej, pełnej dworskiej galanterii adoracji:

Postacie aniołów niczym nie przypominają kolorowych posągów, jak wiatr drzewami porusza nimi łagodna linia; te, które klęczą u stóp Maryi, ofiarowują jej nie zimne symbole, ale kwiaty, a ona przyjmuje je jak kasztelanka hołdy trubadurów¹⁷.

¹³ Ibidem, s. 166.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem, s. 172.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem, s. 66.

Na powrót uwagę Herberta przykuwa nietypowa (w znaczeniu: nie do końca zgodna z chrześcijańską ortodoksją) wizualizacja postaci anioła, który z naturalnego opiekuna, towarzysza i zwiastuna Bogurodzicy przemienia się w anioła-trubadura, składającego wasalny, rycerski hołd swej bogdance. Znow będzie chciał widzieć w postawie anioła bardzo ludzki: feudalno-erotyczny gest poddania i uległości.

Celnie dowodzi Abramowska, iż Herbert „wyraźnie lubi te wizerunki [anielskie — M.J.], w których daje się odnaleźć ludzkie doświadczenie artysty, a może i ludzką postać żyjącego niegdyś modela. Są przeciwieństwem hieratycznych, »dwuwymiarowych« aniołów bizantyjskich, aniołów ze starannie utrefionymi włosami, tak samo jak »aniołków fruujących«, które w ostrym wierszu *Ornamentatorzy* służą za przykład sztuki fałszywej”¹⁸. Czy też — dodajmy — budzących estetyczną niechęć „różowych” *putto*, bohaterów barokowej sztuki, której Herbert — jak poucza lektura *Dębów* — serdecznie nie znosił (WW, 289). Okrutny anioł poezji okazuje się zatem diametralnie różny od naznaczonego ludzkim piętnem anioła erudycyjnego eseju. Pierwszy razi odstręczającą doskonałością, drugi przyciąga dyskretnym pięknem¹⁹.

¹⁸ J. Abramowska: *Wiersze z aniołami...*, s. 176.

¹⁹ Jedynym — jak się wydaje — utworem, w którym Herbert dokonuje konfrontacji wizerunków anielskich, takich jakie starałem się do tej pory przedstawić, jawi się jego wiersz *Siódmy anioł*. Poeta doprowadza w nim do znamiennego przeciwstawienia sześciu aniołów (a właściwie archaniołów) doskonałych i statycznych — postaci anielskiej (zgodnie z określeniem użytym przez Barańczaka) „zarażonej ludzką niedoskonałością”. Owym kłopotliwym i osobliwie dziwnym, tytułowym siódmym aniołem okazuje się „czarny”, „nerwowy”, zaopatrzony „w starą wyleniałą aureolę” Szemkel (WW, 62). To anioł kwestionujący boską zasadę niezmiennego prawa i nieuchronnej sprawiedliwości — dowiadujemy się, iż „był wielokrotnie karany / za przemyt grzeszników” (WW, 61). Przedstawiany jest jako szmugler i recydywista, cierpliwie wykonujący swój przemytniczy proceder na pozornie nieprzekraczalnej granicy światów — „między otchłanią / a niebem” (WW, 61). Jest ratownikiem dusz — „jego tupot nieustanny” (WW, 61) zwiastuje potępionym nadzieję raj. To także anioł „niesystemowy”, utrzymywany „w zastępie / tylko ze względu na liczbę siedem” (WW, 61), byt marginalny i ekscentryczny („nic nie ceni swojej godności” — WW, 61), ostatni w szeregu i najmniej istotny, jeśli mierzyć jego hierarchiczną pozycję odległością „od świętego świętych”; od miejsca, w którym przebywa Najwyższy, miejsca chronionego skrupulatnie (od góry i dołu) przez złocistego Gabriela, „podporę tronu / i baldachim” (WW, 61).

Znakomitą hermeneutyczną interpretację wiersza przedstawił swego czasu Władysław Panas, wskazując szczególnie, boski „status” Szemkela. Por. W. Panas: *Tajemnica siódmego anioła. Cztery interpretacje*. Lublin 2005, s. 7–27.

Tajemnice rodziny *Nepenthes*

Jan Jakub Tkliwy...

Rodzina dzbaneczników (*Nepenthes*) to egzotyczni, azjatyccy krewni dość dobrze znanej europejskiej rosiczki (*Drosera*) i nieco mniej powszechnie rozpoznawanej amerykańskiej muchołówki (*Dionaea*) — owadożernych roślin, porastających trudno dostępne, bagienne, a także błotniste tereny trzech wspomnianych kontynentów¹.

Familijna tytułatura wiersza Zbigniewa Herberta *Rodzina „Nepenthes”* — utworu, o którym chcę tu słów parę skreślić — odsyła jednak nie tylko do Linneuszowej typologii i kategorii systematycznych wspartych na metaforach „relacyjnych”, tj. odsyłających do systemu hierarchii społecznego pierwowzoru (na przykład: królestwo, rząd, gromada, rodzina), ani nawet do zawartej w *systema vegetabilium* potencjalnej sieci pokrewieństw morfologicznych czy podobieństw w zwyczajach pokarmowych poszczególnych organizmów roślinnych. Wybór krwiożerczej „rodziny” lasów tropikalnych Azji pozwala Herbertowi na rozpoczęcie wcale nie florystycznej z ducha batalii. Twarda walka rozegra się na innym zgoła polu — miejscem tym będzie pierwsza plansza poetyckiego tomu *Elegia na odejście*, przystosowana zgrabnie już inicjalnym wierszem (*Dęby*) do gry, toczonej (ni to serio, ni to pozornie) z największym piewcą Natury, jakiego wydała europejska myśl: Jeanem Jacques’em Rousseau. Faktycznie Herbert pyta i „gra” (traktuje przy

¹ Więcej informacji w edycjach dawnych (por. *Dykcyonarz roślinny*. T. 1. Ułożony przez K. Kluka. Warszawa 1805, s. 191, 196) albo nowszych (Z. Podbielkowski: *Rośliny owadożerne*. Warszawa 1956, s. 16–20, 25–28, 33–36).

tym Rousseau niezwykle instrumentalnie!) o sprawy bardziej zasadnicze – pyta o... naturę (Naturę?) „świata przesiąkniętego złem”². Przywołajmy wiersz w pełnym brzmieniu:

Czy Jan Jakub Tkliwy wiedział coś o dzbaneczniku
– powinien wiedzieć roślinę opisał Linneusz –
więc dlaczego przemilczał ten skandal Natury

jeden z wielu skandali a może to było
ponad wydolność serca i gruczołów łzowych
tego który w przyrodzie szukał ukojenia

w ciemnych dżunglach Borneo rośnie ten złoczyńca
i wabi kwiatem który nie jest kwiatem
lecz rozdętym w kształt dzbanka głównym nerwem liścia

z pokrywą na zawiasach i bardzo słodką wargą
która ściąga owady na podstępny bankiet
jak policja sekretna pewnego mocarstwa

bo kto się może oprzeć – mucha albo człowiek –
nektarom lepkiem i orgii kolorów co świecą
barwą bieli fioletu mięsa jak okna czerwonej oberży

gdzie zacny oberżysta z piękną córką żoną
wysyłają kompanię gości spita wykrwawioną
zależnie od ich zasług do nieba lub piekła

faworyt dekadentów za czasów Wiktorii
łączy salon rozpusty z gabinetem tortur
wszystko tam było – sznur gwoździe jad seks knut
trumna

a my żyjemy z dzbanecznikiem w zgodzie
wśród łagrów i kacetów mało nas obchodzi
wiedza że w świecie roślin niewinności – nie ma³

² M. Werner: *„Rovigo”: portret na pożegnanie*. W: *Poznawanie Herberta*. Wybór i oprac. A. Franaszek. Kraków 1998, s. 224.

³ Z. Herbert: *Rodzina „Nepenthes”*. W: *Idem: Wiersze wybrane*. Wybór i oprac. R. Krynicki. Kraków 2007, s. 293. W dalszej części rozdziału korzystam z tego wydania, przywołując tytuł konkretnego wiersza lub stosując skrót WW – z odpowiednim numerem strony.

Zauważmy na wstępie, iż „pojedynek”, jaki Herbert toczy z Rousseau, przebiega wedle ściśle wyznaczonych przez autora *Tarniny* reguł. I nie są to zasady sprawiedliwej rywalizacji... Już w pierwszym wersie dokonuje poeta „szyderczej”⁴ zmiany w nazwisku adwersarza — pojawia się wartościujący epitet „tkliwy”. Nie trzeba być wytrawnym znawcą poezji Herberta, by wiedzieć, jak reglamentowanym terminem w jego poetyckim słowniku były bliźniacze wyrazy: „czułość” i „tkliwość”. Ten, który szczególnie wysoko cenił człowiecze męstwo i wytrwałość w poglądach, dzielność w kłopotach oraz niezłomny hart ducha — z niejakim zażenowaniem pytał w inicyjalnym wersie jednego z ostatnich wierszy *Epilogu burzy*: „cóż ja z tobą czułości w końcu począć mam”? Ujawnia Herbert osobistą konsternację także w dalszych fragmentach przywołanego utworu:

Psujesz wszystko zamieniasz na opak
streszczasz tragedię na romans kuchenny
idei lot wysokopienny
zmieniasz w stękania eksklamacje szlochy
Czułość, 369

Psująca spokojne pogwarki rozumu i prosty lot szlachetnej myśli empatyczna czułość (siostra tkliwości) nie jest najlepszą rekomendacją dla oświeceniowego filozofa, wywołanego w nagłosie wiersza *Rodzina „Nepenthes”*. Akustyczna wizytówka „tkliwości” („stękania eksklamacje szlochy”) — dyskwalifikuje tak samo, jak egzaltowane („ponad wydolność”) palpitanie serca i nadaktywność „gruczołów łzowych” rodem z taniego „romansu kuchennego” (WW, 369), dodana do deprecjonującego obrazu francuskiego myśliciela w piątym wersie wiersza.

Herbert sięga po najbardziej stereotypowe wyobrażenia oraz najsilniej utrwalone społecznie klisze, definiujące myśl i określające postać autora *Emila* — zsumowane w kiczowatej ikonie „tego który w przyrodzie szukał ukojenia”. Co więcej, poeta nie tylko buduje sekwencyjne sylogizmy, sprawiające — dodajmy od razu: żłudne — wrażenie dramatycznego przebiegu zdarzeń („czy wie-

⁴ Zwraca uwagę na taki (możliwy) ton rywalizacji — niejako przy okazji omawiania innych spraw — Mateusz Werner: „zdumiewa zwłaszcza wiersz *Rodzina Nepenthes* — gorzkie szyderstwo z Rousseau”. Por. M. Werner: „*Rovigo*”: portret na pożegnanie..., s. 224.

dział” — „powinien wiedzieć” — „więc dlaczego przemilczał” — „a może to było...”), ale też próbuje za fasadą wytartych fraz skryć przed czytelnikiem swą rozległą wiedzę tyczącą Rousseau (nieprzypadkowo, na przykład, podróżując po Francji, zboczy z głównej trasy i odwiedzi Ermenonville — ostatni przystanek w życiowej podróży genewskiego filozofa) oraz podlewaną ironią, ale jednak: atencję, dla wierszowego adwersarza⁵.

Herbert, kreśląc karykaturalny wizerunek tego, „który w przyrodzie szukał ukojenia”, nie tylko doskonale poznał obyczaje spacerowe Rousseau, podczas których ten ostatni uzupełniał o kolejne okazy florystyczne karty swego prywatnego zielnika — orientował się sprawnie w prywatnej idiomatyce filozofa, tyczącej słynnej idei „herboryzowania” wyrosłej z konieczności leśnych wędrówek „z Linneuszem” w rękę. Autor *Tamaryszka* zgłębił intymne hierarchie poszukiwawcze przeciwnika na tyle, że potrafi wskazać nawet jego imaginacyjne herboralne trofea (ironicznie wydobyty „syndrom barwiczka”). Przyznaje się Herbert do lektury biografii markiza de Girardin (ostatniego mecenasa Jana Jakuba), sporządza wypisy ze słynnego duchowego, „przechadzkowego” dziennika mistrza z Genewy (*Marzenia samotnego wędrowca*). Wie o zamiarach napisania dzieła, „które uzupełniłoby *Emila*”, nieobce są mu muzyczne fascynacje Rousseau i plany pisarza z pasją tą związane⁶. Wie to wszystko, bo musi to wiedzieć, także jako wychowanek i uczeń egzegety (*Rousseau jako pisarz*) oraz tłumacza (*Trzy rozprawy z filozofii społecznej*) pism oświeceniowego encyklopedysty — Henryka Elzenberga⁷.

Jednym słowem, Herbert — jako wytrawny czytelnik Rousseau — doskonale zdawał sobie sprawę z tego, jak zdeformowany „obraz” myśliciela z Ermitage’u kreśli w przywołanym wierszu. Czemu więc to robi? Dlaczego zarzuca Rousseau nieuczciwość poznawczą (przemilczanie kłopotliwych faktów — niewygodnych

⁵ Wspomniana „atencja” nie jest oczywiście atrybutem przywołanego wiersza na żadnym poziomie jego organizacji, trzeba ją rekonstruować kontekstowo — o tym: za moment.

⁶ Daje temu świadectwo w: Z. Herbert: *Barbarzyńca w ogrodzie*. Wrocław 1996, s. 276–282.

⁷ Por. H. Elzenberg: *Z filozofii kultury. Pisma*. T. 1. Wybór, oprac. i wstęp M. Woroniecki. Kraków 1991; J.J. Rousseau: *Trzy rozprawy z filozofii społecznej*. Przeł., oprac., słowem wstępnym i przypisami opatrzył H. Elzenberg. Warszawa 1956.

dla głoszonego idealnego systemu: „skandale Natury”) i myślowe kunktatorstwo? Czyni to Herbert, choć doskonale wie, iż systematyczny⁸ wykład na temat doskonałego porządku świata Natury, idei ładu i problemu „zła moralnego” (powstającego z chwilą opuszczenia przez człowieka owego pierwotnego, „naturalnego” terytorium) daje Rousseau w innym czasie i na zgoła innym etapie swego duchowego rozwoju. To właśnie wtedy (a nie później — o czym za chwilę!), w latach wzmożonych studiów i impulsywnych proklamacji (1750—1762)⁹, Natura pozostaje ważnym „tematem” ukierunkowanej myśli francuskiego filozofa¹⁰, objawionej w klarownych i czystych „obrazach harmonii i symetrii”. Jawi się wtedy jako figura „wielkiej jedności”¹¹. Znakomity badacz twórczości autora *Nowej Heloizy* napisze, iż dla „ówczesnego” Rousseau, „uprawiającego systematyczną refleksję nad ładem panującym w naturze”, cały

Wszeczeńświat [...] stanowi system metafizyczno-moralny, system „celów i środków”, w którym panuje powszechna „zgodność i harmonia”. Świat jest „wielką jednią” — *le grand tout* — a harmonia w nim panująca przejawia się w stałości praw i w „wewnętrznej odpowiedniości” każdej rzeczy ze wszystkimi innymi i z całością. Analogia z mechanizmem zegara odsyła nas do „wynałazcy”, którego „podziwia się w szczegółach jego dzieła”. Ta „zgodność wewnętrzna” panująca w ładzie znajduje wyraz

⁸ Jak przytomnie zauważa Bronisław Baczek, sam Rousseau „uprawia ten systematyczny typ refleksji bardzo niechętnie”. Por. B. Baczek: *Rousseau: samotność i wspólnota*. Gdańsk 2009, s. 435.

⁹ Por. E. Rządowska: *Wstęp*. W: J.J. Rousseau: *Marzenia samotnego wędrowca*. Przeł. E. Rządowska. Wrocław 1983, s. V—VIII.

¹⁰ Konkretnie: „Pojęciem natury Rousseau zajmuje się w dwóch pismach — w drugiej *Rozprawie*, poświęconej nierówności, oraz w *Emilu*”. Zob. R. Spaemann: *Rousseau — człowiek czy obywatel. Dylemat nowożytności*. Przeł. J. Merecki. Warszawa 2011, s. 102. Tutaj także rozdział poświęcony omawianemu zagadnieniu: *O prehistorii pojęcia natury w XVIII wieku* (s. 85—118).

¹¹ B. Baczek: *Rousseau: samotność i wspólnota...*, s. 180—181. W cytowanym rozdziale („Ład” i zło moralne) czytamy: „Podkreślenie harmonijnego charakteru natury jako »wielkiej jedni« służy uwypukleniu nieładu i chaosu panującego w społeczeństwie. Najplastyczniej daje temu wyraz sekwencja narracji *Wyznania wiary wikarego sabaudzkiego*, zawartej w IV księdze *Emila*. Oto wikary odtwarza obraz harmonii i zgodności panującej we wszechświecie, oto dochodzi do wniosku, że miejsce człowieka w świecie jest „najlepsze i zaszczytne”, i ta wyróżniona pozycja „króla natury” budzi „w sercu uczucie wdzięczności dla stwórcy gatunku”. Ibidem, s. 180.

w tym, że każdą rzecz można by „pod jakimkolwiek względem uważać za punkt centralny dla innych”. Nie ma w porządku fizycznym i moralnym niczego, co „nie byłoby lub nie mogłoby być użyteczne”. Ład przejawia się w zajmowaniu przez każdy fragment wszechświata „swego miejsca” w całości¹².

Zatem ukryty „Wynalazca” doskonałego mechanizmu zegarowego, jakim jawi się cały, pracujący mozolnie pod dyktando „stałych praw” i „wewnętrznej odpowiedniości”, Wszechświat, wmontował — to lekcja Herberta — w tryby Natury-urządzenia także nieusuwalne (pozostające wciąż na „swoim miejscu”) elementy niszczące i destruktywne — detale, które choć dewastują sąsiednie ogniwa przyrodniczej maszynerii, to jednak nie destruują całości i nie przyczyniają się do całkowitego zniszczenia projektu. Ich dyskretna, immanentnie wbudowana w system (choć zawsze na peryferiach układu — tekstowe: gdzieś „w ciemnych dżunglach Borneo”) obecność stanowi dla Herberta nieusuwalny znak sprzeciwu — jest „skandalem” kompromitującym ideę „Wynalazcy”. Nieusuwalny, mechaniczny „tryb” (pozostał przy ośmieszanej, deistycznej metaforze zegarmistrzowskiej), w jakim cisi „złoczyńcy” destrukcji, wyposażeni w podstępne narzędzia anihilacji (wegetatywne szczęki: „pokrywę na zawiasach”), zadają śmierć swoim współbraciom w istnieniu — każe Herbertowi drwić z ustaleń Rousseau. Drwina to tym mocniejsza, im bardziej uświadomimy sobie, iż na świadka-sprawcę zła (destrukcji) nieusuwalnie implantowanego w ciało stworzenia przywołał poeta najbardziej „niewinną” (wedle Starobinskiego rośliny to „byty, których życie nie niszczy niewinności”¹³) i „niecelową” („roślina jest sama dla siebie bezpośrednim celem”¹⁴), pozbawioną pierwiastka duchowego, „nierozumną” istotę żywą — roślinę.

Wymierzony w Rousseau bezpardonowy atak Herberta — słuszny, być może, co do prezentowanych racji merytorycznych czy intuicji — okazuje się wszak wadliwy w swych zrębach, jeśli tak można rzec, metodologicznych. Kreśląc niezwykle spójny obraz Rousseau — wielkiego systematyka przyrody, „ucznia”

¹² Ibidem, s. 179.

¹³ J. Starobinski: *Roślinne przyjaźnie*. W: Idem: *Jean Jacques Rousseau. Przejrzystość i przeszkoda oraz siedem esejów o Rousseau*. Przeł. J. Wojcieszak. Warszawa 2000, s. 280.

¹⁴ Ibidem.

doktora d'Ivernoisa i Linneusza¹⁵, wiernego czytelnika *Systema naturae*, empirysty-zielarza (który choć „w przyrodzie szukał [dodajmy przewrotnie: „tylko” — M.J.] ukojenia”, to przy okazji odnalazł tam zagubione klucze łatwej teodycei) — jakby zapomina, iż w owym czasie (to znaczy w okresie, kiedy prowadził swoje terenowe wędrówki i „herboryzował”, kiedy czytywał wybitnego szwedzkiego przyrodnika i uzupełniał zielnik¹⁶) Rousseau porzucił definitywnie ideę systematycznych studiów nad problematyką, która — jako centralna i kluczowa — jawi się Herbertowi... Jeśli szukał w Naturze „ukojenia”, to z zupełnie innych powodów:

Im głębsza jest samotność, w której wówczas żyję, tym bardziej trzeba, aby pustkę wypełnił jakiś przedmiot, a w miejsce tych, przed którymi cofa się moja wyobraźnia albo które odpycha pamięć, zjawiają się dzieła samej natury, jakie ziemia niezmuszana przez człowieka ukazuje dokoła moim oczom¹⁷.

„Samotność” i „pustka” — oto dwa kluczowe słowa przywołanego fragmentu. „Samotność” jako pochodna trudnego losu wygnańca i przybierającej ostry obrót choroby (melancholia, napady obłądki). „Pustka” zaś najlepiej opisuje chyba kondycję dwóch podstawowych „władz duchowych” Rousseau: wyobraźni i pamięci. I właśnie idea nieustannej wędrówki, permanentnych powrotów „na łono” Natury, połączona z pasją kolekcjonowania roślin oraz starannego katalogowania ich w zielniku, służyć ma swoistej terapii, przywracającej melancholijnemu umysłowi utracone walory miejsc odwiedzanych i sytuacji niegdyś przeżytych, jako sensorodny ekwiwalent pozwalający zapełnić dojmującą pustkę terażniejszości:

Suchy kwiat skuteczniej niż jakakolwiek refleksja powoduje spontaniczne pojawienie się wiosennego obrazu przeszłości w świadomości, która chce być beczynna. Odnaleziony w zielniku, odsyła Jana Jakuba do niego samego i do jego odległego szczęścia, do pięknego dnia, kiedy wyruszył w drogę, by odkryć rzadki okaz, którego mu brakowało¹⁸.

¹⁵ Zob. J.J. Rousseau: *Marzenia samotnego wędrowca...*, s. 69.

¹⁶ A więc od pobytu na Wyspie Świętego Piotra (1765) do śmierci w przyjaznych ogrodach Ermenonville (1778).

¹⁷ J.J. Rousseau: *Marzenia samotnego wędrowca...*, s. 105.

¹⁸ J. Starobinski: *Roślinne przyjaźnie...*, s. 280. Sam Rousseau nazwie to wprost: „Wszystkie te botaniczne wyprawy, różne przeżycia związane z miej-

I w innym miejscu cytowanego eseju dodaje Starobinski:

Dziwna słabość zdaje się toczyć terazniejszość — słabość, której Rousseau pozbędzie się tylko za sprawą odwołania się do przeszłości [...]. Zielnik jest więc sztucznym, ale prawomocnym sposobem tworzenia rezerwuaru przeszłości, a tym samym rezerwuaru szczęśliwej pełni, jaką pozostawia w Janie Jakubie zanik wyobraźni i wrażenia. Zbieranie roślin w chwili samego zbierania jest zajęciem próżniaczym, pozwalającym indywidualum oderwać się zarówno od własnej pustki, jak i od horyzontu przesładowania; jednak botaniczna przechadzka, przywołana w pamięci, jest wysepką szczęścia. A kiedy zasuszona roślina przywraca obecność wspomnienia, obiektywna budowa rośliny zamazuje się i znika, by ustąpić miejsca subiektywnemu przyplwowi szczęśliwego wspomnienia. Zebrany kwiat staje się już nie tyle odzwierciedleniem własnego gatunku, ile znakiem, dzięki któremu uczucie wyrywa się zapomnieniu i powraca, nie tracąc niczego ze swej pierwotnej żywości¹⁹.

Można mówić tu o swoistym procesie ozdrowieńczym (sukcesywnie postępującej w czasie „zielarskiej” kuracji, skutecznie destylującej trujące złoги osobowości) — za sprawą „procedury herboralnej” następuje wszak powolna rewitalizacja umysłu udręczonego:

Przy roślinach, które świadczą o czystości natury, Jan Jakub sam się oczyszcza, jakby roślinna niewinność miała magiczną moc uniewinniania obserwatora. A jeżeli zasuszona roślina staje się *znakiem pamięci*, który przypomina Janowi Jakubowi światłość pewnego krajobrazu i pięknego dnia, jeżeli sprawia, że pojawia się miniony stan duszy w świadomości chwili obecnej, to

schem przedmiotów, które przyciągały moją uwagę, powstałe wskutek tego myśli, a na dodatek towarzyszące im czasem sceny, wszystko to pozostawiło we mnie wrażenie, odnawiające się, gdy oglądam zebrane w tych samych miejscach rośliny. Już ich nie zobaczę, tych przepięknych krajobrazów, tych lasów, jezior, zagajników, skał, gór, na widok których wzruszyło się moje serce; ale dziś, gdy nie mogę przemierzać tych szczęśnych okolic, wystarczy, że otworzę zielnik i za jego sprawą znów tam jestem. Często zebranych przeze mnie roślin potrafią zawsze przypomnieć mi tę wspaniałą scenę. Zielnik — to dziennik moich wypraw po zioła, pozwalający mi powtórnie w nich uczestniczyć, i to z nową przyjemnością, a ponadto stwarzający złudzenie wzrokowe, które natychmiast stawia mi przed oczyma ich obrazy”. Zob. J.J. Rousseau: *Marzenia samotnego wędrowca...*, s. 110.

¹⁹ J. Starobinski: *Roślinne przyjaźnie...*, s. 281–282.

znaczy, że roślina wprawdzie czemuś *służyła*, ale celowi czysto wewnętrznemu: przywróciła Jana Jakuba Janowi Jakubowi²⁰.

Dzieje się tak nawet wówczas, gdy Rousseau „zabiera się” do przechadzkowych czynności z — budzącą podejrzenia postronnego obserwatora — oświeceniową pedanterią i werwą, a także z „chłodnym”, paradygmatycznym pragnieniem oglądu totalnego. Kiedy opisze początki swej botanicznej pasji, sięgające pobytu na malowniczej wyspie Saint-Pierre, zauważy:

Postanowiłem opracować *Flora petrinsularis* i opisać wszystkie, co do jednej, rośliny wyspy, robiąc to tak starannie, aby mieć zajęcie do końca życia. Podobno jakiś Niemiec napisał książkę o skórce cytryny, a ja byłbym zdolny napisać wówczas po jednej książce o każdej trawce łąkowej, o każdym mchu leśnym, o każdym poroście zaścielającym skały; wreszcie, nie chciałem zostawić bez wyczerpującego opisu ani jednego źdźbła trawy, ani jednego roślinnego pyłku. Aby zrealizować ten piękny plan, co rano po śniadaniu, które jedliśmy wszyscy razem, wychodziłem z lupą w rękę i moim *Systema naturae* pod pachą penetrować jakąś część wyspy, którą w tym celu podzieliłem na małe czworoboki, postanawiając badać je po kolei w każdej porze roku²¹.

Nawet jeśli czasem sprawiał jednak Rousseau wrażenie kogoś, kto prowadzi systemowe badania terenowe, kto pragnie wytrwale „poznać wszystkie znane na ziemi rośliny”, zmierzając do jakiejś

²⁰ Ibidem, s. 280.

²¹ J.J. Rousseau: *Marzenia samotnego wędrowca...*, s. 69. I w wersji bardziej radykalnej — po niejkiej przerwie — przedstawi symptomy ponownego opętania „tym” szaleństwem: „nagle, przekroczywszy sześćdziesiąt pięć lat, pozbawiony resztek niezbyt sprawnej pamięci i sił do biegania po lasach, nie dysponując przewodnikiem, książkami, ogrodem, zielnikiem [poprzedni Rousseau sprzedał — M.J.], zostałem na nowo opętany tym szaleństwem, ale w jeszcze większym stopniu, niż gdy mu się pierwszy raz poddałem; i oto poważnie podejmuję zamiar przyswojenia sobie na pamięć całego *Regnum vegetabile* Murraya i poznania wszystkich [sic! — M.J.] znanych na ziemi roślin. Nie mając środków na odkupienie książki z dziedziny botaniki, zabrałem się do przepisywania tych, które mi pożyczono, i w nadziei na drugi zielnik, bogatszy od pierwszego, gdzie będę mógł umieścić wszystkie rośliny morskie i alpejskie oraz wszystkie drzewa indyjskie, zaczynam skromnie od tego, co pod ręką — od kurzego śladu, trybuli, ogórecznika lekarskiego i starca, zbieram ze znajomością rzeczy roślinki z klatki moich ptaków i przy każdym spotkaniem źdźbła trawy mówię sobie z zadowoleniem: znowu jedna roślina więcej”. Ibidem, s. 92–93.

gigantycznej, badawczej syntezy — należy zgodzić się z tezą, że cel owych przedsięwzięć pozostawał od początku do końca odmienny: chodziło o ratowanie samego siebie. A może należałoby to ująć inaczej: napisanie (przepisanie?) samego siebie „na nowo”. Wszak meandryczny charakter wędrówek, skutkujący przypadkowymi (zawsze porządkowanymi wtórnie, „po czasie”) trofeami zielnika, znajduje znakomite „odbicie” w niestabilnym, błędzącym, swobodnym, rozlewnym toku intymistycznego zapisu (por. *Wyznania, Dialogi, Marzenia samotnego wędrowca*). Zawsze zaś taki zapis — jak poświadcza specjalista — złączony jest bezpośrednio ze świadomością straty i z niemożliwością pełnego odzyskania „siebie dawnego” (zdrowego? młodego? zintegrowanego? szczęśliwego? itd.). Jest skryptoralnie poświadczonym symptomem melancholijnej skazy, znakiem nieusuwalnej poznawczej klęski, odraczaną w czasie totalną rezygnacją z odtworzenia „minionego”:

Melancholijny charakter pisma wiąże się więc przede wszystkim ze świadomością, że wspomnienie tylko częściowo zrekompensować może utraconą przeszłość. Rousseau przyznaje bowiem, że trudno czasami wypowiedzieć to, czego się doznaje; niemożliwe zaś wydaje się wypowiedzenie tego po pewnym czasie — gdy nie tylko uczucie już przeminęło, ale i jego kontekst zniknął. W zapisywaniu przeszłości tkwi rozpacz, którą wywołuje niemożliwość dotarcia do siebie i swoich uczuć sprzed lat. Moment pisania, podjęcie próby, jest bolesnym zdobywaniem świadomości straty, której nic już nie powetuje, a niedorzeczne pragnienie pisania tylko ją powiększa²².

Tego prywatnego, osobistego, ściszonego tonu, dobywającego się z intymnych zapisków Rousseau, zdaje się Herbert — na chwilę w niniejszych rozważaniach pominięty — w ogóle nie dostrzegać. Pragnie widzieć w autorze *Emila* oraz w jego nieusuwalnym programie „naturalizacji” człowieka jedynie niebezpiecznego dogmatyka, który błędnie przemyślał ideę niewinnej, pozbawionej skandalicznego pierwiastka zła Natury i na każdym etapie swego życia ideę ową propagował i pełnił. Upraszczający widzenie problemu, zniekształcony obraz Rousseau musiał się jednak kiedyś w imaginacyjnym świecie Herberta pojawić. Karykatura tego przedsta-

²² P. Śniedziewski: *Włóczyć się i spoglądać (Rousseau, Chateaubriand)*. W: Idem: *Melancholijne spojrzenie*. Kraków 2011, s. 38.

wienia wytwarza bowiem efektowny poetycki fantom, któremu łatwo przeciwstawić własną wersję zdarzeń, opowiedzieć prywatną „historię naturalną”, nakreślić alternatywne modele odwzorowujące prawa *universum* przyrodniczego. Aby tak postąpić, musi Herbert zignorować ten etap życia intelektualnego i duchowego Rousseau, w którym autor *Wyznań* traktuje „system Natury”, jako ulotną kolekcję pięknych okazów, jako urzekające *universum* estetyczne, a nie abstrakcyjne *systema Naturae* — zimny przedmiot epistemologicznych, ontycznych i teologicznych rozważań. Ponieważ zaś tylko o tak modelowany typ refleksji Herbertowi chodzi, swoiście kreśli „topografię sporu” — Natura nigdy już nie będzie dla niego terytorium niewinnych łowów²³...

Tryby Natury

Już we wczesnym wierszu Herberta (*Głos* — WW, 47) objawia się klarowna wizja mechanicznego obiegu materii wirowanej w monstrialnej, „ogromnej klepsydrze” wszechświata, cyklicznie przesypującej byty i formy *ad infinitum*:

idę do lasu
gdzie trwa nieprzerwany
szum ogromnej klepsydry
przesypującej liście w czarnoziem
czarnoziem w liście
potężne zuchwy owadów trawią milczenie ziemi

Głos, 47

Zegarowy mechanizm zniszczenia wpisany jest — co oczywiste — w ciało każdej istoty żywej:

²³ Teza ta szczególnej mocy nabiera zwłaszcza w kontekście tomu *Elegia na odejście*. Zwraca na to uwagę Lidia Wiśniewska, pisząc o destrukcji dwóch mitów naturalnych: „Mit rozumnej przyrody runie w zetknięciu z »rzezią niewiniątek« — młodych roślinek (*Dęby*), a mit dobrej przyrody w duchu Jana Jakuba Tkliwego zostanie podważony istnieniem roślin z rodziny *Nepenthes*”. Por. L. Wiśniewska: *Filozofia i mechanizmy konstrukcyjne świata poetyckiego Zbigniewa Herberta*. W: *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*. Red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski. Kraków 2001, s. 71.

uwięzłe w pulsach sekundniki
 jak młyńskie koła w ciepłej krwi
 rok obracają bardzo szybko
Drży i faluje, 26

Nieuchronny — w podjętym *ab origine* trybie procedowania — trybunał Natury zyskuje rangę „instytucji” implementującej w materialistyczne *universum* świata zasady powszechnego prawa (wykluczającego precedensy i abolicje), obligatoryjnej regulacji sięgającej molekularnej struktury organizmów. Herbert przypomina defetystycznie — w jednym z wierszy tomu *Raport z oblężonego Miasta* — iż „prawdziwy proces toczy się w [...] komórkach”. „Prawdziwy” w tym wypadku znaczy: fingowany. Wszak to „one [komórki — M.J.] wcześniej znały wyrok” (WW, 272). Tak pojęty „proces” skazuje nieodmiennie każdy poszczególny byt jednostkowy na uwięzienie w czeluściach materii nieożywionej — do czasu ponownego uwolnienia i włączenia atomów w łańcuch nowego życia. Diagnoza poety przybiera formę przewrotnej (sugestia macierzyńskiego ukojenia: „w dłoniach”, „w sercu”) sentencji:

potem obudzisz się milcząco
 w dłoniach bezruchu
 w sercu rzeczy
Werset panteisty, 27

Ścieżka jednająca z „wilgotnym sercem rzeczy”, z „ciemnym ziarnem przyczyny” wiedzie nieodmiennie po niepewnych „stopniach mroku / w coraz większą ciemność” do „matki elementów którą uczcił Tales” (WW, 154). Dopiero tutaj w błogiej nie-świadomości nie-istnienia najdonośniej brzmi pusty ton okrutnego, „niezmordowanego monologu ziemi” i jałowego szczebiotu „gadatliwej wody”, sączącej swoje „słone nic” (WW, 47). „Ziemia” i „woda” — dwie pierwotne jakości, substancje najprostsze z możliwych — to mroczne żywioły elementarne: „niezmordowane” w likwidacyjnej pracy, sprowadzające każde istnienie „do dna”, „do nicości” (WW, 27).

Podobnie pesymistyczną diagnozę stawia Herbert i później. Dajmy na to w wierszu *Sekwoja*, w którym krystalizuje się figura wielkiego „geometry” Natury (na potrzeby historiozoficznego wywodu przyjmuje on miano starożytnego kronikarza — Tacyta), choć kreślona konstrukcja pozwala mówić tyleż o samym bezna-

miętnym twórcy dziejowej deskrypcji, co o mechanizmie naturalistycznej (lepiej: naturalnej) anihilacji istnień. W tej optyce jawi się Natura-sekwoja — podobnie — jako emanacja pierwotnych sił niszczących: nieprzeniknionych i nieustępliwych. Drzemiąca w niej moc pleni się systemowo, ale niegramatycznie — działa poza semantyką zdolną istotę systemu wyjawić i objaśnić:

[...] nie zna przymiotników
nie zna składni wyrażającej przerażenie nie zna żadnych słów
więc liczy dodaje lata i wieki jakby chciała powiedzieć
że nie ma
nic poza narodzinami i śmiercią nic tylko narodziny i śmierć²⁴
Sekwoja, 201

Przekrój poprzeczny potężnego drzewa, symbolizującego „gotycką” potęgę Natury, staje się nie tylko miernikiem („słoje niezmiernie regularne jak kręgi na wodzie”) i dendrologicznie rozrysowaną mapą krwawej, koncentrycznie rozlewnej („opowiedzianej cyrklem”) hekatombi dziejów:

cał od środka pnia pożar dalekiego Rzymu za czasów Nerona
w połowie bitwa pod Hastings nocna wyprawa drakkarów
popłoch Anglosaksończyków śmierć nieszczęsnego Harolda
opowiedziana jest cyrklem
i wreszcie tuż przy wybrzeżu kory lądowanie Aliantów
w Normandii
Sekwoja, 201

Jest także swoistym, odwiecznym rezerwuarem (żywą urną?) cierpienia i bólu — spisanym „na pniu” okrutnym depozytem historii: wszak to słoje drzewa okalają tkwiącą w środku, utrwaloną wegetatywnym zapisem, skrytą wewnątrz krwawą miazgę” pojedynczego losu.

Albo jeszcze inaczej — przywołajmy dla odmiany wiersz *Pan Cogito rozważa różnicę między głosem ludzkim a głosem przyrody*. „Niez mordowana jest oracja światów” — powie tu Herbert, rozważając różnicę między głosem (światem?) ludzkim a głosem (światem?) Natury. Wie, że „stanać wobec żywiołów” — to zawsze ponieść

²⁴ W zgodzie z zaproponowanym uprzednio przesunięciem („Tacyt tego drzewa był geometrą”) przypisuję właściwość geometrii jego „tworowi”. Zmieniam — tym samym — gramatyczną morfologię oryginalnej wypowiedzi Herberta.

klęskę. Wie, że nawet pokora (stąpienie z „pomniejszoną włóczęgią”) nie chroni przed katastrofą:

przegra ręka do góry
gardło słabsze od źródła
Pan Cogito rozważa różnicę... 200

W tym samym wierszu wzmocni jeszcze tony rezygnacji pierwszoosobową formą czasownika:

nie przekrzyczę piasku
nie zwiążę śliną metafory
oka z gwiazdą
uchem przy kamieniu
z ziarnistego milczenia nie wyprowadzę ciszy
Pan Cogito rozważa różnicę... 200

Ale wiedza ta (samoświadomość) wynika stąd, że pozornie piękne *oratio naturae* to zawsze już *oratio mortis*, głos skażony złem – (nie)zmordowany śpiew zniszczenia:

i dalej toczą się pioruny kwiatów *oratio* traw *oratio* chmur
mamrocą chmury drzew spokojnie płonie skała
ocean gasi zachód dzień połyka noc i na przełęczu
wiatrów
nowe wstaje światło

a ranna mgła podnosi tarczę wyspy
Pan Cogito rozważa różnicę... 200 [podkr. – M.J.]

Nagromadzona w zaledwie pięciu wersach bellumiczno-apokaliptyczna leksyka nie pozostawia złudzeń co do destrukcyjnych mechanizmów, stanowiących znak rozpoznawczy naturalnych (a pozornie neutralnych) „żywiołów” tego świata.

Jeszcze inaczej nakreśli poeta problem w znakomitym *Lesie Ardeńskim*. Odkrywca, prywatna lektura Herbertowych „dróg lasu” każe Romanowi Honetowi przywołać na pomoc liryczne analogie do Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Ciekawe, iż uwaga komentatora, przywołująca koncepcję Natury wyznawaną przez autora *Pokolenia*, znakomicie opisuje Herbertowe intuicje. Wydaje się, iż także w jego (Herberta) poetyckim „zapisie dominuje permanentna, mechanicystyczna wszechmoc Natury, jej zdolność do cyklicz-

nego odradzania się²⁵ i reprodukcji zła. Wszak, jak podpowiada przywołany wiersz, „liściastą mową zapomnianą” — to „umarłych imion wyschłe ziarno” — wciąż na nowo rodzi te same „zdrady wilczych jagód”. Recyrkulacja zła immanentnie tkwiącego w Naturze, „wbudowanego” w nią, sprawia, iż ciągle „pod nogą” czujemy pulsujące „nurty złych korzeni”, a uważne oko zawsze wypatrzy mrówkę, co „siostrę swoją grzebie”. Natura w najlepszym razie — zauważy Herbert ironicznie — „powtarza swoje mądre tautologie”, w ramach których „las jest lasem morze morzem skała skałą” (*Moldlitwa Pana Cogito — podróżnika*). I jako taka — pozostaje tożsama z sobą, silna mocą cyklicznej reprodukcji, uwikłana w bezustanny proces odtwarzania stanu posiadania.

Jej nieodrodne dzieci — nawet gdy przybierają ludzkie kształty — jak choćby „poczęty przez Naturę” boski Klaudiusz (z wiersza o tym tytule — WW, 265), jedynie zdawkowym i obojętnym „no cóż” kwitują wypływ życia z bezwartościowych, nikomu niepotrzebnych martwych ciał (w konkretnym przypadku wierszowym: z ciał „trzydziestu pięciu senatorów / i jakichś trzech centurii ekwitów” — WW, 265). Natura (i jej personalizowani tekstowo emisariusze) zwykła bowiem sprowadzać śmierć „do wymiarów banalnych i codziennych / takich jak lekka melancholia albo katar”. Warto w tym miejscu w ogóle zwrócić uwagę na pojawiającą się w poezji Herberta girlandy stylistycznie przystrzyżonych roślinnych opłotów, „doczepionych” do fragmentów tematyzujących zarówno okrutne wyroki i urwane nagle egzystencje, jak i ciche, samotne agonie. O „liliowym [...] pagórku szubienic” i „gęstych bluszczach egzekucji” wspomni poeta w wierszu *Postój* (WW, 153); na „białą szubienicę”, gdzie „wiszą chude strąki / ciał którym wiatr przywraca życie ten wiatr bez drzew i bez obłoków” (WW, 303) wskaże Herbert w liryku *Krajobraz*. Śmierć zobrazowana w innych „przyrodniczych metaforach” — dendrologicznego zranienia i metafizycznej holometabolii — powróci w wierszu *Pan Cogito obserwuje zmarłego przyjaciela* (WW, 197):

leżał na wąskim przyłądku
zniszczenia
oderwany od pnia
porzucony jak kokon

²⁵ R. Honet: *Szklane oko zmarłych*. W: *Poeci czytają Herberta*. Zebrał i oprac. A. Franaszek. Kraków 2009, s. 45.

Po efekty florystyczno-fauniczne sięgnie poeta także przy okazji wiersza *Śmierć pospolita*, tekstu stanowiącego swoisty zapis anatomii umierania. Ciało ulegające rozpadowi (materia umierająca) to organizm poddany atakom niszczących sił biologii, spastycznie ponawianych („czym była naprzód nasza śmierć”) i nieuchronnych fluktuacji śmierci. To tam, *in corpore*: „pod dębem płuc przy jamie serca / przez które potok rwie i huczy”, dokonuje się anihilujące pojedynczy byt *mysterium mortis*, kiedy:

wewnętrzny dotyk cofa czułki
 gaśnie latarka świadomości
 wzrok się odwraca i słuch głuchnie
Śmierć pospolita, 155

Ta, która — jak sugeruje tytuł — jest pospolita i zwyczajna, okazuje się (to wiemy skądinąd!) bardzo niepospolita w swym jednostkowym zjawieniu. Tym niemniej kreślona przez poetę owadzia alegoria jeszcze bardziej wzmacnia biologiczny, zmysłowy, trywialny (przeważnie: „małe, bezważkie” zakłóca cieleśny porządek trwania) wymiar umierania. I nie dajmy się zwieść „pięknemu” obrazowi pszczoły-śmierci, zamieszkującej żywy jeszcze, bo „lepkki kwiat na żył łodydze”. Stylistycznie przystrojony w entomologiczne metafory „matecznik nicości” to przecież nic innego niż „ul serca pusty” — analogon ostatecznego unicestwienia.

Czasem tylko bohater tej poezji miewa sensne obrazy, skrywające „regresywne” pragnienia powrotu do stanu pierwotnej równowagi i błogiej komunii istnień — u „źródeł historii”, w jakimś bajecznym *arché*, gdzie obok siebie leżą:

wilk i łania jastrząb i gołąb
 a dziecko usypia na grzywie lwa
 jak w kołysce
 [...] uśmiechają się zwierzęta
 ludzie żywią się białymi kwiatami
 i wszystko jest tak dobrze
 jak było na początku

Arijon, 40

We wspomnianą, oniryczną podróż do owego „jako było na początku”, zabiera nas Herbert także w wierszu *Wstydlive sny*:

Metamorfozy w dół do źródeł historii
 utraconego raju dzieciństwa w kropli wody

ucieczki pościgi przez mysie korytarze
 owadzie wędrówki na dno kwiatu
 ostre przebudzenie w gnieździe wilgi

albo czujny bieg po śniegu w skórze wilka
 i nad krawędzią przepaści wielkie wycie do pełni
 nagły strach kiedy wiatr przynosi zapach mordercy

cały zachód w rogach jelenia
 spiralny sen węża
 wertykalne czuwanie płastugi

to wszystko jest zapisane w atlasie naszego ciała
 i w skale czaszki odcisnięte jak portrety przodków
Wstydlliwe sny, 257

Komentująca przytoczony fragment Francesca Fornari zauważy bardzo celnie:

Powrót do zwierzęcego uniwersum przejawia się jako chęć zostania na nowo przyjętym do stada, jako potrzeba powtórzenia słów zapomnianego języka, który zdaje się wyryty w ciele człowieka²⁶.

Pamiętajmy jednak, iż prezentowane tęsknoty (choć odcisnięte w ciele człowieka jako najstarsze atawizmy, rajsko-niewinne „portrety przodków”) wypełniają jedynie ulotne, senne marzenia. Tylko w ściśle zakreślonych ramach „wstydliwego snu” pozwala sobie poeta na pojednawcze gesty kierowane w stronę *Magna Mater*, bezwzględnej Matki „zdmuchującej zmysły przed progiem pytania” (WW, 208). Herbert doskonale zdaje się pamiętać o przygnębiającej lekcji św. Pawła, dla którego „cała Natura boleje i jęczy i czeka na zbawienie”. Jeśli możliwa jest akceptacja Natury w mnogości jej form i agresywnie rywalizujących z sobą energii, pojawiająca się (na przykład) w nakazach wielokroć przywoływanego przez komentatorów *Przesłania Pana Cogito* (WW, 229) —

²⁶ F. Fornari: *Rozważania o bestiariusz Zbigniewa Herberta*. W: *Wyraz wyluskany z piersi. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*. Red. J.M. Ruszar. Lublin 2006, s. 44.

[...] kochaj źródło zaranne
 ptaka o nieznanym imieniu dąb zimowy
 światło na murze splendor nieba

— to tylko jako pragnienie/nadzieja na powrót do przedustawnej harmonii. W innych wypadkach pozostaje już zawsze tylko zimna obojętność nie-ludzkiego („one nie potrzebują twego ciepłego oddechu”), groza naturalnego doboru i „ponura selekcja” istnień, najsilniej może wyartykułowana w pierwszoosobowym wyznaniu, patetycznej apostrofie wiersza *Dęby*²⁷:

Lecz muszę wyznać że mnie niepokoi
 wasz rytuał poczęcia — o rozumne —
 u schyłku wiosny na początku lata
 w cieniu konarów roi się
 od waszych dzieci i niemowląt
 przytułki listków sierocińce kielków
 blade bardzo blade
 słabsze od trawy
 na oceanie piasku
 walczą samotnie samotnie
 dlaczego nie bronicie waszych dzieci
 na które pierwszy mróz położy miecz zagłady

Dęby, 289

Dokonująca się w planie wegetatywnego obumierania „rzeź niewiniątek” (w „przytułkach listków”, w „sierocińcach kielków”) pozwala pytać Herbertowi o inne „krucjaty” przeciw życiu (od masakry biblijnych młodzianków, przez ofiary średniowiecznych wojen religijnych, po matematycznie uporządkowane obliczenia obozowych kapo, zliczających „numery” — bezosobowe sygnatury ludzkiej selekcji). Tym niemniej „ciemne pytania”, płynące z wnętrza „dębowej eposy bycia”²⁸, tyleż dotyczą okrutnego po-

²⁷ Sam poeta w liście do Marka Skwarnickiego łagodzi nieco swoje poetyckie stanowisko (rozpacz w finale wiersza): „Twoje uwagi na temat *Dębów*, a zwłaszcza zakończenia wiersza przyjmuję jako przyjacielską, a zatem cenną troskę. Tylko dla mnie rozpacz była zawsze wołaniem o nadzieję, a ciemność miała wyrażać pragnienie światła. To może się wydać dialektycznym wykrętem, ale być może należy w swoim wnętrzu lepiej destylować nieszczęście”. M. Skwarnicki: *Poza granicami trzeźwego rozumu. W: Upór i trwanie. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*. Wrocław 2000, s. 83.

²⁸ M. Stala: *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*. Kraków 1997, s. 94.

rządki człowieczej historii, ile odwiecznych porachunków — buchalteryjnie i statystycznie odtwarzanych przez „wodnistookiego boga”, „demiurga nikczemności” w annałach prastarej Księgi o dźwięcznie i cudnie brzmiącym tytule: *Natura devorans, natura devorata*. Właśnie: „dźwięcznie i cudnie brzmiącym”...

Herbert doskonale zdaje sobie sprawę, iż piękna forma (wszystko jedno: świątyni w Dodonie, fresków w Knossos, rozłożystych dębów) i wzniosły temat (dajmy na to: „słowicze żale Keatsa”, wizerunek szarżującego byka ściany północnej kreteńskiego pałacu, wariacje na temat miejsca, „gdzie wszystko zda się skłania / do pocałunków wyznań pojednania”) zbyt często ostentacyjnie przesłaniają „naturalną”, kłopotliwą przypadłość bytu — skrywają niezawiniony ból i dojmujące cierpienie. Powie Herbert w wywiadzie udzielonym Krystynie Nastulance:

Siedzę teraz [na początku roku 1972 — M.J.] w Oborach i piszę szkic o freskach w Knossos. A za plecami jest ośrodek rolniczy, w którym krowy chorują i chore cielaki zabija w oborze drwał. Więc słucham tego płaczu krów i piszę szkic o freskach w Knossos. Rzeczywistość kaszle, zawodzi, skrzeczy²⁹.

„Płacz krów” jest akustycznym i etycznym rewersem „fresku w Knossos” — pięknego malunku byka, przesłaniającego zbyt oczywistą „mroczną parabolę” realnego (Minotaur). Wszak — spójrzmy na problem z innej strony — rzeczywistość w „Oborach” i „oborach” jednakowo „kaszle, zawodzi, skrzeczy”, jakkolwiek chcielibyśmy ową rzeczywistość dzielić na sfery „pełne” i „wolne od” utrapienia. Czy chcemy tego, czy nie: nietzscheański cień spowija trwale „cichą wydmę” życia. Jak zauważa Andrzej Franaszek:

Wszędzie triumfuje „nietzscheański duch”, symbol prawa siły, poświęcenia słabych dla silnych, wielu dla nielicznych. Innymi słowy: nie istnieje żadna ucieczka przed cierpieniem, jakie nas spotyka [...] — cały świat jest nim równomiernie wypełniony³⁰.

²⁹ Jeśli masz dwie drogi... Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem. W: K. Nastulanka: *Sami o sobie. Rozmowy z pisarzami i uczonymi*. Warszawa 1975, s. 287.

³⁰ A. Franaszek: „a pod każdym liściem rozpacz”. „Teksty Drugie” 1997, nr 1–2, s. 248. Ostatnio znakomitą wykładnię wiersza *Dęby* przedstawił — uzupełniając ustalenia np. Stali i Franaszka — Miłosz Piotrowiak: *Idylla/testament. Wiersze przebrane. Testament/idylla. Wiersze przybrane*. Katowice 2013, s. 123–131 (chodzi o rozdział: *Czarne drzewa. Wokół „Dębów” Zbigniewa Herberta*).

Ów niepokojący „symbol prawa siły”, w ramach którego ostentacyjnie poświęca się „słabych dla silnych, wielu dla nielicznych”, powróci także w obrazie „podstępnego bankietu”, na jaki wabią (spragnionych odpoczynku i „lepkich nektarów” podróżnych), wywołani piątą strofą wiersza *Rodzina „Nepenthes”*, gospodarze „czerwonej oberży”. Poetycka alegoria – materializowana jako odcięta zimową zamiecią, a położona w Alpach na wyżynie Peyrabeille karczma morderców – pozostaje aż nazbyt oczywista: odsyła do głośnego swego czasu (1951) francuskiego filmu w reżyserii Claude’a Autant-Lary’ego (z niezapomnianą rolą Fernandela – prostodusznego mnicha – w roli głównej³¹). Sensualna, przybrana w groteskową garderobę, groza tego upiornego fresku przemawia do Herberta – co ciekawe – bogatą feerią barw i odcieni (od bieli śniegu, przez fiolet mięsa, po krwistość nazwy własnej). Przywołana przez poetę – niejako wbrew czarno-białej estetyce filmowego przekazu – „orgia kolorów” każe uśpionej wyobraźni czytelnika dostrzec formalne zbieżności między kadrami dzieła Lary’ego, i dokonaniem prymitywistów flamandzkich wieku XV i XVI, dokumentujących wzorzystą galanterię zacisznego mieszczańskiego, domowego wnętrza. Wszak tu i tam „zwykli ludzie” wiodą cicho i niezauważenie swój somnambuliczny żywot.

Purytański spokój owego sennego, ubocznie położonego, górskiego domu Martinów, prowadzonego przez „zacnego oberżystę z piękną córką, żoną”, maćci jednak nie tyle ponawiany regularnie (102 razy – jak dowiadujemy się z filmowej spowiedzi „skruszonej” gospodyni) rytuał zbrodni, po którym każdą nową „kompanię gości spita wykrwawioną” posyła się „zależnie od zasług” do „nieba lub piekła”. Dzieje się to raczej za sprawą kłopotliwego gościa – gargantuicznego mnicha żebraczej konduity. Odkrywa on – jako jedyny – reguły sprawnie pracującego „przedsiębiorstwa zbrodni”, rozpaczliwie próbuje przerwać łańcuch zniszczenia, finalnie zaś – pozostaje osamotniony, z tragicznym bagażem mało radosnej wiedzy. Nie to jednak okrutne (i przewrotne w swej wymowie) olśnienie wyśpiewane w końcowej scenie filmu przez komentującego zdarzenia minstrela (recytatyw Yvesa Montanda) pozostaje ostatecznym znakiem wspomnianej uprzednio mniszej świadomości tragicznej. Jest nim zaś bez wątpienia ekspozycja sce-

³¹ *Lauberge rouge*. Reż. C. Autant-Lara. Scen. C. Autant-Lara, P. Bost, J. Aurenche. Francja 1951.

ny, w której demaskujący tajemnicę „czerwonej oberży” zakonnik uświadamia sobie, iż będąca alegorią ludzkiej wspólnoty (reprezentowanej przez przedstawicieli różnych płci, ras, stanów, zawodów), nęcąca „orgią kolorów” karczma ryglowana jest żelazną, więzienną kratą spinającą futryny okien. Kreślony przez Claude’a Autant-Larę model dusznego labiryntu pokoi, krętych korytarzy i sekretnych przejść stanowi makietę doskonałej pułapki, wyrafinowanego potrzasku, w jaki wpada niczego nieświadoma ofiara. Świat-więzienie, przed którego twardym prawem nie chroni żadna świętość (bezużyteczna wartość transportowanych relikwii św. Franciszka), żadne prawo (nawet siła płomiennej miłości) ani zasługa — oto bolesna wiedza umysłu odkrywającego ukrytą zasadę rzeczywistości. Prawda to zresztą powtórzona i przetworzona przez Larę — choć o tym nie wspomina słowem w producenczkich didaskaliach — za romantycznym pierwowzorem literackim Honoré de Balzaka, który pierwszy skonceptualizował omawiany balladowy motyw, tropiąc możliwe reakcje „duszy udręczonej” w jednym z opowiadań cyklu *Komedia ludzka*³².

Intrygujący pozostaje fakt, że romantyczny ślad „czerwonej oberży” wiedzie Herberta w mało romantyczne rejony dokonywanych na skalę przemysłową anihilacji niewinnych istnień gubionych w kazamatach „łagrów i kacetów”, masowych straceń kontrolowanych przez „policję sekretne” i tajne służby (zmieńmy liczbę gramatyczną!) „pewnych” dwudziestowiecznych mocarstw. Jeszcze bardziej znaczące jest jednak umieszczenie wyraziście modernistycznego „ogniwa pośredniego” w budowanej przez poetę, historycznie rozwijanej sekwencji obrazów zbrodni:

faworyt dekadentów za czasów Wiktorii
 łączy salon rozpusty z gabinetem tortur
 wszystko tam było — sznur gwoździe jad seks knut trumna

Rodzina „Nepenthes”, 293

Pokusa łatwej eksplikacji każe widzieć w poetyckim adresie Herberta aluzję już to do dandysowskich komnat cynicznych bohaterów prozy Jorisa Karla Huysmansa i Oscara Wilde’a, już to do mrocznych eksperymentów ofiarniczych Alistera Crowleya (*vide*: „gabinet tortur”, jaki autor *The Confessions* zaaranżował na sycyli-

³² Por. H. de Balzac: *Czerwona oberża*. W: Idem: „Czerwona oberża” i inne opowiadania. Przeł. T. Żeleński (Boy) i J. Rogoziński. Warszawa 1987.

skiej farmie w Cefalu), a także znaczonej wyrafinowaną torturą londyńskich „salonów rozpusty”, posadowionych w lupanarach Whitechapel³³, czy też drastycznie bestialskich seansów, jakie z chirurgiczną precyzją odczyniał nad swymi bezbronnymi ofiarą wiktoriański egzekutor-szaleniec Jack the Ripper³⁴.

Kto wie jednak, czy cichym bohaterem finałowej sekwencji wiersza, owym anonimowym „faworytem dekadentów”, wyposażonym w katowski przyborek zbrodniczych utensyliów (sznur, gwoździe, jad, seks, knut, trumna), nie jest przypadkiem Octave Mirbeau – zwłaszcza jako autor i pomysłodawca obrazoburczego *Ogródu udręczeń*³⁵. I to nie tylko ze względu na florystycznie odurzającą scenerię (skrywającego w swym wnętrzu infernalne, ohydne tajemnice) azjatyckiego, posadowionego niedaleko „ciemnych dżungli Borneo” ogrodu – monstualnego *hortus*, którego „logiczni do bólu” chińscy architekci pozostają zadziwiająco „harmonijnie zespoleni z naturą” (OU, 27). Dzieje się tak przede wszystkim za sprawą autorskiego zabiegu, każącego widzieć w Naturze „wspólniczkę”, a także „inspiratorkę” ludzkich aber-

³³ Drastyczne szczegóły zawiera policyjny raport Alfreda S. Deyera (*Handel angielskimi dziewczętami*), cytowany w monografii F.S. Pierre’a Dufoura: „Właścicielka domu [publicznego – M.J.] zawsze ma pod ręką wynajętych alfonsów (najczęściej są to wypuszczeni z więzienia kryminaliści), którzy potrafią zrobić porządek z opornymi kobietami. Aby uniemożliwić ucieczki na wolność, drzwi domów publicznych są tak skonstruowane, że każdy może przez nie wejść do środka, nikt natomiast nie może wyjść na zewnątrz, jeśli mu nie otworzy upoważniona do tego osoba. W wielu miastach okna opatrzone są weneckimi żaluzjami, niemal zawsze spuszczone, aby mieszkanki nie mogły spoglądać na ulice. W tych domach zaś, w których kobiety traktuje się szczególnie brutalnie, ściany i podwójne drzwi bywają pokryte tapicerką, ażeby krzyki męczonych ofiar oraz odgłosy nocnych orgii nie docierały na ulice. Dobrze wiadomo, że bywalcy owych miejsc, przesyleni zwykłą rozpustą, szukają nieraz nowych zmysłowych podniet i w tym celu poddają kobiety nieludzkim i nienaturalnym, diabelskim wprost aktom przemocy”. Zob. F.S.P. Dufour: *Historia prostytucji. Czasy chrześcijańskie do końca XIX wieku*. T. 3. Przeł. A. Baniukiewicz. Gdynia 1998, s. 186–187.

³⁴ Zarysowane tu modernistyczne fascynacje (i „dotknięcia”) transgresyjnymi momentami egzystencji przedstawia szeroko Mario Praz w ostatnim rozdziale (*Aneks – Swinburne i „angielska perwersja”*) swej – kanonicznej już dzisiaj – książki. Por. M. Praz: *Zmysły, śmierć, diabeł w literaturze romantycznej*. Przeł. K. Żaboklicki. Słowo wstępne M. Brahmer. Warszawa 1974, s. 377–389.

³⁵ O. Mirbeau: *Ogród udręczeń*. Przeł. L. Choromański. Warszawa 1992. W dalszej części pracy fragmenty niniejszej edycji sygnowane będą skrótem OU i odpowiednim numerem strony.

racji oraz gwałtownych infekcji złem. Jeśli nas — współczesnych — mało już obchodzi odpowiedź na pytanie *unde malum*, to dla Mirbeau kategorię Herbertową zdanie: „w świecie roślinności niewinności — nie ma”, stanowi jeszcze niepodważalny walor dogmatu.

Co więcej: w artystycznym projekcie Mirbeau każdy fragment doświadczanej przez człowieka rzeczywistości ziemskiej jawi się nieodmiennie jako fizyczno-duchowy *locus horridus*. „Tu wszystko jest straszliwe... miłość, choroby, śmierć... i kwiaty!...” (OU, 8) — powie Klara, immoralna bohaterka utworu, czyniąc z „miłości” i „kwiatów” — także przez retoryczne użycie spinającej frazę kłamry — naturalne ogniwo mortalnej koniunkcji (bez względu na to, czy diagnoza dotyczy azjatyckiego konkretnego, czy kondycji bytu jako takiego). Idea katowskiego Ogrodu Natury eksploatowana jest przez Mirbeau na każdym etapie powieściowej trajektorii przedstawiania. Dwa przykłady:

Wśród czarownego powabu i czarodziejskiego milczenia wszystkich tych roślin kwitnących wznoszą się narzędzia tortury i śmierci — pale, szubienice i krzyże... Ujrysz niebawem, jak się one podnoszą i zlewają ze wspaniałym przepychem tej rześkiej ulewy kwietnej! Tak się harmonijnie zespalają z nieporównaną czarodziejską naturą, że stanowią społem z nią jedno ciało wyrastające jak cudowne kwiaty z tego gruntu i wykarminione tym światłem!

OU, 53

A wśród tych czarów królestwa roślinnego wznosiły się szafoty, krzyże do rozpięcia, pomalowane jaskrawo szubienice, czarne słupy z hakami, u których szczytu wyszczerzały się szyderczo okropne maski demonów. Dźwigały się wysokie słupy do prostego zaduszenia, niskie szubienice i maszyny do ćwiartowania. Naokoło kolumn i słupców tych narzędzi kary wiły się — pomysł iście diabelski! — puszyste powojce, daurskie wilce, lophospermy, kolokwinty i powojnice... Ptaki wyśpiewywały tam pieśni miłosne...

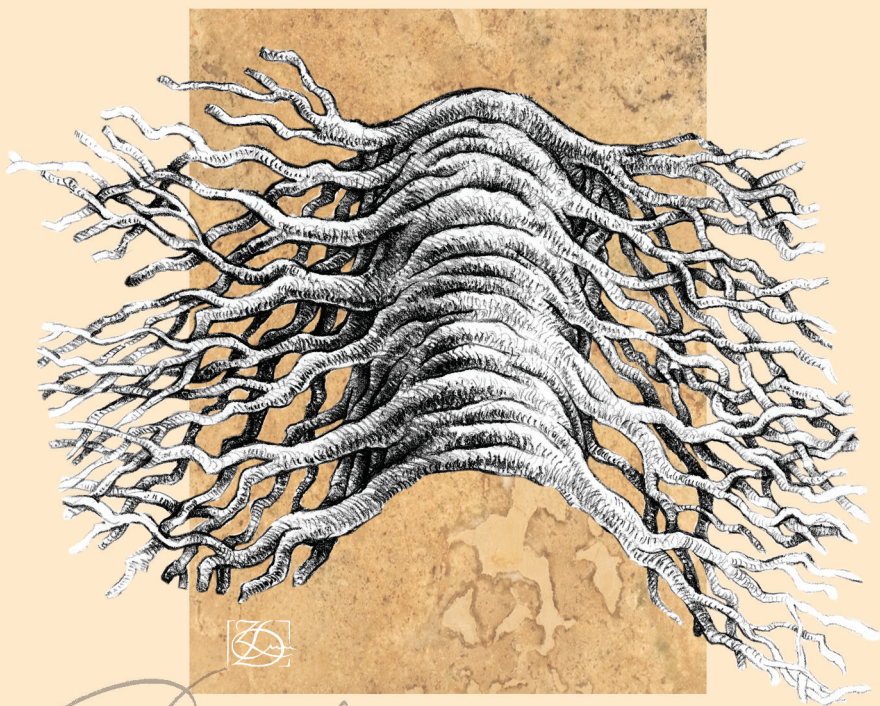
OU, 66

„Czarowny powab” i „czarodziejskie milczenie” Natury stanowią tylko niewinny rewers jej prawdziwej istoty: człowiek — sam przecie — „niezwyczajny artysta” zbrodni (OU, 53) pozostaje ledwie nieudolnym uczniem w ponawianym przez nią od wieków rytuale zabijania. Choć — jak twierdzi Mirbeau — wielokroć sprytny

homo destructor „potrafił uczynić naturę współniczką swego wyrafinowanego okrucieństwa” (OU, 53), to jednak podstępne czeluście dzbaneczników („wabią kwiatem który nie jest kwiatem”), gorzki miąższ kolokwint³⁶, wyrafinowane szubienice „powojców”, „lophospermów”, „wilców” gubiły istnienia na długo przed jego (człowieka) pojawieniem się na ziemi. Zło – wedle poetyckiej lekcji Herberta, zadziwiająco zgodnej w tym punkcie z intuicją Mirbeau – nie jest zatem prostą konsekwencją własnowolnej decyzji (takiej czy innej) istoty rozumnej, sięga korzeniami głębiej, niż należałoby sądzić: dotyka samej istoty bytu.

³⁶ Niebezpieczne dla istot żywych właściwości tej rośliny zauważono już dawno. Por. np. biblijną *Drugą Księgę Królewską* (4, 40).

Brulion romantyczny Jacka Podsiadły



*Brulion romantyczny
Jacka Podsiadły*

American dream...

fascynuj mnie, Ameryko

Jacek Podsiadło

dobrze byłoby też wyjechać do Stanów

Jacek Podsiadło

Stany, Stany — hajowa jazda...

„Zawsze już będę wędrował do jakiejś Ameryki” — oto swoiste *credo* poetyckie twórcy, o którym chciałbym tu mówić. Deklaracji tej nie osłabia nawet użyty w funkcji epitetowej zaimek nieokreślony: poszukiwana będzie przecież w tej poezji zawsze jakaś wersja wciąż tej samej Ameryki — mitycznej enklawy „Chlebem i Wolnością” (WZ, I, 236) płynącej, pożądanej przez tylu odmieńców i wyrzutków zamorskiej Ziemi Obiecanej, solarnej krainy skąpanej w promieniach słońca, przeglądającego się w perspektywie coraz bardziej odległego (niegdyś Dzikiego) Zachodu. Użyta przed chwilą akwatyczna metaforyka wolnościowego „pływu”, „zamorskiego” lądu i solarnej „kąpieli” nie stanowi tu zwykłego stylistycznego ozdobnika — wszak falisty ruch, łagodny przepływ czy życiodajne fluktuacje macierzyńskich energii kojarzyć będą się w przypadku tekstów Podsiadły nieodmiennie z regresywnym powrotem do — jeśli można poigrać słowami — „zjednoczonego stanu” dziecięcej, przedustawnej, arkadyjskiej błogości:

Nad Wielkimi Jeziorami mojej wyobraźni

ludzie mają złote serca, rzeki płyną mlekiem¹.

Jeśli przyjąć, iż owe *united states of felicity* dobrze definiują odległe czasy dzieciństwa i wczesnej młodości (w planie historii osobistej możemy mówić o wywołanych mottem: „dobrych latach siedem-

¹ J. Podsiadło: *Wiersze zebrane*. T. 1. Warszawa 1998, s. 237. W dalszej części szkicu, kiedy korzystam z niniejszej edycji, stosuję skrót WZ, I i odpowiedni numer strony.

dziesiątych” — WZ, I, 236) — to jankeska fantazja, westernowa etyka i wolnościowy portret mieszkańców nieobjętej prerii chronią skutecznie „Wielkie Jeziora” dziecięcej wyobraźni przed „bladą twarzą” peerelowskiej rzeczywistości:

Wsparty o strzelbę Daniel Boone czuwał pod poduszką
nad moimi snami, rano zostawiałem go w obozowisku i zamiast
do szkoły
wybierałem się na łowy, zwykle polując na jabłka
w sadzie obok plebanii. Nie przerażały mnie blade twarze
Gierka i Jaroszewicza na ekranie telewizyjnym,
plemiona zjednoczone przez Tecumseha, z którym co wieczór
siadałem przy ognisku rozpalanym z worków po cementcie,
w każdej chwili gotowe były na mój rozkaz wykopać topór wojny.
Dopiero po kilku latach zauważyłem, że słowa „czerwony brat”
brzmiały w ustach dorosłych ironicznie, ale nawet
„Solidarność” wydawała mi się z początku czymś w rodzaju
Sprzysiężenia Czarnej Wydry, a Andy Warhol do dziś
kojarzy mi się z warchołami z Radomia i Ursusa.

WZ, I, 236

Nawet przechowane w pamięci klasyczne melodie i słowa amerykańskich pieśni² zyskują (modelowane stereotypowymi obrazami) lokalnie uproszczone translacje (w poniższym przypadku: o meteorologiczno-florystycznym „nachyleniu”), wersje zmieniające zasadniczo pesymistyczne wydźwięki oryginałów:

[...] Moja siostrzenica w bananowej spódnicy
od rana do wieczora nuciła przebój „Nigdy ponoć deszcz
nie pada
w Kalifornii, tu banany lecą z nieba tak jak deszcz” [...].

WZ, I, 236

Choć współczesny, utrwalony w sparafrazowanej wersji (cytowanej przez poetę) pieśni popkulturowy mit Ameryki każe widzieć w niej³ nowy biblijny Kanaan, ziemię, na którą spada słodki deszcz

² W tym wypadku Podsiadło sięga po fragment popularnej w latach osiemdziesiątych w Polsce przeróbki słynnej amerykańskiej piosenki, gdzie zupełnie dowolnej parafrazie poddano przebój Alberta Hammonda i Mike’a Hazelwooda (*It Never Rains in Southern California*), utwór o niekoniecznie radosnym przesłaniu.

³ Przynajmniej w przededniu przełomu roku 1989, jaki dotknął tereny Europy Środkowo-Wschodniej. Wtedy USA jawiły się jeszcze — w szeroko pojętej opi-

„bananowej manny” — to jednak Podsiadło ma pełną świadomość bezpowrotnej utraty kluczy do królestwa „ludzi o złotych sercach”, mieszkających nad rozlewnymi „rzekami płynącymi mlekiem”. Wie, iż „nigdy nie znajdzie szlaku wiodącego / z powrotem na tamte prerie”. Wszak „czatownie i wigwamy, do których nie umie już wrócić” (WZ, I, 236), stoją puste. Wyprowadzili się z nich dawni szlachetni mieszkańcy kontynentu: Ralph Waldo Emerson i Henry David Thoreau, Tecumseh i Siedzący Byk, Daniel Boone i Thomas Jefferson.

Zerwanie duchowej wspólnoty z tymi, którzy stanowili o sile amerykańskiego etosu: lojalności, odwagi, honoru, krytycznego myślenia i obywatelskiego nieposłuszeństwa (etosu utrwalonego emocjonalnie w prywatnym doświadczeniu poety — nieomalże z tą samą siłą! — przez młodzieńcze lektury Jamesa Fenimore’a Coopera i romantycznych transcendentalistów), należy zapisać po stronie tyleż win indywidualnych, co wspólnotowych zaniedbań większości ludzi europejskiego Zachodu.

I właśnie ten swoisty wyrzut sumienia rządzi dosyć silnie wyobraźnię poety, która żyje (jeśli tak można powiedzieć) „pod dyktando” owej przewiny — inspirowana jest i kierowana czymś, co można by nazwać permanentną fascynacją *the american way of life*.

Ślady owej wyobraźniowej marszruty znaczą karty wielu wierszy „Jacka Po” i układają się w najróżniejsze porządki sensów. Dość łatwo też wypreparować sekwencje takich wiązek znaczeniowych, budujących życiowe rytmy lirycznego gospodarza przywołanych za chwilę utworów: światy jego lektur i fascynacji muzycznych, znaki ideologicznych wyborów i trajektorie — takich, a nie innych — preferencji politycznych, rankingi ulubionych filmów i wskazania miejsc, do których warto uciec (lub do których należy pielgrzymować). Wreszcie — *last but not least* — także rysowane w poezji zręby prywatnej filozofii Drogi i osobiste fragmenty miłosnego dyskursu nie wymykają się zarysowanej przed chwilą wyobraźniowej „skazie”⁴.

nii publicznej tamtej części świata — jako kraj bezkrytycznej tęsknoty i „ślepej miłości” (cytowany fragment pochodzi z wiersza, który datowany jest na 17–18 kwietnia 1989 roku).

⁴ Wypada zauważyć, iż pisane wielką literą słowa Droga i Miłość to dwa podstawowe „zaklęcia” tej poezji. Szerzej kwestię analizuje Piotr Śliwiński: *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*. Kraków 2002, s. 154–156.

Zacznijmy od rozpoznania najprostszych – temporalnych. Nieprzypadkowy wydaje się (dajmy na to) fakt, że dobowe rytmy życiowych zatrudnień wierszowego protagonisty animuje od samego rana „wrzask / Jima Morrisona” zawieszony „na jednej z radiowych częstotliwości”⁵. Także o „szóstej rano, fioletowym brzaskiem” (WZ, II, 244), choć już w innym porządku tomikowych kompozycji, rozpoczyna on boski (pierwszy) dzień tygodnia od wypicia świątecznego, cudownego eliksiru – „herbaty mocnej jak przęśła Golden Gate”. Towarzyszy temu swoiste „słowo na niedzielę”, gnomiczne przytoczenie przybierające kształt (oczywisty patronat Jima Jarmuscha) uwagi o roli *tea and cigarettes* w procesie twórczego przyrostu „wierszy / typu ‘robię to i tamto’ [...]” – artefaktów powstałych z ducha nowojorskiej szkoły poetów (WZ, I, 89).

O ile fioletowy brzask poranka witają wrzaskliwe melodie Morrisona, o tyle „nocne strażę” tej poezji nadchodzą zwykle w rytmie Tańca Ducha, powoływanego do życia magnetycznym głosem mieszkanki⁶ – innego nowojorskiego adresu – widmowego Chelsea Hotel (WZ, I, 305) lub przy akompaniamencie kolejnego akustycznego „patrona” tej poezji Boba Dylana. Instruktażowe jest w tym względzie inicjalne wyznaczenie autorskiego podmiotu jednego z wczesnych wierszy, który „jadąc pociągiem przytulony do szyby / zaciągniętej fioletową chustą nocy”, rozmyśla ekumenicznie („przy muzyce Dylana oszukującej głód / jak umiejąca postępować z nędzarzem ladacznica”) zarówno o Przyjaciołach, jak i „wierszach Snydera, Brautigana i Pattena” (WZ, I, 223).

Świadomy, iż „świat kręci się w przeciwną stronę / niż stare płyty Dylana”, a dorastające dzieci późnej nowoczesności „chcą (już tylko) muzyki pop” (WZ, I, 199), mierzy tętno upływających dni i lat inną akustyczną miarą: „śpiewa w duecie z Lindą Ronstad smutne hiszpańskie ballady” (WZ, II, 13), łowi uchem sferyczne pienia „osobliwych, przyjaznych i rozpuszczalnych” (WZ, I, 92) aniołów – eterycznych kantorów z pieśni Laurie Anderson, starannie śledzi frazy „coraz smutniejszych” protestsongów Tracy Chapman. I choć rozróżnia tylko „pojedyncze słowa *the dream of America* albo *suicide*” (WZ, II, 288) – to ich wydestylowana rady-

⁵ J. Podsiadły: *Wiersze zebrane*. T. 2. Warszawa 1998, s. 244. W dalszej części podaję jako WZ, II, wraz z odpowiednią paginacją.

⁶ Chodzi oczywiście o Patti Smith, dyskretną „towarzyszkę” wielu lirycznych sytuacji aranżowanych przez Autora *To all the whales I'd love before*.

kalną selekcją moc zaświadcza o równie radykalnym profilu psychologicznym słuchacza⁷.

Zauważmy, iż dominacja amerykańskiej „audiosfery” w prywatno-poetyckim świecie Podsiadły nie podlega najmniejszej dyskusji. Osobisty metronom poety zawsze odmierza ten sam mocny rytm: jest precyzyjnym mechanizmem zegarowym, wybijającym upływ poszczególnych godzin i dni na jednolicie nastrojoną, anglosaską nutę. Dałoby się zresztą wspomnianą obserwację wyzyskać i w odmiennym, rozszerzającym kontekście. Wydaje się bowiem, iż podobnym prawom (nazwijmy je: „dyskretnej semantyzacji”) podlega także kreowana przez Podsiadłą poetycka przestrzeń. Można by w takim wypadku mówić o względnie jednolitym chronotopie lirycznym, zbudowanym na trwałych i solidnych „topograficznych fundamentach”, na których takie geograficzne obszary węzłowe, jak: Kalifornia, Hollywood, Floryda, Nowy Jork, Wielkie Jeziora, ogromne połacie Midwestu czy upalna Arizona, stanowiąc będą już to kartograficzne refleksy dobrostanu, już to optymalne wzorce gospodarowania przestrzenią, stanowiące gorzki wyrzut dla zdegradowanego zasobu przaisnej, polskiej rzeczywistości.

I dzieje się tak nie tylko wtedy, gdy tęsknota dyktuje pocie cokolwiek pretensjonalne listy do wymaginowanej kochanki (Anny Marii), gdy każe pieczętować je stemplem miłosnej poczty nad brzegami Missouri, by finalnie wszystko przywdziać w nieco przetarty kostium szamańskiej egzaltacji:

Tak, kiedy jesteś daleko, jestem Indianinem
z plemienia Huichol albo Choctaw, który wysysa mięsz
z kaktusów peyotl albo tańczy w ekstazie tęsknoty
przebrany za niedźwiedzia, i modłę się do słońca,
by nas nie opuszczało.
Niebo staje się czarne.
Czarne są resztki kawy na dnie filiżanki.
Tak samo czarne są herbaciane fusy na dnie nadpękniętej
szklanki.
To jest moja Missouri, moja Rio Grande.

WZ, I, 391–392

Ani także wtedy, gdy w akcie egzystencjalnej rezygnacji wołałby matecznikiem obolałego życia uczynić po równo: dziewicze oko-

⁷ Radykalizm ów wspiera deklarowana jawnie (WZ, I, 82) miłość do głosu i „bojowej”, emancypacyjnej sztuki uprawianej przez Chapman.

lice Rzeki Czerwonej i malownicze brzegi Winnipegu — krainy bardzo przyjaznej komuś, kto „w dupie ma państwowe mienie” i „pilnuje przede wszystkim siebie” (WZ, I, 356). W każdym razie mowa będzie o ziemi bardziej przyjaznej niż okupowana dla zarobku stróżówka w jakimś nieznośnie nudnym polskim mieście (WZ, I, 357).

Pracę poetyckiej wyobraźni Podsiadły cechuje jednak o wiele większy rozmach, niż mogłyby o tym świadczyć dwa podane przykłady. „Amerykański chronotop” przetwarza i moderuje — jeśli tak można powiedzieć — całe połączenie rodzimej rzeczywistości i pozwala widzieć ją w zupełnie nieoczekiwanych wariantach zjawień.

Oto kilka przykładowych metamorficznych ujęć lokalnego kontinuum czasoprzestrzennego, w którym nawet apolityczny z pozoru „błękit nieba jest tak nasycony sobą, że mógłby kandydować / do fotela prezydenta Stanów Zjednoczonych” (WZ, I, 186). Innym razem „wróbel lądujący na betonie” w upalne południe „zera z ukosa” niczym Whartonowski „Birdy w ostatnim wcieleniu” (WZ, I, 229). Czasem krzycząca pod oknem czteropiętrowego bloku (echo dopowiada Koheletowe zaklęcia) mała dziewczynka ma „w swej twarzy coś z / Jane Fondy w pewnym westernie” (WZ, I, 196). Innym razem tylko pomniejszona dawka alkoholu nie pozwala protagonistce wiersza *Pijalnia piwa* dostrzec w kanadyjkarzu „klęczącym na jednym kolanie” i płynącym dziarsko w nurtach Wisły

[...] Indianina ze szczepu Ottawa
prującego spokojne wody jeziora Erie dziobem
wydłubanego w pniu canoe.

WZ, I, 230

Choć już „grupę tubylców” koczującą „przed blokiem, na plastikowych krzesłach, / w cieniu pojedynczego drzewa, przy grillu” rozszyfruje nieomylnie jako „ponurą karykaturę obozu pod gołym niebem Szoszonów [...]”⁸.

⁸ Cytowany fragment wiersza *** *Wstałem o piątej...* pochodzi z wydanego w roku 1999 tomu *Wychwył Grahama*. Por. J. Podsiadły: *Wychwył Grahama*. Warszawa 1999, s. 29. Dodajmy na marginesie, iż nader intrygującą wykładnię wielu możliwych tekstowych autoprezentacji i masek „ja” w kontekście (i linearnym, wersowym następstwie) przywołanego fragmentu „indiańskiego” obrazka rodzajowego daje Joanna Orska, w swym studium *Sezon na leszcza. Autentyk w poezji Jacka Podsiadły*. W: Eadem: *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*. Kraków 2006, s. 47–48.

Właściwie liryczny podmiot tych wierszy — bez względu na to, w jakim miejscu poetycznej sceny aktualnie się znajduje — wciąż od nowa indagowany jest przez łagodnie mrugające jankeskie znaki. Jego zmysły atakuje zarówno: dyskretnie złożona na politurze telewizyjnego odbiornika „pocztówka z Chaplinem” (WZ, II, 355), nudny film z Seanem Connerym i Michaeliem Cainem (WZ, I, 385), jak i klasyczny „amerykański wyciskacz łez” *à la Sprawa Kramerów* (WZ, I, 250). Nie może on — nawet gdyby bardzo tego chciał — wyrugować ze swego świata, łatwo wyczuwalnej, pokoleniowej słabości. Wciąż (na nowo!) zafascynowany jest

szaleństwem Kerouaka latającego jeansy kolejnymi fragmentami powieści pisanych na kolanie, chudą sylwetką Jodie Foster walcem drogowym miażdżącym płyty Cata Stevensa, strzałką szybkościomierza wskazującego ponad sto mil na godzinę, której nie przeżyje zakochany James Dean z wbitą między żebra kierownicą, łobuzerską twarzą Jackie Coogana, kiedy ciska kamieniami w szyby, a na widok policjanta pryska jak mit.

WZ, I, 236–237

Jego ulotny, tomikowy żywot znaczy tyleż nieklamany podziw dla Jassie Jamesa, Willy’ego Boya i Roya Rogersa (WZ, I, 218; WZ, I, 227; WZ, II, 358), co litanijna troska o los anonimowego „tak-sówkarza z Pittsburga, który strzelał do ludzi na ulicy” (WZ, I, 287). Charakteryzuje go zarówno bezkrytyczna miłość do pacyfistycznego stylu życia właściwego Jamajce i Kalifornii — dwóm irenistycznym republikom, „dwóm zbuntowanym siostrom, (które) / nie straciły na wojnie nikogo” (WZ, I, 146), jak i niesłabnąca admiracja dla „kliwej brutalności” i „mdłej flegmy” (WZ, I, 227) bohaterskich stróżów prawa spod znaku inspektora Harry’ego Callahana.

To subtelny czytelnik anglosaskiej literatury, znawca pism Edwarda Estlina Cummingsa, Johna Steinbecka, Timothy’ego Snydera, Richarda Brautigana, Kena Keseya, Thomasa Pynchona, Roberta Bly’ego, ale także: programowy abnegat, surowy naturszczyk, „martwy” — dla kochającego życie filistra — *outsider*. To ktoś, kto od lat z olimpijskim spokojem uprawia jakże dziwaczny „dwubój klasyczny: / czytanie wierszy Jeffersa i leżenie trupem” (WZ, II, 247).

I właściwie można by w tym miejscu obojętnie wzruszyć ramionami — cóż bowiem wynika z zaprezentowanych powyżej lirycznych wypisów, czego nie zauważyłaby już dużo wcześniej literacka krytyka? Że dopokąd „amerykańskiego perkalu” staje — w najlepsze tka się nieprzychylna mieszczańskiemu myśleniu opowieść spóźnionego bitnika? Że usytuowanie wierszowego protagonisty w „świecie położonym między kontrkulturą a kulturą masową” nie sprzyja „kultuwowaniu, pogłębianiu własnej pojedynczości i duchowości”¹⁰?

Cóż wreszcie odkrywczego w praktyce poetyckiego tasowania i łączenia efektownych „klisz i kalek” wypreparowanych przez zamorskie mass media, a utrwalonych mocno w wyobraźni zbiorowego konsumenta i po tej stronie oceanu? Czy „amerykański sen” Podsiadły to coś więcej niż tylko kolażowe projekcje zblazowanego (i kwestionującego zastane, kanoniczne dystynkcje) uczestnika — nastawionej już tylko na ludyczną zabawę — ponowoczesnej ideosfery? Retoryczność czterech pierwszych interogacji nie wymaga stanowczej odpowiedzi. Na ostatnie z postawionych pytań negatywnie replikuje Stanisław Stabro w swym syntetycznym artykule opisującym kontrkulturowe fascynacje poety:

Chcąc wyrazić bunt wobec kanonów kultury wysokiej, stosuje Podsiadło poetycką technikę „kulturowego synkretyzmu”, w ramach której wartości z różnych poziomów kultury brane są przez niego w postmodernistyczny nawias. W *Obecnym nie-obecnym* na przykład Pocahontas, bohaterka kultury masowej,

⁹ O związkach poezji Podsiadły (a także całego pokolenia „bruLionu”) z szeroko pojętą tradycją — szczególnie angloamerykańską — pisano wiele. Por. J. Klejnocki, J. Sosnowski: *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu” (1986–1996)*. Warszawa 1996, s. 133, 136–141. Warto przypomnieć też uwagi Pawła Marcinkiewicza o Podsiadłowym „etapie parafrazy”, kiedy to poeta ze szczególnym zapałem przyswajał zdobycze amerykańskiej poezji lat sześćdziesiątych i brytyjskiej *pop-poetry*. (Zob. P. Marcinkiewicz: *„I ja pobiegłem w tę mgłę”. O poezji Jacka Podsiadły*. W: J. Podsiadło: *I ja pobiegłem w tę mgłę*. Kraków 2000, s. 5). O roli „starych poetów” (Walt Whitman, Nicholas Lindsay, Carl Sandburg, Robert Frost) i wpływie tradycji *beat generation*, a także „szkoły nowojorskiej” na poetycką dykcję Podsiadły pisał swego czasu Piotr Bratkowski: *Pion odzyskany*. „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 10, s. 7 (dodatek „Książki”). Wreszcie — na związki poezji Podsiadły z „anglosaską tradycją liryczną” i muzyczną (*rock*, *jazz*) wskazywał Karol Maliszewski: *Nowa poezja polska 1989–1999. Rozważania i uwagi*. Wrocław 2005, s. 19.

¹⁰ M. Stala: *Nowi „Skamandryci”*. „bruLion” 1990, nr 16, s. 27.

sąsiaduje z Van Goghciem, Alice Lidell z Janis Joplin, a podmiot liryczny, discjockey „w nie bardzo podłym mieście” przeprowadza wywiad z Maksymilianem Kolbe w komorze śmierci i stoi ze Stachurą „przed słońcem na kolanach”¹¹.

Fakt radosnego (tekstowego) zbratania Pocahontas, Myszki Miki i Kaczora Donalda z luminarzami światowej kultury sprawia, że wspomniany przez Stabrę „postmodernistyczny nawias” wydaje się na tyle „szeroki”, iż łączyć może właściwie wszystko ze wszystkim. Trudno mieć zatem pretensje do poety o to, że pisze wiersze, w których rezolutne Muppety i Smerfy siedzą zgodnie na kolanach — powiedzmy — Richarda Brautiganana. Trudno czynić z tego zarzut przedstawicielowi „pop-poezji”

adresowanej do nowej już generacji, której obce są mitologie narodowych powstań i etos antykomunistyczny [...]. Taka publiczność nie znosi patosu ani — jak należy wnioskować — dydaktyzmu¹².

Nie znosi zatem karmionej patosem i dydaktyzmem — nudy. Wyobraźnią symboliczną „nowej generacji” rządzi jednak inna struktura, sterowana (wypracowaną naprędce) gramatyką odmiennie zarządzanych fraz i obrazów — uformowanych w dużej mierze przez McŚwiat¹³, dla którego język angielski jest nie tylko prostym wehikułem komunikacji, ale też rezerwuarem fraz, metafor, tematów, inspiracji: nieomal nową *lingua latina*. Staje się też — przede wszystkim w kontekście literackim —

mową młodego pokolenia, szyfrem wolności i niezależności gwarantującym wyjście poza zastane układy literackie i społeczne, poza odwieczną, uzależnioną od społeczno-politycznego kontekstu, problematykę polskiej poezji¹⁴.

Zresztą konieczność radykalnego wyjścia „poza zastane układy”, nakaz „zerwania z powinnościami poezji wobec spraw publicz-

¹¹ S. Stabro: *Związki liryki Jacka Podsiadły z tradycją kontrkultury*. W: *Literatura polska 1990–2000*. T. 1. Red. T. Cieślak i K. Pietrych. Kraków 2002, s. 266.

¹² A. Legeżyńska: *Krytyk jako domokrądzca. Lekcje literatury z lat 90-tych*. Poznań 2002, s. 165.

¹³ Termin wprowadzony przez Benjamin R. Barbera w jego książce *Dżihad kontra McŚwiat* (Warszawa 2000).

¹⁴ K. Maliszewski: *Nowa poezja polska 1989–1999. Rozważania i uwagi...*, s. 19.

nych¹⁵, imperatyw ozdrowieńczej alienacji i przymus poszukiwania wciąż nowego języka wyrazu — oto *credo* życiowe i twórcze samego Podsiadły. Oddajmy jeszcze raz głos Annie Legeżyńskiej:

Historia, polityka, społeczeństwo są w jego wierszach wypełnione zupełnie inną treścią niż w poezji nowofalowej. Historia pęcznieje od absurdu, polityka pasie władców żertwą upodlonych poborowych i „poetów w namiotach wojskowych”, społeczeństwo zaś oplakuje pomordowanych w obozach koncentracyjnych współbraci, lecz dopuszcza, by stypa trwała nad kotłem z zabitego zwierzęcia [...]. W źle urządzonym świecie uczestniczyć nie można. Trzeba wypowiedzieć mu posłuszeństwo, zbuntować się, wieść żywot „hipisa” stróżującego na budowach, lecz przecież mającego swoją „amerykę”: złożoną z kilku tysięcy napisanych wierszy, piosenek Dylana i paru innych świetnych poetów, marihuany, herbaty, alkoholu, przyjaciół¹⁶.

I wielu dodatkowych zamorskich gadżetów — chciałoby się dopowiedzieć. O ile jednak prywatna „ameryka” Podsiadły — ta pisana przez małe „a” — zyskała spore grono życzliwych, eksplorujących ją monografistów i kronikarzy, o tyle ta druga (równie osobista i osobliwa, nazwijmy ją: Duchowa) pozostaje właściwie nieodkryta bądź w najlepszym wypadku: mało znana. Sprawia spory kłopot — wymaga wiedzy kontekstowej i nieomal modlitewnego skupienia. Pisało o niej właściwie tylko dwoje ludzi: Wojciech Kuczok i Marta Skwara¹⁷.

Cisówka — polski Walden?

Rzecz dotyczy zaś szczególnego patronatu, jaki sprawuje nad tą twórczością Henry David Thoreau — wybitny amerykański myśli-

¹⁵ D. Pawelec: *Debiuty i powroty. Czytanie z czasu przełomu*. Katowice 1998, s. 156.

¹⁶ A. Legeżyńska: *Krytyk jako domokrążca. Lekcje literatury z lat 90-tych...*, s. 164–165.

¹⁷ W. Kuczok: *Cisówka, czyli życie w lesie*. „Fa-art” 1999, nr 4, s. 73–75; M. Skwara: *Jacek Podsiadło pisze, a potem drze na strzępy list Henry’ego Davida Thoreau*. W: *Literatura polska 1990–2000...*, s. 280–295.

ciel i samotnik, romantyczny „państwowiec” i pragmatyczny romantyk, ekozof i wizjoner. Podsiadło składa mu szczególnie hołd w sumującym „Thoreauańskie poszukiwania” zbiorze wierszy i opowiadań, zatytułowanym *Cisówka*¹⁸. Nawiązując do dwuletniego pobytu Mistrza, pozostającego w samowolnym odosobnieniu nad stawem Walden, zdaje Podsiadło relację z kilkutygodniowego pobytu własnego (i bliskich) w podlaskiej, położonej niedaleko Zalewu Siemianowskiego, Cisówce.

Szczególny patronat „miejsca i czasu” wydaje się pełnić funkcję nadrzędną w kompozycji tomu. Partytura, kolejno oznaczanych precyzyjną datą, majowych dni roku 1995, podkreśla dziennikowy, medytacyjny (jak u Thoreau) charakter wypowiedzi. W planie osobistym można mówić o dominacji czasu innego, sakralnego: upływ kolejnych godzin przybliża moment rozwiązania i przyjścia na świat pierworodnego syna, Dawida. Ale i miejsce na swą „kwarantannę anty-cywilizacyjną”¹⁹ wybiera Podsiadło starannie i z pietyzmem. Zamieszkuje na skraju „słowiańskiej zadruży” — niewielkiego przysiółka, posadowionego w sąsiedztwie lasów i bagien górnej Narwi, w sercu dziewiczych terenów graniczących z Białorusią. Niezwykłość tego miejsca osobnego, które przybysz musi wypełnić dopiero żywą egzystencją, mądrze zagospodarować rozumnym istnieniem — zdaje się przemawiać do nas (zgodnie z zamysłem poety) szybciej niż słowo: językiem autorskiej, dokumentarnej fotografii. Ascetyzm tego (celuloidowo wypreparowanego) „ubocznego świata” nie kończy się na formalno-graficznej stronie projektu. Surowe korpusy uwiecznionych na zdjęciach lokalnych chat wsparte są — jeśli tak można powiedzieć — na równie ascetycznych, „etycznie surowych” fundamentach. O ile „donikąd prowadzą nasze pasáže i trotuary, posrebrzane ciągi / rur, liczb, światła, pięter, wiaduktów, obwodnic i słów” (C, 5), o tyle „dwuchromatyczny” świat Cisówki reguluje prosta, podwójna zasada: „każda rzecz ma swoje miejsce. I wszystko znajduje swój czas” (C, 15). Prawa, jakimi rządzi się przysiółkowa wspólnota ludzi, nijak się bowiem mają do reguł organizujących życie „na zewnątrz”, nie przystają do trybów modelujących rytm „zasranego nowego tysiąclecia”, nadchodzącej ery „u progu której / zardzewiały gwóźdź czeka na stopy wszystkich wchodzących”

¹⁸ Por. J. Podsiadło: *Cisówka. Wiersze, opowiadania*. Białystok 1999. W dalszej części szkicu utwór oznaczony skrótem C i odpowiednim numerem strony.

¹⁹ W. Kuczok: *Cisówka, czyli życie w lesie...*, s. 74.

(C, 5). Są odwiecznie niezmiennie lub dionizyjsko tymczasowe, wiecznotrwałe lub „wymyślone na krótko” i uformowane w „pięciominutowe zakony” (C, 44), boskie lub „moje” — zdaje się mówić Podsiadły. I mówiąc to, od razu staje się krytykiem wspólnoty, którą na chwilę opuścił. Powtarza tu ewidentnie gest Thoreau. Wszak:

Jedną z idei autora *Waldenu* [...] jest przekonanie, że wspólnocie można przysłużyć się naprawdę nie z jej centrum, ale [...] z jej peryferii. Dobrze służy wspólnocie nie ten, który żyje w jej wnętrzu i całkowicie się z nią utożsamia, ale ten, kto ma na tyle dystansu, by umieścić się na jej marginesach, spojrzeć na nią krytycznie i wytknąć jej, co trzeba. [...] Zależy mu [...] na dystansie, przestrzeni krytycznego myślenia, a nade wszystkim na możliwości nieutożsamiania się z jakimikolwiek instytucjami, na które owszem jesteśmy skazani, ale którym nigdy nie powinniśmy oddawać się całkowicie²⁰.

Można powiedzieć, iż postawa „nieutożsamiania się z jakimikolwiek instytucjami”, swoiście arystokratyczne „wyniesienie” jednostki ponad doraźne dyrektywy aparatu zarządzającego tą czy inną wspólnotą — stanowi znak rozpoznawczy niepokornego ducha tych wierszy. Jak celnie zauważa jedyny recenzent tomu,

Cisówka jest nie tylko zapisem russowskich z ducha ewokacji pierwotnego zespolenia, ale aktem negacji państwa [...], w całej jego wszędobylskości absurdalnej i nieznośnie naiwnej. Napotykanie bezustannie leśniczy przypominają bohaterowi tomiku o tym, że stąpa po własności państwa; fakt zagarnięcia tych terenów „niczyich, boskich” jest dla niego równie niepoważny, nieprzyjemny do wiadomości, jak gest konkwistadora, anektującego w imieniu odległego o tysiące kilometrów królestwa bezładne połacie Amazonii²¹.

I jako taki (gest ów) spotyka się nieodmiennie — bez względu na to, jaki przedstawiciel administracji publicznej go wykonuje — z radykalnie brutalnym odporem, zawsze tym samym „cierpkim: *spierdalaj chuju*” (C, 10). Wulgarnie odprawia się tutaj strażnika

²⁰ Thoreau: *wybłysek wspólnoty*. Z Tadeuszem Stawkiem o książce „Ujmować. Henry David Thoreau i wspólnota świata” rozmawia Piotr Bogalecki. „ArtPapier” 2010, nr 3 (147). <http://artpapier.com/index.php?pid=2&cid=15&aid=2332>.

²¹ W. Kuczok: *Cisówka, czyli życie w lesie...*, s. 75.

państwowej *limes*, choć w złowrogim warknięciu funkcjonariusza: „Nie wolno przekraczać granicy” (C, 9), pobrzmiewa starotestamentalne, surowe „rajskie” prawo zakazu: „nie będziesz”. Bo i umundurowany pogranicznik jest tu rozbrajającą karykaturą ognistego cherubina, broniącego Pierwszym Rodzicom powrotu do dziewiczego, rajskiego ogrodu. Tomikowi „pierwsi rodzice” (z inicjalnego opowiadania *Cisówki*) traktują dane im we władanie królestwo natury jako przestrzeń bezpiecznego zadomowienia bądź „bezlękowego” zatracenia: „szukają Drogi kierując się słońcem i intuicją”, towarzyszy im „niezastąpione uczucie / zagubienia w lesie, poczucie, że z całego świata zostaje” dojmujące doznanie pojedynczości istnienia, „przerażenie, ekstaza” (C, 42). Epifanijne zanurzenie w „rzece życia” jest właściwie doznaniem tego, co Thoreau nazywał *bare existence* (nagą egzystencją). Tadeusz Sławek, autor znakomitej monografii sumującej duchowy dorobek myśliciela z Concorde, definiuje stan ów jako

bytowanie ledwo wynurzające się zza horyzontu niebytu, „ledwie” i „ledwo co” istnienie, które nie obrosło we wszelkie satysfakcjonujące atrybuty stanu posiadania, ale takie, które jeszcze pamięta swój początek, dodajmy szybko — początek „nie-ludzki”. „Zrozumieć życie” musi zatem oznaczać cofnięcie się do granicy, w której ziemia, ptak i człowiek zespalają się w jednej przestrzeni ogołocenia. Aby to zrozumieć i żyć wedle takiego kursu, należy stać się człowiekiem przemienionym²².

Jednym z atrybutów „człowieka przemienionego” jest zaś rzadka umiejętność nawiązania przyjaznych i trwałych relacji z miejscem bytowania (nawet jeśli owo „zamieszkiwanie” miałoby czasowo krótką i kruchą postać). Pisząc o sztuce empatycznego zamieszkiwania świata, Thoreau używa w swym *Dzienniku* słowa *inhabitant*. Wedle niego, „ten, który »mieszka« [*inhabitant*], jest tym, który czuje się w danej przestrzeni »wygodnie«, w przeciwieństwie do »gościa« [*guest*] poruszającego się niezręcznie w »nie-swoim« miejscu. »Mieszkaniec« nosi miejsce »swobodnie i z wdziękiem« [*wears her easily and greacefully*], »gość« natomiast obciążony jest wszystkimi przyzwyczajeniami”²³. Zgodnie z dalszą wykładnią

²² T. Sławek: *Ujmować. Henry David Thoreau i wspólnota świata*. Katowice 2009, s. 13.

²³ *Ibidem*, s. 115.

Sławka — człowiekiem przemienionym, „epifanijnym” jest „ten, kto »wślizguje się« miękko w przestrzeń, kto nie »za-mieszkuje«, lecz »w-mieszkuje się« w dane miejsce. *In-habitere* podkreśla ów płynny ruch zanurzania się w przestrzeni, niemający nic wspólnego z podbojem czy zawłaszczeniem”²⁴.

Przeciwieństwem takiego człowieka „zadomowionego” jest — pozostaliśmy w lirycznym świecie Podsiadły — egoistycznie zawłaszczający miejsce turysta: konsument pejzażu. To ktoś, kto spacer po nawiedzanych „grądach i łągach” traktuje jak wizytę w atrakcyjnym skansenie, jak muzealną, edukacyjną przechadzkę. Przed oczami sarkastycznie nastrojonego obserwatora

[...] przewala się tłum holendrów czy żabojadów, godna swoistego podziwu sotnia pejzażożerców z kamerami polująca na wszystko ruchome: dziwonię, trzmielojada, bydło, gadożera, chłopą przy gnoju, ciuchcią, Lidkę z dużym brzuchem [...].

C, 19

Wielki admirator *Cisówki* Wojciech Kuczok zauważa celnie, iż

turystyka to [...] forma niedzielnego [...] zwiedzania natury tam, gdzie pozwolono jej pozostać sobą; zwiedzania, a więc wizytacji „ekspozatów” — drzew, studni, chałup. Podsiadło czuje się u siebie w miejscu, gdzie życie pobiera czesne w naturze, bez pośrednictwa funkcjonariuszy, listonoszy, czeków. Jest, a przynajmniej chce być u siebie, wobec czego nie zwiedza, raczej sam staje się ekspozatem, mimowolnie (choć pamiętajmy, że i Thoreau miewał gości w swojej samotni). Nie zrytualizuje; zwyczajnie — wykonuje czynności urzekające w swej prostocie, pozwalające przetrwać, ale i czerpać satysfakcję z tego, że się ponad pejzaż nie wystaje; czynności warte wiersza²⁵.

Czerpać „satysfakcję z tego, że się ponad pejzaż nie wystaje”, oto osobliwie pokorna forma jedności z istnieniem, przejaw dyskretnego pragnienia komunii z tym-co-jest. Wszak jeśli „stowarzyszenie ze światem jest mądrym uczestnictwem w codzienności”²⁶, to życie w zgodzie z poniższą dyrektywą łączy właściwie „amerykań-

²⁴ Ibidem.

²⁵ W. Kuczok: *Cisówka, czyli życie w lesie...*, s. 74.

²⁶ T. Sławek: *Ujmować. Henry David Thoreau i współnota świata...*, s. 55.

ski sen” polskiego poety. Wypowiada je Thoreau na kartach ósmego tomu swojego *Dziennika*:

Pragnę zawsze żyć, czerpiąc satysfakcję i natchnienie z najbardziej codziennych wydarzeń, (elementarnych) zjawisk codziennego życia²⁷.

²⁷ Ibidem.

Praktyka twórcza Jacka Podsiadły — bo o jego sprokurowanym liście-poemacie³ tu mowa — podąża, we wskazanym przypadku, sprawdzonym przez poetę wielokrotnie tropem „fingowanego skryptu”. Nieodmiennie przybiera bowiem formę (jak sugerowała to swego czasu Maria Cyranowicz) wyrafinowanego, wielogłosowego patchworku, tekstowego naśladownictwa mowy cudzej. Inkryminowany utwór to wszak tylko

jeden z poematów Podsiadły pisanych z cyklu *słynny pisarz / poeta pisze a potem drze na strzepy list do...* W tej serii wystąpił już Charles L. Dogson, Gerard Labrunie, Vincent van Gogh [...], Sid Vicious [...], Franz Kafka, Richard Brautigan, Francis de Montcorbier, Friedrich Hölderlin, Henry David Thoreau, Gui de Kostrovitzky [...]. Prawdopodobnie wszystkie te poematy powstały w ten sam sposób, co poemat o Kleiście⁴.

Jak zauważa dalej cytowana badaczka, taka

strategia pisarska Podsiadły [...] polega na układaniu mozaiki z cytatów zaczerpniętych ze wspomnień, z listów czy dzienników słynnych ludzi — rodzaj takiego wiersza można nazwać centonem [...]. W przypadku poematu o Kleiście podstawowym tekstem dla Podsiadły były opublikowane [przez warszawskiego Czytelnika — M.J.] w 1983 roku *Listy*⁵.

Strategia imitacji⁶ — o której pisze Cyranowicz — polega (trzymajmy się wskazanego przykładu) nie tylko na konsekwentnym budowaniu przez poetę „mozaiki z cytatów”, ale także na modelowaniu „listowego tonu” z oryginalnych fraz niemieckiego pierwowzoru: tekstowo przez Podsiadłą zatartego, przeinaczonego, „poprawionego”, wypaczonego, a nawet celowo (miejscami) przekłamanego. Oryginał Kleistowski zyskuje dzięki temu palimpsestowy „nad-

³ J. Podsiadły: *Heinrich von Kleist pisze, a potem drze na strzepy list do Wilhelminy von Zenge*. W: Idem: *Wiersze zebrane...*, s. 384–389. Dalej jako HvK, wraz z podaniem numeru strony. Dla porządku dodajmy, iż pierwodruk wiersza poematyczny został w tomie poety *Dobra ziemia dla murarzy* (Warszawa 1994).

⁴ M. Cyranowicz: *Dlaczego von Kleist? Motyw samobójstwa Heinricha von Kleista w twórczości Marcina Świetlickiego, Jacka Podsiadły, Stefana Chwina i Manueli Gretkowskiej*. W: *Literatura polska 1990–2000*. T. 1. Red. T. Cieślak i K. Pietrych. Kraków 2002, s. 353.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem, s. 354.

pis”, w ramach którego Podsiadło buduje „swoją” wersję zdarzeń, kreśli „własny” portret sławnego literackiego antenata. W ramach tej własnowolnej, autorskiej korekty – niczym w krainie Guliwera – dowolnej modulacji podlegają fakty Kleistowskiej biografii: powiększają się dłużne sumy, zmieniają się życiowe pragnienia, powstają alternatywne literackie dzieła⁷...

Zmieniający się z każdym wersem, płynny i labilny pod względem – jeśli tak można powiedzieć – „poetyckiej własności” status tekstu (cytat, kryptocytat, aluzja, przeinaczenie, przekształcenie, fraza własna itd.) pozwala Podsiadłe doskonale wymykać się z petryfikującego uchwytu nomenklaturowej jednoznaczności. Jego poemat-list nie jest bowiem (na dobrą sprawę) ani – jak sugerowano to poprzednio – pełną imitacją oryginału, ani „czystym” pastiszem, ani wiernym naśladownictwem stylu. Jest „wszystkim tym” po trochu i jeszcze czymś więcej – świadectwem ostentacyjnej rezygnacji z „łatwej ontologii” literackiej formy.

Wielogłosowy poemat Podsiadły musi zachować swój heterogeniczny, „cudzo-własny” nadawczy charakter – jest wszak ujętym w słowa empatycznym pragnieniem odtworzenia stanu umysłu w kryzysie, epistemologicznym ekskursem w odmienny stan świadomości – próbą zobaczenia człowieka „w momencie katastrofy”. Aby tego dokonać, zmuszony był autor *Arytmii* ostentacyjnie wy-

⁷ Dla przykładu: oryginalna fraza Kleistowska „powiadom mnie, czy Ci jestem winien 73 reńskich czy mniej” (L, 211) znajduje księgową modyfikację w postaci: „powiadom, czy jestem ci winien 110 reńskich czy mniej” (HvK, 386). Zamykająca pożegnalny list Kleista do narzeczonej formuła: „nie mam żadnego innego pragnienia poza tym jednym: umrzeć wkrótce” (L, 267), znajduje przeciwny intencji nadawczej, „optymistyczny” wektor: „bardzo długo żyć; nie mam teraz innego pragnienia” (HvK, 385). Także finalna informacja o posyłanym Wilhelminie rękopisie „intymnego poematu” kłóci się jawnie z faktami: w czasie szwajcarskiego pobytu Kleist pracował nad pierwotną wersją ostatecznie zniszczonego dramatu *Robert Guiskard*, a także nad wydanym rok później (1803) utworem *Rodzina Schroffenstein* (L, 529). O żadnym poemacie miłosnym pisanym w tamtym czasie źródła nie informują. Co więcej – Podsiadło odwraca historyczną chronologię i „przypisuje” okolicznościom powstania fingowanego poematu („Posyłam ci rękopis, nie wstydę się tych skreśleń i tych okaleczeń; tobie z przyjemnością / pokazuję miejsca, gdzie wahało się moje uczucie” – HvK, 388) dużo późniejsze uwagi wypowiedziane przez Kleista w realnie napisanym liście do protektorki i powiernicy Marii von Kleist, a dotyczące *Penthesilei*: „Za skarby świata nikomu innemu bym nie powierzył swego manuskryptu, obfitującego w skreślone warianty [...]. Z przyjemnością wskażę miejsca, gdzie wahało się moje uczucie” (L, 455).

eksponować tekstową „kolizję głosów”, odtworzyć solilokwialny chaos myśli, gdy urojone miesza się z rzeczywistym, a pewnik gra o lepsze z możliwym⁸.

„Mapa” tych osobiwie duchowych pogmatwań, dziwnych splotów myśli, jaskrawych i pełnych sprzeczności sądów jest nad wyraz rozległa i złożona. Obejmuje swym konturem zjawiska tak różne, jak: obserwacje krajobrazowe, przecucia i lęki najbardziej skryte (intymne), detale codziennych zatrudnień, wspomnienia przeszłości, opinie krytyczne i sądy wydane nad marną współczesnością, rady podsuwane niedoszłej żonie, sarkazmy kierowane pod adresem weimarskiego salonu literackiego, diagnozy życiowych decyzji dawnych i uzasadnienia wyborów obecnych. Wiersz jawi się jako przedziwny testamentalny inwentarz spraw do zarejestrowania i rozstrzygnięcia — *in articulo mortis, in silentio noctis*.

W Szwajcarii

Bogaty rejestr potencjalnych tematów poprzedzony zostaje jednakowoż nad wyraz lapidarną (jednowersową) informacją, dotyczącą specyfiki miejsca i historycznego czasu prezentowanych zdarzeń. Co więcej, chronotopiczny charakter inicjalnej ekspozycji znajduje swe konsekwentne, rytmicznie powracające w interwale kolejnych całości wersowych, dopowiedzenia. Waga poetyckiego powtórzenia każe gest ów poddać nie tylko wnikliwszej obserwacji, ale też faktograficznemu uzupełnieniu, by uczynić go bardziej czytelnym i zrozumiałym⁹.

Wiemy już, iż poematowy bohater trafia na niewielką wyspę posadowioną w bezpośredniej bliskości ujścia rzeki Aar do Jezio-

⁸ O praktyce „adaptacji i aktualizacji” języka tradycji w liryce Podsiadły pisze ciekawie Marek Budosz, tropiąc różnorodne „gesty semantyczne” (maski) poety. Por. M. Budosz: *Poetyckie inspiracje Jacka Podsiadły: Friedrich Hölderlin, Heinrich von Kleist, Gerard de Nerval, Cyprian Kamil Norwid*. „Kwartalnik Opolski” 2010, nr 2–3, s. 39–50.

⁹ Oczywiście, wszelkie uwagi dotyczące szwajcarskiej topografii i temporalnej lokalizacji kluczowych momentów poetyckiej akcji możemy dowolnie rozwijać i obficie dokumentować. Moim zamiarem było tylko — w niezbędnym zakresie — poszerzyć horyzont rozumienia.

ra Thuńskiego, ćwierć mili oddaloną od miasta dającego nazwę wspomnianemu jezioru. Wczesnomajowa data roku 1802 każe domniemywać, iż poematowy protagonista właśnie kończy pierwszy miesiąc swej samotniczej bytności na Delosei. Pouczeni przez Roberta Walsera, możemy cofnąć się o miesiąc i zobaczyć Kleista idącego „po wątlej, długiej na dziesięć metrów kładce”¹⁰, oddzielającej wyspę od stałego lądu, a nawet zachęceni śmiałą rekonstrukcją dawnego pracownika miejscowej Spółki Browarej — wyobrazić sobie zdrożonego gościa „pociągającego za sznur od dzwonka” domostwa, w którym przyjdzie mu za chwilę „urządzić się wygodnie w trzech izdebkach, które udostępniono mu za zdumiewająco niską sumę”¹¹. Znajduje tu opiekę biednej rybackiej rodziny w miejscu osobnym, które „wydaje się nie należeć do świata” (HvK, 384)¹². Dalej także — w zgodzie z historycznymi faktami — konstruuje Podsiadło swój liryczny monolog-imitację:

Stary rybak przysłał mi jedną z dwu swoich córek.
Jest jak jej imię: Magdzia. Przyjazna i łagodna.

HvK, 384

Chwilę później dookreśli jeszcze topograficzne szczegóły okolicy:

Patrzę czasem na tamten brzeg, na beznadziejną ludzką
gonitwę.
Kościoł, pięknie urządzony, gromadzi codziennie pobożnych.
Nawet szaleńcy mają tam swoje miejsce oddzielone kratą.

HvK, 384

Zarysowana opozycja, separująca rzeczywistość na bliskie „tu” i położone za wodą „tam” — dzieli świat na dwie rozłączne i niestyczne płaszczyzny. Po jednej stronie rozlokować należy sferę idyllicznego ogrodu, opuszczonego przez ludzi ustronia („rozma-wiam z ptakiem, z rośliną” — HvK, 384), gdzie tylko w towarzystwie niemej i dyskretnie posługującej „dziewczyny rozwieszającej bieliznę między krzewami”¹³ można bezkarnie oddawać się mo-

¹⁰ R. Walser: *Kleist w Thun*. W: Idem: „Przechadzka” i inne utwory. Przeł. i posłowiem opatrzyła M. Łukasiewicz. Warszawa 1990, s. 16.

¹¹ Ibidem.

¹² Kleist „wynajął domek od jednej rodziny na wyspie, zamieszkującej inny dom na drugim jej krańcu. Miał idealne warunki do pisanía”. Zob. J. Bolewski: *Śladami Kleista*. „Odra” 1990, nr 11, s. 50.

¹³ R. Walser: *Kleist w Thun...*, s. 17.

notonnym i wzniosłym sztukom: spaceru („chodzi po wysepce, krok za krokiem, w tę i z powrotem”¹⁴), tworzenia („wróciwszy do swoich izdebek, siada przy biurku, zdecydowany zapracować się do szaleństwa. Blask lampy wypiera obraz okolicy, teraz widzi jasno i pisze”¹⁵), rozmyślania („miewam niekiedy chwile głębokiego zadowolenia. / Chwile jasności we właśnie zbudzonym umyśle” — HvK, 384).

Po drugiej stronie (także dosłownie: „na tamtym brzegu”!) rozciąga się obszar społecznych wpływów i codziennej, nużącej krzątania („beznadziejnej ludzkiej gonitwy”): sfera zabiegania o synekury, przywileje i wpływy. Miasto-Lewiatan (albo: nacechowana negatywnie w wierszu „stolica”) nieubłaganie oddala i oddziela człowieka od człowieka, zaszczyt od zasługi, urząd od talentu, stopę od ziemi, mężczyznę od kobiety, męża od żony. Podsiadło buduje konsekwentnie swoją pozornie banalnie krytyczną strofę z listownych wyimków Kleistowskiego oryginału:

Sądzisz, że ludzie w mieście się kochają?
 Mąż posiada swój urząd, pnie się do zaszczytów...
 Światowy zgiełk wdziera się w ich życie od rana.
 Człowieka w stolicach oddziela od ziemi warstwa bruku.
 Cierpią żywopłoty dotknięte do żywego
 ostrzem sekatora. Nie słyszy się siebie.

HvK, 387

Helwecki *hortus* staje się zatem dla tekstowego (ale przecież i historycznie realnego) Kleista starannie odgradzoną od świata twierdzą, eksterytorialnym azylem (pamiętajmy: „wyspa, że jest wyspą, wydaje się nie należeć do świata” — HvK, 384), gdzie postrzępiona linia brzegowa oddziela skutecznie utrudzonego anachoretę od „mozolnie płynącej” magmy rzeczywistości zewnętrznej, w której zanurzona pozostaje zarówno lokalna, jak i każda inna europejska społeczność, poddana nieubłaganym prawom życiowych obrzędów i wspólnotowych obowiązków. Mniszy rytm dobowych działań, miarowo „odmierzany uderzeniami wiatru” (HvK, 384), ograniczony do trzech elementarnych czynności (spacer, rozmyślanie, praca), pozwala świeckiemu mieszkańcowi insularnego eremu dokonać swoistej rekapitulacji osobistych dokonań.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem, s. 18.

Bilansu dokonuje zaś życiowy rozbiitek, człowiek świadomy skali spustoszeń, jakie dokonały się chwilę wcześniej pomiędzy nim a światem dotąd tak mu bliskim: „tyle jest teraz miejsca na ciszę między nami”¹⁶ (HvK, 385). Podsiadło, odwracając defetystyczną frazę oryginału („nie mam żadnego innego pragnienia poza tym jednym: umrzeć wkrótce” — L, 267), wzmacnia sarkazmem pełną goryczy diagnozę egzula, ubraną dodatkowo w belumiczną metaforykę — pobojowiska, „oddartej” rany, artylerii miotającej na odległość ciężkie słowa-kartacze:

Bardzo długo żyć, nie mam teraz innego pragnienia.
 Jest dobrze i słowa są ciężkie,
 rozciągam w sobie odległość, na jaką je przenoszę.
 Zapewne podobnie nosi się ciała zabitych chłopców po bitwie.
 Kropla wina oddarta od wargi spada na papier.
 Że też zawsze cień ukazuje się tam, gdzie jest światło!

HvK, 385

Dychotomia „świata” i „cienia” (czy wariantywnie: „dnia” i „nocy”) to główny motyw symboliczny interesującej nas tutaj partytury tekstowej. Dla Podsiadły-Kleista „nocna strona” bytu uaktywnia w człowieku regresywne moce: budzi pamięć minionego, przywołuje dawno umarłych. Medytujący nocami podmiot nieustannie „wraca (w) przeszłość”, obcuje z tymi, „których oplakano”, nawet ukochanych żyjących ubiera w widmowe stroje żałoby¹⁷. Choć nieprosta to sztuka — wiersz stara się przekonać nas, iż Kleistowski podmiot „po prostu rzucony (został) do przepaści” (HvK, 384), upadł na dno ziemskiego Szeolu („mój system nerwowy jest całkowicie zniszczony” — HvK, 384), gdzie odąd „uprawia starannie milczące zielsko rozpaczy” (HvK, 385). Kiedy „społeczność (żywych) przejmuje [...] wstrętem” (HvK, 387), jedy-ną ojczyzną, godną przyjąć późnego ucznia Sokratesa, jawi się demokratyczna społeczność umarłych. To tutaj, w Szwajcarii, zaczyna prowadzić Kleist swe uparte „mikrologi ze śmiercią”. Dawny

¹⁶ Użyty na końcu frazy zaimek odnosi się tyleż do adresatki listu, co do frankfurckiej socjety — przywołanej bezpośrednio w wersach poprzedzających — uosabianej najpełniej przez niedoszłego teścia: „Czy Ojciec pyta o mnie? / A w ogóle co o mnie mówią we Frankfurcie” (HvK, 385).

¹⁷ Tytułowa Wilhelmina, adresatka monologu wierszowego, poddawana jest przez Podsiadłą konsekwentnie mortalnej alegorie: wraca w tekście jako sen-na mara, widmo, zjawa, wyobrażenie.

bywalec salonów, oficer Jego Królewskiej Mości, pruski junkier — staje się odtąd nieśmiałym uczniem Persefony. Wyzwolona mocą ekskluzyj, nocna (a więc także trudno dostępna dla postronnego obserwatora) strona egzystencji najlepiej „chroni” adepta niełatwej sztuki ascezy przed pokusami zawierania kolejnych paktów ze światem ludzi i rzeczy:

Nadto zaś owłada mną dziwna nieśmiałość.
Lubię być w zamknięciu. Niech mnie nikt nie widzi.
Miał rację Sokrates, jest zdumiewająca
ilość rzeczy, bez których lepiej nam niż z nimi.

HvK, 387

Linia demarkacyjna oddzielająca sferę „ja” od wszystkiego, co zewnętrzne, co owo „ja” mierzi i przygnębia, wytyczona zostaje przy użyciu dziwaczego „termicznego dalmierza”, przyrządu pozostającego w ręku osobliwego geodety-mizantropa:

Pół metra ode mnie świat staje się obcy i groźny.
Ewentualnie, jeśli jest ciepło, metr.

HvK, 386

Duchowa hipotermia nie pozwala — powtórzmy to jeszcze raz, w innej wersji: „[...] trzymać się blisko ludzi / Z całym ich arsenałem bzdur, małości i szwindli. / Rozważać ich związków z Miłością, wielkością, mocą” (HvK, 388). Nie mieści się to już w horyzoncie możliwości tego, którego „życie potoczyło się w inną stronę niż” on sam (HvK, 385); komu — jak przenikliwie zauważył Klaus Mann — najbardziej niewygodnie żyło się w społecznej otulinie, szczególnie — w macierzystej, rodzimej, „zachodniej kulturze”¹⁸.

A miarą tego niedopasowania, swoistego „odklejenia” od rzeczywistości, nie jest wyłącznie iluminacyjne przeżycie i organiczne niemal przyswojenie Kantowskiej myśli, o którym to fenomeńie z takim podziwem pisał w *Niewczesnych rozważaniach* Friedrich Nietzsche:

¹⁸ Sądy Klauza Manna przytacza Maria Janion, omawiając „Kleistowskie fragmenty” jego autobiografii zatytułowanej *Punkt zwrotny*. Por. M. Janion: *Namiętność, tragedia, absolut*. W: Eadem: *Żyjąc, tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*. Warszawa 2001, s. 166.

O, kiedyż ludzie będą znów odczuwali w ten po kleistowski naturalny sposób, kiedy nauczą się znowu mierzyć sens jakiejś filozofii „najsświętszymi swymi uczuciami”?¹⁹.

Choć — z drugiej strony — nie można frankfurckich, „radykalnych” studiów Kleista nie doceniać! Podziw Nietzschego wydaje się znaczący i w pełni uzasadniony. Któryż bowiem z nowoczesnych pisarzy i filozofów potrafił własne życie „skalować” względem papierowej idei? Któż z nich żył „na miarę” literatury lub wyznawanej doktryny? Kleist jeszcze tak żyć potrafił:

Niedawno zaznajomiłem się z nową nauką, tak zwaną filozofią Kanta, i chciałbym się z Tobą podzielić jedną myślą, bo mogę się chyba nie lękać, że zdoła ona Tobą tak głęboko, tak boleśnie wstrząsnąć jak mną [...]. Gdyby wszyscy ludzie zamiast oczu mieli zielone szkła, musieliby twierdzić, że przedmioty, na jakie przez nie patrzą, są zielone — i nigdy nie mogliby odróżnić, czy ich oko ukazuje im rzeczy takie, jakimi są, czy też dorzuca coś, co nie przynależy rzeczom, lecz oku. Tak dzieje się z rozumem. Nie możemy rozstrzygnąć, czy to, co zwiemy prawdą, jest nią w istocie, czy też tak się nam tylko wydaje. Jeśli tak nam się wydaje, wówczas prawda, jaką tu, na ziemi gromadzimy, nie istnieje po śmierci i próżne są wszelkie usiłowania, by zdobyć sobie tu jakąś wartość, która by nam towarzyszyła aż poza grób... Ach, Wilhelmino, jeśli ostrze tej myśli nie godzi Cię w samo serce, nie śmieję się ze mnie, że czuję się nią najgłębiej w najświętszych swych uczuciach zraniony. Straciłem mój jedyny, najwyższy mój cel, teraz innego nie mam...

L, 202–203

I chociaż myśl tę sformułował Kleist w liście do Wilhelminy von Zenge na dwanaście z górą miesięcy (22 marca 1801) przed ucieczką do szwajcarskiej samotni (kto wie, może tu i tylko tu,

¹⁹ F. Nietzsche: *Niewczesne rozważania*. Przeł. M. Łukasiewicz. Postłowie K. Michalski. Kraków 1996, s. 183. Swoją drogą warto zwrócić uwagę, iż przywołany przed chwilą Klaus Mann w swej diagnozie zapożycza się jawnie u Nietzschego, który w *Niewczesnych rozważaniach* pisał: „Nasz Hölderlin i Kleist, i nie oni jedni, ginęli od własnej niezwykłości i nie wytrzymywali klimatu tak zwanej niemieckiej kultury” (ibidem). W innym miejscu Nietzsche zauważa także: „Heinrich von Kleist zginął, bo był niekochany, i najstraszliwszym zaiste środkiem przeciw niezwykłym ludziom jest zagnać ich tak daleko w głąb ich samych, że każde wyjście na świat równa się wybuchowi wulkanu (ibidem, s. 186).

w zaciszu sielankowego eremu „przepracować” mógł intensywnie gorączkowy stan, jaki narastał w nim od ponad roku; stan, który Janion nazywa „zrozpaczeniem prawdą”²⁰) — to jednak wracał do owej dręczącej go myśli uparcie, jeszcze kilka razy w ciągu długich tygodni poprzedzających pobyt na Delosei. Po raz kolejny już następnego dnia. Tym razem w liście do siostry Ulryki (uwagi poniżej) — następnie w lipcu i sierpniu wskazanego roku (L, 231 oraz L, 240)²¹:

Zdaje się, że zostanę jedną z ofiar szaleństwa, których tyle ma na swoim sumieniu filozofia Kanta. Przejmuje mnie wstrętem to społeczeństwo, a jednak nie mogę się uwolnić od jego więzów. Myśl, że my tu na tym padole nic a nic nie wiemy o prawdzie, że to, co tu zwiemy prawdą, po śmierci zupełnie inaczej się mieni, a zatem i nasze dążenie do tego, by zdobyć na własność coś, co by nam mogło towarzyszyć aż po sam grób, daremne jest i bezowocne, myśl ta wstrząsnęła całym mym jestestwem. Runął mój jedyny, najwyższy cel, innego nie mam. Od tego czasu odrzę budzą we mnie książki, splątam beczynn timeręce i szukam nowego celu, do którego mój duch, znów radośnie ożywiony, mógłby podążać. Lecz nie znajduje go, jakiś niepokój wewnętrzny gna mnie z miejsca w miejsce, biegam po kawiarniach i knajpach, na koncerty i przedstawienia, by się rozerwać i ogłuszyć.

L, 330–331

Poczucie utraty gruntu pod nogami, usunięcia fundamentów, na których można by budować zręby jakiegokolwiek idei, każe Kleistowi redefiniować egzystencjalną sytuację podmiotu w implozywnych, grawitacyjnych metaforach architektonicznego spostrzeżenia:

Spacerowałem po Würzburgu w wigilię najważniejszego dnia w moim życiu. Kiedy słońce zaszło, uczułem, jakby wraz z nim zgasło moje szczęście. Ogarnął mnie lęk na myśl, że może będę się musiał rozstać z tym wszystkim, z wszystkim, co mi drogie.

²⁰ Znaczącą deziluzją — w tym kontekście — jawią się słowa Jerzego Łukosza: „sielanka w Szwajcarii okazała się torturą”. Por. J. Łukosz: *Heinrich von Kleist — postać tragedii*. „Twórczość” 2001, nr 8, s. 95.

²¹ Sprawę „Kantowskiego ukąszenia” badał dokładniej Łukosz w cytowanym studium *Heinrich von Kleist — postać tragedii...*

Szedłem tak zatopiony w myślach i minąwszy sklepione wrota zawróciłem w stronę miasta. Czemu to, pomyślałem, sklepienie się nie zapada, skoro go nic nie podpira? Stoi ono — odpowiedziałem sobie — ponieważ wszystkie kamienie naraz chcą runąć²².

L, 163 [podkr. — H. v K.]

Przeświadczenie o tymczasowości konstrukcji, na jakiej opiera się wiązanie świata, odkrycie „słabej” kinetyki łążeń i spoin, skalających (wewnętrznie dążące do upadku) elementy rzeczywistości, sprawiają, iż umysł Kleistowski nie znajdzie już w niczym ukojenia i oparcia. Rozpięty między sprzecznościami miotał się będzie Kleist w ustawicznym poczuciu bezcelowości i tymczasowości rozwiązań. „W ostatecznie nieukonstytuowanym świecie, nie można przecież mościć sobie gniazda” — zdaje się myśleć autor *Rozbitego dzbana*. Chaos wyborów i osobliwość życiowych postaw nie będą więc dla niego nigdy wynikiem (albo: konsekwencją) dziecięcego kaprysu²³ czy artystowskiego uroszczenia, ale jedynie skutkiem krańcowej desperacji, której ostatecznym przejawem stanie się zawsze już — w planie *theatrum* codzienności — ostentacyjna prowokacja.

W innej optyce, niż prezentowana powyżej, życiowe wybory Kleista wydają się niezrozumiałe, niewytłumaczalne, a nawet absurdalne. Jak bowiem wyjaśnić serię dziwacznych kontradycji:

pruski oficer gwardyjski chce z Napoleonem płynąć na Anglię. Później zastanawia się, dlaczego nikt nie strzelił Napoleonowi w głowę, i prosi króla Prus o posadę, wiedząc, że — nawet gdyby ją dostał — na niej nie wytrwa. Czyż nie jest sprzecznością jego wola publicznego zaistnienia i fakt, że nie pojechał ani na prapremierę *Rozbitego dzbana*, którą intendent Goethe dał w swoim teatrze w Weimarze, najważniejszym w ówczesnych Niemczech (i jednym z niewielu, w którym nie grano po francusku),

²² Inny wariant „grawitacyjnej”, „inercyjnej” metafory, skrywającej pozorną trwałość i spoistość świata, przynosi fraza z prozy — admiratorki twórczości autora *Amfitriona* — Ilse Aichinger: „Świat trzymał się tylko siłami dzieciństwa”. Por. I. Aichinger: *Kleist, mech, bażanty*. W: Eadem: *Prozy*. Przeł. J. Ekier. „Literatura na Świecie” 2001, nr 2—3, s. 267.

²³ Zwracam uwagę, iż jedyna zachowana podobizna Kleista utrwała stereotyp „młodziutkiej twarzyczki”, powieli wyobrażenie niemieckiego twórcy jako dziecka, które nigdy nie dorosło... O losach medalionu pisze ciekawie Jacek Bolewski: *Śladami Kleista...*, s. 51.

ani na prapremierę *Kasi z Heilbronnu* w cesarskim Theater an der Wien, ani też nie zobaczył w teatrze żadnej swojej sztuki?²⁴.

Zaiste dziwny to człowiek: uduchowiony esteta, który marzy o karierze urzędnika do spraw akcyzy i ceł (albo odwrotnie: jako dietariusz w zarządzie dóbr królewskich, tęskni za pozwalającym tworzyć — bezterminowym urlopem), namaszczony przez boskiego Wielanda na nowego romantycznego Ajschylosa geniusz, który bezmyślnie niszczy dowody swej wielkości (spalenie *Roberta Guiskarda*). To jednak tylko symptomy. Aby zapytać o etiologię — powróćmy do poematu Podsiadły. Zauważmy, iż autor *Języków ognia* przesuwą — w interesującym nas tu utworze — moment dojrzałych, tragicznych, osobistych rozpoznań i czas niezrozumiałych dla otoczenia iluminacji o całe dziesięć lat wstecz. Przekreśla w ten „poetycki sposób” dorobek akademickiej „kleistologii”, która konsekwentnie widzi w postawie życiowej i twórczej niemieckiego pisarza rozciągniętą na dekadę eskalację nihilistycznych tematów i postaw (czy też kaskadę narastających z czasem, coraz bardziej radykalnych rozwiązań), upatrując w takiej wzrastającej amplitudzie gwałtownych rozstrzygnięć także symptomów artystycznego progresu²⁵. Na tej linii wznoszącej punktami początkowymi byłyby *Rodzina Schroffenstein* oraz *Amfitrion*, momentem ustabilizowania i potwierdzenia twórczych dokonań *Michał Kohlhaas i Kasia z Heilbronnu*, punktem kulminacyjnym zaś — *Penthesilea* oraz *Księżę Homburgu* (a w planie życiowym oczywiście spektakularna samobójcza śmierć).

Podsiadło widzi sprawy nieco inaczej: siedzący nocą przy dębowym stole liryczny protagonista poematu, piszący swój pożegnalny („przeklinający Europę” — HvK, 389) list rozbitek jest przecież „literackim prawzorem” artysty dużo starszego i dojrzałego — pisarza, którego lepiej znamy: cichego klienta położonej nieopodal Poczdamu oberży „Pod Nowym Dzbanem”. Choć na jednego

²⁴ J. Łukosz: *Heinrich von Kleist — postać tragedii...*, s. 96.

²⁵ Ślady narastającego kryzysu, jaki był udziałem Kleista, a także pozytywne (twórcze) konsekwencje tego kryzysu dla rozwoju nowoczesnej literatury niemieckiej zauważa Jeffrey L. High: „Losing faith in everything: progressive politics, religious certainty, and secure knowledge, in a short time span is a bad situation to be in, but a good place from which to begin writing the German novella of modernity”. Por. J.L. High: *Crisis, denial, and outrage: Kleist (Schiller, Kant) and the Path to the German novella(s) of modernity*. In: *Heinrich von Kleist and modernity*. Ed. by B. Fischer and T. Mehigan. New York 2011, s. 198.

i drugiego „czeka pod oknem” (HvK, 389) ta sama wysłanniczka zaświatów (pseudonimowana przez poetę: „Jaśnie Pani Ciemność”), to my – czytelnicy – chwały przydawać skłonni jesteśmy raczej tylko temu drugiemu, który, zdaniem naiwnego oberżysty Stimminga, „w dobrym humorze”²⁶, listopadowym popołudniem roku 1811, żegnał się z tym światem²⁷. Tymczasem Kleist dopełnił nad jeziorem Wannsee tyleż testamentu swoich oskarżycielskich dzieł, co pozostał wierny niegdysiejszym nocnym medytacjom w zaciszu szwajcarskiego krajobrazu, który to (idylliczny krajobraz) uczynił niemy świadkiem kryzysu roku 1802²⁸. I za trafność diagnozy – widzącej w „młodym” eksulancie zmęczonego życiem „starca”²⁹ – warto dyskretnie autorowi *Arytmii* podziękować...

²⁶ Por. *Zeznanie Stimminga, właściciela zajazdu „Pod nowym dzbanem” nieopodal Poczdamu*. W: H. von Kleist: *Listy...*, s. 519.

²⁷ Na temat samobójczej śmierci Kleista pisali ostatnio – w Polsce – Stefan Chwin (*Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*. Gdańsk 2010) oraz Katarzyna Kuczyńska-Koschany (*Dwa paradygmaty samobójstwa czy dwa akty wolnej śmierci? Heinrich von Kleist i Jean Améry. „Przestrzenie Teorii”* 2012, nr 18).

²⁸ Małgorzata Łukasiewicz zauważa, iż „historia Kleista, patrzącego w Thun na jezioro, góry i gwarne tłumy na odpuszcie”, pozostaje przejmującym świadectwem człowieka „tak bardzo wobec tej urody i barwności świata bezradnego”. Por. M. Łukasiewicz: *Posłowie*. W: R. Walser: *„Przechadzka” i inne utwory...*, s. 152. W samej miniaturze prozatorskiej Walser kreśli wyrazisty, acz przygnębiający portret bezkompromisowego „poszukiwacza doskonałości”: „Policzki poryły mu głębokie bruzdy. Rysy i cera, jak u kogoś, komu zgrzyzota przeżarła duszę. W oczach mniej życia niż w brwiach nad nimi. Włosy opadają grubymi, zlepionymi kosmykami na czoło, zeszepecone od wszystkich tych myśli, które, jak sobie wyobraża, zepchnęły go do zatęchłych lochów i piekieł”. Por. R. Walser: *Kleist w Thun...*, s. 22.

²⁹ O „starczej powadze swego dwudziestopięciolecia” wspomina zresztą Kleist-monologista z wiersza *Podsiadły* (HvK, 385).

Bibliografia

- Abramowska J.: *Wiersze z aniołami*. W: *Poznanwanie Herberta 2*. Wybór i wstęp A. Franaszek. Kraków 2000.
- Adorno T.W.: *O tradycji*. W: Idem: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*. Przeł. K. Krzemień-Ojak. Wybór i wstęp K. Sauerland. Warszawa 1990.
- Aichinger I.: *Kleist, mech, bażanty*. W: Eadem: *Prozy*. Przeł. J. Ekier. „Literatura na Świecie” 2001, nr 2–3.
- Apollinaire G.: *Wybór pism*. Wybrał, wstępem i notami opatrzył A. Ważyk. Warszawa 1980.
- Arystoteles: *Zagadnienia przyrodnicze*. Tłum. L. Regner. Warszawa 1980.
- Ashbery J.: *Inne Tradycje*. Przeł. J. Fiedorczuk, J. Jarniewicz, T. Pióro, P. Sommer, A. Sosnowski. Przedmowa G. Jankowicz. Kraków 2008.
- Bachelard G.: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Przeł. H. Chudak i A. Tatar-kiewicz. Warszawa 1975.
- Baczko B.: *Rousseau: samotność i wspólnota*. Gdańsk 2009.
- Bal M.: *Tradycja*. W: Eadem: *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*. Przeł. M. Bucholc. Warszawa 2012.
- Balcerzan E.: *Polska Mirona Białoszewskiego*. W: *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*. Red. M. Głowiński i Z. Łapiński. Warszawa 1993.
- Balzac H. de: *Czerwona oberża*. W: Idem: *„Czerwona oberża” i inne opowiadania*. Przeł. T. Żeleński (Boy) i J. Rogoziński. Warszawa 1987.
- Bałus W.: *„Mundus melancholicus”*. *Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*. Kraków 1996
- Barakońska L.: *Lek. Pismo. Melancholia*. „Literatura na Świecie” 1995, nr 3.
- Barańczak S.: *W kręgu „akademii ku czci”*. *Poeta zamordowany*. W: Idem: *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*. Paryż 1983.
- Benjamin W.: *Dramat tragiczny i tragedia*. Przeł. M. Sugiera. „Literatura na Świecie” 1995, nr 3.
- Benjamin W.: *Twórca jako wytwórca*. Przeł. H. Orłowski, J. Sikorski. Poznań 1975.
- Białoszewski M.: *Chamowo*. W: Idem: *Utwory zebrane*. T. 11. Rekonstrukcja i oprac. tekstu M. Sokołowska. Warszawa 2009.
- Białoszewski M.: *Listy do Eumenid*. „Teksty Drugie” 1991, nr 6.
- Białoszewski M.: *„Odczepić się” i inne wiersze opublikowane w latach 1976–1980*. W: Idem: *Utwory zebrane*. T. 7. Przygotowanie tekstu M. Sokołowska. Warszawa 1994.

- Białoszewski M.: „Oho” i inne wiersze opublikowane po roku 1980. W: Idem: *Utwory zebrane*. T. 10. Przygotowanie tekstu M. Sokołowska. Warszawa 2000.
- Białoszewski M.: *Utwory zebrane*. T. 1. Warszawa 1987.
- Bielik-Robson A.: *Sześć dni stworzenia. Harolda Blooma mitologia twórczości*. W: H. Bloom: *Łęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków 2002.
- Bierdiajew M.: *Nowe średniowiecze*. Przeł. M. Reutt. Warszawa 1936.
- Birnbaum D., Olsson A.: *Czarna żółć. Melancholia klasyczna*. Przeł. J. Balbierz. „Literatura na Świecie” 1995, nr 3.
- Blake W.: *Poetry and prose*. Ed. G. Keynes. London 1946.
- Bloom H.: *Łęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków 2002.
- Bolewski J.: *Śladami Kleista*. „Odra” 1990, nr 11.
- Braudel F.: *Kultura materialna, gospodarka i kapitalizm*. T. 1: *Struktury codzienności*. Przeł. M. Ochab i P. Graff. Warszawa 1992.
- Bright T.: *Traktat o melancholii*. Przeł. L. Barakońska. „Literatura na Świecie” 1995, nr 3.
- Broniewski W.: *Autobiografia literacka*. W: *Władysław Broniewski*. Wstęp, wybór materiałów i przypisy F. Lichodziejewska. Warszawa 1966.
- Broniewski W.: *O grupie „Czartaka”*. „Wiadomości Literackie” 1925, nr 10.
- Broniewski W.: *O rozwiązości serca i wstydlivosti słowa*. „Wiadomości Literackie” 1926, nr 18.
- Broniewski W.: *Pamiętnik 1918–1922*. Wybór i przedślowie W. Broniewska. Oprac. z rękopisu, wstęp i komentarz F. Lichodziejewska. Warszawa 1984.
- Broniewski W.: *Poemat o Szeli*. „Wiadomości Literackie” 1926, nr 48.
- Broniewski W.: *Poezje Młodożeńca*. „Wiadomości Literackie” 1926, nr 4.
- Broniewski W.: *Poezje zebrane. Wydanie krytyczne*. T. 1–4. Oprac. F. Lichodziejewska. Płock–Toruń 1997.
- Broniewski W. [recenzja książki J. Brzękowskiego: *Tętno*]. „Wiadomości Literackie” 1926, nr 32.
- Broniewski W. [recenzja trzech publikacji E. Zegadłowicza: *Powsinogi beskidzkie, Nawiedzeni, Kantyczka rosista*]. „Wiadomości Literackie” 1925, nr 15.
- Broniewski W.: *Słowa we krwi*. „Wiadomości Literackie” 1926, nr 27.
- Broniewski W.: *Tom Przybosisia*. „Wiadomości Literackie” 1925, nr 21.
- Brzozowski J.: *Wiersze ostatnie Mirona Białoszewskiego*. W: *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*. Red. M. Głowiński i Z. Łapiński. Warszawa 1993.
- Budosz M.: *Poetyckie inspiracje Jacka Podsiadły: Friedrich Hölderlin, Heinrich von Kleist, Gerard de Nerval, Cyprian Kamil Norwid*. „Kwartalnik Opolski” 2010, nr 2–3.
- Bujnicki T.: *Władysław Broniewski*. Warszawa 1972.
- Burton R.: *Anatomia melancholii*. Przeł. T. Sławek. „Literatura na Świecie” 1995, nr 3.
- Cervantes M.: *Don Kichote z Manczy*. T. 1–2. Przeł. A. i Z. Czerny. Warszawa 1957.
- Chabowska-Brykalska T.: *34 lata bliskiego znania się*. W: *Miron. Wspomnienia o poecie*. Zebrała i oprac. H. Kirchner. Warszawa 1996.
- Chwin S.: *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*. Gdańsk 2010.
- Curtius E.R.: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum. A. Borowski. Kraków 1997.

- Cyranowicz M.: *Dlaczego von Kleist? Motyw samobójstwa Heinricha von Kleista w twórczości Marcina Świetlickiego, Jacka Podsiadły, Stefana Chwina i Manueli Gretkowskiej*. W: *Literatura polska 1990—2000*. T. 1. Red. T. Cieślak i K. Pietrych. Kraków 2002.
- Czerwińska M.: *Małe i wielkie podróże Mirona Białoszewskiego*. W: *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*. Red. M. Głowiński i Z. Łapiński. Warszawa 1993.
- Dąbrowski B.: *Poeta egzystencji. Wątki egzystencjalistyczne w liryce Władysława Sebyły*. „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 1.
- Dedecius K.: *Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości*. Przeł. E. Felisiak. W: *Poznanwanie Herberta*. Wybór i wstęp A. Franaszek. Kraków 1998.
- Dłuski S.: *Władysław Sebyła, czyli poeta na drodze do Edenu*. „Zeszyty Literackie” 1992, nr 39.
- Drozdowski B.: *Tren na śmierć Władysława Broniewskiego*. W: *To ja — dąb. Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim*. Oprac. S.W. Balicki. Warszawa 1978.
- Dufour F.S.P.: *Historia prostytucji. Czasy chrześcijańskie do końca XIX wieku*. T. 3. Przeł. A. Baniukiewicz. Gdynia 1998.
- Dybel P.: *Poezje Władysława Sebyły*. „Twórczość” 1992, nr 3.
- Dykcyonarz roślinny*. T. 1. Ułożony przez K. Kluka. Warszawa 1805.
- Dziadek A.: *Anagramy Ferdynanda de Saussure’a — historia pewnej rewolucji*. „Teksty Drugie” 2001, nr 6, s. 109—125.
- Eliade M.: *Kowale i alchemicy*. Przeł. A. Leder. Warszawa 1993.
- Eliot T.S.: *Tradycja i talent indywidualny*. Przeł. H. Pręczkowska. W: *Eliot T.S.: Szkice literackie*. Redakcja, wybór, przedmowa i przypisy W. Chwalewik. Warszawa 1963.
- Elzenberg H.: *Z filozofii kultury. Pisma*. T. 1. Wybór, oprac. i wstęp M. Woroniecki. Kraków 1991.
- Fornari F.: *Rozważania o bestiariusz Zbigniewa Herberta*. W: *Wyraz wyluskany z piersi. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*. Red. J.M. Ruszar. Lublin 2006.
- Fraenger W.: *Hieronim Bosch*. Posłowie P. Reuterswärd. Tłum. B. Ostrowska. Warszawa 1987.
- Franaszek A.: *„a pod każdym liściem rozpacz”*. „Teksty Drugie” 1997, nr 1—2.
- Freud Z.: *Żal i melancholia*. Przeł. B. Kocowska. W: *K. Pospiszyl: Zygmunt Freud: człowiek i dzieło*. Wrocław 1991.
- Fryde L. [recenzja z *Koncertu egotycznego*]. „Droga” 1935, nr 1.
- Frye N.: *Archetypy literatury*. Przeł. A. Bejska. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 2. Oprac. H. Markiewicz. Kraków 1976.
- Gabriel Narutowicz. *Pierwszy prezydent Rzeczypospolitej. Księga pamiątkowa*. [B.red.]. Warszawa 1925.
- Ginzburg C.: *Ser i robaki. Wizja świata pewnego młynarza z XVI wieku*. Przeł. R. Kłos. Warszawa 1989.
- Głowiński M.: *Małe narracje Mirona Białoszewskiego*. W: *Idem: Gry powieściowe. Szkice z historii i teorii form narracyjnych*. Warszawa 1973.
- Głowiński M.: *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*. Warszawa 1962.

- Gorczyńska R.: *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*. Kraków 1992.
- Grądziel-Wójcik J.: „Piękno zamieszkałe”? Architektoniczne wizualizacje doświadczenia w poezji Mirona Białoszewskiego. W: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*. Red. W. Bolecki i A. Dziadek. Warszawa 2010.
- Gutkowska-Rychlewska M.: *Historia ubiorów*. Wrocław 1968.
- Herling-Grudziński G.: *Zamknięty krąg Władysława Sebyty*. „Ateneum” 1939, nr 1.
- Heidegger M.: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*. Wybrał, oprac. i wstępem opatrzył K. Michalski. Warszawa 1977.
- Herbert Z.: *Barbarzyńca w ogrodzie*. Lublin 1991.
- Herbert Z.: *Wiersze wybrane*. Wybór i oprac. R. Krynicki. Kraków 2007.
- Herbert Z.: *Wiersze zebrane*. Warszawa 1971.
- High J.L.: *Crisis, denial, and outrage: Kleist (Schiller, Kant) and the Path to the German novella(s) of modernity*. In: *Heinrich von Kleist and modernity*. Ed. by B. Fischer and T. Mehigan. New York 2011.
- Hołówko T.: *Gabriel Narutowicz. Życie i działalność*. Z przedmową A. Śliwińskiego. Warszawa 1924.
- Honet R.: *Szklane oko zmarłych*. W: *Poeci czytają Herberta*. Zebrał i oprac. A. Franaszek. Kraków 2009.
- Iwaszkiewicz J.: *Powrót do jasności*. W: *Władysław Broniewski*. Wstęp, wybór materiałów i przypisy F. Lichodziejewska. Warszawa 1966.
- Jakubowski J.Z.: *Tradycja i nowatorstwo*. „Przegląd Humanistyczny” 1963, z. 5.
- Janion M.: *Broniewskiego „morze zjawisk”*. W: *Władysław Broniewski w poezji polskiej*. Red. M. Janion. Warszawa 1976.
- Janion M.: *Kuźnia natury*. W: *Eadem: Gorączka romantyczna*. Warszawa 1975.
- Janion M.: *Namiętność, tragedia, absolut*. W: *Eadem: Żyjąc, tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*. Warszawa 2001.
- Janion M.: *Temat jeanpaulowski*. „Ogród” 1991, nr 2 (6).
- Janion M.: *Życie wewnętrzne na Lizbońskiej*. W: *Eadem: Odnawianie znaczeń*. Kraków 1980.
- Jaspers K.: *Antynomia Dnia i Nocy*. W: *Panorama myśli współczesnej*. Red. G. Piccon. Paryż 1960.
- Jastrun M.: *Poezje zebrane*. Warszawa 1984.
- Jean Paul (Richter): *Mowa wypowiedziana przez umarłego Chrystusa ze szczytu kosmicznego gmachu o tym, że nie ma Boga*. Tłum. M. Żmigrodzka. „Ogród” 1991, nr 2 (6).
- Jung C.G.: *Rebis, czyli kamień filozofów*. Przeł. J. Prokopiuk. Warszawa 1989.
- Kadłubek Z.: *List do Stefana Szymutki*. „Fabryka Silesia” 2012, nr 1.
- Karwacka H.: *Młodość literacka Władysława Broniewskiego*. W: *Władysław Broniewski w poezji polskiej*. Red. M. Janion. Warszawa 1976.
- Keats J.: *Oda do melancholii*. Tłum. Profanus. W: *Poeci języka angielskiego*. T. 2. Warszawa 1971.

- Kędzierski S.: *Od „Na szczyt” do „Tak, pamiętam, to było nad ranem” — patriotyczno-wojenne juwenilia Władysława Broniewskiego*. W: *Jestem księga otwarta w przyzłość. Studia — referaty — materiały*. [B.red.]. Płock 2007.
- Kępiński A.: *Melancholia*. Warszawa 1985.
- Kleist H. von: *Listy*. Przekł. i wstęp W. Markowska. Warszawa 1983.
- Klejnocki J., Sosnowski J.: *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu” (1986—1996)*. Warszawa 1996.
- Kluba A.: *Autoteliczność — referencyjność — niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918—1939)*. Wrocław 2004.
- Kohler J.: *Tajemnica Zaratustry*. Przeł. W. Kunicki. Wrocław 1996.
- Korespondencja Władysława Broniewskiego z Bronisławem Sylwinem Kencbokiem*. Oprac. F. Lichodziejewska. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4.
- Kristeva J.: *Nerval „El Desdichado”*. Przeł. M. Sugiera. „Literatura na Świecie” 1995, nr 3.
- Królikiewicz G.: *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*. Kraków 1993.
- Kuczok W.: *Cisówka, czyli życie w lesie*. „Fa-art” 1999, nr 4.
- Kuczyńska-Koschany K.: *Dwa paradygmaty samobójstwa czy dwa akty wolnej śmierci? Heinrich von Kleist i Jean Améry*. „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 18.
- Kwiatkowska A.: *„Tradycja, rzecz osobista”*. Julian Przyboś wobec dziedzictwa poezji. Poznań 2012.
- Kwiatkowski J.: *Literatura dwudziestolecia*. Warszawa 1990.
- Le Goff J.: *Kultura średniowiecznej Europy*. Przeł. H. Szymańska-Grossowa. Warszawa 1994.
- Legeżyńska A.: *Dom Mirona Białoszewskiego*. W: *Pisanie Białoszewskiego*. Szkice. Red. M. Głowiński i Z. Łapiński. Warszawa 1993.
- Legeżyńska A.: *Krytyk jako domokrążca. Lekcje literatury z lat 90-tych*. Poznań 2002.
- Lichodziejewska F.: *Broniewski satyryk*. „Polityka” 1967, nr 6.
- Lichodziejewska F.: *„Moje życie i moje sumienie”*. Rzecz o Władysławie Broniewskim. „Współczesność” 1962, nr 9.
- Lichodziejewska F.: *Twórczość Władysława Broniewskiego*. Monografia bibliograficzna. Warszawa 1973.
- Lisicki P.: *Puste niebo Pana Cogito*. W: *Poznanie Herberta*. Wybór i wstęp A. Franaszek. Kraków 1998.
- Lutosławski K.: *Po wyborze*. „Gazeta Poranna 2 Grosze” 1922, nr 338.
- Łukosz J.: *Heinrich von Kleist — postać tragedii*. „Twórczość” 2001, nr 8.
- Makowiecki A.Z.: *Zapomniany poeta ciemnej wyobraźni*. W: W. Sebyła: *Poezje zebrane*. Wstęp i oprac. A.Z. Makowiecki. Warszawa 1981.
- Maliszewski K.: *Nowa poezja polska 1989—1999. Rozważania i uwagi*. Wrocław 2005.
- Marcinkiewicz P.: *„I ja pobiegłem w tę mgłę”*. O poezji Jacka Podsiadły. W: J. Podsiadło: *I ja pobiegłem w tę mgłę*. Kraków 2000.
- Markowski M.P.: *Płomień znikąd*. W: Idem: *Nieobliczalne. Eseje*. Kraków 2007.
- Matuszewski R.: *O poezji Władysława Broniewskiego*. Warszawa 1955.

- Michalski H.: *Poszukiwanie utraconej rzeczywistości*. „Ateneum” 1939, nr 1.
- Mikołajtis J.: *Władysław Sebyła*. „Komunikaty Naukowe Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza. Oddział Częstochowski” 1966, nr 1.
- Miłosz C.: *Rok myślowy*. Kraków 1991.
- Miłosz C.: *Wiersze wszystkie*. Kraków 2011.
- Miłosz C.: *Zaczynając od moich ulic*. Warszawa 1987.
- Mirabeau O.: *Ogród udręczeń*. Przeł. L. Choromański. Warszawa 1992.
- Mizerkiewicz T.: *Wszystko dodane (przez) Białoszewskiego*. „Nowe Książki” 2009, nr 11.
- Na początku wieku. Rozważania o tradycji*. Red. Z. Trojanowiczowa, K. Trybuś. Poznań 2002.
- Nastulanka K.: *Sami o sobie. Rozmowy z pisarzami i uczonymi*. Warszawa 1975.
- Nietzsche F.: *Niewczesne rozważania*. Przeł. M. Łukasiewicz. Posłowie K. Michalski. Kraków 1996.
- Nietzsche F.: *Wiedza radosna*. Przeł. L. Staff. Warszawa 1991.
- Nietzsche F.: *Z genealogii moralności. Pismo polemiczne*. Przeł. L. Staff. Warszawa 1905 (reprint).
- Novalis: *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna — studia — fragmenty*. Wybrał, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył J. Prokopiuk. Warszawa 1984.
- Nowaczewski A.: *Konfesja i tradycja: szkice o poezji polskiej po 1989 roku*. Sopot 2013.
- Nowaczyński A.: *Trupy*. „Myśl Narodowa” 1922, nr 46.
- Opacki I.: *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*. Katowice 1979.
- Orska J.: *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989—2006*. Kraków 2006.
- Pajewski J., Łazuga W.: *Gabriel Narutowicz: pierwszy prezydent Rzeczypospolitej*. Warszawa 1993.
- Panas W.: *Tajemnica siódmego anioła. Cztery interpretacje*. Lublin 2005.
- Panofsky E.: *The life and art of Albrecht Durer*. Princeton 1971.
- Pawelec D.: *Debiuty i powroty. Czytanie z czasu przełomu*. Katowice 1998.
- Piętak S.: *Portrety i zapiski*. Warszawa 1963.
- Piłsudska A.: *Wspomnienia*. Londyn 1960.
- Piotrowiak J.: *„Ciemny nurt mego życia...”. O wyobraźni poetyckiej Władysława Sebyły*. Katowice 2008.
- Piotrowiak J.: *W świetle... i w mroku... Studia i szkice o poezji dwudziestolecia międzywojennego*. Katowice 2003.
- Piotrowiak M.: *Idylla/testament. Wiersze przebrane. Testament/idylla. Wiersze przybrane*. Katowice 2013.
- Podbielkowski Z.: *Rośliny owadożerne*. Warszawa 1956.
- Podsiadło J.: *Cisówka. Wiersze, opowiadania*. Białystok 1999.
- Podsiadło J.: *Wiersze zebrane*. T. 1—2. Warszawa 1998.
- Podsiadło J.: *Wychwył Grahama*. Warszawa 1999.
- Pomian K.: *Zbieracze i osobliwości. Paryż — Wenecja XVI—XVIII wiek*. Przeł. A. Pieńkos. Warszawa 1996.

- Praz M.: *Zmysły, śmierć, diabeł w literaturze romantycznej*. Przeł. K. Żaboklicki. Słowo wstępne M. Brahmer. Warszawa 1974.
- Prudil I.: *Znałam kiedyś chłopca...* W: *Miron. Wspomnienia o poecie*. Zebrała i oprac. H. Kirchner. Warszawa 1996.
- Przyboś J.: *Zapiski bez daty*. Warszawa 1970.
- Przybylski R.K.: *Widowisko pisania*. „Czas Kultury” 2010, nr 2.
- Rabinowicz W.: *Kolor w systemie średniowiecznego symbolizmu. Komentarz do malarstwa alchemicznego*. Przeł. A. Szymański. „Literatura na Świecie” 1978, nr 5.
- Rabski W.: *Jezus Maria*. „Kurier Warszawski” 1922, nr 341.
- Radomińska-Łazowska J.: *Noc jest przyjaciółką poezji Broniewskiego*. „Kulisy” 1958, nr 20.
- Rataj M.: *Pamiętniki*. Warszawa 1965.
- Rath S.R.: „What would Said say?”. *Reflections on tradition, imperialism, and globalism*. „Social Text” 2006, vol. 24, 2 (87).
- Rousseau J.J.: *Marzenia samotnego wędrowca*. Przeł. E. Rządowska. Wrocław 1983.
- Rousseau J.J.: *Trzy rozprawy z filozofii społecznej*. Przeł., oprac., słowem wstępnym i przypisami opatrzył H. Elzenberg. Warszawa 1956.
- Ruszczyc M.: *Strzały w „Zachęcie”*. Katowice 1987.
- Rymkiewicz A.: *Wybór poezji*. Warszawa 1984.
- Rymkiewicz J.M.: *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*. Warszawa 1967.
- Rymkiewicz J.M.: *Dwór nad Narwią*. W: *Idem: Dwie komedie*. Warszawa 1980.
- Rządowska E.: *Wstęp*. W: J.J. Rousseau: *Marzenia samotnego wędrowca*. Przeł. E. Rządowska. Wrocław 1983.
- Sandauer A.: *Od romantyzmu do poezji proletariackiej*. W: *Idem: Poeci trzech pokoleń*. Warszawa 1955.
- Sandner H.: *Owady*. Warszawa 1989.
- Schelling F.W.J.: *Filozoficzne badania nad istotą ludzkiej wolności i sprawami z tym związanymi*. Tłum. B. Baran. Kraków 1990.
- Sebyła W.: *Listy z Paryża*. „Poezja” 1979, nr 11–12.
- Sebyła W.: *Poezje zebrane*. Wstęp i oprac. A.Z. Makowiecki. Warszawa 1981.
- Sebyłowa S.: *Notatki z prawobrzeżnej Warszawy*. Przedm. L.M. Bartelski. Warszawa 1985.
- Sebyłowa S.: *Okladka z Pegazem*. Warszawa 1960.
- Siatkowski Z.: *O mechanice poezji rewolucyjnej: casus Broniewski*. „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 3.
- Siwicka D.: *Kolekcja wobec nikczemności świata*. W: *Zdziwienia Kraszewskim*. Red. M. Zielińska. Warszawa 1990.
- Skwarnicki M.: *Poza granicami trzeźwego rozumu*. W: *Upór i trwanie. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*. Wrocław 2000.
- Sławek T.: *Saturniczny pątnik. Robert Burton i jego „Anatomia melancholii”*. „Literatura na Świecie” 1995, nr 3.
- Sławek T.: *Ujmować. Henry David Thoreau i wspólnota świata*. Katowice 2009.
- Sławek T., Kuncze A., Kadłubek Z.: *Oikologia. Nauka o domu*. Katowice 2013.

- Sławiński J.: *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*. W: Idem: *Dzieło — język — tradycja*. Kraków 1998.
- Słonimski A.: *Alfabet wspomnień*. Warszawa 1975.
- Słowacki J.: *List do Rembowskiego*. W: Idem: *Dzieła wszystkie*. T. 14. Wrocław 1952–1973.
- Słownik folkloru polskiego*. Red. J. Krzyżanowski. Warszawa 1965.
- Sobolczyk P.: *Genius loc. cit.* „Dekada Literacka” 2009, nr 5/6.
- Sobolewska A.: *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*. Warszawa 1997.
- Sobolewski T.: *Szaman*. W: *Miron. Wspomnienia o poecie*. Zebrała i oprac. H. Kirchner. Warszawa 1996.
- Sokolski J.: *Staropolskie zaświaty. Obraz piekła, czyścica i nieba w renesansowej i barokowej literaturze polskiej wobec tradycji średniowiecznej*. Wrocław 1994.
- Sontag S.: *Pod znakiem Saturna*. Tłum. W. Kalaga. „Res Publica Nowa” 1994, nr 6.
- Spaemann R.: *Rousseau — człowiek czy obywatel. Dylemat nowożytności*. Przeł. J. Merecki. Warszawa 2011.
- Stabro S.: *Związki liryki Jacka Podsiadły z tradycją kontrkultury*. W: *Literatura polska 1990–2000*. T. 1. Red. T. Cieślak i K. Pietrych. Kraków 2002.
- Stala M.: *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*. Kraków 1997.
- Stala M.: *Nowi „Skamandryci”*. „bruLion” 1990, nr 16.
- Starobinski J.: *Jean Jacques Rousseau. Przejrzystość i przeszkoda oraz siedem esejów o Rousseau*. Przeł. J. Wojcieszak. Warszawa 2000.
- Stroński S.: *Ich Prezydent. „Rzeczpospolita” 1922*, nr 337.
- Szturc W.: *Tradycja i „entelechia” dzisiaj. O potrzebie mityzowania przeszłości narodów wybranych*. W: *Na początku wieku. Rozważania o tradycji*. Red. Z. Trojano-wiczowa, K. Trybuś. Poznań 2002.
- Szymański W.P.: *Liryka „nurtu ciemnego” (poezja Władysława Sebyły)*. W: Idem: *Neosymbolizm. O awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*. Kraków 1973
- Śliwiński P.: *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*. Kraków 2002.
- Śniedziewski P.: *Melancholijne spojrzenie*. Kraków 2011.
- Tradycja współcześnie — repetycja czy innowacja?*. Red. A. Jarmuszkiewicz i J. Tabaszewska. Kraków 2012.
- Tramer M.: *Brudnopis „in blanco”*. Rzecz o poezji Władysława Broniewskiego. Katowice 2010.
- Trybuś K.: *O potrzebie badań nad tradycją i pamięcią*. W: Idem: *Pamięć romantyzmu*. Poznań 2011.
- Walser R.: *Kleist w Thun*. W: Idem: *„Przechadzka” i inne utwory*. Przeł. i postłowiem opatrzyła M. Łukasiewicz. Warszawa 1990.
- Werner M.: *„Rovigo”: portret na pożegnanie*. W: *Poznawanie Herberta*. Wybór i oprac. A. Franaszek. Kraków 1998.
- Węgrzyniak A., Kopczyk M.: *Więzy, wiązania*. W: *Więzy tradycji*. Red. A. Węgrzyniak, M. Kopczyk. Bielsko-Biała 2005.

- Więzy tradycji. Red. A. Węgrzyniak, M. Kopczyk. Bielsko-Biała 2005.
- Wiśniewska L.: *Filozofia i mechanizmy konstrukcyjne świata poetyckiego Zbigniewa Herberta*. W: *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*. Red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski. Kraków 2001.
- Witan J.: *Przymierze z tradycją*. „Poezja” 1969, nr 5.
- Władysław Broniewski. Wstęp, wybór materiałów i przypisy F. Lichodziejewska. Warszawa 1966.
- Wojda D.: „Zjadanie umarłych”. *Tradycja literacka według Jarosława Marka Rymkiewicza*. W: *Spór o Rymkiewicza. Wybór publicystyki*. Red. T. Rowiński. Warszawa 2012.
- Wyka K.: *Władysław Broniewski: Hawrań i Murań*. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. Prokop i J. Sławiński. Kraków 1971.
- Zagórski J.: *Wiersze wybrane*. Warszawa 1977.
- Zawodziński K.W.: *Wśród poetów*. Kraków 1963.
- Zieniewicz A.: *Przeprowadzki — pisanie jako dom (mitologia warszawska)*. W: *Idem: Małe iluminacje. Formy prozatorskie Mirona Białoszewskiego*. Warszawa 1989.
- Zimand R.: *Problem tradycji*. W: *Proces historyczny w literaturze i sztuce*. Red. M. Janion, A. Piorunowa. Warszawa 1967.

Nota bibliograficzna

Niektóre ze szkiców i studiów wchodzących w obręb niniejszej publikacji były już uprzednio drukowane w tomach zbiorowych, czasopismach naukowych, a także w osobnej książce (współ)autorskiej. Kilka z nich poddano niezbędnym retuszom i uaktualnieniom, niektóre pozostawiono bez żadnych zmian i korekt. Oto lista pierwodruków zgodna z kolejnością zamieszczenia w niniejszej książce:

Smutny koń Kwadrygi. W: *Miniatura i mikrologia literacka*. T. 1. Red. A. Nawarecki. Katowice 2000, s. 147–158.

Broniewski — poeta formy wyszukanej. W: M. Tramer, M. Piotrowiak, M. Jochemczyk: *Nasz Broniewski. Prelekcje warszawskie*. Ze wstępem A. Nawareckiego. Katowice 2009, s. 83–111.

Sztuka prze-życia. O dwóch wierszach bieszczadzkich Mirona Białoszewskiego. W: „Civitas Mentis”. T. 2. Red. Z. Kadłubek i T. Sławek. Katowice 2007, s. 228–234.

Egzotyka Chamowa. Metafory przestrzenne Mirona Białoszewskiego. W: *Geografia i metafora*. Red. E. Konończuk, E. Nofikow, E. Sidoruk. Białystok 2013, s. 149–171.

Nieludzki? Arcyludzki? Kreacje postaci anioła w twórczości Zbigniewa Herberta. „Postscriptum Polonistyczne” 2008, nr 2, s. 221–232.

„Dobrze byłoby też wyjechać do Stanów”. (Dwie?) Ameryki Jacka Podsiadły. „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2012, nr 3, s. 127–140. Przedruk pod zmienionym tytułem: *American dream Jacka Podsiadły*. W: *Literatura polska obu Ameryk*. Red. B. Szałaśta-Rogowska, B. Nowacka. Katowice 2014.

„Jaśnie Pani Ciemność”. *Nocna medytacja Heinricha von Kleista*. W: *Noce romantyków. Literatura — kultura — obyczaj*. Red. M. Ursel, D. Skiba, A. Wąs. Wrocław 2014 [w druku].

Indeks osobowy

A

Abraham (patriarcha) 145
Abramowska Janina 158, 159, 162
Adorno Theodor W. 11, 13, 14, 18
Aichinger Ilse 215
Ajschylos 216
Améry Jean 217
Anderson Laurie 192
Apollinaire Guillaume (właśc. Wilhelm Apollinary Kostrowicki) 73, 108
Appel Karol 71
Arystoteles 65, 96
Ashbery John 7, 18
Aurenche Jean 182
Autant-Lara Claude 182, 183

B

Bachelard Gaston 107, 109
Baczko Bronisław 167
Baczyński Krzysztof Kamil 176
Bal Mieke 8
Balbierz Jan 77, 84
Balcerzan Edward 147
Baldovinetti Alesso 161
Baley Stanisław 70
Balicki Stanisław Witold 52
Balzac Honoré de 183
Bałus Wojciech 84, 100, 104
Baniukiewicz Antoni 184
Barakońska Liliana 83, 97
Baran Bogdan 73
Barańczak Stanisław 47
Barber Benjamin R. 197
Bartelski Lesław Marian 65

Batowski Zygmunt 71
Bejska Apolonia 93
Benjamin Walter 66, 71, 73, 90, 97, 110, 111
Bernard z Clairvaux (święty) 88
Białoszewski Miron 5, 19, 119–126, 127–147
Bielik-Robson Agata 12, 13
Bierdiajew Mikołaj 101
Birnbaum Daniel 77, 83, 84, 109
Blake William 91
Bloom Harold 7, 12, 13
Bly Robert 195
Bogalecki Piotr 200
Bolecki Włodzimierz 143
Bolewski Jacek 209, 215
Boone Daniel 191
Borowski Andrzej 110
Bosch Hieronimus 46, 113
Bost Pierre 182
Brahmer Mieczysław 184
Bratkowski Piotr 196
Braudel Fernand 88
Braun Jerzy 79
Braun Mieczysław 27
Brautigan Richard 195, 197, 206
Bright Timothy 96, 97
Broniewska Wanda 23
Broniewski Władysław 5, 19, 23–39, 41–62
Brucz Stanisław 27
Brzękowski Jan 51
Brzostowska Janina 48
Brzozowski Jacek 130

- Bucholc Marta 8
 Budosz Marek 208
 Bujnicki Tadeusz 54, 55
 Burton Robert 70, 82, 109
 Byron George Gordon 18
- C
- Caine Michael 195
 Cervantes Miguel de 74
 Chabowska-Brykalska Teresa 121, 122
 Chapman Tracy 192, 193
 Chateaubriand François René de 172
 Choromański Leon 184
 Chudak Henryk 107
 Chwalewik Witold 14
 Chwin Stefan 206, 217
 Cieślak Tomasz 197, 206
 Connery Sean 195
 Cooper James Fenimore 191
 Crowley Alister 183
 Cummings Edward Estlin 195
 Curtius Ernst Robert 110
 Cycleron (właśc. Marcus Tullius Cicero) 10
 Cyranowicz Maria 206
 Czechowicz Józef 74
 Czermińska Małgorzata 147
 Czerny Anna 74
 Czerny Zygmunt 74
- D
- Dąbrowski Bartosz 112
 Decius Karl 153
 Defoe Daniel 134
 Deyer Alfred S. 184
 Dłuski Stanisław 94
 Dogson Charles L. 206
 Drozdowski Bohdan 52
 Dubanowicz Edward 30
 Dufour Pierre F.S. 184
 Dürer Albrecht 109
 Dybel Paweł 82
 Dylan Bob (właśc. Robert Allen Zimmerman) 192, 198
 Dziadek Adam 62, 143
- E
- Eichenbaum Borys 50
 Ekier Jakub 215
 Eliade Mircea 105
 Eliot Thomas Stearns 13, 14, 15, 18
 Elzenberg Henryk 166
 Emerson Ralph Waldo 191
 Empedokles 80
 Ezechiel (prorok) 155
- F
- Felisiak Elżbieta 153
 Fernandel (właśc. Fernand Joseph Désiré Contandin) 182
 Fiedorczyk Julia 8
 Fischer Bernd 216
 Fornari Francesca 179
 Fraenger Wilhelm 113
 Franaszek Andrzej 153, 159, 164, 177, 181
 Francesca Piero della 160, 161
 Franciszek z Asyżu (święty) 183
 Freud Sigmund 115, 131
 Frost Robert 196
 Fryde Ludwik 81
 Fryderyk Wilhelm III (król) 205
 Frye Northrop 93
- G
- Galczyński Konstanty Ildefons 67
 Ginzburg Carlo 88, 89
 Głowiński Michał 13, 17, 18, 130, 132, 136
 Goethe Johann Wolfgang von 215
 Gogh Vincent van 197, 206
 Gorczyńska Renata 80, 81
 Górska Halina 71
 Graff Piotr 88
 Grądział-Wójcik Joanna 143
 Gretkowska Manuela 206
 Gutkowska-Rychlewska Maria 38
- H
- Haller Józef 33, 34
 Hammond Albert 190
 Hazelwood Mike 190

- Heidegger Martin 138
 Henryk z Saltrey (Henry of Saltrey) 92
 Herbert Zbigniew 5, 19, 151–186
 Herling-Grudziński Gustaw 101
 High Jeffrey L. 216
 Hildegarda von Bingen 77
 Hitler Adolf 33
 Hoene-Wroński Józef 79
 Hołowko Tadeusz 30, 36, 37
 Honet Roman 176, 177
 Hölderlin Friedrich 206, 208, 213
 Huysmans Joris Karl 183
- I
- Ivernois François-Henri d' 169
 Iwaszkiewicz Jarosław 55
 Izaak (patriarcha) 145
- J
- Jakubowski Jan Zygmunt 55
 Jan Ewangelista (święty, apostoł) 155
 Jan od Krzyża (święty) 101
 Janion Maria 11, 23, 42, 94, 99, 135, 212, 214
 Jankowicz Grzegorz 8
 Jarmusch Jim 192
 Jarmuszkiewicz Anna 7
 Jarniewicz Jerzy 8
 Jasiński Bruno 50
 Jaspers Karl 98
 Jassie James 195
 Jastrun Mieczysław 90
 Jaworski Roman 79
 Jean Paul (Richter) 95
 Jefferies Richard 96
 Jefferson Thomas 191
 Jesienin Sergiusz 24, 27
 Jezus Chrystus 80, 94, 95, 137, 155
 Johnson Samuel 75
 Joplin Janis 197
 Józef z Nazaretu (święty) 161
 Jung Carl Gustaw 105
- K
- Kadłubek Zbigniew 11, 126
 Kafka Franz 206
- Kalaga Wojciech 67
 Kant Immanuel 213, 214
 Karwacka Helena 23
 Kasprowicz Jan 81
 Keats John 102
 Kenbok Bronisław Sylwin 26, 27, 28, 39
 Kesey Ken 195
 Keynes Geoffrey 91
 Kędzierski Sławomir 23
 Kępiński Antoni 101
 Kirchner Hanna 120, 135
 Klaudiusz (cesarz) 177
 Kleist Heinrich von 5, 19, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217
 Kleist Maria von 207
 Klejnocki Jarosław 196
 Kluba Agnieszka 95
 Kluk Krzysztof 163
 Kłos Radosław 89
 Kocowska Barbara 115
 Kohler Joachim 75
 Kolbe Maksymilian 197
 Konopnicka Maria 74
 Kopczyk Michał 7, 18
 Korfanty Wojciech 34, 35
 Kostanecki Stanisław 23
 Kostrovitzky Gui de 206
 Kozikowski Edward 48
 Kristeva Julia 103
 Królikiewicz Grażyna 114
 Krynicki Ryszard 151, 164
 Krzemień-Ojak Krystyna 11
 Krzyżanowski Julian 88
 Kuczok Wojciech 198, 199, 200, 202
 Kuczyńska-Koschany Katarzyna 217
 Kunce Aleksandra 126
 Kunicki Wojciech 75
 Kwiatkowska Agnieszka 7, 9
 Kwiatkowski Jerzy 99
 Kwintylian (właśc. Marcus Fabius Quintilianus) 10
- L
- Labrunie Gerard 206
 Lechoń Jan 68

- Leder Andrzej 105
 Legeżyńska Anna 136, 139, 140, 197, 198
 Le Goff Jacques 88, 89
 Leśmian Bolesław 107
 Lichniak Zygmunt 43
 Lichodziejewska Feliksa 23, 24, 26, 27, 29, 30, 41
 Lidell Alice 197
 Lindsay Nicholas 196
 Linneusz Karol 166, 169
 Lipski Jan Józef 140
 Lisicki Paweł 155
 Lutosławski Kazimierz 30, 35
- Ł
- Łapiński Zdzisław 130
 Łazuga Waldemar 33
 Łempicki Zygmunt 70
 Łukasiewicz Małgorzata 209, 213, 217
 Łukosz Jerzy 214, 216
- M
- Majakowski Włodzimierz 24, 26, 27, 49
 Makowiecki Andrzej Z. 74, 86, 87, 93
 Maliszewski Aleksander 76
 Maliszewski Karol 196, 197
 Mann Klaus 212, 213
 Marcinkiewicz Paweł 196
 Maria z Nazaretu (matka Jezusa Chrystusa) 160, 161, 162
 Markiewicz Henryk 93
 Markowska Wanda 205
 Markowski Michał Paweł 14, 15
 Martini Simone 161
 Matuszewski Ryszard 43
 Mehigan Tim 216
 Merecki Jarosław 167
 Michalski Hieronim 74, 75
 Michalski Krzysztof 138, 213
 Michelet Victor-Emile 107
 Mickiewicz Adam 18, 55, 71
 Mikołajtis Józef 71
 Miłosz Czesław 80, 81, 90
 Mirbeau Octave 184, 185, 186
 Mistrz Eckhart 101
- Mizerkiewicz Tomasz 127
 Młodożeniec Stanisław 49
 Mojżesz (prorok) 97
 Montand Yves 182
 Montcorbier Francis de 06
 Morrison Jim 192
 Mussolini Benito 35
- N
- Napoleon Bonaparte 215
 Narutowicz Gabriel 29, 30, 36, 37, 38, 39
 Nastulanka Krystyna 181
 Nawroczyński Bogdan 71
 Nerval Gérard de (właśc. Gérard Labrunie) 103, 208
 Nietzsche Friedrich 75, 95, 114, 124, 212, 213
 Norwid Cyprian Kamil 208
 Nowaczewski Artur 8
 Nowaczyński Adolf 30, 33, 34
 Novalis (właśc. Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg) 73
 Nycz Ryszard 7
- O
- Ochab Maria 88
 Olsson Anders 77, 83, 84, 109
 Opacki Ireneusz 107
 Orłowski Hubert 90
 Orska Joanna 194
 Ossendowski Ferdynand Antoni 71
 Ostrowska Barbara 113
- P
- Pajewski Janusz 33
 Panas Władysław 162
 Panofsky Erwin 109
 Paracelsus (właśc. Phillippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim) 107
 Pawelec Dariusz 198
 Peiper Tadeusz 24, 25, 26
 Picon Gaetan 98
 Piechota Marek 4
 Pieńkos Andrzej 69

Pietrych Krystyna 197, 206
 Piętaś Stanisław 74
 Piłsudska Aleksandra 37
 Piłsudski Józef 36, 39
 Piorunowa Aniela 11
 Piotrowiak Jan 80, 88, 98, 111, 112, 113, 114
 Piotrowiak Miłosz 181
 Pióro Tadeusz 8
 Podbielkowski Zbigniew 163
 Podsiadło Jacek 5, 19, 189–203, 205–217
 Pomian Krzysztof 69
 Pospiszyl Kazimierz 115
 Praz Mario 184
 Pręczkowska Helena 14
 Prokop Jan 53
 Prokopiuk Jerzy 73, 105
 Prudil Irena 119, 120, 121
 Przerwa-Tetmajer Kazimierz 54
 Przyboś Julian 8, 9, 49
 Przybylski Ryszard K. 137, 138
 Pynchon Thomas 195

R

Rabinowicz Wadim 104
 Rabski Władysław 36
 Radomińska-Lazowska Jadwiga 23
 Rafael (właśc. Raffaello Santi) 80
 Rataj Maciej 30, 35, 38
 Rath Sura P. 11
 Réé Paul 75
 Regner Leopold 65, 96
 Reuterswärd Patrik 113
 Reutt Marian 101
 Rogers Roy 195
 Rogoziński Julian 183
 Romanowski Mieczysław 55
 Rousseau Jean Jacques 163, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173
 Rowiński Tomasz 10
 Ruszar Józef Maria 179
 Ruszczyk Marek 30, 35
 Rymkiewicz Aleksander 91
 Rymkiewicz Jarosław Marek 9, 10, 13
 Rzadkowska Ewa 167

S

Said Edward 8
 Saliński Leszek 121
 Salome Lou 75
 Sandauer Artur 55
 Sandburg Carl 196
 Sandner Henryk 112
 Saramago José 13
 Sauerland Karol 11
 Schelling Friedrich Wilhelm Joseph 73
 Scott Walter 18
 Sebyła Władysław 5, 19, 65–77, 79–115
 Sebyłowa Sabina 65, 66, 69, 71, 79
 Siatkowski Zbigniew 55
 Siedzący Byk (właśc. Tatanka Yotanka) 191
 Signorelli Luca 80
 Sikorski Janusz 90
 Siwicka Dorota 68
 Skwara Marta 198
 Skwarnicki Marek 180
 Sławek Tadeusz 70, 75, 82, 126, 200, 201, 202
 Sławiński Janusz 13, 15, 16, 18, 53
 Słonimski Antoni 47
 Słowacki Juliusz 54, 55, 113
 Smith Patti 192
 Snyder Gary 195
 Sobolczyk Piotr 133, 146
 Sobolewska Anna 140
 Sobolewski Tadeusz 135
 Sokolski Jacek 91, 92
 Sokołowska Marianna 127, 128, 131
 Sokrates 211
 Sommer Piotr 8
 Sontag Susan 67, 71
 Sosnowski Andrzej 8
 Sosnowski Jerzy 196
 Spaemann Robert 167
 Stabro Stanisław 196, 197
 Stachura Edward 197
 Staff Leopold 95, 114, 124
 Stala Marian 180, 181, 196
 Starobinski Jean 114, 168, 169, 170
 Steinbeck John 195
 Stern Anatol 27

- Stępień Tomasz 4
 Stimming (oberżysta) 217
 Stroński Stanisław 36
 Strug Andrzej 55
 Sudolski Zbigniew 102
 Sugiera Małgorzata 73, 97, 103
 Szantroch Tadeusz 48
 Szerszeniewicz Wadim Gabrielewicz 27
 Szturc Włodzimierz 10
 Szuster Marcin 12
 Szymanowski Karol 71
 Szymańska-Grossowa Hanna 88
 Szymański Andrzej 104
 Szymański Wiesław Paweł 98, 109
- Ś
- Śliwiński Artur 33
 Śliwiński Piotr 191
 Śniedziewski Piotr 172
 Świetlicki Marcin 206
- T
- Tabaszewska Justyna 7
 Tacyt (właśc. Publius Cornelius Tacitus) 174, 175
 Tales z Miletu 174
 Tatarkiewicz Anna 107
 Tecumseh 191
 Temistokles 145
 Teodora (cesarzowa bizantyjska) 145
 Thoreau Henry David 19, 191, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 206
 Tintoretto Jacopo (właśc. Jacopo Comin) 147
 Toeplitz Leon 39
 Tomasz z Akwinu (święty) 154
 Tramer Maciej 25, 28
 Trojanowiczowa Zofia 7
 Trybuś Krzysztof 7
 Tuwim Julian 17, 49, 50
- U
- Ujejski Kornel 55
- W
- Walser Robert 209, 217
 Wandurski Witold 43, 44
 Wat Aleksander 27
 Ważyk Adam 50, 108
 Werner Mateusz 164, 165
 Węgrzyniak Anna 7, 18
 Whitman Walt 196
 Wieland Christoph Martin 216
 Wielowiejski Stefan 92
 Wilde Oscar 183
 Willy Boy 195
 Wiśniewska Lidia 173
 Wiśniewski Jerzy 173
 Witan Jan 55
 Witos Wincenty 35
 Witwicki Władysław 70–71
 Wojcieszak Janusz 168
 Wojda Dorota 10, 13
 Woroniecki Michał 166
 Woroszyński Wiktor 43
 Woźniak-Łabieniec Marzena 173
 Wyka Kazimierz 53, 54, 55, 120
 Wypiański Stanisław 54
- V
- Vicious Sid 206
- Z
- Zagórski Jerzy 90
 Zawodziński Karol Wiktor 82
 Zegadłowicz Emil 48
 Zenge August von 205
 Zenge Wilhelmina von 205, 207, 211, 213
 Zielińska Marta 68
 Zieniewicz Andrzej 139, 140
 Zimand Roman 7, 11
- Ż
- Żaboklicki Krzysztof 184
 Żeleński Tadeusz (Boy) 183
 Żeromski Stefan 55
 Żmigrodzka Maria 95

Mariusz Jochemczyk

Entanglements of Traditions
Dialogue about Polish Literature of 20th Century

Summary

The book consists of five “dialogues” devoted to selected aspects of works by Władysław Broniewski, Władysław Sebyła, Miron Białoszewski, Zbigniew Herbert and Jacek Podsiadło. The title “entanglements” connect particular “voices” within multithematic dialogues with literary and cultural heritage. Once, the basis of this “entanglement” turns out to be some ideological or theological nuance, some other time, a romantic context, melancholic sense of estrangement, mournful despair or oikological meditation. The whole volume has been preceded by an introduction, in which the meaning of a seemingly forgotten theoretical concept — tradition — has been given much consideration.

Mariusz Jochemczyk

Traditionen Bindungs
Dialog über 20 Jahrhundert Polnische Literatur

Zusammenfassung

Das Buch besteht aus fünf „Dialogen“, die ausgewählten Aspekten den Werken von Władysław Broniewski, Władysław Sebyła, Miron Białoszewski, Zbigniew Herbert und Jacek Podsiadło gewidmet werden. Die „Bindungen“ vereinigen des einzelnen Schriftstellers „Stimmen“ in der Sache von Dialogen zu verschiedenen Themen, die mit literarischen und kulturellen Erbes untergenommen werden. Einmal, die Grundlage für diese „Bindung“ erweist sich als eine ideologische oder theologische Nuance, manchmal, als romantischer Zusammenhang, melancholisches Gefühl der Entfremdung, weinerliche Verzweiflung oder oikologische Meditation. Das gesamt Volumen wurde mit eine Einleitung vorangegangen, wo Nachdenken über Tradition — das theoretische Konzept, das scheinbar vergessen wurde — wieder aufgenommen wird.

Redaktor: Małgorzata Poglódek
Projektant okładki i stron działowych: Zenon Dyrszka
Redaktor techniczny: Barbara Arenhövel
Korektor: Marzena Marczyk
Łamanie: Grażyna Szewczyk

Copyright © 2014 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-144-7
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-8012-145-4
(wersja elektroniczna)

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

Wydanie I. Ark. druk. 15,0. Ark. wyd. 14,5. Papier
Alto 80 g, vol. 1.5. Cena 40 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: „TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Więcej o książce



Cena 40,00 zł
(+ VAT)

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-144-7