



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

**Title:** Trzy warianty neoklasycyzmu w poezji polskiej po roku 1980  
(Drzewucki - Ćwikliński - Koehler)

**Author:** Agnieszka Pluta

**Citation style:** Pluta Agnieszka. (2009). Trzy warianty neoklasycyzmu w poezji polskiej po roku 1980 (Drzewucki - Ćwikliński - Koehler). Praca doktorska. Katowice : Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersytet ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Uniwersytet Śląski  
Wydział Filologiczny  
Instytut Nauk o Literaturze Polskiej  
im. Ireneusza Opackiego

Agnieszka Pluta

**Trzy warianty neoklasycyzmu  
w poezji polskiej po roku 1980  
(Drzewucki – Ćwikliński – Koehler)**

Praca doktorska

napisana pod kierunkiem  
prof. dra hab. Mariana Kisiela

Katowice 2007

## Spis treści

Wykaz skrótów.....	3
Wstęp.....	4
<b>Rytm(y) wiersza Janusza Drzewuckiego.....</b>	<b>14</b>
Apokalipsa.....	19
Rytm krwi.....	29
Od rytmu mowy do rytmu muzyki.....	35
Natura, Bóg, objawienie.....	39
Od rytmu codzienności do śmierci i Wiecznego Teraz.....	43
Neoklasycyzm.....	57
<b>Neoklasycyzm, melancholia i ciało – Krzysztof Ćwikliński.....</b>	<b>63</b>
Melancholiya.....	66
Smutne ciało.....	73
„patrzę w czelusć nie mojego świata”.....	82
Pamięć ciała. „Ciało Małgorzaty rozplywa się w lustrze”.....	92
Zmysłowy charakter poznania mistycznego.....	102
„ten wiersz jest częścią wiersza, nie cały jest sobą” (Lektura palimpsestowa).....	114
Melancholia neoklasycyzmu, neoklasycyzm melancholii.....	120
<b>Szalony klasycyzm Krzysztofa Koehlera.....</b>	<b>123</b>
Poeta, Błazen, Szatan.....	123
Podróż do piekieł. „w ciało wstąpił oszalały sen”.....	134
„Dojrzewanie jest okaleczaniem”.....	148
„Ludzkie błoto”.....	155
Wieczny ruch materii.....	163
„Filozoficzne mamrotania”.....	169
Bibliografia.....	180

## Wykaz skrótów

- UR J. Drzewucki: *Ulica Reformacka*.
- Sj J. Drzewucki: *Starożytny język*.
- Pnp J. Drzewucki: *Podróż na południe*.
- Św J. Drzewucki: *Światło września*.
- MPO K. Ćwikliński: *Miejsce po odejściu*
- SU K. Ćwikliński: *Sztuka ucieczki*
- LBJ K. Ćwikliński: *Listopad Biskupa Jansena*
- MŚ K. Ćwikliński: *Morze Śródziemne*
- TM K. Ćwikliński: *Teka miedziorytów*
- KC K. Ćwikliński: *Królewiec i inne wiersze*
- KK K. Ćwikliński: *Kropelka krwi*
- WI K. Koehler: *Wiersze*
- NP K. Koehler: *Nieudana pielgrzymka*
- PP K. Koehler: *Partyzant prawdy*
- NK K. Koehler: *Na krańcu wielkiego pola*
- TC K. Koehler: *Trzecia część*

## Wstęp

Czym jest klasycyzm

Niegdyś słuchał

Zgrzytu spróchniałych planet Dyskutował

Z koniem Platona z psem Freuda Mówił

Do gwiazdy po imieniu Miał

Sen [...]

Dziś

Stuka do drzwi Budzi zmarłych Wkłada

Koszule Budzi zmarłych Kroi

Chleb Wysyła list Płacze w nocy Budzi

Zmarłych Zmarli

Zwilżają wargi końcem języka Krzy

Czą z głodu On

Karmi ich z ręki Nie wie czy

Jest poetą czy I to

jest właśnie klasycyzm

Jarosław Marek Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm*

Jaki jest współczesny klasycyzm? Anna Legeżyńska nazywa go upartym, bo wciąż powraca, choć „ma niewiele wspólnego z klasycyzmem dawnym”<sup>1</sup>. Istniejące w powszechnej opinii przeciwieństwo klasycyzmu i romantyzmu stało się przyczyną określania pierwszego zjawiska jako progresywnego. Na szczęście współczesna krytyka daleka jest od tego rodzaju ocen. Krzysztof Koehler łączy go z aktywnością artysty w kulturze i uważa za przyczynę jej odmiany i unowocześnienia<sup>2</sup>. Jednak próby określenia jego aktualnego charakteru nie są łatwe. Anna Nasiłowska uważa, iż może być on definiowany w różny sposób – poprzez cechy

---

<sup>1</sup> A. Legeżyńska: *Uparty duch klasycyzmu (w młodej poezji po roku 1989)*. „Polonistyka” 2000, nr 2, s. 82.

<sup>2</sup> Por. K. Koehler: *Progresywny klasycyzm*. „Polonistyka” 2000, nr 2, s. 73.

stylistyczne, jako postawa wobec tradycji, postawa światopoglądowa, jako ideał estetyczny, choć w polskiej literaturze powojennej jest to głównie postawa światopoglądowa.<sup>3</sup>

XX wiek rozpoczął się od działalności dwu pism, które skierowane były do wąskiego grona osób zainteresowanych klasycyzmem, „Lamus”<sup>4</sup> i „Museion”<sup>5</sup>. Przyświecały im głównie cele edukacyjne. Klasycyzm Leopolda Staffa – inicjatora jego przemian - był próbą walki z postawami dekadencjami. Poeci tacy jak Czesław Miłosz, Tadeusz Różewicz stworzyli własne klasycyzmy. Miłosz musiał pogodzić tęsknotę za ładem z wizjami apokaliptycznymi, co zaowocowało stworzeniem postawy heroicznej. Doświadczenie II wojny światowej okazało się tym, co zmieniło spojrzenie na współczesną kulturę i kazało przewartościować pewne jej zjawiska. Doskonale pisał o tym Tadeusz Różewicz w szkicu *Sezon poetycki – jesień 1966*:

„Idę wstecz do roku 1945. [...]

Pamiętam, że pisałem w tym czasie poemat, którego nigdy nie skończyłem – był to poemat o odbudowie kościoła Mariackiego. To, że zabytki starego Krakowa istniały obiektywnie, nie było dla mnie ostatecznym potwierdzeniem ich realności.

Pomysł poematu:

»Przechodnie myślą, że kościół Mariacki stoi nie naruszony, nie widza, że jest to wielka przyzma cegieł i kamieni. Kościół leży w gruzach. Kościół jest zniszczony w swoim wnętrzu. Ten budynek, na który patrzę, nie jest kościołem, nie jest zabytkiem architektury, nie jest dziełem sztuki, jest spustoszoną, rozwaloną budą, jest kupą gruzu«.

Fakt, że wybrałem historię sztuki jako przedmiot sztuki jako przedmiot studiów, nie był przypadkowy. Zapisałem się na historię sztuki, żeby odbudować gotycka świątynię. Żeby cegła po cegle wznieść w sobie ten kościół. Żeby element po elemencie zrekonstruować człowieka. [...]

W tamtym czasie mieszkało we mnie jakby dwóch ludzi. W jednym był podziw i szacunek dla sztuk „pięknych”, dla muzyki, literatury i poezji... w drugim nieufność do wszystkich sztuk. Polem, na którym toczyła się walka między tymi osobami, była moja praktyka poetycka. Byłem pewien nabożnego podziwu dla dzieł sztuki (przeżycie estetyczne wstąpiło na miejsce przeżycia religijnego), ale równocześnie rosła we mnie pogarda dla

---

<sup>3</sup> A. Nasiłowska: *Klasycyzm*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka. Wrocław 1992, s. 460.

<sup>4</sup> Zob. R. Pawlukiewicz: „Lamus”. W: *Słownik...*, s. 525-528.

<sup>5</sup> Zob. T. Weiss: „Museion”. W: *Słownik...*, s. 677-682.

wszystkich wartości »estetycznych«. Czułem, że coś skończyło się na zawsze dla mnie i dla ludzkości. Coś, czego nie uchroniła ani religia, ani nauka, ani sztuka...»<sup>6</sup>

Przecucie odchodzenia w przeszłość starego świata towarzyszyło nie tylko Różewiczowi. Kolejni poeci, pamiętając o doświadczeniach lat 1939-1945, musieli dokonać ponownych wyborów etycznych, estetycznych i poetyckich. Należał do nich także Jarosław Marek Rymkiewicz, który wielokrotnie w swej twórczości poetyckiej i krytycznoliterackiej próbował odpowiedzieć na pytanie, czym jest klasycyzm i jaki jest klasycyzm współczesny. W 1967 roku opublikował manifest (będący nawiązaniem do Eliota), który zmieniał spojrzenie współczesnych na to zagadnienie (*Czym jest klasycyzm*, Warszawa 1967). W jedenastu szkicach borykał się z materią poezji współczesnej, by udowodnić, że „wiersz nie jest przedmiotem samoistnym i odrębnym i nie jest nigdy przedmiotem zakończonym”<sup>7</sup>, trwa w tradycji, jest częścią Wiecznego Teraz kultury. Jedenaście lat później, w 1978 roku Ryszard Przybylski udzielił odpowiedzi na postawione przez Rymkiewicza pytanie w książce *To jest klasycyzm* (1978). Maria Janion pisała we wstępie:

„Ale jaki klasycyzm się odrodził – u Iwaszkiewicza, u Miłosza, u poetów powojennych, którym poświęca swa książkę Przybylski? Przede wszystkim chyba należałoby nazwać ten klasycyzm tragicznym, obdarzonym »świadomością nieszczęśliwą«. Tragizm, czyli świadomość rozdarcia, antynomii, kolizji r ó w n o u p r a w n i o n y c h racji, stanowi - w moim przekonaniu – cechę konstytuującą klasycyzm nowożytny.”<sup>8</sup>

Dyskusja na temat klasycyzmu została zagłuszona w 1989 roku, kiedy młodzi weszli na salony i ustalili nowe porządki. Mimo to poeci-klasycy nadal pisali, publikowali i próbowali dać sobie i innym odpowiedź na postawione wcześniej pytanie. Za mistrzów wybrali sobie Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza i Adama Zagajewskiego. Postawą swą przypominają starszych poetów modernistów – o czym przekonuje Marian Kisiel w artykule pod znamienym tytułem *Klasycyzm końca wieku*. Pisze:

„Nowy klasycyzm odrzuca pospolitość na rzecz tego, co niecodzienne. Przywraca znaczenie walorom sztuki, która rozwija się poza modą i poza peryferyjnie skutą wyobraźnią. Nadaje sens słowom zdegradowanym, pojęciom niemodnym, zachowaniom uznanym za nie w stylu epoki. Cokolwiek da się powiedzieć negatywnego o takim powrocie w przeszłość

---

<sup>6</sup> T. Różewicz: *Sezon poetycki – jesień 1966*. W: *Debiuty poetyckie 1944-1960*. Wybór i oprac. J. Kajtoch, J. Skórnicki. Warszawa 1972, s. 22.

<sup>7</sup> J. M. Rymkiewicz: *Czym jest klasycyzm*. Warszawa 1967, s. 166.

<sup>8</sup> M. Janion: *Wstęp*. W: R. Przybylski: *To jest klasycyzm*. Warszawa 1978, s. 10.

literatury, da się także odwrócić. Klasycyzm jako moda jest bowiem także usensownieniem wartości. A bez wartości pewnych nie mogą istnieć te, które nazywamy antywalorami.”<sup>9</sup>

Maria Janion pisała o klasycyzmie tragicznym<sup>10</sup>, Piotr Śliwiński dostrzega związek najnowszego neoklasycyzmu z romantycznym tyrteizmem<sup>11</sup> oraz postmodernizmem i określa go mianem antyklasycyzmu<sup>12</sup>. Przekonuje, iż różnice pomiędzy klasykami a barbarzyńcami zacierają się coraz bardziej. „Neoklasyści wyprowadzają się z katedry, którą dotąd z dumą zajmowali” – pisze krytyk.<sup>13</sup> Może warto byłoby się zastanowić dokąd powiedzie ich droga? A może lepiej drogi? Bo przecież wiadomo jest, że współczesny neoklasycyzm nie jest jednorodny, pozwala na własne poszukiwania i wybory. Anna Legeżyńska w artykule *Kolejny klasycyzm czy pusty liczman?* wskazała na kilka cech wspólnych poetom zaliczonym do klasyków (w odróżnieniu od barbarzyńców). Są to poszanowanie dla kulturowe przeszłości, idea wielkiego powrotu, topos podróży, intertekstualność, stylizacje.<sup>14</sup> W podsumowaniu czytamy: „Dzisiejsi klasycy to tacy poeci, którzy wierzą, iż Chaos można przekształcić w jakiś nowy ład, a pomoże w tym znajomość dawnych wzorów artystycznych i filozoficznych.”<sup>15</sup> Wydaje się jednak, że poeci oswajają Chaos, gdyż tak jak barbarzyńcy wiedzą, iż „zapanował i w sztuce, i w życiu - już na dobre.”<sup>16</sup>

Współczesny neoklasycyzm jest rodzajem postawy heroicznej. Jest rodzajem wewnętrznej zgody na świat rozpadający się, świat apokalipsy spełnionej, równocześnie to uwrażliwienie na to, co w życiu najważniejsze – prawdę, dobro i piękno.

Niniejsza praca ukazuje trzy warianty neoklasycyzmu poetów debiutujących po 1980 roku – Janusza Drzewuckiego, Krzysztofa Ćwiklińskiego i Krzysztofa Koehlera. Są to nie tylko poeci, ale i krytycy literaccy biorący udział w dyskusji na temat kształtu współczesnej literatury. Wrażliwi na brzmienie słowa poetyckiego, ale i skorzy do refleksji teoretycznej. Warto przybliżyć ich sylwetki.

---

<sup>9</sup> M. Kisiel: *Klasycyzm końca wieku*. W: Idem: *Świadectwa, znaki. Glosy o poezji najnowszej*. Katowice 1998, s.40.

<sup>10</sup> M. Janion: *Wstęp...*

<sup>11</sup> P. Śliwiński: *Klasyczne wezwanie, czyli romantyczny bunt*. W: Idem: *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*. Kraków 2002, s.185.

<sup>12</sup> „Zatem klasycyzm miałby być pewnego rodzaju awangardą wydrążoną, bo pozbawioną nadziei realizacji jej najważniejszego celu, to jest nowatorstwa; w tej perspektywie jednak ukazuje się on postmodernizmem. Jego przedstawiciele, twierdzi Orski, rzucają wyzwanie trzem dziedzinom: spetryfikowanej »świadomości językowo-pojęciowej«, dyktatowi form, konwencji zastanych, wycuczonych, wyczytanych, paraliżujących swobodę poznawczą i twórczą oraz pokutującym fałszywym wyobrażeniom kondycji poety współczesnego. Czyżby więc klasycyzm antyklasycyzm? A może po prostu nieklasycyzm?” P. Śliwiński: *Klasycyzm i postmodernizm: albo – albo*. W: Idem: *Przygody z wolnością...*, s. 178.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 187.

<sup>14</sup> A. Legeżyńska: *Kolejny klasycyzm czy pusty liczman?* „Czas Kultury” 1997, nr 1, s. 22- 24.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 24.

<sup>16</sup> Ibidem.



**Janusz Drzewucki** urodził się 1958 roku w Kruszwicy, jest absolwentem Uniwersytetu Jagiellońskiego. Od 1993 publikował w „Rzeczypospolitej”, od 1996 był redaktorem działu poezji w „Twórczości”. Obecnie to redaktor naczelny Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik”. Swe recenzje publikował na łamach „Rzeczypospolitej”, „Twórczości”, „Poezji”, „Akcentu”. Znany jest również jako krytyk muzyczny - pisze recenzje do serwisu jazzowego „Diapazon”. Drzewucki to autor dwóch książek krytycznych – *Chaos i konwencja* (1988), *Smaki słowa. Szkice o poezji* (1999) oraz książki eseistycznej – *Akropol i cebula. O Zbigniewie Herbercie* (2004). Debiutował w 1988 roku tomikiem *Ulica Reformacka*, kolejne jego liryki ukazywały się w zbiorach – *Starożytny język*, *Podróż na południe* oraz *Światło września*. *Ulica Reformacka*<sup>17</sup> została uhonorowana Nagrodą im. Kazimierzy Iłakowiczówny podczas Międzynarodowego Listopada Poetyckiego. Otrzymał także Nagrodę im. Stanisława Wyspiańskiego oraz Nagrodę im. Stanisława Piętaka. Niemal każdy tomik zyskiwał uznanie krytyki literackiej. Pozytywne recenzje ukazywały się na łamach najważniejszych opiniotwórczych pism literackich - „Poezji”, „Twórczości”, „Pisma Literacko-Artystycznego”, „Literatury”, „Nurtu”, „Kierunków”, „Nowych Książek”, „Akcentu”, „Śląska”, „Czasu Kultury”, „Kultury”. Autorami tekstów krytycznych byli m.in. Marian Kisiel<sup>18</sup>, Dariusz Pawelec<sup>19</sup>, Ewa Dunaj<sup>20</sup>, Tadeusz Komendant<sup>21</sup>, Maria Bigoszevska<sup>22</sup>.

Pierwsze recenzje tomików poezji Janusza Drzewuckiego eksponowały przede wszystkim tematykę leku, przemijania, śmierci oraz czasu. Zarzucano poecie zbyt pesymizm, który - zdaniem Marka Obarskiego - prowadzi w stronę „samoudręki i autodestrukcji”<sup>23</sup>. Maria Bigoszevska dostrzega w tekstach poety nie tylko katastrofizm, ale i chęć pogodzenia się z losem, pisze: „Historia bowiem powtarza się ciągle od nowa z przeraźliwą dokładnością, nie ma przed nią ucieczki. W genach przodków zapisano już i

---

<sup>17</sup> Na znaczenie debiutu literacko-krytycznego i poetyckiego Janusza Drzewuckiego zwrócił uwagę Andrzej Kaliszewski, który w recenzji dla „Pisma Literacko-Artystycznego” napisał: „Te dwie książki należy i warto czytać łącznie, nie tylko dlatego, iż są to książki jednego autorstwa i w jednym roku się ukazały.

*Chaos i konwencja* stanowi kryptoprogram młodego autora, odsłania jego etos poezji, rejestruje najważniejsze doświadczenia. Drzewucki, śladem innych twórców, szuka szans pogodzenia »chaosu« i »konwencji«, konkretnie i absolutu, teraz i zawsze, mitu socjologicznego i mitu kulturowego, banalności i patosu, szczegółu i ogółu. Prawdziwa poezję widzi – podobnie jak ja na styku z a p i s u i p r z e s ł a n i a. To coś więcej, niż pokusa neoklasycyzmu.”

A. Kaliszewski: *Wyjść z chaosu*. „Pismo Literacko-Artystyczne” 1989, nr 3, s. 128.

<sup>18</sup> M. Kisiel: *Powab mowy*. „Śląsk” 1995, nr 2, s. 69.

<sup>19</sup> D. Pawelec: *Klasycyzm prywatny i sceptyczny*. „Nowe Książki” 1996, nr 3, s. 27.

<sup>20</sup> E. Dunaj: *Podróżować zawsze od nowa*. „Akcent” 1998, nr 71-72, s. 161-163.

<sup>21</sup> T. Komendant: *Ta sławna na całą Europę śródziemną gorycz*. „Twórczość” 1996, nr 2, s. 115-116.

<sup>22</sup> M. Bigoszevska: *Znikająca codziennie nadzieja*. „Poezja” 1988, nr 5, s. 103.

<sup>23</sup> M. Obarski: *Prywatne przykazanie*. „Pismo Literacko-Artystyczne” 1989, nr 7-8, s. 187.

nasze istnienie, narodziny były nie do uniknięcia, a życie - obce życie umarłych, tak jak nasz »sprawiedliwy sen« – zostało skrupulatnie wpisane w porządek świata.”<sup>24</sup> Bigoszevska nie demonizuje tematyki śmierci i przemijania – jak czynili to inni recenzenci, uważa, iż: „Drzewucki, śladem innych poetów, szuka szans pogodzenia »chaosu« i »konwencji«, konkretnego i absolutu, teraz i zawsze, mitu socjologicznego, banalności i patosu, szczegółu i ogółu [...] To coś więcej, niż pokusa neoklasycyzmu”.<sup>25</sup>

Recenzenci wskazywali na znaczenie motywu wędrowności (Mazur<sup>26</sup>, Pawelec<sup>27</sup>, Dunaj<sup>28</sup>, Kisiel<sup>29</sup>, Kępiński<sup>30</sup>), codzienności (Bigoszevska), na metafizyczny charakter wierszy Janusza Drzewuckiego<sup>31</sup>. Marian Kisiel podkreślał ponadto ekspresyjność jego utworów, a Piotr Kępiński znaczenie tradycji.

Poezja Janusza Drzewuckiego ma charakter silnie retoryczny, o czym świadczy wprowadzona przez poetę do tekstów topika życia–podróży, która stanowiła główny środek zainteresowania krytyki.

**Krzysztof Ćwikliński** urodził się w 1960 roku w Ciechocinku. Jest poetą, krytykiem, eseistą oraz historykiem literatury. Ukończył filologię polską na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, od 1986 roku jest jej pracownikiem naukowo-dydaktycznym. Ma na swym koncie wiele opracowań historyczno-literackich (dotyczących głównie poezji Tadeusza Sułkowskiego oraz Andrzeja Bobkowskiego), zajmował się również pracą edytorską.<sup>32</sup> W 1983 debiutował tomikiem poetyckim *Miejsce po odejściu*. Kolejne zbiorki to *Listopad Biskupa Jansena*, *Teka miedziorytów*, *Sztuka ucieczki*, *Morze Śródziemne*, *Królewiec i inne wiersze*, *Kropelka krwi i siedemnaście innych wierszy do Anny*. Jest również tłumaczem poezji, wybrane przekłady wierszy Aleksandra Błoka, Iwana Bunina, Sergiusza Jesienina, Hugona von Hofmannsthal, Leonida Tiamina, Cesarego Vallejo ukazały się w tomiku *Morze Śródziemne*. Uważny czytelnik tekstów Krzysztofa Ćwiklińskiego na pewno dostrzeże, że jego twórczość krytyczno-literacka i translatorska w sposób bezpośredni wpływa na charakter poezji.

---

<sup>24</sup> M. Bigoszevska: *Znikająca codziennie nadzieja...*, s. 103.

<sup>25</sup> A. Kaliszewski: *Wyjść z chaosu*, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1989, nr 3, s. 128.

<sup>26</sup> A. Mazur: *Niepokój Abrahama*. „Twórczość” 1989, nr 8, s. 107.

<sup>27</sup> D. Pawelec: *Klasycyzm prywatny i sceptyczny...*

<sup>28</sup> E. Dunaj: *Podróżować zawsze od nowa...*, s. 161-163.

<sup>29</sup> M. Kisiel: *Powab mowy...*

<sup>30</sup> P. Kępiński: „Strefa ciszy”. „Czas Kultury” 1996, nr 1, s. 82-83.

<sup>31</sup> A. Kaliszewski: *Wyjść z chaosu...*, s. 129.

<sup>32</sup> *Rozkwita pamięć pomiędzy wierszami. Antologia wierszy poetów studiujących na UMK w latach 1945-2000*, Toruń 2000; *Miasto pod niebem z ciemnego szkła. Toruń w poezji polskiej XX wieku. Antologia*, Toruń 2001.

Autor *Miejsca po odejściu* zawarł swój kryptoprogram literacki w książce poświęconej poezji Tadeusza Sułkowskiego *Idea i rzecz*.<sup>33</sup> Zwracali na to uwagę recenzenci:

„W książce o poezji Tadeusza Sułkowskiego – pisze Stanisław Dłuski - [...] znajduje się wiele osobistych przekonań Ćwiklińskiego na temat koncepcji poezji, jak i ważny klucz do czytania nie tylko *Królewca*. Jest nim pojęcie k l a s y c y z m u (neoklasycyzmu), który - zdaniem poety i badacza – nie jest tylko epoką, prądem czy szkołą, lecz typem świadomości. [...] Należy się tu zgodzić z poetą, że tylko klasycyzm pojmowany jakom typ określonej świadomości może być dziś twórczo kontynuowany, bo inaczej staje się jedynie jakąś formą epigonizmu, stylizatorstwa, neoparnasizmu czy też estetyczną zabawą.”<sup>34</sup>

Poezja Krzysztofa Ćwiklińskiego nie wzbudziła jednak szczególnego zainteresowania krytyki literackiej, co jednak nie odbiera jej miana literatury wartościowej. Recenzenci, którzy podjęli się oceny wierszy toruńskiego poety zgodni są, iż jest to poezja wysokiego lotu. Niewielkie zainteresowanie krytyki wynika raczej z faktu, iż autor *Kropelki krwi* nie wpisał się ani w nurt literatury stanu wojennego, ani nie wziął udziału w walce klasyków z „barbarzyńcami”. Poeta debiutował w wieku 23 lat bardzo dojrzałym zbiorem wierszy *Miejsce po odejściu* - debiut nie został jednak zauważony. Tymczasem jest to tomik niezwykle ważny, gdyż autor wskazuje w nim na aktualność stylistyki nie tylko barokowej, ale i modernistycznej. Wiersze takie jak *Mellancholiya*, *Angielscy poeci jezior*, *Ciało Małgorzaty* powrócą w kolejnym tomiku. Chyba pierwszy sąd o poecie wypowiedział na łamach „Kierunków” Stanisław Stanik. Recenzując *Listopad biskupa Jansena*, nie mógł się oprzeć urokowi języka.<sup>35</sup>

Wyznacznikami stylu Krzysztofa Ćwiklińskiego stały się piękna metafora, stylizacja oraz harmonia i ład. Krytycy widzą w poecie neoklasyka, ale i filozofa, gdyż „próbuje się zmierzyć z bolesnymi pytaniami ludzkiej egzystencji. Poszukuje sensu podejmując trud porządkowania ciemnej głębi świata”<sup>36</sup>. Kluczem do poezji neoklasyka jest szeroko rozumiana kultura, choć, jak sądzi Piotr Wilczek, nie chodzi tu o przewartościowania, a raczej o ich kontemplację<sup>37</sup>. Recenzenci zgodni są, iż poeta jest mistrzem formy, konsekwentnie realizującym własną koncepcję poetycką, nie liczącym się z ogólnie

---

<sup>33</sup> K. Ćwikliński: *Idea i rzecz*. Londyn 1987.

<sup>34</sup> S. Dłuski: *Nazywanie bólu*. „Dekada Literacka” 1993, nr 21, s. 9.

<sup>35</sup> „Nowy tomik wierszy Ćwiklińskiego zwraca uwagę oryginalną, bogatą i trafiającą do wyobraźni metaforą, odsyłającą jakoby do epoki baroku, w okolice Sępa-Szarzyńskiego, ale przy tym bardzo nowoczesną i zaskakującą przestrzemieniami skojarzeń.”

S. Stanik: *Przed lustrem wieczności*. „Kierunki” 1987, nr 21, s. 11.

<sup>36</sup> S. Dłuski: *Nazywanie bólu...*, s. 9.

<sup>37</sup> Por. Ibidem.

panującymi tendencjami w liryce najnowszej. Tekstów Krzysztofa Ćwiklińskiego nie znajdziemy w podręcznikach szkolnych, tak jak utworów Marcina Świetlickiego, Marcina Sendeckiego, Krzysztofa Jaworskiego. Nie ma ich także w antologii *Od Staffa do Wojaczka*<sup>38</sup>, choć ta ukazała się w 1991 roku, a poeta miał już na swym koncie cztery tomiki. Dopiero Roman Honet i Mariusz Czyżowski uznali jego poezję za reprezentatywną dla poezji polskiej lat dziewięćdziesiątych<sup>39</sup> i zamieścili parę jego tekstów w *Antologii nowej poezji polskiej 1990-1999*.

Jan Wolski w jednej z recenzji napisał: „Są poeci, którzy pozostają wierni swoim przemyśleniom, wrażeniom i uczuciom, wierni swoim przekonaniom, których nic nie obchodzi wymaginowane mody czy inne doraźnie ustalone kanapowe hierarchie i stratyfikacje. Niewątpliwie do takich wiernych sobie należy Krzysztof Ćwikliński.”<sup>40</sup>

Ostatnim poetą zaprezentowanym w niniejszej pracy jest **Krzysztof Koehler**. Choć najmłodszy z całej trójki jego poezja jest znana najbardziej, ponieważ debiutował po 1989 roku i należy do pokolenia „bruLionu” (Piszę to ze świadomością niejasności tego określenia i wątpliwości, jakie budzi). Urodził się w 1963 roku, ukończył Uniwersytet Jagielloński, a obecnie jest pracownikiem Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego. Debiutował w 1990 roku tomikiem zatytułowanym *Wiersze*. Kolejno powstawały zbiory: *Nieudana pielgrzymka*, *Partyzant prawdy*, *Na krańcu wielkiego pola* i *Trzecia część*.

Zamieszany w spór klasyków z barbarzyńcami, publikował artykuły na temat młodej poezji we wspomnianym już „Brulionie”, ale także „Czasie Kultury”, „Frondzie”, „Kresach”. W artykule opublikowanym w „Rzeczypospolitej”, mającym wywołać dyskusję na temat bieżących wydarzeń literackich, będącym prowokacją, krytykowano go za grafomanię.<sup>41</sup> Na poważnie oberwało mu się od redaktorów *Parnasu bis*. Za to krytyk Piotr Śliwiński określił go jako „jednego z najciekawszych i estetycznie najlepiej uświadomionych poetów [...] [młodego – A.P.] pokolenia”<sup>42</sup>. Na temat jego poezji publikowano znacznie więcej niż na temat tekstów Krzysztofa Ćwiklińskiego i Janusza Drzewuckiego. Autorami recenzji są Karol Maliszewski<sup>43</sup>, Andrzej Franaszek<sup>44</sup>, Piotr Wilczek<sup>45</sup>, Piotr Śliwiński<sup>46</sup>, Maciej Urbanowski<sup>47</sup>,

---

<sup>38</sup> *Od Staffa do Wojaczka. Poezja polska 1939-1988. Antologia*. Wybór B. Drozdowski, B. Urbankowski. Łódź 1991.

<sup>39</sup> R. Honet, M. Czyżowski: *Antologia nowej poezji polskiej 1990-1999*. Kraków 2000.

<sup>40</sup> J. Wolski: *Kropelka krwi i siedemnaści innych mgieł życia*. „Opcje” 1999, nr 6, s. 46.

<sup>41</sup> J. Czech: *Poeci specjalnej troski*. „Rzeczpospolita” 1997, nr 259, s. 15.

<sup>42</sup> P. Śliwiński: *Gry i grymasy*. „Polonistyka” 1995, nr 7.

<sup>43</sup> K. Maliszewski: *Cisza świata, dźwięk wieczności*. „Topos” 1998, nr 1-2.

<sup>44</sup> A. Franaszek: „Pół-dezert, pół-lewita”. „Tygodnik Powszechny” 1994, nr 23.

Andrzej Franaszek jest również autorem szkicu „Odpowiedź na śmierć.” *O poezji Krzysztofa Koehlera*. („Polonistyka” 1995, nr 6).

<sup>45</sup> P. Wilczek: *Otacza nas duch*. „Nowe Książki” 1997, nr 6.

Wojciech Wencel<sup>48</sup>, Andrzej Kaliszewski<sup>49</sup>. Nie patrzono na niego zawsze przychylnym okiem. „Koehler jest jednym z najdotkliwiej pominiętych autorów środowiska, które wyszło na powierzchnię w roku 1989 i objęte zostało zbiorczą i wielokrotnie kontestowaną nazwą – „pokolenie »brulionu«. Niby komentowano jego poczynania, lecz ceniono głównie za pierwszy tomik, potem stał się kartą w przetargach ideologicznych. Uznano go za czołowego z młodych klasyków o konserwatywnym zacięciu [...]. W skrócie: na Koehlera spadło światopoglądowe odium, nie zyskał natomiast zbyt wiele w zamian, gdyż jego poezja, tak dla zwolenników opcji, jak i dla jej przeciwników okazała się mimo wszelkich przypuszczeń za mało wyrazista, zaskakująco otwarta, koncyliacyjna, wychylona ku tendencjom nietolerowanym, świadoma trudności, na jakie natrafia afirmacja wartości wyznawanych, ciekawa argumentów postmoderny.”<sup>50</sup>

Dla krytyki Krzysztof Koehler stał się poetą drogi, katastrofistą, *homo religiosus*. Ceniono go za oryginalny język i zachowanie dystansu w stosunku do poetyki o’harystycznej. Najlepsze recenzje zdobył ostatni tomik - Piotr Śliwiński określił go jako „ciekawym, charakterystycznym, niebagatelny”<sup>51</sup>, a Maciej Urbanowski uznał za poetycką sumę Krzysztofa Koehlera, jego *opus magnum*.<sup>52</sup>

Co łączy Janusza Drzewuckiego, Krzysztofa Ćwiklińskiego i Krzysztofa Koehlera? Znają program Jarosława Marka Rymkiewicza, szanują tradycje, optują za ciągłością w literaturze, ale każdy z nich wypracował własny model neoklasycyzmu. Wrażliwy na muzykę (szczególnie jazzową) Janusz Drzewucki wsłuchuje się w rytm świata, dla niego klasycyzm to próba pogodzenia się z rytmem krwi, oddechu, pulsu i odnalezienie rytmu muzyki, natury, snów i boskiego rytmu, które ochronią człowieka przed światem, który uległ demuzykalizacji. Neoklasycyzm Krzysztofa Ćwiklińskiego to neoklasycyzm filozoficzny, bohater melancholiczny odbywa podróż w głąb siebie, a jego ciało staje się przestrzenią poznania mistycznego. Melancholia Drzewuckiego to sposób na dotarcie do prawdy o człowieku i świecie, pozwala ocalić subiektywne doznania podmiotu. Jest ciągłą tęsknotą za innymi tekstami kultury i ma charakter palimpsestowy. Neoklasycyzm Krzysztofa Ćwiklińskiego wynika z świadomości o roli społecznej bycia poetą. Dlatego autor *Trzeciej części* jest nie tylko uczniem Jarosława Marka Rymkiewicza, ale i Horacego. Kreuje siebie na

<sup>46</sup> P. Śliwiński: *Tygiel*. „Nowe Książki” 2004, nr 1.

<sup>47</sup> M. Urbanowski: *Opus magnum Koehlera*. „Arcana” 2003, nr 6.

M. Urbanowski: *Partyzant prawdy Krzysztofa Koehlera*. „Arcana” 1997, nr 4.

<sup>48</sup> W. Wencel: *Coraz ściślej związany z losem*. „Brulion” 1998, nr 1.

<sup>49</sup> A. Kaliszewski: *Klasycyzujący o’haryści? O’harystyczni klasycy*. „Akcent” 2000, nr 1-2.

<sup>50</sup> P. Śliwiński: *Tygiel*. „Nowe Książki” 2004, nr 1, s. 29.

<sup>51</sup> Ibidem.

<sup>52</sup> M. Urbanowski: *Opus magnum Koehlera...*, s. 179.

poetę szalonego, błazna, szatana, by móc w ten sposób walczyć śmiechem o Prawdę, Dobro i Piękno.

Każda z przedstawionych poetyk jest inna, inna jest wrażliwość poetów, ale to co ich łączy to, że „nie przynoszą nam gotowej nadziei, nadziei, która się rychło spełni. Współcześni poeci nie są kapłanami; wystarcza im (musi im wystarczyć?) przypomnienie, iż niekiedy, niespodziewanie, znaki rozpaczy zmieniają się w znaki nadziei.”<sup>53</sup>

Neoklasycy to najlepsi terapeuci - nie tylko pokazują, jak żyć, co powinno być dla nas ważne, ale i nie oszukują, że będzie lepiej, bo chyba będzie tak, jak jest „tu i teraz”.

---

<sup>53</sup> M. Stala: *Notatka o nadziei (nie) przynoszonej przez poetów*. „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 15, dodatek s. III.

## Rytm(y) wiersza Janusza Drzewuckiego

Skutkiem czego cierpię,  
cierpię z powodu losu muzyki?  
Z powodu tego, że pozbawiono  
muzyki jej przejaśniającego świat,  
przyświadczonego charakteru,  
- że jest ona muzyką *décadence*,  
a już nie fletnią Dyonizosa...

Fryderyk Nietzsche, *Ecce homo*.

Wszechobecne w twórczości poetyckiej Janusza Drzewuckiego są rytm i muzyka. Zainteresowanie owymi zagadnieniami odkrywamy na poziomie tekstu oraz budowy wiersza. Ciekawe, że krytycy recenzujący tomiki poety pomijali milczeniem bliskie sercu artysty tematy, zagadnienia i motywy. Piotr Kępiński jako jedyny w recenzji *Strefa ciszy* napisał jakby na marginesie: „Niebagatelną rolę w *Podróży na południe* odgrywa muzyka. I chociaż, jak już wcześniej wspomniałem, autor niewątpliwie szuka »stref ciszy«, to niekiedy, paradoksalnie, znajduje je w kołyszającym się morzu, na rozkrzyczanym Nowym Świecie czy też w muzyce Milesa Davisa”<sup>1</sup>. Celem niniejszej pracy jest udowodnienie, iż rytm i muzyka to klucz do poezji autora *Starożytnego języka*.

Uzasadnione wydaje się wyjaśnienie pojęcia „rytm”. Próby jego definiowania pojawiły się już w starożytności. Termin ten wywodzi się od greckiego słowa *rhythmos* i „oznaczał każdy ruch odbywający się do taktu. Słowo to najczęściej wywodzono od czasownika *reo* – płynę, cieknę, spływam, faluję”<sup>2</sup>. O takim rozumieniu pojęcia świadczy zapis w *Zarysie poetyki* Miodońskiej–Brookes, Kulawika i Tatara, gdzie czytamy: „Zjawisko rytmu związane jest nie tylko z wersyfikacją i muzyką [...]. Łatwo przez nas odczuwalne i dostrzegalne, pojawia się ono w przyrodzie jako regularne następstwo dnia i nocy lub pór roku czy najbardziej z nich wyrazisty ruch fal morskich, w organizmie ludzkim jako tętno i już mniej uchwytnie przemiany fizjologiczne; w czynnościach człowieka choćby miarowy krok; w funkcjonowaniu mechanizmów, w których zjawisko owo występuje obocznie, lecz

---

<sup>1</sup> P. Kępiński: *Strefa ciszy*. „Czas Kultury” 1996, nr 1, s. 83.

<sup>2</sup> E. Miodońska–Brookes, A. Kulawik, M. Tatara: *Zarys poetyki*. Warszawa 1978, s. 408.

jest rzeczą charakterystyczną ich czynności, np. chód zegarka. Działać ono może na wszystkie zmysły człowieka, ale najwyraźniej odczuwane jest wzrokowo”<sup>3</sup>.

Odczuwanie rytmu związane jest zatem ściśle z naszymi zmysłami, co potwierdza również Franciszek Siedlecki, pisząc, iż metr to „rytm polegający na j e d n o z n a c z n y m oczekiwaniu d o k ł a d n e g o powtórzenia, na c a ł k o w i c i e r e g u l a r n y m następstwie w pewien sposób zdeterminowanych elementów, na ustabilizowaniu się w organizmie doznającego trwałego, schematycznego, lecz wyraźnie jednokształtnego psychofizjologicznego »obrazu« przepływającego strumienia bodźców”<sup>4</sup>.

Na temat zjawiska rytmu w poezji powstało wiele prac, pisali o nim Franciszek Siedlecki<sup>5</sup>, Maria Dłuska<sup>6</sup>, Stanisław Furmanik<sup>7</sup>, Maria Renata Mayenowa<sup>8</sup>, Michał Głowiński, Aleksandra Okopie-Sławińska, Janusz Sławiński<sup>9</sup>, Karol Wiktor Zawodziński<sup>10</sup>, Kazimierz Wójcicki<sup>11</sup>, Lucylla Pszczołowska.<sup>12</sup> Rytmem interesowali się sami poeci – autorskie opracowanie pojęcia przedstawił Bolesław Leśmian w szkicu *U źródeł rytmu (Studium poetyckie)*.<sup>13</sup> W *Zarysie teorii literatury* Michała Głowińskiego, Aleksandry Okopień-Sławińskiej oraz Janusza Sławińskiego czytamy, iż „Jednym z istotnych bodźców powstawania i rozwoju nowych form wersyfikacji jest ścieranie się na przestrzeni jej dziejów dwóch, w zasadzie przeciwstawnych sobie, choć jednoczesnych dążeń: dążenia do maksymalnej swobody wypowiedzi i dążenia do jej wyrazistego zrytmizowania. Organizacja utworu wierszowego jest właśnie wypadkową obu tych antagonistycznych celów, rezultatem starcia się postulatów swobody z koniecznością i urokami rygorów formy.”<sup>14</sup>

Ponieważ problem zrytmizowania wypowiedzi jest podstawowym zagadnieniem niniejszego szkicu, przydatne będzie powtórzenie za autorami *Zarysu teorii literatury*, w jaki sposób dochodzi do powstania zjawiska i które środki językowe są najpowszechniejsze.

---

<sup>3</sup> Ibidem, s. 409.

<sup>4</sup> F. Siedlecki: *O rytmie i metrze*. W: Idem: *Pisma*. Warszawa 1989, s. 137.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> M. Dłuska: *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. Warszawa 1948.

<sup>7</sup> S. Furmanik: *Podstawy wersyfikacji polskiej*. Warszawa – Kraków 1947.

S. Furmanik: *Rytm – metr – średniówka* W: Idem: *Z zagadnień wersyfikacji polskiej*. Warszawa 1956.

<sup>8</sup> M. R. Mayenowa: *Wiersz i proza. Organizacja fonematyczna tekstu*. W: Eadem: *Poetyka teoretyczna. Zagadnienie języka*. Wrocław 1978.

<sup>9</sup> M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Zarys teorii literatury*. Warszawa 1986.

<sup>10</sup> K. W. Zawodziński: *Studia z wersyfikacji polskiej*. Wrocław 1954.

<sup>11</sup> K. Wójcicki: *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*. Warszawa 1960. K. Wójcicki: *Rytm w liczbach*. Wilno 1938.

<sup>12</sup> L. Pszczołowska: *Wiersz nieregularny*. Wrocław 1987.

<sup>13</sup> B. Leśmian: *U źródeł rytmu. (Studium poetyckie)*. W: Idem: *Szkice literackie*. Oprac. J. Trznadel. Warszawa 1959.

<sup>14</sup> M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Zarys...*, s. 158.



„Zrytmizowanie wypowiedzi powstaje wówczas, gdy powtarzają się w niej z uchwytną regularnością podobne lub jednakowe zespoły elementów brzmieniowych. [...] Każdy taki zespół jako powtarzająca się jednostka rytmiczna musi odpowiadać następującym wymogom: być wewnątrznie spoisty, odgraniczony od pozostałych zespołów, a zarazem wobec nich równoważny (ekwiwalentny). [...] Gwarancją tak rozumianej jej spoistości staje się jej odgraniczenie od innych jednostek.”<sup>15</sup>

„Techniki wersyfikacyjne, które przez sam dobór i układ środków językowych, tradycję, pochodzenie i określony kontekst historycznoliteracki zyskały najsilniejsze nacechowanie stylistyczne, odznaczają się największym stosunkowo i najbardziej wyspecjalizowanym zakresem użycia. Te zaś, których charakter jest bardziej neutralny i które określony odcień stylistyczny zyskują dopiero w konkretnej tekstowej realizacji – znajdują zastosowanie najpowszechniejsze.”<sup>16</sup>

W poezji powojennej nastąpił zwrot w kierunku wiersza wolnego. Poeci zrezygnowali z toniczności i rymów na rzecz instrumentacji dźwiękowej, która pełni w wierszu wolnym funkcję wierszotwórczą<sup>17</sup>. „W wierszu wolnym – pisze Lucylla Pszczołowska – nie ma wzorca metrycznego w sensie jednolitej zasady organizacyjnej. [...] Podstawową rolę wierszotwórczą przypisać natomiast trzeba dwu czynnikom: specyficznej intonacji wierszowej, mającej swój zewnętrzny wyraz w graficznym ukształtowaniu tekstu, oraz zestawieniom i opozycjom wartości semantycznych, osiąganym najczęściej drogą różnorodnych zabiegów metaforyzacyjnych. Figury dźwiękowe mają często wydatny udział w sygnalizowaniu i tworzeniu takich zestawień i przeciwstawień znaczeniowych – nie tylko bowiem aktualizują one warstwę brzmieniową wypowiedzi, ale mogą także modyfikować jej organizację semantyczną.”<sup>18</sup>

Muzyka i rytm to najważniejsze zagadnienia w poezji Janusza Drzewuckiego. Wywierają wpływ na budowę wiersza, ale również warstwę tekstową. Poeta poszukuje rytmu muzyki, poezji, snu, a także życia (podróży), natury (a w nim Boga), bo przecież zna już rytm ciała i języka. Tak naprawdę Drzewucki pragnie odnaleźć coś więcej niż tylko rytm, pragnie odnaleźć dla siebie miejsce w tradycji. Pragnie odkryć nowe sposoby rytmizowania wiersza. Unika rymów w klauzuli wersowej, za to pojawiają się one wewnątrz wersów, choć nie można logicznie określić zasady ich wprowadzania. Takie rozumienie pojęcia zbliżone jest do

---

<sup>15</sup> Ibidem, s. 156-157.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 158-159.

<sup>17</sup> A. Okopień-Sławińska: *Pomysły do teorii wiersza współczesnego*. W: *Styl i kompozycja*. Red. J. Trzynałowski. Wrocław 1965, s. 183-187.

<sup>18</sup> L. Pszczołowska: *Instrumentacja dźwiękowa*. Wrocław 1977, s. 58.

rytmu muzyki jazzowej, gdzie rytm tekstu muzycznego związany jest z somatyką. Pisało na ten temat wielu badaczy. Mateusz Świącicki postawił hipotezę o związku *work songs* (pieśni pracy), bluesowej praformy jazzu z rytmem ciała<sup>19</sup>. Irena i Waław Pankowie udowadniali, iż jej słusność wynika ze społecznych i biologicznych funkcji jazzu, ponieważ „Poszczególne motywy i pauzy odpowiadają ściśle czasowi użytecznych ruchów ciała ludzkiego przy pracy i chwilom odpoczynku między nimi, stanowią wyraz biologicznej korelacji ruchu z głosem ludzkim oraz psychiczny moment wyładowania zmęczenia lub przeciwdziałania temu zmęczeniu.”<sup>20</sup> Również Joachim Ernst Berendt podkreśla związek rytmu muzycznego - swingu z rytmem ciała wykonawców i słuchaczy. Przytacza słowa Jo Jones’a – członka grupy rytmicznej w klasycznej orkiestrze Count Basie’ego – „Do spraw rytmu należy także i to, że grający na swym instrumencie artysta powinien oddychać normalnie i pamiętać, iż ma słuchaczy, którzy oddychają wraz z nim...”<sup>21</sup> Cechą charakterystyczną jazzu jest swingowanie, akcentowanie pierwszej i trzeciej nuty w takcie oraz synkopowanie, czyli przenoszenie akcentów rytmicznych na drugą i czwartą część taktu.<sup>22</sup> Jazz jest symbolem połączenia się rytmu (czasu) jednostki z rytmem (czasem) ogółu. „Jazz był zawsze muzyką kolektywu i zarazem jednostki – pisał Joachim Ernst Berendt. - To, że – bardziej niż każda inna muzyka – może być jednocześnie jednym i drugim, rzuca wiele światła na jego istotę. W tym tkwi [...] »socjologiczny fenomen« jazzu, odzwierciedlający socjalną sytuację współczesnego człowieka.”<sup>23</sup>

Jazzowy konflikt pomiędzy rytmem podstawowym a rytmem melodii przypomina konflikt pomiędzy rytmem (czasem) ludzkim a rytmem (czasem) kultury – Wiecznego Teraz. Problem rytmu w muzyce nieodłącznie związany jest z kategorią czasu - rozważania na ten temat snuje Berendt w książce *Od raga do rocka*. Rozdział *Rytm i swing* kończy podsumowaniem, które będzie stanowiło doskonały wniosek rozważań na temat rytmu w poezji i muzyce jazzowej. Łączy je bowiem to, iż zarówno poezja jak i jazz istnieją na dwóch płaszczyznach czasowych – w momencie wykonywania, ale i w czasie kultury (wieczności).

„Muzykologia wie od dawna, że muzyka może dziać się w dwóch wymiarach czasu. Strawiński nazywa je czasem »psychologicznym« i »ontologicznym«. Rudolf Kassner mówi o czasie »przeżywanym« i »mierzonym«. Te dwa rodzaje czasu nie pokrywają się ze sobą w tych fazach naszego bytu, o które – zwłaszcza w sztuce – chodzi: sekunda staje się w

---

<sup>19</sup> Zob. I. i W. Pankowie: *Jam session*. W: Eidem: *Relaks z muzyką*. Warszawa 1983, s. 113.

<sup>20</sup> I. i W. Panek: *Jam session...*, s. 114.

<sup>21</sup> Cyt. za J. E. Berendt: *Od raga do rocka*. Kraków 1979, s. 209.

<sup>22</sup> Por. B. M. Jankowski: *Jazz nie tylko polski*. W: Idem: *O muzyce i muzykach*. Warszawa 1976, s. 127-141.

<sup>23</sup> J. E. Berendt: *Style jazzu*. W: Idem: *Od raga...*, s. 28.

momencie bólu wiecznością, a godzina w poczuciu szczęścia nazbyt szybko przemijającą chwilą. To ma znaczenie i w muzyce. [...] Skoro jednak muzyka jest sztuką w czasie, należałoby zapytać: w jakim czasie – psychologicznym czy ontologicznym, względnym czy absolutnym, przeżywanym czy mierzonym? Na to pytanie można odpowiedzieć jedynie w odniesieniu do konkretnego stylu muzycznego. Powiedziano nawet, że stosunek czasu przeżywanego do mierzonego jest istotnym elementem stylotwórczym w muzyce.”

„[...] swing związany jest z obiema jednocześnie płaszczyznami czasu: z czasem mierzonym, obiektywnym – dzięki metrycznie niewzruszonemu podstawowemu rytmowi, i z czasem psychologicznym, przeżywanym – dzięki indywidualnej, wymykającej się kontroli grze rytmów melodycznych, które ponad rytmem podstawowym negują go, powracają doń i znowu negują. Swing rodzi się z poczucia równie rozpaczliwej, co zuchwałej niemocy sprowadzenia przeżywanego i mierzonego czasu do wspólnego mianownika, ale słuchacz wyczuwa, że mianownik jest podwójny; a więc wyczuwa swing.”<sup>24</sup>

Należy jeszcze raz podkreślić, iż jazzmani nie odżegnują się od związku muzyki z rytmem ciała. Jazz ma być pulsowaniem, rytmem krwi, oddechem, tak jak poezja ma sięgać do rytmu muzyki, zachwycać brzmieniem słów, melodią wiersza. Lektura wierszy Janusza Drzewuckiego byłaby zbyt uboga, gdybyśmy nie zdali sobie sprawy, jak istotne znaczenie ma dla niego rytm ciała, natury, snu, mowy, muzyki. Zadaniem człowieka jest odnalezienie wspólnego mianownika dla wielu melodii, które przyszło mu tworzyć i słuchać. Uświadomienie sobie związku pomiędzy rytmem w szerokim znaczeniu a ciałem ma olbrzymie znaczenie dla analizy i interpretacji wierszy Janusza Drzewuckiego.

Rytm muzyki (szczególnie jazzowej) to dla poety rytm naszego życia – wydawać by się mogło, że absurdalny, a jednak tkwi w nim olbrzymia mądrość i piękno.

[...] Od strony Grodzтва  
rozsnuwa się jazzowa muzyka, spokojna,  
zwolniona i jednostajna. Pomrukuje kontrabas,  
szeleści perkusja, piekli się  
gitara, trąbka  
powtarza  
w kółko dwa, może trzy  
słowa, cicho, niezbyt wyraźnie,

---

<sup>24</sup> Ibidem, s. 211-212.

dwa albo  
trzy słowa.

[*Kruszwica, lipiec, pełnia życia*, Św, 10]

## Apokalipsa

Ryszard Przybylski napisał kiedyś: „Upadek klasycyzmu był [...] związany z procesem demuzykalizacji świata. Jest to prawda podstawowa, fundamentalna”<sup>25</sup> i nie można się z nim nie zgodzić. Rozpad świata w poezji Janusza Drzewuckiego przejawia się przede wszystkim w utracie rytmu i demuzykalizacji. „Świadomość spełniającej się Apokalipsy – twierdzi Dariusz Pawelec - towarzyszy bohaterowi lirycznemu w pierwszych tomikach. Apokalipsa ma jednak wymiar nie tylko jednostkowy, ale i ogólnoludzki.”<sup>26</sup>

Zapowiadany rozpad rzeczywistości staje się na oczach bohatera lirycznego, który odczytuje znaki rychłego końca - nadciągające plagi: „ogień powietrza”, „zdychające szczury” [Po popiół, po popiół na strunach, UR, 11]; choroby: „tłuste kwiaty gruźlicy” [Po popiół, po popiół na strunach, UR, 11]; rozpad rzeczywistości: „próchnienie i gnicie, chrzęst kosmosu” [Ogród, rtęć, Pnp, 66]; „powolny grzmot rdzewiejącego żelaza” [Nad spleśniałymi dachami miasteczka, Pnp, 23], „złowieszczą zgrzytające tramwaje” [Otulony ciężkim płaszczem mgły, Kraków, Pnp, 5]; obrazy cierpienia: „krzyk brudnych dzieci” [W mdlejącym od smoły powietrzu, Pnp, 43].

Koniec to „otwieranie się murów”, to „głos fletu”, który rozbija szkło, „cierpienie krzyży, prośby zakonnic” [Po popiół, po popiół na strunach, UR, 11], „dzwony bijące na trwożę” [Ulica Rabina Meiselsa w Krakowie, UR, 14], „pękające nagrobki” [Otulony ciężkim płaszczem mgły, Kraków, Pnp, 5]. Dominuje poetyka katastroficzna: „trupy zdrajców rozkładają się | w rynsztokach. Szczury, wygłodniałe sfory | psów, wyjące do krwi syreny reanimacyjnych | karetek, potem miecz ciszy.” [*Twoje nagie imię*, Pnp, 77] oraz motywy batalistyczne: „grzmot | marszu, wybuchy | wiatru [...] próchno przetaczającej się | ziemi, szcęk rozkazów, | pospieszny wymarsz | na Warszawę” [*Wrocław, koniec wieku, zima*, Pnp 25]. Obrazy działają na zmysł węchu, wzroku, a przede wszystkim słuchu. W przywołanych cytatach przeważają wyrazy dźwiękonaśladowcze: rzeczowniki (próchnienie, **chrzęst**, **grzmot**, **krzyk**, głos fletu, prośby zakonnic, dzwony, **grzmot** marszu, wybuchy wiatru,

---

<sup>25</sup> R. Przybylski: *Klasycyzm a demuzykalizacja świata*. W: Idem: *To jest klasycyzm*. Warszawa 1978, s. 17.

<sup>26</sup> D. Pawelec: *Klasycyzm prywatny i sceptyczny*. „Nowe Książki” 1996, nr 3, s. 27.

rozkazy) i przydawki (bijące, pękające, wyjące, przetaczająca, **zgrzytające**), onomatopeje (rdzewiejące żelazo, szcęk).

Wrażenie niepokoju potęgują onomatopeje i wyrazy z nagromadzonymi głoskami dźwięcznymi **-l-**, **-r-** i dźwięcznymi **-sz-**, **-rz-** oraz skontrastowanymi z nimi nosowymi głoskami **-m-**, **-n-** (**nad moje miasteczko sfrunęły wrony z pól**).

„Im więcej naddanych powtórzeń dźwiękowych, tym bardziej zacierają się primarne znaczenia słów i zdań i tym intensywniej nadbudowuje się jakaś wtórna sieć informacji i znaczeń, mniej jednoznaczna, bardziej wielokształtna pod każdym względem, odwołująca się do wysiłku i wyobraźni odbiorcy, dalsza od tego, co moglibyśmy potraktować jako realizację primarnej intencji komunikatywnej” – pisała Maria Renata Mayenowa<sup>27</sup>, choć sformułowaną tezę, uważała za uproszczenie. Poezja Janusza Drzewuckiego jest potwierdzeniem tezy Josifa Brodskiego: „Dla poety między fonetyką a semantyką nie ma różnicy”<sup>28</sup>. Liczy się nie tylko informacja, ale przede wszystkim przedziwna aura tekstu. Przykładem może być utwór otwierający tomik *Światło września*:

Nad moje miasteczko **sfrunęły wrony z pól**,  
**sinieje niebo**, w gałęziach czai się wiatr,  
na pustych ulicach **chrzęści żużel i żwir**,  
zbliża się adwent, **wybrzmiewa muzyka sfer**.

[*Sfrunęły wrony z pól*, Św, 7]

Wiersz oddaje niepokój podmiotu lirycznego, który dostrzega zmiany będące zapowiedzią końca (świata?). Bezpieczna przestrzeń miasteczka (celowe wprowadzenie zdrobienia, aliteracji oraz zaimka osobowego „moje”) zostaje zniszczona w momencie, gdy „wybrzmiewa muzyka sfer”.

Czasownik „wybrzmiewać” został nacechowany przez przedrostek **wy-**. **Wy-** jest prefiksem tworzącym czasowniki pochodne, w *Uniwersalnym słowniku języka polskiego* Stanisława Dubisza<sup>29</sup> czytamy, iż oznacza „osiąganie celu, wyniku, wyczerpanie zakresu czynności, np. wyblagać, wybudować, wydrzeć, wydusić, wypalić, wysuszyć, wytrześć”<sup>30</sup>.

Podmiot liryczny obserwuje moment wyczerpywania się muzyki i jej przemiany w dźwięki nieprzyjemne dla ucha (szum skrzydeł wron, wiatru, chrzęstu żużlu i żwiru), świata

<sup>27</sup> M. R. Mayenowa: *Wiersz i proza...*, s. 426.

<sup>28</sup> Cyt. za B. Maj: *Dar mowy*. W: J. Brodski: *Lustro weneckie*. Warszawa 1990, s. 119.

<sup>29</sup> *Uniwersalny słownik języka polskiego*. Red. S. Dubisz. Warszawa 1996.

<sup>30</sup> *Ibidem*. (s. v. wy-)

w chaos. Demuzykalizacja świata ma charakter symboliczny – zapowiada śmierć, oznacza utratę kontaktu ludzi z Absolutem, dysharmonię, zerwanie związku z Naturą, z przeznaczeniem, które zapisane jest w gwiazdach.

Nad powiązaniem muzyki, nut i kosmosu zastanawiano się już w starożytności. „Rozważania nad liczbą i proporcją doprowadzić miały Pitagorasa (a. pitagorejczyków) do intuicyjnego odczucia harmonii (gr. ‘spojenie; związek; zgoda’) Kosmosu (gr. ‘porządek; ozdoba; piękny porządek rzeczy’). Pitagoras mówił może mgliście o »muzyce niebios«, którą on sam tylko mógł słyszeć, ale jego późniejsi wyznawcy doszli jak się zdaje, do wniosku, że odległość »planet« od Ziemi odpowiadają interwałom muzycznym. Z teorii tej, pod wpływem koncepcji Platona, wynikła słynna idea: każda z »planet«, krążących we współśrodkowych sferach wokół Ziemi wydawała własny ton, co tworzyło razem »harmonię sfer«, słyszaną tylko przez bogów.”<sup>31</sup> Władysław Kopaliński w *Słowniku symboli* przywołuje przykłady prób odniesienia nut do siedmiu *planet* np.: C- Jowisz, D-Mars, E- Słońce, F- Merkury, G- Wenus, A- Księżyc, H- Saturn.<sup>32</sup>

Koniec porządku boskiego przedstawiony został w poezji Janusza Drzewuckiego dzięki odwróceniu motywu genesis - boska harmonia zastąpiona została szumem. Animizowany wiatr („w gałęziach czai się wiatr”) oznacza siłę nieprzewidywalną, groźną, złowieszczą. Jest symbolem czasu, pustki, przemijania, nicości. Ale – choć nie pisze się o tym w wierszu - koniec jest zawsze zapowiedzią początku.

„Uczestnicząc obrzędowo w »końcu świata« i w jego »odtworzeniu« – pisze Mircea Eliade - człowiek stawał się współczesnym »onego czasu«; rodził się więc na nowo, rozpoczynał swe istnienie z nienaruszonym zasobem sił witalnych, takim, jakim zasób ów był w chwili jego narodzin. [...] Skoro czas święty i mocny jest c z a s e m p o c z ą t k ó w, chwilą osobiwą, gdy rzeczywistość została stworzona, kiedy się po raz pierwszy w pełni objawiła, człowiek będzie usiłował okresowo odzyskiwać ten czas początku.”<sup>33</sup>

Utwór *Sfrunęły wrony z pól* otwiera zbiór poezji Janusza Drzewuckiego *Światło wrześnie*. Tomik został opatrzony podtytułem *77 wierszy dawnych i nowych*. Ilość wierszy w tomiku nie może być przypadkowa - liczba siedem jest liczbą szczególną, przypisuje się jej znaczenie symboliczne. Tomik podzielono na siedem części – w każdej z nich znajduje się jednaście utworów. Symbolika siódemki ma podkreślać związek wymowy utworów z obrazem biblijnej Apokalipsy. W *Starym Testamencie* siódemka występuje dokładnie 77 razy,

<sup>31</sup> *Muzyka* W: W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa 1990, s. 241.

<sup>32</sup> Zob. *Ibidem*, s. 242.

<sup>33</sup> M. Eliade: *Regeneracja przez powrót do czasu początku* W: *Idem: Sacrum, mit, historia*. Warszawa 1996, s. 95-96.

Apokalipsa to księga zamknięta na siedem pieczęci. O ile jednak w pierwszych tomikach Apokalipsa oznaczała rozpad, w ostatnim tomiku jest raczej spełnieniem. Drzewucki odnajduje zasady porządkujące świat: prawo Archimedesusa, trzy zasady dynamiki Newtona, wzór na objętość kuli. Zna sens przemijania i śmierci („wszystko co się staje jest tylko spełnieniem” [Widok z Mysiej Wieży, Św, 18]).

Apokalipsa dotyka przede wszystkim miejsc znanych, oswojonych, bliskich bohaterowi lirycznemu. Przestrzeń ulega desakralizacji:

Czasem wracam do szarej, zaniedbanej  
kamienicy braci Wysockich, przy brudnej  
ulicy, która jeszcze tak niedawno należała  
do Świętej Hanki, patronki konspiratorów.  
[*Ulica Kolegiacka w Kruszwicy, UR, 18*]

Rozpad rzeczywistości dotyczy również innych miast, przede wszystkim żydowskich dzielnic. Utwór *List z umierającego miasta* stanowi aluzję literacką do tekstów traktujących o kulturach zanikających w Polsce, miastach kresowych, kulturze żydowskiej. Jest echem tragedii, jaka wydarzyła się w latach 1939-1945 oraz w Polsce powojennej.

Powoli traciłem pewność wzroku.  
Teraz też zdaję sobie przyjacielu  
sprawę z tego, że obrazy  
z naszego krótkiego  
spaceru po żydowskiej dzielnicy twojego  
miasta nie są wcale wyraźne.  
Pokazałeś mi dom przy odrapanej wąskiej  
ulicy: miejsce twych urodzin,  
zamienione podstępnie na szewski  
warsztat.  
Z trwogą mijaliśmy bramy,  
z których wypływał rechot pijanych  
kobiet, ochryply głos alfonsów i smuga

smrodu fekaliów. Nazwy  
placów, kościołów, bożnic zaczęły się już  
na dobre plątać.

[*List z umierającego miasta*, UR, 52]

Profanacja miejsc związanych z kulturą żydowską była częścią polityki komunistycznego rządu. Dzielnice żydowskie stały się symbolem upodlenia ludzkiego dawnych i obecnych mieszkańców. Nazwy świadczące o dawnej świetności tych miejsc wypadły z użycia (utrata nazwy ma wskazywać na utratę tożsamości, proces odwrotny do biblijnego procesu nazywania).

Świat kultury żydowskiej (obrzędy religijne, śpiewanie pieśni, czytanie Biblii, handlowanie) zawsze był dla Polaków przestrzenią magiczną ze względu na odmienną kulturę i religijną. Tak postrzegany, został wprowadzony w przestrzeń mitu w opowiadaniach Brunona Schulza *Sklepy cynamonowe* oraz *Sanatorium Pod Klepsydrą*. Do tego właśnie mitu nawiązuje Drzewucki w wierszu *Przestrzelone grudy wieku – szkarłat krwi*.

Złorzeczenie skazanych na wygnanie,  
chrapliwy śpiew burmistrza i odór wódki.  
z rozbitych okien kolonialnych sklepów  
pieprz i wanilia, liście bobkowe, kawa.

Nie chcemy żyć, w zimowym świetle gwiazdy  
czytamy stare księgi – ostatnie słowa.  
Strużka dymu, zgaszonej rankiem świecy.

[*Przestrzelone grudy wieku – szkarłat krwi*, Św, 59]

Kolejnym nawiązaniem do tekstu Schulza jest wiersz *Tylko niespokojnie drgający cień* kończący się słowami:

Naszą niewinnie błahą rozmowę przysłania  
tylko niespokojnie drgający  
cień wypchanego  
jastrzębia.

[*Tylko niespokojnie drgający cień*, UR, 9]



Apokalipsa świata żydowskiego oznacza wygnanie dosłowne oraz wygnanie z przestrzeni mitu, przestrzeni marzeń, poezji i muzyki. Na tematykę holocaustu w tomiku *Ulica Reformacka* wskazywała Aneta Mazur w recenzji opublikowanej w „Twórczości”: „W *Ulicy Rabina Meiselsa* jastrzębim cieniem, jaki zawisł nad ciągłym dialogiem z tajemniczym partnerem – Bogiem? historią? własnym „ja”? będzie holocaust. Nie tylko żydowski, po którym pozostanie milczenie popiołów i szept wygasłej modlitwy [...]”<sup>34</sup>.

Rozpadowi świata w perspektywie ogólnoludzkiej odpowiada rozpad ciała, ból, cierpienie w perspektywie jednostkowej. Ciało ludzkie jawi się jako przestrzeń obca, zagrażająca:

Choroba jest w nas, robak, co toczy,  
przejrzystość rankiem, szmaragd tęczy.

[*Choroba jest w nas, robak, co toczy*, Pnp, 58],

dlatego można stwierdzić, iż człowiek jest ze swej natury istotą bezdomną. Nic nie może powiedzieć o swoim pochodzeniu, ani o tym, gdzie zmierza – „Niestety, nie jesteśmy stąd i nie możemy | tutaj pozostawać zbyt długo.” Mimo to przyjmuje postawę heroiczną – „musimy | więc iść. Iść, mimo | wszystko.” Słowa te są aluzją literacką do wiersza Zbigniewa Herberta *Przesłanie Pana Cogito*. U Herberta podmiot liryczny był samotny, w wierszu *Wiosna, podróż* poczucie zagrożenia wynika z świadomości ograniczenia czasowego i konieczności spotkania się z nieznanym, czyli ze śmiercią.

„Kresem bycia – w świecie jest śmierć. Ten kres, przysługujący możności bycia, tzn. egzystencji, ogranicza i określa każdorazowo możliwy całokształt jestestwa” - pisze niemiecki filozof Martin Heidegger w książce *Bycie i czas*<sup>35</sup>. Jest pewien, iż „Powszednie bycie ku śmierci jest jako upadające ciągłą *ucieczka przed nią*.”<sup>36</sup> Søren Kierkegaard interpretował zagadnienie w kategoriach choroby: „Pojęcie choroby na śmierć musi być rozumiane w specjalny sposób. Dosłownie oznacza ono chorobę, której końcem, której wynikiem jest śmierć”<sup>37</sup>.

Na ważność tematyki przemijania oraz śmierci wskazywali krytycy tomików poetyckich Janusza Drzewuckiego. Samotność jest najgorszym sprzymierzeńcem człowieka,

<sup>34</sup> A. Mazur: *Niepokój Abrahama*. „Twórczość” 1989, nr 8, s. 106.

<sup>35</sup> M. Heidegger: *Bycie i czas*. Przeł. B. Baran. Warszawa 1994, s. 329.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 358.

<sup>37</sup> S. Kierkegaard: *Bojaźń i drżenie*. Przeł. J. Iwaszkiewicz. Warszawa 1990, s. 151.

ale nie ma nic bardziej pewnego – z zagrożeniem musimy spotkać się samodzielnie. Pocięgą może być tylko fakt, iż nikt nie umknie przeznaczeniu. Śpiewacy wagnerowscy zachłyśnięci swą doskonałością, ulegają złudzeniu wiecznej młodości (ich śpiew nie wzrusza nikogo, bo zabrakło w nim prawdy o człowieku), jednak ich życie okazuje się równie absurdałne, jak życie innych:

Naczynia krwionośne nagle nie wytrzymują  
ciśnienia, płuca rozrywają  
na strzępy, pękają porcelanowe  
ścianki czaszek.

[*Śpiewacy wagnerowscy*, Pno, 45]

Aby stać się w pełni człowiekiem trzeba przyjąć przeznaczenie, zrozumieć sens cierpienia. Nie można nauczyć się tego od innych, gdyż nie ma takiego języka, który byłby w stanie przekazać to, co czuje człowiek w momencie umierania.

W wierszu *Ulica Tymona Niesiołowskiego w Toruniu* odnajdujemy monolog bohatera lirycznego, który za wszelką cenę chce się z kimś podzielić swym bólem. Szuka remedium - miłości. Ostatecznie zdaje sobie sprawę, że musi godnie przyjąć swój los:

W moich żyłach  
płynie śmierć, wzbudzony ocean  
miłości, w moich żyłach śmierć, być może  
właśnie dlatego żyję. Albowiem tylko śmierć  
jest nieśmiertelna. Żyję.

[*Ulica Tymona Niesiołowskiego w Toruniu*, Pnp, 36]

Odsuwanie myśli o śmierci jest rodzajem oszustwa – francuski badacz Philippe Aries twierdzi, iż „Śmierć została wygnana przez społeczeństwo”<sup>38</sup>. Przestała być faktem społecznym, ponieważ dzisiaj nikt już nie chce „przeżywać” śmierci osób bliskich, odrzuca się także tradycję żałoby. Dla Janusza Drzewuckiego ważne jest, aby w każdym momencie pamiętać, iż życie mija bardzo szybko, „życie jest jedno, jedno okamgnienie” [*Praga w czerwcu*, Św, 109] i aby dostrzec jeszcze piękno świata – „błysk jaskółki, glissando gitary,

---

<sup>38</sup> P. Aries: *Odrzucenie śmierci*. W: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*. Przeł. S. Cichowicz, J. M. Godzimirski. Wstęp S. Cichowicz. Warszawa 1993, s. 229.

smak | pomarańczy, zimnomiętowy aromat bazylii.”. Umiejętność pogodzenia tych uczuć pozwoli nam żyć w zgodzie ze światem i z samym sobą.

Podstawową kategorią omawianej poezji jest kategoria czasu. Jego upływ obserwujemy na sobie i innych (dzieciach i wnukach). W utworze *Elegia dla Jana Drzeżdżona*, dzięki zastosowanej animizacji – „czas **zżera z chrzęstem sprężynę w zegarze**”, staje się apokaliptyczną bestią, która zagraża trwaniu życia człowieka. Następstwo głosek bezdźwięcznych i dźwięcznych powoduje, że czytając wiersz, prawie słyszemy upływ czasu. O nieuchronności przemijania przypominają symbole niczym z barokowej poezji metafizycznej Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego: „złowieszce chmury płyną z Wejherowa”, „dojrzałe wiśnie ciekną w dzikim sadzie”, „syn twego syna puszcza statki z kory”.

Śmierć jako rozkład ciała ma proveniencję średniowieczną i barokową. Janusz Drzewucki nawiązuje także do wizji romantycznych. Wprowadza do swych tekstów symbol Niewiasty Apokaliptycznej. Jest to postać charakterystyczna dla metafizycznej poezji Słowackiego. „[...] przewija się przez utwory poety powstałe w l. 40-ych, a jego ukoronowaniem jest *Obraz Pani Słonecznej w Królu – Duchu*. Wykładnia tego obrazu eksponowała akcesoria znane z licznych przedstawień ikonicznych Matki Boskiej (księżyc pod stopami, słońce nad głową, aureola z gwiazd) jako emblematy Polski [...]. Niewiasta apokaliptyczna stawała się w tej lekturze figurą Polski, nabierając w kolejnych ujęciach poetyckich coraz bardziej narodowego, słowiańskiego, sielskiego charakteru jako królowa zniwiarzy, schodząca po tęczę, ukazująca się nad łąkami zbóż i lasami.”<sup>39</sup> Apokaliptyczna Niewiasta zwiastuje rychły koniec życia, pojawia się w momencie konania, wywołuje w bohaterze zachwyt i przerażenie:

Zamykam

oczy, książka wypada mi z rak, staram się  
wywołać z pamięci tęczową twarz tej kobiety  
[...]

**Ciemność,**

której **nikt nigdy nie** przeniknie, spływające  
**na mnie** kwaśne elektryczne światło, zapewne  
są wiecznością, właśnie tak, wiecznością.  
Na szczęście **nie** jest wiecznością tęczowa

---

<sup>39</sup> E. Nawrocka: *Apokalipsa*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa. Wrocław 1991, s. 40.

twarz tej kobiety, twoja twarz, która próbuje  
bezsukutecznie wywołać z pamięci,  
chwyając się za serce,  
oślepiiony nagłym  
bólem.

[*Kwaśne elektryczne światło, nagły ból*, Pnp, 73, podkr. – A.P.]

Ceną poznania prawdy jest cierpienie, a „nagły ból” można porównać do objawienia. Zaskoczenie podmiotu lirycznego zostało oddane przez skonstrastowanie miękkich głosek -ń-, -ś- nosowych -m-, -n-, bezdźwięcznych zestawień t- w nagłosie oraz drżącego -r- i wybuchowego -b- w słowie „ból”, które pojawia się samodzielnie w ostatnim wersie wiersza.

Instrumentacja porównawcza staje się dominantą kompozycyjną wiersza *Kwaśne elektryczne światło, nagły ból*. O jej wpływie na kompozycję utworu pisała Lucylla Pszczołowska:

„Bezpośrednią funkcję kompozycyjną w odniesieniu do całego krótkiego utworu lub krótkich fragmentów dłuższego tekstu pełni ten rodzaj instrumentacji, który nazwany został [...] instrumentacją porównawczą lub kontrastową. Powoduje ona wyróżnienie z tła utworu pewnych jego partii, przeciwstawia sobie - i uwypukla przez to – poszczególne wersy czy ich części. [...]

Dobitnie zarysowuje się kompozycyjna rola powtórzeń dźwiękowych wówczas, gdy wysoka (wyraźnie wyższa niż średnia językowa) frekwencja jakiejś głoski czy grupy głosek odznaczających się tą samą cechą dotyczy całego utworu.”<sup>40</sup>

„Powtórzenia dźwiękowe mogą też stanowić jakby ramy utworu – funkcję kompozycyjną pełni wówczas sama powtarzalność, która może być oparta na innej głosce na początku niż na końcu wiersza.”<sup>41</sup>

Zróznicowana długość wersów w omawianym utworze oddaje „nerwowy rytm serca”, rytm chorego ciała. Ostatecznie śmierć jest jednak milczeniem. Wprowadzenie do utworów motywu Niewiasty apokaliptycznej wskazuje na chiliastyczną interpretację Apokalipsy, która jest jednocześnie i katastrofą, i szczęśliwością.<sup>42</sup> Janusz Drzewucki akcentuje również jej

<sup>40</sup> L. Pszczołowska: *Instrumentacja dźwiękowa...*, s. 58-60.

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

<sup>42</sup> „Apokalipsa św. Jana należy w epoce romantyzmu do najczęściej czytanych i interpretowanych tekstów biblijnych. Spośród wielu możliwych romantyzm uprzywilejował interpretację chiliastyczną wywodzącą się od Joachima z Fiore, łączącą optymizm historiozoficzny z katastrofizmami i akcentującą dosłowne rozumienie symboliki w konkretnym czasie historycznym. Myślenie kategoriami Apokalipsy w chiliastycznej wykładni ujawnia charakterystyczny dwutakt: katastrofa – szczęśliwość, zagłada –

związek ze sferą natury, gdzie śmierć nie jest końcem - oznacza jedynie zjednoczenie się z jej rytmem.

W wierszu *Elegia o śmierci niechybnej* przynosi ukojenie i uspokojenie. Stanowi obiekt pożądania. Bohater w chwili konania mówi: „Możesz | wyjść spod drzew, | Kryształowa | Pani, deszcz | już przestał szeptać. | Bez lęku, możesz wyjść | spod drzew”. [*Elegia o śmierci niechybnej*, Sj, 10]. Prośba ta oznacza akceptację śmierci oraz zrozumienie sensu życia ludzkiego. Tytuł jest aluzją literacką do barkowego zbioru poezji Józefa Baki *Uwagi o śmierci niechybnej*, ale i do *Elegii duinejskich* Rainera Marii Rilkego.<sup>43</sup>

W poezji Janusza Drzewuckiego zacierają się granice pomiędzy mrocznymi wizjami średniowiecznymi oraz jasnymi wizjami romantycznymi. Nie można zapomnieć także o fakcie, że autor *Światła września* przywołuje teksty poetów XX wiecznych.

Gatunek elegii wprowadza do literatury określony ton. Liryka współczesna nie narzuca poecie konieczności stosowania określonej wersyfikacji, pozbawiona jest wyróżników formalnych. „Cechą dominującą staje się natomiast refleksyjność połączona z nastrojami smutku, żalu, tęsknoty [...]. Tematyka zaś w miarę upływu czasu ewoluuje ku zagadnieniom związanym z egzystencją ludzką.”<sup>44</sup>

Drzewucki łączy w swej poezji dwie wizje Apokalipsy: pesymistyczną - jako zagładę, katastrofę (kojarzy ją z wydarzeniami historycznymi, głównie holocaustem, wprowadza symbole współczesności) i optymistyczną – śmierć jednostkową rozumianą jako zjednoczenie się z naturą. Rozpoznanie końca, jego przeczucie jest doznaniem zmysłowym (nagromadzenie onomatopei i rzeczowników nazywających dźwięki). Rozpad świata przejawia się w utracie rytmu i demuzykalizacji. Śmierć natomiast prowadzi człowieka w przestrzeń rytmu natury, oznacza zjednoczenie z boskim rytmem Absolutu.

---

zbawienie. Koniec świata ma być totalną katastrofą, po której nastąpi równie totalna odnowa bytu ludzkiego, symbolicznie przedstawiana jako tysiącletnie panowanie Chrystusa na ziemi i jako niebiańskie miasto Jerozolima Wyzwolona.”

E. Nawrocka: *Apokalipsa...*, s. 40

<sup>43</sup> „Któż to nas tak odwrócił, że cokolwiek  
byśmy czynili, jesteśmy w postawie  
odchodzącego, kiedy na ostatnim wzgórzu,  
co mu raz jeszcze cała ukaże dolinę  
rodzinną, staje się, ogląda, zwleka –  
tak my żyjemy żegnając się wiecznie.”

R. M. Rilke: *Ósma elegia* W: Idem: *Poezje wybrane*. Wybór M. Jastrun Warszawa 1980, s. 109.

<sup>44</sup> M. Semczuk: *Elegia* W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Sobolewska. Wrocław 1992, s. 270.

## Rytm krwi

Zagadnienie rytmu w poezji Janusza Drzewuckiego związane jest ze świadomością cielesności człowieka. Ciało ludzkie nie jest czymś krępującym, stwarzającym zagrożenie dla jednostki ludzkiej, przede wszystkim to coś, co określa granice i naszą świadomość. Dlatego w wielu utworach pojawiają się motywy somatyczne. Istnienie człowieka związane jest nierozzerwalnie z rytmem krwi, pulsem oraz rytmem oddechu (czyli rytmem subiektywnym). Istnieje jeszcze rytm, na który mamy wpływ i możemy sami go wytwarzać – to rytm mowy. Zatrzymajmy się jednak przy pierwszym pojęciu – rytmie ciała.

Rytm ciała jest połączeniem rytmu krwi oraz rytmu oddechu. W *Słowniku symboli* Kopalińskiego czytamy: „Krew jest symbolem oczyszczenia, ofiary; proctwa, wtajemniczenia; przymierza, braterstwa, męczeństwa, odkupienia; słabości; tabu, czarów, magii, obrony przed demonami; natury, Słońca, ognia, życia, duszy, temperamentu, namiętności, pociągu płciowego; płodności, potomstwa; zdrowia; usposobienia, charakteru, przyzwyczajenia; winy; pochodzenia, rasy, rodu, pokrewieństwa”<sup>45</sup>.

W kulturze od dawna krew utożsamiano nie tylko z somatycznością, ale i z duchowością.

„Krew jest tabu i święta jako siedlisko życia i duszy (dlatego pełna krwi wątroba uważana była za emblemat życia). U ludów Mezopotamii krew była elementem boskim w człowieku [...]. Bóg mówi do Kaina: »Krew brata twego woła do mnie z ziemi« (Gen. 4, 10). [...] »Dusza ciała we krwi jest« (Lev. 17, 11)”<sup>46</sup>

Krew jest czymś, co łączy przeciwieństwa - życie i śmierć:

W moich  
żyłach płynie śmierć, wzburzony ocean  
miłości, w moich żyłach śmierć, być może  
właśnie dlatego żyję. Albowiem tylko śmierć  
jest nieśmiertelna.

[*Ulica Tymona Niesiołowskiego, Sj, 38*]

Taki sposób myślenia prowadzi nas w stronę paradoksu – aby istnieć wiecznie, należy wcześniej poznać, czym jest śmierć.

<sup>45</sup> *Krew* W: W. Kopaliński: *Słownik symboli...*, s. 168.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 168.

Popatrz, jak otwierają się mury,  
zakrzepła krew traci swa pamięć.  
Jesteśmy sami, nie ma współczucia.

[*Po popiół, po popiół na strunach*, UR, 11]

W tobie próchno kości, krew, co się rozpada,  
tak trudno się rozeznąć w mapie sinych żył.

[...]

w grotach żrącego wapna pulsuje niepokój

[*Gwiazda signopam*, UR, 21]

Ciała pozbawione rytmu krwi to ciała martwe:

A serca zarosłe milczeniem  
gasną w zranionych ciałach.

[*Otwarcie bram światła*, UR, 25]

Przywołane cytaty świadczą o tym, iż wprowadzony motyw związany jest z katastroficzną wizją świata. Krew zapowiada nadejście końca, śmierci i to nie tylko śmierci fizycznej, ale i koniec pamięci, skoro „zakrzepła krew traci pamięć”.

naczynia krwionośne nagle nie wytrzymują  
ciśnienia, płuca rozrywają się  
na strzępy, pękają porcelanowe  
ścianki czaszek.

[*Śpiewacy wagnerowscy*, Pnp, 44]

Rym krwi, choć życiodajny, jest niedoskonały, potrafi zabijać, dlatego bohater wierszy poszukuje rytmu, który byłby niczym platońska idea. Na razie pozostaje mu odmierzać swój czas, wsłuchując się we własny puls, oddech, wsłuchując się we własne kroki, obserwując siebie:

Za drzwiami kroki. To sąsiad odmierza swój

czas. Potem zgrzytanie  
klucza w zamku. Cisza.  
Czekam na list, czekam na ciebie, Słyszę w sobie  
czyjeś kroki. Czy to twoje kroki we mnie?

[*Słońce za chmurami manganu*, Sj, 37]

Prawdziwa opowieścią o stającym się końcu świata, o zaklinaniu czasu jest wiersz *Kruszwica, lipiec, pełnia życia*. Pełnia życia oznacza spełnienie, wypełnienie się losu, przeznaczenia. Przeczucie końca tworzy poeta poprzez wprowadzenie do wiersza porównań: „powietrze ciężkie od słodyczy”, „słońce jak kotlet schabowy”, „powietrze nabrzmiące jak wiśnie”, opisu: „morderczy słup benzyny i tłuszczu unosi się nad wodą”. Druga część wiersza ukazuje rytm życia i snu, wchodzenia w wieczność i doświadczania teraźniejszości – „wędkarze pod mostem rozsypują sens życia”, „strwożone babki [...] w bezzębnych pacierzach oddają w opiekę stwórcy [...] dzieci całego świata”, „dziadkowie [...] zapadają się w siebie, milczą”. A wszystkim tym czynnościom towarzyszy muzyka jazzowa, która wprowadza w rytm snu – „spokojna, zwolniona i jednostajna”. Czytając wiersz, ma się wrażenie, że unosimy się na fali, że uczestniczymy w rytmie wiersza. To uczucie potwierdza strona graficzna utworu, który jest wierszem stychicznym i przypomina sinusoidę. Takie uporządkowanie ma proveniencję lingwistyczną. Dlatego uzasadnione wydaje się przywołanie znacznej części tego tekstu.

Nad naszym miasteczkiem spalenizna detonuje  
ciężkie od słodyczy powietrze, nabrzmiące  
jak wiśnie w starym rodziców  
ogrodzie,  
nad miasteczkiem  
słońce jak kotlet schabowy,  
potęguje się szelest ptasich skrzydeł.  
Błotnistą toń Gopła przecinają wioślarskie  
łódzie, kajaki,  
żaglówki,  
morderczy słup benzyny  
i tłuszczu unosi się nad wodą.  
Wzdłuż brzegów spacerują bladuróżowi



zakochani, wędkarze pod mostem rozsypują  
sens życia, burmistrz i dozorca  
pogrążają się  
w poobiedniej drzemce.  
[...] Od strony Grodzтва  
rozsnuwa się jazzowa muzyka, spokojna,  
zwolniona i jednostajna. Pomrukuje kontrabas,  
szeleści perkusja, piekli się  
gitara, trąbka  
powtarza  
w kółko dwa, może trzy  
słowa, cicho, niezbyt wyraźnie,  
dwa albo  
trzy słowa.

[*Kruszwica, lipiec, pełnia życia, Św, 9*]

Czytając utwór ma się wrażenie, że nigdy się nie skończy, bo tak naprawdę traktuje on o niezmiennym procesie, jakim jest oczekiwanie na koniec, przecucie końca i odchodzenie. Sztuka jest tym, co oswaja nas ze śmiercią, nadaje sens życiu, sakralizuje je. Sztuka wprowadza nasz czas – prywatny, ograniczony, linearny – w przestrzeń mitu i czas kolisty, wieczny.

Podsumowaniem rozmyślań o śmierci mogą być słowa Karla Rahnera:

„Na pierwszy rzut oka śmierć oznacza koniec wszystkiego. Życie przeminęło i nie powróci. Nie będzie nam dane po raz drugi. Dla chrześcijanina śmierć jest spełnieniem jego niepowtarzalnego życia.

Sądzę, że wszyscy poważni i rozsądni ludzie, nie wyłączając zwolenników rozpowszechnionej na Dalekim Wschodzie wiary w wędrówkę dusz, są przekonani o tym, iż zadaniem człowieka jest wyrwanie się z kręgu narodzin i śmierci, zakończenie historii własnej wolności jej ostatecznym, na wieki spełnieniem.”<sup>47</sup>

Wróćmy jeszcze do motywu krwi. Krew to symbol cierpienia, cielesności, ale również ofiary. Jest synonimem ciała ludzkiego, akcentuje zmysłowość natury ludzkiej. Krew wskazuje na istotę człowieczeństwa, która związana jest z cierpieniem.

---

<sup>47</sup> K. Rahner: *Śmierć jako spełnienie*. „Znak” 1991, nr 429, s. 52.

Kiedy trzymamy się za przeguby dłoni  
i na przemian sprawdzamy swój puls, krew  
gotuje się jak topniejący śnieg, grzmot  
słońca przetacza się przez nasze żyły

[*Każdy z nas*, Pnp, 59]

(wściekły bulgot  
przetaczającej się krwi), zawsze  
i wszędzie, szczęśliwy i przerażony.

[*Połowa stycznia, wieczór, noc*, Pnp, 67]

„Ból serca nie jest li tylko realistyczną diagnozą – zwraca uwagę Janusz Koryl w recenzji *Skaleczony płatek róży* - to raczej symbol osaczenia przez rzeczywistość pełną tragedii, lęków i historiozoficznej udręki. [...] ten metaforycznie uroczy obraz jest jak gdyby dalszym ciągiem niepokojów poety, jego psycho–somatycznego koszmaru. Drzewucki doskonale wie, że życie to nie sentymentalna przygoda i beztroskie teatrum. Los człowieka jest pełen goryczy, pełen surowych praw i zwyczajnego brudu terażniejszości.”<sup>48</sup>

Ciało ludzkie jawi się jako materia obca, groźna, człowiek nie może kierować się instynktem samozachowawczym, bo takiego nie ma. Ciało nie jest już tylko symbolem grzechu, rozpusty tak jak było to u Sępa Szarzyńskiego, jest strefą mroku, niezależną od samego człowieka. To symboliczna granica między naszym wnętrzem, a światem. Niezrozumienie tajemnicy ciała wyrażone jest naturalistycznym opisem. Martwe ciało, ciało-przedmiot to np. „gnijące ścierwo zdechłego gołębia”, „trupy zdrajców rozkładające się w rynsztokach”.

Ciało w przeciwieństwie do duszy może być przyczyną cierpienia człowieka, zniewolenia, zagraża więc człowiekowi, jest jego wrogiem. Ból to „szybki cios pałąk w plecy”, to „błysk noża w bramie, łód przystawionego do potylicy rewolweru, arszenik podrzucony usłużną ręką strażnika”, to „druty obozów koncentracyjnych, elektrycznego prądu róże, cyklon, zastrzyk fenolu”.

Francuski badacz Edgar Morin w studium *Antropologia śmierci* zauważył pewien paradoks, na który zwraca uwagę i Drzewucki, a mianowicie, iż „człowiek jedyna istota

---

<sup>48</sup> J. Koryl: *Skaleczony płatek róży*. „Nurt” 1988, nr 5, s. 28.

znająca strach przed śmiercią, jest jednocześnie jedyną istotą zabijającą podobne sobie istoty, jedyną z istot, która szuka śmierci”<sup>49</sup>.

Barokowy motyw życia-walki nasuwa się tu w sposób naturalny. Drzewucki przenosi go na wszystkie formy istnienia ( jest to konsekwencja antropomorfizacji natury).

Zdumiewająca jest  
uroda świata, doprawdy ogłuszająca,  
gdy zgiełk ziemi, nieustająca bitwa,  
okazuje się tylko wodą i powietrzem.

[*Woda i powietrze*, Pnp, 24]

Przywołany motyw rozszerzony zostaje na stosunki międzyludzkie, następnie ogarnia przestrzeń miasta. Wojna to chaos, brzydota, wynaturzenie, tryumf agresji i groza.

Na ulicach  
opuszczone barykady, nad gruzami powiewają  
strzępy podpalonych sztandarów, wszędzie  
podarte gazety, rozbite szkło, dym i gaz,  
fioletowe pulsujące światła. Więzienia są  
przepełnione, trupy zdrajców rozkładają się  
w rynsztokach. Szczury, wygłodniałe sfory  
psów, wyjące do krwi syreny reanimacyjnych  
karetek, potem miecz ciszy.

[*Twoje nagie imię*, Pnp, 33]

Ponownie wprowadzony zostaje do wiersza motyw krwi:

Kiedy trzymamy się za przeguby dłoni  
i na przemian sprawdzamy swój puls, krew  
gotuje się jak topniejący śnieg, grzmot  
słońca przetacza się przez nasze żyły”

[*Każdy z nas*, Pnp, 59]

---

<sup>49</sup> E. Morin: *Antropologia śmierci*. W: *Antropologia śmierci...*, s. 125.

(wściekły bulgot  
przetaczającej się krwi), zawsze  
i wszędzie, szczęśliwy i przerażony.

[*Połowa stycznia, wieczór, noc*, Pnp, 67]

W moich  
żyłach płynie śmierć, wzburzony ocean  
miłości, w moich żyłach śmierć, być może  
właśnie dlatego żyję.

[*Ulica Tymona Niesiołowskiego w Toruniu*, Sj, 38]

Ta dwoistość natury ludzkiej jest błogosławieństwem i karą, nadzieją i rozpaczą – symbolizuje pogodzenie w sobie życia i śmierci, pogodzenie czasu syna i ojca, egzystowanie zgodnie z rytmem natury.

## Od rytmu mowy do rytmu muzyki

Trzeba odnaleźć w sobie pierwiastek i atom,  
część całości jednoznacznie jak heksametr<sup>50</sup>

Janusz Drzewucki, *Pierwiastek i atom*

Złudny, niedoskonały rytm ciała nie daje człowiekowi poczucia bezpieczeństwa, dlatego poeta poszukuje takiego, który będzie wieczny i niezmienny. Odnajduje go w naturze, we śnie, w mowie, modlitwie, poezji, sztuce, muzyce - szczególnie jazzowej.

„Poeta zapisuje to, co zamierzchnie i wciąż powracające - pisze Jarosław Marek Rymkiewicz - To zdanie jest tylko przypomnieniem. Bo zapomnieliśmy - jak zapomnieliśmy, że rytm wiersza jest rytmem snu i nie da się obliczyć ani na palcach, ani w elektronowych maszynach, i że symbole dane nam we śnie nie są naszą, tylko naszą własnością, gdyż nasza pamięć jest większa niż nasze życie i sięga wstecz, i jest częścią, ułamkiem rodzaju.”<sup>50</sup>

Takie zachowania mają coś z czynności magicznych – jest to rodzaj zaklęcia czasu, próba ocalenia, oswojenia go. Intonowanie wciąż tej samej pieśni, modlitwy, tematu muzycznego (jazz), malowanie wciąż tego samego obrazu to próba uchwycenia na chwilę

---

<sup>50</sup> J. M. Rymkiewicz: „*Ieu sui Arnaut*”. W: Idem: *Czym jest klasycyzm*. Warszawa 1967, s. 5.

wieczności (to czynność sakralna, sakralizacja czynności tworzenia, osób, które wprowadza się w obszar tekstu), to próba dotarcia do istoty rzeczy (Bergson), do przestrzeni sacrum. Zainteresowanie słowem nie tylko jako środkiem przekazu informacji rozpoczęło się od czasów symbolizmu. Świadectwem zainteresowania brzmieniową warstwą języka wśród poetów polskich są *Słowieńce* Juliana Tuwima. O magicznych związkach między wyrazami pisał natomiast Bolesław Leśmian w studium poetyckim *U źródeł rytmu*. Od tej pory język stał się tematem tekstu literackiego. O stronie dźwiękowej w poezji pisało wielu poetów. Josif Brodski uważa, iż „Poeta pracuje wychodząc od głosu, od dźwięku. Treść nie jest dla niego tak ważna, jak to się przyjęło sądzić”<sup>51</sup>.

Czytając wiersze Janusza Drzewuckiego, mamy czasem wrażenie, że warstwa foniczna zdominowała uporządkowanie graficzne, gdyż poeta przywołuje kolejne słowa, ufając ich warstwie dźwiękowej, a rytmiczność osiąga za pomocą aliteracji, oksymoronów i powtórzeń, śródtekstowych rymów (rymy na końcu wersów są rzadkością).

Warto przytoczyć obszerny fragment książki Adama Dziadka, który pisał o zjawisku dominacji warstwy fonetycznej w wierszu.

„Według niektórych teorii poezji dźwięki mogą mieć charakter umotywowany, mogą kształtować sens. Meschonnic uważa, iż fonemy tworzą w utworach literackich rodzaj sieci powiązanych na zasadzie asocjacji. Sam proces asocjacji jest transwersalny, translinearny i nie odbywa się w porządku następstwa (projekt lektury anagramatycznej tekstów postulowany przez de Saussure’a – a w jego ujęciu język poetycki stwarza możliwość wtórnego, dodanego do oryginału słowa, znaczenia; wychodząca od de Saussure’a paragramatyczna koncepcja lektury tekstów związana z psychoanalizą – Kristeva; a także »serie« i »figury prozodyczne« Meschonnic).

Według tej asocjacyjnej koncepcji lektury nie można przypisywać wartości jedynie samemu sensowi, ponieważ wartość wiąże się z funkcjonowaniem dyskursu w całości jego zbioru. Dopiero takie założenie lektury, opartej na transwersalnym i dynamicznym procesie asocjacji, pozwala uznać fonematyczną organizację tekstu za element współtworzący rytm.

Cała sfera fonematyczna jest niezwykle ważna dla rytmicznego i znaczącego funkcjonowania dzieła. Wbrew stanowisku konwencjonalnemu, które odrzuca motywowany charakter znaku, wpisując wszelkie zjawiska fonematyczne w zakres pragmatyki, logiki dyskursu, lingwistyki, należałoby zastąpić plan języka planem dyskursu i skoncentrować się na jego funkcjonowaniu. W takim ujęciu dzieło przestaje być strukturą statyczną, staje się

---

<sup>51</sup> Cyt. za B. Maj: *Dar mowy...*, s. 119.

procesem dynamicznym i podlega nieustannej transformacji. Układy fonematyczne połączone z innymi poziomami mowy tworzą system dzieła.

Analiza winna zatem przebiegać tropem zjawisk kontrastu i następstwa oraz zjawisk transwersalnych, translinearnych powrotów określonych elementów fonetycznych. Efekt znaczący kształtowany jest np. seriami najczęściej pojawiających się głosek, które dają »efekt różnicujący« lub odbicia (echa) konsonantyczne. W kolejnych powtórzeniach jedno słowo przywołane jest przez inne. Każde przywołanie stanowi »figurę«, zestawiająca ze sobą różne jednostki sensu. »Figura« w kompozycji fonematycznej jest układem, rozmieszczeniem, które odsłania związek i wymianę pomiędzy poszczególnymi elementami. W takiej analizie bierze się pod uwagę częstotliwość występowania, kolejność, pozycje fonemów, po to aby określić sposób znaczenia w wypowiedzi, który wiąże się z pamięcią, oralnością, zespołem zdolności postrzegawczych, uczuciowych i poznawczych podmiotu.»<sup>52</sup>

Spróbujmy przeprowadzić analizę warstwy fonetycznej jednego z wierszy Janusza Drzewuckiego.

Mgła **pod**chodzi **pod** próg naszego **domu**. Najpierw  
budzą się zwierzęta. **Dźwięczą** już **dzwonki** owiec,  
poszczekują psy, **teraz** pasterze stroją **piszczałki**. (dźw.)  
Woda w strumyku **wyplukuje** **złoto** gór, **srebro**  
mgły. **jeszcze** jest zimno, ale **potem**,  
**potem** w **południe**, w **bolesnym**  
**zachwycie** **wybije**  
słońce.

[*W południe, w bolesnym zachwycie, Pnp17, podkr. – A.P.*]

Rytmiczność wytwarzają następujące układy głosek: powtórzenie części **pod-**; kontrast **-od**: **do**, **-óg**: **-go**; tautologia, powtórzenie grupy głosek **-as**, **-ste**, **st-**; aliteracja „woda w strumyku **wyplukuje**”; **-o** **-e** w wygłosie; grupa **-szcz-** przed samogłoską, nagromadzenie **-r-**.

O związku tekstów Drzewuckiego z muzyką, rytmem świadczą licznie zanotowane pojęcia będące świadectwem wyczulenia na dźwięk: odgłosy czerwcowego wieczoru, brzęk wody, sygnał krwi, głuchy spazm karabinów, szeleszczące na wietrze liście, głos fletu, dzwony bijące na trwogę, gęstwina jęków, rechot pijanych kobiet, ochryply głos alfonsów

---

<sup>52</sup> A. Dziadek: *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*. Katowice 1999, s. 34-37.

skomlące dusze, wrzeszczący kupcy, chrobot owadów, zgrzyt sztolni, huk oceanów słony szelest morskich fal, historyczny wrzask oficerów, trzewiczki skrzypiące, intonowanie pieśni, (posagi) grające na skrzypcach, szczekanie psa, kłóący się sąsiedzi.

Najważniejsze, żeby mógł dźwięczeć jak lutnia  
doskonałych włoskich mistrzów; brzmieć,  
lśnić przejrzysto, niczym dzwon bez skaży.  
skąpany w ludzkim bólu.

[*Ostatni nabój w karabinie*, Sj, 39].

Tematem wierszy jest proces wytwarzania rytmu i słuchania – nie tylko rytmu krwi – ale i rytmu minionych pokoleń, rytmu muzyki.

Zamknij oczy [...]  
wodospad fromborskich organów nurkuje radosny  
i potężny, wtóruje im Leżajsk i Kamień Pomorski,  
budzą się z omszałego snu poznańskie wirginały  
i chordofony, wtórują im w Zbąszyniu srebrzyste  
szałamaje, ogromnieją dębowe kantaty Rogalina.

[*Widok z Mysiej Wieży*, Pnp, 76]

Podmiot liryczny wyraża zachwyt dla muzyki organowej, ale również dla barwy słów, które pociągają go swym brzmieniem i oryginalnością – wirginały, chordofony, szałamaje, kantaty. Wrażliwość poety sprawia, że tematem wierszy jest nie tylko sama muzyka, ale i brzmienie słowa. Poeta chciałby powrócić do czasów mitycznych, dlatego jego zabiegi związane z tworzeniem przypominają komponowanie tekstów muzycznych. Wiersz nie tylko przekazuje treści liryczne, ale jest i po to, by zachwycać muzyką słów, tworzyć przestrzeń magiczną.

Janusz Drzewucki czyni bohaterami swych tekstów poetyckich muzyków oraz śpiewaków – pasterzy, którzy „o świecie napełniają szczęściem dolinę”, Milesa Davisa, który „gra najwolniej jak tylko potrafi”, Keitha Jarretta, śpiewaków wagnerowskich, którym „Słowa [...] | spływają z lekkością górskiego strumyka”.

Poeta co krok przekonuje czytelnika, iż życie byłoby niezwykle ubogie, gdyby nagle zabrakło muzyki.

W naszym domu od rana  
Wonton Marsalis, młodszy brat Branforda,  
wygrywa na swojej pełnej złota trąbce  
całą powszednią radość, wiarę, miłość,  
nadzieję.

[*Zima w najlepsze, śnij*, Św, 114]

Bo przecież życie to również rodzaj sztuki...

## Natura, Bóg, objawienie

W każdej kulturze istnieją miejsca sakralne, miejsca spotkania człowieka z Bogiem - na fakt ten wskazuje Mircea Eliade w książce *Traktat o historii religii*. Pisze: „Przestrzenie sakralne, mimo swych różnorodności i rozmaitych form wypracowania, posiadają w każdym wypadku jedną wspólną cechę: istnieje zawsze określony obszar, który umożliwia (w formie zresztą bardzo urozmaiconej) zetknięcie się czy połączenie z sacrum”<sup>53</sup>.

Ponieważ świat ulega rozpadowi, nie ma w nim centrum i trudno wskazać na konkretne miejsce, które mogłoby pełnić tę rolę. Jednak przestrzenią oswojoną jest natura, obserwowanie jej daje człowiekowi poczucie bezpieczeństwa, gdyż jest ona przewidywalna („ustąpiły deszcze, nadciągają mrozy, jak rok temu”). Akceptowanie zasad, którymi się rządzi, wsłuchanie się w jej naturalny rytm pozwoli zaakceptować siebie i wszystko wokół:

Płynie przeze mnie prąd kontynentalny,  
w nocy pieni się Wisła, szare brzegi rwie,  
nic nie czuję, z południa wieje halny,  
Warszawa powoli rozpuszcza się we mgle.

[*Warszawa we mgle*, Pnp, 16],

zachwycić się i odkryć jej tajemnicę:

---

<sup>53</sup> M. Eliade: *Święta przestrzeń: świątynia, pałac, „środek świata”*. W: Idem: *Traktat o historii religii*. Wstęp L. Kołakowski. Warszawa 1996, s. 362.



Zdumiewająca jest  
uroda świata, doprawdy, ogłuszająca,  
gdy zgiełk ziemi, nieustająca bitwa,  
okazuje się tylko wodą i powietrzem,  
[*Woda i powietrze*, Pnp, 24]

odnaleźć swoje miejsce w porządku świata, miejsce pośród innych istot – „pierwiastek i atom, część całości jednocząca jak heksametr”.

Przestrzeń natury jest miejscem, gdzie łączy się sfera sacrum ze sferą profanum. Bóg obecny jest wszędzie, można go doświadczyć, kiedy „grzmot | słońca przetacza się przez nasze żyły” [*Każdy z nas*, Pnp, 59], dostrzec w każdej żywej istocie. Raj to niebiańska łąka, a kontakt człowieka z bogiem umożliwiają żywioły – woda i wiatr – choć w tekstach poetyckich Janusza Drzewuckiego wielokrotnie pojawiają się jako symbole zmienności, przemijalności człowieka.

[...]  
- ale moje listy  
niech złoży u twych  
stóp rzeka i wiatr

[*Jak moi bracia*, Pnp, 55]

Natura pozostaje niezmienna dzięki cykliczności czasu, zaś człowiek podlega czasowi linearnemu, zawsze ma swój początek i koniec. Materia może ulec rozkładowi, ale nawet gnicie i pleśnienie w świecie przyrody jest przejawem boskiego planu („pleśń słodką miedzią rozkwita na dębie”). Wprowadzona do wiersza synestezja ma podkreślić bogactwo świata przyrody – nawet w momencie rozpadu zachwycamy się zapachem, kolorem, smakiem – nasze zmysły nie mogą być obojętne.

Czas nie jest tak łaskawy dla człowieka – „złowieszcze chmury płyną z Wejherowa”, „czas zżera z chrzestem sprężynę w zegarze” [*Elegia dla Jana Drzędzona*, Pnp, 61]. Jedyną próbą ocalenia może być przekazanie genów:

Wszystko tu twoje, jak było tak będzie,  
zapachy czerwca i września kolory,  
pleśń słodką miedzią rozkwita na dębie,

syn twego syna puszcza statki z kory.

[*Elegia dla Jana Drzeżdżona*, Pnp, 61]

Myliliby się ten, kto nie dostrzegłby istnienia śmierci w naturze. „Próchnienie i gnicie” dotyczy istot żywych, dotyczy i człowieka, a jednak natura okazuje się tym, co jest stałe i niezmiennie. Porządek świata okazuje się porządkiem natury, w którym każda istota ma jakieś zadanie do spełnienia.

Musimy tylko  
zamknąć oczy i przekroczyć  
ostatni gwiazdozbiór.  
Ponad gwiazdami czeka na nas  
bezkresna łąka, wirująca zieleń.

[*Do syna nieznajomych*, Pnp, 60]

Wkraczanie w rytm przyrody – zjednoczenie rytmów - przynosi ukojenie. Antropomorfizowana natura, natura jako przestrzeń muzyki doskonałej jest surogatem Absolutu.

Potem w eonie olchy i jesionu mój oddech,  
dyskretny szept natury, oratorium owadów,  
symfonia żarnowca i tarniny, sonata mchu,  
mój puls przekazuje kwarc, mika i kalcyt.

[*Pierwiastek i atom*, Św, 90]

Chór miarowo oddychających fikusów,  
rododendronów i daktylowców nuci  
swoją melodie, a ja, cóż ja, pełen  
dzikiej tęsknoty, bezbronny i obcy.

[*Sierpień, park w Oliwie*, Św, 94]

Człowiek czuje się tutaj obco, gdyż jego świat uległ demuzykalizacji. Puls, oddech to tylko zdradliwy rytm ciała. Cóż pozostaje nam? Patrzeć, słuchać, być wrażliwym na znaki – znaki natury i znaki dane od Boga, a na pewno dostrzeżemy harmonię, piękno, doskonałość

w świecie, który nas otacza.

Bohater wierszy Drzewuckiego przyjmuje postawę franciszkańską – przejawia się ona w antropomorfizacji natury, uznawaniu świata za doskonałe dzieło boskie:

I tak za wiekiem wiek  
przeżywa, chwaląc boskie urządzenie.

[*Praga w czerwcu*, Św, 109];

idealizacji życia i twórczości zwykłych, prostych ludzi:

Śpiew pasterzy o świecie napęła szczęściem doliny  
pomiędzy beczaniem owiec szczekanie wesołych psów.

[*W mdlejącym od smoły powietrzu*, Pnp, 43];

w akceptowaniu zła i cierpienia:

W dzwonach na jutrznię promienie altówek,  
jaskółek skrzypce dźwigają cierpienie.

[*Praga w czerwcu*, Św, 109]

Filozof Gottfried Wilhelm Leibniz bronił sensu istnienia zła i cierpienia. Uważał, iż są one potrzebne, aby człowiek mógł być istotą wolną i wybierać pomiędzy dobrem a złem. Dostrzeżenie brzydoty pozwala na zatrzymanie się nad tym, co piękne. Czas płynie, ale świat pozostaje niezmienny i doskonały. Nawet brzydota i cierpienie mają sens – i w nich tkwi piękno, są potwierdzeniem doskonałości dzieła boskiego. Janusz Drzewucki odnajduje rytm w boskim porządku, czasie kultury chrześcijańskiej. Spotkanie z Bogiem, doświadczenie religijne może mieć miejsce w każdym miejscu i o każdej porze – także w przestrzeni miasta:

O piątej rano idę ulicą Świętego Jana;  
jestem zmęczony i brudny, a moją głowę  
rozplómienia wściekła gorączka. Słyszę  
swoje ogłuszone kroki i milczenie  
zrujnowanych kamienic.

Wszechświat śpi, oprócz mnie, skacowanego

mleczarza i zawszawionego łazarza  
w śmierzących łachmanach. Drabina, którą  
niesie na ramieniu, to jego krzyż.  
Dzięki niemu już niedługo  
dostanie się do nieba. Śpijcie spokojnie,  
moi przyjaciele, niech ma was wszystkich  
w opiece Przenajświętsza panienska. Jeszcze  
idę, jeszcze mam siły, wiercie  
we mnie, wytrzymam,  
na pewno,  
dojdę.

[*Ulica Świętego Jana w Krakowie*, UR, 65]

Andrzej Kaliszewski w recenzji *Wyjść z chaosu* pisze: „A może [...] poprzez te wiersze objawia się potrzeba wiary jako wtajemniczenia, wiary w głębszy, podwójny obraz świata, skryte powiązania prawd i rzeczy. Wiary, że »co na górze – to jest i na dole«. Sporo wierszy Drzewuckiego jest silnym właśnie ładunkiem takiego – metafizycznego (rzadziej: stricte religijnego) – przeświadczenia. Gdy opisuje ulice, domy, utwory muzyczne, obraz, fotografię, najbliższych. Zwyczajność czyli właśnie wyjątkowość chwil, miejsc, osób. Samotny podmiot jako centrum akcji, sacrum jako pojedyncza iskra rozpalająca ciemności. Niewidzialne nici oplatają konkretne znaki, przenoszą je w nagły, gwałtowny bądź ledwie zarysowany wymiar metafizyki.»<sup>54</sup>

## Od rytmu codzienności do śmierci i Wiecznego Teraz

Stoję przy oknie,  
na drodze w kierunku Warszawy spory ruch,  
jest niedziela, 13 marca 1988 roku, godzina  
15.47, nie jestem jednak pewien czy ma to  
teraz jakiegokolwiek znaczenie.

Janusz Drzewucki, *Ulica Tymona Niesiołowskiego w Toruniu*

---

<sup>54</sup> A. Kaliszewski: *Wyjść z chaosu*. „Pismo Literacko-Artystyczne” 1989, nr 3, s. 128.

Poezja Janusza Drzewuckiego zaskakuje czytelnika wielością spojrzeń i perspektyw. Jacek Dąbała twierdzi, iż to mieszanina talentu „wizjonera, metafizyka, egzystencjalisty a zarazem realisty, przyjaznego obserwatora, podglądacza życia i dziennikarza”<sup>55</sup>. „Drzewucki nie oszczędza czytelnika, proponuje mu ogląd zarówno ten codzienny, kojarzony bez trudu i we własny otoczeniu, jak też historyczny, kulturowy i wreszcie – najsztudniejszy – prywatny. Niektóre obrazy są niemalże migotliwe, szybkie jak błysk flesza, skojarzone w niespodziane wrażenie i refleksję.”<sup>56</sup>

Poeta pragnie dać świadectwo codzienności, jeśli ta posłuży mu do wypowiedzenia prawdy o kondycji człowieka współczesnego, który jednocześnie uczestniczy w nieskończonym rytmie dziejów. Symbolami codzienności są banalne czynności, zabawa, radości i smutki:

W Ogrodzie Saskim nawzajem pstrykamy  
sobie zdjęcia, przy Czarnym Piotrusiu  
wybuchamy śmiechem, głupie miny stroimy  
przy sztuczce z dwunastą kartą.

[*Każdy z nas*, Św, 36];

quasi-dziennikarskie zapiski:

Najlepiej sprzedają się dzisiaj swetry,  
wojskowe kurtki, puszki kawioru z Rosji,  
wczorajsze gazety poszły na śmietnik,  
ostatni mecz Legii bez większych emocji.

[*Warszawa we mgle*, Św, 100.]

Autor podkreśla znaczenie doświadczenia codzienności, gdyż ma świadomość, iż „Opisać nasz dzień powszedni, jego blaski i cienie, nasze uniesienia i klęski, dawać świadectwa naszym dniom – oto zadanie stojące przed debiutującymi poetami, prozaikami i krytykami.”<sup>57</sup> „Konfrontacja dzieła nowego z dziełami starymi pozwala na wyznaczenie jego

---

<sup>55</sup> J. Dąbała: *Spostrzegawczość, pamięć i nostalgia, czyli „cool” w poezji*. „*Twórczość*” 1999, nr 1, s. 10.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> J. Drzewucki: *Nowoczesność czy tradycja*. W: *Idem: Chaos i konwencja*. Kraków 1988, s. 9.

autentycznej wartości artystycznej, pozwala określi to, co jest w nim bezwzględnie... nowoczesne.”<sup>58</sup>

Doskonałą realizacją takiego spojrzenia jest wiersz *Przejeżdżałem przez miasto*, w którym powraca Drzewucki do futurystycznego utworu Apollinaire’a *Małe auto*.

Przejeżdżałem przez miasto,  
w którym kiedyś mieszkałem.

Sobotni wieczór dopalał się  
beznamiętnie i bezszelestnie.

[...]

Odświętny głos spikera czytał  
nic nie znaczące wiadomości:  
kręactwa ministrów, intrygi  
w Sejmie, w pałacu korupcja.

Od kilku dni bolało mnie gardło,

[...]

Po piętnastu minutach miałem  
za sobą już nie moje bulwary,  
ulice, bramy i mosty. Jechałem  
prosto w oślepiłą noc, do ciebie.

[*Przejeżdżałem przez miasto*, Pnp, 110]

Człowiek współczesny uczestniczy w życiu (nowoczesnym?), ale przez cały czas towarzyszy mu taka sama obawa jak i tym, którzy już odeszli – wie, że będzie musiał umrzeć. Doświadczenie codzienności potwierdza pewne fakty – człowiek zmierza ku ciemności, która symbolizuje koniec życia. Kiedyś człowiek bał się szkieletu, dzisiaj dostrzega śmierć „wpatrując się w trupa tęczę telewizora” [*Przejeżdżałem przez miasto*, Pnp, 110]

Janusz Drzewucki pragnie wyrazić prawdę o współczesności, prawdę o człowieku końca XX wieku, ale wie również, że w sztuce nie ma przeszłości, terażniejszości – jest Wieczne Teraz. Zapewne zgodziłby się z Eliotem i jego poglądami na temat ciągłości czasu w

---

<sup>58</sup> Ibidem.

sztuce i znaczenia zmysłu historycznego dla artysty wyłożonymi w szkicu *Tradycja i talent indywidualny*:

„Zmysł historyczny wymaga rozumienia przeszłości istniejącej nie tylko w przeszłości, lecz i w teraźniejszości; zmysł historyczny wymaga od autora nie tylko tego, żeby w kościach czuł swoją współczesność, ale odczucia, że całość literatury europejskiej od Homera począwszy i wraz z nią również literatura ojczysta współistnieją jednocześnie.”<sup>59</sup>

Nasza pamięć jest zbiorem nakładających się obrazów - wynika to ze sposobu postrzegania świata przez człowieka – doświadczenia nakładają się jedno na drugie, a my stajemy się coraz bogatsi. Polifoniczność jest naturą człowieka, bowiem jak twierdził Bergson „rzeczywiste trwanie jest tym, co się zawsze nazywało czasem, lecz czasem postrzeżonym jako niepodzielny”<sup>60</sup>. Zadawał sobie także pytanie, jaka jest osobowość człowieka? „Ja, które trwam? Ale naprawdę nie istnieje żaden sztywny, nieruchomy substrat, ani oddzielne stany, które przezeń przechodzą jak aktorzy po scenie. Jest po prostu ciągła melodia naszego życia wewnętrznego, melodia, która się ciągnie i będzie ciągnąć od początku do końca naszego świadomego życia.”<sup>61</sup>

Jeszcze mam w ustach smak pierwszego  
papierosa, jeszcze pali mi gardło  
szklanka pierwszego wina w oparach  
majowych bzów, jeszcze czuję pierwszy  
pocałunek, pierwszy dotyk zazdrości.

[*Powrót do Kruszwicy*, Pnp, 71]

Obrazy przywoływane przez podmiot liryczny to wrażenia sensualne. Podmiot liryczny zdaje się być kronikarzem własnych doznań, zapamiętuje to, co dzieje się na granicy pomiędzy światem a jego ciałem. Właściwie to ciało jest jego pamięcią - krew, zmysł wzroku, słuchu, węchu.

Przeszłość jest w nas wiecznie obecna i istnieje równocześnie z czasem bieżącym „Stan mojej duszy – pisał Bergson - posuwając się naprzód drogą czasu w sposób ciągły wzbiera trwaniem, które gromadzi, tworzy niejako powiększającą kulę śnieżną.”<sup>62</sup>

Bohater liryczny gromadzi w pamięci wspomnienia o sobie:

---

<sup>59</sup> T. S. Eliot: *Tradycja i talent indywidualny*. W: Idem: *Szkice literackie*. Warszawa 1963, s. 2-3.

<sup>60</sup> H. Bergson: *Postrzeżenie zmiany*. W: Idem: I. Wojnar: *Bergson*. Warszawa 1985, s.267.

<sup>61</sup> Ibidem, s. 266.

<sup>62</sup> H. Bergson: *Pamięć i życie*. W: I. Wojnar: *Bergson...*, s. 6.

nad trzciną mgły i dymem tataraku  
z cukru i soli przepływa moje miasto,  
w którym mnie nie ma, w którym zawsze  
jestem, z którego nie wyjadę,  
choćbym wyjeżdżał sto tysięcy razy

[*Powrót do Kruszwicy*, Pnp, 71],

ale i o innych. Pamięć o umarłych jest zapisana w pamięci żywych, którzy są odpowiedzialni za „zaklęcia, wszystkie ważne słowa, gesty”, są strażnikami historii. Wieczne Teraz polega na obecności zmarłych w życiu osób żywych, to karmienie się ich pamięcią, to jednoczenie się z nimi:

Oni wszyscy oddychają  
już naszym płytkim i niedostrzegalnym,  
sprawiedliwym snem.

[*Album rodzinny*, UR, 17]

Powinniśmy pamiętać zatem, że będziemy istnieć tak długo, jak długo będziemy karmić się pamięcią żywych. Jarosław Marek Rymkiewicz pisał, iż kontrolując zmarłych, jesteśmy przez nich kontrolowani (porównał to zjawisko do sakrokanibalizmu)<sup>63</sup>.

„Poeta klasyczny wie - pisze Ryszard Przybylski - że współczesna kultura wyrzeka się rytualnego wtajemniczenia w sferę śmierci, ale jednocześnie wie dobrze, że cogito jest nieustannie kształtowane przez stosunki z umarłymi. Osobowość poety, podobnie jak osobowość każdego człowieka, tworzy wspólnota kulturowa, w której duch przodków odgrywają rolę równie ważną jak żywi. A może nawet ważniejszą.”<sup>64</sup>

Powracanie do własnej przeszłości, przeszłości przodków nabiera charakteru metaforycznej podróży. Marian Kisiel w recenzji *Powab mowy* przekonuje, iż „*Podróż na południe* jest podróżą wewnętrzną, w pamięć, do miejsc, jakie się zapamiętało z dziecięcych lat i młodzięcych burz, do świata, który pamięta się tylko z mgławicowych obrazów i który

---

<sup>63</sup> Zob. J. M. Rymkiewicz: *Czym jest klasycyzm*. Warszawa 1967, s. 171-172.

<sup>64</sup> R. Przybylski: *To jest klasycyzm*. Warszawa 1978, s. 28.



rewiduje się w wieku męskim”<sup>65</sup>, ale także „w głąb siebie, do korzeni, które są także korzeniami kultury. W pamięć o chwili, które już nie ma, która wciąż trwa”<sup>66</sup>.

W kategorii podróży można rozpatrywać również motywy somatyczne (mapa sinych żył – podmiot będzie jednak błądzącym podróżnym) oraz motyw miast, które związane są z różnymi etapami życia bohatera lirycznego. Zostają zapisane w pamięci, powraca się do nich, tworzy prywatną mitologię miast i podróży. W poezji Janusza Drzewuckiego dochodzi również do zderzenia mitu prywatnego z realną rzeczywistością.

W pierwszych recenzjach krytycy zwrócili uwagę na istotne znaczenie motywu podróży i motywu miasta, które są kluczem do poezji Drzewuckiego, bo przecież już pierwszy tomik nosił tytuł *Ulica Reformacka*, a po *Starożytnym języku* ukazała się *Podróż na południe*. Dariusz Pawelec w recenzji *Klasycyzm prywatny i sceptyczny* pisał: „Motywem przewodnim debiutu Drzewuckiego była ulica, przedstawiana jako czasoprzestrzeń ocalająca: kulturę, zdarzenie, chwilę, odczucie. Czas zatrzymany w lirycznej topografii tomu obejmował fragment, ułamek rzeczywistości, której generalnie przysługiwała wizja katastroficzna. [...] Po sześciu latach poezja Drzewuckiego pozornie niewiele się zmieniła. [...] W *Podróży na południe* otrzymujemy silne sygnały utożsamiania »ja« lirycznego z autorskim, chociażby przez przejrzystą eksploatację biografii czy bio – topografii: aluzje do Kruszwicy – miejsca urodzenia poety, Krakowa – miejsca studiów [...] włączenie do wywodu lirycznego osób bliskich, przyjaciół”<sup>67</sup>.

Podróż po miastach odbywa się znowu w określonym rytmie powtórzeń, powrotów, wspomnień. To przede wszystkim przestrzeń oswojona i mająca charakter antropocentryczny. Dojrzewanie to osvajanie kolejnych miast – Krakowa, Olsztyna, Lublina, Wrocławia, Warszawy. Demityzacja bezpiecznej przestrzeni odbywa się już w dzieciństwie - zagrożenie przerasta dziecięcego bohatera:

pamiętam siebie, kilkuletniego chłopca, który  
idzie po lodzie w huku głębinowych potworów.

I twarz zatrwożonej matki, biegnącej od brzegu.

[*Ulica Kolegiacka w Kruszwicy*, UR, 18]

---

<sup>65</sup> M. Kisiel: *Powab mowy*. „Śląsk” 1995, nr 2, s. 69.

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>67</sup> D. Pawelec: *Klasycyzm prywatny i sceptyczny...*, s. 27.

Pomimo tego podmiot liryczny nadal postrzega czas dzieciństwa jako okres niewinności, czystości, harmonii. Akceptuje przestrzeń, która opisywana jest w kategoriach turpistycznych – „szara, zaniedbana kamienica”, „przy brudnej ulicy”. Porzucenie przestrzeni oswojonej, znanej przebiega dramatycznie - w wierszu *Ulica Świętego Marcina we Wrocławiu* ukazana została jako przeżycie przeciwne do metafizycznego. Bohater podróżuje na północ – w kierunku krain barbarzyńców. Dym, mgła są symptomem tajemnicy, zapowiedzią czegoś nieodgadnionego. Bohater „porzuca” światło i wkracza w sferę mroku – przyszedł zatem czas na pożegnanie się z dzieciństwem.

Tam zostawiłem karminową  
gorycz i gasnący  
w deszczu płomyk  
mlecznej  
świecy.

[*Ulica Świętego Marcina we Wrocławiu*, 49, UR]

Przecucie śmierci jest według Janusza Drzewuckiego związane z poczuciem odpowiedzialności. Zrozumieć, czym jest śmierć może tylko ten, kto poznał prawdę o świecie. Pierwsi rodzice poznali ją, gdy zerwali owoc z Drzewa Wiadomości Dobra i Zła, odkryli tajemnice swego ciała, poznali, czym jest lęk, ból - uczucia konstytutywne dla człowieka. Bohater uzyskuje tę wiedzę w momencie, kiedy dane mu jest zostać ojcem.

Przede mną stoi zielony chłopczyk, mój  
jedyne dziecko. Skąd bierze się przeszywający  
ból, gdy patrzę na moje  
dziecko. Tak, to Ty, Panie,  
przebijasz mnie  
włócznie światła.

[*W środku zimy łagodny mroźny wiatr*, UR, 8]

Wejście w nową rolę prowadzi do rozpoznania, świadomości przemijania i świadomości uczestniczenia w odwiecznym rytmie natury. Rytm odchodzenia w śmierć i powracania do życia ukazywał Bruno Schulz w *Sklepkach cynamonowych*, podkreślał napięcie rodzące się

między synem a ojcem. Świadomość śmierci to nie tylko nagły „skurcz serca”, to także ciągle towarzyszące nam przeczucie:

Nasza niewinnie błaha rozmowę przesłania  
tylko niespokojnie drgający  
cień wypchanego  
jastrzębia.

[*Tylko niespokojnie drgający cień*, UR, 9]

Trudno jest określić charakter owej obawy, bo przecież śmierć jest tajemnicą i - jak twierdzi Antonina Ostrowska - „częściej pojawia się w abstrakcyjnej, wysublimowanej formie niż jako konkretne zdarzenie egzystencjalne, mające miejsce w życiu każdego, w określonym czasie i w określonych realiach”<sup>68</sup>. Janusz Drzewucki rozumie śmierć jako „nieuchronny zmierzch w świadomości róży”, wie, iż już w momencie narodzin rozpoczynamy wędrówkę ku śmierci. W swej opinii jest zgodny z poglądami Martina Heideggera czy innych filozofów egzystencjalnych. Wielokrotnie odsyła nas do utworów innego poety Rainera Marii Rilkego, który pisze:

Któż to nas tak odwrócił, że cokolwiek  
byśmy czynili, jesteście w postawie  
odchodzącego, kiedy na ostatnim wzgórzu,  
co mu raz jeszcze ukaże dolinę  
rodzinną, staje, ogląda się, zwleka –  
tak my żyjemy żegnając się wiecznie.

[R. M. Rilke, *Ósma elegia*]

Rozumienie życia jako zmierzanie ku śmierci rozpoczyna się od Kierkegaarda. Należałoby zwrócić również uwagę na egzystencjalne rozumienie przeznaczenia człowieka, na absurd życia. Człowiek jest istotą, która odbywa podróż do nikąd, przestrzeń, którą pokonuje jest mu obca i świadomość ta jest przyczyną towarzyszącego mu lęku. Mimo to przyjmuje postawę aktywną: „musimy | wiec iść. Iść, mimo | wszystko.” [*Wiosna, podróż*, Pnp, 18]. Tę prostą myśl Janusz Drzewucki ilustruje w swej poezji porównaniem człowieka

---

<sup>68</sup> A. Ostrowska: *Śmierć w doświadczeniu jednostki i społeczeństwa*. Warszawa 2005, s. 7.

do palącej się zapałki - motyw ten zaczerpnął z poezji Rilkego. Poeta ów sądził, iż śmierć jest dopełnieniem życia. „Wierzy, że w końcu wszystko zmierza do niewidzialności, tak jak niewidzialne są nasze najgłębsze przeżycia i odczucia”<sup>69</sup>, a świat zmarłych jest obecny w świecie żywych:

wtedy mu bliskie stały się mogiły;  
jakby z cieniami wszedł w związki rodzinne

[R. M. Rilke, *Śmierć ukochanej*]

Nie ma ucieczki przed tym, co pewne - „Choroba jest w nas”. Człowiek jest i życiem, i śmiercią, wolnością i zniewoleniem równocześnie, łączy w sobie piękno i brzydotę: „W tobie próchno kości, krew co się rozpada, | tak trudno się rozeznac w mapie sinych żył”, „w grotach żrącego wapna pulsuje niepokój”. Poeta rozumie to i potrafi odnaleźć sens takiej egzystencji, mimo że to świadomość tragiczna.

Wierzy jednak podobnie jak Hans Magnus Enzensberger, że:

Byli jak ziarenka piasku, a przecie nie przemienili  
się w piasek. W nicość. W nicość szli gromadami,  
trzymając się za dłonie, w pochodzie, zapomniani.

[*Tym, którzy zginęli*, Sj, 12],

a ich śmierć ma sens::

Bez nie istniejących nic by nie istniało, bez tych,  
którzy odpadli od skały, skały runęłyby w proch.  
Gdyby nie oni, zapomniani, nic nie byłoby pamiętane.

[*Tym, którzy zginęli*, Sj, 12]

Janusz Drzewucki ukazuje tajemnicę związku między żywymi i zmarłymi, którzy nie mogą istnieć bez siebie. Zrozumienie jej, odnalezienie porządku w świecie pozornego chaosu, zapomnienia daje człowiekowi poczucie celowości życia. I choć „nikt nie zna godziny” [*Wkrótce, wszystko*, Św, 116], to jednak „wszystko jest | tak, jak zostało zapowiedziane” [*Dwadzieścia po dziesiątej*, Św, 106].

---

<sup>69</sup> R. M. Rilke: *Poezje wybrane*. Wstęp M. Jastrun. Warszawa 1980, s. 18.

Antonina Ostrowska w książce *Śmierć w doświadczeniu jednostki i społeczeństwa* tłumaczy, że: „Dla wielu ludzi najbardziej przerażające w śmierci i umieraniu jest związane z nimi cierpienie fizyczne i psychiczne. Idealna śmierć, jaka można by sobie wyobrazić, to spokojne, łagodne odejście, bezbolesne odpłynięcie – eliminujące cierpienie, poczucie beznadziejności, lęk, powolne wyniszczenie ciała”<sup>70</sup>.

Chrześcijanin ufa miłosierdziu boskiemu – dla niego śmierć to czas spotkania się z Panem, to roztopienie się w naturze, poczucie wolności oraz uczestniczenie w czasie kolistym. „Ponad gwiazdami czeka na nas | bezkresna łąka, wirująca zieleń.” [*Ponad gwiazdami bezkresna łąka*, Św, 31]

Stosunek do śmierci jest probierzem naszego człowieczeństwa. Nie zawsze jednak człowiek potrafi godnie przyjąć przeznaczenie, czasem gubi go zbyt pewność siebie:

Jestem żołnierzem. To takie proste  
jak mordowanie.  
Nie umiem bać się.

Strach też można zabić.

[...]

Niestraszny nam lodowiec  
ani widok porąbanych ciał.

[...]

Moje sny są doskonale  
puste. Ja, żołnierz Cytrusa Scypiona,  
pośród ulewnych  
deszczy, w porze  
srebrnego skorpiona, powoli umieram.

[*W porze srebrnego skorpiona*, Św, 71]

Śmierć żołnierza Cytrusa Scypiona jest śmiercią oznaczającą zapomnienie, brak obecności w pamięci żywych, bo nie ma w niej miejsca dla katów. Brak szacunku dla drugiego człowieka, dla ciała zmarłego („Trupy zdrajców rozkładają się | w rynsztokach”) świadczy o upadku rodzaju ludzkiego. Stosunek człowieka do myśli o własnej śmierci, śmierci innych ludzi czyni Drzewucki miarą człowieczeństwa i dojrzałości. W świecie współczesnym zabrakło

---

<sup>70</sup> A. Ostrowska: *Śmierć w doświadczeniu jednostki i społeczeństwa...*, s. 42.

społecznego przeżywania procesu odchodzenia i człowiek musi sam sobie jakoś poradzić. Surogatem obrzędów społecznych osławających człowieka ze śmiercią jest modlitwa, medytacja, kontemplacja (natury) oraz muzyka. Sposobem skupienia się na sobie, osiągnięcia kontaktu z Absolutem jest dla artysty tworzenie wciąż tego samego dzieła sztuki.

Wie doskonale, wie  
na pewno, że przez  
resztę życia, będzie  
malował ostatnie,  
jedno, jedyne płótno  
i dlatego intonuje  
z gorzką radością  
pieśń kamiennych  
fioletów zmierzchu.

[*Rene Magritte. Człowiek w meloniku, Sj, 15*]

Muzyk otwiera się na tajemnicę świata, intonując wciąż tę samą melodię. Szczególnym rodzajem muzyki najbliższym medytacji jest jazz. Muzyk jazzowy wykonuje wielokrotnie tę samą melodię, skupia się na rytmie, ale każde kolejne wykonanie jest inne, jest improwizacją.

Od strony Grodztwa  
rozsnuwa się jazzowa muzyka, spokojna  
zwolniona i jednostajna. Pomrukuje kontrabas,  
szeleści perkusja, piekli się  
gitara, trąbka  
powtarza  
w kółko dwa, może trzy  
słowa, cicho, niezbyt wyraźnie,  
dwa albo  
trzy słowa.

[*Kruszwica, lipiec, pełnia życia, Św, 9*]

„Jazz musi swingować - pisze Joe Viera, wieloletni wykładowca Wyższej Szkoły Muzycznej w Monachium – [...]. Swing jest pulsującą, napędową siłą jazzu, która czyni tę muzykę tak bardzo żywotną [...]. Swing jest przecież zasadą porządkującą w czasie wszystkie dźwięki utworu jazzowego.”<sup>71</sup>

Joachim Ernst Berendt porównuje frazę jazzową do mantry, która „rozwija się w medytacji i zgodnie ze swoimi własnymi prawami zaczyna owocować w świecie duchowym”<sup>72</sup>.

Sam poeta wielokrotnie podkreśla, iż jazz sprzyja kontemplacji i przenosi zasady rządzące muzyką jazzową do swych tekstów lirycznych. Spostrzeżenia Viery można zatem przenieść na płaszczyznę tekstów Janusza Drzewuckiego. Poeta buduje każdy kolejny wers opierając się na improwizacji na temat dźwięków mowy - powtarzalności głosek:

Na dole gwar, negocjacje Gopła z Półwyspem  
Rzępowskim, spór szkoły z kościołem, chałupy  
z kamienicą, kłótnia wykopalisk z parkingiem,  
przekomarzają się knajpa i posterunek, krzew  
Agrestu drzewo czereśni, sklep i targowisko.

[*Widok z Mysiej Wieży, Św, s. 18*],

objawiasz się **nam** słabym,  
**niewdzięcznym** i **niegodziwym**,  
  
spokojną **modlitwą**

[*Oprócz ciebie nie ma żadnej tajemnicy, Św, 23*],

grup głoskowych oraz opozycji głosek ustnych – nosowych:

Nad spleśniałymi dachami miasteczka || -ymi, -ami, mia-  
gotyckie i barokowe wieże kościołów? || go-, ko- ; -kie, wie-, -w

<sup>71</sup> J. Viera: *Elementy jazzu...*, s. 9.

<sup>72</sup> J. E. Berendt: *Od raga do rocka...*, s. 382.

Każdy kolejny wyraz przywołuje następny np. „chce się **wyć**, **wilgotno** i **chłodno**”. **Wy-** przywołuje **wi-**, a końcówka **-otno** przywołuje **-odno**. Atrakcyjne dźwiękowo są słowa zawierające geminaty, gdyż zawierają swój własny rytm, ułatwiają wejście w rytm wiersza np. **bezzębne**, **glissando**, **oddają**. Drzewucki bawi się dźwiękiem słowa, improwizuje, przywołuje odległe skojarzenia – „**baryton borowików**”, „**Sandomierz zatrzasnął drzwi**”. Poeta powraca do wciąż tych samych tematów – życia i śmierci. Przywołuje wiersze innych poetów, gdyż pamięta ich brzmienie tak, jak jazzman pamięta melodie. To samo czyni z własnymi wierszami – konsekwentnie w każdym nowym tomiku powraca do wierszy ze swoich poprzednich zbiorów. Wrażliwość Drzewuckiego wykształcona została zapewne na utworach jazzowych, świadczą o tym powyższe analizy oraz zgromadzony materiał językowy w rozdziale dotyczącym rozpadu świata.

Joe Viera w książce *Elementy jazzu* udowadnia, iż jazzmani postrzegają melodię inaczej niż zwykli słuchacze:

„W jazzie pojęcie »melodia« traktuje się znacznie szerzej niż w muzyce klasyczno-europejskiej. Najczęściej też, prócz tematu, mówi się nie o melodii, lecz o frazie. W jazzie nawet pojedynczy dźwięk lub brzmienie mogą tworzyć frazę i zarazem punkt wyjściowy - motyw utworu lub jego część. Dla jazzmana charakter melodyczny mogą posiadać nawet brzmienia zbliżone do szmerów. Jego silnie wyrobiona umiejętność zróżnicowanego słyszenia brzmień pozwala mu wychwycić zawarty w pojęciu »melodia« komponent »równowagę« także w brzmieniach szmerowych.”<sup>73</sup>

„Improwizujący muzyk nigdy bowiem nie wyzwoli się od wszystkich zależności. Nawet w przypadku krańcowym, gdy gra zupełnie sam, pozostaje po pierwsze pod wpływem swej pamięci muzycznej, a po drugie tego, co grał przed chwilą, czego zwłaszcza nie sposób pominąć, gdyż wówczas muzyk rozpadłby się na szereg luźno następujących po sobie momentów.”<sup>74</sup> Muzyk wpada w trans, stan zbliżony do snu, pozwalający lepiej zrozumieć siebie, zatopić się we własnych przemyśleniach, pozwala nam zrozumieć sens życia. Odwołując się do genealogii słowa „trans” docieramy do kolejnego odczytania symboliki tego pojęcia. W Słowniku wyrazów obcych i obcojęzycznych czytamy: „Trans - stan (somniałnicznego) snu hipnotycznego, zwł. histeryków a. mediów spirytystycznych; stan

---

<sup>73</sup> J. Viera: *Elementy jazzu...*, s. 121.



niepełnej świadomości w ekstazie, zachwyceniu, oszołomieniu, odurzeniu (narkotycznym)”<sup>75</sup>. Termin ten wywodzi się od łacińskiego słowa *transie* – co znaczy przechodzić, przekroczyć, przemijać oraz średniowiecznego francuskiego *transe* - śmierć, przerażenie”<sup>76</sup>.

Medytacja, trans, skupienie się będzie zatem sposobem na oswojenie się ze śmiercią, czasem przygotowania do najmniej znanego momentu życia ludzkiego, surogatem „przestrzeni” sakralnej, której zabrakło w świecie z powodu panującego chaosu.

Współczesny człowiek odrzucił przeżywanie śmierci jako zjawiska społecznego, dlatego obyczaje związane z tą sferą życia przestały zupełnie funkcjonować. Śmierć stała się tematem tabu, zjawiskiem niepożądanym (miejscem konania nie jest już przestrzeń domu, lecz szpital). To symboliczne odrzucenie wynika z oderwania się człowieka od natury, sekularyzacji oraz zaniku rodzin wielopokoleniowych, gdzie w sposób naturalny człowiek uczestniczył w całym cyklu życia od narodzin do śmierci<sup>77</sup>.

Janusz Drzewucki przekonuje, iż każdy z nas musi poradzić sobie z omawianym problemem osobiście, zmierzyć się z własnym lękiem i samotnością a jednocześnie zdać sobie sprawę, że dramat, który przeżywamy, dotyczy całej ludzkości.

W tłumie, który idzie ku ciemności, moja twarz.

[*Widok z Mysiej Wieży*, Pnp, 77]

Takie rozumienie śmierci wynika z antropologicznego paradoksu. „Tym, co wyzwala dialektykę nieprzystosowania i przystosowania wobec śmierci jest nieprzystosowanie do praw gatunku: przystosowanie się ludzi do śmierci jest możliwe tylko wskutek nieprzystosowania do praw gatunku i właśnie to nieprzystosowanie toruje drogę antropologicznemu paradoksowi śmierci: jednostka, która potwierdza siebie wbrew prawom gatunku, potwierdza siebie zarazem jako byt autonomiczny, zamknięty, który odrzuca śmierć, oraz jako byt partycypujący.”<sup>78</sup>

Janusz Drzewucki próbuje w swej poezji odpowiadać na pytania najtrudniejsze - czym jest życie, jaki ma sens i co się z nami stanie, gdy umrzemy. Zapisując doświadczenia codzienności, próbuje ocalić cząstkę prawdy o człowieku nie tylko końca XX wieku, ale w ogóle, bo jak twierdzi – „Prawda świata i życia przejawia się w zwykłej potocznej mowie, w

---

<sup>75</sup> *Trans* W: W. Kopaliński: *Słowników wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Warszawa 1985, s. 430.

<sup>76</sup> Zob. *Ibidem*.

<sup>77</sup> A. Ostrowska: *Śmierć w doświadczeniu jednostki i społeczeństwa...*, s. 32-33.

<sup>78</sup> E. Morin: *Antropologia śmierci...*, s. 130.

powszedności”<sup>79</sup>. Jego zdaniem człowiekowi zawsze będą towarzyszyć te same uczucia – olbrzymia chęć życia i lęk, że zaraz będzie trzeba pożegnać się ze światem, dlatego warto oswoić w sobie te uczucia tak, jak to zrobił poeta, by móc jeszcze dostrzec piękno świata.

W dzwonach na jutrznię promienie altówek,  
jaskółek skrzypce dźwigają cierpienie,  
oddech wiolonczel. I tak za wiekiem wiek  
przepływa, chwając boskie urządzenie.

Jakie to proste, w tym miejscu, w tej chwili,  
że boli serce, że pragnę i tęsknię,  
Żyd Wieczny Tułacz kierunków nie myli,  
życie jest jedno, jedno okamgnienie.

[Praga w czerwcu, Św, 109]

## Neoklasycyzm

Autor *Podróży na południe* zdaje sobie sprawę, że obowiązkiem każdego poety jest stworzenie kodu językowego, który świadczyłby o kondycji współczesnego mu człowieka. Świadomość ta wynika ze zrozumienia dla programu wyłożonego przez Jarosława Marka Rymkiewicza w dziele *Czym jest klasycyzm*.

„Klasycyzm w poezji to zapewne nic innego jak próba opanowania swych uczuć i wypowiedzenia ich w formie możliwie zdyscyplinowanej i odwołującej się do istniejących w teraźniejszości form minionych”<sup>80</sup>

„Niestety, żaden z poetów nie będzie za nas mówił o naszym dniu dzisiejszym. Nie wyobrażam sobie w poezji tego, co zwykliśmy nazywać nowym klasycyzmem, bez pewnych przesunięć w stosunku do materii języka i bez próby wprowadzenia do wiersza symboli uczuciowości współczesnej. Zachwyt nad pięknem natury, przekazywany przez poetę żyjącego w wieku XX, winien być chyba zachwytem człowieka, który r o z u m i e w i ę -

---

<sup>79</sup> J. Drzewucki: *Sprawy codzienne a filozofia kaca*. W: Idem: *Smaki słowa. Szkice o poezji*. Wrocław 1999, s. 123.

<sup>80</sup> J. M. Rymkiewicz: *Czym jest klasycyzm...*, s. 17.

c e j. Nie wyobrażam sobie tego nowego neoklasycyzmu bez ironii w spojrzeniu na wybrane nurty tradycji.”<sup>81</sup>

Janusz Drzewucki wie, że artysta neoklasyczny to ten, który tworzy w Wiecznym Teraz kultury, a język przodków jest jego językiem. Opisując piękno świata, korzysta z dokonań klasycyzmu, mówiąc o niepokojach człowieka współczesnego, wprowadza język modernistów, poetykę ekspresjonistyczną, katastroficzną, personistyczną oraz barokowy koncept i turpizm. Jeśli ośmiesza coś - to na pewno romantyczne mity, które demaskuje językiem romantyków:

I dla ciebie  
po tej ziemi, od wschodu do zachodu, gdzie nikt

nie chce podać mi reki, gdzie żałują szklanki  
zimnej wody. I jeśli kiedyś to słowo zabłądzi  
pod twoje powieki [...]

i zburzą  
dom, w którym żadne z nas nigdy nie mieszkało  
[Przez bezsenność słodką, UR, 10]

Jednak gest wyboru wynika również z chęci ocalenia przywołanego mitu, bo jeśli przypominamy to równoznaczne jest z utrzymywaniem łączności z mitem.

Jeśli poeta przywołuje klasyczne kadencje to krasuje je realistycznym opisem – „bezdomy chłopiec u bramy szłocha”, turpistycznym cytatem - „szczury zbiegają w wąwozy śmietnisk, | chwalić odpadki z pańskiego stołu” bądź ekspresjonistyczną wizją – „pod kora w żyłach krew biała płynie”. Akceptuje świat taki, jaki jest – brzydki i zarażony śmiercią. Utwór mający charakter tekstu renesansowego, będący pochwałą piękna, życia byłby nieautentyczny. Janusz Drzewucki zdaje się mówić – brzydota, śmierć jest w nas, ale życie jest piękne i akceptuje je w każdym jego wymiarze.

Świadomość językowa Janusza Drzewuckiego przejawia się w momencie, gdy swobodnie korzysta z języka różnych epok, stylów, rytmów i form.

Chciałbym, żeby po naszych

---

<sup>81</sup> Ibidem, s. 18.

młodych czasach zostało coś  
więcej, niż tylko  
pokryte kurzem cienie  
wyschniętych  
pragnień, aby pamięci  
nie trawiły dni opłacone  
rachunkami za gaz  
i prąd. Trochę złamanych  
marnie słów i garść  
bezpowrotnie pożyczonych  
pieniędzy  
nie będą żadnym  
ekscytującym testamentem.

[*Północna elegia*, Sj, 32]

Ironiczność, współczesne rekwizyty i elegijny ton wyrażony współczesnym językiem mówionym to świadectwo neoklasycznego charakteru poezji Janusza Drzewuckiego.

„Poeta, który żyje w Wiecznym Teraz – pisze Ryszard Przybylski w książce *To jest klasycyzm* – jest wszechobecnym obserwatorem historii i kultury. Przez niego mówią przodkowie w snach i symbolach, ale i on mówi w imieniu przodków”<sup>82</sup>.

Uczestniczenie w Wiecznym Teraz przejawia się nie tylko w podejmowaniu decyzji o wyborze języka, stylu czy formy, przejawia się również geście powtórzenia. Janusz Drzewucki pragnie być tym, który kształtuje tradycję, wpływa na obraz literatury, na sposób odczytania tekstów kultury (literackich, muzycznych). Przywołuje swymi tekstami teksty literackie Mandelsztama, Schulza, Pounda, Jasiońskiego (i modernistów), Trakla, Grassa, Ćwiklińskiego, Wata, Miłosza, Enzensbergera; pamięć o Rene Magritte, Milesie Davisie, Arcangerlo Corellim i wielu innych. Jako jeden z tematów jego tomików poetyckich pojawia się temat pamięci i ocalenia. I choć poeta może powtórzyć za Horacym „non omnis moriar”, to nie jest pewny, co uda mu się ocalić.

Może jedynym ocaleniem będzie pozostawienie po sobie potomstwa.

Dzisiaj nasz pięcioletni syn

---

<sup>82</sup> R. Przybylski: *To jest klasycyzm...*, s. 26.

dopytuje się usilnie, czy rzeczywiście  
musimy kiedyś wszyscy umrzeć. Tłumaczę mu,  
że owszem, choć nie do końca  
przecież. Uświadamiam sobie, że nie wydrę  
przeszłości żadnej chwili. Mogę  
tylko ocalić w sobie  
chłopca.

[*Mogę tylko ocalić*, Sj, 30]

A może jedynym ocaleniem będzie istnienie we wspomnieniach, stąd te wszelkie gesty przywoływania zmarłych. Należy pamiętać o tych, którzy odeszli, aby i o nas pamiętano. Przecież istniejemy tak długo, jak długo powtarza się nasze imiona, jak długo jesteśmy rozpoznawani na kartach albumów rodzinnych. Żywi i zmarli istnieją we wzajemnej symbiozie – oni dają nam nadzieję uczestniczenia w wieczności, a my im zapewniamy wieczność.

Oni wszyscy oddychają  
już naszym płytkim i niedostrzegalnym,  
sprawiedliwym snem.

[*Album rodzinny*, UR,17]

Poeta powinien pamiętać nawet o tych, którym odmawia się pamięci – „tragicznie poległym mordercom”, „niezgrabnym i śmiesznym, ślepym i głuchym” – bo poeta jest tym, który pamięta na przekór niepamięci, który buntuje się przeciwko zapomnieniu. Poeta może przywracać do życia, może wprowadzić dusze zmarłych w życiodajny rytm wiersza, ocalający rytm kadiszu. Poeta ocala dusze, kiedy przemawia w imieniu innych – dekabrysty, emigranta, anarchisty, konspiratora, żołnierza. Poeta ocala prawdę, gdy jest świadomy gestu powtórzenia, gdy wie, że jego sen jest snem innych. Mówi za siebie i innych.

To nie ja, to ktoś inny  
idzie tutaj w szarym  
mundurze piechura.  
Może nim być  
Andrzej Gałowicz

albo Janusz Strzelczyk.

Tak samo jak on opuściłem  
swoje miasto, zanurzone  
w dymie i we mgle.

[*Ulica Świętego Marcina we Wrocławiu*, UR, 49]

Ponawianie, powtarzanie jest gestem rytualnym. Ryszard Przybylski nadaje mu szczególne znaczenie. Pisze, iż „Włacza piszącego w mityczny czas ponadhistoryczny. Nowa sytuacja społeczna i historyczna wpływa na charakter ponowienia. Ponowiony wzór obrasta nową treścią. Ale rytualny charakter ponowienia utrzymuje poetę w ponadhistorycznej sferze świętego wzoru”<sup>83</sup>.

Tadeusz Komendant w recenzji zamieszczonej w „*Twórczości*” twierdzi, że „w aluzjach do klasycznych form wersyfikacyjnych i w posługiwaniu się nimi skrywa się [...] tęsknota za Arkadią”<sup>84</sup>.

Poezja Janusz Drzewuckiego to hymn na cześć życia i śmierci, przemijania i wieczności, teraz i zawsze; hymn na cześć sztuki, która ocala:

To miała być nasza  
siła. Znałem dokładnie  
wszystkie potrzebne zaklęcia, wszystkie  
ważne słowa, gesty. Wiem, nie wolno  
mi niczego zapomnieć.

Jak zawsze, wszystko dobrze, doskonale  
pamiętam. Przede mną  
mającą w oddali światło  
morskiej latarni, we mnie zamknięty  
na wieki, na wieki  
błogosławiony  
hymn.

[*List z umierającego miasta*, UR, 53]

---

<sup>83</sup> R. Przybylski: *To jest klasycyzm...*, s. 24.

<sup>84</sup> T. Komendant: *Ta sławna na całą Europę Śródziemną gorycz...* „*Twórczość*” 1996, nr 2, s. 116.

Neoklasycyzm Drzewuckiego to przecucie nowego rytmu, rytmu wieczności, który odnajduje poeta w mowie, muzyce, poezji i snach. To one ratują człowieka przed ciemnością.

## Neoklasycyzm, melancholia i ciało – Krzysztof Ćwikliński

„Klasycyzm - jest to pewien typ reakcji na świat, na bezpośrednio daną rzeczywistość i ukryty uniwersalny świat bytów absolutnych; jest stosunkiem do przeszłości, historii i samego siebie opartym o twórczą wyobraźnię; wreszcie jest przekonaniem o jedności natury ludzkiej i nierozzerwalności wielowiekowych związków kulturowych znajdujących swe źródło w »micie śródziemnomorskim«, stąd też wyprowadzić należy zainteresowanie klasycyzmu filozofią pojęć czystych. Właśnie »mit śródziemnomorski« organizuje całokształt klasycyzmu jako poszukiwania zagubionego sensu świata, przenikania jego zawilej istoty. Klasycyzm jest zatem *sui generis* typem kolektywnej świadomości wyniesionej z mroku dziejów i uzupełnianej wraz z upływem kolejnych epok, trwałej i nierozłącznej od principów kontynuujących nasze istnienie, orientującej nas w historycznym i egotycznym chaosie.

Klasykiem można więc nazwać taką jednostkę, która nie tyle służyć może za godny do naśladowania wzór (byłoby to znaczenie wąskie wywodzące się z rzymskiej teorii literatury), ile raczej wypełnia zasadniczą funkcję porządkowania tajemniczej głębi tego świata we wszystkich jej przejawach.

Przekonany jestem, że takie rozumienie terminu »klasycyzm« jest najpełniejsze i jedynie ono stawia tę złożoną problematykę we właściwym świetle – widzieć każdą rzecz w pełnym blasku i z wielu stron jednocześnie jest właśnie zadaniem klasycyzmu; poznać, zgłębić nie tylko poznaniem zmysłowym, ale przede wszystkim pozazmysłowym” – pisze Krzysztof Ćwikliński w książce *Idea i rzecz*.<sup>1</sup>

Krzysztof Ćwikliński pragnie, aby cechą poezji był jej uniwersalizm pozwalający zrozumieć sens wiersza ludziom na całym świecie. Poeta może osiągnąć ten cel posługując się znanymi mitami (szczególnie kultury śródziemnomorskiej), symbolami, archetypami oraz wszystkim tym, co jest w kulturze ludzkiej stałe i niezmiennie. Do form takich zalicza się również język. „Albowiem język – jak pisze Ryszard Przybylski – to symbole kształtujące świadomość”<sup>2</sup>.

Uniwersalizm poezji toruńskiego poety polega na podejmowaniu tematyki ponadczasowej – tematyki życia ludzkiego, radości, cierpienia, miłości oraz śmierci<sup>3</sup>. Autor

---

<sup>1</sup> K. Ćwikliński: *Idea i rzecz*. Londyn 1987, s. 50.

<sup>2</sup> R. Przybylski: *To jest klasycyzm*. Warszawa 1978, s. 31.

<sup>3</sup> „Dzieło sztuki polega zatem na uniwersalizmie, na powszechności odniesień. Dzieło sztuki ze swobodą przekracza granice kultur – one właśnie dla niego nie istnieją; jest odbierane z tą samą intensywnością (i wdzięcznością!) przez Hindusa i Eskimosa, Fina i Peruwiańczyka. [...] Dochodzimy więc do jednego wniosku:



poszukuje własnej prawdy o świecie i człowieku. Nie jest to jednak prawda łatwa, ponieważ „mówi o świecie pokawałkowanym, rozpadającym się, istniejącym w ciągłym rozdarciu i niespełnieniu”<sup>4</sup>. Nadzieję przynosi słowo, wiersz, jego forma.

Krzysztof Ćwikliński zaufał doświadczeniu artystów wcześniejszych epok i dzięki temu jego poezja ma charakter wybitnie literacki. „A literackość – pisze Jarosław Marek Rymkiewicz - to nic innego jak ś w i a d o m e przyjęcie tych konwencji czy obrazowania, które ułatwić mogą wypowiedzenie pewnych treści współczesnych, a więc porozumienie z czytelnikiem.”<sup>5</sup>

Kluczem do poezji Krzysztofa Ćwiklińskiego jest melancholia.<sup>6</sup> Pojęcie to znane było już w starożytności i wiązano z nią następujące symbole - ziemię, jesień, noc, oraz planetę Saturn (której pozycja w kosmosie odpowiadała pozycji śledziony w ludzkim ciele). Stan melancholii łączono z nauką o czterech humorach oraz sokach cielesnych.

„Istnieją [...] czworakiego rodzaju soki w człowieku, na obraz i podobieństwo czterech żywiołów – czytamy w średniowiecznej rozprawie *De mundi terrestrisque constitutione* – każdy z onych soków przybiera we właściwej sobie porze roku, każdy przeważa w którymś okresie życia. Krew podobna jest do powietrza, przybiera wiosną i panuje nad dzieciństwem. Biała żółć przypomina ogień, przybiera latem i panuje nad wiekiem młodzieńczym. Czarna żółć albo melancholia jest niczym ziemia, przybiera jesienią i panuje nad życiem dorosłym. Flegma, podobna do wody, przybiera zimą i panuje nad wiekiem starym. Gdy występują one w ilościach, które ani nie są zbyt wielkie, ani zbyt małe, człowiek w pełni włada swoimi siłami.”<sup>7</sup>

Melancholik w zależności od proporcji płynów i poziomu żółci w organizmie mógł popadać w skrajne uczucia – depresji i ociężałości, bądź radości i szału. W skrajnych wypadkach czarna żółć mogła być przyczyną chorób ducha, obłądki, a nawet śmierci.<sup>8</sup>

---

tym, co ma dla wartości dzieła znaczenie decydujące jest forma, ba, dzieło sztuki samo w sobie jest formą, jest przede wszystkim formą wyrażającą w doskonałych proporcjach stosunek twórcy do jakiegoś ogólnoludzkiego zagadnienia – tym większa jest doskonałość dzieła, im zagadnienie to jest powszechniejsze.” K. Ćwikliński: *Idea i rzecz ...*, s. 130.

<sup>4</sup> G. Kociuba: *Wiersze o zwątpieniu*. „Nowe Książki” 1994, nr 2, s. 94.

<sup>5</sup> J. M. Rymkiewicz: *Czym jest klasycyzm?* Warszawa 1967, s. 19.

<sup>6</sup> Na temat melancholii czytamy w książkach Wojciecha Bałusa *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki* (Kraków 1996) i Marka Bieńczyka *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty* (Warszawa 1998). Ukazały się również dwa monograficzne wydania pism – „Literatury na Świecie” (1995, nr 3) oraz „Res Publica Nova” (1994, nr 6). Warto również zapoznać się z opinią Józefa Tischnera (*Chochol sarmackiej melancholii*). W: Idem: *Świat ludzkiej nadziei*. Kraków 1992, s. 15-28) oraz Zygmunta Freuda (*Żaloba i melancholia*. Przeł. B. Kocowska. W: K. Pospiszyl: *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*. Wrocław 1991, s. 295-308).

<sup>7</sup> Cyt. za D. Birnbaum, A. Olsson: *Czarna żółć. Melancholia klasyczna*. Przeł. J. Balbierz. „Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s.147.

<sup>8</sup> Ibidem.

W starożytności uważano, iż ludzie wybitni są szczególnie narażeni na melancholiczną rozpacz. Seneka powiedział, iż: „Nie ma wybitnego umysłu bez domieszki szaleństwa”, zaś Arystoteles – „Wszyscy niezwykli ludzie wyróżniają się w filozofii, polityce, poezji i sztuce są melancholiczni”. W renesansie określenie człowieka melancholikiem oznaczało uznanie dla jego twórczości, ale nie można również zapomnieć, iż obawiano się takich ludzi, gdyż „Melancholię uważano za stan *par excellence* twórczy – niebezpieczny i kreatywny zarazem, otwierający wewnętrzną przestrzeń myślenia, poezji i twórczości. Droga prowadzi poprzez otchłanie nocy i demonizmu, w mroku jednak pojawia się inny blask – poprzez melancholię dusza zdobywa dostęp do światła, które bije zza rozsądku”<sup>9</sup>.

Tadeusz Sławek w artykule *Saturniczny pątnik* przypominał, iż dla Burtona – autora jednego z najbardziej znanych opisów melancholii - chore ciało służyło manifestacji zakłóceń porządku świata i kosmosu<sup>10</sup>.

Argumenty te dowodzą, iż pomimo współczesnego stanu wiedzy medycznej na temat choroby, ciało na zawsze pozostanie już znakiem melancholii w sztuce. Związane jest to pewnie z kategorią punktu widzenia oraz obserwatora.

Literatura współczesna nie boi się wykorzystywać motywów somatycznych. Eksploatuje je tak często, iż Marian Kisiel zabiega ten nazywa obsesją: „Bohater młodej liryki jest katabolista, nie buntuje się przeciwko swojemu ciału, on to ciało afirmuje, bo wie, że tylko ono może być dla niego pewnym gwarantem istnienia. Kruchym, prawdą; wiodącym w nie zawsze chciane krajobrazy życia, też prawdą; lecz przecież – i mimo wszystko – niezawodnym. Dramat ciała [...] to bodaj największa z rozpoznanych przeze mnie obsesji nowej liryki. [...] Dramat cielesności w najnowszej liryce jest maską dramatu duszy.”<sup>11</sup>

Ponieważ doświadczenie ciała - biologiczny aspekt funkcjonowania człowieka jest wspólny różnym kulturom, ma zatem charakter uniwersalny. Ciało melancholiczne jest idealnym znakiem wyrażającym ból, cierpienie, niemoc i poczucie obcości człowieka w świecie w ogóle.

Neoklasycyzm Krzysztofa Ćwiklińskiego to smutne ciało melancholika, oczy wpatrzone w pustkę i dusza, która przekracza granice poznania. Autor, wprowadzając swego bohatera lirycznego w krąg melancholików, czyni zeń postać ważną, postać, która zabierze głos w dyskusji na temat rzeczy najważniejszych, ostatecznych.

---

<sup>9</sup> Ibidem, s. 153.

<sup>10</sup> T. Sławek: *Saturniczny pątnik. Robert Burton i jego Anatomia melancholii*. „Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s. 61.

<sup>11</sup> M. Kisiel: *Obsesje młodej liryki*. „Śląsk” 1996, nr 2, s. 57.

## *Mellancholiya*

Wiersz *Mellancholiya* [MPO12] z tomiku *Miejsce po odejściu* jest utworem najważniejszym dla zaproponowanej lektury poezji Krzysztofa Ćwiklińskiego, bo bezpośrednio odwołującym się do pojęcia melancholii.

Znów się pod moje okno Milczenie podkrada  
I bzy rozszalałe w liściach zwiędłych kręci  
Niepewność lub Nieczułość – co zgarnie Zagłada  
W służbę twardą, bo wieczną odda Niepamięci.

Niepamięć zasię w sercu długie żłobi szramy,  
Latarnię kruchą niesie poprzez ciało aksamit  
I Miłość z niej wychodzi przez zamknięte bramy,  
Kiedy się zwiewne lustra okrywają łzami.

Zatem na śmierć Infantki w katedrze już grają,  
Grandowie pełni słońca pełgają u stiuków  
I na nowy się lament do kruchty zmawiają  
Ziele wonne, zamorskie pchając do munsztuków.

Sam więc przy katafalku zostaję złożonym,  
Choć w noc przy nim czuwają marmurowi święci  
I już się od ołtarza wszystkie schodzą strony:  
Niepewności, Nieczułości, Zdrady, Niepamięci.

A każda z mgły tren ciągnie i od naw go zwija,  
Perła o lichtarz trąca, aż się Czeluść wzburzy –  
O, Santa Mater Mortis cum Mellancholiya!  
Jeśli nie Spokojności, daj choć Śmierci użyć.

[MPO, 12]

Sytuacja liryczna przedstawiona w wierszu rozgrywa się na dwóch płaszczyznach – realistycznej i fantastycznej. Bohater przebywa w katedrze, gdzie w kruchcie złożone zostało ciało Infantki. Noc, samotność, tajemniczość wywołują w nim stan napięcia i niepokoju.

Leksemy „mellancholiya”, „Infantka”, „grandowie”, „munsztuki” wskazują *explicite* na inspiracje poety hiszpańską sztuką barokową, a szczególnie realizmem mistycznym. Ówczesne kościoły do dziś zaskakują bujną i dynamiczną dekoracją, a szczególnie rzeźbami, które sprawiają wrażenie realnej obecności postaci. Wynika to z faktu, iż „Siedemnastowieczna rzeźba religijna odznaczała się szczególnym realizmem. Były to dzieła snycerskie, zazwyczaj polichromowane. W porównaniu z rzeźbami renesansu ówcześni rzeźbiarze hiszpańscy nie zadowalali się jedynie obserwacją modelu, lecz za cel stawiali sobie wyrażanie uczuć. Znajdowało to wyraz w przesadnym podkreśleniu mimiki, teatralności gestów, a zwłaszcza w manifestowaniu przeżyć religijnych. Hiszpańska rzeźba barokowa przewyższała patosem włoską, wzbogacona doświadczeniami mistycznymi z wielką emfazą rozniecała pobożne wzruszenia wiernie pozostając na usługach kościoła”<sup>12</sup>.

Melancholik poruszony widokiem realistycznych postaci świętych, przebywając samotnie w katedrze, otwiera się na poznanie. Powołuje do istnienia kolejne pojęcia - Milczenie, Niepewność, Nieczułość, Zagładę, Niepamięć, Miłość, Śmierć, Zdradę, Czeluść, Spokojność. Wszystkie one należą do pola semantycznego melancholii, a ponieważ ta ma charakter alegoryczny, zatem i one poddane zostają personifikacji.

Wiersz należy do liryki sytuacyjnej. Czytelnik poznaje mini-fabulę w momencie, gdy bohater odczuwa niepokój związany ze zbliżaniem się czegoś niepojętego. Cytat: „Znów się pod moje okno Milczenie podkrada” podkreśla fakt, iż melancholia to stan skierowania zmysłów na wnętrze człowieka, a tym samym odizolowanie się od świata. Symboliczne „okno” – (okno na świat?) to oko bohatera lirycznego skierowane na własne uczucia i nastroje, skierowane na siebie i swe zmysły.

Pustkę po stracie kogoś bliskiego (zmarłej Infantki) zapełniają kolejne byty, wypełniają kolejne postaci. Wyliczenie zastępuje brak, bowiem „pustkę zapełnić może tylko estetyczna radość wyliczenia, »bezpośrednia i świetlista« rozkosz słów. Rodzi się magiczna gra pozwalająca odczuć niewyczerpany »skarb« języka, zasłonić nim stratę, i w ogromie wyliczenia osiągająca niekiedy, w swych najlepszych chwilach, nutę wzniosłości”<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> J. Galero, G. Ricard: *Barok w Hiszpanii*. Tłum. W. Leder, E. Kaźmierczak, P. Trzeciak. W: *Sztuka świata*. Red. I. Kunińska. Warszawa 1994, s. 199.

<sup>13</sup> Bieńczyk: *Melancholia...*, s. 41.

Chwila samotności, milczenia pozwala przeżyć metafizyczne uniesienie, które ma charakter zmysłowy. Melancholijny smutek budzi nie tylko wyobraźnię, ale i zmysły: wzroku („grandowie pełni słońca”, „złożony katafalk”, „marmurowi święci”, „perła”, „lichtarz”), węchu – („ziele wonne, zamorskie”, „bzy”), dotyku („ciał aksamit”), słuchu („w katedrze już grają”) oraz węchu („bzy”, „ziele wonne, zamorskie”). Wizja budowana jest w oparciu o impresjonistyczny opis - to połączenie delikatności, świetlistości, ulotności („latarnia krucha”, „zwiewne lustra”, „tren z mgły”).

Tradycja ukazywania uniesienia mistycznego w kategoriach sensualnych została utrwalona w literaturze dzięki włoskiemu poecie Giambattistie Marino. Poeta „kształtował swoją wizję świata [...] ale wyrastającą z kultu urody życia. Jest to obraz świata odbieranego nie poznaniem wewnętrznym, lecz pięcioma zmysłami. Zmysły żywią intelekt, którym kieruje się dusza człowieka, wrażliwość zmysłów jest więc ostatecznie doświadczeniem duszy. Wizja świata i pojmowanie istoty człowieka są z założenia sensualistyczne”<sup>14</sup>.

Bohater liryczny wiersza pozostaje bierny, wszystko, co dostrzega, dzieje się przed „oczami duszy”. I czas (noc), i przestrzeń (pusta katedra), a także aura tajemniczości sprzyjają niesamowitym wydarzeniom. Wizja ma charakter oksymoroniczny. Personifikacje w pierwszej części utworu (Milczenie, Niepewność, Nieczułość, Zagłada, Niepamięć, Miłość, Śmierć, Zdrada, Niepamięci, Czeluść) wzbudzają niepokój bohatera, bowiem wiążą się z przemocą, o czym świadczą czasowniki: „podkrada”, „kręci”, „zgarnie”, „żłobi szramy”.

Krzysztof Cwikliński przedstawiony w utworze obraz wzoruje na sztuce barokowej. Wykorzystuje w wierszu malarską *manierę tenebrosa*.<sup>15</sup> Przedmioty wydobywane są z ciemności dzięki światłu zewnętrznemu („Latarnię kruchą niesie poprzez ciało aksamit”), bądź odcinają się od tła dzięki ich świetlistości („Grandowie pełni słońca pełgają u stiuków”). Prócz ostrych kontrastów ciemności i światła odnajdujemy typowe dla sztuki barokowej motywy diagonalne (ukośne prążki) - „Niepamięć zasię w sercu długie żłobi szramy”, formy rotacyjne i eliptyczne (czasownik „kręci”) oraz formy zamotane draperiami („zwiewne lustra”, „A każda z mgły tren ciągnie i od naw go zwija”). Przestrzeń wiersza zostaje zdominowana przez postaci ludzkie i *quasi*-ludzkie – bohatera lirycznego, jego sobowtóry, sobowtóry melancholii, marmurowe rzeźby świętych, grandów, Infantkę, Matkę Bożą. Dzięki temu poeta uzyskuje w wierszu efekt płataniny postaci, które zdominowały wyobraźnię bohatera. Tajemnicze, ciche zjawy, wpisane w kolejne plany katedry, przypominają

---

<sup>14</sup> Cz. Hernas: *Barok*. Warszawa 1980, s. 272.

<sup>15</sup> Zob. J. Galeo, G. Ricard: *Barok w Hiszpanii*. W: *Sztuka świata...* s. 203.

bohaterów *bodegonów*<sup>16</sup> Velázquez. Przedstawiony w wierszu obraz wzorowany na hiszpańskiej sztuce XVII wieku wzmacnia nastrój zagadkowości i mistycyzmu.

Sposobem opisu wyobrażenia przedstawionego we wierszu czyni poeta także warstwę foniczną utworu. Już Marino podkreślał rolę muzyczności wiersza, która to jest środkiem opisu świata poznawanego zmysłem słuchu<sup>17</sup>. Efektowi muzyczności została podporządkowana cała warstwa fonetyczna utworu. Antykizowany tytuł, zawierający geminatę -ll- oraz archaiczną końcówkę -iya z długim „a”, brzmi bardziej poetycko i stanowi odwołanie do epoki baroku. Leksem „mellancholiya” powtórzony w zakończeniu utworu nadaje mu budowę klamrową. Wersy spajają rymy dokładne, żeńskie, krzyżowe usytuowane na końcu wierszy (przy czym dominują gramatyczne np. szramy – bramy, stiuków - munsztuków) oraz rymy wewnętrzne (pełgają – pchają, poprzez – przez). Pojawiają się też rymy z dodaną głoską bezdźwięczną (aksamit – łzami, wzburzy – użyć) lub nosową, tracącą dźwięczność w wygłosie (złoconym – strony). Dzięki temu rymy gramatyczne w drugiej i trzeciej strofie nie narzucają się bezpośrednio, lecz stają się bardziej subtelne.

Autor wiersza wykorzystał również efekt echa - głoski, części wyrazowe, aliteracje i onomatopeje w większości układają się w pary. Wiersz rozpoczyna się od powtórzenia głoski -o- (dwie w pozycji akcentowanej – „pod **mo**-je **ok**-no Milczenie pod-kra-da”), która wzmacnia rytm wersu inicjalnego i jego przekaz werbalny. Dzięki temu słyszemy skradające się Milczenie. Odmienny rytm wiersza drugiego (powtórzenie sylaby akcentowanej i nieakcentowanej), w stosunku do okalających go wersów, służy wyeksponowaniu wrażenia ruchu kolistego:

**Znów** się pod **mo**-je **o**-kno Mil-**cze**-nie pod-**kra**-da

**I bzy** roz-sza-**la**-łe w li-ściach **zwią**-dłych **krę**-ci

Nie- **pe** -wność lub Nie-**czu**-łość – co **zgar**-nie **Za**-gła-da

Paronomazje (Niepewność, Nieczułość; „zgaranie Zagłada”; grają, Grandowie; „pełni słońca pełgają”) wytwarzają związki pomiędzy odległymi znaczeniowo wyrazami i służą wzmocnieniu efektów dźwiękowych (głównie nosowości np. „grają”, „Grandowie”; „pełni”,

---

<sup>16</sup> „Bohaterowie tych płócien bytują w przestrzeni wyznaczonej kolejnymi planami wypełnionymi w układach zbliżonych do martwej natury. Powiązani są jedynie gestem wyciągniętej ręki zamarłej na chwilę, zdają się nie kontaktować ze sobą, trwając w nastroju powagi i godności. Do dzisiaj *bodegony*, bo tak określa się ten typ malarstwa Velázquez, intrygują swoją ciszą i nie wyjaśnionymi do końca treściami, zakodowanymi być może w kompozycji i zestawieniu przedmiotów, podobnie jak w malarstwie niderlandzkim.” A. Lewicka-Morawska: *Velázquez...* W: *Sztuka świata*. Red. I. Kunińska. Warszawa 1994, s. 217.

<sup>17</sup> Ibidem.

„pełgają”). Zestawienie „Niepewności” i „Nieczułości” jest sygnałem, iż dla bohatera lirycznego stan melancholii to stan tęsknoty za ciepłem, akceptacją, bliskością innych osób.

Onomatopeje służą podkreśleniu wrażeń dźwiękowych – żłobienia (powtórzenie głosek szeleszczących: „żłobi szramy”), nierówno palącego się ognia („pełni słońca pełgają”), a także uderzenia w lichtarz („Perłą o lichtarz trąca” – czasownik „trąca” zawiera głoski dźwięczne „ą” i drżące „r” w sąsiedztwie bezdźwięcznych „t” oraz „c”).

Dzięki efektowi echa, aliteracjom, onomatopejom oraz paronomazjom poecie udało się uzyskać w wierszu charakterystyczne cechy akustyki wewnątrz kościelnych.

Badając warstwę fonetyczną wiersza, trudno nie zauważyć zwiększoną częstotliwość występowania nosówek -n- (40), -m- (27), -ą- (10), -ę- (14) oraz znalizowanych samogłosek. Wprowadzenie do tekstu wyrazów z rzadko notowanymi w języku polskim głoskami służyło przede wszystkim umuzycznieniu wiersza oraz jego stylizacji na utwór barokowy – uzyskaniu efektu manieryczności. Można postawić również tezę, iż fascynacja poety kulturą hiszpańskiego baroku przejawia się w warstwie fonetycznej wiersza, bowiem poeta podjął się próby przeniesienia do tekstu typowej cechy języka hiszpańskiego - nosowości.

Powtórzenia głosek w wierszu to jeden ze środków wzmocnienia regularności. Przede wszystkim zaś tworzą ją: trzynastozgłoskowe wersy, średniówka (7+6), rymy na końcu i wewnątrz wersów, intonacja (pierwsze wersy rosnąca, ostatni – opadająca), paralelizmy składniowe (zdania wielokrotnie złożone ze spójnikiem „i”) oraz jednakowa pozycja czasownika we wszystkich wersach (np. pierwsza strofa – ostatni, ostatni, przedostatni, przedostatni). Stały rytm wiersza wprowadza nas w stan podobny stanowi bohatera lirycznego – snu, rozmarzenia, olśnienia. Dzięki temu realizuje się założenie programu symbolistów – w szczególności – Henri Bremonda<sup>18</sup> - o przeżyciu poetyckim jako doświadczeniu mistycznym.

Krzysztof Ćwikliński mocno akcentuje dwoistą naturę melancholii. Jest to stan paradoksalny, gdyż pozwala przeżyć olśnienie, ale zwykle wiąże się z niepokojem, niepewnością, samotnością i smutkiem. Wrażliwe zmysły melancholika, choć niedoskonałe, szukają kontaktu z Bogiem. Stan melancholii symbolizuje życie każdego człowieka skazanego na wieczne poszukiwania Boga i wieczny niepokój. Śmierć jawi się zatem jako wybawienie z przerastającego człowieka zadania, choć równocześnie go przeraża. I życie, i śmierć są oparte na paradoksach.

---

<sup>18</sup> Zob. A. Hutnikiewicz: *Teoria „poezji czystej”*. W: Idem: *Od czystej formy do literatury faktu*. Warszawa 1988, s. 155-164.

Zakończenie wiersza jest aluzją do utworu angielskiego poety barokowego Geорга Herberta *Dźwig*. Sądzi on, iż niepokój, niepewność są konieczne, by człowiek poszukiwał Boga. Warunkiem zrozumienia istoty absolutu jest chęć poznania, ciągły stan gotowości.

„Nie można żyć bez »otwarcia« ku temu, co transcendentne, innymi słowy: nie można żyć w »chaosie« – twierdzi Mircea Eliade.<sup>19</sup> Ze słowami tymi zgodziłby się na pewno autor *Kropelki krwi*, tyle tylko że stan „otwarcia” nazywa „wolnością”, „pamięcią”, „odwagą”:

Nie wolno Ci zapomnieć. Musisz zapamiętać.  
Nie możesz dać się złamać. Wolność jest nawykiem  
Jak skrawek świata w oknie, para nad czajnikiem  
I pod ciężarem szronu jarzębina zgięta.

Nie wolno Ci zapomnieć. Musisz ćwiczyć pamięć.  
Nie wolno Ci ogłuchnąć, choćby strach tryl  
Dźwięk czysty miał zadusić. Musisz ćwiczyć styl  
I musisz iść odważnie w rozszałą zamieć.

[\*\*\* *Nie wolno Ci zapomnieć...*, KK, 5]

Objawienie, olśnienie, *sacrum* i *profanum* to tematy angielskiej poezji metafizycznej XVII wieku. „Wprost odwołuje się poeta [Krzysztof Ćwikliński – A.P.] do tej tradycji – pisze Piotr Wilczek – w wierszu *Lament wielebnego Jamesa Shirleya*, nawiązującym do losów jednego z angielskich poetów metafizycznych, który zginął w pożarze Londynu w 1666 roku. Niepewność, nieprzenikalność, tajemniczość i kruchość ludzkiego życia, pełnego paradoksów i niespodzianek – problemy tak świetnie ukazywane w wierszach tej grupy angielskich poetów możemy odnaleźć w wielu utworach Ćwiklińskiego<sup>20</sup>.

Ale poecie bliskie są nie tylko problemy poruszane przez XVII-wiecznych poetów metafizycznych, bliskie jest mu również poczucie estetyki ówczesnych artystów z zamiłowaniem do synkretyzmu sztuki i „obrazu jako podstawowej i ogólnej jednostki znaczeniowej wypowiedzi”<sup>21</sup>, co zostało powyżej udowodnione.

Na związek utworu *Mellancholiya* z hiszpańskim malarstwem barokowym, a szczególnie obrazami Velázquez, wskazuje przywołana w środkowej strofie wiersza postać

<sup>19</sup> M. Eliade: *Sacrum, mit, historia*. Warszawa 1996, s. 27.

<sup>20</sup> P. Wilczek: *Klasyk we współczesności*. „Nowe Książki” 1999, nr 11, s. 46.

<sup>21</sup> A. Borowski: *Barok. W: Okresy literackie*. Red. J. Majda. Kraków 1994, s. 128.



Infantki. Hiszpański malarz zasłynął właściwie z kilku obrazów, które przedstawiały postać małej dziewczynki. Najslawniejszy to *Las Meninas* czyli *Panny dworskie* z 1656 roku przedstawiający infantkę w otoczeniu innych dziewcząt oraz rodziców odbitych w lustrze powieszonym na ścianie. Ulubioną modelką, którą malował kilkakrotnie, była infantka Małgorzata, jednak ostatni jej portret, z powodu śmierci Velázquez, musiał ukończyć ktoś inny.

Uczynienie bohaterką wiersza przedwcześnie zmarłej Infantki wprowadza utwór w krąg tekstów o tematyce eschatologicznej. Śmierć dziecka traktowana jest zawsze jako gwałt przeciwko naturze. Bohater, towarzysząc Infantce w katedrze, dostrzega swą znikomość i marność.

Ciało dziewczynki złożone w kruchcie katedry symbolizuje dwie drogi w życiu każdego człowieka - od narodzin do śmierci oraz przejście od życia ziemskiego do wiecznego. Wszystko, co dzieje się w wyobraźni bohatera, dzieje się na płaszczyźnie wertykalnej. Świat jest zmienny, podlega wpływowi czasu, zaludniają go quasi-postaci, które pojawiają się na chwilę, by zaraz go opuścić (barokowy motyw życia – snu). Katedra wzbijająca się w niebo symbolizuje wielkość i niezmienność absolutu. Bóg jest niedostępny, dlatego człowiek nie może zwracać się do niego bezpośrednio. Bohater liryczny modli się do Matki Bożej zgodnie z średniowieczną ideą pośrednictwa. Zaufanie do niej wynika również z faktu, iż sama opłakiwała śmierć syna, dlatego nazywa się ją Matką Śmierci i Melancholii.

Autor odwołuje się w utworze do XVII-wiecznych kruchtowych motywów eschatologicznych. Kruchta (czyli grób) była miejscem budzącym strach, skłaniającym do rozmyślań na temat ostatecznego losu człowieka, dlatego pisarze barokowi chętnie czynili jej przestrzeń miejscem zdarzeń swych utworów (np. Szekspir wykorzystał jej przestrzeń w dramacie *Romeo i Julia*). Człowiek żywy „przeglądając” się w ciele osoby zmarłej dostrzegał własną kruchość i oswajał się z czekającym go losem.

„Przypuszczam, że wszystko, co widzę, jest fałszem – mógłby powtórzyć za Kartezjuszem bohater liryczny omawianego wiersza – [...] że nie ma żadnych zmysłów, że ciało, kształt, rozciągłość, ruch i miejsce są to chimery. Cóż więc jest prawdą? Może to, że nie ma nic pewnego?”<sup>22</sup>

Autor *Miejsca po odejściu*, wprowadzając do tomiku wiersz o tytule *Mellancholiya*, zaprasza do lektury swej poezji w kontekście pojęcia „melancholia” oraz metafizycznej (hiszpańskiej i angielskiej) sztuki barokowej XVII wieku, która epatowała wrażeniami

---

<sup>22</sup> Kartezjusz: *Medytacje o pierwszej filozofii*. Cyt. za A. Borowski: *Barok*. W: *Okresy literackie...*, s. 121.

zmysłowymi. Wiersz jest zapowiedzią motywów i tematów, które będą pojawiać się w kolejnych tomikach: patrzenia, rozpraszania, otwarcia się na tajemnice, poznania zmysłowego, erotycznego i mistycznego.

Melancholia jest kluczem do poezji Krzysztofa Ćwiklińskiego, kluczem do poznania sensu naszego życia i śmierci oraz kluczem pozwalającym otworzyć się przed *sacrum*.

## Smutne ciało bohatera melancholicznego

Ciało ludzkie jest tym, co zapewnia nam istnienie w świecie, co świadczy o naszej autonomiczności. „Ono nie mówi »ja«, ono »ja« czyni.”<sup>23</sup> Pozwala nam się orientować w przestrzeni. Porządek ciała odpowiada porządkowi kosmosu: „w wielu kosmogoniach świat wyobrażany jest w postaci kosmicznego ciała ludzkiego, co wskazuje na jedność makro- i mikrokosmosu”<sup>24</sup>. Jest częścią natury, podlega bowiem takim samym prawom jak świat roślin i zwierząt. Ale ciało jest również znakiem stanu naszego wnętrza - na podstawie języka ciała (*body language*) można określić, co czuje obserwowana przez nas osoba.

Bohater poezji Krzysztofa Ćwiklińskiego zdradza swym ciałem związek z postaciami melancholików z obrazów i miedziorytów (na przykład Albrechta Dürera). Odpowiada ogólnym wyobrażeniom o człowieku chorym na melancholię.

Głowę ciężką od wina pochylasz nad stołem.

[*Fortynbras do Hamleta*, MPO, 3]

Smutni [...]

W wyblakłych litografiach błędne gubią oczy.

[*Angielscy poeci jezior*, MPO, 5]

Wzrok wysilam i widzę zgniłe badyle w wazonie.

[*Gaudium tenebrae*, MPO, 6]

Koral w palcach obracam, niby łzę czy kamień.

Milczę, bo tylko w ciszy odnaleźć cię mogę.

---

<sup>23</sup> F. Nietzsche: *O wsgardzicielach ciała*. W: Idem: *Tako rzecze Zaratustra*. Przeł. W. Berent. Wyd. J. Mortkowicz. Warszawa 1905-06, s. 35.

<sup>24</sup> Eleazar Mielecinski: *Poetyka mitu*. Przeł. J. Dancygier. Warszawa 1981, s. 264.

Postawa, jaką przyjmuje, jest starym gestem związanym z medytacją.<sup>25</sup> Jest on uniwersalny, bo „odnaleźć go można nie tylko w kręgu kultury sarmackiej, lecz także na sarkofagach egipskich, w sztuce buddaistycznej i wśród kultur pierwotnych.”<sup>26</sup> Melancholik nie tylko żyje czasem minionym, czasem innych, ale sam staje się częścią tego, co minęło. Jest terażniejszością i przeszłością; zamyśleniem nad tym, co ważne było kiedyś i teraz.

Ale melancholia to przede wszystkim coś, czego nie da się tak łatwo opisać i sklasyfikować. Krzysztof Ćwikliński dał temu wyraz w wierszu z ostatniego tomiku *Kropelka krwi*. Tytuł składający się z zaimka wskazującego „to” oraz zaimka nieokreślonego „coś” ma oddać tajemniczość sytuacji i stanu bohatera lirycznego.

To coś nie ma postaci, ale wiernie trwa.  
Jest w każdej chwili, ciągle daje jakiś znak.  
Uderza albo pieści. Jak kamień jest łaża  
I jak cierpienie jest smak...

W otwarte rany sypie jak kwas żrącą sól.  
Pod skórą draży jamy, by w nich chytrze skryć  
Wyrwany z mózgu koszmar i jak ogień ból.  
By odechciało się żyć...

[*To coś*, KK, 37]

Przedstawione wrażenie opiera się na antynomii – nieokreślone, określone - „To coś nie ma postaci, ale wiernie trwa”. Pierwszy wers jest tezą opartą na paradoksie, tezą, która zostanie poparta argumentami w dalszej części utworu. Obecność „tego czegoś” potwierdzają obserwacje bohatera lirycznego, który stwierdza, iż „Jest w każdej chwili, ciągle daje jakiś znak”. Trzeci wers jest zaprzeczeniem postawionej tezy:

To coś nie ma postaci, ale wiernie trwa.  
[...]  
Uderza albo pieści.

<sup>25</sup> A. Kępiński: *Melancholia*. Warszawa 1985, s. 287.

<sup>26</sup> Ibidem.

Liczne czasowniki w formie osobowej: „trwa”, „daje”, „uderza”, „pieści”, „sypie”, „draży” wskazują, iż niepokojące uczucie zostało poddane personifikacji. Jego podwójna natura wyrażona za pomocą nierozwiniętego zdania złożonego współrzędnie - „Uderza albo pieści” - pozwala nazwać je melancholią, ponieważ to „stan niedojrzałej radości”.<sup>27</sup> Jej naturą jest przybieranie postaci ludzkich, najczęściej kobiecych. „Melancholia i alegoria - píše Marek Bieńczyk - łączy się w dobraną i wierną parę.”<sup>28</sup>

Druga strofa rozwija dokładny opis tortur z pierwszej części utworu:

Uderza albo pieści. Jak kamień jest ła

I jak cierpienie jest smak...

W otwarte rany sypie jak kwas żrąca sól.

Pod skórą draży jamy, by w nich chytrze skryć

Wyrwany z mózgu koszmar i jak ogień ból.

Podmiot liryczny dokładnie relacjonuje wszystko, ale ani przez moment nie zdradza, kto poddawany jest torturom. Bliska perspektywa, zakończenie wiersza oraz opis wrażeń zmysłowych wskazują jednak na fakt, iż osobą cierpiącą jest on sam. Oko obserwatora dostrzega to, co na wierzchu: „W otwarte rany sypie jak kwas żrąca sól”, ale również to, co dzieje się we wnętrzu ciała: „Pod skórą draży jamy, by w nich chytrze skryć | Wyrwany z mózgu koszmar i jak ogień ból.”

Drażnione cierpieniem zmysły oddają przeżywany koszmar. Opis opiera się przede wszystkim na wrażeniach zmysłu dotyku („Uderza albo pieści”), smaku („I jak cierpienie jest smak...”) oraz wzroku („To coś nie ma postaci, ale wiernie trwa”). Synestezje mają ukazać cierpienie jako uczucie przenikające każdą część ciała. Metafora „W otwarte rany sypie jak kwas żrąca sól” łączy kontrastowe barwy - czerwień krwi i biel soli, wrażenie wzrokowe potęguje odczucie bólu, który przeszywa ciało pokryte otwartymi ranami.

Personifikacja melancholii jest wyrazem bezradności podmiotu lirycznego, który nie potrafi wskazać logicznego wytłumaczenia swego cierpienia.

„[...] trwoga nie »widzi« także określonego »tu« i »tam«, od którego coś zagrażającego się zbliża. Coś zagrażającego jest *nigdzie* – tak charakteryzujemy »przed czym« trwogi. Trwoga »nie wie«, czym jest to, czego się trwoży. »Nigdzie« nie oznacza

<sup>27</sup> J. Tischner: *Chochół sarmackiej melancholii...*, s. 19.

<sup>28</sup> M. Bieńczyk: *Melancholia...*, s. 85.

jednak »nic«, lecz stronę w ogóle, otwartość świata w ogóle dla z istoty przestrzennego bycia-w. Coś zagrażającego nie może więc także nadejść z określonego kierunku w pobliżu; jest ono już »tu oto« – a przecież nigdzie, jest tak blisko, że to aż przytłacza i zapiera dech – a przecież nigdzie” - pisał Martin Heidegger<sup>29</sup>.

Fenomen nieokreśloności cierpienia ma jednak w sobie głęboki sens, ma olbrzymie znaczenie dla poznania i zrozumienia samego siebie. Człowiek jest bowiem istotą żyjącą w świecie, ale istotą która powinna mieć świadomość swej odrębności<sup>30</sup>. Paradoksalnie zyskuje ją właśnie w akcie cierpienia.

Melancholia przechodzi różne stany nasilenia - od stanu zadowolenia po smutek, nudę, rozpacz, aż po niechęć do życia. Narastający ból oddany został za pomocą formy utworu. Ostatni wiersz czterowersowej strofy regularnego dwunastozgłoskowca urywa się nagle, jakby bohater nie mógł już mówić z powodu narastającego bólu:

To coś nie ma postaci, ale wiernie trwa.  
Jest w każdej chwili, ciągle daje jakiś znak.  
Uderza albo pieści. Jak kamień jest łąza  
I jak cierpienie jest smak...

Wers urywa się , bo być może bohater liryczny nie jest w stanie znieść więcej i popęd życia zwyciężony zostaje przez popęd śmierci:

W otwarte rany sypie jak kwas zraça sól.  
Pod skórą draży jamy, by w nich chytrze skryć  
Wyrwany z mózgu koszmar i jak ogień ból.  
By odechciało się żyć...

Jednak melancholia to nie tylko stan chorobowy, ale również stan szczególnej wrażliwości pozwalającej skupić się, dotrzeć do swego wnętrza, poznać prawdę o sobie. Stan melancholii zbliżony jest do doświadczenia filozoficznego<sup>31</sup>.

Zaakceptowanie własnego ciała, odnalezienie wewnętrznej równowagi prowadzi człowieka ku poznaniu. Równowaga płynów w organizmie – jak sądzono dawniej -

---

<sup>29</sup> M. Heidegger: *Bycie i czas*. Warszawa 1994, s. 264.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 266-267.

<sup>31</sup> W. Bałus: *Mundus melancholicus...*, s. 149.

pozwalala osiągnąć stan równowagi duchowej, sprzyjającej kontemplacji. Melancholia od czasów starożytności kojarzona była z geniuszem Wyrazem tego przekonania jest wiersz z tomiku *Teka miedziorytów*:

Smutne jest moje ciało, w smutku moja mądrość  
Smucą się we mnie: dusza, rozum i wspomnienia.  
Podobne trzem kamiennym wypełnionym stągwiom,  
Z których w każdej jest klejnot godzien ocalenia.

W jakimż smutku posiadm mądrość, umiejętność  
Wszelką i tę szlachetną w pięknie doskonałość  
Słów i myśli i czynów. Lecz to, co przede mną,  
Wymaga sztuki większej. Ciagle wiem zbyt mało.

Smucę się. Skarbiec wiedzy jednego dowodzi –  
Gdy próbuje kłam zadać, dowód brzmi przejrzyściej...  
Czy mniejszy byłby smutek, gdybym się urodził  
Nie wielkim Arystarchem, lecz ptakiem... lub liściem?

12 sierpnia 1984

[*Smutek wielkiego Arystarcha Samotrake*, MŚ, 45]

Smutek Arystarcha jest synonimem sposobu życia uczonego. Jest to smutek radosny, prowadzący do osiągnięcia stanu harmonii między duszą a ciałem. (Podkreślenia – A.P.)

**Smutne** jest moje ciało, w **smutku** moja mądrość.

**Smucą się** we **mnie**: dusza, rozum i wspomnienia.

[*Smutek wielkiego Arystarcha Samotrake*, MŚ, 45, podkr. – A.P.]

Zaimek osobowy „moje” oraz wyrażenie przyimkowe „we mnie” zwracają uwagę na ciało, które scala człowieka, jednoczy „duszę, rozum i wspomnienia”. Wyliczenie pozytywnych cech Arystarcha w drugiej strofie służy uzmysłowieniu adresatowi lirycznemu znaczenia smutku, który jest konieczny do rozwoju jednostki. Dzięki niej uczoney osiągnął stan kalokagatii i żyje w zgodzie ze samym sobą („doskonałość | Słów i myśli i czynów”), może

czuć się człowiekiem szczęśliwym i spełnionym. Mądrość Arystarcha polega również na świadomości swych ograniczeń:

[...] Lecz to, co przede mną,  
Wymaga sztuki większej. Ciągle wiem zbyt mało.

Smutek filozofa nigdy się nie skończy, bo ten zdaje sobie sprawę, że człowiek ma ograniczone możliwości percepcyjne. „Oto nasz stan rzeczywisty, nie jesteśmy zdolni ani do wiedzy niezawodnej, ani do całkowitej niewiedzy... Żyjemy zawsze niepewni, rzucając z krańca na kraniec. To nasz stan naturalny, a zarazem jak najbardziej przeciwny naszym skłonnościom... Nie staramy się o pewność i stałość. Rozum nasz zawsze jest niezawodny przez niestałość zjawisk, nie jest zdolny zatrzymać się na skończoności, między dwiema nieskończonościami” – pisał Pascal<sup>32</sup>.

Człowiek, decydując się na życie w odosobnieniu, może przełamać owe trudności. Cisza, spokój pozwalają wyostrzyć zmysły. I zaimki osobowe, i wyrażenia przyimkowe, i czasowniki w formie osobowej służą w wierszu podkreśleniu kondycji bohatera lirycznego.

Smutne jest moje ciało, w smutku moja mądrość  
Smucą się we mnie: dusza, rozum i wspomnienia.  
Podobne trzem kamiennym wypełnionym stągwiom,  
Z których w każdej jest klejnot godzien ocalenia.

W jakimż smutku posiadałem mądrość, umiejętność  
Wszelką i tę szlachetną w pięknie doskonałość  
Słów i myśli i czynów. Lecz to, co przede mną,  
Wymaga sztuki większej. Ciągle wiem zbyt mało.

Smucę się. Skarbiec wiedzy jednego dowodzi –  
Gdy próbuję kłam zadać, dowód brzmi przejrzystej...  
Czy mniejszy byłby smutek, gdybym się urodził  
Nie wielkim Arystarchem, lecz ptakiem... lub liściem?

---

<sup>32</sup> Pascal: *Myśli*. Warszawa 2000, fr. 72.

Smutek, rozpacz jako wyraz przeżyć wewnętrznych przez bardzo długo był świadectwem człowieczeństwa. Søren Kierkegaard w rozprawie *Choroba na śmierć* pisał: „Rozpacz jest awantażem czy brakiem? Czysto dialektycznie jest i jednym, i drugim. Gdyby się chciało uchwycić oderwane pojęcie rozpacz, nie myśląc o zropaczonym człowieku, można by było powiedzieć, że jest to ogromny awantaż. Możliwość tej choroby jest przewagą człowieka nad zwierzęciem, a ta przewaga zaznacza się całkiem inaczej niż chodzenie na dwóch nogach, implikuje bowiem nieskończone podnoszenie i wzniesienie, posiadanie ducha. Możliwość tej choroby jest przewagą człowieka nad zwierzęciem [...]”<sup>33</sup>.

Bohater liryczny podważa jednak ten sposób myślenia, zadając pytanie:

Czy mniejszy byłby smutek, gdybym się urodził  
Nie wielkim Arystarchem, lecz ptakiem... lub liściem?

[*Smutek wielkiego Arystarcha z Samotrake*, MŚ, 45]

Melancholia dopada nie tylko filozofa, ale cały świat. Ptak (symbol słońca, bóstwa, duszy), liść (symbol świata roślin, życia, śmierci, więdnienia) to elementy pejzażu melancholicznego, które skupiają uwagę uczonego. Nie ma znaczenia, czy były zwierzęciem, czy rośliną. Jako melancholik dostrzega, iż cały świat smuci się wraz z nim albo, ponieważ smuci się cały świat, smuci się i on. Postawa filozofa oparty jest na paradoksie – dzięki smutnemu ciału stał się człowiekiem genialnym, ale równocześnie ma świadomość, że ciało niedoskonałe percepcyjnie ogranicza możliwości poznania.

Melancholia w poezji Krzysztofa Źwiklińskiego ma na pewno charakter somatyczny. Wrażliwe ciało melancholika rejestruje najmniejsze zmiany wokół podmiotu, w świecie, w Kosmosie, i w nim samym. Zmiany te burzą uporządkowany (choć przez moment) obraz świata, dlatego klasyfikowane są jako atak przeciwko podmiotowi.

Ciało jako cząstka świata zanurzona w przestrzeni, przepelnia się światem:

O jak smutno jest dzisiaj; pełni tego smutku:  
Ja łamię zapalki, ty sweter stary prujesz  
I herbata z importu jak ocet smakuje.  
Trwonimy dni, mijamy sobie powolutku.

---

<sup>33</sup> S. Kierkegaard: *Choroba na śmierć*. Przeł. J. Iwaszkiewicz. Warszawa 1995, s. 17.



[*Smutny początek wiosny*, MPO, 14]

Smutek świata, mający charakter totalny, wypełnia człowieka, czego wyrazem jest westchnienie „O jak smutno jest dzisiaj”.

Ciałem można się zachwycić, ale ciało przysparza również cierpień, bo łatwo ulega zniszczeniu. Śmierć uprzedmiotawia człowieka „Ciało wrasta w krzesło; | W płucach oddech sztywnieje.” [*Wieża*, TM, 10], by ostatecznie je zniszczyć. Jego znikomość stanowi przedmiot drwiny i ironii, bo przegrywa nawet z przedmiotem:

I zostanie punk, szczegół: nierozkwitły bez  
Albo duńskiej królowej sztuczna szczeka w szklance.

[*Wieża*, TM, 10]

Bohater liryczny wypatruje wszelkich oznak zbliżającej się śmierci, by nie zostać przez nią zaskoczonym:

[...] Serce jeszcze mi tyka,  
Jeszcze pompuje krew głupią uparcie resztką sił  
I pustkę mi wypełnia obłędna jego muzyka,  
Gdy patrzę jak się płaczą nabrzmiałe sznury żył.

Płaczą się, wija po rękach, ciężko pulsują na skroniach.

[...]

Czekam, już nie wiem na co? Powietrze ucieram w dłoniach.

[*Gaudium tenebrae*, MPO, 6-7]

Szczególnym miejscem naszego ciała są dłonie - to księga życia, która zdradza prawdę o nas. „Wiotkie przeguby” [*Gaudium tenebrae*, MPO, 6-7], „drżąca dłoń” [*Norwid*, LBJ, 42], „wiotkie dłonie” [*Poeta patrzy na upadek dynastii*, LBJ, 43] „dłonie wyschłe” [*Portret matki artysty z czasów starości*, KK, 13] to ręce człowieka starego, chorego, który traci kontakt ze światem, umiera. Bohater liryczny zdaje sobie sprawę, iż śmierć jest w każdym z nas. W momencie umierania ciało zachowuje się nieprzewidywalnie. Człowiek najpierw traci władzę nad ciałem (epitet „wiotkie przeguby”), umiera jednak powoli, świadomy tego, co się z nim

dzieje. Metafora „sznury żył” oraz animizacja „Płaczą się, wija po rękach, ciężko pulsują na skroniach” podkreślają fakt, iż człowiek jest więźniem swojego ciała.

Tęsknota za końcem to jedyne, na co stać teraz bohatera lirycznego, bowiem czas zatrzymał się („zegar stanął rok temu”). Melancholia spowodowana jest nierozstrzygalnością sytuacji. W momencie śmierci człowiek świadomy jest straty, dostrzega bowiem, że: „sypie się ciało” [inc. \*\*\* *Nie mam żalu*, SU, 22], „zgnije moje ciało” [inc. \*\*\* *Stanie się*, TM, 32], ale równocześnie przecież utożsamia się mocno z traconą cielesną formą.

„[...] melancholia świata to nic innego jak przeświadczenie o niejasności, nieczytelności, zakryciu bądź braku fundamentu, na którym wznosi się nasza rzeczywistość. Przeświadczenie to objawia się pod postacią nierozstrzygalności, gdyż tylko wówczas odpowiada ono melancholicznemu stanowi ludzkiego ducha z charakteryzującymi go: stagnacją i dyfuzją poznawczą oraz biorącymi się stąd (bądź warunkującymi ją: smętkiem, rozmarzeniem, nudą aż do mdłości, a czasem lękiem i przerażeniem.”<sup>34</sup>

Niezrozumienie własnego ciała przez bohatera lirycznego jest jedną z przyczyn poczucia nierozstrzygalności w poezji Krzysztofa Ćwiklińskiego. Jednocześnie doświadczenie cielesności jest tak istotne dla człowieka, iż związane z nim zjawiska zostają przeniesione na otaczający go świat. Eksploatuje się metafory implikujące doświadczenia związane z motoryką („Cicho stąpa duszyczka dźwigająca trupa” [MPO, 4] „Do życia lewą nogą wstałem” [MPO, 6], „Wtedy stanie przy Tobie ta kartka z dziennika” [MPO, 10], „Śmierć depcząca po piętach” [SU, 13], „wierzby od mrozu zgarbione w żałobie” [LBJ, 8]), czynnością jedzenia („I każda pora roku w gardle staje mi ością” [MPO, 6], „Samochód [...] dławi się wciąż spalinami” [MPO, 7], „samo sobą na końcu życie się zakrztusi” [TM, 32] „czym wzrok nakarmić” [KK, 25], „Mgła bruk liże” [SU, 6]), bólem („Rozrywam tylko ranę wiersza” [TM, 11]), zmysłami („Sztuka wzroku i dotyku”, „sztuka słuch” [TM, 18]) nagością („Stałem w wierszu nagi” [SU, 21]).

Ciało jest przyczyną niepokoju bohatera melancholicznego, bowiem burzy jego obraz świata, jest przestrzenią i swoją, i obcą, potrzebną i zagrażającą, znajomą (należy do świata natury) i tajemniczą (nie do końca przewidywalną). „Ciało jest wszelkim rozumem, mnogością o jednej treści, jest wojną i pokojem, jest trzodą i pasterzem.”<sup>35</sup> Określa nas w świecie i dzięki niemu możemy obcować z tym, co wokół nas.

---

<sup>34</sup> Ibidem, s. 135.

<sup>35</sup> F. Nietzsche: *O wgardzicielach ciała...*, s. 35.

Twórcze ciało - pisał Fryderyk Nietzsche - stworzyło sobie ducha, jako ramię woli swej<sup>36</sup>. Melancholijne smutne ciało jest koniecznym warunkiem do otwarcia się na tajemnicę poznania. Smutny umysł budzi bowiem wyobraźnię i zmysły do spotkania z tajemnicą. Smutne ciało wpisuje się w melancholiczny obraz świata, a zmysły pozwalają rozsmakować się w smutku, który Julia Kristeva nazywa „podniosłym kształtem piękna”<sup>37</sup>. Ciało, zmysły ratują nas przed ostatecznym szaleństwem, wprowadzając w świat przeżyć estetycznych i ku metafizycznemu poznaniu.

### **„patrzę w czeluść nie mojego świata”**

„Moje obserwacje życia są nieokreślone.  
Wydaje mi się, że jakiś zły duch wsadził  
mi na nos okulary, których jedno szkło  
powiększa wszystko w olbrzymich rozmiarach,  
a drugie zmniejsza w tych samych proporcjach.”  
Søren Kierkegaard, *Albo-albo*

Kontemplacja pustki, spoglądanie w dal to jedyne czynności, którym melancholik poświęca się bezgranicznie. Oczy wpatrzone w nieistniejący punkt, oczy bez wyrazu zdradzają chorobę duszy i ciała. Bohatera wierszy Krzysztofa Ćwiklińskiego przeraża nie tylko pustka, przeraża również podwójna perspektywa. W wierszu *Antrakt* wyzna:

widzę wszystko, co był ogień spalił  
i widzę wszystko, co woda zalała -  
widzę wszystko dalekie – widzę wszystko bliskie...

[ LBJ, 12]

Ta dziwna perspektywa stanowi cechę charakterystyczną spojrzenia melancholicznego, ale jest również wyrazem przełamania niepokojów baroku związanych z wyobrażeniami o świecie. Empiryzm zmienił sposób postrzegania świata, dlatego „cała [...]

---

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

<sup>37</sup> *Na dnie duszy. Z Julia Kristevą rozmawia Dominique A. Grisoni*. Przeł. J. M. Kłoczowski. „Res Publica Nowa” 1994, nr 6, s. 5.

»poezja metafizyczna« stoi pod znakiem teleskopu i mikroskopu, owych »dwa nieskończoności« Pascala.»<sup>38</sup>

Ogarnięcie wzrokiem wszystkiego, co bliskie i dalekie – czyli siebie i świata, ale również *sacrum* i *profanum* - tak naprawdę nie jest możliwe. Bohater melancholiczny obserwuje pustkę, nicość, dlatego akt patrzenia jest powodem jego cierpienia – „Zmęczone moje oczy i myśli zmęczone” [*Ciało Małgorzaty*, MPO, 19]. Wzrok podsuwa niepokojące obrazy: „Wzrok wysilam i widzę zgniłe badyle w wazonie”, „Patrzę na wiotkie przeguby, na sine sznury żył” [*Gaudium tenebrae*, MPO, 6].

Symboliczny gest odrzucenia oczu, jaki wykonuje bohater liryczny („I oczu też się pozbywam”), nie stanowi kresu jego męczarni, wręcz przeciwnie - zmusza, by skupić się na swym wnętrzu, by patrzeć oczami duszy. „Oczy mam syte i znudzone wszystkim, a głodny wciąż jestem ” – pisał Kierkegaard<sup>39</sup>. Bohater poezji Krzysztofa Ćwiklińskiego pyta: „czym wzrok nakarmić?” [*Do Piotra Piaseczyńskiego w Kolonii*, KK, 25]. Rozszalały wzrok zdradza chorobę, stan niepokoju, rozpacz. „Za spojrzeniem melancholicznym kryje się [...] podmiot, który na ludzi i na rzeczy patrzy jak na siebie: jako na nieobecność, jako na stratę, coś, co pozostaje poza jego zasięgiem.”<sup>40</sup>

Częstym obiektem jego obserwacji jest pustka, która kojarzy się z problematyką egzystencjalną oraz ontologiczno-epistemologiczną<sup>41</sup>. Melancholik nie jest w stanie skupić się na widzianym obiekcie, kieruje wzrok w dal, nieskończoność. W tym czasie zaczyna dumać („wznoszę się i opadam pośród morza traw i morza imion” [*Witraż z Małgorzatą*, LBJ, 14]). Odczuwa ból fizyczny („Mózg mam jak po setnym praniu” [*NN*, MPO, 13], „Wspomnienia zatrzaśnięte, ta martwa godzina | Rozrywa sufit czaszki dokładnie – jak pocisk...” [*Martwa godzina*, SU, 10] i psychiczny „Wzbiera we mnie obłęd | Zmęczyłem się i czuję – łeb mi zaraz pęknie” [*Proch po mnie*, SU, 21]).

Oko budzi oszalałą wyobraźnię, która produkuje kolejne przerażające obrazy. Ekwiwalentami stanów psychicznych są opisy o proveniencji młodopolskiej – jesienne pejzaże, przestrzeń pustki zamieszkała przez nieludzkie postaci i ożywione pojęcia.

<sup>38</sup> S. Barańczak: *Wstęp*. W: *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*. Warszawa 1982, s. 7.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 26.

<sup>40</sup> M. Bieńczyk: *Melancholia...*, s. 81.

<sup>41</sup> „Pustka, pustynia, otchłań – te ukształtowania przestrzeni łączą się w literaturze okresu Młodej Polski problematyką podwójną: egzystencjalną (osamotnienie) oraz ontologiczno-epistemologiczną (człowiek wobec tajemnicy bytu).”

M. Podraza-Kwiatkowska: *Pustka – otchłań – pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia*. W: *Eadem: Somnambulicy, dekadenci, herosi: studia i eseje o literaturze Młodej Polski*. Kraków – Wrocław 1985, s. 60.

„Z pejzażowych głębin psychicznego wnętrza (mowa tu o „pejzażach wewnętrznych”) wyłaniają się mary i potwory. Pojawiają się wreszcie postacie *quasi*-ludzkie, zbliżone jednak do sfery duchów: somnambuliczno-prerafaelickie, prześwielone, wolno poruszające się wśród fenomenów świata, których – zapatrzone w wieczność – nie dostrzegają. Są to postacie symbole ewokujące świat transcendentny, sugerujące nastrój metafizyczny. Nie - żywi ludzie.

Antropomorfizacje i postacie somnambuliczno-prerafaelickie tworzą zaludnienie pejzażu pozorne: miejsce bezludne pozostaje miejscem bezludnym.”<sup>42</sup>

Ponieważ jesienne pejzaże potęgują smutek, melancholik próbuje nakarmić chore oczy (i duszę) własnym widokiem w lustrze:

Żyje, bo żyję:

Sytością i Głodem,

Tylko miejsce na rozpacz nieustannie rośnie  
w lustrze, z którego nie potrafię odejść,

[*Widok na wzgórzu | białego domu z wieżyczkami*, LBJ, 9]

Jakże bezsilny w pajęczynie lustra

Szamocę i targam uniesioną przestrzeń –

[*Widok na wzgórzu | białego domu z wieżyczkami*, LBJ, 9]

Patrzę w lustro. Nie widzę. Wszystko szadz i mgła.

[\*\*\* *Patrzę w lustro*, KC, 23].

Lustro jest paradoksem - nie pokazuje prawdy, lecz jeszcze bardziej wynaturza ludzką postać. Rozbija na sobowtóry, ideał i przeciwieństwo, a tym samym potęguje rozpacz bohatera lirycznego, który jest świadomy, że „ja” realne i „ja” w lustrze nigdy się nie spotkają. Metafora „pajęczyna lustra” oddaje niemożność wyrwania się z obcej, wrogiej przestrzeni. Lustro jest iluzją, nicością, pustką, izoluje od świata i ludzi.

Przestrzeń wierszy Krzysztofa Ćwiklińskiego ogranicza się zasadniczo do pustych pomieszczeń, które są nieprzyjazne człowiekowi. Architektura wewnątrz oddaje stan chorej duszy melancholika, który poszukuje miejsc na peryferiach świata:

---

<sup>42</sup> M. Podraza-Kwiatkowska: *Pustka – otchłań – pełnia...*, s. 30.

Wciąż wracam w puste miejsca.

[*Fortynbras do Hamleta*, MPO, 3],

i pamięci:

Znowu wracam w ciemną sień pamięci.

[*Czytając Kawafisa*, MPO, 20]

Dominuje ciemność i pustka, która wzmacnia poczucie odizolowania, samotności. Jednocześnie pusty pokój w wierszu *Kunst der Fuge* staje się miejscem zmierzenia się z tajemnicą życia i śmierci:

W mrocznych, sennych pokojach pełnych nieistnienia

Upływają powoli dni moje bez sensu;

Kurz wśród nocy cierpliwie tasuje wspomnienia

I łeb pusty delirium wychyla z kredensu.

W mrocznych, sennych pokojach, gdzie się moje kroki

Ześlizgują po ścianach, zapomnieć nie umiem.

Sierpień jak trąb wentyle zaciska obłoki.

Drzwi trzaskają jak wieka zamykanych trumien.

W mrocznych, sennych pokojach drży pokrzyk wieczności,

W śniedzi luster pośpiesznie wszystko się zaciera.

Próbuję ująć bezpiecznie, lecz nie mam pewności,

Czy klucz w zamku nie pęknie teraz, właśnie teraz...

[*Kunst der Fuge*, SU, 19]

Wyraźny rytm pierwszego wersu (osiągnięty dzięki odbiciom konsonantycznym **-ych** : **-ych** : **-ach**; **-ro-** : **po-** : **-ko-**; **-ny-** : **-en-** : **nie-** : **-nie-** : **-nia**) wprowadza w magiczny świat wiersza. „Mroczne, senne pokoje” są przestrzenią z pogranicza jawy i snu, życia i śmierci. Rzeczywistymi czyni je to, że zostały ograniczone ścianami, zabezpieczone drzwiami z kluczem, umeblowane (kredens i lustra), mimo to przynależą do innego świata. Metafora „kroki ześlizgują się po ścianach” świadczy o tym, iż nie do końca panują tu zasady grawitacji. Zaciera się granica między bytem a niebytem (oksymoron „pełne nieistnienia”),

czasem i wiecznością (metafora „drży pokrzyk wieczności”), pamięcią a zapomnieniem („zapomnieć nie umiem”, „W śniedzi luster pośpiesznie wszystko się zaciera”). Są niby puste, a jednak zamieszkałe przez dziwne człekopodobne zjawy, które zakłócają spokój bohatera:

Kurz wśród nocy cierpliwie tasuje wspomnienia  
I łeb pusty delirium wychyla z kredensu.

„Mroczne, senne pokoje” prowadzą do świata zmarłych przez drzwi (symbol granicy, przejścia), które „trzaskają jak wieka zamykanych trumien”. Przestrzeń ograniczają także obłoki, paradoksalnie symbolizujące bliskość *sacrum*. Czasowniki „upływają”, „ześlizgują”, metafora „senne pokoje” wskazują na powolny upływ czasu, który zatrzymał się dla bohatera lirycznego.

Polifoniczność tytułowej fugi odpowiada niejednorodnej postaci świata oraz człowieka, który wsłuchując się w trzykrotnie powtórzony wers inicjalny powinien odnaleźć rytm świata, muzyki i swój wewnętrzny rytm, który pozwoli osiągnąć mu harmonię.

Poznanie metafizyczne bohatera melancholicznego odbywa się w ruinach. Już romantyzm szczególnie upodobał sobie miejsca bezładne, świadczące o upływie czasu i przemijalności człowieka. Dom-ruina w wierszu o incipicie „Te okna dawno wybite” przypomina statek-widmo, które „płynie” w nieznanym kierunku.

Te okna dawno wybite, te drzwi od dawna zamknięte  
I deszcz. Głupie to wszystko. W deszczu papieros mi gaśnie.  
Szare żagle kamienic i tuje równo przycięte...  
Głupie to wszystko; wciąż ciemnie, chociaż powinno być jaśniej.

Te okna dawno wybite, tapety dawno zerwane,  
Kropelka na pajęczynie drży jak łza srebrzyscie.  
Gdzie fotografie spłowiały i płyty do końca zgrane,  
Gdzie z serca mi opadają zwiędłe, pożółkłe liście...

Te okna dawno wybite, na piętrze schody przegniłe,  
Porozrzucane gazety i puste fiolki po lekach,  
Gdzie od tamtej jesieni myślą nawet nie byłem

I gdzie na moje wiersze nikt prócz Ciebie nie czeka...

Te okna dawno wybite i krzesła przy ścianach chore  
I rozstrojone pianino z zapomnianym już walcem,  
Gdzie podarte zasłony na wietrze płyną wieczorem,  
Gdzie z wścieklej bezsilności do krwi zagryzam palce...

[\*\*\* inc. *Te okna...*, MPO, 16]

Wprowadzone do wiersza epitety „okna wybite”, „drzwi zamknięte”, „tapety zerwane” określają przestrzeń jako taką, która od dawna nie służy człowiekowi. Panuje tu chaos, nieporządek, pustka. Nikt nie pamięta o ludziach niegdyś tu mieszkających. Tylko „fotografie spłowiałe”, „tuje równo przycięte”, „płyty do końca zgrane” i „puste fiołki po lekach” (kryjące w sobie tajemnicę choroby, a może samobójczej śmierci) są kruchym świadectwem ich życia. Dominuje szarość („szare żagle kamienic”, „spłowiałe fotografie”, „pożółkłe liście”) i ciemność („wciąż ciemniej, chociaż powinno być jaśniej”). Przedmioty są zniszczone (epitety: wybite, zerwane, porzucane, rozstrojone, podarte), rozpadają się (przegniłe, spłowiałe), choć nie wiadomo, kto jest temu winien. Nie ma nikogo, kto zapłakałby po tych, którzy odeszli. Jedynie „Kropelka na pajęczynie drży jak łza srebrzyście”. Rozpacz udziela się przedmiotom współodczuwającym stany psychiczne bohatera lirycznego („krzesła przy ścianach chore”). Dom nie jest ani miejscem schronienia, ani gniazdem rodzinnym.

Samotny bohater, pozbawiony oparcia w innych, szuka kontaktu z absolutem, próbuje zrozumieć sens własnego cierpienia. Samotność sprzyja chorej wyobraźni, która powołuje do istnienia przestrzenie wynaturzone, wrogie („Urojone miasto | Dyszy, rzeźbi bezgłośnie.” [Temat holenderski, KK, 15]) i zaludnia je bytami człekopodobnymi. Jedne z nich to drapieżne potwory: („Szron przez matowe szyby działa szczyry sine.” [\*\*\*inc. *Rok już*, MPO, 21], „zęby z za węgła szczyry rezygnacja” [Czytając Kawafisa, MPO, 20], „I ze stron wszystkich czarna zakracze niepamięć” [Weimar 1831, MPO, 9] ), inne to tajemnicze postaci („Szary listopad klony rozkołysał, | Liści pożółkłe strzępy po parku rozrzucił” [Weimar 1831, MPO, 9], „Półmrok błdził po błotach, u szyb liście sklejał” [Weimar 1831, MPO, 9], „Wieczór łapą omszałą zwiędłe zgarnął liście” [Upadek Bizancjum, MPO, 13], „Gapi się przez firanki zramolały księżyc” [Ciało Małgorzaty, MPO, 19].

Bierności melancholika przeciwstawiona zostaje aktywności jego duszy, stanów psychicznych, które uzyskują autonomię. Najpełniejszy tego wyraz odnajdujemy w wierszu



*Mellancholiya* z tomu *Miejsce po odejściu* [12]. W innych utworach metafory „brzozy owdowiałe” [*Madonna lyrica*, MPO, 8], „rozmodlone drzewa” [*Madonna lyrica*, MPO, 8] ukazują przyrodę, która solidaryzuje się z ludzkimi stanami psychicznymi.<sup>43</sup>

Analizując język poezji Krzysztofa Ćwiklińskiego można wskazać na kilka słów-kluczy, które są ekwiwalentami uczuć bohatera melancholicznego i pozwolą nam przybliżyć jego doświadczenie wewnętrzne. Są to: jesień, pustka, ciemność, mrok, otchłań, przepaść.

Liście, liście, wciąż liście i szary modernizm  
W suterrenach dogasa – mgła bruk chłodny liże.  
Krwawi świat mój w koronie ze stalowych cierni  
Chwila bez pojednania. Noc jest coraz bliżej.

Pory roku się tłoczą w chropawy eternit,  
Erotyki butwieją w mrocznych kryptach królów,  
Którzy dawno odeszli, jak tamten październik –  
Liście, liście, wciąż liście – głuche kroki bólu...

[SU, 7]

Słowa-klucze mają proveniencję młodopolską. „Liście” w przywołanym wierszu pełni rolę synekdochy, stanowią odwołanie do ulubionej pory roku modernistów – jesieni<sup>44</sup> i przywołują wszelkie z nią skojarzenia (smutek, nostalgię, starość, śmierć). Dla melancholika jesień to czas zapomnienia, nostalgii za utraconą młodością:

Już na łodzi jesiennej przez srebrne szuwały  
Odpływają w niepamięć dawne nasze lata.

[*Madonna Lyrica*, MPO, 8],

ale to również czas cierpienia i śmierci:

[.....] Tępą brzytwa skrobie –  
Pełną czerwienią zapadam się w jesień...

[*W odpowiedzi na list L.F.*, SU, 24]

---

<sup>43</sup> Ibidem, s. 65.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 35.

Jesień staje się porą roku artystów, „jedyną porą roku”, „wieczną” [*Koncert niebieski*, MŚ, 47] niesie ze sobą „chłód” [*Królewiec*, KC, 40], by zmienić się nie wiadomo kiedy w zimę („Za oknem chyba zima, choć sam już nie wiem dokładnie.” *Gaudium tenebrae*, MPO, 6]). Człowiekowi towarzyszy ostry wiatr oraz nisko płynące chmury, które ograniczają przestrzeń, oddzielają sacrum od profanum („zrudziały mosiądz obłoków” [*Królewiec*, KC, 40]).

Upływ czasu ujawnia się w przyrodzie: „Oto znowu jesiennie powiało w ogrodach” [(*Oto znowu jesiennie*) MPO 4], „Już na łodzi jesiennej przez srebrne szuwały | Odpływają w niepamięć dawne nasze lata.” [*Madonna Lyrica*, MPO 8], „I znów szary listopad klony rozkołysał, | Liści pożółkłe strzępy po parku rozrzucił, | A park to zielnik śmierci – pomyślał, gdy wrócił | Stary Goethe z przejażdżki [...] [*Weimar 1831*, MPO 9]. Ulegają mu również wytwory rąk ludzkich: „pożółkłe listy” [*Sanki-Petersburg*, LBJ 6], „uniformy zgniłe”, „w bibliotece popróchniały ramy”, [*Biskup Jansen ucieka z pola bitwy pod Moguncją*, LBJ 24], a przede wszystkim sam człowiek. Czas odmienia ciało:

Piękne, bogate, gdy ich formy zbawić –  
Próchnem nikczemnym musza się objawić.

[*Kajetana Skrzetuskiego płyta nagrobna*, TM, 27],

jest powodem jego rozpadu:

Z Tobą lub i bez Ciebie zgnije moje ciało...  
Stanie się, że miniemy... Może już się stało?  
[inc. \*\*\* *Stanie się...*, MŚ, 50]

„W świecie poetyckim , w którym wszystko umiera i wciąż tylko »idzie na jesień«, »tylko wciąż zegary« wyznaczają rytm życia, pozostaje może jedna ucieczka przed ty egzystencjalnym poniżeniem... samobójstwo [...]. Czas widziany w wymiarze przemijania, starzenie się [...] i natura, widziana też w porze zamierania, rozkładu, więdnienia (jesień, listopad), dopełniają funeralnego krajobrazu tej poezji.”<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> S. Dłuski: *Nazywanie bólu*. „Dekada Literacka” 1993, nr 21, s. 9.

Myślenie wanitatywne jest rodzajem ćwiczenia duchowego, pozwala zbliżyć się do prawdy o naturze człowieka i świata. Ciało jest uniwersalnym znakiem ludzkiego cierpienia i bez względu na czas i miejsce będzie rozumiane przesłanie, które niesie ze sobą – człowiek podlega tym samym prawom, które rządzą światem, *vanitas vanitatum et omnia vanitas*.

Schopenhauer pisał, iż aby żyć szczęśliwie, nie czując dreszczu śmierci, człowiek powinien mieć poczucie, iż „zawsze stoi ze swą świadomością w centrum czasu, nigdy w jego punktach końcowych”<sup>46</sup>. Człowiek Krzysztofa Ćwiklińskiego czuje, iż został porzucony gdzieś na peryferiach czasu, a pamięć jest równie ulotna, co i on.

„Tego, co było już nie ma; istnieje ono nie bardziej jak to, czego nigdy nie było. Ale wszystko co jest, jest już w następnej chwili rzeczą byłą. Przeto najbardziej błaha terażniejszość prześciga rzeczywistością najdonioślejszą przeszłość, przez co ma się do tej ostatniej, jak coś do nicestwa.”<sup>47</sup>

Rozpraszenie jest wynikiem upływu czasu, dotyczy zjawisk uzależnionych od czasu linearnego („Już kształt rzeczy jak w matowej szybie. | Rozmazują się wszystkie kontury. Zaciera się światło. Czerń drga. [...] | [...] – i śnisz, że umieram.” [Późno, KK, 35] ). Wchodzeniu w ciemność bardzo często towarzyszy drżenie przedmiotu, które symbolizuje przemianę, stawanie się, formę przejściową. Drżenie to ciągły ból człowieka, ciągle lękanie się o własne życie. Nieokreśloność to jedynie pewna cecha życia człowieka: „Nie było nas i nie ma, i nigdy nie będzie...” [inc. \*\*\* *Już po zgliszczach serc...*, KC, 11]). Światu pokawałkowanemu odpowiada bohater, który ulega rozproszeniu. Oddziela się ciało od duszy: „Cicho stąpa duszyczka dźwigająca trupa...” [inc. \*\*\* *Oto znowu jesiennie*, MPO, 4], „ja” przeszłe od terażniejszego: „Odpływają w niepamięć dawne nasze lata” [Madonna lyrica, MPO, 8], uczucia uzyskują autonomię ( „I w dno istnienia serce zastuka jak dzięcioł” [inc. \*\*\* *Nie wolno Ci zapomnieć.*, KK, 5])<sup>48</sup>.

Sobowtórem melancholika jest niezależna od ciała dusza, mająca własne potrzeby („Ulga się nazywa | Cóż na co dusza bardziej czeka niżli ciało” [Bizantyjski poeta, TM, 39]).

---

<sup>46</sup> A. Schopenhauer: *Przyczynek do nauki i niezniszczalności naszej prawdziwej istoty przez śmierć*. W: Idem: *Metafizyka życia i śmierci*. Łódź 1995, s. 24.

<sup>47</sup> G. Kociuba: *Wiersze o zwątpieniu...*, s. 94.

<sup>48</sup> „Swoista autonomia fenomenów psychicznych – pisze Maria Podraza-Kwiatkowska – związana z jednej strony z hipostazą pojęć, z drugiej – z literackim chwytem personifikacji, polega nie tylko na uwolnieniu od podmiotu (czasem – jak w przypadku duszy, która stanowi odmianę specjalną – na uwolnieniu się i powrocie do prajedni); polega także na zmianie stosunku do podmiotu. Usamodzielnione bowiem zjawiska psychiczne stają się towarzyszami wędrówek podmiotu, gośćmi, czasem spełniają funkcję przewodników. Najczęstszym towarzyszem jest dusza; ale również myśl, tęsknota, sumienie, ból itp. Jest to towarzysz, do którego się przywykło; bywa nazywany bratem. [...] Niejednokrotnie w funkcji owego gościa czy druha występuje wieczna pamięć o końcu życia, wyrażona poprzez personifikację śmierci.

Status stałego towarzysza, druha, gościa, brata, cienia, stawia owe zeksterioryzowane stany psychiczne w pobliżu statusu sobowtóra.” M. Podraza-Kwiatkowska: *Młodopolskie konstrukcje sobowtórów...*, s. 82-83.

Symbolizuje konflikt wewnętrzny człowieka, „zwłaszcza w [...] wersji orficko-augustyńskiej, według której ciało jest tylko więzieniem dla duszy”<sup>49</sup>.

Księżyc – oswojony ze śmiercią – prezentuje ciemną naturę człowieka, naturę buntowniczą, która jest stłumiona, ukryta w podświadomości. Jest wyobrażeniem samobójcy, który doprowadza swój zamysł do końca i zwycięża ze śmiercią.

I na odwrót – na oślepe – gorzko się uśmiecham  
Do księżycu, co wódkę szmugluje przez kraty  
I nalewa po kropli w łupiny orzecha.

[*Na oślepe*, SU, 8]

Ekwiwalentem chorej duszy są również słowa - wytwory wyobraźni, towarzysze niedoli. Stanowią personifikację słabości, bezradności, braku wiary w siebie:

Rodzą się już bezsilne. Wszystko je przeraża.  
Wszystko boli i byle pyłek je uwiera...  
Chcą to nazwać. Nie mogą. Światło je obnaża  
I umierają szybko. I ja też umieram...

[*Słowa*, KK, 23]

Słowa słabe, bezradne, „Ślepną. Tłuką się w kółko i szamocą na dnie” – są istotami skarlonymi, chorymi, od początku należą do krainy ciemności. Są upostaciowieniem podświadomości poety. Obserwacja własnych sobowtórów pozwala poecie uświadomić sobie jego naturę somnambuliczną. „Poznanie poetyckie jest zawsze **samopoznaniem** – uwewnętrznieniem świata i doświadczeniem bytu poprzez siebie samego.”<sup>50</sup> Sobowtóry bohatera lirycznego - i dusza, i poezja - świadczą o tym, iż człowiek nie ma pełnej władzy nad sobą, świadczą o dezintegracji osobowości.<sup>51</sup> A jeśli sam człowiek jest tajemnicą, stanowi dla siebie niebezpieczeństwo, to cóż dopiero mówić o świecie...

---

<sup>49</sup> „Dusza bowiem dążyła do ponownego połączenia się z absolutem, prajednią, bytem idealnym, nienazwanym Bogiem itp. Zwłaszcza w [...] wersji orficko-augustyńskiej, według której ciało jest tylko więzieniem dla duszy.” Ibidem, s. 95.

<sup>50</sup> A. Sobolewska: *Mistyka dnia powszedniego*. Warszawa 1992, s. 12.

<sup>51</sup> „[...] wizje senne zostały zrozumiane jako wynik potężnej siły kreacyjnej, którą rozporządza ludzka wyobraźnia. Siły kreacyjnej, działającej niezależnie od naszej świadomości, w odmienny zatem niż normalny sposób. Wskazywano pokrewieństwo snu i innych stanów, w których dochodzi do głosu „ja” głębokie; takich stanów jak ekstaza, halucynacja, widzenia narkotyczne itp.” M. Podraza-Kwiatkowska: *Młodopolskie konstrukcje sobowtórów...*, s. 153.

- Życie roztrwonilem nim je zrozumiałem,  
lecz cóż to znaczy, by życie zrozumieć,  
kiedy i siebie zrozumieć jest mało...

[*Listopad biskupa Jansena*, LBJ 26]

Dlatego wartością najważniejsza jest wolność, ale nie rozumiana dosłownie, lecz polegająca na gotowości samopoznania, przekroczenia świadomości wewnętrznej oraz przyjęcia doświadczenia mistycznego.

Poezja Krzysztofa Ćwiklińskiego to zapis dwu rodzajów oglądu świata – zderzenia beznamietnego, pustego spojrzenia melancholicznego ze spojrzeniem ocalającym sens istnienia, spojrzeniem kontemplacyjnym.

## Pamięć ciała

### „*Ciało Małgorzaty rozplywa się w lustrze*”

W duszach się cud kochania budzi,  
Lecz w ciele miłość ma swą księgę.

John Donne, *Ekstaza*

Wiersz Krzysztofa Ćwiklińskiego *Ciało Małgorzaty* [MPO, 19] to chyba najpiękniejszy utwór spośród wszystkich jego tekstów poetyckich i spośród współczesnych wierszy miłosnych. Odnaleźć można w nim aluzje literackie do *Spotkania* Jana Lechonia, *Białej magii* Krzysztofa Kamila Baczyńskiego czy innych liryków miłosnych. Zamieszczony został w debiutanckim tomiku *Miejsce po odejściu* (Toruń 1983) oraz *Morze Śródziemne* (Warszawa 1987).

Zmęczone moje oczy i myśli zmęczone,  
Niegrabne, twarde wersy niby przęsła mostów  
Jak gałązki przez rzekę nabrzmiałą rzuconych...  
A tam, gdzieś, Małgorzata rozbiera się do snu

I składa delikatnie bluzkę na poręczu.

Totenberg gra chaconnę i noc płynie mglista.  
Gapi się przez firanki zramolały księżyc,  
Stary tetryk, fałszywy rewolucjonista.

Fałszywa, złota gwiazda pulsuje zwodniczo.  
Pociąg rusza donikąd. Czarny granit pluszcze  
O niebo i o szyby zatrutą słodyczą.  
Noc. Ciało Małgorzaty rozpływa się w lustrze.

Noc. Ciało Małgorzaty. Zimne ściany bloku  
I bursztynowe serce w dwu okuciach srebrnych –  
I zawsze szybki śmierci krok, a potem... spokój.  
Pompa ssąco-tłocząca czy... pompa funebris?

Zmęczone moje myśli i żyły wyprute  
Strzępem blachy, kawałkiem zaostzonej rdzy  
I umysł oćwiczony namoczonym knutem...  
Wciąż ciało Małgorzaty płynie w mojej krwi.

*Ciało Małgorzaty* to utwór wieloznaczny - wspomnienie miłości, zapis doświadczenia erotycznego oraz mistycznego i śmierci. Kobieta przedstawiona jest w momencie przygotowywania się do snu. Otacza ją aura tajemniczości, podkreślona słowami „A tam, gdzieś”. Ukazana jest w ruchu – „rozbiera się do snu”, „składa delikatnie bluzkę na poręczy” – i przez moment wydaje się bardzo rzeczywista. Delikatność, gracia, lekkość to cechy, jakimi można opisać bohaterkę liryczną – świadczy o tym sposób poruszania się Małgorzaty, ale również czynione przez obserwatora porównanie:

Niezgrabne, twarde wersy [...]  
A tam, gdzieś, Małgorzata rozbiera się do snu

I składa delikatnie bluzkę na poręczy.

Już pierwszy fragment wiersza wskazuje na kontrast pomiędzy poezją, poetą, który czuje się zmęczony a kobietą, która emanuje spokojem. Wizji towarzyszy światło i muzyka –

(„Totenberg gra chaconę i noc płynie mglista”), co dodatkowo podkreśla niezwykłość Małgorzaty. Wszystko odbija się w lustrze, a czas jakby zwolnił – „noc płynie”. Fragment ten ma charakter impresjonistyczny, jest próbą uchwycenia chwili, mgnienia.

Ciało Małgorzaty jest upostaciowieniem uczucia miłości, która według symbolistów „uratuje i uduchowi świat”<sup>52</sup> oraz piękna jako „siły zdolnej idealnie wcielić [się – A.P.] w materię”<sup>53</sup>.

Miejsce nieokreślone, tajemnicze „tam, gdzieś” stało się przez moment centrum świata, sacrum, miejscem bezpiecznym, a kontemplacji ciała Małgorzaty towarzyszy uczucie wzniosłości<sup>54</sup>. Nostalgiczny ogląd w tym przypadku jest „figurą zadowolenia, a nawet szczęścia, u źródła którego leży zapomnienie, pamięć pozbawiona bólu”<sup>55</sup>.

Poeta ma świadomość, że nie jest w stanie oddać w wierszu piękna ukochanej, ani atmosfery uniesienia, że słowa „niezgrabne, twarde wersy” zniekształcają obraz ideału. Lustro, noc, muzyka, mgła, księżyc, gwiazda, niebo – ten zbiór leksemów charakterystyczny jest dla liryki miłosnej, ale szczególnie przypomina erotyk Krzysztofa Kamila Baczyńskiego *Biała magia*. Jednak idealny spokój wiersza wojennego poety tutaj zakłóca wyobraźnia, która wytwarza kolejne obrazy. Do świata poetyckiego wkracza ktoś trzeci, nieproszony gość. Czasownik wywodzący się z języka potocznego „gapi się” jest sygnałem końca wizji. Nastroj intymności i bezpieczeństwa pryska, kiedy bohater dostrzega, iż jest obserwowany. Prowadzi to do kolejnych pomyłek – źle odczytuje znaki („złota gwiazda” to gwiazda wskazująca drogę) i podąża w złym kierunku, w wyniku czego „Ciało Małgorzaty rozplywa się w lustrze”.

Wizja ma charakter minifabuły, której bohaterami są kochankowie oraz Księżyc. Autor dokonuje personifikacji przez nadanie mu cech określonych epitetami: „zramolały”, „stary tetryk”, „fałszywy rewolucjonista”. Opis księżyca kontrastuje ze stereotypowym wyobrażeniem kochanków – szczęśliwych, młodych, niewidzących poza sobą świata. Pejoratywne określenia zdradzają stosunek bohatera lirycznego do „podglądacza”. To postać wzbudzająca niechęć i odrazę, to zrzęda, staruch.

„Stary tetryk” przypomina o nieustannym upływie czasu – każda jego kwadra to inny etap życia ludzkiego. Określenie „fałszywy rewolucjonista” odnosi się zapewne do

---

<sup>52</sup> *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*. Red. A. Drawicz. Warszawa 1997, s. 56.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> M. Zaleski: *Nostalgia, siostra melancholii*. „Res Publica Nova” 1994, nr 6, s. 8.

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. 5.

magicznych trzech dni, podczas których znika z nieba wzbudzając tym zazdrość samobójców. „Księżyc to pierwszy zmarły, ale także pierwszy zmarły, który zmartwychwstaje”<sup>56</sup>.

Omawiany fragment wiersza wydaje się nie do końca czytelny z powodu jego symbolicznego charakteru. Na pewno opis odbiega obrazowaniem od wierszy przywołujących modernistyczne opisy jesieni, gdzie przyroda współodczuwała z człowiekiem.

Omawiany liryk traktuje o samotności człowieka wobec Kosmosu. „Fałszywa złota gwiazda” nie jest gwiazdą ani szczęśliwą, ani nie pokazuje drogi bohaterowi. Pociąg to symbol szybkości, symbol nowoczesnego miasta, które pod koniec XIX wieku jawiło się jako potwór pożerający człowieka. Pociąg może kojarzyć się z popędem życia i śmierci. „Czarny granit” to granit nieba, który niesie „zatrutą słodycz” dla kochanków.

Druga strofa wiersza została zbudowana na zasadzie kontrastu w stosunku do początku utworu - znużeniu, zmęczeniu bohatera lirycznego przeciwstawiono obraz, w którym czasowniki „pulsuje”, „rusza”, „pluszcze” dynamizują przedstawioną wizję i szybko prowadzą do jej końca:

Fałszywa, złota gwiazda **pulsuje** zwodniczo.

Pociąg **rusza** donikąd. Czarny granit **pluszcze**

O niebo i o szyby zatrutą słodyczą.

Noc. Ciało Małgorzaty rozplywa się w lustrze.

[podkr. – A.P.]

*Ciało Małgorzaty* Krzysztofa Ćwiklińskiego jest świadectwem fascynacji zmysłową naturą człowieka. Bohater liryczny przywołuje w pamięci obraz ukochanej kobiety – „Małgorzata rozbiera się do snu | I składa delikatnie bluzkę na poręcz”. Cytat ten to aluzja literacka do erotyku angielskiego poety barokowego Johna Donne’a Elegii *XIX: Na idącą do łóżka*. Utwór ten przynosi dokładny opis kobiety i jej stroju w momencie fizycznego zbliżenia. Wiersz Ćwiklińskiego to zaledwie namiastka opisu. Noc zdaje się okrywać tajemnicą to, co doświadczamy zmysłem wzroku i potęguje w nas wrażenia dotyku. „Wzrok zostaje jak gdyby wyposażony w niektóre funkcje dotyku, a dotyk wzroku”.<sup>57</sup>

Jan Kott w eseju *Mały traktat erotyce* dowodzi, iż „[...] erotyczna wyobraźnia nie stwarza nigdy pełnej sytuacji ani pełnej osoby. Erotyczny partner wyobraźni pożądaną

<sup>56</sup> M. Eliade: *Sacrum, mit, historia...*, s. 99.

<sup>57</sup> J. Kott: *Mały traktat o erotyce*. W: Idem: *Kamienny potok. Eseje o teatrze i pamięci*. Kraków 1991, s. 482.



stwarzany jest albo dany tylko we fragmentach [...]. Ale tak samo jak w erotyce spełnionej, w miłosnym akcie. W ciemnościach ciało rozłożone jest na części. Są osobnymi przedmiotami. [...] Do istnienia dla mnie wydobywa je dotyk.”<sup>58</sup>

*Pamięć ciała* dowodzi, iż pamięć związana jest z somatyką, ujawnia się w doświadczeniu erotycznym i w momencie śmierci. „[...] głębokie doświadczenie seksu i doświadczenie śmierci nie mają [...] rozdzielenia na »ja« i »nie-ja»”<sup>59</sup>.

Potwierdza to obraz całkowitego zjednoczenia mężczyzny i kobiety w wierszu *Serce Anny*:

[.....] serce Twoim bije tętnem  
I w świetle lampy Twoim cieniem drzę na ścianie.

[*Serce Anny*, KK, 21]

Bohater liryczny utożsamia się ze swą ukochaną (w innym wierszu przeczytamy „Będę już w Tobie już na zawsze” [\*\*\* inc. *Gdziekolwiek...*, KK, 31]), ale jednocześnie ona sama została zredukowana do całego świata<sup>60</sup>:

Każde stuknięcie windy, każdy krok na schodach –  
To Ty. Każdy autobus przywozi mi Ciebie  
I z każdego wysiadasz pociągu...

[*Serce Anny*, KK, 21]

Ciało kobiety i ciało mężczyzny są uzupełniającymi się połówkami, stanowią platońską jedność. Jednak Carl Gustaw Jung dowodził, iż nieświadomość często jest uosabiana w postaci kobiecej, animie<sup>61</sup>, która pojawia się w marzeniach sennych i wpływa na świadomość<sup>62</sup>.

---

<sup>58</sup> Ibidem, s. 479.

<sup>59</sup> J. Kott: *Pamięć ciała*. W: Idem: *Kamienny potok ...*, s. 492.

<sup>60</sup> „Doświadczenie wewnętrzne kojarzy się potocznie z doświadczeniem subiektywnym (często z postawą egotyzmu czy narcyzmu), tymczasem jego istotą jest redukcja podmiotu, redukcja w istocie paradoksalna, podmiot zostaje bowiem zredukowany do rozmiarów... całego świata, kosmosu. Doświadczenie wewnętrzne jest więc zarazem subiektywne i ponadindywidualne [...]” A. Sobolewska: *Mistyka dnia powszedniego...*, s. 17.

<sup>61</sup> C. G. Jung: *Psychologia a religia*. Przeł. J. Prokopiuk. Warszawa 1995, s. 83.

<sup>62</sup> Ibidem, s. 41.

Małgorzata rozbiera się i staje się częścią wszechświata. Wyidealizowany obraz kobiety to fantazmat.<sup>63</sup> Gdy zaczyna pracować wyobraźnia, budzą się zmysły – wzroku: „noc mglista”, „złota gwiazda”, „czarny granit”, „okucia srebrne”; słuchu: „Totenberg gra chaconnę”, „szybki śmierci krok”, a potem...spokój”, „granit pluszcze”; smaku „zatruta słodycz”, dotyk „zimne ściany”, „twarde wersy”. Dominują - srebro, złoto na tle czerni – kolory Kosmosu.

Akt erotyczny, przeżycie orgazmu przypomina doświadczanie śmierci. Jan Kott uzasadnia owo twierdzenie, przywołując związki frazeologiczne związane z ekstazą miłosną:

„Francuzi nazywają orgazm *la petite mort*, mała śmierć. [...] Rozpływasz się w kimś, w czymś, co nie jest tobą, w drugim ciele, ale to drugie ciało jest jednocześnie światem i niebytem. W ty spleceni jest się jednocześnie własnym ciałem i czymś, kimś, który jest częścią twojego ciała. Granice ciała się gubią. [...] w orgazmie umiera się, żeby narodzić w drugim ciele, w innym m n i e.

W orgazmie i w umieraniu ciała są otwarte. [...] serce jest nie tylko workiem z pompującym mięśniem. [...] pompa i eros są w nim jednym.”<sup>64</sup>

Zbliżenie miłosne kończy niespodziewanie: „Noc. Ciało Małgorzaty rozpływa się w lustrze.” Nie można jasno określić, czy to wspomnienie czy halucynacja.

Noc. Ciało Małgorzaty rozpływa się w lustrze.

Noc. Ciało Małgorzaty. Zimne ściany bloku  
I bursztynowe serce w dwu okuciach srebrnych –  
I zawsze szybki śmierci krok, a potem... spokój.  
Pompa ssąco-tłocząca czy... pompa funebris?

Doświadczenie erotyczne ma jednak charakter przeżycia wewnętrznego<sup>65</sup> (termin Georga Bataille’a), mistycznego, równocześnie jest doświadczaniem przemocy<sup>66</sup>. Małgorzata, rozbierając się do snu, uwalnia duszę z ciała, ale i umiera, by narodzić się w mężczyźnie i żyć wiecznie („Wciąż ciało Małgorzaty płynie w mojej krwi”).

<sup>63</sup> M. Zaleski: *Nostalgia...*, s. 12.

<sup>64</sup> J. Kott: *Mały traktat o erotyce...*, s. 494-495.

<sup>65</sup> “[Bataille] Wskazywał na tajemnicze przejścia między doświadczeniem wewnętrznym a przeżyciem erotycznym (znane przecież mistyce od czasów *Pieśni nad pieśniami*), a także doświadczenie przemocy i okrucieństwa.” A. Sobolewska: *Mistyka dnia powszedniego...*, s. 18.

<sup>66</sup> Ibidem.

„Ciało Małgorzaty rozplywa się w lustrze”, mężczyzna czuje się oszukany przez chore zmysły, pożąda ciało kobiety, której nie ma, która rozplynęła się we mgle i w ciemności. Lecz zamiast spełnienia otrzymuje „zatrutą słodycz” i „zimne ściany bloku”. Pamięć o miłości zmysłowej miesza się z cierpieniem po stracie ukochanej osoby.

Obraz Małgorzaty zostaje wyzwolony przez pamięć sensoryczną. Nostalgiczne wspomnienie drażni zmysły. „Estetyka nostalgii jest zmacona – to piękno, które rodzi melancholię, przyjemność, która sprawia ból.”<sup>67</sup>

Czy jest to wizja, sen, a może marzenie nie jesteśmy w stanie określić. Istotne znaczenie odgrywa tu motyw lustra, bowiem to w nim po raz ostatni bohater widzi Małgorzatę. Moment ten jest punktem kulminacyjnym w utworze, po nim wszystko zmierza ku śmierci jak w tragedii greckiej. Zaznaczone w wierszu słowa powtarzają się niczym echo, dzielą utwór na dwie części, są lustrem, które odbija tekstowy świat:

Fałszywa, złota gwiazda pulsuje zwodniczo.  
Pociąg rusza donikąd. Czarny granit pluszcze  
O niebo i o szyby zatruta słodyczą.  
**Noc. Ciało Małgorzaty rozplywa się w lustrze.**

---

**Noc. Ciało Małgorzaty.** Zimne ściany bloku  
I bursztynowe serce w dwu okuciach srebrnych –  
I zawsze szybki śmierci krok, a potem... spokój.  
Pompa ssąco-tłocząca czy... pompa funebris?  
[podkr. – A.P.]

Nie jest też jasne czy to Małgorzata odbija się w lustrze, czy sama jest lustrem, w którym bohater ogląda cały świat...

Wiersz rozpada się na dwa obrazy, bohaterką każdego z nich jest ta sama kobieta choć odmieniona. W pierwszej części to uosobienie delikatności i miłości zmysłowej, w drugiej - tęsknoty i zapomnienia. Imię ukochanej pojawia się w na początku, w środku i na końcu spajając liryk kłamrą.

Bohater kontemplując obraz ukochanej, „przeglądając się w niej” jak w lustrze uświadamia sobie nagle, że każdy z nas ma w sobie śmierć, że każdy nosi w sobie „pompe

---

<sup>67</sup> M. Zaleski: *Nostalgia...*, s. 8.

funeris”. Doświadczanie własnej śmierci odbywa się zawsze przez doświadczanie śmierci bliskich osób. Cierpimy z powodu straty ukochanej osoby, ale jeszcze bardziej obawiamy się własnej śmierci. Spotkanie twarzą w twarz z osobą umierającą lub zmarłą jest pierwszym stopniem inicjacji w śmierć. Temat ten został rozwinięty w wierszu *Portret trumienny*. Bohaterka liryczna – osoba zmarła przemawia do postaci przyglądającej się jej wizerunkowi na trumnie, namawia: „Pochyl się, dojrzyś lepiej” [*Portret trumienny*, TM, 20], bowiem pragnie podzielić się wiedzą, którą już posiadała.

Maria Podraza-Kwiatkowska w książce *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski* przypomina o kobiecym uosobieniu śmierci:

„Jest to postać kobieca, mniej lub bardziej nierealna, niekiedy nasycona elementami erotyzmu, niosąca zawsze ukojenie, najczęściej przez kładzenie dłoni [...]. Taka rewaloryzacja starego toposu śmierci łączy się, jak wiadomo, z schopenhauerowsko-hinduską ideą negacji woli życia i popędu do działania. Śmierć bywa traktowana wymiennie z nirwana; w obu przypadkach **jest to nie tyle thánatos, co euthanasia, tj. dobra, bezbolesna śmierć.**”<sup>68</sup>

Bohaterka liryczna wiersza *Ciało Małgorzaty* to nie tylko ukochana kobieta to również uosobienie upragnionej śmierci. Pojawia się w chwili zmęczenia, rozpacz, samotności. Potem kusi nagością, obiecuje rozkosz cielesną i „rozpływa się w lustrze”. Przychodzi do poety w chwili zmęczenia („Zmęczone moje myśli i żyły wyprute”), poczucia pustki, bezsensu („Pociąg rusza donikąd”), kiedy wydaje mu się, że cały świat opiera się na fałszu, a los nie sprzyja („fałszywa, złota gwiazda pulsuje zwodniczo”). Ostatecznie śmierć przynosi cierpienie, jest przemocą wobec własnego ciała:

Zmęczone moje myśli i żyły wyprute  
Strzępem blachy, kawałkiem zaostzonej rdzy  
I umysł ówiczony namoczonym knutem...  
Wciąż ciało Małgorzaty płynie w mojej krwi.

Nie jest jednak w stanie zabić miłości (To miłość romantyczna – bohater tęskni, marzy i pomimo śmierci ukochanej nadal spotyka się z nią, czuje jej obecność). Utrata ukochanej to utrata części siebie, dlatego „ja nostalgiczne to trochę ja bez siebie, ja w separacji z samym sobą, wydrażone i skazane na nieustanne studiowanie stanu pustki i bólu rozłączenia”<sup>69</sup>.

<sup>68</sup> M. Podraza-Kwiatkowska: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 1975, s. 105-106.

<sup>69</sup> M. Zaleski: *Nostalgia...*, s. 9.

Zygmund Freud w artykule *Żaloba i melancholia* wskazywał na zmiany w świadomości człowieka, który przeżył śmierć bliskiej osoby.

„Jeśli miłość do danego obiektu, z której nie można zrezygnować, podczas gdy sam obiekt został porzucony, schroniła się w narcystycznej identyfikacji, ów obiekt zastępczy stał się przedmiotem nienawiści, znieważającej, poniżającej, każącej mu cierpieć, i w tym cierpieniu znajduje sadystyczne zaspokojenie. Niewątpliwie uprawiane z upodobaniem samoudręczenie melancholii, tak samo jak odpowiadające jej zjawisko nerwicy natręctw, oznacza zaspokojenie tendencji sadystycznych i skłonności do nienawiści. Dotyczą one określonego obiektu, a tym samym doznały zwrotu przeciwko własnej osobie.”<sup>70</sup>

Bohater liryczny wiersza *Ciało Małgorzaty* czuje nienawiść do samego siebie, ale również do własnej poezji, która nie odpowiada jego wymaganiom, nie jest na tyle doskonała, by oddać w wierszu piękno utraconej kobiety, by uratować ją przed zapomnieniem. Świat wydaje mu się obcy, bezduszny, dlatego pragnie popełnić samobójstwo. Freud twierdzi, iż śmierć samobójcza jest możliwa wtedy, kiedy traktuje siebie jako obiekt nienawiści, kiedy pragnie „poprzez samoukaranie zemścić się na pierwotnych obiektach uczuć”<sup>71</sup>. Według Freuda i akt płciowy, i samobójstwo to świadectwo zwycięstwa popędu śmierci:

Zmęczone moje myśli i żyły wyprute  
Strzępem blachy, kawałkiem zaostzonej rdzy  
I umysł oćwiczony namoczonym knutem...  
Wciąż ciało Małgorzaty płynie w mojej krwi.

Ciało ludzkie jest fragmentem magicznej księgi skrywającej tajemnicę życia i śmierci. To tutaj zawarta jest pamięć o nas, naszej przeszłości, przeszłości bliskich nam osobach i minionych pokoleń. To Księga Świata – *Liber Mundi* zawierająca boską tajemnicę stworzenia:

Nie wiem, czy jeszcze jest we mnie bezpieczny  
Zapach Twojego ciała. [...]  
[NN, MPO, 13]

Wciąż ciało Małgorzaty płynie w mojej krwi.

---

<sup>70</sup> Z. Freud: *Żaloba i melancholia...*, s. 302.

<sup>71</sup> Ibidem.

[*Ciało Małgorzaty*, MPO, 19]

Pamiętaj, nosisz w sobie...powiedzmy, Rimbauda

Takiego, gdy był mały, maleńki, kochany...

[\*\*\* inc. *Oto znowu jesienne*, MPO, 4]

Z opinią tą zgodziłby się na pewno Artur Schopenhauer, który w *Przyczyńku do nauki i niezniszczalności naszej prawdziwej istoty przez śmierć* pisał:

„Staje się przez to dla nas jasne, że wszystkie w tej chwili żyjące istoty zawierają właściwy rdzeń wszelkich mających żyć w przyszłości istot – te ostatnie więc w pewnym sensie już istnieją. [...] Jakkolwiek często więc zmieniają się na scenie świata sztuki i maski, to przecież aktorzy pozostają w tym wszystkim ci sami. Siedzimy wspólnie, mówimy i denerwujemy się nawzajem, oczy nam świecą i głosy rozbrzmiewają; i dokładnie tak siedzieli przed tysiącem lat *inni*. Działo się to samo, i byli to *ci sami* ludzie; i tak też właśnie będzie za tysiąc lat”<sup>72</sup>.

Świat, w którym „ciągle ta sama chwila będzie się przemykać” [*Sankt-Petersburg*, MPO, 11] jest zagadkowy i niezrozumiały. Bohater liryczny jednocześnie doświadcza „trwałości i kruchości rzeczy, ich sensu i bezsensu, substancjalności i pozorów”<sup>73</sup>.

Neoklasycyści zamienili śmierć w narodziny do wieczności, a smutek wiecznego powrotu w radosne święto kultury. Krzysztof Ćwikliński, wchodząc w dyskurs z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem oraz innymi neoklasykami, prowokująco zadaje pytanie:

Sławny czasu swojego poeto, o Tobie,

Gdy pamięci nie stało, kornik jeno skrobie.

[*Rozwiązanie dyskursu*, TM, 17]

Życie ludzkie to nieustanna walka między pamięcią a zapomnieniem, między dokonywaniem wyboru a byciem wybieranym. Człowiek jest istotą łączącą w sobie paradoksy, a świadectwem tego jest tak często eksploatowany w literaturze motyw miłości i śmierci oraz łącząca się z nim antynomia radości i nieszczęścia. Eros i Tanatos powracają do nas z bohaterami kolejnych epok literackich, ponieważ pociąga nas prawda o cierpieniu kochanków, prawda, która nie traci nigdy na aktualności. Autor *Miejsca po odejściu* pamięta

<sup>72</sup> A. Schopenhauer: *Przyczynek do nauki...*, s. 23 [136].

<sup>73</sup> W. Bałus: *Mundus melancholicus...*, s. 134.

nie tylko o Charlotte i Werterze, ale również rozmowę liryczną z sonetu Jana Andrzeja Morsztyna *Do trupa*:

I obie te są rzeczy w nas nieuniknione,  
Żywioł, któren raz głazem, raz świetlana smugą,  
Miłość, co jedna tylko rwie śmierci zasłonę  
I śmierć, co nie jest panem, jeno zwykłym sługą.

Miłość – smutek i radość, w bólu królowanie,  
Śmierć zaś cichość łabędzia, nieuchronność rzeczy  
I taki ich na wieczność udział pozostanie,  
Ze co miłość porani, to i śmierć uleczy...

[*Mikołaj Sęp de ordine rerum*, MPO, 17]

Krzysztof Ćwikliński „trud stawiania fundamentalnych pytań dotyczących naszej ludzkiej egzystencji, ból wynikający z braku jednoznacznych na nie odpowiedzi łągodzi lekko ironicznym dystansem do otaczającej rzeczywistości, a przede wszystkim do siebie samego”<sup>74</sup>, bo już dawno pogodził się z własną kruchością i mającą nadejść śmiercią. Skoro nie ocali siebie, to może uda mu się uchronić przed zapomnieniem *Ciało Małgorzaty*...

Zmęczone moje oczy i myśli zmęczone,  
Niezgrabne, twarde wersy niby przęsła mostów  
Jak gałązki przez rzekę nabrzmiałą rzuconych...  
A tam, gdzieś, Małgorzata rozbiera się do snu

[*Ciało Małgorzaty*, MPO, 19]

## Zmysłowy charakter poznania mistycznego

A przecież widzisz, miła moja  
Ze wszystkie światy te widome –  
To jeno cień i migotanie  
Rzeczy przed okiem utajonej.

Włodzimierz Sołowiov, inc. \*\*\* *A przecież widzisz*

---

<sup>74</sup> J. Wolski: *Kropelka krwi i siedemnaście innych mgnień życia*. „Opcje” 1999, nr 6, s. 46.

„Mała igraszka końcowa w formie dialogu:

*Trazymach*: Słowem, czym będę po jej śmierci?

[– Ale jasno i dokładnie!

*Filalet*: Wszystkim i niczym.

*Trazymach*: Masz ci los! Jako rozwiązanie problemu –

[sprzeczność. To stara sztuczka.

*Filalet*: Odpowiadać stworzonym dla immanentnego poznania

[językiem na pytania transcendentne – może to w rzeczy

[samej prowadzić do sprzeczności.”

Artur Schopenhauer, *Przyczynek do nauki*[...]

„Istnieje [...] melancholiczna prawda o świecie. Istnieje taki sposób rozumienia bytu, którego inaczej niż w *zwierciadle melancholii* ująć nie sposób. Stan melancholii zatem uzyskiwać może czasem status doświadczenia metafizycznego. W takim momencie uwaga przenosi się z człowieka i jego wewnętrznych przeżyć na świat zewnętrzny. Świat ów jednocześnie przestaje być wyłącznie ekspresją ludzkiego stanu czy nastroju. Melancholia odkrywa w nim niedostrzegalną inaczej zasadę istnienia. Nie oznacza to oczywiście anihilacji doświadczającego podmiotu. Wręcz przeciwnie, jego obecność jest nieodzowna. Wszak to on rozumie byt. Tyle że nie sam człowiek staje się tu bohaterem, a *przedmiotowa zawartość jego aktów poznawczych*. ”<sup>75</sup>

Przypomniany fragment książki Wojciecha Bałusa *Mundus melancholicus* skłania do poszukiwań w poezji Krzysztofa Ćwiklińskiego zapisów doświadczeń metafizycznych. Ich skarbnicą okazuje się ostatni tomik poetycki *Kropelka krwi*. Wymieniony zbiorek osiemnastu wierszy odbiega językowo od wcześniejszych utworów, jednak autor pozostaje wierny nastrojowi smutku, nostalgii i melancholii.

*Kropelka krwi* to zbiór szczególny, uwagę czytelnika przyciągają nie tylko teksty, ale również piękna szata graficzna. Zbiorek został wzbogacony o fotogramy, wykonane w sepii, autorstwa Stanisława W. Reszkiewicza. Podtytuł „i siedemnaście innych wierszy dla Anny” wskazuje na intymny charakter zbioru, na konieczność indywidualnej lektury. Potwierdza to Jan Wolski, który stwierdza, iż: „Poprzez swą erudycyjność i piękne barwy słowa poecie udaje się zabrać czytelnika w podróż do źródeł prawdy, piękna i dobra. Dając przy tym możliwość lepszego poznania świata i swojego człowieczego w nim miejsca. Przypominając

---

<sup>75</sup> W. Bałus: *Mundus melancholicus...*, s. 19.



o konieczności skupienia, ciszy i refleksji nad własnym losem. Przynajmniej raz na jakiś czas”<sup>76</sup>.

Tomik ma charakter intymnej rozmowy, panuje w nim nastrój rozmarzenia i nostalgii. Słowa zdają się być wypowiedzane szeptem, by nie stracić nic z tajemnicy, której strażnikami są bohaterowie liryczni tomiku. Dominuje atmosfera tajemniczości i oczekiwania na kolejne, niezwykle zdarzenia.

Utwory o incipicie *Co pamiętam?* zdaje się być fragmentem rozmowy lirycznej, podczas której bohater liryczny doznaje wizji mistycznej:

Co pamiętam? Rozmowy. Te, których nie było.  
Listy. Te nie wysłane. Dokładnie pamiętam  
Wersy nie napisane. Doskonały cmentarz  
Projektów. Wciąż projekty. Wciąż miłość – nie – miłość.

Podróże nie odbyte. Kobiety nie znane,  
Miejsca nie odwiedzone. Czysta fikcja wspomnień.  
Co nigdy nie zaczęte ciągle wraca do mnie  
Ponurym listopadem. Mroźnym oceanem.

I staje się. W pięć sekund. Gdzieś we mnie nie moje.  
Zapala się i gaśnie. Swann szuka Odety  
Niezmiennie. I niezmiennie znajduje. Winiety  
Książek nie napisanych straszą czcionek krojem.

[inc. \*\*\* *Co pamiętam*, KK, 7]

Pytanie, które zostaje postawione na początku wiersza „Co pamiętam?”, jest sygnałem obecności rozmówcy i wyznacznikiem liryki zwrotu do adresata. Obecność słuchacza zmusza bohatera lirycznego do przełożenia wizji na język, który przystosowany jest do mówienia o rzeczywistości konkretów.

Wiersz rozpada się na dwie równe części. Pierwsza – to odpowiedź na postawione bohaterowi lirycznemu pytanie w formie wyliczenia.

---

<sup>76</sup> J. Wolski: *Kropelka krwi...*, s. 77.

Co pamiętam? **Rozmowy**. Te, których nie było.  
**Listy**. Te nie wysłane. Dokładnie pamiętam  
**Wersy** nie napisane. Doskonały **ementarz**  
Projektów. Wciąż projekty. Wciąż **miłość** – nie – miłość.

**Podróże** nie odbyte. **Kobiety** nie znane,  
**Miejsca** nie odwiedzone. Czysta fikcja **wspomnień**.

[podkr. - A.P.]

Podkreślone rzeczowniki należą do pola semantycznego słowa „wspomnienia”. Prócz rzeczownika „miłość”, który jest nazwą uczucia, dominują rzeczowniki odnoszące się do rzeczywistości realnej. Jednak za każdym razem, gdy do tekstu wprowadzone zostaje kolejne słowo, nabiera ono w wyniku zaprzeczenia charakteru abstrakcji. Słowom odbiera się ich konstytutywne cechy, czym przenosi się je w stan niebytu. Dominantą kompozycyjną tej części wiersza jest efekt echa (lub lustra), które zniekształca odbijany przedmiot.

Druga część wiersza to relacja w czasie teraźniejszym:

Co nigdy **nie zaczęte** ciągle **wraca** do mnie  
Ponurym listopadem. Mroźnym oceanem.

I **staje się** w pięć sekund. Gdzieś we mnie nie moje.  
**Zapala się** i **gaśnie**. Swann **szuka** Odety  
Niezmiennie. I niezmiennie **znajduje**. Winiety  
Książek **nie napisanych** **straszą** czcionek krojem.

[podkr. – A.P.]

Czasowniki w trzeciej osobie liczby pojedynczej czasu teraźniejszego „wraca”, „staje się”, „zapala się”, „gaśnie” tworzą konstrukcje nieosobowe, konstrukcje, dla których nie jest istotny wykonawca, lecz sama czynność. Tryb niedokonany czasu teraźniejszego jest sygnałem, iż zdarzenie dzieje się na naszych oczach. Bohater liryczny doznaje olśnienia:

I staje się. W pięć sekund. Gdzieś **we mnie nie moje**.  
Zapala się i gaśnie.

[podkr. A.P.]

Cechą doświadczenia mistycznego jest nagłość („I staje się.”), momentalność, chwilowość („W pięć sekund.”), tajemniczość („Gdzieś we mnie”) i poczucie obcości („nie moje”) oraz zjednoczenia („we mnie nie moje”). Rozróżnienie tego co moje i tego, co obce, inne wydaje się być problemem podstawowym w mistyce. Mieriezkowski – rosyjski symbolista - apelował o „zrozumienie i uznanie świętości ciała i instynktów”<sup>77</sup>. „Ja”, „moje ciało” staje się bowiem przestrzenią zjednoczenia. Doświadczenie mistyczne definiuje się jako „doświadczenie związku z kimś lub czymś innym niż z samym sobą”<sup>78</sup>.

Poczucie nieskończoności dopełnia poznanie: „Zapala się i gaśnie. Swann szuka Odety | Niezmiennie. I niezmiennie znajduje”. Osobiste doświadczenie jedności i nieskończoności to znak zjednoczenia z absolutem i zapowiedź wiecznego szczęścia po śmierci.

Omawiany wiersz Krzysztofa Cwiklińskiego to próba zmierzenia się z językiem, który ma charakter obrazowy i konkretny, a musi opowiedzieć o rzeczywistości, która wymyka się ludzkim zmysłom.

„Jest rzeczą zdumiewającą, jak podobnie we wszystkich kulturach opisywane jest to, co mistyczne – pisze Karl Jaspers w *Psychologie der Weltanschauungen*. - Mistrz, któremu w jego osamotnieniu wszelkie dawanie wyrazu wydaje się być obce, jest jednak zarazem człowiekiem rozdartym między Podmiotem a Przedmiotem i mówi o tym, o czym właściwie nie da się mówić. Dlatego wszelka mistykę charakteryzuje paradoks wyrażania, w którym to, co wydawało się już wypowiedziane, natychmiast jest z powrotem odwoływane, i ten sposób wyrażania stosowany jest przeważnie w obrazach. Mistrz pławi się wprost w obrazach, z których żaden go nie zadowala. Nie może powiedzieć niczego pozytywnego, mnoży więc negatywne określenia. Pośród przenośni najważniejszą rolę odgrywa przenośnia zespolenia.”<sup>79</sup>

Kolejny wiersz wskazuje na przeżycie mistyczne jako doświadczenie przejścia:

To trwa. W nieznacznym, szybkim drgnieniu powiek  
Pojawia się na mgnienie i zapada. Teraz  
Dobrze tego nie widać. Gdy oczy otwiera  
Widzi **mur**. Czuje **kamień uwieziony** w słowie.

---

<sup>77</sup> *Symbolizm w poezji. W: Historia literatury rosyjskiej...*, s. 62

<sup>78</sup> R. C. Zaehner: *Mysticism sacred and profane*. Oxford 1957, s.32. Cyt. za: M. Cieśla-Korytowska: *Romantyczna poezja mistyczna*. Kraków 1989, s. 236.

<sup>79</sup> K. Jaspers: *Psychologie der Weltanschauungen*. Berlin, Göttingen, Heilbronn 1960, s. 87. Cyt. za: M. Cieśla-Korytowska: *Romantyczna poezja...*, s. 238-239.

Myśli, że to **ość lub lód. Ostry sopel lodu.**  
Nie próbuje go wyrwać, bo i w końcu - po co?  
Wierzy – ciepło go stopi. Mięśnie skruszą. Nocą  
Długo nie może zasnąć. Rosną **stopnie schodów.**

Niekiedy słyszy trzepot. Czasem w głębi cienia  
Dostrzega ruch wahadła... Nic ponad to nie wie.  
Wierzy – mgnienie po mgnieniu. W kamieniu i w drzewie  
To trwa. I nie pamięta swojego imienia...

[inc.\*\*\* *To trwa*, KK, 9, podkr. - A.P.]

„Mur”, „stopnie schodów” są symbolami granicy, którą przekracza człowiek w momencie poznania mistycznego. Doświadczenie to staje się zaprzeczeniem całej dotychczasowej wiedzy, którą posiadał człowiek.

Wizja ma charakter zmysłowy – dominują wrażenia wzrokowe („Pojawia się na mgnienie i zapada. Teraz [Dobrze tego nie widać”, „Dostrzega ruch wahadła...”) oraz słuchowe („Niekiedy słyszy trzepot”). Najważniejszą cechą wizji wydaje się jednak jej migotliwość, utrudniająca jej określenie:

To trwa. W nieznacznym, **szybkim drgnieniu** powiek  
**Pojawia się na mgnienie** i zapada. Teraz  
Dobrze tego nie widać. [...]  
Wierzy – **mgnienie po mgnieniu.**  
[podkr. – A.P.]

Drugie przedstawienie wizji ma wyraźnie czasowy charakter, co podkreślają liczne w wierszu czasowniki oraz symbol zegara („Dostrzega ruch wahadła”). Powtórzenie na początku i końcu zdania nierozwiniętego słów „To trwa” sprawia, iż forma wiersza zamyka w sobie obraz wizji. Wiersz staje się symbolem pokonywania kolejnych stopni wtajemniczenia mistycznego. George Bataille pisał, iż „Doświadczenie jest zakwestionowaniem (poddaniem próbie) – w lęku i w gorączce – tego, co człowiek wie o istnieniu”<sup>80</sup>. Dlatego do osiągnięcia

---

<sup>80</sup> G. Bataille: *Doświadczenie wewnętrzne...*, s. 265.

poznania konieczna jest bezgraniczna wiara w jego sens, o czym przekonuje nas bohater liryczny wiersza.

Wyznanie „nie pamięta swojego imienia” świadczy o całkowitym zjednoczeniu się z poznawanym. Silne stany mistyczne charakteryzuje bowiem utrata tożsamość przez osoby je przeżywające oraz oddanie się we władzę absolutu<sup>81</sup>.

Przecuciu transcendencji towarzyszą nie tylko wizje zmysłowe, wyobrażeniowe, ale również głosy wewnętrzne:

Nie ma takiego miejsca. Chwilę tylko trwało.  
Ale nie wiem jak długą. Pamiętam, że było  
Ciepłym miejscem w pościeli, z której tamto ciało  
Uniosło bezszelestnie nie skończona miłość...

Nie ma takiej miłości, bo jej być nie może.  
Nie ma tamtego ciała. Nie ma mnie. Jest tylko  
Pamięci udręczonej zgruchotany orzech  
I są głosy. Są głosy, które nie zamilkną...

[*Głosy*, KK, 27]

Bohater liryczny doznaje olśnienia i udaje mu się poznać tajemnicę bytu. Nie jest jednak w stanie zdefiniować, w jaki sposób się to odbyło. Wyrazem tego jest paradoks: „Nie ma takiego miejsca. Chwilę tylko trwało”. W pamięci powracają tylko wrażenia zmysłowe, mające charakter ulotnej wizji, a może marzenia sennego: „Pamiętam, że było | Ciepłym miejscem w pościeli, z której tamto ciało | Uniosło bezszelestnie nie skończoną miłość...” Dotyk, wzrok i słuch tworzą zbitkę doznań zmysłowych, jednak poznanie ma charakter wyraźnie intuicyjny – odbywa się w świadomości bohatera lirycznego. „Prawda mistyczna – pisze William James w *Doświadczeniu religijnym* – istnieje dla jednostki przeżywającej uniesienie i dla nikogo więcej”<sup>82</sup>.

Druga strofa wiersza to zderzenie widzenia wewnętrznego z świadomością racjonalisty: „Nie ma takiej miłości, bo jej być nie może.” Skoro „nie ma ciała” – dowodu, również znaczy to, że nie było miłości. Jednak wyliczenie zmierza w zaskakującym kierunku.

---

<sup>81</sup> W. James: *Doświadczenia religijne*. Tłum. J. Hempel. Warszawa 1958, s. 383.

<sup>82</sup> *Ibidem*, s. 368.

Bohater liryczny wyznaje dalej „Nie ma mnie”, bowiem na skutek mistycznego przeżycia osiągnął stan jedności z absolutem.

Krzysztof Ćwikliński odwołuje się w prezentowanym wierszu do tradycji angielskiej poezji metafizycznej XVII wieku, która eksponowała związek przeżycia mistycznego z przeżyciem erotycznym. Miłość zmysłowa ociera się o doświadczenie transcendencji. Wiersz jest rozwinięciem wizji z utworu *Ciało Małgorzaty*, dopowiada to, co tam tylko zostało zasygnalizowane.

Liryk *Głosy* ma wyraźnie dualistyczny charakter – wiersz oparty jest na opozycjach: nie ma - trwało, ja - ciało, ja – brak ja, ciało – brak ciała, miejsce – brak miejsca, miłość – brak miłości. W warstwie werbalnej wyrażone zostało to wprowadzeniem bezokolicznika i form osobowych czasownika „być” oraz zaprzeczenia „nie ma”. Wszystko to świadczy o balansowaniu człowieka na granicy bytu i niebytu. Nie ma on punktu zaczepienia, nie ma nic, co dałoby mu poczucie pewności. Ćwikliński pragnie zadać sobie i czytelnikowi podstawowe pytania dotyczące życia ludzkiego.

„Wiersze te są przede wszystkim [...] – pisze Stanisław Dłuski – dramatyczna próba zmierzenia się z własną egzystencją; powracają tematy-obsesje: śmierć (umieranie), czas (przemijanie), ciało, pamięć, autotematyzm... te obsesje skupiają się w bolesnym pytaniu o metafizyczną tajemnicę istnienia, stąd zwrot w stronę symbolu, paraboli [...], paradoksu.”<sup>83</sup>

Jednocześnie operowanie paradoksem to sposób na opis przeżycia mistycznego, na wyrażenie tajemnicy bytu. Stanisław Dłuski w recenzji tomiku *Królewiec i inne wiersze* pisał: „Ważne kategorie tej poezji, to również pamięć i paradoks, które odsłaniają prawdę, czy też są próbą, ostrożną i kruchą, poszukiwania świata »bytów absolutnych«. Próbą dotknięcia tajemnicy istnienia”<sup>84</sup>.

Melancholik, ciągle żyjący przeszłością, jest niczym medium. Balansuje na granicy dwóch światów – widzialnego i duchowego. Poeta melancholiczny Krzysztofa Ćwiklińskiego ma cechy wizjonera, co upodabnia go do poety romantycznego.

Do porównania tego skłania również kolejny wiersz *Kropelka krwi*, który z poezji czyni przestrzeń sakralną, przestrzeń objawienia:

To jest coś więcej, choć zdaje się, że  
Nie znaczy wiele. Dla Ciebie i mnie

---

<sup>83</sup> S. Dłuski: *Nazywanie bólu...*, s. 9.

<sup>84</sup> Ibidem.

Nie ma tajemnic. Odślania swój sens  
Jak blask źrenicy zza zasłony rzęs.

Drga ciemne światło. I drga jasny dźwięk.  
Wtedy się zjawia, płoszy nocny lęk

I w każdym wierszu, w każdym słowie tkwi  
Coś tak drobnego jak kropelka krwi...

[*Kropelka krwi*, KK, 29]

Poznanie odbywa się w aurze tajemniczości - „Drga ciemne światło. I drga jasny dźwięk”. Połączenie symboli światła („ciemne światło”, „blask źrenicy”), dźwięku oraz „sensu” (czyli poznania) daje efekt wizji<sup>85</sup>, która ma charakter obrazowy, jest synestezją wrażeń. Bohater nie odczuwa jednak obecności absolutu.

W tomiku *Kropelka krwi* symbol światła pojawia się kilkakrotnie. Jest motywem przewodnim również dzięki wprowadzonym do zbioru ośmiu fotogramom. Ich funkcją nie jest wyłącznie ilustrowanie poezji, lecz ekspresja uczuć bohatera lirycznego do kobiety, za którą tęskni, którą kocha i pożąda. To właśnie ona jest bohaterką fotogramów, przypomina postać ze snu, marzenia. Nieostrość pierwszego zdjęcia powoduje, iż postać wyłania się z ciemności, ale równocześnie do niej należy. Kobieta odbija się w sobie niczym w lustrze. Na pierwszym planie jest świetlista, nogi i pośladki wyraźnie kontrastują z ciemnym tłem, a bujne włosy zlewają się z nim. Na drugim planie traci ostrość, ponieważ miękkie światło tworzy efekt rozmycia. Postać należy do ciemności, ale zdaje się pojawiać na moment niczym zjawia. Fotogram drugi i trzeci przedstawiają fragment ręki oraz włosy. Tak jak na pierwszym zdjęciu nie widać twarzy – postać jest zagadkowa.

Światło wydobywa z ciemności formę i piękno kobiecego ciała (Fotogram 4.), ożywia postać i czyni ją bardziej realną. Rozmazany obraz siódmego fotogramu podkreśla wrażenie ruchu, mimo że naga kobieta siedzi na krześle, trzymając głowę w swych rekach. Zamazany obraz krzesła na pierwszym planie kontrastuje z ostrym obrazem twarzy bohaterki fotogramu, twarzy z zamkniętymi oczami, skierowanej ku podłodze. Fotografik, operując odcieniami rozmytej bieli i koloru sepia, brakiem ostrości, rozproszonym światłem uzyskał efekt

---

<sup>85</sup> M. Cieśla-Korytowska: *Romantyczna poezja...*, s. 146.

tajemniczości i harmonii. Odczuwalny jest również nastrój podniosłości, melancholii, smutku, nostalgii i tajemnicy.

Fotogramy korespondują z przekazem poetyckim, są zapisem melancholicznego spojrzenia i potwierdzają inspiracje Krzysztofa Ćwiklińskiego sztuką barokową (zasada *tenebrae*) oraz symbolizmem (teoria sztuki synkretycznej).

Symbole światła i ciemności w tomiku *Kropelka krwi* związane są z inicjacją, która przybiera formę iluminacji. Objawienie pozwala wyznaczyć przestrzeń sakralną, a ty same określić centrum świata, które stanowi punkt centralny Kosmosu:

To trwa. W nieznacznym, szybkim drgnieniu powiek

Pojawia się na mgnienie i zapada.

[...]

Niekiedy słyszy trzepot. [...]

Wierzy – mgnienie po mgnieniu. W kamieniu i drzewie

To trwa. I nie pamięta swojego imienia...

[\*\*\* inc. *To trwa*, KK, 9]

Kamień i drzewo to symbole związku człowieka z naturą. „Człowiekowi religijnemu objawia się w rytmach wegetacji zarazem tajemnica życia i stworzenia, tajemnica odnowienia, młodości i nieśmiertelności” – pisze Mircea Eliade<sup>86</sup>.

Objawienie przybiera formę iluminacji:

I staje się. W pięć sekund. Gdzieś we mnie nie moje.

Zapala się i gaśnie.

[\*\*\* inc. *Co pamiętam?*, KK, 7]

Za wizję halucynacyjną uznać można widzenie bohatera lirycznego w wierszu *Ciało Małgorzaty*:

A tam, gdzieś, Małgorzata rozbiera się do snu

I składa delikatnie bluzkę na poręczy.

---

<sup>86</sup> M. Eliade: *Sacrum i profanum...*, s. 124.



Totenberg gra chaconnę i noc płynie mglista.

[...]

Noc. Ciało Małgorzaty rozpływa się w lustrze.

[*Ciało Małgorzaty*, MPO, 19]

Noc sprzyja spotkaniom i kochanków, i z osobami zmarłymi, „Bo w nocy odsłania się to, co w człowieku najbardziej intymne i własne – jego pożądanja, lęki, ekstazy, nienawiście itd. Noc jest samotna, dzień jest kolektywny”<sup>87</sup>. Ciemność przełamuje mgła i lustro, które kojarzy się ze światłością oraz muzyką. Urealnieniu wizji sprzyja ruch – „Małgorzata rozbiera się”, „Totenberg gra”, „noc płynie”. Jednocześnie płynność powoduje rozpraszanie się wizji – mgła zaciera obraz, „gwiazda pulsuje”, „czerń pluszcze”, aż w końcu bohater traci kontakt ze zjawą – „Ciało Małgorzaty rozpływa się w lustrze”.

Inicjacją ostateczną i najważniejszą jest śmierć. Zjawia się niespodziewanie dla człowieka i ma charakter przeżycia mistycznego:

[...] Zaciera

Się światło. Czerń drga.

[*Późno*, KK, 35]

Symbol światła jest znakiem uniwersalnym we wszystkich kulturach i mistyce<sup>88</sup>. Towarzyszy mu zawsze ciemność, bądź stanowi jej dopełnienie. Tylko nieliczni rozumieją głęboki sens przesłania, które ukryte jest przed zwykłymi ludźmi: „To jest coś więcej, choć zdaje się, że | Nie znaczy wiele”, i osiągną wewnętrzny spokój - od tej pory śmierć przestanie być przyczyną ich leków. Do nielicznych należy bohater liryczny wierszy Krzysztofa Ćwiklińskiego – poeta melancholiczny.

Wizje mistyczne w poezji Krzysztofa Ćwiklińskiego budowane są w oparciu o wrażenia zmysłowe, symbole oraz paradoksy. Bohater przedstawia wizje wyobrazeniowe oraz słyszy głosy wewnętrzne. Osiąga stan zjednoczenia z absolutem, choć nie jest w stanie nic o nim powiedzieć, jawi mu się jako nieokreśloność. Wynika to przede wszystkim z charakteru opisu opartego na symbolach, które jak twierdził Zenon Przesmycki: „muszą się otwierać się bezkresne widnokreśli ukrytej, nieskończonej, wiekuistej, niezmiennej i niepojętej istoty

---

<sup>87</sup> A. Kępiński: *Melancholia...*, s. 101

<sup>88</sup> M. Cieśla-Korytowska: *Romantyczna poezja...*, s. 145.

rzeczy”<sup>89</sup>. Dlatego teksty takie są wieloznaczne i migotliwe, dopuszczają wielość interpretacji.

Poeta wielokrotnie nawiązuje do tradycji mistycznej poezji barokowej XVII wieku, barokowej poezji polskiej oraz angielskiej, poetyki romantycznej oraz do symbolizmu.

Jan Wolski wskazuje także na bliskość poetyki haiku<sup>90</sup>.

Krzysztofowi Ćwiklińskiemu bliska jest szczególnie tradycja rosyjskiego symbolizmu. W tomiku *Morze Śródziemne* ukazały się jako dodatek jego przekłady poezji Aleksandra Błoka, Iwana Bunina, Sergiusza Jesienina, Leonida Tiamina. Nie trudno też odnaleźć w jego poezji aluzje do programu symbolistów. Nastroj intymności, przekazywanie wrażeń za pomocą zmysłów – słuchu, wzroku, dotyku, powonienia<sup>91</sup> tworzą synkretyczny obraz, często o charakterze impresjonistycznym. Intensywnie eksploatowane są motywy podkreślające zmienność, ulotność – mgły, półmrok, migotanie przedmiotów lub obraz odbity w lustrze.

W jego tekstach poetyckich odnajdujemy aluzje do wszystkich dziedzin sztuki – malarstwa, muzyki, architektury, literatury, rzeźby. Jest to związane z teorią współzależności Baudelaire’a – współzależności różnych zmysłów oraz współzależności różnych gałęzi sztuki – który uważał, iż poeta nie może być więziony konwencjami, powinien spróbować wszystkiego<sup>92</sup>.

Tomiki poetyckie Krzysztofa Ćwiklińskiego są dziełami synkretycznymi. Zostały wzbogacone o ilustracje oraz fotogramy, doskonała forma wiersza ma związek z muzycznością poezji. Liczne personifikacje przypominają rzeźby lub postaci z obrazów. Wielokrotnie jako temat wiersza pojawia się tworzenie dzieła sztuki bądź proces jego odbioru: *Czytając Kawafisa* [MPO, 22], *Aaltonen – odsłonięcie* [LBJ, 6], *Rosyjski symbolista tłumaczy Blake’a* [SU, 17], *Plays Hofannsthal* [TM, 11], *Aria na strunie G* [SU, 18], *Portret trumienny* [SU, 20], *Młodzieniec grający na lutni* [SU, 23], *Don Manuel de Godoy – portret*

---

<sup>89</sup> Z. Przesmycki: *[O symbolu i symbolizmie]*. W: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*. Oprac. M. Podraza-Kwiatkowska. Kraków 1977, s. 392.

<sup>90</sup> „Chciałbym jeszcze dodać koniecznie tradycję haiku. [...] Mam na myśli pewien szczególny stan ducha, który przekłada się na kształt słowny. Sposób myślenia, gdzie przeciwieństwa nie stanowią wykluczających się biegunów, ale tworzą części tej samej całości.

Uwaga osoby doświadczającej rzeczywistości, jakkolwiek skoncentrowana na wyizolowanych fragmentach, szczegółach, daje jednak [...] pewien całościowy obraz. Tak oto poprzez obraz, refleksję pobudzona zostaje wyobraźnia odbiorcy, zaś poeta podejmuje próbę uchwycenia jakby błysku istnienia, chwili, w której następuje olśnienie, zjawia się moment iluminacji.” J. Wolski: *Kropelka krwi...*, s. 46.

<sup>91</sup> I dworek dębowy w modrych tonie kwiatkach.

Smutek piwny w jaśminach i malwach ukryty  
Pachnące ściany domu przemierza ku oknom  
K. Ćwikliński: *Madonna lyrica* [MPO, 8]

<sup>92</sup> M. Niemojowska: *Horyzonty symbolizmu*. W: Eadem: *Zapisy zmierzchu*. Warszawa 1976, s. 244.

w galerii Prado [SU, 35], *Portret matki artysty z czasów starości* [KK, 13], *Temat holenderski* [KK, 15]. A tomik z 1987 roku nosi tytuł *Teka miedziorytów*.

Krzysztof Ćwikliński pragnie uchwycić w swej poezji to, co najbardziej ulotne. Pragnie, by wyobraźnia melancholiczna powiodła nas do źródeł piękna i dobra. Poezja synkretyczna, przemawiająca do nas obrazem, dźwiękiem słowa, poruszająca nasze zmysły, ma stać się miejscem olśnienia czytelnika. Autor przypomina, iż tylko w nas samych może dokonać się poznanie, „we mnie” czyli „smutnym ciele” ożywionym wyobraźnią i czujnymi zmysłami. Ukazuje melancholię jako stan gotowości na przyjęcie transcendencji.

**„Ten wiersz jest częścią wiersza. Nie cały jest sobą”**

**(Lektura palimpsestowa)**

Krzysztof Ćwikliński za cechę poezji neoklasycyzmu uważa możliwość wielostronnego przedstawienia tematu, czerpanie z mitów kultury śródziemnomorskiej oraz poznanie pozazmysłowe<sup>93</sup>. Taki jest właśnie ogląd melancholiczny – oparty na wrażeniach zmysłowych, podświadomości, symbolach i archetypach. Między aluzją literacką a tekstem oryginalnym rodzi się napięcie, które jest melancholią – tęsknotą za tekstem i świadomością niemożności połączenia się z oryginałem. W wyniku tego rodzi się poczucie fragmentaryczności i rozproszenia<sup>94</sup>.

„Kiedy melancholia staje się twórcza – pisze Marek Bińczyk - pamięć, włóczęgowska pamięć »płodna w widzenia«, nie ma już [...] brzegów, nie zna granic między »ja« a »nie-ja« i wypełnia się bytem tego, co zobaczyła, co usłyszała: cytatami, obrazami, obcymi myślami, obcą egzystencją. Sposobem istnienia, jaki narzuca wówczas i człowiekowi, i kulturze, jest palimpsest: dopisywanie się do istnienia już istniejącego, do tekstu już powstałego, wpisywanie się w niego, w jego wnętrze, czy z boku, na margines. Dla literatury odnaleziony rękopis, książka w książce, mit utraconej pierwszej księgi, świat jako teatr, biblioteka i encyklopedia, a także ogólniej, wstręt do wszelkiej dogmatycznej awangardy, a dla Twojego życia, przechodniu, być innym, wciąż innym, być wielością i maską, Lusignanem i Byronem, i księciem Akwitanii, jak wylicza Gérard de Nezwal w swym słynnym sonecie o melancholii, *El Desdichado* (»Wydziedziczony«) i być jeszcze Jakubem, Ryszardem II i czemu nie III albo IV, i każdym szekspirowskim błaznem, i jak ci się jeszcze, przechodniu, podoba. Nie znaczy

<sup>93</sup> Por. K. Ćwikliński: *Idea i rzecz...*, s. 50.

<sup>94</sup> M. Bińczyk: *Estetyka melancholii*. W: *Trzyście arcydzieł romantycznych*. Warszawa 1996, s. 13.

to tylko: być jednym albo drugim, ale też równocześnie jednym i drugim, a nawet być nieskończoną wielością innych.”<sup>95</sup>

Poeta melancholiczny, przywołując teksty i obrazy innych twórców, stwarza nowy porządek sztuki, umieszcza swe teksty w porządku całej kultury, świata i Kosmosu.

Ten wiersz jest częścią wiersza. Nie cały jest sobą.

Próbuje być czymś innym. Ale czym się stanie?

[*Ten wiersz*, KK, 32]

Tadeusz Sławek w artykule *Saturniczny pątnik. Robert Burton i jego Anatomia melancholii* stwierdza, że tylko jedynym sposobem harmonijnego istnienia w świecie jest odrzucenie nowości i pogodzenie się z repetytywnością<sup>96</sup>, ponieważ „dygresja jest lekarstwem na depresję”<sup>97</sup>.

Cytat paradoksalnie jest tęsknotą za tekstem oryginalnym, ale i miejscem spotkania się z drugim człowiekiem, artystą, poetą, malarzem o podobnej wrażliwości. Także miejscem spotkania ze zmarłymi. Kultura to przestrzeń ocalania człowieczeństwa, a przede wszystkim epatowania uczuciami.

Takie ambicje przyświecały pewnie Krzysztofowi Ćwiklińskiemu, kiedy pisał wiersze zawarte w tomiku *Kropelka krwi i siedemnaście innych mgieł życia*. „Klimat całego tomu ma głęboko ludzki wymiar – pisze Jan Wolski - bowiem [...] podstawą tego kształtu jest spotkanie z drugim człowiekiem, przekraczanie granic własnego »ja«, współ-czucie, doświadczanie wspólnoty losu.”<sup>98</sup>

Jarosław Marek Rymkiewicz pragnął, aby kultura stanowiła jedność, bowiem sądził, iż każdy kolejny wiersz jest ponowieniem, jest komentarzem tekstów już istniejących. Marzył o tym, o czym śnią melancholicy – o platońskiej jedni. Ale czy wiersz może być bezpieczny w bibliotece tysięcy ksiąg? „Ale czym się stanie?” – podchwytliwie zadaje pytanie Krzysztof Ćwikliński.

Poeta wielokrotnie udowadnia, iż zna program Rymkiewicza. W swej poezji przywołuje postulat jedności sztuki, czasu, świata w micie, doświadczenia metafizycznego, związku żywych ze zmarłymi, śmierci jako narodzi, by poddawać je w wątpliwość.

---

<sup>95</sup> M. Bieńczyk: *Melancholia...*, s. 34.

<sup>96</sup> T. Sławek: *Saturniczny pątnik. Robert Burton i jego Anatomia melancholii*. „Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s. 72

<sup>97</sup> Ibidem.

<sup>98</sup> J. Wolski: *Kropelka krwi...*, s. 46.

Ostatecznie Ćwikliński pragnie ocalić drugiego człowieka, pragnie ocalić uczucia, nawet jeśli zdawałoby się, że jest to niemożliwe.

I w każdym wierszu, w każdym słowie tkwi  
Cos tak drobnego jak kropelka krwi...

[*Kropelka krwi*, KK, 29]

Dlatego raczej ma krytyk, pisząc, iż „Ogląd życia [w wierszach Krzysztofa Ćwiklińskiego – A.P.] odbywa się poprzez pryzmat indywidualnej doczesności – jakkolwiek zakotwiczonej w głębokiej przeszłości, to jednak skupionej na naszym tu i teraz”<sup>99</sup>.

Spotkanie Krzysztofa Ćwiklińskiego z przeszłością ma kilka wymiarów. Przede wszystkim to spotkanie z językiem oraz kulturą minionych epok – poeta stosuje kilka rodzajów stylizacji, przede wszystkim barokową (również parodię stylu angielskich poetów metafizycznych) oraz modernistyczną. Ale poecie przede wszystkim zależy na spotkaniu z drugim człowiekiem. Nawet jeśli rozmawia z biskupem Jansenem, pragnie „ukazać przed lustrem wieczności człowieka współczesnego”<sup>100</sup>. Spotkanie ze zmarłymi, o które doprasza się Jarosław Marek Rymkiewicz w programowym zbiorze esejów *Czym jest klasycyzm*, odbywa się za pomocą języka minionych epok, który powraca w stylizacji.

Poeta stosuje klasyczną formę wiersza, właściwie jest to cecha charakterystyczna jego poetyki. Regularność przejawia się w zastosowaniu podziału na strofy, użyciu średniówki, wprowadzaniu rymów. Ulubionym rodzajem wiersza jest zapewne strofa czterowersowa i trzynastozgłoskowiec. Odbicia konsonantyczne wzmacniają odczucie regularności.

Stylizacja barokowa przejawia się w zastosowaniu archaizmów, inwersji, paralelizmów składniowych oraz użyciu konceptu barokowego. *Teka miedziorytów* to zbiór wierszy będących wariacjami na temat śmierci – ulubionego tematu pisarzy barokowych. *Listopad biskupa Jansena* stawia pytania dotyczące losu ludzkiego, nawiązuje zatem do nurtu metafizycznego literatury XVII wieku.

-Życie roztrwoiłem nim je zrozumiałem,  
lecz cóż to znaczy by życie zrozumieć,  
kiedy i siebie zrozumieć jest mało...

[*Listopad biskupa Jansena*, LBJ, 26]

---

<sup>99</sup> Ibidem, s. 77.

<sup>100</sup> Por. S. Stanik: *Przed lustrem...*, s. 11.

Stylizacja młodopolska i modernistyczna przejawia się w akcentowaniu nastroju pesymizmu, wprowadzeniu do tekstów bohatera melancholicznego, mitu genezyjskiego (autotematyzm) oraz tendencji symbolicznych (synestezje, efekty malarskie – głównie impresjonistyczne, muzyczność wiersza).

Anna Legeżyńska w zabiegach tych widzi coś więcej niż stylizację. W artykule *Kolejny klasycyzm czy pusty liczman*, będącym próbą określenia kształtu poezji po 1989 roku, pisze o stylizacyjnej przesłonie, która „transmituje problemy egzystencjalne i nierozwiązywalne, jak na przykład istnienie żywych i zmarłych, pomieszanie spokoju i trwogi, samotność w świecie, etc.”<sup>101</sup>

Problem naśladownictwa w poezji Krzysztofa Cwiklińskiego ma jednak bardziej złożony charakter i myliłby się ten, kto chciałby widzieć w nim tylko formę zabawy czy gry. Można oczywiście potraktować teksty poety jako sprawdzian umiejętności literackich i realizację funkcji ludycznej. Ale czy o to chodziło akademikowi?

Krytycy parokrotnie wskazywali na fakt, iż autor *Teki miedziorytów* pisze jak Morsztyn, Naborowski, pisze jakby żył w XVII wieku. To rozpoznanie nasuwa kolejną możliwość interpretacyjną – wskazuje na pastiszowy charakter poezji autora *Miejsca po odejściu*.

„[...] pastiszowe dzieło jest w istocie nieodróżnialne od dzieł będących oryginalnymi realizacjami danego wzorca czy stylistycznego idiomu i to nie tylko dla nas, niedoskonałych interpretatorów, lecz że może być ono obiektywnie stylistycznie j e d n o r o d n e z oryginałami.”<sup>102</sup>

Kolejna wskazówka to wiersze zawierające dolne komentarze o autentyczności tekstów bądź zawierające aluzje do biografii znanych poetów. Gerard Genette nazywa je paratekstami<sup>103</sup>. Przykładem takiego wiersza jest utwór z tomiku *Sztuka ucieczki - Anonim irlandzki z XII wieku*, pod którym czytamy: „*Tekst oparty na autentycznym zapisie odnalezionym w roku 1933 w eremach Burren niedaleko opactwa Corcomroe w zachodniej Irlandii*”.

Ciekawym przykładem parodii minimalnej jest utwór *Na oczy królowny angielskiej*. Wiersz zdaje się być żartem literackim, naprawdę traktuje o pamięci i naturze poezji. Każdy

---

<sup>101</sup> A. Legeżyńska: *Kolejny klasycyzm czy pusty liczman*. „Czas Kultury” 1997, nr 1, s. 24.

<sup>102</sup> R. Nycz: *Uwagi o pastiszu*. W: Idem: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Kraków 2000, s. 233.

<sup>103</sup> G. Genette: *Palimpsesty*. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Red. H. Markiewicz. T. IV, cz. 2. Kraków 1996, s. 320.

poeta powinien się liczyć z faktem, iż jego dzieła będą funkcjonować jako odrębne byty. Stąd komentarz pod wierszem: „*Zimą roku 1637 Daniel Naborowski, przebywając na dworze w Kiejdanach, napisał wiersz »Na oczy królowny angielskiej«, który przez ponad trzysta lat poczytywano za utwór Jana Andrzeja Morsztyna*”.

Poeta przywołuje podniosły styl tekstów i barokowych, i młodopolskich. Nie zawsze jednak można określić, czy jest to parodia. Ryszard Nycz uważa, iż niektóre style pewnych epok literackich (na przykład Młodej Polski) mają niezamierzony autoparodystyczny charakter.

„Stosując hiperboliczny i emfaticzny wysoki styl jako formę artykulacji nie tylko doniosłej i poważnej, lecz także najbardziej banalnej, pospolitej czy trywialnej, problematyki realizuje typ strategii artystycznej uznawany z dawna za kluczowy mechanizm parodii [...]. W tej właśnie cesze młodopolskiego stylu należałoby, moim zdaniem upatrywać – między innymi – źródła trudności określenia własności pewnych tekstów jako naśladownictwa maniery, bądź jej parodii [...] oraz faktu, że zwykła zmiana kontekstu i odcięcie od estetyczno-światopoglądowych uzasadnień nadaje wielu utworom młodopolskim zabarwienie parodystyczne, czemu często dawali wyraz pisarze następnego pokolenia [...]”<sup>104</sup>

Na szczególną uwagę zasługuje przywołanie mitu genezyjskiego – mitu poety i poezji o proveniencji młodopolskiej. Porównując realizację mitu przez Krzysztofa Ćwiklińskiego z jego opisem autorstwa Marii Podrazy-Kwiatkowskiej w książce *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, dochodzimy do wniosku, iż jest to dokładne powtórzenie wzorca minionej epoki. Przywołany mit genezyjski staje się argumentem w dyskusji z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem na temat kształtu neoklasycyzmu. Parodia mitu genezyjskiego to literatura w krzywym zwierciadle. „Parodia staje się formą wewnętrznej samowiedzy literatury oraz krytyką literackiego poznania.”<sup>105</sup> Poeta zawsze już będzie zniewolony przez swych poprzedników, ale jednocześnie mogą go oni uwolnić od poszukiwań własnego stylu, dając mu możliwość wypowiedzania się poprzez cudze słowa<sup>106</sup>.

Kolejne tomiki są więc opowieścią o poszukiwaniach współczesnych poetów, poszukiwaniach indywidualnego stylu, języka, który opowiedziałby o kondycji człowieka końca XX wieku. Poezja Krzysztofa Ćwiklińskiego jest próbą pogodzenia programu Jarosława Marka Rymkiewicza z melancholiczną pustką, poczuciem rozpraszania się formy współczesnej poezji oraz nostalgiczną tęsknotą za nowością:

---

<sup>104</sup> R. Nycz: *Uwagi o pastiszu...*, s.212.

<sup>105</sup> Ibidem, s. 224.

<sup>106</sup> Ibidem, s. 242.

Wciąż cichszy, coraz cichy bardziej wyprowadzam  
Chory wiersz w las czy raczej na pogorzelsko  
I potykam się w słowach, o zdania zawadzam  
Upadam w mrocznym gąszczu. I cóż z tego?

Zaczynam na nowo. O czym zapomniałem  
W drzewo skrobie uparcie i wraca Myśl Pierwsza,  
Która stała się słowem, słowo stało ciałem...  
Nie znam bólu. Rozrywam tylko ranę wiersza.

[*Plays Hofannsthal*, KC, 27]

Wiersz *Do Piotra Piaseczyńskiego w Kolonii* [KK, 25], podobnie jak *Plays Hofannsthal* [KC, 27] ma charakter metapoetycki. Bohater liryczny zwraca się do przyjaciela o radę:

Powiedz, jak mam ożywić martwą wyobraźnię?  
Powiedz, czym wzrok nakarmić? Czym pobudzić język,  
By przemówił – jak dawniej – pięknie i wyraźnie  
Rwąc jak nitki pajęczne niewidzialne wersy

Jakich słów, powiedz, użyć, aby to, co jest  
Stało w pełnym wiersza kształcie i w jasności.  
By nad kartka nie zawisł niepotrzebny gest  
Samą sobą zdumionej ludzkiej bezradności?

Pamięć wskrzesić czy raczej zapomnieć co przeszłe  
I słodkogorzkie chwile w jednej kropli skupić?  
Powiedz, czy może wtedy urodzą się wiersze,  
Które będą omijać umarli biskupi...

[*Do Piotra Piaseczyńskiego w Kolonii*, KK, 25]

Poeta zastanawia się bowiem nad programem neoklasycyzmu (Jarosława Marka Rymkiewicza), który narzuca więzy „jak nitki pajęczne”, zdaje się być „martwa wyobraźnią”



[Do Piotra Piaseczyńskiego w Kolonii, KK, 25], a przede wszystkim nie przynosi ukojenia. Stąd pytania retoryczne: „Powiedz, jak mam ożywić martwą wyobraźnię? | Powiedz, czym wzrok nakarmić?”

Poeta współczesny jest typem melancholika. Musi skupić w jednym wierszu to, co dalekie i to, co bliskie, przeszłość i współczesność. Ta podwójna perspektywa utrudnia jednak wypowiedzanie się, prowadzi do wątpliwości – „Pamięć wskrzesić czy raczej zapomnieć co przeszłe | I słodkogorzkie chwile w jednej kropli skupić?” - na pytanie to każdy powinien odpowiedzieć sobie indywidualnie. Warto jednak pamiętać... Warto wierzyć, nawet jeśli nie jest to łatwe, w siłę poezji, marzenia, mitu Morza Śródziemnego. Warto wpisać się do nieskończonej Księgi Sztuki i Księgi Życia.

## Melancholia neoklasycyzmu, neoklasycyzm melancholii

Wokoło tylko trwogi i troski tak liczne,  
Ale ty się nie buntuj przeciw przeznaczeniu:  
Spokojnie pisz do końca swe wiersze klasyczne,  
Które wtedy są dobre, gdy cierpisz w milczeniu.

Jan Lechoń, *Jabłka i astry*

I neoklasycyzm, i melancholia są siłą kulturotwórczą, cenią to, co w kulturze minionej. O neoklasycyzmie można mówić wtedy, gdy poeta pamięta język przodków, gdy „[...] poeta – żyjący i piszący w czasie teraźniejszym – będzie jednocześnie żył i pisał we wszystkich przepływających przez nas i wokół nas czasach”<sup>107</sup> i wiersze czasu minionego uzna za swoje<sup>108</sup>. Poeta broni jedności czasu w kulturze<sup>109</sup> i rozmawia ze zmarłymi. Melancholik jest jednocześnie i sobą, i innym. Neoklasycysta bawi się z innymi podczas święta kultury, melancholik smuci w samotności. Neoklasycysta czuje się ocalony przez jedność czasu – „Wieczne Teraz”, melancholik czuje pustkę bezczasu.

Połączenie neoklasycyzmu i melancholii jest możliwe, ponieważ i życie, i sztuka opierają się na paradoksach. Krzysztof Ćwikliński, tworząc dzieła uniwersalne, nie mógł o

<sup>107</sup> J. M. Rymkiewicz: *Czym jest klasycyzm...*, s. 7.

<sup>108</sup> „Przeszłość nie jest rzeczą, którą się traci, nie jest zgubionym adresem czy kartką wyrwaną z książki. I poecie współczesnemu może przypaść w udziale nagłe i niezastuzone szczęście: szczęście napotkania w czasie minionym (lecz czy minionym?) wiersza, którego dykcja i rozkład akcentów będą mu tak bliskie, że zechce uznać go za napisany przez siebie. Ten wiersz czasu minionego będzie od tej chwili czymś więcej niż wzorem; i wszystkie nowe wiersze poety współczesnego będą od tej chwili czymś więcej niż repetycjami tekstów sprzed lat. Będą wspólną własnością dwóch poetów, spotkaniem dwóch wyobraźni, dwóch struktur mitologicznych, połączonych lub nierozdzielnych.” Ibidem.

<sup>109</sup> Ibidem, s. 61.

tym zapomnieć. Wprowadzenie do poezji bohatera melancholicznego pozwoliło uzyskać efekt intymnego pamiętnika, pozwoliło ocalić jednostkę w kulturze, ocalić człowieka końca XX wieku.

I wciąż smutniej i ciągle nadzieją zwodzeni  
Pozwalamy, by absurd w wiecznej chodził chwale  
I żeby nas nie było, nie było nas wcale,  
I kiedyś nas nie będzie... i nic się nie zmieni.

[*Smutny początek wiosny*, MPO, 14]

Pozorna nuda i zwątpienie stają się podstawą przeżycia mistycznego. Klasyczna forma i uniwersalny przekaz poparty autorytetem innych twórców podnoszą pesymizm bohatera lirycznego do rangi doświadczenia ogólnoludzkiego, a jednostkowe smutki i tęsknoty ujęte w klasyczną formę zyskują na szlachetności.

Nie pamiętać to jakby nie być, chociaż istnieć.  
Próżne są więc ucieczki – zdaniem Lukrecjusza –  
Kiedy pośród popiołów iskra nagle błysnie...  
Czas ten sam i tak samo niezmiennie nas wzrusza.

[...]

Znowu się u mnie zmierzcha. Pamięci ulotność  
Wieczność od dna trwałości oddziela na ślepo.

I w każdą noc od nowa, bez chwili wytchnienia  
Zawsze w to samo miejsce odludne i ciemne  
Trupa mego wyrzuca na brzeg zapomnienia  
Morze Śródziemne.

[*Morze Śródziemne*, MŚ, 7]

Melancholia jest uniwersalnym kluczem do poznania prawdy o istocie człowieczeństwa. Pokazuje człowieka zanurzonego w rozpacz, poszukującego prawdy i znajdującego ją. Melancholia pozwala pogodzić to, co w człowieku przeciwne – smutek i

radość, życie duchowe i cielesne, *sacrum* i *profanum*. Pozwala zrozumieć to, co na pozór wydaje się pozbawione sensu, absurdalne.

Niepamięć zasię w sercu długie złobi szramy,  
Latarnie krucha niesie poprzez ciało aksamit  
I Miłość z niej wychodzi przez zamknięte bramy,  
Kiedy się zwiewne lustra okrywają łzami.

[*Mellancholiya*, MŚ, 13]

Nie ma takiego miejsca. Chwilę tylko trwało.  
Ale nie wiem jak długą. Pamiętam, że było  
Ciepłym miejscem w pościeli, z której tamto ciało  
Uniosło bezszelestnie nieskończona miłość...

[*Głosy*, KK, 27]

Melancholia jest strażnikiem ciała – znaku naszego człowieczeństwa, bycia w świecie, symbolu jedności z naturą i drugim człowiekiem. Ciało, które jest skarbnicą wiedzy o nas samych i świecie, które zmysłami otwiera nam drogę ku tajemnicy, nieskończoności i jedności z absolutem. „Ciało jest wielkim rozumem, mnogością, o jednej treści, jest wojną i pokojem, jest trzodą i pasterzem” – pisał Fryderyk Nietzsche w tekście *O wsgardzicielach ciała*<sup>110</sup>. Tylko otwarcie się na jego tajemnice pozwoli człowiekowi dostąpić poznania mistycznego, tylko ciało melancholiczne, smutne ciało o wrażliwych zmysłach jest gotowe na przyjęcie obcego.

Krzysztof Ćwikliński, broniąc cielesności „ja”, poszerzył propozycję Jarosława Marka Rymkiewicza. Jego zdaniem sztuka ma ocalać wszystkich ludzi i każdego z osobna. Poeta każe pamiętać, iż należy wykorzystać dany nam czas i, zanim artysta ocali życie w sztuce, zamknie w „klatce wiersza”, zachwycić się nim jeszcze raz na przekór wszystkiemu.

I na odwrót – na oślepe – gorzko się uśmiecham  
Do księżycy, co wódkę szmugluje przez kraty  
I nalewa po kropki w łupiny orzecha.  
Święta Noc. Dom wariatów. Ciało Małgorzaty...

---

<sup>110</sup> F. Nietzsche: *O wsgardzicielach ciała*. W: Idem: *Tako rzecze Zaratustra*. Warszawa 2000, s. 35.

[*Na oślepe*, SU, 8]

Melancholia unieważnia „festyn barwy i światła” neoklasycyzmu Jarosława Marka Rymkiewicza. Unieważnia sztukę, która jest kolektywna. Niedojrzała radość melancholii bliższa jest przecież prawdzie o życiu. Neoklasycyzm melancholiczny pozwala ocalić to, co w nas najbardziej intymne – uczucia, doznania zmysłowe i ciało, tę cząstkę, która jest nami i światem.

## Szalony klasycyzm Krzysztofa Koehlera

płonie i trwa

świat

Krzysztof Koehler, \*\*\*inc. *Drzewa przykryły mnie...*

ukształtowanie czegoś groteskowego

jest próbą zaklęcia i okiełznania wszystkiego,

co w świecie demoniczne

Wilhelm Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*

Lepiej śmiechem jest pisać niż łzami,

Śmiech to szczere królestwo człowieka.

Franciszek Rabelais

## Poeta, Błazen, Szatan

Krzysztof Koehler kojarzony jest z nurtem klasycystycznym w poezji końca lat dziewięćdziesiątych. Bierze czynny udział w bieżącym życiu literackim - jest nie tylko poetą, ale również krytykiem literackim. Wielokrotnie na łamach prasy brał udział w dyskusji na temat poezji współczesnej, podejmował się także prób definiowania najbardziej interesującego go zagadnienia, jakim jest klasycyzm. Pisał:

„Klasycyzm [...] był (i jest, i nie ma powodu, żeby nie był w przyszłości) takim sposobem rozumienia literatury, który przyczynia się do jej odrodzenia i unowocześnienia. Czym jest klasycyzm? Rozumie się go tutaj bardziej w kontekście wyborów egzystencjalnych artystów (klasyków), niż li tylko w kontekście ich wyborów estetycznych. Klasycyzm tak pojmowany jest kategorią poznawczą. Określa go bardziej gest egzystencjalny, niż zamiłowanie do ponawiania i bezproduktywnego kopiowania wzorów. Klasycyzm, jak jest tu rozumiany, nie polega na studiowaniu podręczników do poetyki. Jest raczej aktywnym i świadomym uczestnictwem artysty w kulturze, zakładającym zarazem konieczność programowych zmian w jej obrębie. Sposobu zmiany czy też rewolucji w kulturze szuka

klasycyzm (czy też klasyk) w przeszłości. Ponawiając dawny model kultury i wprowadzając go w krwiobieg współczesności, **staje się klasycyzm przyczyną sprawczą jej odmiany i unowocześnienia** (podkr. – A.P.).”<sup>1</sup>

Paweł Dunin-Wąsowicz i Krzysztof Varga pewnie klóciłoby się z ową nowoczesnością, ale kiedy przygotowywali informacje do *Parnasu bis*<sup>2</sup>, nie było jeszcze tomiku *Trzecia część* (2003) – najbardziej nowatorskiego spośród wszystkich zbiorów poety. Niektóre wypowiedzi i deklaracje Krzysztofa Koehlera spowodowały, iż autorzy wspomnianego słownika przypięli mu etykietkę konserwatysty i uznali jego teksty za programowo poważne, choć z pewnym „ale” (do hasła dodano w przypiływie dobroduszości komentarz: „potrafi być w wierszach, mimo programowej powagi, dowcipny”<sup>3</sup>).

Warto przywołać jeszcze jedną wypowiedź samego poety, która była odpowiedzią na pytania zawarte w ankiecie przygotowanej przez „Polonistykę” i wiele mówi o światopoglądzie autora *Trzeciej części*. „**Pisarz nie ma żadnych obowiązków poza jednym – twierdzi Krzysztof Koehler – jest nim służba prawdzie. Świadom jestem patetyzmu tych słów!!!** Prawda rozciąga się pomiędzy intencjami a ich realizacją. Intencje nakazują poznawanie siebie i świata poprzez proces twórczy.”<sup>4</sup>

Jak każdy poeta neoklasycyzy i autor *Trzeciej części* musi zmierzyć się z rozpadającym się światem, dlatego, pragnąc wyjść z tej próby zwycięsko, swą bronią przeciwko absurdowi świata czyni śmiech zgodnie z zaleceniami Jarosława Marka Rymkiewicza. W szkicu *Trzy wiersze* zawartym w programowej książce *Czym jest klasycyzm* namawiał on do „ironii w spojrzeniu na wybrane nurty klasyczne”<sup>5</sup> i przekonywał, iż „odnalezienie swego miejsca w porządku wieków iść winno w parze ze spojrzeniem na te wieki (a więc: na przyjęte przez siebie formy) z przymrużeniem oka.”<sup>6</sup> Ukazanie prawdy o człowieku i świecie to cel, który przyświeca poecie. Krzysztof Koehler broni Prawdy, Dobra i Piękna – wartości prymarnych dla klasycyzmu - używając jako swego oręża śmiechu, ponieważ śmiech jest jedną z form wyrażania prawdy o świecie, nie gorszą – jak twierdzi Michaił Bachtin – niż powaga<sup>7</sup>. Niniejszy szkic będzie próbą ukazania poezji Krzysztofa Koehlera jednak z zaakcentowaniem jej groteskowego charakteru. Posłużenie się ową kategorią to sprawdzony i pewny sposób - Maria Dąbrowska pisała kiedyś: „kto wie, czy

<sup>1</sup> K. Koehler: *Progresywny klasycyzm*. „Polonistyka” 2000, nr 2, s. 73.

<sup>2</sup> *Parnas bis*. Oprac. P. Dunin-Wąsowicz, K. Varga. Warszawa 1995.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 67.

<sup>4</sup> *O radości i nadziei. Ankieta*. „Polonistyka” 2004, nr 7, s. 5.

<sup>5</sup> J. M. Rymkiewicz: *Trzy wiersze*. W: Idem: *Czym jest klasycyzm*. Warszawa 1967, s. 18.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> M. Bachtin: *Twórczość...*, s. 137.

tylko groteska, parodia i humor nie przetrwają jako sztuka autonomiczna, może w nagrodę za to, że zawsze były ciaśniej niż inne rodzaje związane z życiem i zawsze życie bardziej deformowały, a deformacja to walny sposób na dotarcie do prawdy.”<sup>8</sup>

Krytyka literacka wskazywała na istotność zagadnienia ironii w twórczości Krzysztofa Koehlera, jednak do tej pory nikt z badaczy literatury nie zajął się szerzej wspomnianym problemem. Niniejszy szkic pragnie zapełnić lukę w badaniach krytycznoliterackich. Brak zainteresowania problematyką śmiechu wynika pewnie z faktu, iż zakwalifikowanie poety jako klasyka skierowało uwagę recenzentów na tematy zwane potocznie „poważnymi”. Dodatkowe utrudnienie przy analizowaniu tekstów groteskowych wynika z faktu, iż każdy ma prawo do własnego odczytania, a groteska – jak twierdzi Anna Janus-Sitarz – może być definiowana w sposób różnorodny. „Względność odbioru utworów groteskowych wyznaczona jest przez różnorodne uwarunkowania: psychologiczne i socjologiczne. Za komiczne, tragiczne czy groteskowe uznajemy coś, w zależności od tego, jaki mamy światopogląd, jakie obowiązują nas normy kulturowe, jak rozumiemy sens egzystencji, jak i według jakiej skali wartościujemy rzeczywistość, siebie samych i innych ludzi. [...] Trudno przedmiot (obraz, zjawisko, postać itd.) określić jednocześnie i kategorycznie jako groteskowy. Dopiero zestawienie jego cech w świadomości podmiotu postrzegającego, przy założonym d y s t a n s i e wobec danego zjawiska (poczucie inności, odmienność odbiorcy wobec przedmiotu traktowanego jako groteskowy), może wywołać mniej czy bardziej uświadamiane p o c z u c i e g r o t e s k o w o ś c i.”<sup>9</sup>

Na rozumienie zagadnienia groteski istotny wpływ miały artykuły, które za sprawą Henryka Markiewicza, a potem Michała Głowińskiego ukazywały się na łamach „Pamiętnika Literackiego”. Były to przekłady tekstów - obecnie już klasyków - m. in. Wolfganga Kaysera, Lee Byrona Jenningsa, Jeana Onimusa<sup>10</sup>. Do ważniejszych prac polskich badaczy na wyżej wymieniony temat należą opracowania - Jana Błońskiego, Zbigniewa Jarzębskiego, Henryka Markiewicza i Tomasza Gryglewicza.

Posłużenie się przez autora *Trzeciej części* groteskowością to świadectwo jego aktywnej postawy, świadectwo buntu poety przeciwko absurdowi świata, bowiem „ukształtowanie czegoś groteskowego jest próbą zaklęcia i okiełznania wszystkiego, co w świecie demoniczne”<sup>11</sup> Współczesnego człowieka przeraża nie tylko koniec, ale przede wszystkim samo życie, ponieważ przestał się orientować w świecie, trudno mu jednoznacznie

<sup>8</sup> Cyt za: E. Nowakowska: *Dürrenmatt – teoretyk własnej dramaturgii*. „Dialog” 1971, nr 1, s. 128.

<sup>9</sup> A. Janus-Sitarz: *Groteska literacka od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*. Kraków 1997, s. 50.

<sup>10</sup> Teksty ukazały się w książce pod redakcją Michała Głowińskiego *Groteska* (Gdańsk 2003).

<sup>11</sup> W. Kayser: *Próba określenia istoty groteskowości*. W: *Groteska*. Red. M. Głowiński. Gdańsk 2003, s. 29.

określić, jaki jest świat - czy daje mu poczucie bezpieczeństwa, czy jawi się jako przestrzeń zagrażająca. Wyrazem takiej postawy w wierszach z debiutanckiego tomiku jest wielokrotnie pojawiające się zestawie antonimów „radość i strach” , „radość i trwoga” [*Pochwała scholastyki*, WE, 7; *Kraków*, WE, 17], które w ostatnim zbiorze przybiorą na sile, by zawładnąć sobą całą przestrzeń wierszy i świata. Wolfgang Kayser przekonywał: „[...] **groteskowość to świat, który stał się obcy** [...]. To nasz własny świat, tyle że uległ przeobrażeniom. [...] Zgroza przejmuje nas tak bardzo właśnie dlatego, że chodzi o nasz świat, którego pewność okazała się pozorem. [...] W wypadku groteskowości nie chodzi o lęk przed śmiercią, lecz o lęk przed życiem. Jej cechą strukturalną jest ujawnienie zawodności kategorii naszej orientacji w świecie”<sup>12</sup>.

W 1997 roku Krzysztof Koehler opublikował w „Czasie Kultury” szkic zatytułowany *Groźny klasycyzm*, w którym wyłożył swój program poetycki oparty na *Licie do Pizonów*. Dokonuje w nim krytycznej oceny rozumienia przez potomnych poetyckiego *credo* Horacego i proponuje ponowne odczytanie. Warto przytoczyć fragmenty tej wypowiedzi, ponieważ wyjaśniają one przyczyny przyjęcia perspektywy poety groteskowego oraz zmieniają jego wizerunek wykreowany przez krytykę literacką (chodzi tu głównie o artykuł hasłowy w *Parnasie bis*). Autor rozpoczyna tekst cytatem z Horacego: „*Zresztą nie bardzo wiadomo, kleci wiersze, czy nie dlatego, że na grób ojczyzny nasiusiał, czy też że stał się nieczysty przez usunięcie smutnego ogrodzenia koło miejsca rażonego piorunem. To pewna, że jest szalony i jak niedźwiedź, który zdołał wylamać kraty swej klatki, rozpędza uczonych i nieuczonych, gdy zawzięcie recytuje swe wiersze: kogo zaś przychwyci, zatrzymuje go i zabija czytaniem, jak pijawka, która nie puści się skóry, póki się krwią nie nasyci.*

[...] U Horacego mamy bardzo silne nie pozbawione zabójczej złośliwości przeciwstawienie poety »mądryego« [...] oraz poety szalonego [...].

Z innego miejsca mówią: poeta uczony i poeta szalony. Uczony (kotek) przemawia niejako ze środka społeczności. [...]”<sup>13</sup>.

Poeta pragnie zerwać z wizerunkiem klasyka jako „mola książkowego”, „człowieka biblioteki”, ponieważ - jak sądzi - już „Horacy [...] wyraźnie widzi podstępne zło tkwiące w takim podejściu do sprawy i – zaraz na zasadzie przypomnienia – dodaje: gdy rzecz *obmyślisz*, co chyba może nauczyć, gdy ów lekturowy sztafaż jakoś ściągniesz do poziomu swegoż życia, porównaj ze swoją wiedzą i doświadczeniem; tylko wtedy go używaj.

---

<sup>12</sup> Ibidem, s. 24-26.

<sup>13</sup> K. Koehler: *Groźny klasycyzm*. „Czas Kultury”: 1997, nr 1, s. 18-19.



[...] klasycyzm to świadomość zakorzenienia, ciągłość w tradycji, świadomość następstwa i zgoda na owo następstwo, pogarda dla kryterium nowości jako kategorii doskonałości artystycznej [...]”<sup>14</sup>.

Poeta ma prawo poddawać w wątpliwość wszelkie wartości i idee, bo taka jest jego rola. Krzysztof Koehler korzysta z tego prawa i uderza w to, co dla niego jest wartością najważniejszą, uderza w pamięć:

I pamięć zgaśnie jak świeca zdmuchnięta  
Powiewem wiatru, który w ciepłe oko  
Pokoju wpadłszy, jak jazda tatarska  
Smaga powietrze.

[\*\*\* inc. *Nic nie uchroni...*, WE, 9]

i literaturę, którą ukazuje jako groteskową hybrydę:

Los tych co w porę czmychnąć nie zdążyli  
Podobny zwykle bywa do **ksiąg starych,**  
**Które zetlały drukiem bezzębnie mlaskają**  
**I pokazują coś uciętym kikutem.**

[*Lwów*, WE, 13, podkr. – A.P]

Motyw księgi to jeden z ważniejszych motywów kultury śródziemnomorskiej i chrześcijańskiej. To symbol Wszechświata, dociekania prawdy, wiedzy (również transcendentnej i tajemnej), dziesięciorga przykazań, potęgi, władzy<sup>15</sup>. Poeta przedstawiając „stare księgi” jako animizowane postaci groteskowe, które „bezzębnie mlaskają | I pokazują coś uciętym kikutem”, przekreśla rolę literatury jako ostoi wartości humanistycznych. Choroba, kalectwo dotyka i literatury, i historii („stare księgi” to także kroniki), bo te przedstawiają zafałszowany obraz człowieka i nie służą prawdzie. I choć poeta wątpi w siłę literatury, dostrzega ulotność pamięci, nie rezygnuje z walki o wartości. Zgadza się przecież i z Horacym, i z autorem książki *Czym jest klasycyzm* - Jarosławem Markiem Rymkiewiczem, iż pisanie może być zabawą, grą z absurdem<sup>16</sup> i w ten przewrotny sposób pozwala bronić

---

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Zob. *Książka W: W. Kopaliński: Słownik symboli*. Warszawa 1990, s. 176-179.

<sup>16</sup> W. Kayser: *Próba...*, s. 28.

tego, co dla klasyka najważniejsze. Najpełniejszy wyraz tego przekonania zawarł poeta w wierszu z debiutanckiego tomiku (*Wiersze*), który stanowi jego poetyckie *credo*:

*profesorowi T. U.*

*Nic nie uchroni przed niebytem;  
Ni książek poszarzałych zgrzebne płótno,  
Ni płyt nagrobnych marmur potrzaskany.*

I pamięć zgaśnie jak świeca zdmuchnięta  
Powiewem wiatru, który w ciepłe oko  
Pokoju wpadłszy, jak jazda tatarska  
Smaga powietrze.

Słucham co usta twoje cicho powtarzają,  
Co gardła, goryczą kawy przepłukana, jama  
Śpiewa i nie potrafię mój mistrzu starawy  
Powstrzymać gniewu.

Lecz nie ocalę. W ślad stopy twej greckiej  
Żalodne wkładam, wąż swoje nogi,  
Tak jakbym stawał na odciskach wiecznych  
Zbiegłemu bogu.

Przepaść nas dzieli. Mój język kaprawy  
Dawno nie słyszał mowy Cycerona,  
Pozwól wiec tylko bym bawić się mógł –  
Nim pamięć skona.

[WE, 9]

Przywołany utwór jest mową skierowaną do historyka literatury, profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego Tadeusza Ulewicza, który był nauczycielem Krzysztofa Koehlera. Podmiot liryczny-poeta wchodzi w dialog ze swym mistrzem. Choć bohater liryczny „słucha” swego mistrza - pragnie zrozumieć jego stanowisko i naśladować go, równocześnie buntuje się przeciwko swojemu mentorowi. Kazimierz Wyka w książce

poświęconej pokoleniom literackim pisał, że: „Początkiem każdej generacji literackiej jest [...] naśladownictwo lub przynajmniej – w późniejszym rozwoju – nieświadome przyjęcie rozpowszechnionych treści poprzedników, co również jest formą naśladownictwa. [...] To naśladownictwo tym jest ułatwione, że młodzi zawsze starają się być >>na poziomie<< swego czasu; młodość nigdy nie chce być zacofana, ale stara się pokoleniu dojrzałemu dorównać, ba, prześcignąć je duchowo”<sup>17</sup>. Przyjęcie postawy epigona, utożsamianie się ze starszym pokoleniem i negacja ich dorobku są do pogodzenia jako cechy buntu pokoleniowego. Mistrz paradoksalnie okazuje się i wzorem, i kimś z kim należy rywalizować.

Zarzuca mu, iż głoszone przez niego poglądy nie są zgodne z realnym życiem – przecież śmierć dotyczy wszystkich i wszystkiego. Nawet „pamięć” pojęcie, na podstawie którego zbudowano całą teorię tradycji - okazuje się ulotne jak życie ludzkie: „I pamięć zgaśnie jak świeca zdmuchnięta | Powiewem wiatru”. Animizowany wiatr „który w ciepłe oko | Pokoju wpadłszy, jak jazda tatarska | Smaga powietrze” staje się symbolem przemocy i agresji, dlatego i człowiek, i pamięć o nim stają się ofiarami w nierównej walce. Bohater liryczny czuje się bezsilny wobec agresora, a zachowanie mistrza jest dla niego niezrozumiałe. Podziwia mistrza za skromność i stoicki spokój, z jakim patrzy na to, co niesie życie („usta twoje cicho powtarzają”). To dzięki jego ciekawości („pragnieniu”) literatura ożywa po raz kolejny – a „gardła, goryczą kawy przepłukana, jama | Śpiewa”. Motyw „pragnienia” kojarzy się z *Pogwarkami pijackimi* Rabelais’go, których bohaterowie z pijaństwa uczynili groteskową formę obrony przed śmiercią<sup>18</sup>. Mistrz zamienia się w monstrum o cechach pantagruelicznych, natomiast jego uczeń to jedynie karzeł. Jego groteskowe ciało jest odbiciem boskiego ciała mistrza w krzywym zwierciadle:

[...] W ślad stopy twojej greckiej  
Żałosne wkładam, wątle swoje nogi,  
Tak jakbym stawał na odciskach wiecznych  
Zbiegłemu bogu.

Przepiękna rozbudowana metafora sugeruje, iż uczeń mistrza - również jako poeta - jest tylko miernym naśladowcą klasycznej poezji. W porywie gniewu wykonuje obrazoburczy gest

<sup>17</sup> K. Wyka: *Pokolenia literackie*. Kraków 1977, s. 93.

<sup>18</sup> „Piję na przyszłe pragnienie. Piję ciągle. Wieczność w pijaństwie, pijaństwo w wieczności. Śpiewajmy, pijmy, piejmy, lejmy. Gdzie mój lejek? He? Ja pije jeno per *procura*. – Czy wilżyć się, aby suszyć, czy też suszyć się, aby wilżyć? – Nie kapuję zgoła teorii; na praktyce wyznaję się jako tako. Alt! Maczam usta, piję, łkam: a wszystko ze strachu przed śmiercią. – Pij ciągle nie umrzesz nigdy. – Jeśli nie piję, wysycham, a to śmierć.” F. Rabelais: *Pogwarki pijackie* W: *Gargantua i Pantagruel*. T. I. Gdańsk 1949, s. 47.

wystawienia języka, bądź – i taka interpretacja jest możliwa – nakłada maskę, której atrybutem jest wystawiony język. Maciej Gutowski w książce *Komizm w polskiej sztuce gotyckiej* przekonywał, iż: „Wszystkie [...] maski [diabłów – A.P.] odznaczają się zwykle szpetotą, przerysowaniem twarzy i bardzo często mają otwarte usta i wystawione języki, przy czym w niektórych usta są jakby rozrywane palcami. [...]

Motyw wyciągniętego języka – tak jak pokazywanie figi – miał w antycznej tradycji rzymskiej wymowę seksualną o znaczeniu magicznym. Wydaje się, że podobne znaczenie mógł mieć i w średniowieczu, przy czym nacisk przenosił się stopniowo na wymowę symboliczną, na unaocznienie cielesności i grzeszności. Rzecz interesująca, że gest ten, podobnie jaki i pokazywanie figi, stał się w oczach nowożytnych gestem wzgardliwym po odrzuceniu pierwotnej wymowy magicznej, mimo nieświadomego zachowania pewnej jej tradycji. To, co miało pierwotnie za zadanie szkodzić, stało się symbolem wzgardy, a gest wzgardliwy nabrał wymowy komicznej.

Nasuwa się dodatkowe pytanie: co powodowało, że maski i głowy diabelskie pojawiały się w sztuce gotyckiej tak często? Odpowiedzi szukać należy znowu w ich magicznej wymowie, w przekonaniu, że maski owe stanowią najlepszą obronę przed złymi siłami.”<sup>19</sup>

Rozważania Macieja Gutowskiego na temat diabelskiego atrybutu - języka pozwalają postawić tezę, iż bohater liryczny wiersza o incipicie *Nic nie uchroni przed niebytem...* przybiera postać Szatana, charakterystyczną nie tylko dla gotyku, ale i kultury ludowej, karnawału oraz modernizmu, typową postać groteskową obok błazna, szaleńca, głupca oraz dzikiego człowieka. Metamorfoza, która dokonuje się na oczach czytelnika jest wynikiem buntu bohatera lirycznego wobec mistrza oraz formą odnalezienia się w świecie, który jawi się jako groteskowy, niezrozumiały, zagrażający. Poeta ma nie tylko cechy diabelskie, staje się również kłownem, który gestem powtórzenia zaprzecza teoriom swego nauczyciela (profesora), bowiem jak twierdzi Onimus wystarczy, że „odtwarza [on –A.P.] zwykłe gesty; wystarczy, że je naśladuje, aby zaczęły się wykrzywiać”<sup>20</sup>.

Gra, zabawa to rodzaj buntu przeciwko absurdowi, przeciwko życiu, które zdaje się być pozbawione sensu. Według Tomasza Gryglewicza, postać błazeńskiego diabła jest świadectwem związku groteski z bluźnierczym śmiechem, który miał charakter rytualny i związany był ze sferą sakralną<sup>21</sup>. Zabawa kojarzona jest w wielu językach z samą walką<sup>22</sup>,

<sup>19</sup> M. Gutowski: *Komizm w polskiej sztuce gotyckiej*. Warszawa 1973, s. 116.

<sup>20</sup> J. Onimus: *Groteskowość a doświadczenie świadomości*. W: *Groteska...*, s. 80.

<sup>21</sup> T. Gryglewicz: *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*. Kraków-Wrocław 1984, s. 170.

dlatego deklaracje bohatera lirycznego należy odczytywać także jako chęć walki przeciwko absurdowi życia. To również rodzaj zabawy agonicznej, która ma być obroną przed niepowodzeniem, ma zapewnić szczęście osobie bawiącej się<sup>23</sup>. Chęć bawienia się „Nim pamięć skona” to gest groteskowy – to jedyne na co stać bohatera lirycznego, który „nie potrafi powstrzymać gniewu”, ale ma też świadomość własnej przegranej.

Podmiot liryczny wkładając maskę diabła, „przedstawia nam świat nie taki, jakim go znamy, lecz taki jakiego się obawiamy”<sup>24</sup>. Wynaturzenie zaczyna ogarniać cały świat, profesor z szanowanego mistrza staje się potworem (usta przemieniają się w „gardła jamę”<sup>25</sup>), zaś sam bohater ulega skarleńiu („W ślad stopy twej greckiej | Żałosne wkładam, wąż swoje nogi”), traci moc twórczą, czego symbolem jest „język kaprawy” (chory, ropiejący). Ma świadomość, iż nie jest w stanie pełnić swej roli. Cechy bohaterów wyeksponowane zostają na zasadzie przeciwieństwa (monstrum – karzeł, grecki bóg – kaleka, mędrzec – głupek, marionetka – gracz). Bohater „słuchając” mistrza, idzie w jego ślady. Jest on dla niego nie tylko wzorem, ale i kimś, kto wprowadza go w świat. To poeta-szaman odczyniający rytuały o charakterze obrzędów inicjacyjnych:

Słucham co **usta twoje cicho powtarzają,**  
Co **gardła**, goryczą kawy przepłukana, **jama**  
**Śpiewa**

[podkr. –A.P.]

Ich celem jest zrównanie rytmu („W ślad stopy twej greckiej | Żałosne wkładam, wąż swoje nogi”), oddechu i osiągnięcie Jedni. „[...] doskonałość, a więc Byt, opiera się ostatecznie na jedno-pełni. Wszystko, co istnieje tak naprawdę, *par excellence*, musi być całością, musi zawierać *coincidentia oppositorum* na wszystkich poziomach i we wszystkich kontekstach” – pisał Mircea Eliade w książce *Mefistofeles i androgyn*<sup>26</sup>. Bohater liryczny nie będzie mógł żyć (i tworzyć) jako jednostka dopóki nie zazna bycia całością w znaczeniu jedności duchowej (jedności z mistrzem) oraz cielesnej. Symbolem tej ostatniej są zmysły, które pełnią zamiennie swe funkcje („Mój język kaprawy | Dawno nie słyszał mowy Cycerona”). Obrzęd inicjacyjny kończy się uzyskaniem przez bohatera lirycznego tożsamości. Jednocześnie

<sup>22</sup> J. Huizinga: *Zabawa jako źródło kultury*. Przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza. Warszawa 1985, s. 65-67.

<sup>23</sup> Problemowi poświęcony jest rozdział *Agonalne zabawy w innych krajach*. Ibidem, s. 86-88

<sup>24</sup> B. McElroy: *Groteska i jej współczesna odmiana*. W: *Groteska...*, s. 140.

<sup>25</sup> Na temat symboliki rozwartych ust pisze Michaił Bachtin w *Twórczości...*, s. 446-447.

<sup>26</sup> M. Eliade: *Mefistofeles i androgyn, czyli tajemnica całości*. W: Idem: *Mefistofeles i androgyn*. Warszawa 1994, s. 112.

wkładanie nóg w ślad stopy mistrza można odczytywać jako symboliczną zamianę stroju. W czasie obrzędów religijnych „Rytualna zamiana ubrania zakłada symboliczny zwrot w zachowaniu, pretekst do karnawałowych błazeństw [...]. Słowem, zamiana ubrania oznacza zawieszenie praw i obyczajów, ponieważ zachowanie się każdej z płci jest teraz dokładnie przeciwne w stosunku do normalnego”<sup>27</sup>.

Wejście w rolę błazna, śmiech w obliczu katastrofy, „czarny humor” - choć wydaje się to szaleństwem, to jedyne co można uczynić, gdy świat traci logikę, „Gdy widzisz jak się w pył rozbija | co istniało” [Lwów, WE, 15]. Zdaniem Jenningsa, „Groteska reprezentuje [...] jeden ze sposobów, w jakie humor przewycięża niepokój i lęk”<sup>28</sup>. Przemiana świata prowadzi w stronę chaosu, czas świecki zostaje zastąpiony czasem karnawałowym. Odwrócone genesis to odchodzenie od formy, na początku zdaje się być niegroźne – to „igranie symetrii” [Niemcy. Bawaria, WE, 8] – z czasem jednak „Szyk elegancki rozbija się w skowyt” [Owidiusz. Ostatnie lata, WE, 26]. Bohater-poeta, ulegający metamorfozie (aluzja do *Przemian* Owidiusza), traci poczucie rzeczywistości w świecie, który nie rządzi się już prawami harmonii:

### 3.

Błądziłem po parku. Dotykałem rzeźb.

Badalem wody z fontann smak.

**Zgubiłem miarę.** Dzwon przechodził w śpiew.

Słuchałem dzwonów.

**Zgubiłem miarę.** Zbyt niespójny rytm.

Sypałem w palcach gruz i pył,

widziałem gruz i pył, i śmierć,

Nieustający wody bieg.

Zbyt cichy dźwięk. Zbyt lekka serca

Mowa. **Utonął rytm.**

Wiosna sypała płowa

Kwiatów ognisty deszcz.

[*Wilanów*, WE, 42, podkr. - A.P.]

<sup>27</sup> Ibidem, s. 118.

<sup>28</sup> L. B. Jennings: *Termin „groteska”*. W: *Groteska...*, s. 53.

Próby okiełznania świata sprowadzają się do jednego – należy pogodzić się z nadchodzącym końcem, a będąc poetą – stwarzać własny ład:

pewnie tylko o to  
 chodzi, żeby spro-  
 wadzić do konsekwencji

prostej wszelki byt i  
 rytm: że tak akurat musi  
 być

[*Świątynia*, WE, 39]

Śmiech, „czarny humor” jest ostateczną obroną przed absurdem świata i życia, oznacza przyjęcie przez bohatera lirycznego postawy heroicznej, ponieważ zabawa, gra nieodłącznie związane są z pojęciami takimi jak cnota, honor, szlachectwo.<sup>29</sup> Dlatego Krzysztof Koehler w jednym ze swych wierszy namawia czytelnika do przyjęcia postawy heroizmu moralnego:

Głowę utrzymuj w pionie, chociaż chwilę, dumnie;  
 Plan miasta epopeją niemą jest;  
 Cegieł ilością wielką kościół stać się może.

Gdy widzisz jak się w pył rozbija  
 Co istniało. I pamięć nawet gaśnie jak zły sen  
 Głowę w pionie utrzymuj, dumnie,  
 Chociaż chwili ułamek potrwa to.

[*Lwów*, WE, 14-15]

Autor nawiązuje swym tekstem do *Przesłania Pana Cogito* Zbigniewa Herberta i jednocześnie wpisuje się swą twórczością w nurt poezji egzystencjalnej, poezji mówiącej o trudnych wyborach człowieka współczesnego w świecie, który okazał się absurdalny.

---

<sup>29</sup> J. Huizinga: *Honor i cnota w zabawie* W: Idem: *Zabawa...*, s. 98.

Krzysztof Koehler świadom jest swej roli i spoczywających na nim obowiązków jako sumienia narodu i ludzkości, stąd nieprzypadkowa kreacja bohatera lirycznego, który jako poeta-diabeł za sprawą swej magicznej mocy doprowadza absurd do ostateczności, wykreowany świat spycha w otchłań piekielną, by przeprowadzić człowieka przez jego kręgi i doprowadzić do totalnego *katharsis*. Omawiany wiersz jest również zapowiedzią „podróży komicznej”, której bohaterem będzie podróżnik o „wątych nogach” - karykatura wielkich postaci literackich.

Jako posumowanie rozważań warto przypomnieć opinię Tadeusza Gryglewicza: „Artysta groteskowy, odmawiający zgody na otaczającą go rzeczywistość, także niezrównoważony, pozostaje jednak »w normie« poprzez ironiczny stosunek do tego świata i do siebie samego również”<sup>30</sup>.

## Podróż

### „w ciało wstąpił oszalały sen”

Ze wszystkich bowiem duchów, które przeczą,  
Taki ot filut najmniej mi doskwiera.  
A że w czynnościach swoich człek ustaje nieraz  
I łatwo już bezwzględny chce mieć spokój,  
Rad druha daje mu, co drażniąc go, przy boku  
Wiernie mu trwa i działać musi jako szatan.  
Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*

Diabeł to trzyma nici, co kierują nami!  
Na rzeczy wstrętne patrzmy sympatycznym okiem –  
Co dzień do piekieł jednym zbliżamy się krokiem  
Przez ciemność, która cuchnie i na wieki płami.  
Charles Baudelaire, *Do czytelnika*

Podróż, którą odbywa bohater liryczny poezji Krzysztofa Koehlera, ma charakter wielowymiarowy i toczy się według kilku rytmów. Pierwszy to rytm ciała, który ma związek z rytuałami wiosennymi, Dionizjami, rytmem natury i Kosmosu. Symbolami tej podróży są motywy agrarne (ziarno, zasiew, zbiory) i kosmiczne (wpisanie ciała ludzkiego – mikrokosmosu w kosmiczny makrokosmos). Poeta opowiada także o podróży po miejscach

<sup>30</sup> T. Gryglewicz: *Groteska...*, s. 63.



kultury, której skutkiem jest odkrycie mistyfikacji. I jedna, i druga podporządkowane są rytmowi snu, dzięki któremu człowiek może spojrzeć na znaną mu rzeczywistość z innej perspektywy, może otworzyć się na podświadomość. I poetyka snu, i groteska pozwalają bowiem na „przewartościowywanie wartości, wydobywanie nowego, zwykle zaskakującego sensu ze spetryfikowanych przeważnie pojęć czy zwrotów, rozgrywających się zdarzeń [...], dojście do zupełnie innego, a nawet przeciwnego sensu lub wymiarów niż te, które by wynikały z punktu wyjścia”<sup>31</sup>.

Ponieważ bohater liryczny wierszy nie jest fizycznie przygotowany do podróżowania (świadczą o tym przede wszystkim jego „wątle nogi”), podróż, którą odbywa można nazwać „podróżą komiczną”. Jest ona symbolem przygód, wolności twórczej i kreowania swego własnego bytu. Witold Gombrowicz tak oto nakreślił w swych *Dziennikach* obraz postaci artysty: „On – proteuszowy, jawne i jaskrawe przeciwieństwo monolitów, on – gracz! W przeciwieństwie do filozofa, moralisty, myśliciela, teologa, artysta jest grą nieustanną, nie jest tak, że artysta ujmuje świat z jednego punktu widzenia – w nim samym dokonują się nieustanne przesunięcia i jedynie tylko własny ruch może przeciwstawić ruchowi świata”<sup>32</sup>.

Podmiot liryczny wierszy Krzysztofa Koehlera uwolniony od czasoprzestrzennych reguł może pozwolić sobie na baśniowo-fantastyczną podróż drogami przebytymi przez innych wędrowców. Przypomina Dantego schodzącego w czeluści piekielne i pokonującego kolejne jego kręgi, Odyseusza, Don Kichota i innych wielkich bohaterów literackich. Pragnie zadrwić ze zła i brzydoty, ośmieszyć wszystko to, co w człowieku szkaradne, równocześnie doświadcza bylejakości, banału, brzydoty, zła, które otwierają przed nim drogę ku metafizyce.

Podróż poetycka Krzysztofa Koehlera ma być sprawdzianem kondycji człowieka w ogóle i języka poetyckiego. Poezja autora *Trzeciej części* jest rytualnym aktem zabójstwa, które to ma doprowadzić do odrodzenia świata i języka. Ostatni tomik to staczanie się w przepaść Piekła - przepaść kultury europejskiej i wartości, które się zdewałuowały. Dokonująca się Apokalipsa niesie jednak ze sobą nadzieję, iż z chaosu wyłoni się nowy ład.

Droga bohatera lirycznego wiedzie równocześnie i w górę, i w dół. Droga ku prawdzie prowadzi „wzdłuż rzeki, w górę”, a tam „wykroty, kamienie, las i | szum” [*List do PI*, NP, 119, podkr. – A.P.]. Natomiast ta - podporządkowana rytmowi ciała, życia, rytmowi miast, do

<sup>31</sup> Zdzisław Jastrzębski pisał na temat zmian znaczeń w grotesce, ale sadzę, że poczynione uwagi są słuszne również w stosunku do poetyki snu zastosowanej w poezji przez Krzysztofa Koehlera. Z. Jastrzębski: *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*. Warszawa 1968, s. 181.

<sup>32</sup> W. Gombrowicz: *Dzienniki 1961-1969*. Kraków 1997, s. 73.

których dociera bohater – każe mu podążać w dół i co najważniejsze – nie ma z tej podróży powrotu:

Zjeżdżam wzdłuż

mapy w dół [...]

[\*\*\* inc. *Powoli zapada zmierzch...*, NK, 106]

droga stromo

zsuwała się

w dół. Wiał

wiatr i zaczął

prószyć śnieg,

więc potem

już zasypywał

naszych kroków

ścieg.

[*Sylwester. Gdzieś w drugiej połowie lat 80.*, NK, 109]

Paradoks tej wędrówki polega na niemożności ustalenia celu oraz wytyczeniu drogi, która ma zostać pokonana. Bohater raczej „krąży” w miejscu [*Póki tak krąże...*, NK, 94], „błądzi” [*Wilanów*, WE, 42], wiecznie przed czymś ucieka, ponieważ „Miasta zburzono. Drogi zarósł perz. | Okłamuje siwa sztuka nawigacji”. [*Odyseusz i Penelopa*, WE, 19]. Jest bohaterem wykorzenionym. Sens wędrowania tkwi w czym innym:

A jednak **ważny jest tylko ruch:**

połamane gałęzie, ślady w błocie,

popchnięty kamień zawieszony

nad swoim łoskotem. To

zostaje. **To znaczy. Tylko to**

**tłumaczy trud.**

[*List do PI*, NP, 120, podkr. – A.P.]

Ruch to ciągle próby ocalania formy przed zniewoleniem, to czasowniki, które zagarniają sobą kolejne teksty, by ocalić życie. Wyrazem tego przekonania jest wiersz z tomiku

*Nieudana pielgrzymka* o incipicie *Póki tak krąże...*[NP, 94-95] Świadectwem naszego istnienia „tu i teraz” są zwykle, zdawałoby się błahe czynności – zapadanie w sen i otwieranie oczu, przemywanie garnków, bieg i zmęczenie – banał, ale mający znaczenie - ratuje nas przed poczuciem absurdu. Motyw życia-podróży łączy się w poezji Krzysztofa Koehlera z barokowym motywem życia-walki, podróży komicznej, podróży groteskowej i podróży do piekieł. Niezbitymi dowodami wędrowania są opisy krajobrazów, miejsc i ludzi. Poeta przemierza łąki, lasy, pola, góry. Natura sprzyja bądź stwarza przeszkody symbolizujące trudności życiowe. Łatwo można wskazać liczne obrazy o proveniencji apokaliptycznej – potopu, ognia, obsuwającej się ziemi.

Bohater liryczny wkracza w świat marzenia sennego, świat, który odrzuca zasady realizmu i pozwala na dobre zagościć fantazji, która jest siostrą groteski<sup>33</sup>. Prezentowane tu obrazy mają związek z barokowym motywem życia-snu oraz malarstwem surrealistycznym i ekspresjonistycznym, które wskazywało na związek aktu twórczego z działaniem podświadomości.

Dokonująca się Apokalipsa zmusza bohatera lirycznego do wyruszenia w drogę. I choć świat chyli się ku upadkowi na poetyckiej mapie świata są przecież jeszcze miejsca takie jak Lwów, Kraków, Wilanów, gdzie czas zatrzymał się, by opowiedzieć o tym, czego już nie ma, co zapomniane. Zaufanie do miejsc kultury to dziedzictwo po klasycyzmie. Nawet miejsca zniszczone, brzydkie, brudne wydają się piękne, bo są autentyczne. Przykładem może być Lwów – miasto apokalipsy spełnionej, istniejące jedynie we wspomnieniach. Lwów jest symbolem miejsc zapomnianych, ale także miejsc magicznych, posiadających duszę. Dla Polaków to *Semper Fidelis* – miasto zawsze wierne Rzeczypospolitej, symbol polskości, ale i miasto utracone, przechowywane we wspomnieniach. To bohater poezji i prozy nostalgicznej ludzi, którzy „przekazali swoje tęsknoty literaturze, a pisaniu powierzyli funkcję utrwalania przeszłości i zaleczania ran”<sup>34</sup>. Zdaniem Przemysława Czaplińskiego i Piotra Śliwińskiego proza nostalgiczna pod koniec lat osiemdziesiątych należała do najczęściej podejmowanych tradycji w literaturze<sup>35</sup>. Lwów powrócił przede wszystkim w tekstach Józefa Wittlina (*Mój Lwów*) i Adama Zagajewskiego (*Dwa miasta, Jechać do Lwowa*). W poezji Krzysztofa

---

<sup>33</sup> O związku tych dwu pojęć pisała Anna Janus-Sitarz w szkicu *Groteska a fantastyka, czyli poza granicami realności*, który zamieszczony jest w cytowanej już książce *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*.

<sup>34</sup> P. Czapliński, P. Śliwiński: *Literatura polska 1976-1998*. Kraków 1999, s. 157.

Autorzy poświęcili dwa rozdziały swej swojej książki problematyce Miast Odzyskanych i Utraconych – *W poszukiwaniu utraconego (I) i (II)*, s. 154-165, 195-207.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 195.

Koehlera miasto Lwów pojawia się w kontekście motywu podróży, wędrowania, bezdomności.

### *Żeni*

#### I

Tego miasta już nie ma. Ośleplł stary mur,  
Zapomniał co powiedzieć chciał park opodal wzgórza,  
Zamku, który znikł, ruiny nie służą opowieściom.  
Głucho, głucho toczy się historia.

Miasto z pamięcią starszą od narodzin,  
Z ciężką myślą, co przygniata skroń.  
Duszny mrok i wątle kroki laską wsparte.  
A więcej nic. Nic. Nowe karty.

Do tego miasta po omacku brnąłem  
Przez granic się przebiłem zimny pas,  
A tam tylko nowe zatknięte proporce;  
Na inna nutę pieje miejski kur.

I tylko to, jak złowieszczę światło,  
Które kłam ciemności niosąc gasi oczu żar,  
Że nie ma wrzasku ni płaczu, grzyb tylko  
I deszcz ślady zmywa. I śmierć.

#### III

Z bibliotek szkoły, z gimnazjów koszary,  
z kościołów składy na proso i len,  
Z pamięci jatkę, z przyszłości ofiary,  
Tak w ciało wstąpił oszalały sen.

Dwa miasta w jednym, dwój-myślenie w głowie;  
Miejsca, co zieją przeszłością, tak jak bramy moczem  
I te same w karnym szeregu pokrzykują różno,

I mówią „nie ma” oraz „nowe już”

Czas tu wiruje jak bączek po trawie,  
Jak skrzydła trzmiela, i te skrzydła właśnie  
Albo trzmiel kosmaty zanurzony w kwieciu  
Prawdziwy jest.

V

[...]

Plan miasta epopeją niemą jest;  
Cegieł ilością wielka kościół stać się może.

Gdy widzisz jak się w pył rozbija  
Co istniało. I pamięć nawet gaśnie jak zły sen

[Lwów, WE, 12-15]

Miasta nie ma na mapie, więc podróżnik sam musi znaleźć do niego drogę – w pamięci, we wspomnieniach albo wytworzyć sobie jego obraz w marzeniach tak jak to czynił Zagajewski w utworze *Jechać do Lwowa*: „Z którego dworca jechać | do Lwowa, jeżeli nie we śnie”. Podróżnik Krzysztofa Koehlera musi zmagać się z własną pamięcią, która wcale nie ułatwia powrotu: „Do tego miasta po omacku brnąłem | Przez granic się przebiłem zimny pas” [Lwów, WE, 12], bo zapisany jest tam obraz miasta zdobytego, zniszczonego i obcego bohaterowi:

A tam tylko nowe zatknięto proporce;  
Na inna nutę pieje miejski kur.

I tylko to, jak złowieszcze światło,  
Które kłam ciemności niosąc gasi oczu zar,  
Że nie ma wrzasku ni płaczu, grzyb tylko  
I deszcz ślady zmywa. I śmierć.

Obraz ten kłóci się z opisem poetyckim miasta, którego dokonał Adam Zagajewski. Dla niego była to przestrzeń magiczna, przestrzeń sacrum. Wspólne tym dwu opisom jest wyliczenie -

autor *Jechać do Lwowa* napisał: „zawsze było za dużo Lwowa”, Koehler zaś zastępuje pustkę wyliczeniem, dając świadectwo swej tęsknocie. Jego bohater liryczny zna dwa miasta – stary, piękny Lwów i Lwów, gdzie „Mury bez czułych zabiegów sterczą chmurnie”. Bytowanie w dwu przestrzeniach charakterystyczne było dla przesiedleńców, którzy, żyjąc w nowym miejscu, żyli równocześnie we Lwowie. Adam Zagajewski w eseju *Dwa miasta* wspomina pokolenie swego dziadka - ludzi, którzy „Tracąc pamięć, wracali do utraconego miasta”<sup>36</sup> i choć sami o tym nie wiedzieli, egzystowali w dwu miejscach.

„[...] Wracali do Lwowa.

Chodziłem więc tymi ulicami Gliwic z moim dziadkiem – bo jemu najczęściej dotrzymywałem kroku – ale w istocie spacerowaliśmy po dwu różnych miastach. Ja byłem trzeźwym chłopcem o pamięci małej jak orzech leszczynowy i byłem absolutnie pewny, że idąc ulicami Gliwic, pośród pruskich, secesyjnych kamienic, ozdobionych ciężkimi kariatydami z granitu, znajduję się naprawdę tam, gdzie się znajduję. Mój dziadek jednak, mimo że szedł tuż przy mnie, przenosił się w tym samym momencie do Lwowa. Ja szedłem ulicami Gliwic, on Lwowa. Ja byłem na długiej ulicy, która [...] nosiła szydercza nazwę ulicy Zwycięstwa [...], on natomiast w tym samym czasie spacerował ulicą Sapiehy we Lwowie. Potem, dla odmiany, wchodziliśmy do Parku Chrobrego [...], ale on oczywiście znajdował się w Ogrodzie Jezuickim we Lwowie.”<sup>37</sup>

W poezji obraz Lwowa też ma charakter dualistyczny. Miasto, a właściwie „Dwa miasta w jednym” to przestrzeń, gdzie „Sypki, niemy gruz” miesza się w pamięci z nostalgicznymi wspomnieniami z młodości:

Pamiętasz – zamiast sukni na łące  
Rozgrzanej , szybko z ciała zdjętej –  
Czy pamiętasz ten deszcz, który w niedzielę  
W domu zatrzymał nas onego roku?

Wspomnienie pierwszej miłości, pierwszego kontaktu fizycznego łączy się z obrazem „łąki rozgrzanej” i deszczu, który zastąpił dziewczynie suknię. Motywy te - według Czaplińskiego i Śliwińskiego - należą do typowych obrazów literatury nostalgicznej, która przedstawiała przede wszystkim współistnienie obok siebie ludzi różnej narodowości i wyznania,

---

<sup>36</sup> A. Zagajewski: *Dwa miasta*. Kraków 1991, s. 15.

<sup>37</sup> Ibidem.

akcentowała „pielęgnowanie pamięci przeszłości jako cząstki własnej tożsamości” oraz przywoływała obrazy niezakłóconej natury i inicjacji młodego bohatera<sup>38</sup>.

W poezji Krzysztofa Koehlera prawda miesza się z marzeniem, dlatego spacer po mieście staje się przyczyną cierpienia. Miejsca takie jak to mają jednak ukryte zakamarki, skrywają swe tajemnice. W stęchliźnie, brudzie i fetorze, która jest swoją własną karykaturą, w świecie rozpadającym się, rozsypującym, podlegającym przemianie ukrywa się tajemnica życia mistycznego. Obraz Lwowa przypomina *Ulicę Krokodyli* z opowiadań Brunona Schulza, w których „Obcowanie z lichą pretensjonalnością i tanią elegancją owego dystyktu przemysłowo-handlowego traktowane jest [...] jako r o d z a j w t a j e m n i c z e n i a w n a t u r ę w s z e c h ś w i a t a, jako zbliżanie się do, przysłoniętej pozorami, »podszewki rzeczywistości«”<sup>39</sup>.

Skoro bezład kryje tajemnice istnienia, to miejsca takie jak Wilanów muszą budzić niepokój. Pozorne piękno skrywa w sobie przemoc i cierpienie. Wilanów to świat niby ze snu, pełen baśniowych rekwizytów, zamieszkały przez egzotyczne ptaki, fauny, nimfy, amorki, mitologiczne groteski. Z pałacem, fontanną sąsiadują chińskie świątynie i pagody – tak jakby architekt zapomniał o zasadach umiaru i harmonii:

[...] Plusk kaczek.

Które podrywał spóźnionego krok.

[...]

Pałac wzbijał się w tęczę. Fontanny milczały.

[...]

Fontanny opadały oktawami kropel,

A jeśli padał to wraz z tęcza deszcz.

[...]

Tulczyn, Niemirów, Wersal – nieprzespany sen.

[*Wilanów*, WE, 40-41]

Pozorny ład skrywa jednak przerażającą tajemnicę:

Egzotyczny krzyk ptaka. [...]

Smutek przestrzeni. Siwe rzędy wierz.

<sup>38</sup> P. Czaplinski, P. Śliwiński: *Literatura polska...*, s. 158.

<sup>39</sup> B. Pawłowska - Jądrzyk: *Sens i chaos w grotesce literackiej*. Kraków 2002, s. 99.

[...]

Hałasy miast. Złowróźbne słupy kominów,

[...] powyginane ciała faunów

I nimf [...]

Jak wyzwanie za wodą dygotał las.

Ten wzbudzający przerażenie zbiór epitetów wdziera się w przestrzeń wiersza świadcząc o jego palimpsestowości. Jest dowodem mistyfikacji, w którą uwierzyła ludzkość, świadectwem koszmaru, który miał miejsce w XX wieku. Drzewa, rośliny, zwierzęta rozrastają się do hiperbolicznych rozmiarów, jakby chciały rozsadzić sobą przestrzeń. „Egzotyczny krzyk ptaka” przypomina krzyki umierających ludzi. „Słupy kominów” to słupy krematoriów, „powyginane ciała faunów | I nimf” to zbezczeszczone ciała ludzkie, a upersonifikowany las to las pamiętający śmierć tysięcy zamordowanych w tył głowy, bezimiennych, którzy spoczęli w zbiorowych mogiłach. Deformacja ogarnia cały świat, przestrzeń zdaje się być rozsadzana przez nadmiar.

Druga część poematu *Wilanów* to niewspółmierny do poprzedniego retrospektywny opis parku XVIII-wiecznego. Poeta ukazuje czas, kiedy bez ironii mówiono o wartościach humanizmu. Jeszcze wierzono, iż ład na ziemi jest obrazem ładu boskiego, a wszystko można zbadać, zmierzyć i wyliczyć. Ale to „nieprzespany sen”! „Perliste dzwonki klawikordów, peruki, | Pieprzyki” świadczą o totalnym obłędzie, jakiemu uległ świat. Krzysztof Koehler zastosował w utworze groteskową metodę zaprzeczenia<sup>40</sup>, by dokonać demistyfikacji kultury basenu Morza Śródziemnego. Współczesny poeta czuje się zagubiony w świecie tylko pozornie pięknym. Harmonia została zastąpiona chaosem. Trwa Apokalipsa:

Zgubiłem miarę. Zbyt niespójny rytm.

Sypałem w palcach gruz i pył,

widziałem gruz i pył, i śmierć,

Nieustający wody bieg.

Zbyt cichy dźwięk. Zbyt lekka serca

Mowa. Utonął rytm.

---

<sup>40</sup> Zob. Z. Jastrzębski: *Wymiary groteski* W: Idem: *Literatura pokolenia wojennego...*, s. 206.



Wiosna sypała płowa  
Kwiatów ognisty deszcz.

[*Wilanów*, WE, 42]

Koniec świata to przede wszystkim koniec muzyki, rytmu, miary, które tak naprawdę są symbolami wartości humanistycznych. Człowiek musi podjąć trud odbudowania świata i odpowiedzieć sobie na pytania, jak żyć w cieniu kominów przypominających o krematoriach, jak przechodzić obok „powyginanych ciał faunów”. To powrót do pytań, które stawiali pisarze należący do pokolenia wojennego – Tadeusz Różewicz czy Tadeusz Borowski, ale także powrót do problematyki podejmowanej przez ekspresjonistów i katastrofistów. Podsumowaniem rozważań na temat poematu Krzysztofa Koehlera *Wilanów* mogą być słowa ekspresjonisty Jerzego Hulewicza, który zapisał w jednym ze swych tekstów krótko i dobitnie: „Ujrzała Europa bankructwo swojej kultury”<sup>41</sup>.

Mit Europy okazał się jego karykaturą, wiara w człowieka niespełnionym marzeniem. Bohater liryczny poematu *Wilanów* odkrył mistyfikację kultury europejskiej, dlatego rusza dalej...

Poetycki opis krainy zła – Europy przynosi wiersz z kolejnego tomiku poetyckiego *Jan Amos Komenski ucieka z Leszna*.

Co z tego, że osiedliśmy tu, w tej  
klitce, zaułku, szpłachciu błota,  
mogła równie dobrze przyjść nam ochota  
na Paryż czy Linz. [...]  
Leszno jest dnem, skrajem  
albo lepiej jeszcze – czymś, co nie  
zasługuje nawet na nienawiść, miejscem,  
co ani dobre, ani złowieszcze... Dość,  
bo się ze swoją niechęcią już nie mieszczę

w wiersze. [...]

Przestrzeń łagodnie schyla się na  
zachód. Po górze kontynentu

---

<sup>41</sup> J. Hulewicz: (*Impresja i ekspresja*) W: J. Ratajczak: *Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu*. Poznań 1987, s. 53.

łatwiej tu na sankach puścić  
się w dół, by z tej przejażdżki  
odnieść skromna korzyść: im dalej, tym mniej mrozu.

Dalej kraina rzek aż do wielkiej  
wody. Niekiedy, zdarza się, że  
okiem nadzmysłowym widzę  
kontynent, glob cały,  
a pośrodku globu ten jeden twór  
pokraczny, ten wrzód!

[NP, 79-80]

Jan Amos Komenski to postać historyczna, żył w latach 1592-1670. Był człowiekiem wykształconym, teologiem i pedagogiem oraz kaznodzieją zboru Braci Czeskich. Po edykcie cesarza z 1627 roku dotyczącego wyznań poprowadził do Polski grupę uchodźców. Wcześniej stracił jednak żonę i dwoje dzieci.

„Znudzony podróżnik i domak” – jak określa się bohater liryczny wiersza – jest postacią groteskową, ponieważ jego status nie jest określony, on sam nie wie, kim tak naprawdę jest. Na pewno to ktoś, kto przeżył własną śmierć i narodził się do nowego życia w świecie „na opak”, w świecie, w który człowiek nie jest już ani panem swego życia, ani wszelkiego stworzenia:

[...] Potrafiłem  
przewertować tę przestrzeń,  
jak księgę w ciągu kilku godzin,  
choć i księga, i przestrzeń nie były

obecne podczas tamtych, moich  
powtórnych narodzin.

Nie czuje się też związany z Leszmem, które stało się jego domem pewnie przez przypadek (Podobnie postrzega miasto sam autor, który odbywał w Lesznie służbę wojskową). Jest bohaterem wykorzenionym, tułaczem, który musi wiecznie uciekać. Leszno - „klitka, zaułek, szplachć błota” stanowiło dla niego karykaturę rodzinnego miasta. Mocno akcentuje się

peryferyjność położenia Leszna oraz ograniczenie przestrzeni. „Zaulek” to miejsce gdzieś na uboczu, nie dające poczucia bezpieczeństwa, „dół” wartościuje je negatywnie jako przestrzeń związaną ze strefą zła. A tymczasem przecież ludzie zawsze uważają swój kraj za centrum świata, a nawet są przekonani, że żyją na jego wierzchołku<sup>42</sup>. Określenie „klitka” mające znaczenie pejoratywne (małe pomieszczenie) wskazuje na istotną problematykę tekstu, jaką jest zagadnienie wolności. Yi-Fu Tuan autor książki *Przestrzeń i miejsce* zawarł w niej kilka istotnych uwag dotyczących pojęcia przestrzenności: „Przestrzenność jest blisko związana z poczuciem wolności. Wolność implikuje przestrzeń; oznacza to: mieć dość siły i przestrzeni do działania”<sup>43</sup>. Jest również warunkiem biologicznego przetrwania, zapewnia zamożność, siłę, prestiż<sup>44</sup>. Bohater wiersza nie czuje się bezpiecznie w nowym miejscu, które kojarzy mu się z ograniczoną przestrzenią, właściwie poczucie to wywołują mieszkańcy Leszna, bowiem „to ludzie bardziej niż rzeczy ograniczają naszą wolność i pozbawiają nas przestrzeni”<sup>45</sup>.

Jan Amos Komenski przedstawia Leszno jako „dół”, zaś kontynent określa mianem „górkę”. Minimalizacja oznacza w tym wypadku deprecjację, ponieważ nie chodzi tu o właściwą topografię, a symbolikę góry jako miejsca sakralnego. „Górka”, z której można „na sankach puścić | się w dół” to miejsce, które uległo desakralizacji. Groteskowa przestrzeń wierszy Krzysztofa Koehlera jest przestrzenią „na opak”, zdaje się ulegać ciągłym przemianom - *sacrum* zastępowane jest przez *profanum*, niebo zstępuje na ziemię - jakby przestrzeń przelewała się w sobie:

wchodziłem na górę  
w okolicy najwyższą,  
co nie znaczy – wysoką;  
w porządnym górskim  
kryterium był to pagórek raczej

[*Nieudana, ach pielgrzymka do pewnego miejsca*, NP, 82]

Również sam bohater nie może jasno określić, kim tak naprawdę jest. Podróż wcale nie pozwala określić mu swej tożsamości, nie służy poznaniu, a raczej prowadzi do rozmycia się osobowości („pół-dezterter, | pół-lewita” [*Nieudana, ach, pielgrzymka do pewnego miejsca*, NP, 85]), o czym świadczy jego niepewność: „Partyzant prawdy może to właśnie ja?”. Jest

<sup>42</sup> Yi-Fu Tuan: *Przestrzeń i miejsce*. Warszawa 1987, s. 56.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 72.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 79-80.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 81.

raz pielgrzymem, raz podróżnikiem, uciekinierem i wędrowcą, turystą, który „wyczerpał się w zachwycie” [*Dziennik podróży*, NP, 102] i „znudzonym podróżnym i domakiem” w wierszu *Jan Amos Komenski ucieka z Leszna*.

Krzysztof Koehler posuwa się dalej w swych groteskowych przemianach i przedstawia w przywołany utworze wizję Europy jako ropiejącego, chorego miejsca, które niszczy cały organizm Ziemi – „wrzodu”. To profanujące określenie pozwala wskazać na przyczynę upadku ludzkości oraz dokonującej się Apokalipsy. Nazywa mieszkańców „żołdakami”, „kapusiami” i „głupcami”, by w końcu zakpić z mitu Europy:

[...] z tego  
nagromadzenia ludzi i ciasnej  
przestrzeni nic nigdy nie wynika.

Ludzkość, walcząca o przestrzeń, władzę, prestiż, zupełnie zapomniała o wartościach humanistycznych. Europa - „Wrzód” przypomina czyściec Dantego zamieszkały przez – używając określeń Morawskiego - pyszałków, zazdrośników, gniewliwych, gnuśnych, skąpców, żarłocznych i rozpustnych<sup>46</sup>. Kultura europejska stacza się w przepaść. Gdziekolwiek bohater uda się, będzie spadał w dół, „im dalej, tym mniej mrozu”.

Czas rozpocząć podróż do piekieł...

Piekieł to ludzkie bestiarium, zbiór postaci wzbudzających odrazę. I choć nie przerażają swym wyglądem, bardziej ohydne zdają się ich dusze. Brygida Pawłowska-Jądrzyk uważa, iż: „Im dalej w wiek XX, tym bardziej literatura zdaje się stronić od metafizyki. W centrum uwagi zaczyna plasować się człowiek jako istota społeczna, współtworzona i okaleczona wskutek presji różnorodnych stereotypów oraz w interakcji z innymi ludźmi. W literaturze groteskowej problem tożsamości urasta do rangi nadrzędnego, owocując coraz liczniejszymi utworami, w których pojawiają się postacie zdeformowane w wyniku relatywizacji, rozmycia bądź redukcji i hiperbolizacji cech osobowościowych”<sup>47</sup>.

Współczesne piekieł zamieszkuje ludzie skarleni psychicznie i ci, którzy nie zrobili nic, aby wznieść się na wyższy poziom ewolucji:

Ja całe życie chodziłem za oborę  
i wiarygodną, uprawiałem wiary

<sup>46</sup> K. Morawski: *Wstęp* W: D. Alighieri: *Boska komedia*. Kraków 1977, s. LXXXVII.

<sup>47</sup> B. Pawłowska – Jądrzyk: *Sens i chaos...*, s. 76-77.

rolę

Ja od młodości taplałem siew błocie

Ja liczę krople z dachu, ćwicząc bezrobocie

[*La Canzona*, TC, 11]

Kolejna grupa to osoby, które zaspakajają wyłącznie własne hedonistyczne potrzeby – jedzą, piją, uprawiają miłość fizyczną, a wszystko po to, by zagłuszyć w sobie przerażającą pustkę i lęk przed śmiercią:

„Liczę dania. Jemy,  
oczywiście kraby,  
raki, ryby, opiekane,  
gotowane shrimpsy,  
krokodyle, żabie udka,  
dopijamy też tequilę

i szczęśliwi spozieramy  
wszędę; wniebogłose  
gra muzyka, piękne  
uda wokół, brzuchy,  
nie, nie widzę nigdzie  
żadnej kosy”

[\*\*\* inc. *Znaki...*, TC, 24]

Ostatni krąg piekielny tworzą ci, którzy przelewali krew niewinnych ludzi – „Arcybiskupi – książęta słynni z okrucieństwa | powstania chłopów topili we krwi” [*Memento salzburskie*, TC, 33], nadużywali władzy, krzywdzili innych – „palacz opium, wytatuowany | miłośnik igraszek z chłopcami” [X, TC, 71]. Groteskowość tych postaci wynika z deformacji psychicznej i przejawia się w języku, który jest maską, skrywa ich prawdziwą tożsamość. To język ma stać się formą obrony przed złymi siłami, kiedy bohater posługuje się wyliczeniem (motyw jedzenia). Ale także jest formą zniewolenia – wyznacza ciasny krąg przestrzeni między „stodółką”, „wiary rolą” a „kościółem”.

Podróż groteskowego bohatera kończy się demistyfikacją – kultura europejska opiera się na fałszu i przemocy, piękno jest tylko zdradliwa ułuda. Ludzie to groteskowe monstra, psychicznie okaleczeni, walczący o władzę i pieniądze. Świat chyli się ku upadkowi. Obraz wędrówki ku czeluściom piekielnym dopełniają opisy kataklizmów dotyczących ziemi – powodzi, deszczu ognia, gromów, obsuwającej się ziemi [*Msza o czwartej*, TC, 37-39]. Poezja Krzysztofa Koehlera to satyra na współczesny świat i człowieka przełomu XX i XXI wieku.

### **„Dorastanie jest okaleczaniem”**

„Groteskowe ciało – pisze Michaił Bachtin – nie jest wyodrębnione z reszty świata, jest nie zamknięte, nie ukończone, niegotowe, samo siebie przerasta, wyrasta poza swoje granice. Podkreślone zostają te części ciała, które są otwarte na świat zewnętrzny - kórędy świat wchodzi w ciało lub jest z ciała wydalany – albo też te za których pośrednictwem ciało samo wystawia się niejako na świat; a zatem – otwory, wypukłości, wszelkie odgałęzienia i wyrostki: otwarte usta, genitalia, piersi, fallus, gruby brzuch, nos. [...] jedynie poprzez tego rodzaju akty, jak spółkowanie, brzemienność, poród, agonia, jedzenie, picie, defekacja – ciało odsłania swoją istotę, to co w nim sprowadza się do wzrostu i przekroczenia granic. [...] z kolei to niegotowe i otwarte ciało (umierające-rodzące-rodzone) nie jest wyraźnie odgraniczone od świata: jest uwikłane w świecie, przemieszane ze zwierzętami i rzeczami.”<sup>48</sup>

Ciało ludzkie w poezji Krzysztofa Koehlera staje się groteskową figurą - rozpada się na poszczególne elementy, nie tworzy całości:

Rok wydłuża cienie naszych

Ciał. Ręce. Usta. Białe czoło.

[*Odyseusz i Penelopa*, WE, 19]

Wyliczenie części ciała powoduje uprzedmiotowienie ich oraz uprzedmiotowienie samego człowieka. Ten nie tylko ulega przemianie, ale jest również jej świadkiem, może obserwować chwilą po chwili własną dezintegrację, która nie tylko śmieszy, ale przede wszystkim przeraża. Ciało jest obce, bo nie można nad nim zapanować. Staje się przestrzenią, w którą

---

<sup>48</sup> Cyt. za T. Gryglewicz: *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*. Kraków-Wrocław 1984, s. 20.

wdziera się świat, przestrzenią otwartą na ingerencję z zewnątrz. Starzenie jest czasem niepożądanym - człowiek nie jest w stanie zapanować nad tą przedziwną przemianą:

Coraz trudniej troszczyć się o wygląd ciała.  
Brud i zapomnienie rzeźbią obce krajobrazy –  
Przepaść wstrętu bez słonecznej miary.

[*Owidiusz. Ostatnie lata*, WE, 26]

Jest postrzegane w kategoriach brzydoty, a czynności higieniczne nie są w stanie tego zmienić. „Brud i zapomnienie” – ukazane jako personifikacje są symbolem gwałtu i przemocy, jakiej doświadcza człowiek. Starzenie się dotyczy nie tylko samego człowieka, ale i całego świata. Jest obsesją i nie pozwala o sobie zapomnieć:

Promieniście od oczu  
rozchodzą się zmarszczki,  
jakby ogarnąć chciały całą  
przestrzeń, która została  
jeszcze.

[*Pierwsza rocznica*, WE, 29]

To co dzieje się z człowiekiem (starzenie) jawi mu się w kategoriach nierozstrzygalności, tajemnicy, agresji<sup>49</sup>. „Zmarszczki” uległy procesowi autonomizacji, można by powiedzieć trywialnie, iż „żyją własnym życiem”. Metafora ta ma wyrażać stan bohatera lirycznego, który czuje się postacią absurdalną, ponieważ należy do absurdalnego świata, w którym możliwe jest zniekształcenie, makabra, śmieszność. Michaił Bachtin pisał, iż podstawową cechą groteski jest wyolbrzymienie zjawisk niepożądanych<sup>50</sup>. To twarz jest najczęstszym obiektem wynaturzeń. „Otwarte usta, wytrzeszczone oczy, pot, dreszcze, duszność, nadęte policzki itp. – wszystko to są typowe przejawy i oznaki groteskowego życia ciała”<sup>51</sup>. Twarze wyrażają przerażenie - „zimne twarze świętych” [WE, 8], twarze bez oczu, wydymające wargi [WE, 24], okaleczone [\*\*\* inc. *Umarła Rachel...*, WE, 21].

<sup>49</sup> B. McElroy: *Groteska...*, s. 130.

<sup>50</sup> M. Bachtin: *Groteskowy obraz ciała*. W: Idem: *Twórczość Franciszka Rabelais'go*. Przeł. A. i A. Goreniewie. Kraków 1975, s. 425.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 428.

Ale ciało to nie tylko ciało starzejące się i będące przyczyną cierpienia. „[...] groteskowość, zanim stanie się przedmiotem kontemplacji estetycznej, towarzyszy refleksji na temat życia; zjawia się jako konsekwencja porównania rzeczy takich, jakimi są w głębi, z takimi, jakimi wydają się nam na powierzchni. Ma ona powołanie „metafizyczne”, odsłania i uwypukla, ponieważ zmusza spojrzenie do wnikięcia w struktury, a na tym poziomie wszelka rzeczywistość zaczyna się mniej lub bardziej wykrzywiać” – twierdzi Jean Onimus<sup>52</sup>.

Bohaterowie o brzydkich duszach, gdybyśmy chcieli ich przedstawić plastycznie, byłiby pewnie piękni. „Kalecy, ślepi, obłąkani” [*Powrót*, WE, 33], choć wzbudzają niepokój swym wyglądem, są ucieleśnieniem wartości pozytywnych. Krzysztof Koehler nie jest pierwszym poetą, który dostrzegł w nich piękno duchowe i uczynił ich uosobieniami wolności. Pierwszymi byli bohaterowie poezji trubadurów prowansalskich, powieści łotrzykowskich, poematów Villona, zbójcy Schillera, a także obłąkani i dziady Mickiewicza, nędzarze Baudelaire’a oraz Leśmiana<sup>53</sup>. „Pochwała kalek, nędzarzy, wyrzutków nie wypływa z abstrakcyjnej »hierarchii bytów«, nie jest celem samym w sobie, lecz odzwierciedleniem przekonania, że im właśnie dana jest tęsknota do harmonii, renesansowości, do pełni fizycznej i psychicznej, odczuwanej jako wartości wielkie i nie zagubione w codzienności” – pisze Jacek Trznadel w monograficznej książce poświęconej twórczości Bolesława Leśmiana.<sup>54</sup>

Bohaterowie wiersza o incipicie *Ozdrowieńcy, chromi, wyzwoleńcy...* powracają z podróży, którą można nazwać podróżą duchową, podróżą w poszukiwaniu sensu życia i wartości prymarnych:

Ozdrowieńcy, chromi, wyzwoleńcy, którzy z martwych wstali,  
Kalecy, ślepi, obłąkani – tłum wielki – wolno powracali.

W dole miasteczko chwiało się z gorąca,  
A za plecami Wzgórze Czaszki nocą nabrzmiewało  
Dwie belki zbite w krzyż. Przegroda słońca.

W milczeniu wielkim krok pyłu chmurę wznosił,

<sup>52</sup> J. Onimus: *Groteskowość...* W: *Groteska...* s. 73.

<sup>53</sup> Jacek Trznadel wymienia tych wszystkich bohaterów, jednak pisze, iż pełnią oni podobną funkcję jak człowiek pierwotny Leśmiana. Wskazuje również na szczególną rolę poety jako jednostki przeciwstawiającej się społeczeństwu czyli wolnej i żyjącej wbrew regułom społecznym. Zob. J. Trznadel: *Wstęp* W: B. Leśmian: *Poezje wybrane*. Wrocław 1983, s. XXXIX-XL.

<sup>54</sup> J. Trznadel: *Twórczość Leśmiana (Próba przekroju)*. Warszawa 1964, s. 331.



Ruchomy trakt cień wędrujący znaczył.  
Do miejsca szli, gdzie szlaban drugiej belki kres ogłosi.

Lecz noc – zwinne jaskółki wysławszy za gońca,  
Które jak pociski cięły mrok,  
Koła kształty, barwy, światła, rzeczy. I szli tak bez końca.

[*Powrót*, WE, 33]

Kult przygody duchowej to charakterystyczny motyw literatury modernistycznej, na którego kształt wpłynęły poglądy Nietzschego wyłożone w *Tako rzecze Zaratustra* oraz Bergsona w *Ewolucji twórczej*. Bergson pewny był, iż „nasza osobowość rośnie, powiększa się, dojrzewa bezustannie”<sup>55</sup>. Człowiek jest istotą, która potrafi kreować samego siebie. Ewolucja dokonuje się nie tylko w ciągu naszego życia jednostkowego, ale i gatunku<sup>56</sup>.

Maciej Urbanowski w recenzji *Partyzanta prawdy*, która ukazała się w piśmie „Arcana”, zastanawia się nad przyczyną wędrowania bohaterów Koehlera: „Wędrówka jest konsekwencją ich niestabilnej bezdomności, wykorzenia. Owi zagubieni w świecie samotnicy żyją w poczuciu nieustannego zagrożenia i osaczenia, niepewności własnego losu. Stąd ich spojrzenie nieodmiennie skierowane jest ku temu, co na horyzoncie, w oddali, ku temu, co mogłoby oznaczać kres tułaczki”<sup>57</sup>.

Materia pokonuje trasę od „Trawy do Króla stworzenia” [*Pochwała scholastyki*, WE, 7], a człowiek, ponieważ „czas | obdarował dojrzewaniem | trwanie” [*Ekloga, Sierpień*, WE, 34], może się wznieść na coraz wyższy poziom ewolucji.

„...im bardziej nieudolny, pospieszny i niejako łatany jest kształt, który dusza na siebie przywdziewa – tym wyraźniej poprzez jego strzępy i szpary wyziera ów absolut niedościgły, ku któremu ona w swej znojnjej wędrówce zmierza: bylejąkość formy podkreśla jej nieostateczność i tymczasowość [...] bohaterowie Leśmiana pospieszną nieudolnością swych każdorazowych wcieleń zaznaczają chęć przejścia do następnych” - pisał Artur Sandauer o bohaterach autora *Oddaleńców*.<sup>58</sup> Sam Bolesław Leśmian bronił ich następującymi słowami: „Paradoksem się to wyda, bolesnym, pełnym sarkazmu paradoksem, gdy powiemy, że jedynie skargi i jęki nędzarzy, pochrzest ich pięści, głodem pokurczonych, głuchy pomruk i rżenie piersi, którym odmówiono »środków do życia« – jedynie te

<sup>55</sup> H. Bergson: *Ewolucja twórcza* W: I. Wojnar: *Bergson*. Warszawa 1985, s. 209.

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. 198-246.

<sup>57</sup> M. Urbanowski: *Partyzant prawdy Krzysztofa Koehlera*. „Arcana” 1997, nr 4, s. 150.

<sup>58</sup> Cyt. za J. Trznadel: *Twórczość Leśmiana*. Warszawa 1964, s. 328-329.

**bezpośrednio** z życiem związane krwawe głosy i męczarnie, rozedrgane ruchy godne są i zdolne napełnić ową próżnię, ożywić ich martwość, uczynić ją znośną i usprawiedliwić jej obecność”<sup>59</sup>. Uwagi te w równej mierze mogłyby zostać wypowiedziane o postaciach z poezji Krzysztofa Koehlera. Autor uczynił to w formie aforyzmów:

pomału potężniejac stajesz się martwy

[*Krzysztof Kolumb dopływa do Ameryki*, NP, 77]

Dorastanie jest okaleczaniem,

odrabrywaniem, ślepieniem

[\*\*\* inc. *Zdradzonych...*, NK, 175]

Te filozoficzne prawdy przemawiają do nas tym bardziej, że poeta posłużył się obrazami makabrycznymi. Dojrzewanie pokazał jako proces umierania oraz jako podleganie agresji nakierowanej na nasze ciało, jako proces somatyczny. Człowiek skrzywdzony, znający smak przemocy i cierpienia oraz zbliżający się do kresu swego życia będzie istotą najbardziej kompetentną, by móc powiedzieć o sobie, iż pokonał własną niedoskonałość. Człowieczeństwo dla Krzysztofa Koehlera będzie oznaczało zdolność kreowania własnej osobowości, zdolność bycia poetą własnego poematu-życia, będzie formą heroizmu moralnego, bowiem każdy, kto zapagnie wznieść się wyżej w hierarchii bytów, będzie miał świadomość, iż dokonuje aktu samobójstwa. Zbawcza siła cierpienia pokaże po raz kolejny drogę człowiekowi, który pragnie osiągnąć „Króla stworzenia”. Ma głębokie podłoże filozoficzne i religijne. Koehler schrystianizował teorię ewolucji przedstawioną w poezji Leśmiana i powrócił do propozycji barokowych poetów. Jego „kaleka” to postać gotowa na przyjście samego Boga:

Deszcz spłoszył miasta. Zamykano bramy,

tylko **włóczędzy** brodzili nocami

wśród ciszy ulic, gdzie pod kamieniami

schronił się wyrok, gdyż

już się spełniało to, co im jeszcze

---

<sup>59</sup> Cyt. za J. Trznadel: *Twórczość Leśmiana...*, s. 78.

obcym się zdawało. I choć nie wiedzieli  
w suknie ich, płaszcze, pocałunki, gesty  
wkraczał majestat

nieuniknionego.

[*Dzień się nazywał pierwszy września*, WE, 10, podkr. – A.P.]

Przygoda duchowa, groteskowa podróż nabierze w kolejnych tomikach poetyckich Krzysztofa Koehlera charakteru pielgrzymowania, doświadczenia metafizycznego:

A kiedy  
zetną jęczmień  
rozedmie się niebo

o jeszcze  
jeden  
wymiar.

I tak  
to jest:

malejemy w  
ogromie.

[\*\*\* inc. *A, kiedy...*, NP, 50]

Partyzant prawdy.  
Może to właśnie ja?

[*Szósta rocznica*, PP, 118]

Każda podróż pozostaje formą zmagania z własną materią, bo kiedy „Trzyma mnie opór” [*Szósta rocznica*, PP, 117], pogodzenie się z własnym losem [*Tyle minęło...*, 132] i chęć walki są ważniejsze od czegokolwiek – liczą się tylko „ruch” i „trud” [*List do PI*, 119].

Groteskowy bohater Krzysztofa Koehlera to człowiek należący do świata dzięki „otwartemu” i „niegotowemu” ciału. Musi podjąć się próby ukształtowania własnego „ja”

(bohater nietzscheański), poznać i zaakceptować smak bólu i cierpienia (postawa stoicka), by wznieść się na wyższy poziom ewolucji i osiągnąć kontakt z Bogiem. Symbolem jego zmagania jest podróż rozumiana wielowymiarowo - jako podróż groteskowa, komiczna, do piekieł oraz wędrówka metafizyczna. Karol Maliszewski tak charakteryzuje bohatera: „Boży wędrowiec, poszukiwacz oddechu, partyzant prawdy dąży do swojego satori i – spektakularnie – na oczach czytelników odnajduje to, czego szukał i ową rzecz, prawdę, wiarę czytelnikowi podsuwa. Najpierw jest samotnym, lecz upartym i wytrwałym piechurem, jednak wędrówkę kończy współnieniem (odnalezieniem wspólnej prawdy), odnalezieniem się w tłumie podobnie myślących i czujących. Niby ten sam, co z początku, ale jakże odmieniony, doświadczony przeżytym oświeceniem, uspokojony i ukojony, albowiem **złapał oddech**”<sup>60</sup>.

Poezja Krzysztofa Koehlera dzięki zastosowaniu groteski ma charakter paraboliczny i uniwersalny. Opowiada historię człowieka poszukującego sensu w życiu, zmagającego się z własnymi ułomnościami, człowieka muszającego dokonywać wyborów, upadającego i podnoszącego się do dalszej drogi, a wreszcie odnajdującego to, co w życiu najważniejsze – źródło Dobra, Prawdy i Piękna – wartości niezmiennych i wiecznych.

### **„Ludzkie błoto”**

„Źródłem groteski w sztuce i literaturze jest ludzka zdolność ulegania wyjątkowo silnej fascynacji tym, co potworne” – pisał Bernard McElroy<sup>61</sup>.

Śmierć jest nie tylko potwornością, ale i tajemnicą, przeraża człowieka, nawet literatura, która miała zwyciężać śmierć, jest jej apoteozą. „Najlepszym przykładem sytuacji groteskowej jest taniec śmierci, czyli taniec szkieletów. Zniekształcenie sięga tu samych podstaw istnienia, zostaje przełamana granica między żywymi a umarłymi, między energią a bezwładem. Temat śmierci i rozpadu uwydatnia aż nazbyt silnie groźbę rozkładu i krach naszego istnienia; jednakże na plan pierwszy może również wysunąć się element farsowy. Szkielet ludzki, prototyp obiektu groteskowego, zostaje wprawiony w ruch i przewodzi tej scenie ponurego i demonicznego szyderstwa. Przywrócony w ten sposób do życia, staje się podwójnie groźny, zmienia się jednak w postać śmieszna, gdy uwaga skupia się na pozorach głupawego grymasu i ruchach podobnych do ruchów marionetki.”<sup>62</sup>

<sup>60</sup> K. Maliszewski: *Cisza świata, dźwięk wieczności*. „Topos” 1998, nr 1-2, s. 111.

<sup>61</sup> B. McElroy: *Groteska...*, s. 125.

<sup>62</sup> L. B. Jennings: *Termin...* W: *Groteska...* s. 61.

Szkielet w poezji Krzysztofa Koehlera zastąpiony zostaje obrazem „ścierwa”, „ludzkiego błota”, które świadczy, iż ciało ludzkie podlega rozkładowi, a tańcząca postać Śmierci - postacią siewcy-kosiarza, który ma proveniencję ludową oraz ukazuje związek człowieka z Kosmosem (Kosiarz to znak zodiaku, symbol Panny):

Jeszcze raz to samo. Czas siania, czas zbioru.

Z siewcy kosiarz przeistoczony przez letnie upały.

Dobry ogrodnik. Pasterz. Strzegący czystej wody.

[*Niemcy. Bawaria.*, WE, 8]

Przeraża jeszcze bardziej niż szkielet, bo człowiek czuje się oszukany. „Siewca”, „Dobry ogrodnik” nagle okazuje się przewrotnym błaznem, który drwi sobie z ludzkiego życia. Być może to sam Bóg, który jest panem życia i śmierci. Jednak prawdziwe obawy wzbudza w człowieku rozkład. Jego preludium jest samo życie, bo „Dorastanie jest okaleczaniem, | odrąbywaniem, ślepnięciem” [\*\*\* inc. *Zdradzonych...*, NK, 175], dotyczy przede wszystkim naszego ciała. Lękowi i przerażeniu towarzyszy przekonanie, iż śmierć stanowi część życia – zatem „Trwa | zmaganie się | życia i śmierci” [*Dziennik jesieni*, NP, 89]. Śmierć jest owocem absurdalności życia („pomalu potężniejąc stajesz się martwy” [*Krzysztof Kolumb dopływa do Ameryki*, NP, 77], „malejemy | w ogromie” [\*\*\* inc. *A kiedy...*, NP, 50]). Epatowanie makabrą to cecha charakterystyczna poetyki barokowej oraz ekspresjonistycznej, która zapożyczyła z XVII wieku zamiłowanie do turpizmu.

Obrazy śmierci w poezji autora *Trzeciej części* kształtowane są w znacznym stopniu przez bohatera lirycznego – człowieka prostego o rodowodzie ludowym. „Kultura ludowa przeszłości zawsze, na wszystkich etapach swego ciągnącego się przez tysiąclecia rozwoju, dążyła do tego, aby pokonać śmiechem, zreflektować, przełożyć na język dołu materialno-cieleśnego (w sensie ambiwalentnym) wszystkie węzłowe idee, obrazy i symbole kultur oficjalnych.”<sup>63</sup> Dlatego poeta wykorzystuje średniowieczno-renesansowe motywy śmierci zaczerpnięte z twórczości Francisa Rabelais’go oraz motywy świata „na opak” i karnawału. Zmierzanie ku śmierci jest zmierzaniem ku dołowi, a nie ku górze jak w religii chrześcijańskiej.

z dołu głos się dobywa

---

<sup>63</sup> M. Bachtin: *Obraz dołu materialno-cieleśnego*. W: Idem: *Twórczość...*, s. 534.

od korzeni idzie  
szum i uderzenia  
wcale nie rytm  
raczej chaos  
ram ta ram ta tam  
samogłoski i  
oddech

[\*\*\* inc. *W skibach...*, TC, 52]

Muzyka sfer, boski głos zostaje zamieniony w głos werbla wzywającego do marszu ku śmierci. Rajska kraina zrzucona została z niebios, „głos się dobywa | od korzeni”. Gleba – ten raj, który przeznaczony jest człowiekowi, ma zapewnić życie wieczne:

bryłki wysadzonej ziemi  
ponad zieleń, dowody na trwanie  
korzeni, dżdżownic, żyjątek,  
jedyne widzialne  
świadcstwa rewersu,  
karmicielki, zasady.

[*Opowieść z krypty*, TC, 65]

Krzysztof Koehler wielokrotnie przywołuje obraz rozkładających się ciał, gdyż łączy się on z motywem śmierci-odnowienia<sup>64</sup>, który ma związek z obrazami dołu materialno-cieleśnego silnie eksploatowanymi w twórczości Franciszka Rabelais’go. Na znaczenie ich zwrócił uwagę Michaił Bachtin w książce poświęconej twórczości francuskiego pisarza, w której jeden z rozdziałów w całości poświęcił wspomnianemu problemowi.<sup>65</sup> Podkreślanie znaczenia „dołu” związane jest - zdaniem badacza - ze świętami ludowymi oraz realizmem groteskowym. Zmiana kierunku, degradacja ma podwójne znaczenie – symbolizuje śmierć i odrodzenie<sup>66</sup>. „Wszystko skończone, *quasi*-wieczne, ograniczone, przestarzałe – zostaje rzucone w ziemię, w dół cielesny, ażeby umarło i narodziło się na nowo.”<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> M. Bachtin: *Groteskowy obraz...*, s. 450

<sup>65</sup> M. Bachtin: *Obrazy dołu materialno-cieleśnego w powieści Rabelais’go*. W: Idem: *Twórczość...*, s. 501-586.

<sup>66</sup> Ibidem, s. 503-504.

<sup>67</sup> Ibidem, s. 504.

Motywy dołu materialno-cielesnego pojawiają się w poezji Krzysztofa Koehlera szczególnie w ostatnim tomiku *Trzecia część*; wynika to pewnie z faktu, iż bohaterowie liryczni, którym oddano głos, wywodzą się z nizin społecznych. „Zwykle bowiem rodowód ludowy, mocno akcentujący związki z ziemią, mają mówiące osoby – pisze Anna Kałuża. – Jest to chyba nieobojętne dla konstruowanego obrazu świata tych ludzi, w którym trudno odnaleźć zasadę porządkującą i usensowniającą, ujawnia się natomiast w tych obrazach coś, co można nazwać podziemnym, chtonicznym trochę i ciemnym pasmem rzeczywistości. Daleki jest bowiem Koehler tym razem od uwznioślającej wizji: jego pisanie zmierza ku dołom życia, ku biologii i fizjologii. Jeśli poszukuje centrum i podstawy, związku wszystkiego, to odnajduje go w ścierwie, w padlinie.”<sup>68</sup>

„Padlina”, „ścierwo” odsyłają nas do wizji Baudelaire’a, wprowadzają elementy estetyki ekspresjonistycznej i turpistycznej. Brzydota musi zostać zaakceptowana, bowiem wiąże się z życiodajnymi procesami, ale jest również symbolem podświadomych lęków, które kryje w sobie każdy człowiek – lęków przed rozpadem, smrodem, mineralizacją rozkładającego się ciała.

Jeżeli ścierwo jest,  
nie pęknie łańcuch,  
zagości  
następstwo.

[\*\*\* inc. *Jeżeli jest już ścierwo...*, TC, 60]

„Tu, powiada, postójmy trochę  
tu, pomódlmy się chwile, bo docieramy  
do sedna (gdzie), a raczej kresu człowieczego  
(padlina). [...]

[*Opowieść przewodnika z małym udziałem chórków*, TC, 64]

Już w jednym z wcześniejszych wierszy z tomiku *Partyzant prawdy* poeta zwracał uwagę na konieczność zaakceptowania śmierci przez człowieka:

---

<sup>68</sup> A. Kałuża: *Bez sentymentu*. „Twórczość” 2004, nr 5, s. 108.

## Hymn żywych

*który mi objawił Pan Światłości przez sługę swego Pawła z Tarsu  
w mogile w kościele cystersów 18 lub 19 marca 1993*

Zaiste, dopóki nie pojdziesz,  
jak śmierć i życie sprzęgnięte  
są ze sobą, nie odnajdziesz ukojenia.

Będziesz się albo bał śmierci albo  
sycił swym istnieniem.

Nie ciesz się życiem, albowiem  
ciesząc się istnieniem, kołyszysz śmierć.

Spójrz: śmierć jest matką życia,  
wiecznym łonem rodzącym życie.

Śmierć nie jest nicością. Nie pomył się.  
Śmierć jest matką: logicznie i  
metafizycznie.

Śmierć karmi życie, więc nie jest  
przekleństwem. Jest glebą dla dębów i jesionów.

Póki żyjesz adorujesz śmierć.

[PP, 121]

Przywołany utwór jest hymnem na cześć śmierci - życiodajnej siły. Dzięki wprowadzeniu do wiersza stylizacji biblijnej tekst staje się wykładnią prawd wiary chrześcijańskiej. Patetyczny ton sakralizuje przekaz:

Zaiste, dopóki nie pojdziesz,  
jak śmierć i życie sprzęgnięte  
są ze sobą, nie odnajdziesz ukojenia.



Retoryczny ton kojarzy się z tonem kazań kościelnych - pierwsza strofa to teza, jest warunkiem, który musi zostać spełniony przez człowieka chcącego żyć w zgodzie ze sobą i Bogiem. Dalsza część utworu ma charakter wizyjny, pokazuje, co stanie się z człowiekiem, który nie pogodzi się ze śmiercią bądź zupełnie zlekceważy ją („Będziesz się albo bał śmierci albo | sycił swym istnieniem”).

Kolejne strofy to odrębne myśli, które mogłyby być rozwinięte w samodzielne teksty. Obraz śmierci prezentowany w *Hymnie żywych* zgodny jest z czasem cyklicznym oraz symboliką agrarną (motyw ziarna, siewu, zbiorów). Opiera się na związku końca i początku, który tak naprawdę jest paradoksem – „Spójrz: śmierć jest matką życia | wiecznym łonem rodzącym życie”.

Porównanie śmierci do kobiecego narządu rozrodczego wiąże się z kulturą ludową i odczytane może być jednocześnie jako pochwała i obelga najwyższego stopnia (*blason* u Rabelais’go<sup>69</sup>). Personifikowana śmierć nazwana zostaje bowiem „łonem”, staje się maszyną do wytwarzania życia i jednocześnie uzyskuje charakter groteskowy. Rodzący „dół” jest symbolem ciała, które otwarte na świat zaczyna żyć własnym życiem.

Dla Michaiła Bachtina „Ciało groteskowe to [...] ciało stające się. Nigdy nie jest gotowe, nigdy skończone: zawsze kształtuje się, tworzy i samo kształtuje i tworzy inne ciało; oprócz tego – pochłania ono świat i jest przez świat pochłaniane [...] Toteż najistotniejsze funkcje pełnią w groteskowym ciele te jego części, **te miejsca**, w których ciało **przerasta siebie, wychodzi poza własne granice, rodzi nowe (drugie) ciało**, a zatem funkcję tę pełni **brzuch i fallus**. [...] one właśnie poddawane są **pozytywnym wyolbrzymieniom-hiperbolizacjom**; mogą nawet **oddzielać się od ciała**, prowadzić **samodzielne Życie**, przysyłają bowiem resztę ciała, która staje się czymś drugorzędnym”<sup>70</sup>.

Patrząc na ciało człowieka przez pryzmat śmierci-rodzicielki, okazuje się, iż jest ono elementem Kosmosu, wiecznie żywym, nigdy jednorodnym elementem innych ciał. Ale groteskowy charakter śmierci wynika nie tylko z jej związku z motywem rodzenia. Pochłanianie, pożeranie wiąże się również z groteskowym ciałem:

Śmierć karmi życie, więc nie jest  
przekleństwem. Jest glebą dla dębów i jesionów.

<sup>69</sup> O *blason* u Rabelais’go pisał M. Bachtin: *Obrazy dołu...* W: Idem: *Twórczości...* s. 575-578

<sup>70</sup> Ibidem, s. 437.

Najbardziej charakterystycznym obrazem, kiedy „dół” miesza się z „górami” jest zastąpienie twarzy zadem<sup>71</sup>. Krzysztof Koehler wykorzystuje ów motyw w utworze z ostatniego tomiku mającego charakter sennej wizji:

to **zasrane pole**  
kończy się kiedyś  
w snach i  
przeskakuję **okop**  
i nie ma tam  
Ruskich i nie  
ginę ani ja,  
ani nikt z was  
i w buraczane **pole**  
wciska się mgła i jak  
**czołgam się, to mój zad**  
**służy za tarczę, ziemia,**  
badyle, a w zagonach  
woda z deszczu,  
co to lał jeszcze dwa dni temu i  
**budzi się czas:**  
bo jeszcze by mogło było być  
mogło by się było stać  
może mogli byli byśmy żyć

[\*\*\* inc. Cieniesie..., TC, 43-44, podkr. – A. P.]

Bohater liryczny jest postacią równie śmieszną jak kalecy, chorzy, starcy. Jednak wystawienie „zadu” wprowadza do wiersza nie tylko efekt komiczny, nie tylko ośmiesza samego bohatera. Pokazuje jego głęboki związek z ziemią jako matką życia i ukazuje człowieka, który liczy, iż uda mu się dzięki niej powrócić, odrodzić się. „Zad” to symbol płodności, a ziemia wprowadza ciało w wieczny ruch natury. „Poród i śmierć – to rozwierająca się gardziel ziemi i łona macierzyńskiego.”<sup>72</sup> W końcu tryumfuje jednak życie,

---

<sup>71</sup> Ibidem, s. 506.

<sup>72</sup> Ibidem, s. 453.

bo „**śmierć indywiduum** to tylko jeden moment tryumfującego życia ludu i ludzkości, moment **konieczny, ażeby ludzkość mogła się odnowić i udoskonalić.**”<sup>73</sup>

„Zasrane pole” to miejsce, które mieści niespożyte ilości życiodajnej materii. Bohater, czułgając się w kale, staje się częścią kosmosu, częścią świata, który wiecznie się odradza, i jednocześnie zwycięża strach przed śmiercią, bowiem „Mocz i kał przekształcają strach kosmiczny w wesołe karnawałowe straszidło”<sup>74</sup>. Następuje odrodzenie, „budzi się czas”, który wraca do początku.

Motywy kału i moczu wielokrotnie pojawiają się w poezji Krzysztofa Koehlera, stanowiąc nawiązanie do obrazów skatologicznych u Rabelais’go, obrazów „wesołej materii”<sup>75</sup> oraz praktyk dawnej medycyny. Michaił Bachtin w cytowanej już książce, pisząc na temat jarmarcznego słowa, tak analizuje znaczenie motywów skatologicznych:

„Kał to **wesoła materia**. W najstarszych obrazach skatologicznych kał, jak już pisaliśmy, związany jest z siłą rozrodczą i płodnością. Z drugiej strony – **jest traktowany jako coś pośredniego między ziemią a ciałem, jako coś, co je spokrewnia**. Jest także czymś pośrednim między ciałem żywym a ciałem martwym, rozkładającym się, przeistaczającym się w ziemię, w **nawóz**; ciało za życia oddaje ziemi kał; **kał podobnie jak ciało martwego, użyźnia ziemię**. [...] Dla niego (Rabelais’go – A.P.) **kał był ponadto wesołą i trzeźwiącą materią, jednocześnie poniżającą i czułą, łączącą w sobie grób i narodziny w ich najlżejszych, pozbawionych strachu, śmiesznych formach**.

Dlatego też w skatologicznych obrazach Rabelais’go (tak jak i w analogicznych obrazach realizmu groteskowego) nie ma i być nie może żadnego wulgarnego cynizmu. Obrzucanie kałem, oblewanie moczem, obsypywanie gradem skatologicznych obelg starego i umierającego (a jednocześnie rodzącego się) świata – to jego **wesoły pogrzeb**, zupełnie analogiczny (tyle że na płaszczyźnie śmiechu) do zasypywania mogiły serdecznymi grudami ziemi, albo do siewu – wrzucania nasion w bruzdy (w **łono** ziemi).”<sup>76</sup>

Motyw ziemi wielokrotnie powraca w wierszach autora *Trzeciej części*. Zawsze waloryzowany jest pozytywnie: „W powietrzu pachnie wtedy ziemia”, „Słodka jest mokra ziemia” [*Elegia*, We, 22]. Ogarnia sobą przestrzeń, rozciągając się pod horyzontem, staje się przestrzenią sacrum – „wstępująca w górę | bura rdza” [\*\*\* inc. *Nieść modlitwę...*, NK, 169] i miejscem objawienia:

---

<sup>73</sup> Ibidem, s. 465-466.

<sup>74</sup> Ibidem, s. 459.

<sup>75</sup> M. Bachtin: *Twórczość...*, s. 293.

<sup>76</sup> Ibidem, s. 268-269.

\*\*\*

Deszcze przepłuczą

Ziemię. Noc

zstępuje w chwale

[NK, 179]

Deszcz jest symbolem ożywczej materii, boskiego moczu, który zraszając ziemię jednocześnie ją zapładnia i pobudza do odrodzenia. Anna Kałuża uważa, iż *Trzecia część* to „historia o anonimowym przepływie życia. [...] największym mankamentem takiej wizji świata, pod jaką podpisuje się poeta, jest jej nieczułość na pojedynczość i niepowtarzalność istnienia, wszystko bowiem już było w tym, co jest i co będzie”<sup>77</sup>. Poezja Krzysztofa Koehlera jest hymnem na cześć boskiego urządzenia świata, przemiany pokoleń i ciągłego odnawiania się kosmosu. To apoteoza cyklicznego czasu i historii. Wielokrotnie powracające motywy ziemi, siewcy, ogrodnika, groteskowe obrazy dołu materialno-cieleśnego akceptują spojrzenie na świat z punktu widzenia ludowego obserwatora. Groteskowe obrazy ciała służą wyeksponowaniu nieskończonych sił twórczych materii kosmicznej i pozwalają oswoić strach przed rozkładem i śmiercią. Groteska związana jest z obrzędami poświęconymi płodności – starożytnymi Dionizjami oraz średniowiecznym karnawałem. Krzysztof Koehler przedstawiając w swym ostatnim tomiku karnawałowy obraz świata „na opak”, świata, który trwa zgodnie z cyklicznym czasem, pragnie doprowadzić do odnowienia się kultury i sztuki oraz świata, w którym Dobro, Piękno i Prawda straciły wartość.

Poeta jest i siewcą, i kosiarzem języka poetyckiego, który powinien ulec odnowieniu w palącym ogniu *Trzeciej części* - zgodnie z mottem zaczerpniętym z apokaliptycznej Księgi Zachariasza:

dwie części zginą i śmierć poniosą,

trzecia część tylko ocaleje.

I tę trzecią część poprowadzę przez ogień.

Za 13, 8-9

---

<sup>77</sup> A. Kałuża: *Bez sentymentu...*, s. 108.

## Wieczny ruch materii

Świat rozpadający się, rozlatujący, ulegający rozwarstwieniu to świadectwo stojącej się Apokalipsy. Przedmioty zapelniające przestrzeń do granic możliwości, przeczuwając koniec, podejmują się ucieczki. Jednak wszystko zdaje się mieć miejsce w jakimś przedziwnym czasie, kiedy świat realistyczny zaczyna mieszać się z mitem. U Brunona Schulza był to „trzynasty, nadliczbowy i niejako fałszywy miesiąc”, u Krzysztofa Koehlera czas zawiesił się.

„Czas tu wiruje jak bączek po trawie” [Lwów, WE, 14] – metaforycznie ujął to poeta. Porównując go do „kosmatego trzmiela”, „bączka” pokazał, że czas realny okazał się nikomu nieprzydatny, zaś w groteskowym świecie „na opak” sprawdza się natomiast leniwy jak bąk czas marzenia sennego ze swą alogicznością, z brakiem związków przyczynowo-skutkowych, baśniowością i makabrą.

„W ciało wstąpił oszalały sen” [Lwów, WE, 13], bohater dostrzega, iż świat ulega zmianie...

Odrywająca się tapeta, nadłamane drzwi,  
piec, rodzinne zdjęcia, koronki, makaty,  
krakowianki  
w oknach i przekręcanie zamków  
cykcyryk;  
jakby usuwały się spod lawiny,  
unikały kataklizmu, umykały powodzi;

Panujący nieład, bałagan i chaos sprzyjają metafizycznemu doświadczeniu – przekonywali nas Bolesław Leśmian, Bruno Schulz, Konstanty Ildefons Gałczyński. A wszystko to za sprawą Bergsona, który w *Ewolucji twórczej* ukazał świat jako śmietnik przedziwnych form kalekujących: „Droga, którą przebiegamy w czasie, zasilana jest szczątkami wszystkiego tego, czym zaczynaliśmy być, wszystkiego, czym moglibyśmy się stać. Ale przyroda, rozporządzająca niezliczoną ilością istnień, nie jest przymuszona do tego rodzaju ofiar. Zachowuje ona te różne dążności, które się rozdzieliły, gdy wzrosły”<sup>78</sup>. Artur Sandauer twierdzi, iż obsesja tandety w dwudziestoleciu to dowód na pojawienie się nowej warstwy

<sup>78</sup> H. Bergson: *Ewolucja twórcza*. W: I. Wojnar: *Bergson*. Warszawa 1985, s. 227.

społecznej, która odrzuciła akademicką estetykę<sup>79</sup>. Podobnie ma się rzecz w poezji autora *Trzeciej części*, który zakwestionował mit kultury europejskiej i oddał głos bohaterom z marginesu, posługującym się metaforyką opartą na mitach agrarnych.

„Chwila obecna – pisał Artur Sandauer – bowiem jest – godna czy niegodna, ale aktualizacja wieczności, rzeczywistość – mniej lub bardziej adekwatnym, ale wcieleniem ideału.”<sup>80</sup> Beata Pawłowska-Jądrzyk twierdzi, iż „bylejakość” to „swoista praktyka pisarska związana z nobilitacją jakości antyestetycznych („podkulturowych”), pojętych jako wyraz treści metafizycznych, tzn. dotyczących bytu jako takiego i rzeczywistości pozazmysłowej”<sup>81</sup>.

W obliczu zbliżającego się końca świat odkrywa przed człowiekiem tajemnice i ukryty w nim sens. Wszystko zdaje się wychodzić na wierzch, ta „podszywka” świata odkrywa się dla ludzkich oczu, zaskakując bogactwem form, które wyraża enumeracja. Antonimy podkreślają metafizyczny charakter zdarzenia tego, co właśnie staje się na oczach bohatera poezji Krzysztofa Koehlera: Podkr. – A.P.

2.

[...] i

niesione prądem całe drzewa, śmieci,  
jakieś wypłukane przez kataklizm schowki  
za drewnianą, kolorowe magazyny,  
sporo nagich kobiet, strzępy, **co**  
**ukryte, to jawne, co jawne, to**  
**stracone [...]**

4.

[...]

Więc tak mu powiedziałem ,  
że tak, tak widziałem, jak pękły  
fundamenty i na nic się zdało,  
że kobiety z krzykiem biegały i  
że najpierw ruszyła ziemia, potem  
rozszedł się dach i to, **co ukryte**

<sup>79</sup> A. Sandauer: *Rzeczywistość zdegradowana...*, s. 24.

<sup>80</sup> *Ibidem*, s. 25.

<sup>81</sup> B. Pawłowska-Jądrzyk: *Sens i chaos...*, s. 89.

(ach, zacieki nad piecem i ślady  
naszych igraszek z żoną,  
ślad jej stopy na ścianie, taki tam  
nasz znak), **stało się jawne.**

[podkr. – A.P.]

To co brzydkie, wstydlive, ukryte ukazuje się w pełnej okazałości. Te „bebechy” życia – magazyny z nagimi kobietami, strzępy, śmieci, bród, „ślady igraszek z żoną” objawiają się całemu światu. Świat na opak zdaje się wracać do właściwej pozycji. Zepsuta materia stanie się pożywką dla mającej narodzić się nowej formy, jest odpowiednikiem „odwróconego pola, | wywróconego spodem do góry” [\*\*\* inc. *W skibach*, TC, 55], kiedy można zaobserwować

bryłki wysadzonej ziemi  
ponad zieleń, dowody na trwanie  
korzeni, dżdżownic, żyjątek,  
jedyne widzialne  
świadcstwa rewersu,  
karmicielki, zasady

[*Opowieść z krypty*, TC, 65]

Wszystko powraca do początku, bo czas wędrówki dobiega końca. Ciągły ruch materii, przemiany jednej formy w drugą to świadectwo rozwoju, jaki dokonuje się w świecie.

Wciąż ten szelest,  
to **parcie nieustanne**  
**jednej w inną**  
**rzecz.**  
Ogień. Popiół. Dym.  
Woda. Szelest.

[\*\*\* inc. Wciąż ten szelest..., NP, 110, podkr. – A.P.]

Groteskowe formy niby z obrazów surrealistycznych Salvadora Dalego – lejące, pęczniejące - zdają się zagarniać sobą przestrzeń, niby witkacowskie „flaki” i „bebechy” przenikają tkanę

wiersza: „Modlitwa niemo zsuwała się z drzew. | [...] bólu smak mdły | Leniwo się sącył przez słoneczne drzwi.” [*Pani Stefanii P.*, WE, 37] i pozwalają na ciągłe przemiany materii.

Któż by lepiej zrozumiał Koehlera jak nie sam Bruno Schulz? W *Traktacie o manekinach* tak pisze o wiecznie żywej materii: „Materii dana jest nieskończona płodność, niewyczerpana moc życiowa i zarazem uwodna siła pokusy, która nas nęci do formowania. W głębi materii kształtują się niewyraźne uśmiechy, zawiązują się napięcia, zgęszczają się próby kształtów. Cała materia faluje od nieskończonych możliwości, które przez nią przechodzą mdłymi dreszczami. Czekaając na ożywcze tchnienie ducha, przelewa się ona w sobie bez końca, kusi tysiącem słodkich okraglizn i miękkości, które z siebie w ślepych rojeniach wymajaczą”<sup>82</sup>.

Ludzie jak manekiny idą za głosem tej siły, dlatego co raz podsuwane są nam obrazy kobiecych ciał – symbolu płodności i otwartości, gotowości wcielenia się w nową materię. Mężczyzn fascynuje i jednocześnie przeraża to, co związane z kobiecością:

a  
będą miały białe  
szorty i opalone  
uda i rozpuszczone  
włosy będzie rozwiewać  
im wiatr, kiedy będą  
jechać na rowerach przez pole  
i będą się pewnie śmiać i  
przez podkoszulki na cienkich ramiączkach  
będzie wszystko widać

[\*\*\* inc. *Cieniesie...*, TC, 44]

Epitety „opalone uda” i „rozpuszczone włosy” są wyznacznikami seksualności, w sposób stereotypowy charakteryzują obserwowane przez bohatera lirycznego postaci. Oniryczny obraz kobiet odpowiada męskim marzeniom o kosmicznej materii, której symbolem jest ciało kobiet. Ich „rozpuszczone włosy” rozwiewane przez wiatr wskazują na otwartość, nieokreśloność czyli groteskowość ciała. Ostatnie dwa wersy, w których czytamy: „przez podkoszulki na cienkich ramiączkach | będzie wszystko widać” ukazują materię, która

---

<sup>82</sup> B. Schulz: *Traktat o manekinach albo wtóra księga rodzaju*. W: Idem: *Sklepy cynamonowe. Sanatorium Pod Klepsydrą*. Kraków 1957, s. 60.



zdradza swe tajemnice, pragnie wyłonić się z ciała. W innych utworach proces ten przebiega bardziej dramatycznie, towarzyszą mu przeraźliwe dźwięki - „piski, krzyki” [\*\*\* inc. *Zamyka...*, TC, 19].

Przyglądanie się kobietom, które nie są tego świadome, jest rodzajem przemocy. Funkcję dotyku spełnia tu wzrok – świadczą o tym określenia kolorów: „opalone”, „białe” oraz charakterystyka bohaterek i ich strojów. Agresja wynika z poczucia niższości względem kobiet, które utożsamiane są z „łonem” czyli siłą rozrodczą. Ośmieszając kobiety, bohater doprowadza do symbolicznego gwałtu na materii. Zygmun Freud w książce *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewusstem*, pisząc na temat dowcipu obscenicznego, stwierdził, iż: „[...] dowcip tendencyjny bywa ze szczególnym upodobaniem używany jako sposób ujawniania agresji lub krytyki kierowanej przeciw osobom wyżej postawionym i roszczący sobie prawo do szczególnego autorytetu. Dowcip jest wówczas buntem przeciwko takiemu autorytetowi, jest wyzwoleniem się spod znaku nacisku. Na tym polega właśnie urok karykatury: śmiejemy się z niej nawet wtedy, gdy jest nieudana, bo sam bunt przeciw autorytetowi poczytujemy jej za zasługę”<sup>83</sup>

Bohaterem, którego fascynowały kobiety, był oczywiście ojciec narratora i dziecięcego bohatera *Sklepów cynamonowych* Brunona Schulza. Artur Sandauer dostrzegł, iż „ulegając pokusom płci, mężczyzna zdradza swe wysokie powołanie”<sup>84</sup>. Krzysztof Koehler znajduje rozwiązanie w łączeniu fascynacji seksualnością z tradycją ukazywania aktu seksualnego jako metafizycznego olśnienia.

W ostatnim tomiku ośmieszeniu ulegają nie tylko młode kobiety. Pierwsza część poematu *Msza o czwartej* z tomiku *Trzecia część* traktuje o „starych kobietach”, które swym istnieniem przypominają o niezniszczalności materii, choć ta zdaje się „rozłazić”, jest „rozklekotana”. Materia ulega przemianie i trwa na przekór rozpadającemu się światu, którego koniec zapowiadają nagromadzone rzeczowniki na początku poematu *Msza o czwartej* – „chmury”, „pomruki” i „wiatr”. Tworzą one wrażenie niepokoju i dynamizują tekst. Kobiety podążające do kościoła kierują się instynktem, który podpowiada im konieczność powrotu do prąródła materii:

i spokojnie kuśtyk, kuśtyk  
do drzwi, nim wiatr, nim  
deszcz, nim grom; zdążyć

<sup>83</sup> Z. Freud: *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*. „Dialog” 1989, nr 1, s. 94.

<sup>84</sup> A. Sandauer: *Rzeczywistość zdegradowana*. W: B. Schulz: *Sklepy cynamonowe...*, s. 20.

przed,  
dojść,  
doczłapać.

[*Msza o czwartej*, TC, 37]

Krzysztof Koehler, kreując w ten sposób bohaterki, nawiązał do sztuki Tadeusza Różewicza zatytułowanej *Stare kobiety*. Jan Czyżkowski w szkicu *Czekając na „dupę”* zamieścił obszerny fragment wyczerpująco tłumaczący podejmowane przez współczesnego pisarza problemy, dlatego warto go przytoczyć. Uwagi na temat tekstu Różewicza w równej mierze mogłyby dotyczyć utworu z tomiku *Trzecia część*, ponieważ ich wymowa jest zbieżna.

„Motyw starych kobiet rodzi się z poszukiwania oparcia, jakiejś trwałej podstawy w świecie rozsypanym, wstrząsanym konfliktami i zbrodniami – pisze Jan Czyżkowski. - Gdy rozpadł się wielusetletni gmach kultury, gdy wiary i doktryny straciły moc, gdy systemy i wartości ugrzęzły w relatywizmie – trwała, odwieczną i niezmienną jakością pozostał biologiczny cykl życia. Jego reprezentantkami są stare kobiety. Różewicz bardzo przenikliwie uchwycił faktycznie istniejącą i często w życiu spotykaną mądrość starych kobiet, wyrażającą się w zdolności sprowadzania abstrakcji do konkretności, do ziemi [...]. W relacji z życiem, biologicznie pojmowanym i monumentalnym dzięki swej niezniszczalności – rozterki i winy, obłęd dyktatorów i upadki kultury wydają się sprawami podrzędnej wagi. To właśnie widzenie właściwe jest starym kobietom, które cechuje biologiczna mądrość ciała. Właściwa jest im również doskonała afirmacja świata, akceptacja życia ani pomimo czegoś, ani ze względu na coś – po prostu jako życie, bez uciekania się do uzasadnień i sankcji ze sfery pozabiologicznej. Myślenie starych kobiet nieświadomie rozstrzyga odwieczną antynomię Słowa i Ciała: nie życie potrzebuje etycznych, religijnych czy naukowych sankcji, lecz wytwory ducha muszą się ubiegać o akceptację ze strony życia.”<sup>85</sup>

Postacie ludzi podeszłych wiekiem, kalek oraz dzieci są zaprzeczeniem kanonu klasycznego postaci<sup>86</sup>. Adorowanie dzieci jest adorowaniem żywej materii, materii, która dopiero uzyskała formę i symbolizuje zwycięstwo, powrót do początku czasu, a jednocześnie związek ze śmiercią [*Pobożne ujecie*, TC, 75]. Świat dziecka kojarzony jest także z czasem karnawału, z motywem życia-zabawy.

Poezja Krzysztofa Koehlera epatująca obrazami kalek, chorych, rozpadającego się świata, brzydoty, pragnie być hymnem na cześć porządku ukrytego w pozornym chaosie, w

<sup>85</sup> J. Czyżkowski: *Czekając na „dupę”*. „Dialog” 1973, nr 6, s. 133.

<sup>86</sup> Zob. T. Gryglewicz: *Groteska...*, s. 45-51.

wiecznym ruchu materii. To również hymn na cześć życia, które odnawia się w powtórzeniach. Dla krytyka Piotra Śliwińskiego „Kakofonia rzeczywistości nie jest [...] dowodem na nieistnienie fundamentalnego porządku, ale – z drugiej strony – porządek ten nie tłumi zgiełku świata”<sup>87</sup>. Dlatego nawet, gdy wokół „Mierzwa, pajęczyny, habendzie | wilgotne poupychane, zgufrowane | życie || Mierzwa, chaos | Mgła.” [\*\*\* inc. *Na krańcu...*, NK, 165] należy zaufać poecie, że warto trwać.

### „Filozoficzne mamrotania”

Słowa.

Słowa w wierszach,  
ciągłe uwodzenie słowami,  
pycha; spęczniałe usta  
czy zapępnisz  
(głodem)?

Krzysztof Koehler, \*\*\* inc. *Słowa...*

Zresztą nie bardzo wiadomo,  
dlaczego kleci wiersze, czy nie dlatego,  
że na grób ojczyzny nasiusiał [...]  
Horacy, *List do Pizonów*

Jak rozumny człowiek zechce być państwem demonów,  
które rządzi się w nim jak u siebie, przemawiają mnóstwem języków  
Czesław Miłosz, *Ars poetica*

Język poezji Krzysztofa Koehlera ma charakter groteskowej materii, która wiecznie żywa, rozrasta się do hiperbolicznych kształtów i kpi sobie z wszelkich zasad klasycznej harmonii i umiaru. Nie byłoby nadinterpretacją stwierdzenie, iż cytowane w niniejszym szkicu wypowiedzi Michaiła Bachtina na temat ciała mogą również posłużyć do charakterystyki języka w poezji autora *Trzeciej części*. Tak jak i ono, tak i język ma swój kanon klasyczny - wzorem takim była zawsze literatura, a jego przeciwieństwem są pozostałe formy. Groteskę „interesuje [...] wszystko to, co **wystaje, wyłazi i sterczy z ciała**, wszystko, co wybiega poza jej granice”<sup>88</sup>. Pochłania wszelkie formy, o których język literacki musiał

<sup>87</sup> P. Śliwiński: *Tygiel*. „Nowe Książki” 2004, nr 1, s. 29.

<sup>88</sup> M. Bachtin: *Twórczość...*, s. 437.

kiedyś zapomnieć, i pozwala wrócić słowom do prąródła mowy. Nie bez znaczenia wydaje się też fakt, iż najważniejszą częścią groteskowego ciała są otwarte usta, „ziewająca i pochłaniająca otchłań”<sup>89</sup>, która sprawia, iż jego forma nigdy nie jest gotowa, zawsze kształtuje się. Wszystkie formy stają się równouprawnione, równorzędne i dzięki temu poezja Krzysztofa Koehlera epatuje estetyką bogactwa mającą związek z barokową manierycznością. Ostatni tomik zdaje się odstawać językowo od wcześniejszych zbiorów, „do tej pory [...] technika poetycka służyła teologicznemu i metafizycznemu wydźwiękowi tekstów, obecnie wszystko zostało podporządkowane poezji, większą uwagę zwraca Koehler na formę, poetyckość, tradycje nie tylko w sensie filozoficzno-myślowym, ale i technicznym” – pisze w recenzji Anna Kałuża<sup>90</sup>.

Tomik *Trzecia część* stanowi zlepek różnych form językowych, ponieważ poeta zrezygnował z jednego podmiotu lirycznego i wprowadził wielogłos. Uczynił bohaterami lirycznymi postaci z różnych środowisk, przede wszystkim zaś z marginesu i nizin społecznych. Krytycy literaccy prawie w każdym tekście zwracali uwagę na konsekwencje owego wyboru. Piotr Śliwiński pisał, iż „Autor nieustannie wykracza poza ustalone, zawsze tylko na chwilę, parametry swego wiersza – monolog przekształca w wielogłos [...], styl wysoki nicuje na język potoczny, prowokuje kicz, gotów ponieść związane z tym ryzyko, kontemplacje przerywa uwagami nieomal publicystycznego autoramentu, z czasu teraźniejszego przenosi się w czas przeszły. Czytelnik jest świadkiem wzajemnego zwalczania się spójnego organizmu i nieokiełzanego przypadku, sprawowania i tracenia kontroli nad tokiem wiersza, tego wreszcie, jak wzniosłość – dotknięta nagłym ruchem ironii – zawstydzą się sobą i oddają pole trywialności”<sup>91</sup>.

Wielogłos i wprowadzenie bohatera z marginesu jest konsekwencją demistyfikacji kultury europejskiej i utraty zaufania do inteligencji, która nie jest w stanie pełnić swej roli. Choć problem ten był podejmowany przez największych pisarzy polskich – Witkacego, Witolda Gombrowicza, Tadeusza Różewicza czy Sławomira Mrożka – okazuje się nadal aktualny, skoro poeta wkłada w usta współczesnego myśliciela słowa:

Jakkolwiek wzywani do świadczenia  
nie świadczyć będziemy, jedynie wskazywać  
na konieczność i cali schowamy się

---

<sup>89</sup> Ibidem.

<sup>90</sup> A. Kałuża: *Bez sentymentu...*, s. 108.

<sup>91</sup> P. Śliwiński: *Tygiel...*, s. 29.

w wierności jak w muszli;  
w niezłomności jak w muszli;  
w bezkompromisowości jak w muszli;  
wietrzyć będziemy zagrożenia i spiski

[\*\*\* inc. *Jeżeli...*, TC, 10]

Brak zaufania do inteligencji i kultury Morza Śródziemnego owocuje odrzuceniem języka, który służył do tej pory literaturze, historii i filozofii. Nie oznacza to jednak całkowitego odejścia od kanonu mowy „wysokiej”, lecz ścieranie się jej kodu z kodem potocznym, językiem wulgarnym i banałem.

„Poezja – pisze Krzysztof Koehler - jeśli ma mieć sens dla innych, jeżeli ma nie być tylko głosem zadufanym w swoich:

1. pięknie, czyli umiejętności estetycznego przepowiadania
2. indywidualności, czyli ekspresji osobistej niezwykłości
3. mądrości, czyli bogactwie słownika bądź leksykonu sztuki
4. inteligencji, czyli zdolności ironicznych skojarzeń

zdaje się, że powinna jakoś przemawiać z tłumu, spośród wspólnoty, w jej imieniu; powinna, jak się wydaje, być jakoś jednak potrzebna człowiekowi i całej wspólnocie. [...]

Warunkiem więc skuteczności języka poezji staje się przyjęcie na barki »normalnego żywota«, zwykłego spędzania czasu, a co więcej: aktywnego i ze zrozumieniem uczestniczenia w życiu wspólnoty państwowej.”<sup>92</sup>

Pierwszy poemat z tomiku *Trzecia część* to zderzenie poddanej w wątpliwość mowy „wysokiej” z językiem bohatera ludowego. Okazuje się, nie po raz pierwszy w literaturze, że mowa wskazuje na światopogląd bohaterów tak jak było w *Weselu* Stanisława Wyspiańskiego czy III części *Dziadów* Adama Mickiewicza, o których przypomina Krzysztof Koehler, wspominając „I o piwnicach, i salach balowych” [\*\*\* inc. *Jeżeli...*, TC, 9]. Groteskowość poezji Krzysztofa Koehlera wynika z mówienia o problemach ontologicznych i filozoficznych językiem ludzi marginesu społecznego, pochodzących z ludu, co bardzo często owocuje efektem komicznym:

[...] ja całe życie chodziłem  
do stodołki

---

<sup>92</sup> K. Koehler: *Groźny klasycyzm...*, s. 19.

Ja całe życie chodziłem za oborę  
i wiarygodną, uprawiałem wiary  
rolę

Ja od młodości taplałem się w błocie

Ja liczę krople z dachu, ćwicząc bezrobocie

Ja do kościoła miałem niedaleko

Ja mam zdjęcie papieża i Maryi obrazek  
A to jest mój z powstania chłopskiego  
dziadek

[*La canzona*, TC, 11]

Zdrobnienia, paralelizmy składniowe to typowe cech tworzące gwarową odmianę języka. Niska świadomość, ograniczone horyzonty prowadzą w stronę bylejakości, banału i absurdu.

Język pełni w tomiku formę masek językowych, to dzięki niemu bohaterowie mogą zaistnieć na scenie świata, ale i ogranicza ich możliwości percepcyjne, zawęża pole widzenia. Jednocześnie Krzysztof Koehler mocno podkreśla zaufanie, jakim darzy bohater ludowy powiedzenia, ludowe mamotrekty:

póki oddycha, będzie oddychać, i  
póki umiera, umierać będzie

[*Święta Teresa z Lisieux*, TC, 80]

Gołąb tłucze się w kolcach róż.

Nie poleci w niebo już.

[\*\*\* inc. *Jeżeli jest już ścierwo...*, TC, 60]

Chaos języka odpowiada chaosowi świata. Poeta lepi teksty z fragmentów wypowiedzi, urwanych zdań, niedokończonych myśli, powracających refrenów, bo przecież „i tak niewiele pozostanie | z mowy, strzępy, zdania | urwane, wcale nie te | układane podług

prawideł, | ale przypadkowe, wyrwane, | ach, ocalone, wcale nie tak, nie | te, co miały być ocalone” [*Msza o czwartej*, TC, 40-41]. Język mówiony, potoczny sprzyja błędom, powtórzeniom, tautologiom. Często pojawiają się również wypowiedzi gwarowe: „co robio, nie modło się, ino | się pchajo” [*Piosenka Grace*, TC, 75]. Ciekawy zabiegiem jest wprowadzenie obelg, klątw, mających związek z omówionymi motywami dołu materialno-cielesnego: „bodaj piersi | nie karmiły mlekiem | i nad kołyską | nie zanosila się śpiewem | żadna kobieta” [\*\*\* inc. *Zostawcie umarłym...*, TC, 50]. Poeta dostrzega w „bylejakości” języka ukryte znaczenia – „ludzie prości wielbią | proste opowieści | i w owej mowie | prostej wiele się | prawdy mieści | i prawdy i mądrości | i też tajemnej wieści” [*Carmen Saeculare*, TC, 12].

Groteskowość języka poetyckiego ma związek z parodyjną stylizacją. W *Trzeciej części* odnajdujemy wśród tytułów nazwy takie jak: *La Canzona* [TC, 10-12], *Carmen Saeculare* [TC, 12-13], *Liryczne wzloty* [TC, 25-26], *Filozoficzne mamrotania* [TC, 28-29] oraz *Piosenka pasterska* [TC, 46-47], *Piosenka pogrzebowa* [TC, 56-58], *Piosenka Grace* [TC, 75], *Pracza piosenka* [TC, 77-79], *A i to na odwrót wychodzącej piosenka* [TC, 62], *Szrapneli pieśń zwycięska* [TC, 62-63], także opowieści [TC, 64-67] i balladę [TC, 66-67]. Tomasz Gryglewicz twierdzi, iż: „Groteska chętnie sięga po trawestacje i parodię, pasożytując na istniejących i uznanych dziełach”<sup>93</sup>. Jest ciągłym dialogiem z tradycją literacką i szeroko rozumianą kulturą. Oprócz bohatera ludowego, odnaleźć można elementy ludowego kosmosu. Najczęściej pojawiające się zabiegi stylizacyjne to powtórzenia, trychotomie, annominacje, dialekt, rytm i „bylejakość”. Przykładem takiego tekstu jest utwór zatytułowany *Pracza piosenka*.

*Co robiłem?*

*A ja pranie wrzuciłem*

*do pralek, nasze rzeczy wędrowały*

*do bębnow, trwało zmywanie*

*co zrobiłem?*

*Nie wiedziałem*

*nawet, kiedy nas stamtąd*

*zabierałeś, robiłeś, co chciałeś,*

---

<sup>93</sup> T. Gryglewicz: *Groteska...*, s. 109.

*nam tyle dałeś, że nas  
znajdywałeś*

*co się działo?*

*Pranie się prało,  
w telewizji jakiś film z wybuchami,  
Olga i Ania między kliperami a  
kącikiem z zabawkami,  
wszystko jak przegrane, starte,  
wymazane  
pranie się prało, jakieś nieszczęście nas  
dostało, w jego ranach się taplało i znikało  
i bielalo*

*co widziałem?*

*W publicznej pralni,  
przy Main Street, obok ruder i „Fiesty”,  
kilka Chińczyków, Murzynka za ladą,  
meksykanie, dotyk nędzy, kiedy  
składaliśmy w kostkę nasze rzeczy  
i zaganiałiśmy dzieci do samochodu?  
Było już późno. Pytasz, co się działo? Wtedy?  
Pranie się prało!  
Pranie się prało!  
Pranie się prało!*

*Jakby jakieś przynęty  
wszędzie porozrzucał  
wędkarz;  
jakby pozakładał  
wabiki wokół  
sprytny kłusownik;  
jakby osaczonym  
partyzantom otwarli*



przejście do pułapki  
amatorzy zbrodni;  
jakby ktoś przeszedł  
i psom wyznaczył  
drogę do klatki  
rozzucając  
kości;

[Pracza piosenka, TC, 77-79]

O stylizacji ludowej świadczą nie tylko liczne powtórzenia w pierwszej części utworu, obecność refrenu opartego na zasadzie trychotomii i zawierającego anominacje (tautologie składające się z rzeczownika z czasownikiem – „pranie się prało”), ale i melodyjność. Została ona uzyskana dzięki instrumentacji głoskowej - aliteracjom i hiatusom – „**Jakby jakieś**”, „przynęty | wszędzie porozzucał [...] pozakładał”, dzięki powtórzeniom cząstek różnych części mowy – na przykład czasownikowych: **-ał-** (wrzuciałem, wędrowały), **-łem** (robiłem, wiedziałem), **-ałeś**, **-ileś** (zabierałeś, robiłeś, chciałeś), **-ało** (działo, prało); końcówek fleksyjnych rzeczowników: **-ami** (wybuchami, kliperami, zabawkami). Ujęcie trywialnego tematu w formę pieśni ludowej wywołało efekt groteskowości. Bylejakość języka opartego na prozaizmach, operowanie banałem, liczne powtórzenia skrywają w sobie metafizyczną zagadkę. Śpiewne powtórzenia są ich powszechną mantrą, pozwalają wnikać prostemu człowiekowi w istotę rzeczy, odkryć tajemnicę bytu. Krzysztof Koehler buduje wokół powtórzenia własną filozofię, którą *explicite* wyklada w kolejnym utworze.

*a kiedy umierali żołnierze na froncie,  
to im świeciły gwiazdy niegasnące  
gwiazdy sztabowców, zgrai gibkich  
poruczników; i śniły im się węże,  
generalskie pokuszenia; w okopach,  
zagrzebani, dni swych dożywali,  
pod Troja, Cheroneą, Gorlicami, i umierając,  
śpiewali:  
a kiedy umierali żołnierze na froncie,  
to im świeciły gwiazdy niegasnące.*

Refreny piosenek, to wszystko, co przygrywa  
do wtóru, bo każde powtórzenie, stopy, rytmy,  
dźwięki i filozoficzne mamrotania o odzyskanych  
połowach i marzeniach rybaków o obfitych,  
i posapywanie brzuchatych mężów o lepszych, i  
oczekiwanie mistyków na całość,  
są jak

**refreny piosenek, to wszystko, co przegrywa,  
skłania do utrwalania, jeżeli dwóch chociaż, jeżeli  
dwa razy, raz i jeszcze raz, raz za razem,  
zaraza powieleń, powrotów, kołowrotek; wracają  
śniegi i opatrują w zieleń gałęzie, i  
cebulki wypuszczają w górę sondy,  
excelsior, ku górze, always forward,  
to wszystko, co może ofiarować sztuka i  
wiara umysłu w codzienny porządek**

i w  
refreny piosenek, to wszystko, co przerywa  
watek, co porwane, fastryguje, zszywa,  
łączy

[*Szrapneli pieśń zwycięska*, TC, 62-63, podkr. – A.P.]

Posłużenie się parodyjną stylizacją jest świadectwem wrażliwości Krzysztofa Koehlera, jego szczególnej świadomości literackiej, rozwiniętego warsztatu poety oraz zainteresowania konwencją ludyczną w literaturze<sup>94</sup>. Pierwsza część utworu jest parodią pieśni żołnierskiej, powtórzenie fragmentu „*a kiedy umierali żołnierze na froncie, | to im świeciły gwiazdy niegasnące*” wywołuje „karykaturalną intensyfikację cech wzorca”<sup>95</sup>. Tekst odkrywa przed czytelnikiem swą sztuczność, metatekstowość, prowadzi do efektu komicznego. Autor dodając do tekstu komentarz, nadał mu charakter palimpsestowy. Jest to jednocześnie parodia konstruktywna, ponieważ pozwala wypracować poecie własną filozofię bytu opartą na „filozoficznych mamrotaniach”. „Interesując się powtórzeniem, jego ontologicznym i epistemologicznym znaczeniem, odkrywa Koehler, jak wiele różni od siebie

<sup>94</sup> Zob. R. Nycz: *Parodia i pastisz...* W: Idem: *Tekstowy świat...*, s. 200-216.

<sup>95</sup> *Ibidem*, s. 204.

powtórzenie wydarzenia i powtórzenie słowa. Są to dwa zupełnie odrębne porządki. Poeta daje także impuls do zastanowienia się nad tym, czy kilkakrotne powtórzenie oryginalnej myśli jest jej sprawdzeniem czy też już unieważnieniem albo czy powtórzenie banału jest tym samym, co powtórzenie mądrej i odkrywczej myśli; czy powtórzenie rzeczywiście usuwa oryginalność? [...] To, co zostanie w pamięci, to zaistnieje, a to, co zostanie, jest właśnie refrenem piosenki. Ostatecznym sprawdzianem powtórzenia wydaje się w tomiku ludzka pamięć, która uosabia tradycję.”<sup>96</sup>

Wprowadzenie wielogłosu jest charakterystyczne dla literatury groteskowej. Ryszard Nycz w szkicu poświęconym koncepcjom podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia pisze, że wynikająca stąd nieadekwatność słowa i myśli „jest znamieniem ograniczonych możliwości ludzkiego poznania w ogóle”<sup>97</sup>. „Konwencjonalne znaki artykulacji podmiotowości, maski stylów i ról stają się tu świadectwem wyłącznie negatywnej identyfikacji ironicznego podmiotu. W pewnym sensie rzecz nawet można, że wyrzeka się on tradycyjnych atrybutów autorstwa [...] Do tego modelu podmiotowości, zakładającego nieuchronny [...] rozziw między pozornym, nieautentycznym podmiotem wypowiedzi a postulowanym, utopijnym – ukrytym najczęściej w negacji i przez to nie podlegającym jej całkowicie – Metapodmiotem, odsyłają, jak sądzę, liczne podmiotowe kreacje we współczesnej, zwłaszcza postawangardowej literaturze, a także radykalne, neostrukturalne koncepcje »śmierci autora« oraz tekstu pojętego jako pole wolnej gry znaków i nieograniczonej semiozy.”<sup>98</sup>

Podmiot liryczny ostatniego tomiku poezji Krzysztofa Koehlera oddaje głos innym bohaterom, jednak sam nadal pozostaje obecny w tekście. Prowokuje ich do zabierania głosu na tematy istotne dla człowieka, przygląda się maskom językowym, czuwa nad przebiegiem „akcji”. Czytelnik cały czas wyczuwa jego dyskretną obecność, gdy ten prowadzi grę, bawi się w pisanie. Tomik *Trzecia część* zdaje się być *quasi*-kalamburem, o czym przekonuje nas sylleptyczny podmiot jednego z wierszy – „Koehler”:

Co  
kolwiek wiec się będzie działo, będzie  
co  
kolwiek

<sup>96</sup> A. Kałuża: *Bez sentymentu...*, s. 109.

<sup>97</sup> R. Nycz: *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 20.

<sup>98</sup> *Ibidem*, s. 21.

już jest tu  
i nawet teraz, kiedy on wciąż  
te swoje kalambury układa,  
a kto?  
A feldfebel Koehler, kiedy  
nie wie co pisać w liście do  
żony  
i potem  
kiedy wcisną go w zagony  
buty piechurów

I z tego co?  
Co z tego?  
Powiem tak:  
Krzaki rudzieją.  
Po ogniu sierpnia  
idzie wrzesień.

Pogodzi i pogrzebie

[\*\*\* inc. *Cieniesie...*, TC, 45-46]

Chaos mowy jego poezji odpowiada chaosowi świata, jednak z materii tej ma wyłonić się nowy porządek, nowy ład. Podmiot liryczny poezji Krzysztofa Koehlera to postmodernistyczny kreator, wierzący w siłę aktu twórczego, ale również podróżnik, uciekinier, błazen i szatan. To on „pogodzi i pogrzebie”, to jego poezja da ziarno pod zasiew. Nie można również zaprzeczyć, iż poeta dzięki połączeniu metaforyki agrarnej, zapomnianych motywów skatologicznych i dołu materialno-cielesnego, barokowej dekoracyjności oraz tematyki ontologicznej i eschatologicznej z naiwnym spojrzeniem na świat ludzi marginesu społecznego odświeżył język współczesnej poezji.

Neoklasycyzm Krzysztofa Koehlera to poczucie odpowiedzialności za współczesny świat, kulturę i człowieka. Wynika z głębokiego przekonania o roli poety jako sumienia narodu, jest powrotem do horacjańskiego wzorca poety szalonego. Pozwala włożyć maskę błazna, czynić obrazoburcze gesty, by sztuka była skuteczna.

„A dalej?” – pyta poeta w artykule *Groźny klasycyzm*. - Dalej są horacjańskie wzory prawdziwego życia. Bowiem jest jakoś tak, że (może w pewnym wieku) zaczyna się odczytywać poezję, a może i całą literaturę w kategoriach li tylko przydatności dla rozwiązywania własnych osobistych problemów życiowych. Zaczyna się czytać poezję po to, by móc coraz lepiej żyć, godniej żyć. I to jest największy sprawdzian poezji i literatury.”<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> K. Koehler: *Groźny klasycyzm...*, s. 19.

# Bibliografia

## I. Bibliografia podmiotowa

Drzewucki. J.: *Ulica Reformacka*. Kraków 1988.

Drzewucki. J.: *Starożytny język*. Toruń 1988.

Drzewucki. J.: *Podróż na południe*. Kraków 1995.

Drzewucki. J.: *Światło września. 77 wierszy dawnych i nowych*. Izabelin 1998.

Ćwikliński. K.: *Miejsce po odejściu*. Toruń 1983.

Ćwikliński. K.: *Sztuka ucieczki*. Toruń 1987.

Ćwikliński. K.: *Listopad Biskupa Jansena*. Warszawa 1986.

Ćwikliński. K.: *Morze Śródziemne*. Toruń 1992.

Ćwikliński. K.: *Teka miedziorytów*. Warszawa 1987.

Ćwikliński. K.: *Królewiec i inne wiersze*. Bydgoszcz 1992.

Ćwikliński. K.: *Kropelka krwi i siedemnaście innych wierszy dla Anny*. Toruń 1999.

Koehler. K.: *Wiersze*. Kraków 1990.

Koehler. K.: *Nieudana pielgrzymka*. W: Idem: *Na krańcu długiego pola i inne wiersze z lat 1988-1998*. Warszawa 1998.

Koehler. K.: *Partyzant prawdy* W: Idem.: *Na krańcu...*

Koehler. K.: *Na krańcu długiego pola*. W: Idem: *Na krańcu...*

Koehler. K.: *Trzecia część*. Kraków 2003.

## II. Bibliografia przedmiotowa

*Antropologia śmierci. Myśl francuska.* Wstęp S. Cichowicz. Warszawa 1993.

Bachtin M.: *Twórczość Franciszka Rabelais'go.* Przeł. A. i A. Goreniewie. Kraków 1975.

Barańczak S.: *Wstęp.* W: *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia.* Warszawa 1982.

Bataille G.: *Doświadczenie wewnętrzne.* Tłum. M. Ochab. W: *Osoby.* Red. M. Janion, S. Rosiek. Gdańsk 1984.

Berendt J. E.: *Od raga do rocka.* Kraków 1979, s. 209.

Bergson H.: *Postrzeżenie zmiany.* W: I. Wojnar: *Bergson.* Warszawa 1985.

Bińczyk M.: *Estetyka melancholii.* W: *Trzydzieści arcydzieł romantycznych.* Warszawa 1996.

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

Borowski A.: *Barok.* W: *Okresy literackie.* Red. J. Majda. Kraków 1994.

Cieśla-Korytowska M.: *Romantyczna poezja mistyczna.* Kraków 1989.

Ćwikliński K.: *Idea i rzecz.* Londyn 1987.

Czapliński P, Śliwiński P.: *Literatura polska 1976-1998.* Kraków 1999.

Czyżkowski J.: *Czekając na „dupę”.* „Dialog” 1973, nr 6.

Dąbała J.: *Spostrzegawczość, pamięć i nostalgia, czyli „cool” w poezji*. „Twórczość” 1999, nr 1.

Dłuska M.: *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. Warszawa 1948.

Drzewucki J.: *Smaki słowa. Szkice o poezji*. Wrocław 1999.

Dziadek A.: *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*. Katowice 1999.

Eliade M.: *Mefistofeles i androgyn*. Przeł. B. Kupis. Warszawa 1994.

Eliade M.: *Traktat o historii religii*. Wstęp L. Kołakowski, Warszawa 1996.

Eliade M.: *Sacrum, mit, historia*. Warszawa 1996.

Eliot T. S.: *Tradycja i talent indywidualny*. W: Ibidem: *Szkice literackie*. Warszawa 1963.

Freud Z.: *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*. „Dialog” 1989, nr 1.

Freud Z.: *Żaloba i melancholia*. Przeł. B. Kocowska. W: K. Pospiszyl: *Zygmunt Freud*.

*Człowiek i dzieło*. Wrocław 1991, s. 295-308.

Furmanik S.: *Podstawy wersyfikacji polskiej*. Warszawa – Kraków 1947.

Furmanik S.: *Rytm – metr - średniówka* W: *Z zagadnień wersyfikacji polskiej*. Warszawa 1956.

Galero J., Ricard G.: *Barok w Hiszpanii*. Tłum. W. Leder, E. Kaźmierczak, P. Trzeciak. W: *Sztuka świata*. Red. I. Kunińska. Warszawa 1994.

Genette G.: *Palimpsesty*. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Red. H.

Markiewicz. T. IV, cz. 2. Kraków 1996.

Głowiński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J.: *Zarys teorii literatury*. Warszawa 1986.

*Groteska* Red. M. Głowiński. Gdańsk 2003.



- Gombrowicz W.: *Dzienniki 1961-1969*. Kraków 1997.
- Gutowski M.: *Komizm w polskiej sztuce gotyckiej*. Warszawa 1973.
- Gryglewicz T.: *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*. Kraków-Wrocław 1984.
- Heidegger M.: *Bycie i czas*. Warszawa 1994.
- Hernas Cz.: *Barok*. Warszawa 1980.
- Historia literatury rosyjskiej XX wieku*. Red. A. Drawicz. Warszawa 1997.
- Huizinga J.: *Zabawa jako źródło kultury*. Przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza. Warszawa 1985.
- Hulewicz J.: (*Impresja i ekspresja*) W: J. Ratajczak: *Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu*. Poznań 1987.
- Hutnikiewicz A.: *Od czystej formy do literatury faktu*. Warszawa 1988.
- James W.: *Doświadczenia religijne*. Tłum. J. Hempel. Warszawa 1958.
- Jankowski B.M.: *Jazz nie tylko polski*. W: *O muzyce i muzykach*. Warszawa 1976.
- Janus-Sitarz A.: *Groteska literacka od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*. Kraków 1997.
- Jastrzębski Z.: *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*. Warszawa 1968.
- Jung C. G.: *Psychologia a religia*. Przeł. J. Prokopiuk. Warszawa 1995.
- Kaliszewski A.: *Wyjść z chaosu*. „Pismo Literacko-Artystyczne” 1989, nr 3.
- Kaluża A.: *Bez sentymentu*. „Twórczość” 2004, nr 5.
- Kępiński A.: *Melancholia*. Warszawa 1985.
- Kępiński P.: *Strefa ciszy*. „Czas Kultury” 1996, nr 1.
- Kierkegaard S.: *Albo – albo*. T. I. Przeł. J. Iwaszkiewicz. Warszawa 1982, s. 25.
- Kierkegaard S.: *Bojaźń i drżenie*. Warszawa 1990.

- Kierkegaard S.: *Choroba na śmierć*. Przeł. J. Iwaszkiewicz. Warszawa 1995.
- Kisiel M.: *Obsesje młodej liryki*. „Śląsk” 1996, nr 2.
- Kisiel M.: *Powab mowy*. „Śląsk” 1995, nr 2.
- Koehler K.: *Groźny klasycyzm*. „Czas Kultury: 1997, nr 1.
- Koehler K.: *Progresywny klasycyzm*. „Polonistyka” 2000, nr 2.
- Komendant T.: *Ta sławna na całą Europę Śródziemną gorycz...* „Twórczość” 1996, nr 2.
- Kopaliński W.: *Słownik symboli*. Warszawa 1990.
- Kopaliński W.: *Słowników wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Warszawa 1985.
- Kott J.: *Mały traktat o erotyce*. W: Ibidem: *Kamienny potok. Eseje o teatrze i pamięci*. Kraków 1991.
- Kott J.: *Pamięć ciała*. W: Ibidem: *Kamienny potok. Eseje o teatrze i pamięci*. Kraków 1991.
- Koryl J.: *Skaleczony płatek róży*. „Nurt” 1988, nr 5.
- Kunstler-Langner D.: *Człowiek i cierpienie w poezji polskiego baroku*. Toruń 2002.
- Legeżyńska A.: *Kolejny klasycyzm czy pusty liczman*. „Czas Kultury” 1997, nr 1.
- Leśmian B.: *U źródeł rytmu. (Studium poetyckie)*. W: *Szkice literackie*. Oprac. J. Trznadel. Warszawa 1959.
- Maj B.: *Dar mowy*. W: J. Brodski: *Lustro weneckie*. Warszawa 1990.
- Maliszewski K.: *Cisza świata, dźwięk wieczności*. „Topos” 1998, nr 1-2.
- Mayenowa M. R.: *Wiersz i proza. Organizacja fonematyczna tekstu*. W: *Poetyka teoretyczna. Zagadnienie języka*. Wrocław 1978.
- Mazur A.: *Niepokój Abrahama*. „Twórczość” 1989, nr 8.
- Mieletinski E.: *Poetyka mitu*. Warszawa 1981.
- Miodońska–Brookes E., Kulawik A., Tataro M.: *Zarys poetyki*. Warszawa 1978, s. 408.

- Morawski K.: *Wstęp* W: D. Alighieri: *Boska komedia*. Kraków 1977.
- Na dnię duszy. Z Julia Kristevą rozmawia Dominique A. Grisoni*. Przeł. J. M. Kłoczowski. „Res Publica Nowa” 1994, nr 6.
- Niemojowska M.: *Horyzonty symbolizmu*. W: Eadem: *Zapisy zmierzchu*. Warszawa 1976, s. 244.
- Nietzsche F.: *Tako rzecze Zaratustra*. Przeł. W. Berent. Wyd. J. Mortkowicz. Warszawa 1905-06.
- Nowakowska E.: *Dürrenmatt – teoretyk własnej dramaturgii*. „Dialog” 1971, nr 1.
- Nycz R.: *Tekstowy świat*. Kraków 2000.
- Nycz R.: *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. „Teksty Drugie” 1994, nr 2.
- Nycz R.: *Uwagi o pastiszu*. W: *Tekstowy świat*. Kraków 2000.
- O radości i nadziei. Ankieta*. „Polonistyka” 2004, nr 7.
- Okopień-Sławińska A.: *Pomysły do teorii wiersza współczesnego*. W: *Styl i kompozycja*. Red. J. Trzynadłowski. Wrocław 1965.
- Ostrowska A.: *Śmierć w doświadczeniu jednostki i społeczeństwa*. Warszawa 2005.
- Panek I. i W.: *Jam session* W: Eadem: *Relaks z muzyką*. Warszawa 1983.
- Pawłowska-Jądrzyk B.: *Sens i chaos w grotesce literackiej*. Kraków 2002.
- Parnas bis*. Opr. P. Dunin-Wąsowicz, K. Varga. Warszawa 1995.
- Pascal B.: *Myśli*. Warszawa 2000.
- Pawelec D.: *Klasycyzm prywatny i sceptyczny*. „Nowe Książki” 1996, nr 3.
- Podraza-Kwiatkowska M.: *Somnambulicy, dekadenci, herosi: studia i eseje o literaturze Młodej Polski*. Kraków – Wrocław 1985.

- Podraza-Kwiatkowska M.: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 1975.
- Przesmycki Z.: *[O symbolu i symbolizmie]*. W: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*. Oprac. M. Podraza-Kwiatkowska. Kraków 1977.
- Pszczółowska L.: *Instrumentacja dźwiękowa*. Wrocław 1977.
- Pszczółowska L.: *Wiersz nieregularny*. Wrocław 1987.
- Przybylski M.: *To jest klasycyzm*. Warszawa 1978.
- Rabelais. F.: *Gargantua i Pantagruel*. Przeł. T. Żeleński (Boy) T. 1. Gdańsk 1949.
- Rahner K.: *Śmierć jako spełnienie*. „Znak” 1991, nr 429.
- Rilke R. M.: *Poezje wybrane*. Wybór M. Jastrun Warszawa 1980.
- Sandauer A.: *Rzeczywistość zdegradowana* W: B. Schulz: *Sklepy cynamonowe. Sanatorium Pod Klepsydrą*. Kraków 1957.
- Schopenhauer A.: *Metafizyka życia i śmierci*. Łódź 1995.
- Schulz B.: *Sklepy cynamonowe. Sanatorium Pod Klepsydrą*. Kraków 1957.
- Siedlecki F.: *O rytmie i metrze*. W: Idem: *Pisma*. Warszawa 1989.
- Sławek T.: *Saturniczny pątnik. Robert Burton i jego Anatomia melancholii*. „Literatura na Świecie” 1995, nr 3.
- Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz, A. Kowalczykova. Wrocław 1991.
- Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Sobolewska. Wrocław 1992.
- Sobolewska A.: *Mistyka dnia powszedniego*. Warszawa 1992.
- Śliwiński P.: *Tygiel*. „Nowe Książki” 2004, nr 1.

- Tuan Yi-Fu: *Przestrzeń i miejsce*. Warszawa 1987.
- Tischner J.: *Chochół sarmackiej melancholii*. W: Idem: *Świat ludzkiej nadziei*. Kraków 1992.
- Trznadel J.: *Twórczość Leśmiana (Próba przekroju)*. Warszawa 1964.
- Trznadel J.: *Wstęp* W: B. Leśmian: *Poezje wybrane*. Wrocław 1983.
- Uniwersalny słownik języka polskiego*. Red. S. Dubisz. Warszawa 1996.
- Urbanowski M.: *Partyzant prawdy Krzysztofa Koehlera*. „Arcana” 1997, nr 4.
- Wójcicki K.: *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*. Warszawa 1960.
- Wójcicki K.: *Rytm w liczbach*. Wilno 1938.
- Wyka K.: *Pokolenia literackie*. Kraków 1977.
- Zagajewski A.: *Dwa miasta*. Kraków 1991.
- Zaleski M.: *Nostalgia, siostra melancholii*. „Res Publica Nova” 1994, nr 6.
- Zawodziński K. W.: *Studia z wersyfikacji polskiej*. Wrocław 1954.