



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

Title: W cudzysłowie : o literaturze polskiej XX i XXI wieku

Author: Iwona Gralewicz-Wolny

Citation style: Gralewicz-Wolny Iwona. (2016). W cudzysłowie : o literaturze polskiej XX i XXI wieku. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



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



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

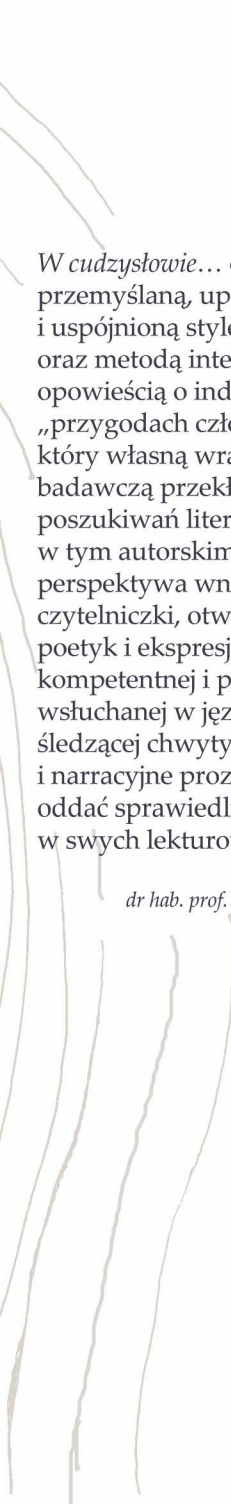
Iwona Gralewicz-Wolny

W cudzośłowie

O literaturze polskiej XX i XXI wieku



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2016



W cudzystowie... okazuje się przemyślaną, uporządkowaną i uspołnioną stylem lektury oraz metodą interpretacyjną opowieścią o indywidualnych „przygodach człowieka książkowego”, który własną wrażliwość i ciekawość badawczą przekłada na intensywność poszukiwań literackich. Rolę scalającą w tym autorskim wielogłosie pełni perspektywa wnikliwej i uważnej czytelniczki, otwartej na różnorodność poetyk i ekspresji, a zarazem kompetentnej i powściągliwej, wsłuchanej w język i rytmy wierszy, śledzącej chwytły kompozycyjne i narracyjne prozy, próbującej oddać sprawiedliwość tekstom w swych lekturowych zbliżeniach.

*Z recenzji wydawniczej
dr hab. prof. UAM Joanny Grądział-Wójcik*

W cudzy świecie

O literaturze polskiej XX i XXI wieku

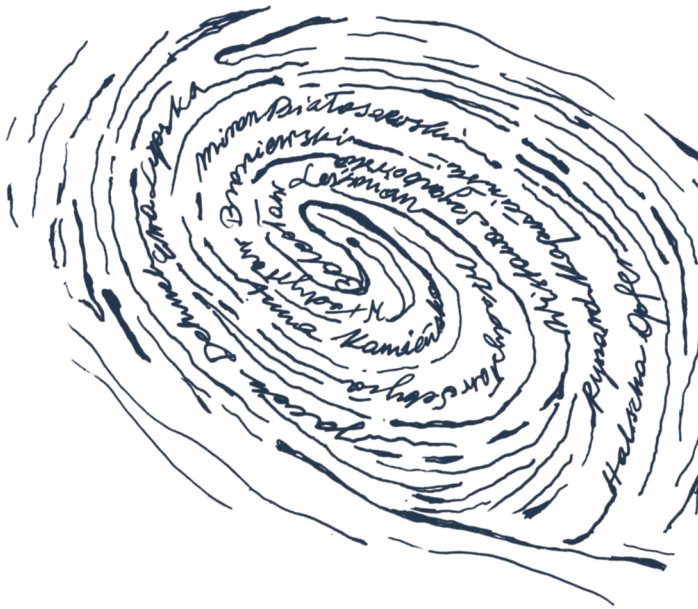


NR 3493

Iwona Gralewicz-Wolny

W cudzystowie

O literaturze polskiej XX i XXI wieku



Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent
Joanna Grądział-Wójcik

Redakcja
Katarzyna Więckowska

Projekt okładki i strony tytułowej
Anna Krasnodębska-Okreglicka

Korekta
Urszula Bańcerk

Opracowanie DTP
Tomasz Gut

Copyright © 2016 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-990-0
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-8012-891-7
(wersja elektroniczna)

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

Wydanie I. Ark. druk. 14.75 Ark.wyd. 10.5
Papier Munken Polar 100 g
Cena 20 zł (+ VAT)
Druk i oprawa „TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Spis treści

Od autorki / 7

Drobiażdżki i omieciny. O rozproszeniu ciała
w poezji Bolesława Leśmiana / 9

Poezja Władysława Broniewskiego – jak to działa / 27

„Śmiech nosimy – i ból”. O jednym wierszu
Władysława Sebyły / 43

Wielkie małe rzeczy Anny Kamieńskiej / 55

„Gdzie są moje granice?”. O swobodzie wypowiedzi w poezji
Mirona Białoszewskiego / 73

Retory. Mirona Białoszewskiego wiersz o zachowaniu
się przy stole / 91

„W gęstej jak syrop mikroliryce materii”. O *Mikrokosmosie*
Wisławy Szymborskiej / 101

„Ubyliśmy zwierzętom. / Kto ubędzie nam”.
Posthumanizm Wisławy Szymborskiej / 117

„Świat w wolnych chwilach jest różowy”. O *Drugim* zbiorze
wierszy Ewy Lipskiej / 135

Warsztat Greka. O *Podróżach z Herodotem*
Ryszarda Kapuścińskiego / 151

„O śmierci bez przesady”. *Lala* Jacka Dehnela / 175

„A skąd pani weźmie prawdę?”. Trylogia
o Halszce Opfer / 189

Bibliografia / 207

Nota bibliograficzna / 225

Indeks osobowy / 227

Summary / 233

Zusammenfassung / 235

Od autorki

Jedną z największych przyjemności lektury jest jej zdarzeniowość i nieprzewidywalność. Błądzenie wśród bibliotecznych regatów, lustrowanie księgarskich lad, niekończące się odświeżanie internetowych witryn poświęconych książkom – wszystko to składa się na – może nieco kompulsywny i chaotyczny, ale jakże atrakcyjny – sposób obcowania z literaturą. W warunkach lektury akademickiej ta swoboda czytania zostaje z oczywistych względów nieco ograniczona. Zainteresowania badawcze i przynależność do konkretnego instytutu naukowego czy zakładu siłą rzeczy zawężają pole, w jakim poruszamy się jako zawodowi czytelnicy. Hasła przewodnie konferencji, projektów grantowych i publikacji zbiorowych ukierunkowują nasze czytanie i pisanie, mobilizując do wypowiedzi na zadany temat. Zgromadzone w niniejszej książce teksty powstały właśnie w takich okolicznościach. Zatem i one są na swój sposób zdarzeniowe. Za inspirację ze strony osób i środowisk, z zaproszeń których skorzystałam – serdecznie dziękuję.

Drobiażdżki i omieciny

O rozproszeniu ciała w poezji Bolesława Leśmiana

Tu jestem – w mrokach ziemi i jestem – tam jeszcze
W szumie gwiazd, gdzie niecały w mgle bożej się
mieszczę¹

[...] ciągle przeskoki z bytu do niebytu, od tego, co jest, do tego, czego nie ma, czynią z Leśmiana jednego z największych poetów metafizycznych dwudziestego wieku²

– pisał Michał Paweł Markowski, komentując jedną z podstawowych cech świata Leśmianowskiego, jaką jest nieszczelność jego ontologicznych granic, wiążąca się z kolei z topograficznym niedookreśleniem krain żywych i zmarłych. W konsekwencji oznacza to niepewność co do istnienia samej śmierci, przynajmniej w postaci utrwalonego jej wyobrażenia jako ostatecznego końca ludzkiej egzystencji w wymiarze cielesnym. Tę niby-granicę bohaterowie wierszy Leśmiana przekraczają na dwa sposoby³, oba zresztą służą zatarciu jej wyrazistości. Świdryga i Midryga

¹ B. Leśmian: [„Tu jestem – w mrokach ziemi i jestem – tam jeszcze...”]. W: Idem: *Poezje zebrane*. Oprac. A. Małyda. Toruń 1995, s. 490.

² M.P. Markowski: *Leśmian. Poezja i nicość*. W: Idem: *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków 2007, s. 127.

³ I – dodajmy dla ścisłości – w obu kierunkach, jako że są wśród wierszy Leśmiana także pełne dramatyzmu opowieści o próbach cielesnego zaistnienia podejmowanych przez mieszkańców niebytu. Por. B. Leśmian: *Ballada bezludna*. W: Idem: *Poezje zebrane...*, s. 226–227; Idem: *Pan Błyszczczyński*. W: Idem: *Poezje zebrane...*, s. 469–474.

pokonują ją szybko i niezauważalnie – opętani szalonym tańcem, wpadają „w otchłań śmierci nogami do góry”, umierając nie wiadomo kiedy i jak⁴. W przeciwstawnym tempie utrzymany jest obraz agonii wołu z wiersza *Wół wiosnowaty*, który wolno i stopniowo „tłoczy się” swym zwalistym ciałem w zaświaty, a jego śmierć ukazana jako powolne odchodzenie ze świata przypomina film oglądany w zwolnionym tempie, klatka po klatce⁵. W obu wypadkach moment śmierci jest wręcz niemożliwy do uchwycenia, przemyka niezauważenie bądź trwa tak długo, że traci swą wyrazistość⁶. Wydaje się, że akcja obu przywołanych wierszy Leśmiana rozgrywa się w miejscu zakreślonym przez Marka Bieńczyka:

Jedynym możliwym związkiem życia ze śmiercią, chwili terażniejszej z przyszłą staje się [...] konanie. [...] Śmierć jest już co prawda w najbliższym zasięgu, ale między nią a życiem istnieje wciąż nie do końca zduszona przestrzeń, margines świata⁷.

W *Świdrydze i Midrydze* Leśmian zawęża ów margines do minimum, w *Wołu wiosnowatym* – wydłuża go w nieskończoność.

Na zatarcie linii podziału między życiem a śmiercią ma wpływ nie tylko niemożność zdecydowanego i jednoznacznego określenia punktu granicznego, ale także wątpliwość samej formy ontologicznej bohatera, który, paradoksalnie, już za życia ulega prawu pośmiertnego rozkładu materii. Nędzarz z *Zalotów* to już nie człowiek,

⁴ Zob. B. Leśmian: *Świdryga i Midryga*. W: Idem: *Poezje zebrane...*, s. 203–205.

⁵ Zob. B. Leśmian: *Wół wiosnowaty*. W: Idem: *Poezje zebrane...*, s. 407–408.

⁶ Na temat egzystencjalnego wymiaru pośpiechu i zwłoki w poezji Leśmiana zob. M.P. Markowski: *Leśmian. Poezja i nicość...*, s. 131.

⁷ M. Bieńczyk: *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*. Warszawa 1988, s. 26.

ale „pół człowieka”, „ochłap człowieka”, który nie posiada ciała, lecz „resztki cielska”⁸. Marcin Swoboda po upadku w przepaść to „miazga człowiecza”, „bezsztaltnego ciała rozwłóczyń”, „kałuża ciała”⁹. Określenia te, skonstruowane z właściwą Leśmianowi maestrią językową, ukazują ciało ludzkie jako słabą i podatną na odkształcenia substancję, a ulepione z niej byty jako konstrukcje prowizoryczne, łatwo ulegające zniszczeniu. Działa tu niezawodnie – opisane przez Ireneusza Opackiego – „marchońtowe oko narratora”, patrzące na ludzkie ciało „przez pryzmat brutalności i zgrubienia”¹⁰.

Przywołane przedstawienia śmierci, mimo że krańcowo odmienne, mają jednak przynajmniej jedną cechę wspólną – wyprawa na „tamten” świat nigdy nie jest wędrówką duszy, która „z ciała wyleciała”; granicę między życiem a śmiercią (gdziekolwiek by się ona znajdowała) bohaterowie poezji Leśmiana przekraczają obleczeni w cielesną powłokę. Może być ona w wysokim stopniu nieokreślona (*Marcin Swoboda*), lecz jej cechą zawsze jest cielesność, fizyczność, materialność. Jest to szczególnie widoczne w tych wierszach, w których śmierć jest ukazana – zgodnie ze wspomnianym prawem spowolnienia – jako stopniowe przechodzenie z jednego świata w drugi. Bohaterowie, niczym powieściowa Alicja, która weszła do krainy znajdującej się po drugiej stronie lustra, „przekładają” w zaświaty kolejne części swego ciała:

Mówiła – a jam widział, jak mi gaśnie
W oczach – i opasałem ją ramieniem,
By wspomóc ciało, nim ścichnie i zgaśnie.

⁸ Zob. B. Leśmian: *Zaloty*. W: Idem: *Poezje zebrane...*, s. 243–244.

⁹ Zob. B. Leśmian: *Marcin Swoboda*. W: Idem: *Poezje zebrane...*, s. 379–380.

¹⁰ Por. I. Opacki: *Komentarz do ballad Leśmiana*. W: Idem: *Ewolucje balladowej opowieści. Zagadnienie narratora i narracji w balladzie lat 1822–1920*. Lublin 1961, s. 88–89.

Zasnęły najpierw oczy pod rzęs cieniem,
A potem piersi zgodne, jak dwie łanie,
Co się nad jednym wstrzymały strumieniem...

A potem usta poszły na skonanie,
A potem ręce – i nóż wypadł z ręki,
Bo go ścisnęła wciąż na pożegnanie¹¹.

Śmierć dziewczyny z *Nieznanej podróży Sindbada Żeglarsza* jest śmiercią części jej ciała; umierają stopniowo: oczy – piersi – usta – ręce. Miłośny alfabet ciała, o którym pisał Eugeniusz Czaplejewicz w analizie cyklu *W malinowym chruśniaku*, staje się alfabetem śmierci¹². Etapowość konania wyrażoną enumeracyjnym ciągiem podkreśla anafora „A potem...”. Ciało zostaje tu rozczłonkowane w dosłownym znaczeniu, tak jakby proces jego rozkładu rozpoczynał się już w ostatnich momentach życia czy też w pierwszych chwilach po śmierci.

Tego typu fragmentaryczne ujęcie ludzkiej sylwetki nie jest w poezji Leśmiana sprawą jednorazową czy, tym bardziej, przypadkową. Właściwym określeniem tego zabiegu wydaje się tu, zaproponowana przez Michaiła Bachtina w klasycznej pracy o twórczości Franciszka Rabelais'go, „anatomizacja ciała”¹³, mająca swe korzenie w – bliskiej Leśmianowi – estetyce średniowiecznej¹⁴:

¹¹ Zob. B. Leśmian: *Nieznana podróż Sindbada Żeglarsza*. W: Idem: *Poezje zebrane...*, s. 154.

¹² Por. E. Czaplejewicz: *Adresat w poezji Leśmiana*. Wrocław 1973, s. 59.

¹³ M. Bachtin: *Groteskowy obraz ciała w twórczości Rabelais'go*. W: Idem: *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przeł. A. i A. Goreniowie. Kraków 1975, s. 475. Na związek twórczości Leśmiana z poglądami Bachtina zwrócił uwagę Cezary Rowiński, badając wpływ ludowego światopoglądu na poezję autora *Łąki*. Por. C. Rowiński: *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*. Warszawa 1982, s. 60–66.

¹⁴ M. Bachtin: *Groteskowy obraz ciała...*, s. 474–475.

[...] groteskowe ciało stało się czymś zwykłym dla wyobraźni i oczu człowieka średniowiecznego. I w literaturze, i w sztukach plastycznych spotykał on wszędzie ciało wymieszane z innymi, spotykał dziwaczne fantazje anatomiczne, swobodną grę członkami ludzkiego ciała i jego organami wewnętrznymi. Naruszenie granic między ciałem a światem było dla niego zjawiskiem równie normalnym.

Leśmian po wielokroć łączył w swych wierszach wątki podziału ciała i jego śmierci. Podobnie jak bohaterka *Nieznanej podróży Sindbada Żeglarza* umiera tytułowy garbus z cyklu *Pieśni kalekujących*, który „mrze [...] jakby baśń trudną rozstrzygał”, umiera zatem długo i z trudem, jego śmierć jest procesem trwającym, zdawałoby się, w nieskończoność¹⁵. I właśnie to przedłużanie się śmierci stało się przyczyną rozłąki garbusa z jego nieodłącznym dotąd towarzyszem – garbem. Garbus „śmierć sobie skarbi, / W jej mrok wydłużył już szyję” (sygnał powolności ruchu w kierunku zaświatów), a garb, wprawdzie „pokątnie”, ale istnieje. Garbus już przeszedł na drugą stronę, gdy garb jeszcze cieszy się życiem:

Przeżył swojego wielbłąda
O równą swej tuszy chwilę,
Nieboszczyk ciemność ogląda,
A on – te w słońcu motyle¹⁶.

W *Garbusie* śmierć dzieli ciało, zabierając w zaświaty jego większą część. Podobnie jest w *Wiśni* – z ciała króla, które „w nic się rozpadło”, pozostały jedynie usta, którym „wolno było w ogrodzie wiekować”¹⁷. W wierszu

¹⁵ Zob. B. Leśmian: *Garbus*. W: Idem: *Poezje zebrane...*, s. 247–248. Analizę tematu kalectwa w poezji Leśmiana zawiera artykuł: E. Zarych: *Postacie kalek w utworach Bolesława Leśmiana – zwycięstwo ciała czy ducha?* „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 149–160.

¹⁶ B. Leśmian: *Garbus...*, s. 247.

¹⁷ Zob. B. Leśmian: *Wiśnia*. W: Idem: *Poezje zebrane...*, s. 208–210.

Oczy w niebiosach – odwrotnie, to ciało pozostaje po stronie życia, a jedynie oczy „na zwiady wysłane w głąb oćmy” penetrują tamten świat¹⁸.

W toczącej się w poezji Leśmiana rozgrywanej na śmierć i życie grze między częściami ciała a całością istoty pojawia się także motyw niezwykłego warkocza, integralnej, a jednocześnie autonomicznej części kobiecego ciała, żyjącej własnym życiem, choć fizycznie złączonej z resztą postaci. Poeta wykorzystał go między innymi w *Klechdach polskich*, w opowieści pod tytułem *Majka*. Tytułowa bohaterka jest rusalką zakochaną w prostym chłopie Marcinie Dziurze. Gdy ten odrzuca jej względy, Majka, by przypomnieć mu o sobie i miłości do niego, przysyła do chaty Marcina swój złoty warkocz:

[...] warkocz Majki złocił się w kącie na podłodze i z widocznym wysiłkiem pełznął ku niemu jak żywy.

Zdrętwiał Dziura i wybełkotał jakieś słowo [...].

Warkocz, tym bełkotem widać ośmielony, pełznął coraz pośpieszniej. [...] Warkocz aż do stóp mu się przyczołgał i tam nieruchomiejąc zwinął się w kłębek jak wąż, snem zimowym zdjęty.

Porwał się Dziura na równe nogi i wybiegł z chaty na świat, [...] a warkocz za nim w te pędy jakby się bał go z oczu, których nie miał, stracić.

Ubiegł Dziura kilka kroków od chaty, lecz widzi, że warkocz go ściga nieodstępnie, pusząc się i złocąc od pośpiechu.

Dziura – na lewo, warkocz – na lewo.

Dziura – na prawo, warkocz – na prawo. [...]

Kopnął go Dziura nogą, a on u stóp mu się układa jak ten pies wierny [...] ¹⁹.

¹⁸ Zob. B. Leśmian: *Oczy w niebiosach*. W: Idem: *Poezje zebrane...*, s. 126–128.

¹⁹ B. Leśmian: *Majka*. W: Idem: *Klechdy polskie*. Warszawa 1978, s. 54.

Poddany animizacji warkocz idealnie wpisuje się w baśniową konwencję utworu. Biorąc pod uwagę ustalenia Lidii Ligęzy, której zdaniem „motyw warkocza Majki [...] jest oryginalnym pomysłem poety”, to dopasowanie należy uznać za jeszcze jeden przejaw poetyckiej maestrii Leśmiana, którego (inspirowana wszak folklorem) wyobraźnia tak znakomicie koresponduje z poetyką ludowej opowieści²⁰. Warto odnotować, że po motyw żywego warkocza Leśmian sięgał niejednokrotnie. Podobnie bowiem zachowuje się warkocz dziewczyny z wiersza *Pan Błyszczczyński*:

Warkocz łatwo się płoszył, więc skrzydłami fal gęstych
Wciąż uciekał i powracał na ramiona²¹.

i warkocz zmarłej z *Nieznanej podróży Sindbada Żeglarza*:

Gdym zmarłą okiem rozważał i mierzył,
Postrzegłem nagły niepokój warkocza.

Ten – rósł po śmierci, dłużył się i szerzył,
Spóźniony w zgonie – rozszumiał się cały,
Jakby w swej pani zgon jeszcze nie wierzył.

Na pierś jej wpełzał, na kark spadał biały,
W czarnych kędziorach szept skargi przytłumiał,
Szukał tych dłoni, które go czesały...

Znalazł je wreszcie – i wszystko zrozumiał.
I wężąc bezwład śmiertelnej drzemoty,
Zwikłał się w sobie i tak zanieszumiał²².

Motywowi warkocza towarzyszą we wszystkich wypadkach poetyckie zabiegi animizacji i personifika-

²⁰ L. Ligęza: „*Klechdy polskie*” Bolesława Leśmiana na tle folklorystycznym. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 1, s. 131.

²¹ Zob. B. Leśmian: *Pan Błyszczczyński...*, s. 471.

²² Zob. B. Leśmian: *Nieznana podróż Sindbada Żeglarza...*, s. 156.

cji. Leśmian przywołuje w ten sposób i podkreśla symboliczne znaczenie włosów (uważanych przez starożytnych za siedlisko życia) jako oznaki sił witalnych²³. Dzięki kumulacji życiowej energii warkocz zmarłej z *Nieznanej podróży Sindbada Żeglarza* jest „spóźniony w zgonie”. Jego właścicielka, podobnie jak garbus, przekroczyła już granicę śmierci; warkocz i garb pozostają jeszcze wśród żywych. Leśmian przeprowadza podział ludzkiej sylwetki na granicy między życiem a śmiercią – ciała bohaterów jego wierszy zostają jakby „przełamane” w chwili śmierci, a całość, którą dotąd stanowiły, ulega rozproszeniu. Sam podział ciała w momencie śmierci jest wprawdzie podstawowym, lecz jednak nie najważniejszym aspektem Leśmianowskiej anatomizacji.

O żywotności warkocza zmarłej dziewczyny przekonują bezsprzecznie liczne formy czasownikowe. Zgodnie ze sformułowanym przez Michała Pawła Markowskiego, fundamentalnym dla poezji Leśmiana, prawem „energii istnienia”²⁴, warkocz „rósł”, „dłużył się i szerzył”, „rozszumiał się”, „wpełzał”, „spadał”, „przytłumiał”, „szukał”, „znalazł”, „zrozumiał”, „zwiąkał się”, „zaniezumiał”. Czasowniki te wskazują nie tylko na samą aktywność bytu, ale również na pracę zmysłów i, co najistotniejsze, woli. Ruch warkocza jest bowiem ruchem celowym, powodowanym określonym, podyktowanym uczuciami, dążeniem („szukał tych dłoni, które go czesały”). Sceny tego rodzaju potwierdzają tezę, iż część ciała w poezji Leśmiana nie jest nigdy martwym fragmentem, lecz żywą istotą posiadającą – jak pisze Zdzisław Łapiński – mikroświadość²⁵. Nieprzypadkowo w *Garbu-*

²³ Por. W. Kopaliński: *Włosy*. W: Idem: *Słownik symboli*. Warszawa 1991, s. 469–473.

²⁴ M.P. Markowski: *Leśmian. Poezja i nicość...*, s. 117.

²⁵ Z. Łapiński: *Metafizyka Leśmiana*. W: *Studia o Leśmianie*. Red. M. Głowiński, J. Sławiński. Warszawa 1971, s. 46–47.

się autor poświęcił tytułowej postaci cztery spośród ośmiu strof wiersza. Bohaterem pozostałych czterech strof jest, równouprawniony w ten sposób, garb. Co więcej, to jemu, a nie garbusowi udzielony został głos. Korzysta z niego, aby wyrazić groźbę („Powiada, grożąc swą kłoda”) i rzucić wyzwiska pod adresem żywiciela („Ciekawym, wieczysty leniu, / Dokąd poniesiesz mnie jeszcze?”). Garb, mimo że organicznie złączony z ciałem garbusa, jest istotą niezależną duchowo, rości sobie prawo do wyrażania pretensji i własnego zdania²⁶. Podobną niezależność, choć ukazaną przede wszystkim w wymiarze fizycznym, osiągnęła tytułowa ręka z wiersza należącego do cyklu *Pieśni kalekujących*. Pokurczone głodem ciało bohatera lirycznego przypomina „ochłap wyschłego moczaru”, za to jego ręka imponuje żywotnością, osiągając wręcz gigantyczne rozmiary:

Ręka ma w samowolnym obłędzie rozrostu
Wszerej i wzwyczaj potworniała od żądzy bezmiaru.
Wypaczona od skwarów i pusta jak dzieża,
Miażdżąc stawów hamulce rosła mi i rosła²⁷.

Proces rozrostu ręki nie jest inicjowany przez siły wyższe (np. chorobę) czy tym bardziej przez samego bohatera. Ręka rośnie, bo tak chce, kieruje się żądzą, a więc uczuciem wypływającym z niej samej. Jej rozrost jest aktem samowoli, nie tylko w znaczeniu buntu przeciwko swojemu właścicielowi, ale także w sensie stanowienia i niezależności. Co więcej, obraca się ona przeciwko organizmowi, którego część dotąd tworzyła, zagrażając tym samym jego istnieniu:

Przekroczyła mych kości zbolące granice,
Przerosła moją duszę, sumienie i łożę

²⁶ Zob. B. Leśmian: *Garbus...*

²⁷ Zob. B. Leśmian: *Ręka*. W: Idem: *Poezje zebrane...*, s. 249–250.

I lękam się, że skoro ukryję w niej lice,
Nigdy już ich na światy nie wyłonię boże!

Ręka, która wyrwała się spod panowania reszty ciała, jest jednostką wolną i autonomiczną, żyjącą, *par excellence*, „na własną rękę”.

Motyw śmiertelnego podziału ludzkiego ciała na suwerenne części zyskał najznamienitszą realizację w *Pile*, o której badacze literatury pisali niejednokrotnie, akcentując splot wątków rozpadu i trwania²⁸. Tytułowa piła-kochanka w miłosnym zapale pocięła ciało parobka na „drobiażdżki”, „ludzkie omieciny”. Poćwiartowany parobek przestał być istotą ludzką („ale już nie człowiek!”), lecz jego ciało wciąż żyje:

Głowa, dudniąc mknie po grobli, szukająca karku,
Jak ta dynia, gdy się dłoniom umknie na jarmarku.

[...]

Oczy wzajem rozłączone tleją bez połysku,
Jedno brzęczy w pajęczynie, drugie śpi w mrowisku.

Jedna noga popod lasem uwija się w tańcu,
Druga włóczy się na klęczkach po zbożowym łańcu²⁹.

Upersonifikowane części ciała żyją własnym życiem: włóczą się, tańczą, szukają się wzajemnie³⁰. Piła, podzie-

²⁸ Por. m.in.: A. Sandauer: *Pośmiertny tryumf Młodej Polski. (Rzecz o Bolesławie Leśmianie)*. W: Idem: *Zebrane pisma krytyczne*. T. 1: *Studia o literaturze współczesnej*. Warszawa 1981, s. 64–65; J. Trznadel: *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*. Warszawa 1964, s. 168; J.M. Rymkiewicz: *Odczłowieczenie*. W: Idem: *Leśmian. Encyklopedia*. Warszawa 2001, s. 245–250.

²⁹ Zob. B. Leśmian: *Piła*. W: Idem: *Poezje zebrane...*, s. 211–212.

³⁰ Motyw żywych części ciała i ich poszukiwań dla odtworzenia całości pochodzi z ludowych opowieści o charakterze baśniowym. Por. podany przez Krzyżanowskiego wariant *Peregrynacji Maćkowej*, którego bohater „kosząc łąkę potyka się w kretowinie, obcina sobie

liwszy ciało parobka, nie zabiła go, lecz „wykroiła” z niego nowe istnienia: „Hej, niejedną z ciebie duszę w zaświaty wyroję!”. Podział ten spowodował uwolnienie energii życiowej zamkniętej dotąd w ciele, jej nadmiar rozlewa się po okolicy:

Piersią sobie przywłaszczoną, jar grabieżczo dyszy,
Uchem wbiegłym na wierzchołek, wierzba coś tam
słyszy!

Jar „bierze” pierś parobka, wierzba słyszy jego uchem – części ciała wraz z ich biologiczną aktywnością zostają przejęte, zagarnięte przez naturę, która w ten sposób nabiera cech ludzkich. Te elementy, których natura nie objęła w posiadanie, występują na jej tle: oczy w mrowisku i w pajęczynie, nogi pod lasem i w łanie zboża. Śmierć parobka jest zatem powrotem jego ciała na łono natury. Nie jest to jednak śmierć w powszechnym tego słowa rozumieniu, bo mimo poćwiartowania ciała wydaje się niepewna i niejednoznaczna. Zgon oznacza, *nomen omen*, zamarcie w bezruchu, podczas gdy w *Piłę* wszystkie elementy świata przedstawionego są zdecydowanie dynamiczne: głowa nie idzie, ale „mknie”, jedna z nóg „tańczy”, a ucho nie weszło na wierzbę, lecz „wbiegło” na nią. *Piła*, pokazując obraz człowieka rozłożonego na czynniki pierwsze, jest wierszem mówiącym o ogromnej sile witalnej zgromadzonej w ludzkim ciele. Działanie piły uwolniło tę siłę, doprowadziło do jej erupcji. „W tym świecie – jak pisze Tadeusz Nyczek – żyją nawet kawałki ciała, nic nie może być stracone”³¹. Sam podział ciała nie jest zatem chwilą śmierci, momentem końca, ale zapowiedzią

głowę, osadza ją na karku odwrotnie, twarzą ku tyłowi, głowę tę zrywa mu wiatr, on dogania ją i raz jeszcze osadza na karku”. J. Krzyżanowski: „Peregrynacja Maćkowa”. Szkic z dziejów romansu staropolskiego. W: Idem: *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*. Warszawa 1961, s. 146.

³¹ T. Nyczek: *Bolesław Leśmian*. Wrocław 1976, s. 26.

początku – piła wróży, że „ludzkie omieciny” zostaną pozbierane przez Boga. Jej słowa zawierają proroctwo zmartwychwstania – chwili, w której poćwiartowane ciało odzyska kompletną, całkowitą budowę. Literacką wizją powrotu do życia poprzez złączenie rozdzielonych uprzednio części ciała Leśmian odwołuje się do tradycji polskiej poezji romantycznej, której twórcy niejednokrotnie sięgali po ten motyw³². Przykładem jest recepta na nieśmiertelność, jaką otrzymał od diabła Tukaj z ballady Mickiewicza:

Kiedy będziesz bliski śmierci,
Każ ciało posiec na ćwierci,
W wodzie zgotować korzonki,
Pocięte namaścić członki,
Znowu się duch z ciałem zrośnie,
W młodocianej wstaniesz wiośnie,
I możesz skutkiem tych leków
Umierać, wstawać wiek wieków³³.

³² Motyw podzielonego ciała Leśmian zaczerpnął prawdopodobnie z mitologii indyjskiej, którą – jak podają źródła biograficzne – bardzo się interesował. Por.: „Leśmian był również biegły w filozofii hinduskiej. Może szukał potwierdzenia swych intuicyjnych doznań w filozofii Upaniszad. Może szukał natchnienia w eposach starohinduskich *Ramajanie* i *Mahabharacie*. Egzemplarze, które mi pożyczył do przeczytania, były pełne podkreśleń i uwag poety”. Z. Krauze: *Ze wspomnień o Leśmianie*. W: *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*. Red. Z. Jastrzębski. Lublin 1966, s. 187–188. Por. także: J. Tuczyński: *Staff i Leśmian*. W: Idem: *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*. Warszawa 1981, s. 166–169; L. Libera: *Romantyczność i folklor. O twórczości Jacka Malczewskiego i Bolesława Leśmiana*. Poznań 1994, s. 59. Obecność motywu podziału ciała w mitach kosmogonicznych została odnotowana m.in. w następujących pracach: M. Bachtin: *Groteskowy obraz ciała...*, s. 479–480; M. Jakimowicz-Shah, A. Jakimowicz: *Mitologia indyjska*. Warszawa 1986, s. 158; M. Lurker: *Przełamanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Przeł. R. Wojnakowski. Kraków 1994, s. 79.

³³ A. Mickiewicz: *Tukaj albo próba przyjaźni. Ballada w czterech częściach*. W: Idem: *Dzieła*. T. 1: *Wiersze*. Red. J. Krzyżanowski. Warszawa 1955, s. 151–152.

Obrazem złączenia części ciała Mickiewicz posłużył się również w scenie IX trzeciej części *Dziadów*, gdzie ciało Bajkowa, rozszarpane przez piekielne psy, odzyskuje w niezwykły sposób dawny kształt:

Psy zniknęły. – Nowe dziwo,
Każdą część trupa jest żywą;
Wszystkie jak oddzielne trupy
Biegną zebrać się do kupy.
Głowa skacze jak ropucha
I nozdrzami ogień bucha;
Czołgają się piersi trupa
Jak wielka żółwia skorupa –
Już zrosła się głowa z ciałem,
Jak krokodyl bieży cwałem.
Oderwanej ręki palce
Drżą, wiją się jak padalce;
Dłoń za piasek chwyta, grzebie,
I ciągnie rękę pod siebie,
I nogi się przyczółgały,
I znowu trup wstaje cały.

Dziady, cz. III, sc. IX³⁴

³⁴ A. Mickiewicz: *Dziady*. W: Idem: *Dzieła*. T. 3: *Dramaty*. Oprac. Z. Stefanowska. Warszawa 1999, s. 259. Podobieństwo wizji zmartwychwstania w *Tukaju* i scenie IX części III *Dziadów* zostało odnotowane przez Wacława Kubackiego. Por. Idem: *Z literackiego warsztatu Mickiewicza*. W: Idem: *Arcydramat Mickiewicza. Studia nad III częścią „Dziadów”*. Kraków 1951, s. 56. Motyw rozczłonkowania ciała odnajdujemy także u Słowackiego:

„Oto w podmorskiej naturze – jak w grobie
Człowiek już cały... z falami się dąża,
A każdym członkiem osobno rusza,
Rozćwiertowany: tam oko, tam ramię,
Tam mózg... a wszędzie już żywot i dusza
Mająca pieczęć wieczności i znamię
Zbawienia...”

J. Słowacki: *Próby poematu filozoficznego*. W: Idem: *Dzieła*. T. 4: *Poematy*. Red. J. Krzyżanowski. Wrocław 1959, s. 220. Ten kierunek poszukiwań zawdzięczam Panu Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu, który, analizując wiersze Słowackiego *Nowy Rok* i *Do pastereczki siedzącej na druidów kamieniu w Pornic nad oceanem*, pisał:

Podobieństwo tematyki i obrazu pociętego na kawałki, lecz żywego ciała w *Pile* i w przytoczonym fragmencie dramatu Mickiewicza nie powinno jednak odwracać uwagi od różnic między oboma ujęciami. Leśmian zaakcentował fakt rozdzielenia, podczas gdy Mickiewicz ukazał moment ponownego połączenia. Proces złączenia zakończył się w tekście Mickiewicza sukcesem: „I znowu trup wstaje cały”. W *Pile* powrót do pierwotnej postaci jest niemożliwy, przynajmniej do czasu, zapowiedzianej przez piłę, boskiej interwencji (i to jedynie w tonie życzenia o domniemanej i niepewnej realizacji):

Rozrzuciła go podzielnie we spreczne krainy:
„Niechaj Bóg was pouzbiera, ludzkie omieciny!”

Same chciały się uciuć w kształt wielce bywały,
Jeno znaleźć się w świecie wzajem nie umiały.

Natomiast wspólne obu ujęciom, oprócz oczywistego makabryzmu samej sceny, jest obdarzenie części ciała własną energią: „Każda część trupa jest żywą”. Śmierć zdaje się nie mieć poćwiartowanego ciała, żywioł witalności jest silniejszy niż „śmiertelna drzemota”.

„Ciało groteskowe – pisze Bachtin w przywoływanej tu już pracy o twórczości Rabelais’go – to ciało stojące się. Nigdy nie jest gotowe, nigdy skończone, zawsze

„Zostaje on – bohater liryczny – jakby »rozparcelowany« w tym widzeniu. Zostaje ukazany jako chwilowy zlepek różnorodnych elementów, z których każdy chce go zdominować i przekształcić na swą modłę. [...] Zostaje ukazany jako organizm przejściowy, jako przejściowe stadium połączenia elementów różnorodnych, chwilowy »stan skupienia« na wielokierunkowym rozdrożu”. I. Opacki: „Ewangelija” i „nieszczęście”. W: Idem: *Poezja romantycznych przełomów. Szkice*. Wrocław 1972, s. 171–172. Związek poezji Leśmiana z twórczością Mickiewicza i Słowackiego został omówiony w pracy: R. Stone: *Poezja Leśmiana a romantyzm polski*. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1, s. 147–164.

kształtuje się, tworzy i samo kształtuje i tworzy inne ciało; oprócz tego – pochłania ono świat i jest przez świat pochłaniane”³⁵. Źródłem somatycznej groteski jest zatem, zdaniem badacza, cząstkowość i fragmentaryczność. Bohaterowie *Pieśni kalekujących* wydają się idealną realizacją warunku niedokończenia i niepełności ciała. Co więcej, u Leśmiana dezintegracja ciała dokonuje się nie tylko w świecie, ale i na granicy z zaświatem (w ten sposób zostało „przełamane” ciało garbusa). Apogeum cielesnego rozbicia obserwujemy w *Pile* – części ciała parobka „rozbiegły się” po okolicy, zostały pochłonięte przez naturę, a zniszczeniu kształtu cielesnego towarzyszy dezintegracja osobowości. Analizując poezję Leśmiana, Jan Prokop zwraca uwagę, iż: „U człowieka deformacja fizyczna wiąże się z utratą przezeń świadomości, z wrastaniem w świat przyrody”³⁶. Utrata świadomości przez jednostkę nie jest jednak zagładą świadomości w ogóle, piła „wykroiła” nie tylko nowe formy materialne, ale i byty świadome, wśród nich rękę wznoszącą się w religijnym (a więc przynależnym do sfery przeżyć duchowych) znaku krzyża. Z niepełnością w groteskowym obrazie ciała wiąże się warunek drugi: niedokończenie pociąga za sobą „otwarcie” ciała i, co się z tym wiąże, zatarcie granicy pomiędzy ciałem a światem. „Otwarcie” ciała Bachtin definiuje następująco:

[...] logika artystyczna obrazu groteskowego ignoruje zamkniętą i głuchą płaszczyznę (powierzchnię) ciała i zaznacza tylko jego wypukłości, odrostki, załączki i otwory, czyli to tylko, co przekracza granice ciała, albo – mówiąc językiem architektury – jego baszty i lochy³⁷.

³⁵ M. Bachtin: *Groteskowy obraz ciała...*, s. 437.

³⁶ J. Prokop: *Niepochwycień złoty. (O poezji Leśmiana)*. „Życie Literackie” 1968, nr 26, s. 6.

³⁷ M. Bachtin: *Groteskowy obraz ciała...*, s. 438.

Basztą byłby w tym ujęciu garb (*Garbus*) i gigantycznej wielkości ręka (*Ręka*), przy czym należy jeszcze raz podkreślić, że u Leśmiana proces odłączenia od całości przebiega na głębszym poziomie, to jest nie tylko na poziomie materii, ale i świadomości. Części ciała egzystują niezależnie od całości, żyją własnym życiem, i to zarówno w wymiarze fizycznym, jak i psychicznym (czują radość, smutek, gniew *etc.*). W *Pile* Bachtinowska granica między ciałem a światem zostaje zatarta definitywnie, następuje całkowite „otwarcie” ciała na świat. W ujęciu Bachtina starość, choroba, śmierć, poćwiartowanie ciała i inne sytuacje graniczne ludzkiej fizjologii składają się na tak zwany dramat cielesny. Jest on jednocześnie aktem końca, ale i początku, splotem życia i śmierci:

[...] w każdym z tych zdarzeń dramatu cielesnego początek i koniec życia są ze sobą nierozzerwalnie splecione³⁸.

W „balladzie o poszatkowaniu”, jak nazwał *Piłę* Artur Sandauer³⁹, splot ten jest szczególnie widoczny – umiera całość, lecz żyją części, które wypełniają zadanie rozmnażania istnienia. W poezji Leśmiana życie jest żywiołem, echem Bergsonowskiego *élan vital*, niezniszczalną substancją rozlaną po świecie i wypełniającą każdy jego zakątek. Tak przedstawiają je słowa Buddy z wiersza [„U wód Hiranjawati – nad brzegiem żałoby...”]:

I tu jeszcze widziałem jak trup się spopiela,
A popiół, zamiast spocząć, w inny kształt się wciela:
Psem się staje u wrótni obcego mu domu
Lub dziewczyną zdradzoną, co lka po kryjomu –
Lub przyplódkiem tygrysim, lub dłonią zbrodniarza –
Trup na długość tej dłoni uchodzi z cmentarza –

³⁸ Ibidem.

³⁹ A. Sandauer: *Pośmiertny tryumf...*, s. 64.

I bruzda po umarłym czernieje w niebycie...
 A gdziekolwiek poszedłem – szło za mną w krok życie,
 Szło, skomląc o kęs ciała i tuczając się troską,
 Szło z tej nędzy człowieczej w tamtą nędzę boską.
 Próżno jego ciepłej ujęć pragnąłem zmorze:
 Jest wszędzie – jest zawczasu – i nie być nie może!
 Byłem w miazgach mdłych mroków, w tumanach bez
 treści –
 Lecz i tam się coś krząta, szemrze i szeleści!
 Wiem: sen wieczny to tylko czasu w grobie strata,
 Bo w najdalszych zakątkach i przerwach wszechświata
 Nie ma zwłok dość umarłych, dość znikłego cienia
 I pyłów dość nikczemnych – bez łoż, bez istnienia!⁴⁰

Witalizm w poezji Leśmiana to jednak nie tylko euforia i apoteoza życia. Za pochwałą życia kryje się w istocie głęboki dramat człowieka. Nie ma u Leśmiana śmierci, która triumfowałaby nad życiem, ale jest śmierć, która niszczy człowieka, ścierając go na proch. Zmartwychwstanie nie jest obietnicą ponownego zaistnienia w kształcie fizyczno-duchowym, lecz powrotem do świata pod postacią rośliny, zwierzęcia lub jakiegokolwiek innego bytu biologicznego („Popiół zamiast spocząć, w inny kształt się wciela”). Jednostka jest tylko tymczasową formą wypełnioną życiem, poddaną działaniu czasu, kruchą i niepewną, jak w wierszu *Zwiewność*, gdzie człowiek zostaje wymieniony w sąsiedztwie takich bytów, jak „brzęk muchy w pustym dzbanie, co stoi na półce”, „dal świata w ślepiach wróbla” czy „szmery

⁴⁰ B. Leśmian: [„U wód Hiranjawati – nad brzegiem żałoby...”]. W: Idem: *Poezje zebrane...*, s. 535. Podobnie brzmią słowa Boga wypowiedziane w *Eliasz*:

„Życiem tworzył! Tak, właśnie! Nieodparte życie!
 Na gwiazdach, na dnie jezior, na pagórów szczycie,
 W lwich paszczękach, w kłach węzów i w snu pozawzroczach,
 W jamach krecich, w łzach ludzkich i w wargach, i w oczach,
 Nawet w miazgach padliny, w tumanach bez treści
 Jeszcze coś się mocuje, krząta i szeleści!”

B. Leśmian: *Eliasz*. W: Idem: *Poezje zebrane...*, s. 477.

w studni”⁴¹. Anatomizacja ciała w poezji Leśmiana to z jednej strony sposób ukazania potęgi i wszechobecności życia kryjącego się w każdym, nawet najmniejszym bycie, także cząstkowym; z drugiej – metoda prezentacji istoty ludzkiej jako jednorazowej konfiguracji elementów, to jest części ciała, które poddane prawu śmiertelnego rozkładu zamieniają się w drobiny istnienia krążące bez końca w kole narodzin i śmierci.

⁴¹ B. Leśmian: *Zwiewność*. W: Idem: *Poezje zebrane...*, s. 433. Wierszowi temu poświęcony jest artykuł: M. Bajerowicz: *Nietrwały świat*. „Nurt” 1972, nr 10, s. 49–50.

Poezja Władysława Broniewskiego – jak to działa

Jeśli nie lękasz się pieśni
stłumionej, złowrogiej i głuchej,
gdy serce masz męża i jeśli
pieśń kochasz swobodną – posłuchaj¹.

Tytuł niniejszego tekstu dopuszcza kilka możliwości interpunkcyjnego zakończenia. Użycie pytajnika nadałoby mu charakter rozprawki dociekającej mechanizmów wyzwalających energię wierszy Broniewskiego i zniewalających ich odbiorcę. Postawienie kropki złudnie sugerowałoby gruntowną znajomość zasad rządzących poetyką utworów poety i decydujących o ich literackim sukcesie. Wykrzyknik z kolei wyrażałby zdziwienie niesłabnącą mocą oddziaływania tej poezji², nieuchronnie – przynajmniej częściowo – przeszłej w warstwie realiów, mającej jednak siłę starych przebojów porywających współczesnego słuchacza, który, nierzadko z zawstydzeniem, przyznaje, iż w trakcie lektury „noga sama mu chodzi”. Moglibyśmy wreszcie zamknąć tytuł wielokropkiem – znakiem refleksji podszytej jednak podziwem i obawą, bo – choć daleka

¹ W. Broniewski: *Elegia o śmierci Ludwika Waryńskiego*. W: Idem: *Wiersze i poematy*. Warszawa 1967, s. 77.

² Ta cecha twórczości poety jest stałym elementem poświęconych mu haseł słownikowych, których autorzy piszą o Broniewskim jako o tym, który „stworzył typ liryki o wielkiej sile oddziaływania emocjonalnego”. F. Lichodziejewska: *Broniewski Władysław*. W: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. Red. A. Hutniakiewicz, A. Lam. T. 1: A–O. Warszawa 2000, s. 63.

to analogia – to jednak pieśń Broniewskiego, głosząca wszak nie raz fałszywą ideologię, była daleką pochodną pięknego głosu syren zwodzących Odyseusza. Nie chcąc zredukować żadnego z wymienionych sensów, zostawmy puste miejsce po ostatnim słowie tytułu.

Pozostając przy kwestiach tytułowych, warto odnotować obecność wierszy Broniewskiego w – słynnej w swoim czasie – antologii tekstów literackich dla klas maturalnych *Literatura współczesna „źle obecna” w szkole*. Opracowana przez Bożenę Chrzęstowską antologia była pierwszym podręcznikiem po przełomie roku 1989, który miał przywracać szkolnej edukacji polonistycznej utwory literackie uznane dotąd za niepoprawne politycznie i światopoglądowo. Wydawałoby się, że dla Broniewskiego, poety obecnego w szkolnym kanonie od zawsze, w antologii tej nie powinno być miejsca. Tymczasem twórczość Broniewskiego reprezentują w niej aż cztery wiersze³, a sam poeta znalazł się w kontekście historycznoliterackim dlań niezwykle, by przytoczyć dla przykładu nazwiska Jana Polkowskiego czy Ryszarda Krynickiego. Oczywiście, dla badacza literatury obecność ta nie kryje żadnej tajemnicy, uzasadnia ją zresztą w przedmowie autorka antologii. Przedmiotem wyboru są bowiem wiersze Broniewskiego z „niepoprawnego” okresu jego biografii, między innymi z czasu pobytu w więzieniu w Zamarstynowie, stanowiące dotąd w szkolnych opracowaniach dzieła poety jedną z – jak obrazowo wyjaśnia Chrzęstowska – „wkłęśłości” spowodowanych typowym dla podręczników Polski Ludowej „uwypuklaniem treści wygodnych dla ideologii komunizmu i marksizmu przez całe minione 40-lecie”⁴.

³ Są to utwory: *Rozmowa z historią*, *Kasztan*, *Droga* i *Targowisko*. Zob. *Literatura współczesna „źle obecna” w szkole. Antologia tekstów literackich i pomocniczych dla klas maturalnych*. Oprac. B. Chrzęstowska. Wrocław 1991, s. 23–26.

⁴ B. Chrzęstowska: *Przedmowa*. W: *Literatura współczesna...*, s. 6.

Przed eksmisją ze szkolnego kanonu uratował Broniewskiego niewątpliwie profesjonalizm autorów antologii, trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że poeta obronił się sam, a nawet, że twórczość jego, wyjęta z socrealistycznego paradygmatu, wreszcie objawiła swą wartość⁵. Tytułowe określenie „źle obecna”, jak mało które pasuje właśnie do poezji Broniewskiego, co innego znacząc w okresie namaszczenia poety na sockoryfeusza, gdy swymi wierszami służył wątpliwej – przynajmniej z naszego, dzisiejszego punktu widzenia – sprawie, co innego zaś w czasach współczesnych, gdy jest to poezja „źle obecna”, bo intrygująca i niewygodna, to jest niedająca się odłożyć na półkę z innymi literackimi manifestami ideologicznymi swojej epoki, głównie ze względu na swą wartość artystyczną, co najkrócej – upraszczając – można by zamknąć w stwierdzeniu, iż są to po prostu dobre wiersze⁶. Z tego powodu warto spojrzeć na Broniewskiego jako na mistrza warsztatu, specja od poetyckiej roboty czy, trawestując Peiperowską doktrynę, rzemieślnika pięknych zdań, choć niejednokrotnie w swym pięknie zwodniczych. Potraktujmy to określenie jako odbicie w krzywym zwierciadle słów z mani-

⁵ Niestety, we współczesnych podręcznikach dla maturzystów Broniewski jest wielkim nieobecnym. W antologii „*Pamiętajcie o ogrodach...*”. *Kultura – literatura – język. Antologia*. Cz. 3. Oprac. A.Z. Makowiecki [et al.]. Warszawa 2004 nie znajdziemy ani jednego wiersza poety. Podręcznik S. Rośka i Z. Majchrowskiego: *Między tekstami. Język polski. Podręcznik dla liceum i technikum*. Cz. 5: *Wiek XX. Współczesność. Zakres podstawowy i rozszerzony*. Gdańsk 2006 zawiera jedynie wiersz „*Ballady i romanse*”.

⁶ Prowokacyjny – w znaczeniu ruchu myśli – charakter wiersze Broniewskiego miały od zawsze, co potwierdza Ryszard Matuszewski, wspominając ich lekturę w okresie dwudziestolecia międzywojennego: „Nie wystarczyło powiedzieć: te wiersze są piękne. Trzeba było ustosunkować się do ich treści, trzeba było zająć wobec nich stanowisko”. R. Matuszewski: *O Broniewskim – trochę inaczej*. W: I dem: *Doświadczenia i mity*. Warszawa 1964, s. 289.

festu *Trzy salwy*, gdzie Broniewski wespół ze Standem i Wandurskim głosili:

Nie o sobie piszemy. Jesteśmy robotnikami słowa. Musimy wypowiedzieć to, czego inni ludzie warsztatu wypowiedzieć nie mogą⁷.

To oczywiste, że dla badań historycznoliterackich aktualnie najbardziej atrakcyjny jest Broniewski na nowo odkryty, Broniewski zapomniany, Broniewski, jakiego nie znamy, ale przecież pełny wizerunek poety otrzymamy dopiero wtedy, gdy towarzyszyć im będzie Broniewski przeklęty, którego pieśń, nawet gdy jest fałszywa w treści, pozostaje mistrzostwem formy. Doceni to z pewnością każdy badacz literatury, który zajmował się monograficznym opracowaniem twórczości wybranego polskiego poety powojennego. Wśród twórców literatury okresu Polski Ludowej tylko nieliczni nie mają w swym dorobku choćby kilku wierszy spod znaku socrealizmu. Wiersze te, czytane przez polonistów z zawodowego obowiązku, dostarczają z reguły niewymownych cierpień estetycznych, jako że ofiara składana ideologii przez literaturę była zazwyczaj ofiarą z literatury. Dobrze pamiętam katusze towarzyszące obowiązkowej lekturze pierwszych tomików Anny Kamińskiej w trakcie pracy nad książką poświęconą motywowi milczenia w jej poezji. Milczenia w nich oczywiście nie było, przeciwnie, grzeszyły słowotokiem, artystycznie nieporadne wobec niepoetyckich treści, jakie przyszło im wyrażać.

Skoro wprowadziłam już wątek osobisty, odważę się go kontynuować. Broniewski pojawił się na moim czytelnicznym horyzoncie bardzo wcześnie, w postaci recytowanej mi przez ojca *Elegii o śmierci Ludwika Waryńskiego*, przechowanej przezeń w pamięci od szkolnych

⁷ W. Broniewski, S.R. Stande, W. Wandurski: *Trzy salwy. Biuletyn poetycki*. Warszawa 1956.

lat pięćdziesiątych z racji urody formy tekstu, ale i dzięki niewątpliwym walorom mnemotechnicznym utworu. Druga odłona wspomnień związanych z poezją Broniewskiego to moje lata szkolne i konieczność wyuczenia się na pamięć wierszy *Bagnet na broń* i *Żołnierz polski*, a przede wszystkim coroczne akademie z obowiązkowym *Pokłonem Rewolucji Październikowej* zawierającym brzmiącą tajemniczo dla dziecięcego odbiorcy strofę:

Kłaniam się prochom Rylejewa,
kłaniam się prochom Żelabowa,
kłaniam się prochom wszystkich
rewolucjonistów

po której następowała bardziej przystępna fraza:

Grób Lenina – prosty jak myśl,
myśl Lenina – prosta jak czyn,
czyn Lenina – prosty i wielki
jak Rewolucja⁸.

Dopiero później przyszła kolej na Broniewskiego lirycznego, autora, krążącej na prawach sztambuchowego wpisu, strofy z wiersza pod zupełnie nielirycznym tytułem *Robotnik z Radomia*, w której czytamy:

Nie wiem, co to poezja,
nie wiem, po co i na co
wiem, że czasami ludzie
czytają wiersze i płaczą⁹.

⁸ W. Broniewski: *Pokłon Rewolucji Październikowej*. W: Idem: *Wiersze i poematy...*, s. 297–298.

⁹ W. Broniewski: *Robotnik z Radomia*. W: Idem: *Wiersze i poematy...*, s. 303. Takich sztambuchowych fraz jest w twórczości Broniewskiego wiele, jak choćby ten fragment z wiersza *Poezja*: „Trzeba pieśnią bić aż do śmierci / trzeba głuścić w ciemnościach syk węży. / Jest gdzieś życie piękniejsze od wierszy. / I jest miłość. I ona zwycięży”. W. Broniewski: *Poezja*. W: Idem: *Wiersze i poematy...*, s. 47.

czy melorecytowanego przez Michała Żebrowskiego przepięknego liryku *Dąb*¹⁰ i, chyba najbardziej wstrząsającego w literaturze polskiej wiersza o Holocauście – „*Ballad i romansów*” z tomu *Drzewo rozpaczające*. Towarzysząca moim zwierzeniom narastająca waloryzacja odzwierciedla – jak mi się wydaje – zjawisko znamienne dla recepcji twórczości Broniewskiego. Dla tych, którzy go czytają, jest to poeta fascynujący, pozostali bazują na stereotypie każącym widzieć w Broniewskim podejrzanego politycznie piewce pieców Magnitogorska.

Jak fałszywy jest to obraz, przekonuję się, wertując PIW-owskie piąte wydanie *Wierszy i poematów* z roku 1967. Mimo jednoznacznie ideologicznej okładki, prezentującej spiżowe oblicze poety, tom znakomicie oddaje wieloaspektowość jego twórczości, wbrew pozorom nie eksponując wierszy zaangażowanych politycznie. Przeciwnie, po lekturze całości odnosi się wrażenie, że Broniewski to poeta-liryk, nie ideolog czy żołnierz, choć taki jego wizerunek przez lata forsowano w szkolnych podręcznikach. Na szczęście mimo tego zaszufładowania nie nazywa się współcześnie Broniewskiego poetą kiepskim, grafomanem, literackim hochsztaplerem. Oczywiście, jak każdy pisarz ma w dorobku teksty lepsze i gorsze, te lepsze windują go jednak na literacki parnas, zapewniając poczesne miejsce w historii polskiej literatury. Odwróćmy zatem sens Gombrowiczowskiej frazy i zapytajmy o poezję Broniewskiego: jak nie zachwyca, skoro zachwyca? Jego liryki egzystencjalne, filozoficzne, refleksyjne, miłosne – jak już powiedziano – obronią się same, a pomoże im w tym coraz większe zainte-

¹⁰ Strofę: „Idę sobie zamasyście / i opada ze mnie życie, jak jesienne liście. / Jakie liście? – wierzby, brzozy, topoli, / ale to boli”. Wykorzystał poeta po raz pierwszy w wierszu *Krzywda* z tomu *Nadzieja* z roku 1951. Po wymianie wyrazu „wierzby” na „dęby” strofa ta otwiera wiersz *Dąb*, datowany pod tekstem na 18.10.1961. Na wspomnianej płycie znajduje się także fragment *Zielonego wiersza* z tomu *Drzewo rozpaczające*.

resowanie badaczy-popularyzatorów tej twórczości¹¹.
Poczytajmy zatem przekornie PRL-owskie „szlagiery”
Broniewskiego, jak choćby przywołany *Pokłon Rewolucji
Październikowej*:

Kłaniam się rosyjskiej rewolucji
czapką do ziemi,
po polsku,
radzieckiej sprawie,
sprawie ludzkiej,
robotnikom, chłopom i wojsku.

Ta w ukłonie czapka – nie hetmańska,
bez czapłego nad otokiem piórka,
lecz więzienna, polska, kajdaniarska,
Waryńskiego czapka z Schlüsselburga.

My mamy sztywne karki,
kłaniać się uczono nas długo,
aż urwał się kańczug carski,
aż wyleźliśmy spod kańczuga.

Kłaniam się prochom Rylejewa,
kłaniam się prochom Żelabowa,
kłaniam się prochom wszystkich
rewolucjonistów.

Grób Lenina – prosty jak myśl,
myśl Lenina – prosta jak czyn,
czyn Lenina – prosty i wielki
jak Rewolucja.

¹¹ Por. m.in.: M. Tramer, M. Piotrowiak, M. Jochemczyk: *Nasz Broniewski. Prelekcje warszawskie*. Ze wstępem A. Nawareckiego. Katowice 2009; M. Tramer: *Brudnopis in blanco. Rzecz o poezji Władysława Broniewskiego*. Katowice 2010. Pozycję Broniewskiego w kanonie polskiej literatury poświadcza edycja jego wierszy w serii Biblioteki Narodowej. Zob. W. Broniewski: *Wybór wierszy*. Wstęp i oprac. T. Bujnicki. Wrocław 2014.

Kłaniam się mogiłom Stalingradu,
Mogiłom Berlina i Moskwy –
My, po latach stalowego gradu,
Na nich w przyszłość mościmy mosty.

Na rosyjskiej i na polskiej ziemi,
Na ziemi krwi i miłości,
Rosną kwiaty
– my je znajdziemy –
pośród poległych kości¹².

To wiersz, który znakomicie pokazuje, że – jak twierdzą zgodnie interpretatorzy tej twórczości – największą siłą poezji Broniewskiego są jej prostota i rytm¹³. Mimo że utwór ma aż siedem strof, o różnej liczbie wersów (6-wersowa strofa pierwsza, następnie pięć strof 4-wersowych i ostatnia strofa 5-wersowa), wersy zaś mają rozpiętość od trzech do dziesięciu sylab (w całym wierszu jest aż siedem rozmiarów sylabowych: 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10),

¹² W. Broniewski: *Pokłon Rewolucji Październikowej...*

¹³ Warto w tym miejscu powołać się na opinię Artura Sandauera, że dla czytelnika wiersz prosty to wiersz znajomy. Jest to podstawa, charakterystycznego dla sytuacji lirycznych utworów Broniewskiego, zbliżenia między nadawcą a odbiorcą, o czym będzie jeszcze mowa. Sandauer pisze: „Broniewski używa zasadniczo środków tak prostych, że wiersz jego chwytny od razu, jak gdybyśmy go już kiedyś – może w dzieciństwie – słyszeli”. A. Sandauer: *Od romantyzmu do poezji proletariackiej. (Rzecz o przedwojennej poezji Władysława Broniewskiego)*. W: Idem: *Poeci czterech pokoleń*. Kraków 1977, s. 135. O „kunszcie prostoty” w poezji Broniewskiego zob. m.in. J. Witani: *Broniewski mojego pokolenia. „Poezja” 1972, nr 5* oraz K. Wyka: *Władysław Broniewski: Hawrań i Murań*. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. Prokop, J. Sławiński. Gdańsk 2001, s. 359, gdzie czytamy, iż Broniewski był „artystą bardzo świadomym, powiedziałbym – wyrafinowanym, gdyby ten przymiotnik nie wydawał się dziwny w stosunku do niego. Było to wyrafinowanie twórcze głęboko ukryte i doprowadzone do stanu prostoty – pozornej, oczywistości – nieoczywiste. Prostota i oczywistość były dla czytelnika, kontakt z nim poeta osiągał, zdawałoby się, bez wysiłku: wcale ta prostota nie jest prosta; wcale ta oczywistość nie jest taka oczywista”.

wiersz ma przejrzystą, klarowną strukturę, atrakcyjną dla mniej wyrobionego literacko czytelnika (a takim był wszak adresat poezji proletariacko-rewolucyjnej), dzięki czemu jest on nie tylko zrozumiały już w trakcie pierwszej lektury (co akurat w przypadku poezji nie zawsze stanowi zaletę), ale zwyczajnie zapada w pamięć.

Mnemotechniczny charakter *Pokłonu Rewolucji Październikowej* (doceniany zapewne przez przymusowych aktorów wspomnianych szkolnych akademii) wynika z zastosowanych przez poetę rozwiązań stylistycznych, przede wszystkim różnego typu powtórzeń, występujących praktycznie w każdej strofie wiersza, co – dodajmy – czyni zeń znakomity wiersz do analizy w ramach akademickich zajęć z poetyki opisowej. I znów, podobnie jak w przypadku rozmiarów wersowych, obserwujemy zróżnicowanie zakresów tekstu objętych powtórzeniem, poczynając od aliteracji („mościmy mosty”, „pośród poległych”) i polisyndetonu („aż urwał się kańczug carski, / aż wyleźliśmy spod kańczuga”), przez anadiplozę („radzieckiej sprawie, / sprawie ludzkiej” oraz cała strofa piąta), po głęboką, bliską tautologii anaforę w strofie czwartej. Kolejnym środkiem stylistycznym wpływającym zarówno na przejrzystość struktury tekstu, jak i na, sprzyjającą pamięci, płynność jego linii melodycznej jest enumeracja w wersji triadycznej: „kłaniam się [...] robotnikom, chłopom i wojsku”, „czapka [...] więzienna, polska, kajdaniarska”, „Kłaniam się prochom Rylejewa, [...] Żelabowa, [...] wszystkich rewolucjonistów”, „Kłaniam się mogiłom Stalingradu, [...] Berlina i Moskwy”. W kulminacyjnej ideowo strofie piątej następuje maksymalna intensyfikacja obu zabiegów stylistycznych: pauza unaocznia graficznie paralelizm składniowy, odstawiając rozłożone symetrycznie względem niej dwie, zazębiające się triady: grób – myśl – czyn oraz myśl – czyn – Rewolucja. Całość spina, podkreślająca ciąg logicznego wynikania,

anadiploza, nadając w konsekwencji tej strofie aforystyczną wymowę niepodważalnej prawdy objawionej.

Widać zatem, że prostota tego wiersza ma charakter pozorny, że monolog liryczny imitujący prostą mowę prostego człowieka jest w istocie koronkową robotą specjalisty od poetyki. Potwierdzi to także analiza rymów, znów wbrew pozorom wcale nie potocznych i gładkich, w większości niedokładnych (długo – kańczuga, Moskwy – mosty), wśród których znalazł się także rym egzotyczny: piórka – Schlüsselburga (który, nawiasem mówiąc, dla Broniewskiego nie był rymem egzotycznym – we wspomnianej *Elegii o śmierci Ludwika Waryńskiego* zrymował Schlüsselburga – podwórka)¹⁴. Co także nie bez znaczenia, w najważniejszej – jak powiedziano – strofie piątej rym zanika zupełnie – nieodzowny w przypadku hasel dla mas efekt skandowania zostaje uzyskany na drodze wiersza białego. „Prostotę” wyrazu uzupełnia rytm.

W tym miejscu niełatwo jest obronić się – z uwzględnieniem wszystkich odmienności światopoglądowych i artystycznych – przed skojarzeniem poezji Broniewskiego z filozofią rytmu Leśmiana, rytmicznymi ewolucjami Tuwima czy rytmiką Mickiewiczowskich *Balad i romansów*. Gdy Michał Paweł Markowski otwiera jeden z podrozdziałów swego podręcznika *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy* stwierdzeniem: „Leśmian nigdy nie rezygnował w swoich wierszach

¹⁴ O inwencji rymowej Broniewskiego, który mógł w tej dziedzinie równać się z Tuwimem, niech świadczą wybrane przykłady rymów rzadkich jego autorstwa: SDKPiL – Cel (*Cytadela*), pora – Almanzora (*Moja biblioteka*), Middle east’cie – siarczyście (*Jean Arthur*), dokąd – *con fuoco* (*Awantura z muzyką*), umarli – *My darling* (*Malaria*), zabarwia – *Arriba parias* (*Cześć i dynamit*), łoż – na Père Lachaise (*Rimbaud*), z Lecomte’em – przed frontem (*Komuna paryska*), liche – *mannlicher* (*Mannlicher*). Warto pamiętać, że Broniewski to także mistrz rymu niedokładnego, autor finezyjnych konstrukcji asonansów i konsonansów.

z dwóch rzeczy: rytmu i rymu”¹⁵, trudno nie poddać się prawu analogii i nie odnieść tego stwierdzenia także do dzieła Broniewskiego. Podobnie jak wymienieni poeci miał on dar wewnętrznego rozpalania wiersza, umiejętność uwiarygodnienia wyrażanych treści, tak, aby stworzyć wrażenie, że wydobywają się one bezpośrednio z serca i umysłu poety. Żar ten, który nierzadko służył politycznej agitacji, zawsze odbierałam – pewnie łatwowiernie – jako szczerość, jako prawdę, w którą wierzy poeta i w którą chce, aby uwierzyli też czytelnicy. Nie pasują mi do poezji Broniewskiego pojęcia kreacji czy fikcji. Lubię czytać jego wiersze jak „pierwsza naiwna”, wyłączając filologiczny filtr, ulegając hipnotyzującej dynamice tonizmu, smakując prostotę, czasem nawet kiczowatość duszoszczepiatelnej frazy¹⁶.

Zbliżenie nadawcy i odbiorcy, o którym tu mowa, to także efekt – typowego dla poezji Broniewskiego – manipulowania czy zonglowania kategoriami gramatycznymi lirycznego monologu. Moc oddziaływania na wyobraźnię czytelnika podręcznikowego przykładu liryki apelu, jakim jest wiersz *Bagnet na broń*, wynika właśnie między innymi ze sprawnych przejść od kategorii „ty” do „my”. Co więcej, przejściu temu towarzyszy odwrócenie ról: apostrofa „Ogniomistrzu i serc, i słów, / poeto, nie w pieśni troska”¹⁷ ustawia nadawcę, którego do tego momentu mieliśmy za poetę, na pozycji „prostego człowieka”, w zwrocie do twórcy formułującego swoje oczekiwania wobec literatury czasu wojny. Ta nieoczekiwana zmiana miejsc oddala posądzenie o literacką kreację, może

¹⁵ M.P. Markowski: *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków 2007, s. 95.

¹⁶ Tej uwodzicielskiej sile poezji Broniewskiego poświęcił jeden ze swych felietonów Krzysztof Varga. Zob. Idem: *Broniewski staje na głowie*. W: Idem: *Polska mistrzem Polski. Felietony*. Warszawa 2012, s. 269–272.

¹⁷ W. Broniewski: *Bagnet na broń*. W: Idem: *Wiersze i poematy...*, s. 163.

nawet – paradoksalnie – dystansuje wypowiedź literacką wobec literatury, a jednocześnie zawiązuje wspólnotę między nadawcą i odbiorcą monologu wespół pełniącymi funkcje autora i czytelnika-słuchacza.

Podobną gramatyczną grę, tym razem tylko w obrębie instancji nadawczych, obserwujemy w *Pokłonie Rewolucji Październikowej*. Podmiot wiarygodnie rozpoczyna swój monolog od „ja”: „Kłaniam się rosyjskiej rewolucji”, by w strofie trzeciej echowo wzmocnioną frazą „my mamy” przejść na pozycję podmiotu zbiorowego. W strofie czwartej i szóstej znów przemawia do nas „ja”, zaś w końcowej strofie siódmej powraca jednoczące „my”. Na tle tego przeplotu „ja” i „my” znaczenia nabiera kontrastująca bezosobowość strofy piątej definiującej grób, myśl i czyn Lenina, oddziałująca tym kontrastem podobnie jak wspomniane zawieszenie rymu.

Najistotniejsze kwestie monologowości i dialogowości poezji Broniewskiego rozgrywają się oczywiście na obszarze jego liryki osobistej, poczynając od wierszy miłosnych w rodzaju *Na odjezdne* z tomu *Drzewo rozpaczające*, gdzie sytuacja liryczna zasadza się właśnie na umiejętnie budowanym napięciu pomiędzy „ja” i „ty”, kończąc na utworach typu *Zielony wiersz* z tego samego tomu, ujmujących intymnością konfesji. Celem tych personalnych konfiguracji jest dążenie do wspomnianego efektu wiarygodności i mimetycznego „przyklejenia” do rzeczywistości wiersza będącego rekonstrukcją interpersonalnych relacji. „Ja” poezji Broniewskiego to oczywiście „ja” romantyczne: z założenia egocentryczne i introwertyczne, mocne, choć zmienne, zbuntowane, ale i pogodzone, lecz przede wszystkim wyraźne i aktywne¹⁸. To znacznie

¹⁸ O romantycznych, głównie tyrtejskich, analogiach Broniewskiego zob. m.in.: M. Janion: *Broniewskiego „morze zjawisk”*. W: *Władysław Broniewski w poezji polskiej*. Red. M. Janion. Warszawa 1976, s. 5–39; A. Kowalczykova: *Broniewski w pętach romantycznej tradycji*. W: *Władysław Broniewski...*, s. 185–208.

uogólniona charakterystyka, szczególnie gdy weźmie się pod uwagę obfitość literackiego dorobku Broniewskiego. Pozostaje jednak czytelnicze wrażenie wspólnoty podmiotów różnych wierszy poety, będących jakby głosem jednego człowieka. Słowo „człowiek” ma tu swoją wagę, bo poezja Broniewskiego jest dla mnie przede wszystkim humanistycznym świadectwem, zapisem jednostkowego losu, sprawozdaniem z istnienia. Wydaje się przy tym, że rządzi się ona heroikomicznym z ducha porządkiem: o przyziemnych trudach pracy poeta pisał frazą heroiczną, zaś wzniosłość uczuć opisywał językiem codziennej rozmowy. W obu wypadkach (szczerze?) poetyckie „ja” pełni funkcję wspólnego mianownika, a zmienność jego relacji z „ty”, rozpiętych od perswazji do konfesji, oraz sprawne przestaczenie się w „my” jest jednym z zasadniczych czynników dynamizujących tę poezję.

Skoro mowa o heroizacji, to warto nadmienić, że patos wierszy Broniewskiego ma – jak sądzę – swój specyficzny urok, zasługujący na coś więcej niż ironiczny uśmiech. Wiążącą się z patetycznością groźbę oderwania od rzeczywistości poeta niweluje domieszką realizmu. We wzniosłą retoryczną frazę wplata umiejętnie prozaimy, tak aby sytuacja liryczna zazębiała się z codziennością odbiorcy. Za przykład niech posłuży przedwojenny wiersz *Zagłębie Dąbrowskie* z tomu *Troska i pieśń* z zapadającym w pamięć dwuwersem: „Węgiel dobywa Zagłębie / Zagłębie dobywa śmierć”¹⁹. Jego energia wynika nie tylko z prostej konstrukcji składniowej: dopełnienie + orzeczenie + podmiot i jej odwrócenia w wersie drugim: podmiot + orzeczenie + dopełnienie, porządkującego frazę pod względem składniowym; nie tylko z operowania zaledwie czterema leksemami na przestrzeni dwóch wersów; nie tylko z paralelizmu budowy z tautologicznym członem centralnym „dobywa”; nie

¹⁹ W. Broniewski: *Zagłębie Dąbrowskie*. W: Idem: *Wiersze i poematy...*, s. 82.

tylko z użycia spajającej oba wersy anadiplozy – ale także z emocjonalnej gradacji opartej na płynnym przejściu od realnych elementów codzienności, jakimi są węgiel i topograficznie oznaczona, znajoma przestrzeń, czyli Zagłębie, do metafizyki śmierci, zrównanej z węglem na prawach poetyckiej metafory. Emocjonalna koda przenosi całą frazę w przestrzeń patetyczną, uwznioślając wypowiedź liryczną, a jednocześnie budząc w odbiorcy nie tyle litość, ile trwogę. Na takiej heroikomicznej oscylacji zasadza się cały wiersz – linię przyziemnego konkretności otwiera tytuł *Zagłębie Dąbrowskie*, po którym następują: szyb, węgiel kamienny, winda, robota, gruda błota, krany żelazne, pociągi, wapno, wagony, parowóz, remizy, błotnista ulica, górnicy, policjant, Huta Bankowa, Reden. Splata się z nią ściśle ciąg uwznioślających metafor: „gniew kamienny”, „winda złej pieśni”, „łuna błotnisto-krwawa”. Dodatkowo patetyczną aurę budują personifikacje i animizacje: „groźnie milczy Dąbrowa”, „Zagłębie goni za chlebem”, „Węgiel dobywa Zagłębie”, „Parowozów dech przyspieszony”. Towarzyszy im cały zestaw eskalujących napięcie tropów: powtórzeń, pytań retorycznych, wykrzyknień, zabiegów instrumentacyjnych, zwieńczony mikrodialogiem w ostatnim wersie wiersza („– Zapalać! Gotowe? – Gotowe!”), zatrzymującym sytuację liryczną na krawędzi erupcji.

Formuła, którą można by zdefiniować przywołane tu wiersze Broniewskiego, nasuwa się w zasadzie sama. Podpowiadają ją użyte pojęcia heroizacji, patosu, wysokiego stylu, prowadzące wprost do kategorii wzniosłości. W ujęciu Jean-François Lyotarda wzniosłość to „sprzeczne uczucie, przyjemność i ból, radość i trwoga, egzaltacja i depresja”²⁰. Może właśnie w tej ambiwalen-

²⁰ J.-F. Lyotard: *Wzniosłość i awangarda*. Przeł. M. Bieńczyk. „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3, s. 176. W szerszym ujęciu o sprzeczności jako sile napędowej poezji Broniewskiego pisał Sandauer: „Poezja jego [Broniewskiego – I.G.W.] nie jest – na szczęście! – mo-

cji kryje się tajemnica nieśmiertelności tak zwanych zaangażowanych wierszy Broniewskiego, które równie piękne, co „straszne”, odpychają czytelników, jednocześnie ich ku sobie przyciągając.

nolitem. Ustawiczny konflikt między tradycjonalizmem a nowatorstwem, między marzycielstwem i indywidualizmem z jednej a rewolucyjną aktywnością i trzeźwym samoopanowaniem z drugiej strony – stanowił właśnie o jej rozwoju”. A. Sandauer: *Od romantyzmu...*, s. 149.

„Śmiech nosimy – i ból”

O jednym wierszu Władysława Sebyły

Syntetyczne opisy twórczości Władysława Sebyły zamieszczone w kompendiach historii polskiej literatury składają się na wizerunek niespecjalnie wyrazisty i w związku z tym niezbyt atrakcyjny dla czytelnika, który ma dopiero zacząć swoją przygodę z tą poezją. Ich autorzy, zmuszeni poetyką gatunku biograficznej noty do selekcji informacji o poecie i jego dziele, siłą rzeczy podają tylko najistotniejsze wyznaczniki, uzyskując w efekcie portret o standardowym, niewyróżniającym się walorze. Prezentacja Sebyły jako twórcy liryki egzystencjalnej o charakterze refleksyjno-filozoficznym, nawiązującego kontakt z tradycją literacką, dążącego do „prostoty formalnej i komunikatywności w wypowiedaniu treści humanistycznych, a także społecznych”¹, w którego wierszach „wystąpiły przejawy buntu społecznego i metafizycznego”², zaś „współczucie dla ludzkiego cierpienia

¹ A.Z. Makowiecki: *Sebyła Władysław*. W: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*. T. 2: N–Ż. Red. J. Krzyżanowski, C. Hernas. Warszawa 1985, s. 347. Nota ta została poszerzona o przybliżoną datę i miejsce śmierci poety w wydaniu: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. Red. A. Hutnikiewicz, A. Lam. T. 2: P–Z. Warszawa 2000, s. 131–132.

² Hasło *Sebyła Władysław*. W: *Literatura polska. Encyklopedia PWN*. Warszawa 2007, s. 653.

łączyło się z poszukiwaniem sensu świata i istnienia” – odpowiada oczywiście prawdzie tekstów; trudno jednak nie zauważyć, że ceną za uniwersalizm tych formuł jest utracony rys indywidualności Sebyłowego dzieła.

Próbują go wydobyć obszerniejsze historycznoliterackie syntezy, których autorzy rekonstruują sieć rozmaitych nurtów literackich przenikających się w obrębie danej epoki, kreśląc jednocześnie bardziej złożone portrety ich reprezentantów. W ramach tego rodzaju rozpoznania Sebyle przyszło zająć na historycznoliterackiej mapie międzywojnia pozycję poety katastrofisty (tak między innymi lokuje go fundamentalna synteza dwudziestolecia międzywojennego autorstwa Jerzego Kwiatkowskiego³), wieszczka zagłady, którego dzieło zyskało tragiczne spełnienie w planie biografii.

Z kolei Sebyła, który wyłania się z zasadniczego nurtu poświęconych mu badań, to przede wszystkim poeta – jak pisze Mariusz Jochemczyk – „niechętny światu”⁴, identyfikowany i opisywany zazwyczaj przez pryzmat najbardziej charakterystycznych dla jego twórczości fraz w rodzaju: „Nienasycona wokół czarność / wezbranych nocnych wód” (z cyklu *Osiem nokturnów*)⁵ czy „Nalane smołą stoją skryte w nocy stawy” (z cyklu *Młyny. Sonata niehumanitarna*)⁶. Są one znakiem rozpoznawczym tej poezji, obrazującej jej myśl przewodnią, na której skupia się uwaga profesjonalnych czytelników. Za reprezentatywną w tym zakresie wypada uznać wypowiedź Jana Piotrowiaka:

³ Zob. J. Kwiatkowski: *Dwudziestolecie międzywojenne*. Warszawa 2000, s. 163–164.

⁴ M. Jochemczyk: *Terra melancholica. O „Młynach. Sonacie niehumanitarniej”*. W: Idem: *Sploty tradycji. Dwugłosy o literaturze polskiej XX wieku*. Katowice 2014, s. 98.

⁵ W. Sebyła: 8 [„Wali się noc sinym kamieniem...”]. W: Idem: *Poezje zebrane. Wstęp i oprac. A.Z. Makowiecki*. Warszawa 1981, s. 118.

⁶ W. Sebyła: 8 [„Nalane smołą stoją...”]. W: Idem: *Poezje zebrane...*, s. 110.

Jeśli by wyodrębnić poetów jednego tematu, motywu, obrazu, to znaleźć by się musiał w ich gronie Władysław Sebyła. Metaforycznie rzecz ujmując, można by powiedzieć, że noc spowija to dzieło i twórcę bez reszty i do końca⁷.

I tak oto dochodzimy do miejsca, w którym, jak sędzę, warto postawić pytanie, czy ugruntowana znamienitą tradycją badawczą ciemna lektura dzieła Sebyły – skoncentrowana na pojęciach pesymizmu, przygnębienia, zwątpienia, analizująca motywy nocy oraz mroku i przynosząca w konsekwencji rozpoznanie dominującej nuty jego wierszy⁸ – może zyskać swe uzupełnienie w próbie lektury jasnej? Lektury tyleż drugoplanowej, co – jak się wydaje – potrzebnej, chociażby na prawach konturu.

Próbując czytać utwory Sebyły tym mniej oczywistym tropem, sięgam po wiersz bez tytułu z cyklu *Ryby na piasku* zamieszczony w tomie *Pieśni szczurołapa*⁹:

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

⁷ J. Piotrowiak: „Czarno na świat patrzę?”. *Władysław Sebyły poetyckie spotkania w ciemności*. W: Idem: *W świetle... i w mroku... Studia i szkice o poezji dwudziestolecia międzywojennego*. Katowice 2003, s. 65.

⁸ Tonację *noir* twórczości Sebyły akcentują już same tytuły poświęconych mu prac. Por. m.in.: J. Piotrowiak: „*Ciemny nurt mego życia...*”. *O wyobraźni poetyckiej Władysława Sebyły*. Katowice 2008; A.Z. Makowiecki: *Zapomniany poeta ciemnej wyobraźni*. W: W. Sebyła: *Poezje zebrane...*, s. 5–25; W.P. Szymański: *Liryka „nurtu ciemnego” (poezja Władysława Sebyły)*. W: Idem: *Neosymbolizm. O awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*. Kraków 1973, s. 147–150.

⁹ To właśnie pierwszą strofę tego utworu Andrzej Z. Makowiecki przywołuje we wstępie do wydania wierszy zebranych autora *Pieśni szczurołapa* jako ilustrację – właściwej poezji Sebyły – „pesymistycznej wizji świata”. Por. A.Z. Makowiecki: *Zapomniany poeta...*, s. 11.

Jesteśmy mierzwą potu i krwi
– I strugą źródlanej wody –
Złocisty księżyc z nas drwi,
Z nas – i z naszej swobody.

Ciepły wiatr wiosny przewiał,
Lipcowy wyciekł miód,
Szary deszcz zalewa zarzewie.
Stalowy kładzie się chłód.

W błękitnej wisimy próżni,
Między niebem i błotem pól.
Jesteśmy różni:
Śmiech nosimy – i ból.

Na przysadzistej jabłonce
Wisimy, dojrzałe owoce,
Wiatr gałęziami szamoce
Jabłka na ziemię strąca.

Wsiewają nas – dzień w dzień –
Na pola wszystkich cmentarzy,
Tam gdzie skrzypiący mróz
I w białym, pustynnym żarze.

Co dzień nas wgniata w pył
Wysokie niebo.
I żadne usta nie krzyczą: Dlaczego?!
O niebo!
Od gwiazdnych błyszczące bryły!
Jesteś piękne.
I nikt z opadających ku śmierci
Nie pyta, czemu cierpi
Dla ciebie¹⁰.

Brutalne otwarcie pierwszego wersu („Jesteśmy gnojem”) jest zapowiedzią poziomu emocji, z jakimi

¹⁰ W. Sebyła: *** [„Jesteśmy gnojem, mój bracie...”]. W: Idem: *Poezje zebrane...*, s. 89–90.

będziemy obcować w całym przebiegu lirycznego monologu. Emocje te będą w miarę rozwoju sytuacji lirycznej zyskiwać na sile, by w ostatniej strofie znaleźć ujście w trzykrotnej eksklamacji. To zresztą niejedyne źródło energii tego utworu, dynamicznego głównie za sprawą formy liryki zwrotu do adresata, której model konsekwentnie realizuje. Upodabniając wiersz za pomocą zwrotu „mój bracie” do dialogowej repliki, poeta przydaje monologowi dramatyzmu, buduje napięcie właściwe relacji: nadawca – odbiorca, a jednocześnie komplikuje sytuację nadawczą, którą można interpretować zarówno jako dialog, jak i monolog wewnętrzny w duchu męskiej rozmowy z samym sobą¹¹. W obu wypadkach mamy do czynienia ze swego rodzaju rozwojeniem sytuacji komunikacyjnej wiersza, którego tezy sformułowane są z pozycji „ja” wobec „ty” (nawet jeśli to „ty” miałyby być drugim „ja”). Inicjalny wers przynosi najdobitniej wyrażoną informację o duchowej wspólnotcie nadawcy i adresata lirycznego monologu: podany w pierwszej osobie liczby mnogiej fundamentalny czasownik „być” („Jesteśmy”) i wzmocniona dzierżawczym zaimkiem deklaracja pokrewieństwa („mój bracie”) scalają obie osoby w sposób niepodważalny.

W dalszej części wiersza wzmocnią ten przekaz kolejne wspólnotowe zaimki i czasowniki – ponowione jeszcze dwa razy „Jesteśmy”, dwukrotne „nas” i „z nas”, „z naszej”, „nad nami”, podwojone „wisimy”, „nosimy”, aż po finalne „Dla ciebie”. Za sprawą tego ostatniego zwrotu dochodzi zresztą do korekty naszych wyobrażeń na temat relacji między podmiotem a adresatem monologu. Mówiąc „Jesteśmy gnojem, mój bracie, / Mierzwą potu i krwi”, bohater wiersza staje się w wyobraźni czy-

¹¹ Na uwewnętrzną dialogiczność jako na stałą cechę poezji Sebyły zwrócił uwagę Andrzej Z. Makowiecki. Por. Idem: *Zapomniany poeta...*, s. 10. Por. także J. Piotrowiak: „Czarno na świat patrzę?”..., s. 69.

telnika Hiobem, który znalazł towarzysza swej niedoli w innym człowieku, i wraz z nim niesie ciężar ludzkiej kondycji bądź – pozostając przy wariancie introspekcji – w samotności wewnętrznych rozważań próbuje na drodze dyskursu nadać sens tragizmowi własnej egzystencji. Tymczasem strofa zamknięta wersem „Dla ciebie” sugeruje nowego, innego adresata: to już nie drugi człowiek, lecz przywołane apostrofą niebo, a więc Bóg, któremu – ku zdumieniu podmiotu – nikt nie zadaje pytań o powód i zasadność cierpień doznawanych przez człowieka w trakcie jego ziemskiej wędrówki. Metamorfoza adresata z istoty ludzkiej w boską w oczywisty sposób potęguje emocjonalny wymiar monologu, o czym była mowa na wstępie. Jej zapowiedź odnajdziemy w czwartej strofie wiersza: „Między niebem i błotem pól. / Jesteśmy różni [podkr. – I.G.W.]”. To w tych słowach dokonuje się swoiste pęknięcie relacji łączącej podmiot i adresata – „Jesteśmy” nie służy już wyrażeniu wspólnoty, lecz odmienności.

Zarysowana tu złożoność sytuacji lirycznej, w której podmiot demonstruje swoje podobieństwo/różnicę z człowiekiem/Bogiem, naprowadza nas na kontrastowy charakter całego utworu, w którym zresztą, jak sądzę, kryje się jego największa wartość. Symptomatyczny w tej kwestii jest incipit wiersza, w którym brutalność rzeczownika „gnój” kontrastuje z deklarującą międzyludzką więź frazą „mój bracie”, a także z wyrażającym pewność trwania inicjalnym „Jesteśmy”. Proporcje między bytem a jego nędzą rozkładają się zatem na korzyść tego pierwszego, co – uwzględniając ciemną aurę wiersza – każe z uwagą śledzić rozwój wypadków. Drobną korekta sensu nastąpi już w kolejnym wersie wraz z użyciem przez poetę wyrazu „mierzwa”, który choć synonimiczny względem „gnoju” w znaczeniu odchodów zwierzęcych zmieszanych ze ściółką i używanych do nawożenia pól, jest pozbawiony charakteru

obelżywego przezwiska. Wyraźny, podwójny sygnał somatyczny w postaci „potu” i „krwi” podkreśla organiczny wymiar ludzkiej egzystencji, który w przedostatniej strofie wiersza zostanie wyrażony wprost: „Wsiewają nas – dzień w dzień”. Tym określeniem człowiekowi zostaje wyznaczona nobilitująca, ale i tragiczna rola podglebia przyszłych pokoleń, której głęboko dramatyczny wymiar odsłoni kolejny wers, precyzujący miejsce siewu jako „pola wszystkich cmentarzy”. Na szlachetną intencję zrozumienia celu własnego istnienia w perspektywie losów ludzkości pada zatem ostatecznie cień indywidualnej śmierci.

W myśl komentowanej tu zasady znaczeniowego i emocjonalnego zwrotu została zorganizowana także piąta strofa wiersza. Otwiera ją, tworzący biblijno-baśniowy kontekst, deminutywny obraz jabłoni – symbolicznego drzewa poznania i płodności. Jednak już po chwili za sprawą przerzutni („Na przysadzistej jabłonce / Wisimy”) do głosu znów dochodzi śmierć, co gorsza śmierć nienaturalna – zadana własną lub cudzą ręką. W tym samym wersie, tuż po przecinku, wektor znaczeń wraca do poprzedniej pozycji – dzięki określeniu „dojrzałe owoce” nadawca i adresat monologu jawią się czytelnikowi jako osoby życiowo spełnione, które zgodnie z prawem natury osiągnęły ostatni etap swej ziemskiej wędrówki. Wers trzeci ponownie koryguje sens przez wprowadzenie motywu wiatru, mogącego przywodzić na myśl determinujący ludzki los wiatr historii, który „jabłka na ziemię strąca”. Wahadło znaczeń jasnych i ciemnych jest tu w nieustannym ruchu, dzięki czemu wiersz staje się mikroopowieścią o ludzkim losie jako o sinusoidzie życiowych wznoszeń i upadków. Za kulminacyjną w tym kontekście wypada uznać frazę „Na przysadzistej jabłonce / Wisimy” będącą rodzajem dobitnego streszczenia egzystencji zamkniętej nieodwołalnie w nawiasach narodzin i śmierci.

Przywołana tu *à propos* obrazu jabłoni baśń ma w przestrzeni wiersza szerszą reprezentację. Towarzyszące jej „struga źródlanej wody” i „złoćisty księżyc” współtworzą nastrój magicznej opowieści o obojętnie dobrzym zakończeniu, które tu oczywiście nie będzie mieć miejsca. Nie pojawiają się one jednak w świecie przedstawionym wiersza na prawach przypadku. Przeciwnie, współtworzą ten wymiar utworu Sebyły, na jaki próbuję tu zwrócić uwagę. Wymiar, w który wpisuje się również „ciepły wiatr”, co „wiosny przewiał” i „lipcowy miód” ze strofy trzeciej, a także płynące obłoki (a nie, konotujące wszak odmienny nastrój, chmury) i błękit ze strofy czwartej dający wraz z intrygująco złotym księżycem efekt kontrastu na tle dominującej w wierszu palety szarości („niebo sinieje”, „szary deszcz”, „Stalowy kładzie się chłód”) i bieli („białym pustynnym żarze”, „skrzypiący mróz”). Jest wreszcie w tym wierszu także miejsce na otwarcie wyrażoną afirmację: „O niebo! / Od gwiazdnych błyszczące brył! / Jesteś piękne”. Co więcej, jej wymowa nie ogranicza się tylko do eksplikacji zachwytu pięknem przyrody. To bowiem w tych wersach monolog sprzeczności osiąga swój kulminacyjny punkt – na istotę paradoksu istnienia składają się: niepodważalny tragizm ludzkiego losu i udzielana nań milcząca zgoda. Podmiot wiersza nie znajduje dla tej sytuacji innego wytłumaczenia poza aktem ofiary składanej w milczeniu „wysokiemu niebu”. To niedookreślenie czy wręcz pominięcie imienia Boga również wypada uznać za znaczące w toczącej się w wierszu grze tożsamości i przeciwieństw. Jej głównym uczestnikiem jest czasownik „być” – trzykrotnie użyty w, wyrażającej zbiorowy podmiot, formie „Jesteśmy”, ostatecznie jednak przybierający, sugerującą obecność Boga, pojedynczą postać „Jesteś”. Za sprawą tej gry Bóg jednocześnie jest i nie jest – zarówno w perspektywie odbioru, jak i w horyzoncie myśli pod-

miotu, który choć nie znajduje pocieszenia, nie potrafi też oddać się całkowicie rozpaczy¹².

W zarysowaną tu koncepcję dwubiegunowości sytuacji lirycznej wpisuje się także realizowana w wierszu konstrukcja czasu. Inicjalne, mocne w swej wymowie „Jesteśmy” jest jakby aktem zatrzymania czasu, manifestem terażniejszego, statycznego trwania. Swoją dynamiczną kontrę zyskuje ono w obrazie płynących obłoków, który niemal natychmiast zostaje uzupełniony motywem, także płynących, dni. Prawo przepłotu i tym razem daje o sobie znać – w strofie drugiej upływ czasu ponownie zatrzymuje konstatacja „Jesteśmy”, po której następuje przeciwstawny obraz płynącej wody. „Jesteśmy” oznacza zatem „mijamy” – ta perspektywa temporalnej fluktuacji z akcentem na ciągłość procesu unicestwiania ostatecznie zdominuje monolog: „Wsiewają nas – dzień w dzień”, „Co dzień nas wgniata w pył / Wysokie niebo”. Wydawałoby się zatem, że w kwestii czasu ostatnie słowo należy do śmierci, która nieuchronnie odsyła wszelkie życie w przeszłość. Tyle że w tym niewątpliwie ciemnym wierszu o marności i przemijaniu wszystkiego dominuje zdecydowanie perspektywa współczesna – dziewiętnastu formom terażniejszym czasownika towarzyszą zaledwie dwie formy przeszłe dokonane („przewiał” i „wyciekł”). A zatem „jesteśmy, ale mijamy” czy też „mijamy, ale jesteśmy”?

Podobne skomplikowanie układu czytelnik napotyka przy próbie określenia relacji przestrzennych w obrębie świata przedstawionego wiersza. Jako pierwsza zostaje

¹² Taka sytuacja (nie)obecności Boga jest charakterystyczna dla całego religijnego nurtu poezji Sebyły. Jak pisze analizująca tę kwestię Joanna Kisiel: „Rozbrat z nim [Bogiem – I.G.W.] w liryce Sebyły nie dokonał się nigdy ostatecznie. [...] Z poetów polskich bodaj tylko Bolesław Leśmian tak gwałtownie negował istnienie Boga, i tak bardzo nie mógł się bez niego obejść”. Eadem: „Przed pustką stygnę w grozie”. O poezji Władysława Sebyły. W: Eadem: *Imiona lęku. Szkice o poetach i wierszach*. Katowice 2009, s. 73.

zarysowana perspektywa wertykalna: „niebo sinieje nad nami” – wpisują się w nią ponadto motywy zawieszono-ego na niebie księżycy, padającego deszczu, spadających z drzewa jabłek (w tym ostatnim obrazie ważną rolę gra epitet „przysadzistej” odsyłający do znaczeń usadowienia, siadania). W zakończeniu utworu wertykalność ruchu skierowanego ku dołowi nabiera dramatycznego charakteru, zostaje skojarzona ze śmiercią: „Wsiewają nas [...] / Na pola wszystkich cmentarzy”, „Co dzień nas wgniata w pył / Wysokie niebo”, „nikt z opadających ku śmierci / Nie pyta”. Nie równoważy tego układu perspektywa horyzontalna, do której odsyła jedynie obraz płynących obłoków i rzeki. Dominacja ujęcia wertykalnego wiąże się oczywiście ze znaczeniem egzystencjalnego upadku, jakiego nieuchronnie doznaje człowiek. Jednoznaczność tę podważa jednak strofa czwarta, w której lokalizacja podmiotu i adresata jego wypowiedzi została sprecyzowana inaczej: „W błękitnej wisimy próżni, / Między niebem i błotem pól”. Monolog liryczny po raz kolejny odsłania swój ambiwalentny charakter – upadek w próżni jest swoistym paradoksem, a dynamice spadania towarzyszy statyka zawieszenia (dwukrotne „wisimy”). Trudno jednak w tym miejscu o jednoznacznie pozytywną kwalifikację obu stanów z uwagi na ich oczywistą wymowę symboliczną – „błękitna próżnia” jest znakiem pustych niebios, wobec milczenia których człowiek pozostaje sam zarówno ze swoimi pytaniami, jak i z cierpieniem.

W konsekwencji wszystkich omówionych tu ujęć dochodzi do rozproszenia znaczeń wiersza czy wręcz do ich polaryzacji. Fraza „Jesteśmy różni” zyskuje nowy, już nie interpersonalny, lecz jednostkowy charakter i oznacza nie odmienność dwóch osobowości, ale wewnętrzne pęknięcie każdej z nich z osobna. Sprzyja takiemu odczytaniu proponowana interpretacja wypowiedzi podmiotu jako monologu wewnętrznego, wów-

czas poświęconego – odkrywaniem na drodze introspekcji – sprzecznościom własnego istnienia. Nie bez znaczenia jest także fakt aż dziesięciokrotnego użycia spójnika „i”, który pełni jednocześnie dwie funkcje – porządkująco łączy kolejne motywy wiersza w pary znaczeń, ale także sugeruje, właściwą narracji dziecięcej, emocjonalność i nieporadność wywodu, będącą tu symptomem zagubienia w świecie, w którym człowiekowi z niewiadomych dla niego przyczyn przyszło grać rolę ofiary¹³. W ten sposób rodzi się efekt jednoczesnej spójności i niespójności sensów utworu.

Gdy spojrzymy na wiersz Sebyły z perspektywy wpisanych weń przeciwieństw, najważniejszym środkiem poetyckiego wyrazu stanie się antyteza, tu wyjątkowo często reprezentowana: „Między niebem i błotem pól”, „Śmiech nosimy – i ból”, „Tam gdzie skrzypiący mróz / I w białym, pustynnym żarze”, „nas wgniata w pył / Wysokie niebo”. To rozpięcie ludzkiego życia na siatce przeciwstawnych doznań nie jest oczywiście ani źródłem pocieszenia, ani tym bardziej nadziei na odmianę losu. Jaśniejsze tony z trudem przebijają się na pierwszy plan zarówno w samym tekście, jak i w jego lekturze. „Katastroficzny pesymizm Sebyły”, o którym pisał między innymi Andrzej Z. Makowiecki, pozostaje najmocniejszą nutą utworu¹⁴. Czytając ten wiersz, nie widzimy blasku złotego księżyca, nie czujemy ani powiewu cie-

¹³ Ta bliska nadreprezentacji, częsta obecność spójnika „i” w czytanim tu wierszu Sebyły przywodzi na myśl opisywany przez Waltera J. Onga styl addytywny, właściwy tekstom z kręgu kultury oralnej. Skojarzenie to odsyła z kolei do pozostałych wyodrębnionych przez badacza cech tej kultury, których ślady napotykamy w utworze. Mam tu na myśli przede wszystkim wyrażane w formie zbiorowej zbliżenie do świata ludzkich emocji, agonistyczne zabarwienie wypowiedzi czy terażniejszą lokalizację dyskursu. W.J. Ong: *Nieco o psychodynamice oralności*. W: Idem: *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Przekład, wstęp i red. naukowa J. Japola. Warszawa 2011, s. 69–129.

¹⁴ A.Z. Makowiecki: *Zapomniany poeta...*, s. 15.

płego wiatru, ani smaku lipcowego miodu. Ale choć sensualna moc metafory nie działa tu z właściwą sobie siłą, trudno zaprzeczyć, że wszystkie te motywy mają w utworze swą reprezentację. Ich jasny wydźwięk jest dostrzegalny, choć dopiero w izolacji, po – będącym przedmiotem działań interpretacyjnych o charakterze mikrologicznym – wyabstrahowaniu z tkanki wiersza. Podobnie jak wszystkie pozostałe wymienione elementy drugiego, mniej oczywistego, pozytywnego bieguna znaczeń, pełnią przy tym trudną do przecenienia funkcję. Są bowiem częścią prawdy o życiu, na którą poeta, także poeta katastrofista, nie może pozostać obojętny. By ją ostatecznie wyrazić, posłużę się – zgodnie z przywoływaną tu zasadą kontrapunktu – cytatem odległym wprawdzie od dzieła Sebyły w czasie i w formie, ale nie tak odległym w treści, mimo odmiennie postawionego akcentu:

Zobaczyć raz stronę świata jasną, jest cień, więc musi
być też tu gdzieś światło¹⁵.

Dorota Masłowska, *Paw królowej*.

¹⁵ D. Masłowska: *Paw królowej*. Warszawa 2005, s. 33.

Wielkie małe rzeczy Anny Kamieńskiej

Nie ma rzeczy wielkich oprócz tych które są małe
i nic nie jest tak ważne jak to co nieważne¹

W pamięci osób odwiedzających dom Anny Kamieńskiej i Jana Śpiewaka utrwalił się jeden, powtarzalny w ich relacjach, szczegół. Z pozoru błahy, wiąże się jednak z twórczością poetki w sposób istotny, a jego sensotwórcza siła wynika nie tylko z samego faktu repetycji. W przypadku dzieła Kamieńskiej formuła: „życie i twórczość” ma charakter tautologii (co potwierdzą z pewnością czytelnicy *Notatnika*), stąd niemal każdy wątek wspomnieniowy poświęcony poetce znajduje mniej lub bardziej wierne odzwierciedlenie i potwierdzenie w jej wierszach. W ten sposób wspomnienia o Annie Kamieńskiej stają się nie tylko przyczynkiem do jej biograficznego portretu, ale i interpretacyjnym drogowskazem, który wytycza drogę lektury i prowadzi do zasadniczych znaczeń jej poezji.

Zaczęliśmy się [...] dość regularnie spotykać (jeśli cała piątka była w Warszawie: Anna Kamieńska, ks. Wiesław Niewęglowski, Marian Bizan, Paweł Hertz i ja), raz w mieszkaniu Pani Anny, pełnym książek i świątków, raz w mojej „dziupli”, maleńkiej mansardzie, którą Pani Anna bardzo lubiła².

¹ A. Kamieńska: *Nie ma rzeczy wielkich*. W: Eadem: *Milczenia*. Kraków 1979, s. 31.

² A. Merdas RSCJ: *Pani Anna*. „Kresy” 1992, nr 12, s. 154. Podkr. – I.G.W.

[...] Anna miała usposobienie pogodne, chętnie żartowała i nuciła, знаła mnóstwo polnych roślin, gromadziła ludowe świątki [...]³.

Pracownia ta [mieszkanie Anny Kamińskiej – I.G.W.] wywarła na mnie szczególne wrażenie. Pełno tam było wiszących na ścianach i rozstawionych na regałach rzeźb i ludowych świątków, na pulpicie pod oknem leżała otwarta gruba księga hebrajskiej Biblii. Gospodyni tego domu wydała mi się kapłanką nie tylko poetyckich, ale i jakichś religijnych misteriów⁴.

Zabrać Annę nawet na najmniejszą wycieczkę samochodową było prawdziwą przyjemnością. Zawsze gotowa na przyjęcie choćby nieoczekiwanej propozycji, czekała już przed domem na Jotyki, aż ukaże się znajomy „maluch”. [...] Wyjeżdżała, żeby uciec na trochę od codziennych kłopotów z zakupami, z utrzymaniem porządku mieszkania zarastającego papierami i rzeczami [...].

Uwolniona od codziennych problemów zaczynała jednak zaraz tęsknić do domu, gdzie były jej książki, jej świątki, jej notatki, jej ulubione drobiazgi [...]⁵.

³ D. Bieńkowska: ***. „Kresy” 1992, nr 12, s. 156. Podkr. – I.G.W.

⁴ J. Zięba: *Powroty*. „Kresy” 1992, nr 12, s. 162. Podkr. – I.G.W.

⁵ L. Marjańska: *Ostatnia wiosna Anny*. „W Drodze” 1990, nr 8, s. 47. Podkr. – I.G.W. Ciekawą historię „z udziałem” świątków zanotował Jacek Salij OP: „Druga rzecz, która rzuciła mi się w oczy natychmiast przy pierwszym wejściu, to potężna chyba ze sto pięćdziesiąt sztuk licząca kolekcja rzeźbionych diablików – uwieczniona zresztą w wierszu, którego tytułu już nie pamiętam. Później pani Anna podjęła heroiczną decyzję: mimo oczywistego przywiązania do tej kolekcji przeniosła wszystkie swoje diabły do piwnicy i ustawiła w ich miejsce sto pięćdziesiąt prawdziwych świątków”. Idem: *Szczególny charyzmat pani Anny*. „W Drodze” 1990, nr 8, s. 158. Wiersz, o którym wspomina Salij, to z pewnością *Diabły* (zob. A. Kamińska: *Drugie szczęście Hioba*. Warszawa 1974, s. 90–92), zaś sama wymiana kolekcji to zarówno gest usakralizowania domu, jak i dowód na jej duchowy, a nie przedmiotowy wymiar.

Zachowana w pamięci przyjaciół Anny Kamieńskiej jej kolekcja ludowych rzeźb była czymś więcej niż tylko zbiorem przedmiotów dekorujących mieszkanie czy stylistycznym wyznacznikiem charakteru wnętrza. Kolekcja ta powstała bowiem nie dla domu, lecz dla ludzi, którzy w nim mieszkali. I znów, to nie fascynacja sztuką ludową czy też zamiłowanie do oryginalnych przedmiotów wydają się główną przyczyną, dla której w domu obojga poetów pojawiały się wciąż nowe drewniane figurki świętych. Nie cieszyły bowiem kształtem czy kolorem, lecz samą swą obecnością i możliwością obcowania. Świadectwo głębokiej, osobistej, uczuciowej, a nawet nieco irracjonalnej więzi, jaka łączyła poetów z ich rzeźbami, odnajdujemy w jednym z listów Jana Śpiewaka:

Drogi Staszku!

Otrzymałem świątka, a parę dni przed tym Twój list, w którym piszesz, że najprawdopodobniej przyjedziesz do Warszawy. Za świątek najserdeczniejsze dzięki, jeśli zapłaciłeś za niego, natychmiast wszelkie koszta zwracam. Dziękuję, z całego serca dziękuję. Człowiek musi mieć jakieś kuku na muniu, żeby nie zwariować, takie małe dziwactwo nikomu nie wadzi, a w domu po całodziennych kłopotach i bieganinach mam swój własny świątek. Patrzą na mnie drewniane ludziątkowie i śpiwają mi piosnki – milczeniem drewniane ptaszki. Dobrze mi tak. Czasem gadają w wierszach. Lubię ich mowę. [...] Nie wiem, jakie Twe zainteresowania osobiste, moje ptaszki i świątki nie wymagają ani jadła, ani pielęgnacji, a od czasu do czasu oczyszczenia z kurzu i znowu – milczą⁶.

Emanująca z tych słów radość przebywania w towarzystwie „drewnianych ludziątków” znalazła swoje odzwierciedlenie w twórczości obojga poetów, choć

⁶ *Listy Jana Śpiewaka do Stanisława Skonecznego*. „Wiadomości Kulturalne” 1994, nr 24, s. 16.

sam motyw świątka nie zawsze zostaje wkomponowany w optymistyczną wizję świata. Dzieje się tak szczególnie w przypadku poezji Anny Kamieńskiej, której dojrzałe wiersze, mimo utrwalonego w nich światła wiary i nadziei, są zdominowane przez uczucia cierpienia i samotności.

W wierszach Kamieńskiej drewniani święci są przede wszystkim towarzyszami codziennej egzystencji. Niemal zawsze w sąsiedztwie książek, przynależą do świata przedmiotów przyjaznych człowiekowi, wyznaczają jego domową przestrzeń:

Promień zachodzącego słońca przesuwają się po ścianie
i budzi po kolei uśmiech na twarzach świątków⁷

[...]
rano pomyślałam pisać testamenty
lecz gdzie są moje majątności
książki papiery rzeźbione klocki drewna
szkiełka kamienie listy pod nimi nieznanne imiona
[...]⁸

Od rannego otwarcia oczu
książki gadają tylko o sobie
świętka patrzą w głąb siebie
dom udaje że jeszcze istnieje
[...]⁹

Świątek-przedmiot wpisuje się w jeden z ważniejszych nurtów tematycznych twórczości Kamieńskiej – wątek świata materii reprezentowanego przez rzeczy codziennego użytku jest w niej obecny, począwszy od

⁷ A. Kamieńska: *Uśmiechy świątków*. W: Eadem: *Milczenia i psalmy najmniejsze*. Kraków 1988, s. 107.

⁸ A. Kamieńska: *Pisać testamenty*. W: Eadem: *Wiersze jednej nocy*. Warszawa 1981, s. 95.

⁹ A. Kamieńska: *Bezdomność*. W: Eadem: *Wiersze jednej nocy...*, s. 50.

pierwszych tomików poetki zdominowanych przez werystyczny opis rzeczywistości. W miarę rozwoju poezji Kamińskiej motyw przedmiotów przechodzi swoistą ewolucję: przestają one być statycznym elementem świata przedstawionego, stają się symbolem i punktem wyjściowym niezwykle ważnej dla poetki refleksji nad przemijaniem. Nie miejsce tu na głębszą analizę i bogatszą egzemplifikację tego wątku, odnotować jednak należy fakt, iż bohaterka wierszy Kamińskiej darzy przedmioty uczuciem ambiwalentnym – obok utworów wyrażających sympatię dla rzeczy-towarzyszy ludzkiej egzystencji, połączonych z człowiekiem więzią codziennego obcowania, znajdują się w jej dorobku i takie teksty, w których demonstrowany jest niechętny czy też wrogi stosunek wobec przedmiotów, podyktowany zazdrością o ich nieśmiertelność, a zarazem pretensją o zdradę, jakiej dopuszczają się wobec człowieka w godzinie jego śmierci¹⁰. „Wszystko nam towarzyszy z udaną kurtuazją / Do progu zatrzaśniętych warg” – pisze poetka w wierszu *Jeszcze życie* z tomu *W pół słowa*. Wspomniana odmienność postaw wobec rzeczy nie jest dowodem uczuciowej niestabilności czy braku jednoznacznego stanowiska, lecz znakiem zagubienia człowieka żyjącego od pierwszych swych dni z Heideggerowskim wyrokiem śmierci, miotającego się pomiędzy akceptacją takiego stanu rzeczy a nadzieją na nieśmiertelność. W wierszu *Podziękowania* gest odrzucenia przedmiotów (a wraz z nimi świątków) jest gestem rozpaczny:

Jak przed weselem nie nadążę wam dziękować
wszystkie kąty i kaloryfery
dziękuję każdej tyżce
Bóg wam zapłać bo kto wam zapłaci

¹⁰ Por. m.in. wiersze A. Kamińskiej: *** [„Odchodzimy...”]. W: Eadem: *Odwołanie mitu*. Warszawa 1967, s. 88; *Rzeczy świata tego*. W: Eadem: *Wiersze jednej nocy...*, s. 150; *O co tu chodzi*. W: Eadem: *Nowe imię*. [B.m.w.] 1987, s. 89.

A teraz odejdźcie wszystkie razem z tłumem świątków
mam was dosyć i dosyć dziękowania
Cicha noc patrzy na nas otchłannym okiem
cóż my jesteśmy w tej ciemnej źrenicy¹¹

Każda figurka, wchodząc w krąg domowej przestrzeni poetów, przeistaczała się z przedmiotu w podmiot, czy też w cząstkę podmiotu zbiorowego, jaki stanowiła wspólnota ludowych świątków zamieszkująca dom Kamieńskiej i Śpiewaka. Należy zaznaczyć, iż figurki świętych w poezji Kamieńskiej zawsze stanowią zbiór, którego anonimowe elementy są jednakowo wartościowane, nie ma wśród nich rzeźby ulubionej, takiej, którą poetka darzyłaby szczególną sympatią, czy to ze względu na jej urodę, czy – związane z nią wspomnienia. Swoista równość, jaka panuje w społeczności świątków Kamieńskiej, jest dowodem na to, iż nie były one traktowane przez poetkę jako piękne i cieszące oko przedmioty, indywidualne i niepowtarzalne mimo wspólnej stylistyki, jaką reprezentują, lecz jako zwarty, jednolity, a przez to niepodważalny, obiekt *sacrum*. Sakralność ludowej rzeźby ma dla Kamieńskiej tylko jeden, pomimo ewidentnej sprzeczności, wymiar – pogańsko-chrześcijański. Czytając wiersz *Antyfona z drewna*, można się domyślać, że w domu poetki na półce ze świątkami postać Chrystusa Frasobliwego sąsiadowała z figurką Świętowita:

Gdzieście odeszli?
Gdzie jest tłum drewnianych świątków
Strzegących rozstajów i źródeł?
Pogańskie bożki, krewni deszczu,
Mrozu i zawieruchy,
Majone bławatkami i wieńcami z dębu,
Spróchniałe Baale, rozłupane pniaki

¹¹ A. Kamieńska: *Podziękowania*. W: Eadem: *Wiersze jednej nocy...*, s. 12–13.

O źrenicach wyjedzonych przez korniki.

[...]

Was już nie ma.

Ani Janka Kupały nad rechotaniem żab i kłębowiskiem
raków,

Ani Tekli wśród pól,

Ani nagusieńkiego Sebastiana,

Ani nawet ciebie, zielony Chrystusiku,

Zamyślony o życiu,

Przeświecający drewnianymi żebrami,

Straszący wykrzywioną twarzą konających.

[...] ¹²

Ta przedziwna z religioznawczego punktu widzenia mieszanina ma tylko jedno wytłumaczenie: świątek nie jest dla poetki symbolem religii, lecz wiary, jest znakiem leżącej u podstaw wszystkich kultów religijnych, wrodzonej człowiekowi potrzeby związku z absolutem. Stąd świątek w poezji Kamińskiej to nie wyłącznie ikona Boga, ale i człowieka:

[...]

Odcięto was od żywiołów, z których powstałście,

Od ludzi, których byliście odbiciem.

[...] ¹³

Podobnie kanciastość i toporność rysów drewnianych świątych jest nie tylko dowodem nieporadności, z jaką ludowy rzeźbiarz dawał dowód swojej miłości do Boga, ale i symbolicznym ukazaniem prawdy o ludzkiej wierze – zawsze chwiejnej, niepewnej, pytającej. Przywiązanie poetki do figurek świątków wynika także z przekonania, iż są one sposobem na zmniejszenie dystansu pomiędzy Bogiem teologów a człowiekiem szukającym w codzienności miejsca dla swojej

¹² A. Kamińska: *Antyfona z drewna*. W: Eadem: *W oku ptaka*. Warszawa 1960, s. 48–49.

¹³ Ibidem.

wiary. Tytułowy bohater wiersza *Świątek* z adresata modlitwy przeistacza się we współtowarzysza modlących się, uosabiając w ten sposób Boga, który „stał się człowiekiem”:

Klocku nasz,
któryś jest z drewna
i z frasunku.
Wyjęty z pnia gruszy
chłopskimi łapami.
Zestarzały
pod bzykaniem pszczół.
Usta ci rozdziawił
głód przednówek.
A oczy rozwarł
wiejski piorun.
Mądryś ty,
owocu żywota polnego.
Každy sęk twój i zadziór
błaga o przebaczenie sztukę.
Taka twoja modlitwa.
Ją uprawiamy wraz z tobą.
Amen¹⁴.

Traktując ludowego świątka jako znak relacji: człowiek – Bóg, Kamińska nie odrzuca całkowicie jego boskiej symboliki, dokonuje jednak jej swoistego „pomniejszenia”, czyniąc świątka obrazem Boga bliskiego człowiekowi, Boga, którego człowiek jest w stanie zrozumieć, i którego miłość jest mu przez to bliższa. W poezji Kamińskiej świątek to jednak nie tylko figura „oswojenia” Boga. W wierszach z tomu *Białe rękopis* – dramatycznym zapisie uczuć doświadczanych po stracie męża – świątek staje się także obrazem umożliwiającym wyraz cierpienia:

¹⁴ A. Kamińska: *Świątek*. W: Eadem: *Źródła*. Warszawa 1962, s. 104.

Anno Janie
biedne świątki z drzewa miłości i rozpaczy
Anno Janie
bożki ciała sękami splecionego
Anno Janie
gliniany ptaku strzaskany
Anno Janie
dwa słowa odszarpane¹⁵

Świątek jako metafora cierpiącego człowieka stał się (podobnie jak cały tomik) pomocą w eksplikacji bólu, który jedynie tą drogą, poprzez opis, może zostać złagodzony i pomniejszony, sprowadzony do miary, z którą człowiek jest w stanie się uporać. Jednocześnie sens sakralny tej metafory, sens Boga, który cierpiał cierpieniem człowieka, jest poprzez analogię z bólem doświadczanym przez bohaterów wiersza próbą wytłumaczenia i akceptacji wyroku rozstania, na który zostali skazani przez śmierć:

Zamieniony w małego bożka
wytrzeszczającego oczy wśród zieleni
czujny napięty mięsień drewna
skupiona bryłka granitu
mały zwinny bożek
nadlatujący zniecacka
z myślą jak bąk z żądłem
cichy tak bardzo milczący
jak kwarcu ziarenko
uformowane przed milionem lat
któremu nic nie zdoła rozewrzeć warg
zmieniony w bożka tak czulego
że boi się rozerwać snu tkaninę
i stoi w progu w każdym progu
on sam zmieniony w bożka w próg
w belkę przez którą się przekracza

¹⁵ A. Kamieńska: *** [„Anno Janie...”]. W: Eadem: *Biały rękopis*. Warszawa 1970, s. 34.

przez którą pełźnie niemowlę
i pies ustawia łapę
pod którą mysz uwiła gniazdo
[...]¹⁶

Konstruując wiersz wokół panteistycznego wyobrażenia zmarłego jako „małego bożka” przemykającego „wśród zieleni”, Kamieńska przede wszystkim daje wyraz, właściwej człowiekowi, dramatycznej niepewności pośmiertnej egzystencji. Figura bożka staje się po raz kolejny, choć w innym kontekście, figurą oswojenia. Za sprawą metafor konotujących znaczenie domu (próg, niemowlę, pies, mysz), a więc miejsca znanego i bezpiecznego, przestrzeń śmierci staje się przestrzenią przyjazną zmarłemu, który zyskał prawo pozostania w niej pod postacią bożka – małego Boga. dopełnieniem duchowej aury świątka jest dla poetki jego ścisły związek z materią:

Radość ciała.
Radość przedmiotów z drewna, włókna, gliny, pokrewnych nam pod względem materii; bliskich i pięknych.
Jednorodność świata¹⁷.

Naturalność materiału, z którego zostały wykonane drewniane figurki świętych, zdaje się niwelować przepaść między naturą (drewno-tworzywo) a kulturą (rzeźba jako dzieło sztuki), co jest niemożliwe na przykład w przypadku, tak popularnych w sztuce współczesnej, instalacji wykonanych z metalu i plastiku. W wierszu *Antyfona z drewna* zagłada świątków dokonuje się w chwili włączenia w poczet muzealnych eksponatów, to jest wówczas, gdy zostają oderwane od natury:

¹⁶ A. Kamieńska: *** [„Zamieniony w małego bożka...”].
W: Eadem: *Białe rękopisy...*, s. 11–12.

¹⁷ A. Kamieńska: *Notatnik 1965–1972*. Poznań 1988, s. 16–17.

[...] ukarano was okrutnym wyrokiem
Zesłaniem do strupieszalnych rupieci sztuki,
Do zimnych muzeów, do tych więzień
Zamkniętych przed życiem.
Odcięto was od żywiołów, z których powstałicie,
[...]
Nie przebiegnie pajączek po waszych twarzach,
W szparze ucha gąsieniczka nie uśnie poczwarką.
W szklanych trumnach odpoczywacie,
Rozsychacie się drewnianymi ciałami,
Stajecie się próchnem i prochem,
[...]¹⁸

Motyw świętaka skojarzony z centralną dla poezji Kamieńskiej kategorią natury prowadzi wprost do, wyłaniającej się z całego dzieła poetki, koncepcji świata i możliwości jego poznania. Demonstrowany zachwyt materią pierwszą jest podyktowany szacunkiem dla natury – to w niej szuka poetka odpowiedzi na pytania o sens ludzkiego życia, o miejsce człowieka w porządku kosmosu. Figurki drewnianych świętych są znakami wiary w istnienie odpowiedzi na owe pytania, a jednocześnie metaforyczną drogą ich poszukiwania:

[...]
Poprzez was wracamy do liści, źródła, piasku,
Do robaczka idącego po żdźble.
[...]¹⁹

Obrazowanie natury za pomocą enumeracyjnego ciągu i formy deminutywnej nie jest w tej poezji rzadkością. Przeciwnie, w wierszach Kamieńskiej natura prawie zawsze jest oglądana poprzez szczegół, drobiazg, najmniejszy element (i ich kompozycję), jak w, upowszechnianym w szkolnych podręcznikach, wierszu *Widok z górnicy* zaczyna-

¹⁸ A. Kamieńska: *Antyfona z drewna...*, s. 48–49.

¹⁹ Ibidem.

jącym się od słów: „Góry nad wodą klęczą jak praczki...”²⁰
czy w, pochodzącym z tego samego tomu, wierszu *Łąki*²¹:

Kocham łąki puszyste,
Bo dobrze w nich utonąć
I być jak wąski listek,
W listku – być kroplą słońca.

W kropli – blasku igielką,
Aż serce słodko krwawi,
I przez drżącą łąkę szkiełko
Zobaczyć nowe sprawy
[...]²²

Wbrew pierwszemu odczuciu nie o opis przyrody tu chodzi. Wśród jej mikroelementów pojawia się *esse* („I być jak wąski listek”) – z drobiazgów natury Kamieńska komponuje manifest ontologiczny. *Łąki* mieszczą się w jego pierwszym rozdziale zatytułowanym *Człowiek*. Podobnie jak ten oto wiersz:

Zaśnij w kropli bursztynowej,
luli, garsteczko powietrza
Któraś wdzięcznie gaworzyła,
któraś mądrze przemawiała,
któraś gniewne i samotne
czułe słonej krwi naczynie.
Zaśnij w ostrej igle szronu,
luli w lodu kolebeczce...²³

Konwencja mikro jest tu realizowana nie tylko poprzez zdrobnienia („garsteczko”, „kolebeczce”). Mie-

²⁰ Zob. A. Kamieńska: *Widok z gór*. W: Eadem: *Pod chmurami*. Warszawa 1957, s. 28.

²¹ Zob. także: A. Kamieńska: *Nieważne*. W: Eadem: *Milczenia...*, s. 51.

²² A. Kamieńska: *Łąki*. W: Eadem: *Pod chmurami...*, s. 98.

²³ A. Kamieńska: *** [„Zaśnij w kropli bursztynowej...”]. W: Eadem: *Rzeczy nietrwale*. Warszawa 1963, s. 83.

ści się w niej także gatunkowa forma kołysanki, do której wiersz się odwołuje zarówno poprzez obrazowanie („zaśnij”, „luli”, „kolebeczce”, pośrednio „gaworzyła”, „czułe”), jak i układ powtórzeń zastępujących rym (trzykrotne „któraś”, w tym dwa razy w ramach paralelizmu składniowego, wersy zaczynające się od „Zaśnij” i „luli” w funkcji klamry). Brak jednak atmosfery ciepła i bezpieczeństwa właściwych czasowi dzieciństwa – to kołysanka do snu wiecznego. Metafora człowieka-„garsteczki powietrza” konotująca nietrwałość czy wręcz ulotność jego bytu, krótka historia jego istnienia oraz motywy lodu i szronu symbolizujące w poezji Kamieńskiej po prostu śmierć²⁴ współtworzą jednoznacznie negatywny obraz ludzkiego losu. Poetka nie pochyla się jednak nad człowiekiem-drobiazgiem z uczuciem rozpacz. Okrutne prawa ludzkiej egzystencji są łagodne właśnie przez konwencję mikro, w której zostały opisane. Rozpacz ustąpiła miejsca refleksji. Człowiek nie zostaje unicestwiony wyrokiem losu, zmieciony przez wiatr historii, wypełnia się po prostu jego przeznaczenie. Konstruując definicję człowieka z drobiazgów natury, Kamieńska akcentuje jego kruchość, ale pokazuje też, jak wpisuje się on w jej porządek. Deminutywnymi formami próbuje jednocześnie wyrazić trudną, lecz mądrą zgodę na ludzki los – los rozpięty pomiędzy szczęściem istnienia a wyrokiem zagłady. Jak w wierszu *Rymy*, gdzie człowiek to:

[...]

Słomka wiatru
włosek blasku
garstka szczęścia
ziarnko piasku²⁵

²⁴ W tym znaczeniu pojawiają się najczęściej wraz z motywem śniegu w tomie *Białe rękopis*.

²⁵ A. Kamieńska: *Rymy*. W: Eadem: *Wiersze jednej nocy...*, s. 98.

Zdrobnienia, choć wyrażają delikatność i nietrwałość ludzkiego bytu (tu wzmocnione dodatkowo metaforycznością ujęć typu „słomka wiatru” nieposiadających desygnatów w świecie realnym), nie pomniejszają jednak jego znaczenia. Wszak mamy tu do czynienia z ujęciem partykularyzującym, człowiek zostaje wyodrębniony z mnogości bytów, jest ziarnkiem wśród ziaren, lecz mimo to widzianym jednostkowo. W wierszach Kamińskiej drobina bytu pozostaje podmiotem, który poetka traktuje z należną mu uwagą. Metafora człowieka-drobiazgu ukazuje swą drugą stronę. Nie dziwią więc teksty, w których istnienie w skali mikro nie jest przekleństwem, lecz pragnieniem, jak w przywoływanych *Łąkach* czy w jednym z wierszy *Białego rękopisu*:

[...]
pora zmieścić się w małości
w łupinie orzecha
w pestce jabłka
w ziarnie maku
skulić się
do geometrycznego punktu
łzy przestrzeni²⁶

Upodobanie Kamińskiej do metafory drobiazgu²⁷ przejawia się w sposób szczególny w jej poetyckich próbach opisania świata. Widoczne już w pierwszych tomi-

²⁶ A. Kamińska: *** [„Nie ma takiej chwili...”]. W: Eadem: *Biały rękopis...*, s. 51.

²⁷ Spoglądając na bogaty dorobek literacki Kamińskiej, trudno oprzeć się refleksji, iż skala mikro określała także jej wybory formalne. W swej twórczości prozatorskiej ograniczała się do gatunku opowiadania; jej jedyny dłuższy utwór epicki – *Rozmowy z profesorem Daleczko* (Łódź 1969) – jest określany jako mikropowieść. W twórczości poetyckiej dążyła do formy prostej i klarownej, a jednocześnie nośnej znaczeniowo – taka idea przyświecała jej koncepcji „psalmów najmniejszych”. Bez upodobania do mikroformy nie mogłyby zapewne powstać także *Notatnik*, skomponowany z fragmentów refleksji, rozmów, wspomnień, cytatów.

kach, gdzie służy raczej katalogowaniu rzeczywistości niż artystycznej kreacji, w dojrzałych wierszach staje się sposobem wyrazu świadomej refleksji nad istnieniem świata:

Gdybym straciła świat
wróciłoby do mnie wszystko
drzwiami innego dzieciństwa
mały kamyczek odbudowałby góry
zmarszczka na piasku morze
listek lasy
mokre piórko muszelka rozpoczęłoby znowu
wszystko co żywe
[...]²⁸

Drobiazg nie jest tu tylko perspektywą widzenia świata, lecz jego ontologiczną podstawą, gwarancją istnienia i początkiem, z którego może wyłonić się uniwersum. Rzeczy małe (jakby dodatkowo pomniejszone: „kamyczek” jest redundantnie dookreślony przymiotnikiem „mały”), obiektywnie nietrwałe, awansując do rangi rzeczy pierwszych, stają się niczym „dym z komina”, na którym ostatecznie zdecydował się zbudować świat bohater *Podwalin* Leopolda Staffa. Wiara, jaką Kamieńska pokłada w drobinach natury, jest podyktowana przekonaniem, że sens istnienia świata objawią jego najmniejsze elementy, a droga do Tajemnicy prowadzi przez mikrologiczną analizę rzeczywistości i polega po prostu na uważnej percepcji. W ten sposób drobiazgi z wierszy Kamieńskiej wpisują się w jej koncepcję epistemologiczną. Koncentryczne ułożenie drobin natury z wiersza *Łąki* jest obrazem dążenia do wiedzy – wiedza ta kryje się w formie najprostszej i najmniejszej, to ona jest pryzmatem odkrywającym „nowe sprawy”. Poprzez drobiazgi natury, ale też domowe czynności i przedmioty codziennego użytku, dokonuje się swoista epifania:

²⁸ A. Kamieńska: *Gdyby*. W: Eadem: *Wiersze jednej nocy...*, s. 65.

To się zwykle układa
od jednego słowa
ukazuje się w jednym uśmiechu
czasem w niebieskim błysku okularów
w zdeptanej stokrotce
w plamie światła na ścieżce
w drżącej naci marchwi
w bukicie pietruszki
to z prania rozwieszzonego na balkonie
z rąk zanurzonych w cieście
[...]
to gdy się kraje chleb
gdy się nalewa herbatę
to od szczotki od siatki na zakupy
od skrobania młodych ziemniaków
od kropli krwi od ukłucia igiełką
gdy się szyje majteczki dla dziecka
i przyszywa guzik
do śmiertelnej koszuli męża
[...]

To nie z wielkiej
ale z każdej drobnej rzeczy
ogromnie tak
jakby Ktoś lepił Wieczność
jak jaskółka gniazdo
z grudek chwil²⁹

W wierszach Kamińskiej świat istnieje jakby w dwóch wymiarach, a jego poznanie dokonuje się w dwóch etapach. Za kompozycją drobiazgów natury i codzienności kryje się uniwersum: przedmiot nie jest martwym rekwizytem świata, lecz niezbędną częścią wyższego porządku, domowe czynności wykonywane każdego dnia nie są marnotrawiącą czas rutyną, ale objawieniem sensu ludzkiego istnienia, niczym „krzą-

²⁹ A. Kamińska: *Rzeczy małe*. W: Eadem: *Drugie szczęście Hioba...*, s. 150–151.

tactwo”, o którym pisała przejmująco Jolanta Brach-Czaina:

Podstawę naszego istnienia stanowi codzienność. A że fakt istnienia przeżywamy jako niezwykle ważny, więc ogarnia nas zdumienie, ilekroć uświadamiamy sobie, że upływa ono na drobiazgach. Codzienność stanowiąca tło egzystencjalne zdarzeń niezwykłych, których oczekujemy – często nadaremnie – może więc decydować o wszystkim. Ma wymiar drobny. Częstośliwość duża. Jest niezauważalna. [...] Gdy przyglądam się drobiazgom codzienności, wydaje mi się, że w tle słyszę tętent. Jakby pędził Anioł Śmierci. I szalał Anioł Życia³⁰.

Kierunek poznania: od mikro do makro nie jest jednak łatwą do określenia relacją wynikania. Kamieńska podkreśla bowiem epistemologiczny wysiłek, jaki trzeba włożyć, aby ustalić zależność łączącą oba wymiary. Podstawowa trudność wiąże się z akceptacją znaczenia mikroelementów bytu, swoistą ślepotą człowieka nieświadomego, iż odpowiedź na pytanie: kim jestem i dokąd zmierzam? niesie po prostu każdy kolejny dzień jego istnienia. Potrzebna jest uwaga i czujność, aby nie utracić momentu objawienia, kiedy świat dany człowiekowi w postaci rozproszenia i chaosu ukaże swój porządek:

Znaczenie rzeczy małych. W nich manifestuje się za każdym razem to, co wielkie, tylko my to nie zawsze umiemy odczytać³¹.

Z drobnego przedmiotu – do rzeczy uniwersalnej. Jakby rzecz każda mogła ukazać w sobie i przez siebie – całość. Koncepcja przezroczystości świata. Sens prześwietlający jak promienie Roentgena. Świat w błysku

³⁰ J. Brach-Czaina: *Szczeliny istnienia*. Kraków 1999, s. 55, 70.

³¹ A. Kamieńska: *Notatnik 1965–1972...*, s. 193.

iluminacji jest już światem rzędu duchowego, uzyskuje rzeczywistość wyższą³².

Bohaterka poezji Kamińskiej konsekwentnie poszukuje odpowiedzi na pytania o istotę Boga, człowieka i świata na poziomie mikro. Bóg ukazuje się jej pod postacią drewnianego świątka, sens istnienia człowieka odsłania się w gestach codzienności, kształt świata współtworzą drobiazgi natury. Perspektywa mikro jest w wierszach autorki *Białego rękopisu* podwójną szansą – na oswojenie bytu i na wyjaśnienie jego sensu.

³² Ibidem, s. 60.

„Gdzie są moje granice?”

O swobodzie wypowiedzi
w poezji Mirona Białoszewskiego

To się nie da przepisać
z faktyczności
na wyrażalność¹

Zawód poety należy w powszechnym przekonaniu do tak zwanych zawodów wolnych. Nienormowany czas pracy i brak zwierzchnika czynią twórcę poezji wolnym w dosłownym sensie². Ale wolność poety jest także, a nawet przede wszystkim, wolnością metaforyczną. Poezja to „czarodziejski pierścień, który, odwrócony, / Świeci w dół niewidzialnym dla nikogo klejnotem wolności” – pisał w *Traktacie poetyckim* Czesław Miłosz³. Od poezji, niejako programowo, czytelnik oczekuje wolności myśli, wolności przekonań, wolności wyobraźni, a że materia poetycką jest język, także wolności słowa. Stawianie tej wolności jakichkolwiek granic jest sprzeczne z naturą poezji, żywiącą się oryginalnością słów i ich zestawień, często ostentacyjnie obrazoburczych czy

¹ M. Białoszewski: [„jak to powiedzieć...”]. W: Idem: *Sprawdzone sobą. Wiersze wybrane*. Warszawa 2008, s. 366.

² Z relacji Anny Sobolewskiej wynika, że ta przyziemnie rozumiana wolność była dla poety źródłem niekłamanej satysfakcji: „Białoszewski doceniał tę szczęśliwą dla siebie okoliczność, że nie musiał »chodzić do pracy« jak większość rodaków. [...] czuł się niezasłużenie wyróżniony, obdarzony pełnią nieograniczonego czasu”. A. Sobolewska: *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*. Warszawa 1997, s. 11.

³ C. Miłosz: *Traktat poetycki*. W: Idem: *Wiersze*. T. 2. Kraków 1993, s. 66.

wręcz skandalicznych. I nikogo to nie dziwi. Poezja jest – jak się wydaje – tą dziedziną aktywności umysłowo-językowej człowieka, w której swoboda wypowiedzi nie zna granic, a próby ich zakreslenia przeczą samej istocie twórczości poetyckiej. Innymi słowy: gdzie jest cenzura, tam nie ma poezji.

Na bohatera niniejszego tekstu nie bez powodu wybrałam Mirona Białoszewskiego, poetę, który w wierszu *szumopis (siępis)* z tomu *Mylne wzruszenia* pisał – raz jeszcze – o sobie: „taki mądry / a tyle nic nie robi”⁴. Skupiony na świecie wewnętrznych przeżyć, z uwagą eksplorujący domową przestrzeń, Białoszewski, odwracał się plecami do polityki, a więc tego obszaru, z którego najczęściej przychodzi zagrożenie swobody wypowiedzi⁵. W tym zakresie był – jak na owe czasy – w miarę bezpieczny, choć, oczywiście, model literatury, który wypracował, był skrajnie odległy od modelu obowiązującego w socjalistycznym państwie. Margines wolności słowa poszerzał sobie przy tym na własną rękę – jego twórczość zwykło się uznawać za manifest językowej swobody, a jego samego za poetę,

⁴ M. Białoszewski: *szumopis (siępis)*. W: Idem: *Utwory zebrane*. T. 1: *Obroty rzeczy, Rachunek zachciankowy, Mylne wzruszenia, Było i było*. Warszawa 1987, s. 296.

⁵ Jak pisze Elżbieta Winiecka, „[...] bohater [wierszy Białoszewskiego – I.G.W.] programowo unika takich sytuacji, w których jego życie skrzyżowałoby się z życiem publicznym. Dziedzina polityki jest jedną z tych sfer rzeczywistości, które nie idą w parze z prywatnym życiem autora *Oho*. Wydarzenia polityczne zakłócają rytm egzystencji, dlatego Białoszewski marginalizuje to, co mogłoby zniszczyć projekt jego życia”. Eadem: *Białoszewski sylleptyczny*. Poznań 2006, s. 167–168. Sam poeta tak wspomina jeden ze swoich wieczorów autorskich: „Gadanie z publiką b. swobodne, niepolityczne (ich delikatność), bo zaznaczyłem, że o polityce to dla mnie za trudne – i tyle, i to wystarczyło”. M. Białoszewski: *Fragmenty dziennika amerykańskiego*. „Zeszyty Literackie” 2009, nr 2, s. 35. „[...] Miron nie znosił polityki, spraw społecznych” – wspomina, bliska poecie, Jadwiga J. Stańczakowa. Zob. Eadem: *Listy do Czesława Miłosza*. „Zeszyty Literackie” 2009, nr 2, s. 51.

który z językiem potrafił zrobić wszystko, wolny od lęku o brak zrozumienia, chroniony patentem oryginalności – „pisarz suwerenny [...] z Sygnaturą”, jak nazwała Białoszewskiego Maria Janion⁶.

Granice języka (podobnie jak granice gatunków literackich i gatunków mowy⁷) zdawały się dlań nie istnieć, co demonstrował, znosząc przedziały między jego odmianami: mówioną i pisaną, potoczną i literacką, a przede wszystkim „powszechną” i własną, budując skrajnie prywatny idiolekt, który stał się znakiem rozpoznawczym jego twórczości poetyckiej. Każdy z wymienionych obszarów języka otaczają granice o egzogenetycznym charakterze, wypracowane na gruncie lingwistyki linie graniczne, które dla Białoszewskiego nie były przeszkodą, jeżeli już to taką, która mobilizuje do skoku. Z talentem i finezją obnażał ich arbitralność, aby i nas zaczęła razić sztuczność językowych podziałów, tak boleśnie uwierająca mówiących bohaterów jego wierszy. Te „zewnątrzne” granice swobody wypowiedzi nie były w stanie ani odstraszyć, ani zatrzymać podmiotu poezji Białoszewskiego. Przeciwnie, punkty styku odmian języka przyciągały go najmocniej, tam działa się dlań to, co najciekawsze, jak w wierszu *Retory* z cyklu

⁶ M. Janion: *Życie wewnętrzne na Lizbońskiej*. W: Eadem: *Odnawianie znaczeń*. Kraków 1980, s. 251.

⁷ Zagadnieniu temu jest poświęcony szkic Krzysztofa Rutkowskiego pt. *Odmiany wypowiedzi Białoszewskiego*. W: Idem: *Przeciw (w) literaturze. Esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*. Bydgoszcz 1987, s. 163–192. Transgresyjność wydaje się zresztą nadrzędną cechą twórczości Białoszewskiego. Potwierdza to m.in. Michał Głowiński, zamykając swój szkic dobitnym wnioskiem: „Był to pisarz, który łączył sprzeczne, czasem paradoksalne tendencje: małe wydarzenia z wielką metafizyką, błahe powiastki z refleksją o ludzkiej egzystencji, słowa osadzone w pisanim ze słowem mówionym (i to nie na prostej zasadzie naśladowania czy reprodukcji). I tu właśnie krystalizuje się owo oralne pisanie czy mówienie-pisanie Białoszewskiego”. M. Głowiński: *Białoszewskiego gatunki codzienne*. W: Idem: *Prace wybrane*. T. 2: *Narracje literackie i nieliterackie*. Kraków 1997, s. 181.

pod tym samym tytułem, gdzie obserwujemy rozłożoną na czynniki pierwsze, toczącą się przy stole grzecznościową konwersację, równie rozbawieni prymitywnością jej mechanizmu, co zawstydzeni niejednokrotnym własnym udziałem w językowej grze pozorów, którą zaobserwował i opisał Białoszewski⁸.

Wszystko to nie oznacza jednak, że dla Białoszewskiego nie istniały żadne granice swobody wypowiedzi. Przeciwnie, doświadczał ich istnienia chyba najbardziej ze wszystkich użytkowników języka, a już na pewno ze wszystkich polskich poetów. Chodzi, rzecz jasna, o granice endogenetyczne, wynikające z samej natury języka, o toczący się w jego poezji nieustannie dramat pod tytułem *Jak by się tu wyjęzyczyć*:

mówię wam
kiedy mówię
to zupełnie jakby
idę
jakby długo kupowany
kalosz
czuję się
rozciągający się
pąs
obicia
kalosz w kalosz
łoża
plusz w plusz
Toulouse
Lautrec
język – kurtyzana
w sztucznych perłach zębów⁹

⁸ Zob. M. Białoszewski: *Retory*. W: Idem: *Utwory zebrane*. T. 1..., s. 211–212. O wierszu tym piszę w szkicu pt. „Retory”. *Mirona Białoszewskiego wiersz o zachowaniu się przy stole* zamieszczonym w niniejszej książce.

⁹ M. Białoszewski: *Jak by się tu wyjęzyczyć*. W: Idem: *Sprawdzone sobą...*, s. 106.

Pragnienie „wyjęzyczenia” to utopijne dążenie do wyrwania się z okowów języka, do wyplątania się z sieci gramatycznych struktur oraz homonimiczno-synonimicznych układów pochłaniających nieuchronnie sens i intencję wypowiedzi. Bohater wierszy Białoszewskiego toczy niejednokrotnie pojedynek z językiem, który można zobrazować obiegowym powiedzeniem: „ja mówię, a on swoje”. Dramat wyjęzyczenia to doznanie oddalania się z każdym słowem od tego, co chciało się powiedzieć – stąd konotowane metaforą kalosza znaczenie gumy, obrazującej rozciąganie się wypowiedzi w czasie, przy jej jednoczesnej teatralizacji („łoża / plusz w plusz”), czytaj: sztuczności. Przywołany „paś / obicia” jest rumieńcem zawstydzenia niefortunnością monologu, znakiem sytuacji po gombrowiczowsku niewygodnej i krępującej¹⁰. Inicjalne „mówię wam” wnosi znaczenie samotności w starciu z językiem, inni nie mogą tu pomóc, przeciwnie, audytorium tylko pogarsza sytuację, wymuszając odpowiedni, a tak trudny, dobór słów. A przecież wysiłek ten podejmuje Białoszewski niemal w każdym wierszu, niezniechęcony tym, że język mówi niejako za niego. Dramat podmiotu-afatyka, któremu język kołkiem staje, ilustruje między innymi wiersz *na jesiennej osobności* z tomu *Mylne wzruszenia*:

 błota topią to odcina
 chce się być osobno
 „o” z otworzenia ust
 jest
 co

¹⁰ O paraleli łączącej Białoszewskiego z Gombrowiczem, której podstawą jest konflikt między „ja” i rzeczywistością, zob. S. Barańczak: *Rzeczywistość Białoszewskiego*. W: Idem: *Poezja i duch Ulogólnienia. Wybór esejów 1970–1995*. Kraków 1996, s. 284–289. Istotę tej paraleli Barańczak zamyka w stwierdzeniu: „Cokolwiek nie jest organicznym składnikiem »ja«, jest *eo ipso* składnikiem zewnętrznej rzeczywistości. Co nie jest z nami, jest przeciwko nam”. Ibidem, s. 287–288.

do powiedzenia
?
tylko to „o” krąży
w ogóle płynniej o samogłoski
spółgłoski krztuszą
a to – nie mówienie
:
nic tylko się stopić¹¹

Choć granice swobody wypowiedzi ustanowił w tym wypadku język, w mocowaniu się z językową materią dostrzec można mimo wszystko przyzwolenie na taki stan rzeczy (pytanie na marginesie: czy bunt na coś by się tu zdał?), potwierdzone chociażby obfitością dorobku pisarskiego Białoszewskiego, twórcy działającego z pełnym zaangażowaniem na obszarach wszystkich trzech rodzajów literackich (i poza nimi), o czym świadczy, między innymi, częstotliwość, z jaką poeta sięgał po – synkretyczny z natury – gatunek ballady¹². Trud mówienia/pisania jest bowiem trudem porodu. Rodzi się w jego efekcie nie tylko przekaz inny niż wszystkie, rodzi się przede wszystkim tożsamość poety; praca języka jest pracą stwarzania siebie. Mówię/piszę, więc jestem¹³.

Skoro mowa o tożsamości: „poproszony” o powiedzenie kilku zdań o sobie podmiot wiersza *Wywód jestem’u* z ostrożnością używa paru podstawowych słów, budując z nich egzystencjalny przekaz niebezpiecznie bliski – mającej swe miejsce w popkulturze – konstatacji: „Jestem, jaki jestem”. Ale to, co w pierwszym odbio-

¹¹ M. Białoszewski: *na jesiennej osobności*. W: Idem: *Utwory zebrane*. T. 1..., s. 271.

¹² Na ten temat zob. J. Sławiński: *Miron Białoszewski: być sobie jednym*. W: Idem: *Prace wybrane*. T. 5: *Przypadki poezji*. Kraków 2001, s. 226–235.

¹³ Rewers tej dewizy Białoszewskiego podaje Elżbieta Winiecka: „[...] jestem »ja«, kiedy mówię »ja«”. Eadem: *Białoszewski sylleptyczny...*, s. 254.

rze może wydawać się postawą zamkniętego w kręgu tautologii filozofa-dyletanta, po chwili refleksji objawia swą głęboką mądrość. Już sam namysł nad sobą, próba autodefinicji warte są docenienia, a wniosek, do którego dochodzi mówiący bohater, choć banalny, niesie ukojenie: należy zgodzić się na siebie. Wartość takich oczywistych konstatacji nie leży jednak w ich konsolacyjnym charakterze, lecz w dotknięciu istoty rzeczy, a to możliwe jest jedynie dzięki uważnemu doborowi słów.

Białoszewski niejako reinterpretuje maksymę Wittgensteina, głoszącą tożsamość granic języka i posługującego się nim podmiotu. Prostota mojego języka nie oznacza prostoty mojego świata, jeśli będziemy przez prostotę rozumieć duchowe i myślowe ubóstwo. Dzięki prostocie języka bohater wierszy Białoszewskiego próbuje budować świat wewnętrznej homeostazy, choć sam język tego mu nie ułatwia. Trudności „wyjęzyczenia” nie da się bowiem usprawiedliwić tylko tematem monologu (wszak filozoficzny wywód nie każdemu z nas przychodzi z łatwością). Podmiot w utworach Białoszewskiego z równym mozolem rozprawia o sobie i o świecie, który go otacza, oraz sytuacjach, jakich doświadcza. Sytuacjach nawet tak prozaicznych, jak leżenie we własnym łóżku. Zatytułowany z zabarwieniem genologicznym wiersz *Leżenia* mimo próby usystematyzowania tematu za pomocą wyliczenia w punktach wszystkich aspektów leżenia, znów kończy się językową porażką, choć o nieco innym charakterze¹⁴. Tym razem niby udało się wyczerpać temat, problem jednak w tym, że wygenerowany monolog swą objętością, głębią i powagą nijak nie przystaje do banalności przedmiotu wywodu. Ale za to, ile rzeczy udało się powiedzieć przy okazji, ile nasunęło się dodatkowych skojarzeń, ile dygresji pojawiło się na marginesie! To dla tych „odpadków” warto podejmować

¹⁴ Zob. J. Sławiński: *Miron Białoszewski: epigramaty na leżąco*. W: *Idem: Prace wybrane...*, s. 251–262.

trud przekładu „z faktyczności na wyrażalność”¹⁵. Białoszewski jako *traduttore traditore*, tłumacz-zdrajca próbuje przekładu rzeczywistości na słowo/pismo w *Dwóch przekładach* z cyklu *Groteski* – poetyckich wariacjach na temat parasolki i materaca – by po blisko dwudziestu pięciu latach w wierszu *Dobrze mi tam było?* z nutą zawstydzenia skonstatować: „ja naprawdę uwierzyłem / że to do przełożenia”¹⁶.

Rozdwojenie między tym, co się chce powiedzieć, a tym, co się mówi, towarzyszy Białoszewskiemu nieustannie. Czytelnik wiersza *rozłam w barze mlecznym* z *niespodziewanem* czuje się jak osoba, której ktoś próbuje opowiedzieć filmową fabułę – umęczony nadmiarem zaimków osobowych, mozolnie rekonstruuje wydarzenia, by dowiedzieć się, że rzecz cała dotyczy kolejkowej pyskówki¹⁷. No tak, ale przecież dzięki łamaniu językowych zasad otrzymaliśmy wspaniałą rodzajowy obrazek Polski lat sześćdziesiątych, uwieczniający zarówno instytucję oraz atmosferę baru mlecznego, jak i – minione wraz z poprzednią epoką – uczucie zawiści o pomarańcze. Także niepomny reguł twórczości Białoszewskiego odbiorca wiersza *Ballada od rymu* zadaje sobie pełne dramatyizmu pytanie: „o co w tym wszystkim chodzi?”. „Nastawiony” na wysłuchanie historii, zostaje wciągnięty w językowy labirynt, w którym – jak dowiódł Janusz Sławiński – fabuła jest „wyproduk-

¹⁵ M. Białoszewski: [„jak to powiedzieć...”]..., s. 366.

¹⁶ M. Białoszewski: *Dobrze mi tam było?* W: Idem: *Utwory zebrane*. T. 8: *Rozkurz*. Warszawa 1980, s. 190. O problemie przekładu rzeczywistości, z jakim borykał się w swej poezji Białoszewski, zob. J. Grądział: *Miron Białoszewski: „Prawo smaku rzeczy nieobecnych”*. W: *Literatura wobec niewyraźnego*. Red. W. Bolecki, E. Kuźma. Warszawa 1998, s. 267–278.

¹⁷ Zob. A. Węgrzyniakowa: „rozłam w barze...” *Białoszewskiego*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. M. Pytasz. Katowice 2001, s. 560–562. Podobną sytuację stwarza pierwszy wers wiersza *Wypadek z gramatyki: „ci u tych”*. M. Białoszewski: *Wypadek z gramatyki*. W: Idem: *Sprawdzone sobą...*, s. 116–117.

wana” przez narrację, a mechanizm językowych aso-
cjacji niweluje zarówno to, co się wydarzyło, jak i to, co
chciał powiedzieć podmiot¹⁸. Narrator ballady mówi
i mówi, ale nic nie udaje mu się powiedzieć, „mowa – jak
obrazowo pisze Sławiński – ześlizguje się w bełkot”¹⁹,
język niesie mówiącego w sobie tylko wiadomym kie-
runku, pozostawiając zdezorientowanego słuchacza
samemu sobie. Oczywiście, niefortunność wpisanej
w wiersz sytuacji komunikacyjnej nie jest niefortunno-
ścią samego wiersza, mistrzowsko konotującego klimat
warszawskich przedmieść, reinterpreterującego roman-
tyczny gatunek literacki i aktualizującego poetykę
podwórzowej ballady.

W obliczu *mare tenebrarum*, jakim jawi się język, boha-
ter wierszy Białoszewskiego kilkakrotnie próbuje obrać
kurs na gramatykę. *Wypadek z gramatyki* z tomu *Rachunek
zachciankowy* to jeden z kilku „wypadków” w twórczo-
ści poetyckiej Białoszewskiego²⁰. Poeta zdawał się lubić
to słowo za znaczenie emocji, jakie się w nim zamykają
(niespodziewany, odosobniony wypadek), i odskocznię
od codzienności, jaką sugeruje (wypadek sprawia, że rze-
czywistość przynajmniej na chwilę „wypada” ze swoich
kolein). Fascynacja wypadkiem jest oczywiście pochodną
„plotkarstwa” Białoszewskiego i słabości do *fait divers*,
które opisują badacze jego twórczości²¹. W tym, *nomen
omen*, wypadku chodzi nie tylko o niecodzienne zdarze-
nie, ale także o „wypadnięcie” z szyku zdania i fleksyj-

¹⁸ Zob. J. Sławiński: *Miron Białoszewski: „Ballada od rymu”*.
W: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. Prokop, J. Sławiński.
Gdańsk 2001, s. 544–558.

¹⁹ Ibidem, s. 553.

²⁰ Por. cykl *Kronika wypadków* (z którego pochodzi wiersz *Wy-
padek z gramatyki*) z tomu *Rachunek zachciankowy*, *Wypadek z zimy*
zamieszczony w tomie *Wiersze wybrane i dobrane* czy *Wypadkowa*
z tomu *Stara proza. Nowe wiersze*.

²¹ Zob. m.in.: M. Janion: *Życie wewnętrzne...*; M. Głowiński:
Małe narracje Mirona Białoszewskiego. W: *Idem: Prace wybrane*. T. 2...,
s. 159–172.

nych paradygmatów. Fakt odmiany rzeczowników przez przypadki ma dla Białoszewskiego znaczenie dosłowne. Konotujący swym tytułem matematyczną precyzję i lingwistyczną teorię wiersz *Funkcje* z tomu *Rachunek zachciankowy* obnaża utopijność mitu „porozumiewawczarni”²². Zacerpnięte z nauk ścisłych terminy „funkcja” i „ciąg” odgrywają na płaszczyźnie języka tę samą rolę, co łyżka durszlakowa czy połamane krzesło w świecie przedstawionym – rolę konkretnego, którego można się „uchwycić”, by nie utonąć w żywiole mowy/świata. Deklinacyjno-koniugacyjne rygory zamiast porządkować język, o którym przecież nauka mówi jako o systemie, obnażają jego sprzeczność i nielogiczność.

W tym jednak tkwi największa wartość języka. Materię wspomnianego wiersza *Wypadek z gramatyki* tworzą połączone więzami pokrewieństwa leksemy („bywali” – „bywalcy” – „niebywali”, „nabyte” – „zbyć” – „zbytek”, „mieszkali” – „mieszkańcy” – „nieomieszkujący”²³), które za nic w świecie nie chcą ułożyć się w spójną historię, aż zdesperowanemu podmiotowi wyrzywa się z gardła okrzyk „morderstwo!”. Mniejsza o to, co się wydarzyło i gdzie, ważniejsza jest aura niezwykłości wydarzenia, a tę wytwarza właśnie zniesienie gramatycznych ograniczeń języka. Mówiący osiągnął swój cel, choć kosztem morderstwa na języku²⁴. Do sytuacji lirycznej wiersza jak ulał pasują słowa wypowiedziane przez Białoszewskiego w jednym z wywiadów: „W przeobrażeniach słów, w łamaniach gramatyki widzę skrót rozgrywającego się dramatu. »Dramatyka«”²⁵.

²² M. Białoszewski: *Funkcje*. W: Idem: *Sprawdzone sobą...*, s. 109–110.

²³ M. Białoszewski: *Wypadek z gramatyki...*, s. 116.

²⁴ Pisząc o wierszu *Wypadek z gramatyki*, Stanisław Burkot posłużył się wdzięcznym określeniem „zbrodnia gramatyczna”. Zob. Idem: *Miron Białoszewski*. Warszawa 1992, s. 59.

²⁵ Rozmowa Leszka Elektorowicza z Mironem Białoszewskim. „Życie Literackie” 1958, nr 32. Musiało to być dla Biało-

„Rozbicie języka nie oznacza tu [w twórczości Białoszewskiego – I.G.W.] rozpadu świata. [...] Kalekie, niepełne słowo potrafi [...] lepiej oddać sugestię całości” – pisze Anna Sobolewska²⁶. W wierszu *Usięwodzenie siedzenie* z tomu *Mylne wzruszenia*, opisującym, podobnie jak przywoływane *Retory*, męki towarzyskiego spotkania przy stole, monolog zmierza ku totalnej dekompozycji:

siedzeniowości
kopią mię w kostkę pod sto...
myślą że to nogi me
 bla
mówią przepraszam(y)
a ja mówię że to nie ja
a wię że to ja
y prze y pra
 y y y²⁷

Sparaliżowany sytuacją i atmosferą bohater początkowo czuje się bezpiecznie – neologizm „siedzeniowości” manifestuje jego tożsamość i suwerenność – ale już

szewskiego stwierdzenie ważne, skoro zamieścił je w dosłownym brzmieniu w opublikowanym osiemnaście lat później szkicu *Mówienie o pisaniu*. Zob. M. Białoszewski: *Mówienie o pisaniu*. W: Idem: *Sprawdzone sobą...*, s. 7. „Dramat” i „gramatyka” splotły się także w twórczości scenicznej Białoszewskiego – sztuka *Imiestłów* z Programu czwartego Teatru Osobnego nosi podtytuł „gramat”. Zob. M. Białoszewski: *Imiestłów*. W: Idem: *Utwory zebrane*. T. 2: *Teatr Osobny 1955–1963*. Warszawa 1988, s. 147–150. Jak pisze J. Sławiński, „Określenie to samym swoim kształtem demonstruje to, co nazywa, samo jest bowiem gramatycznie – dramatyczne. Wydaje się, że mogłoby ono być stosowane jako kategoria gatunkowa, obejmująca większość scenicznych inicjatyw Białoszewskiego”. Idem: *Miron Białoszewski...*, s. 556–557.

²⁶ A. Sobolewska: *Maksymalnie udana...*, s. 43. O mechanizmach dezintegracji języka w poezji Białoszewskiego traktuje, fundamentalna dla tego zagadnienia, praca Stanisława Barańczaka *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*. Wrocław 1974.

²⁷ M. Białoszewski: *Usięwodzenie siedzenie*. W: Idem: *Sprawdzone sobą...*, s. 150.

po chwili staje się obiektem ataku: fizycznego („kopia mię”) i, co gorsza, słownego („myślą że to nogi me”). Rozpoczyna się „bla”, czyli grzecznościowy kontredans, mający ustalić, kto niechcący kopnął, a kto został kopnięty. „Ugotowany” bohater nie tylko nie wie, co powiedzieć, on już w ogóle nie potrafi mówić. Jego wypowiedź rozpada się na sylaby, by ostatecznie ograniczyć się do, wydobywającej się jakby bez woli mówiącego, samogłoski „y”, będącej bardziej oznaką niemoty niż mowy. Niemniej jednak to właśnie to kalekie „y y y” najlepiej oddaje sytuację i nastrój, w jakich znalazł się nieszczęsny podmiot wiersza.

Poświadczone wieloma tekstami i akcentowane przez krytykę upodobanie Białoszewskiego do kalekich przedmiotów²⁸ i kalekich słów koresponduje z fascynacją kalectwem zawartą w poezji Bolesława Leśmiana²⁹. Dla obu twórców ułomność to pełniejsza forma istnienia, otwarcie na wymiary rzeczywistości niedostępne w kompletnym oglądzie. Wiersze Białoszewskiego w zdecydowanej większości nie zaczynają się od wiel-

²⁸ Na ten temat zob. klasyczny już szkic: A. Sandauer: *Poezja rupieci*. W: *Debiuty poetyckie 1944–1960. Wiersze, autointerpretacje, opinie krytyczne*. Wybór i oprac. J. Skórnicki, J. Kajtoch. Warszawa 1972, s. 301–325 oraz polemizujący z jego założeniami artykuł Marka Zaleskiego: *Białoszewski idylliczny*. „Teksty Drugie” 2006, nr 5, s. 55–69.

²⁹ Innym miejscem spotkania obu poetów wydaje się odnotowana przez Sobolewską, a oczywista w przypadku poezji Leśmiana, „fascynacja nicością i »niebyciem«”. A. Sobolewska: *Maksymalnie udana...*, s. 49. Sam Białoszewski, zapytany o stosunek do poezji Leśmiana, odpowiedział: „[...] niechętny na pewno nie i dużo rzeczy mi się tam podoba. Dawniej go bardzo lubiłem, a potem odjechał ode mnie”. „*To, w czym się jest*”. Rozmowa Anny Trznadel-Szczepanek z Mironem Białoszewskim w dniu 2.02.1983. „*Twórczość*” 1983, nr 9. *Clou* paraleli wydobywa Kazimierz Wyka, dla którego Białoszewski to „Poeta leśmianowski w sensie poety filozoficznego, który samym obrazem i samą konstrukcją materii poetyckiej wyklada swoją wieloznaczną i wieloboczną filozofię”. K. Wyka: *Na odpust poezji*. W: *Idem: Rzecz wyobraźni*. Kraków 1997, s. 148.

kiej litery i nie kończą się kropką, podporządkowane poetyce fragmentu, wyrwane ze strumienia mowy, jakby pozbawione początku i końca, „cierpią” na kalektwo braku. Stłumione zostają sygnały granic tekstu, rzeczywistość zaś zyskuje inny niż zazwyczaj zapis, a co za tym idzie, także inną interpretację³⁰.

Problematyka granic swobody wypowiedzi ma w twórczości Białoszewskiego swoje wyższe, metatekstowe piętro. Kwestia dotyczy bowiem nie tylko tego, co wypada bądź czego nie wypada powiedzieć w towarzystwie, lecz tego, jak mówić/pisać, będąc poetą, czyli sobą. Życie i twórczość to – jak wiadomo – w przypadku Białoszewskiego synonimy. W szkicu *Mówienie o pisaniu* autor *Pamiętnika z powstania warszawskiego* zapewnił: „[...] pisanie i życie idą razem. A chwilami są tym samym”³¹. Poeta ten nie pisze o sobie – pisze sobą, pisze siebie, pisze „siępis”. Jeśli pisanie jest dla niego rolą, to rolą życiową. Zadając mu pytanie o granice swobody wypowiedzi, pytamy także o granice swobody wypowiedzi literackiej. „Tłumaczenie się z twórczości” nie leży jednak w naturze Białoszewskiego, choć taki tytuł nosi jeden z jego wierszy z cyklu *M’ironia*. Utwór to krótki, zaledwie czterowersowy, wyraźnie przy tym rozgraniczający oczekiwania publiczności („chcą od mojego pisania nabrania życia otoczenia”³²) od zamiarów poety („a ja ich łapię za słowa”³³). Jest w nim zasygnalizowana niechęć do służebnego trak-

³⁰ O wpływie przekraczania granic języka na odczytanie świata, jaki tym językiem jest opisywany, wzmiankowała Anna Sobolewska: „Lekceważenie granic języka, nie tylko literackiego, ale i potocznego, jest równocześnie wykraczaniem poza obszar prawd moralnych i filozoficznych, jakie się zwykle w tym języku zawiera, obnaża ich ułomność i powierzchowność”. Eadem: *Maksymalnie udana...*, s. 66.

³¹ M. Białoszewski: *Mówienie o pisaniu...*, s. 6.

³² M. Białoszewski: *Tłumaczenie się z twórczości*. W: Idem: *Sprawdzone sobą...*, s. 106.

³³ Ibidem.

towania języka jako utrwalacza powszechnie przyjętego obrazu rzeczywistości, narzędzia do produkcji świata przedstawionego. Białoszewski obiera kierunek przeciwny temu, który w tradycji polskiej literatury wyznaczyła dyrektywa z *Vade-mecum* Norwida, aby „Odpowiednie dać rzeczy słowo!”³⁴. W wierszu z cyklu *Obierzyny* postuluje: „odejmować słowa od rzeczy”³⁵, a więc odklejać *signans* od *signatum*. Cel: dotrzeć tam, gdzie kryje się „radość nie do opisania” z *Autoportretu radosnego*³⁶.

Sformułowane przez poetę wprost w wierszu *Autoportret odczuwany* pytanie: „Gdzie są moje granice?”³⁷ ma wymiar dramatyczny. Pobrzmiwa w nim lęk przed fałszywą nutą, która groziłaby twórcy utratą wiarygodności. Białoszewski pracował na zaufanie czytelników każdym swoim tekstem, bez wątpienia zyskując miano poety autentycznego³⁸. Mówiąc inaczej niż wszyscy, sprawił, że wszyscy mu uwierzyli³⁹. Jego twór-

³⁴ C. Norwid: *Za wstęp (Ogólniki)*. W: Idem: *Vade-mecum*. Oprac. J. Fert. Wrocław 1990, s. 14.

³⁵ M. Białoszewski: *Obierzyny (I)*. W: Idem: *Sprawdzone sobą...*, s. 103.

³⁶ M. Białoszewski: *Autoportret radosny*. W: Idem: *Sprawdzone sobą...*, s. 82.

³⁷ M. Białoszewski: *Autoportret odczuwany*. W: Idem: *Sprawdzone sobą...*, s. 81.

³⁸ „Powitajmy poetę. Jest on autentyczny” – tymi słowami zamknął swą recenzję *Obrotów rzeczy* Czesław Miłosz. Zob. Idem: *Dar nieprzyzwyczajenia. Nowy poeta polski*. „Kultura” 1956, nr 10.

³⁹ Zdaniem Elżbiety Winieckiej, Białoszewski „cokolwiek zapisał, zostawało przez czytelników uznawane za część jego osobowości”. E. Winiecka: *Białoszewski sylleptyczny...*, s. 252. Takie odczucie odbiorców współgrało z zamiarem autora. Na pierwszej stronie *Pamiętnika z powstania warszawskiego* poeta składa deklarację wiarygodności: „[...] tylko prawda będzie”. M. Białoszewski: *Pamiętnik z powstania warszawskiego*. Warszawa 2009, s. 5. Zdaniem Marii Janion, to właśnie zadecydowało o arcydzielnosci tego utworu. Zob. Eadem: *Polska proza cywilna*. „Teksty” 1975, nr 2. Na pozytywną ocenę twórczości Białoszewskiego przez czytelników z całą pewnością miała też wpływ, reprezentowana przezeń,

czości patronuje raczej parezja niż retoryka. Deklaracja „jestem / taki jak jestem” z *wywodu jestem’u*⁴⁰ nabiera w tym kontekście znaczenia manifestu nie tylko życiowej, ale i twórczej szczerości. Pióro staje się w tej sytuacji rodzajem sejsmografu ostrzegającego przed przekroczeniem granicy. Tak zwanej konwencji literackiej bał się Białoszewski jak ognia. „Rozwalić wierszowatość, poectwo, wdzięk, dźwięk, umiar, smak – a przekazać to o co chodzi” – postulował w autotematycznej *Pracy magisterskiej*⁴¹. Bał się także własnej konwencji, świadom niebezpieczeństwa utknięcia w szablonie. Wiedział, że językowe przestawki i wygibasy łatwo mogą przerozdzic się w manierę, a w konsekwencji w karykaturę⁴². A że jest to technicznie możliwe, pokazał Kazimierz Wyka w pastiszowej *Brodawce o pogrzebacz* zamieszczonej w tomiku *Duchy poetów podstuchane*⁴³. Stąd postawa nieustannej czujności, nasłuchiwanie nie tylko tego, co mówi ulica i baby w maglu⁴⁴, ale i tego, co mówię ja

postawa „indywidualizmu bez samowywyższenia”, o której pisał Barańczak. Zob. Idem: *Język poetycki...*, s. 174.

⁴⁰ M. Białoszewski: *wywód jestem’u*. W: Idem: *Sprawdzone sobą...*, s. 125.

⁴¹ A. Sobolewska: *Maksymalnie udana...*, s. 39.

⁴² Warto w tym miejscu powołać się na – podaną przez Włodzimierza Boleckiego – historię nieopublikowanego przez Białoszewskiego wiersza *W dżdżu’m*. Zob. W. Bolecki: *O jednym wierszu Mirona Białoszewskiego*. W: Idem: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*. Kraków 1999, s. 375–387.

⁴³ K. Wyka: *Brodawka o pogrzebacz*. W: Idem: *Duchy poetów podstuchane*. Kraków 1962, s. 112–114.

⁴⁴ Są one bohaterkami jednej ze wspomnieniowych mikropróz z cyklu *Stare życie*: „W podwórzu był magiel. Strasznie lubiłem tam chodzić z Nanką i mamą. W maglu były wielkie kosze. Bardzo mroczne. Dużo bab i gadania, co mnie zajmowało. Bo wszystko wdane w obrządek maglowania”. M. Białoszewski: *Leszno 99*. W: Idem: *Utwory zebrane*. T. 8..., s. 8. Magiel fascynował poetę jako przestrzeń potocznego dialogu, samo maglowanie zaś jako rytuał prozy życia, ale także jako konotacja ruchu obrotowego, któremu Białoszewski, autor tomu *Obroty rzeczy* (zawierającego m.in. *Karuzelę z madonnami*), poświęcił dużo uwagi. Por. np. wiersz

sam. Tak rodzi się relacja z tego, co się usłyszało u siebie i u innych, o której czytamy w wierszu *szumię (dwa)* z tomu *Mylne wzruszenia*:

co ja słyszę?

pisze(ę)

się

bo

szumi(ę)⁴⁵

Twórcza męka mówienia/pisania polega na nieustannym odczuwaniu dyskomfortu języka, który jest obiektem zabiegów twórcy, ale także czyhającą nań pułapką. Podobnie jak dyskomfortem jest samo bycie: bycie sobą, bo wciąż nie wiem „co ja jestem”, i bycie w świecie, zawsze pozostającym w opozycji do „ja”, a przy tym nieustannie się „obracającym”. Figurą życia i twórczości staje się wieża (Babel) „nieprzesadzania”, która „uwiera” podmiot *Funkcji*⁴⁶. Dlatego Białoszewski to poeta paradoksu: autor tak swobodnie posługujący się językiem, a przy tym tak ograniczony przez materię swojego dzieła; poeta, który niby może powiedzieć, co chce, ale nic nie może powiedzieć; poeta, który może zrobić z językiem wszystko, ale nic nie może z nim zrobić. „Którędy wyjść ze słowa?” – zastanawia się w wierszu *Nie umiem pisać* z tomu *Obroty rzeczy*⁴⁷, świadom labiryntowej struktury języka, jednocześnie uporządkowanej (co nie sprzyja poetyckiej swobodzie) i chaotycznej (co utrudnia wyrażenie siebie i świata). Dla

Tryptyk pionowy, którego bohaterka – święta Cecylia „gra na maglu, / [...] / koło – manual – emmanuel / wał – interwał – fuga”. Idem: *Sprawdzone sobą...*, s. 49.

⁴⁵ M. Białoszewski: *szumię (dwa)*. W: Idem: *Utworki zebrane*. T. 1..., s. 301.

⁴⁶ M. Białoszewski: *Funkcje...*, s. 110.

⁴⁷ M. Białoszewski: *Nie umiem pisać*. W: Idem: *Sprawdzone sobą...*, s. 83.

tego – jak zauważyła Elżbieta Winiecka – w *écriture* Białoszewskiego nie ma nic z *automatique*⁴⁸. Kwestią jest nie to, co napisać, ale jak⁴⁹. W wyrazie „granica” Białoszewski słyszy przede wszystkim wyraz „gra”. Za kluczowe należy uznać stwierdzenie Anny Sobolewskiej, iż w twórczości Białoszewskiego „Za wszystkimi »grami językowymi« kryje się [...] dramatyczna gra o własną tożsamość”, a pokonywanie granic języka jest w tym kontekście pokonywaniem granic siebie⁵⁰. Granica, nie tylko ta językowa, ma zatem dla Białoszewskiego wartość konturu, którym zostaje obrysowany bohater jego poezji⁵¹. Na szczęście, wpajanego nam od czasów przedszkolnych kolorowanek przykazania, aby „nie wychodzić poza kontur”, Białoszewski nigdy nie posłuchał.

⁴⁸ E. Winiecka: *Białoszewski sylleptyczny...*, s. 77–78.

⁴⁹ Na pytanie „co pisać?” Białoszewski odpowiada „wszystko” – „Podejmować każdy temat. Każde byleco, którego nikt nie tyka”. Cyt. za: A. Sobolewska: *Maksymalnie udana...*, s. 39. W mającym moc poetyckiego manifestu szkicu *Mówienie o pisaniu* stanowczo stwierdza: „Wszystko jest godne uwagi dla takiego pisania jak moje”. M. Białoszewski: *Mówienie o pisaniu...*, s. 6.

⁵⁰ A. Sobolewska: *Maksymalnie udana...*, s. 40. O transgresyjnym i antykonwencjonalnym aspekcie działań poetyckich Białoszewskiego zob. *ibidem*, s. 42.

⁵¹ O znaczeniu kategorii zewnętrżności i wewnętrzności w poezji Białoszewskiego zob. Z. Bauer: *Powrót czy ucieczka? (W stronę prozy)*. „Poezja” 1976, nr 2.

Retory

Mirona Białoszewskiego

wiersz o zachowaniu się przy stole

język – kurtyzana
w sztucznych perłach zębów¹

Czytanie dzieła Mirona Białoszewskiego bez uwzględnienia kwestii języka wydaje się rzeczą nie tyle niewskazaną, ile niemożliwą, i to nie tylko ze względu na przykazanie zamykające klasyczny tekst Romana Jakobsona *Poetyka w świetle językoznawstwa*². Przytwierdzona do osobowości twórczej Białoszewskiego etykieta poety lingwisty ma – przy rozmaitych uogólnieniach i nieporozumieniach, jakie niosą ze sobą wszelkiego rodzaju klasyfikacje i szufladki – jedną, niezaprzeczną zaletę: niejako z góry znosi tradycyjny polonistyczny podział na sferę literaturoznawczą oraz językoznawczą i legitymizuje funkcjonowanie poezji Białoszewskiego na obu tych obszarach badawczych. Postrzegany jako twórca, którego zainteresowania koncentrują się wokół fenomenu języka, jego komunikacyjnej nie/sprawności i nie/postuśzeństwa wobec użytkowników, jest Białoszewski jed-

¹ M. Białoszewski: *Jak by się tu wyjęzyczyć*. W: Idem: *Sprawdzone sobą. Wiersze wybrane*. Warszawa 2008, s. 106.

² Przypomnijmy: „[...] zarówno lingwista głuchy na poetycką funkcję języka, jak i literaturoznawca obojętny na problemy lingwistyczne i nie obeznany z metodami lingwistycznymi – to dziś [tj. blisko sześćdziesiąt lat temu – I.G.W.] rażący anachronizm”. R. Jakobson: *Poetyka w świetle językoznawstwa*. Przeł. K. Pomorska. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 2. Red. H. Markiewicz. Kraków 1976, s. 68.

nocześnie znakomitym obserwatorem ludzkich zachowań lingwistycznych, któremu język – zarówno jako droga analizy, jak i metoda opisu – pozwala dotrzeć do prawdy o człowieku. Bohaterowie jego wierszy odsłaniają się przed nami nie w lirycznych zwierzeniach, lecz w implikaturach swych wypowiedzi wspieranych oryginalnym, często hermetycznym, kształtem formalnym. To język prowadzi Białoszewskiego – i jego czytelników – do odpowiedzi na pytanie: jacy jesteśmy? Jesteśmy tacy, jak mówimy, charakteryzujemy się poprzez język, to on zdradza nasze pochodzenie, upodobania, kompleksy.

Swoistość idiolektów (przypominająca niepowtarzalny rysunek linii papilarnych ludzkich dłoni) fascynuje poetę, podobnie jak kwestia ich związków z socjolektami. Znaczna część wierszy Białoszewskiego (nazwanego przez Michała Głowińskiego „socjologiem języka”³) stanowi przykład specyficznych analiz empirycznych⁴, dotyczących zjawisk z językowej rzeczywistości, które dzięki poetyckim środkom wyrazu zostają nazwane i uwypuklone⁵. Pochodzący z tomu *Rachunek zachciankowy* wiersz *Retory*, o którym będzie tu mowa, dotyczy jednak zjawiska znacznie ciekawszego i istotniejszego niż zwykła autocha-

³ M. Głowiński: *Białoszewskiego gatunki codzienne*. W: Idem: *Prace wybrane*. T. 2: *Narracje literackie i nieliterackie*. Kraków 1997, s. 180.

⁴ Należą do nich m.in. wiersz *rozłam w barze mlecznym z niespodziewaniem* z tomu *Mylne wzruszenia* ilustrujący model dyskusji „kolejkowej”. Autorka interpretacji podkreśla jego empiryczny charakter, pisząc o „strategii artystycznej” Białoszewskiego, w wyniku której „ulegamy iluzji »autentyku« (jakby autor spisywał głos z taśmy magnetofonowej). Ingerencja poety ogranicza się do wyboru i zapisu »cytatu z rzeczywistości«”. A. Węgrzyniakowa: „*rozłam w barze...*” *Białoszewskiego*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. M. Pytasz. Katowice 2001, s. 560.

⁵ Na tę funkcję poezji Białoszewskiego zwrócił uwagę Stanisław Barańczak. Por. Idem: *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*. Wrocław 1974, s. 87.

rakterystyka mówiącego podmiotu zawarta w jego wypowiedzi. W stop-klatce wiersza Białoszewski zatrzymał po mistrzowsku moment „wyparcia socjolektu” powiązany z diagnozą zapaści jednego z gatunków mowy, jakim jest towarzyska konwersacja:

salceson jak arbuz na galarach rzeką Wołgą
tracił zapach po drodze żeby był tańszy
jeść po kryjomu
po co mają wiedzieć
albo odwrotnie

nakaz meteorologiczny
nie zawsze sprawdza się nakaz
jak jest powieśka
to jest powódka
świadek w tym siedzi

oczko się gubi ale zawsze
do oczka można wrócić bo się zawsze znajdzie
łatwo pruć a trudno się siepie
z wieloryba
tran i fiszbiny
reszta się nie nadaje

odpocząć to z tamtego końca
raz zahaczone
raz zaflażone

jak się mówi sentyzm to się obrus podciąga
dla niepoznaki
jak się mówi atrakcjonizm to się gładzi okruchy
przełożyć egzystencjalizm na atrakcjonizm
co egzystencja
chodzi żeby czas zapełnić
atrakcje antymaterie
spacerować
tresować myszki cybernetyczne albo drażnić
sylikony

żeby odlipało i w ogóle
spóźniać nie spaźniać
zachować pień jak się da
luz w propozycjach⁶

Zacznijmy tradycyjnie – od tytułu. *Retory* – to, jak się początkowo wydaje, rzeczownik rodzaju męskiego w mianowniku liczby mnogiej. Forma liczby pojedynczej to oczywiście „retor”, wyraz, którym określany jest – jak podaje słownikowa definicja – „mówca, zwłaszcza przemawiający pięknym językiem i ze swadą, orator, krasomówca”⁷. Nietrudno jednak zauważyć poprawnościowe „zwichnięcie” tytułu. Dlaczego „retory”, a nie „retorzy” czy „retorowie”? Odpersonalizowana forma „te retory” przywodzi na myśl tytuły o zabarwieniu genologicznym, jak *Pocałunki* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej czy *Słówka* Tadeusza Boya-Żeleńskiego. W twórczości Białoszewskiego ten typ tytułu reprezentują analizowane przez Janusza Sławińskiego *Leżenia*⁸. Warto przypomnieć, postawioną przez Krzysztofa Rutkowskiego i popartą przez Michała Głowińskiego, tezę o sprzężeniu gatunkowych fascynacji Białoszewskiego z Bachtinowską teorią gatunków mowy⁹ oraz, wyrażone przez Tzvetana Todorova, przekonanie o genealogicznym związku pomiędzy aktem mowy a gatunkiem lite-

⁶ M. Białoszewski: *Retory*. W: Idem: *Utwory zebrane*. T. 1: *Obroty rzeczy, Rachunek zachciankowy, Myślne wzruszenia, Było i było*. Warszawa 1987, s. 211–212.

⁷ Hasło *Retor*. W: *Słownik języka polskiego*. T. 3: R–Z. Red. M. Szymczak. Warszawa 1992, s. 51.

⁸ J. Sławiński: *Miron Białoszewski: epigramaty na leżąco*. W: Idem: *Prace wybrane*. T. 5: *Przypadki poezji*. Kraków 2001, s. 251–262. W tym kontekście „retory” lokowałyby się w szeregu odnotowanych przez badaczy autorskich form gatunkowych Białoszewskiego. Zob. K. Rutkowski: *Przeciw (w) literaturze. Esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*. Bydgoszcz 1987, s. 169–170; M. Głowiński: *Białoszewskiego gatunki...*, s. 173–181.

⁹ M. Bachtin: *Problem gatunków mowy*. W: Idem: *Estetyka twórczości słownej*. Przeł. D. Ulicka. Warszawa 1986, s. 348–402.

rackim¹⁰. Przy „gatunkowej” interpretacji tytułu nastąpiłoby przesunięcie akcentu z podmiotu wypowiedzi na samą wypowiedź, której poszczególne fragmenty – okresy retoryczne byłyby określone tytułowym poetyckim neologizmem¹¹. Neologizm ten na gruncie lingwistycznym jest agramatyzmem, formą poza systemem, co czyni go dla autora *Szumów, zlepow, ciągów* szczególnie atrakcyjnym. „Połamało się. / I to też forma” – pisał Białoszewski w wierszu *Sprawdzone sobą*¹². W wierszu, który tu czytamy, „połamała się” „retoryka”. Pozbawiona ostatniej sylaby, okaleczona, ułomna retoryka, której kaleka forma przeczy treści. Tytuł jest zatem zapowiedzią katastrofy języka, jaka rozegra się w tekście.

Sama sztuka pięknej wymowy również ocalała w wierszu jedynie, w podobnej tytułowi, szczątkowej, wynaturzonej formie. Mowa, o jakiej traktuje utwór, jest bowiem piękna, ale wyłącznie w przekonaniu jej użytkowników. „Atrakcje” i „antymaterie” brzmią mile dla ucha i utwierdzają wypowiadających te słowa w ich własnej kompetencji, także językowej. Wypowiedź ma tu nie tyle znaczyć, ile brzmieć, stąd między innymi kumulacja „-izmów” („przełożyć egzystencjalizm na atrakcjonizm”). Ale dbałość o swoiście pojętą estetykę wypowiedzi to niejedyna wycieczka bohaterów wiersza Białoszewskiego w kierunku retoryki klasycznej. Jak wiadomo, jej rygorystyczne zasady formułowały rozmaite podręczniki i kodeksy. Reprezentowani przez podmiot liryczny uczestnicy naszego spotkania również chcą być wierni zasadom. Ich zachowaniem, nie

¹⁰ T. Todorov: *O pochodzeniu gatunków*. Przeł. A. Labuda. W: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. T. 2. Red. M. Głowiński. Wrocław 1977–1988, s. 206–219.

¹¹ Michał Głowiński określił *Retory* jako zespół *clichés*. Zob. M. Głowiński: *Małe narracje Mirona Białoszewskiego*. W: Idem: *Prace wybrane...*, s. 169.

¹² M. Białoszewski: *Sprawdzone sobą*. W: Idem: *Sprawdzone sobą...*, s. 94.

tylko werbalnym, ale i gestykulacyjnym, także kieruje swoisty kodeks. Obowiązuje reguła tematyczna: „nakaz meteorologiczny”, to wszak konieczność zainicjowania rozmowy sakramentalną uwagą o pogodzie. Bywa, że reguła zawodzi – „nie zawsze sprawdza się nakaz”. Wówczas trzeba przejąć inicjatywę i znokautować przeciwnika specjalistyczną tematyką sądowniczą: „jak jest powiestka / to jest powódka / świadek w tym siedzi”. Należy być bezwzględnie pewnym swoich sądów, tak, aby nie wzbudzić podejrzeń o niekompetencję: „z wieloryba / tran i fiszbiny / reszta się nie nadaje”. Następnie zalecany jest krótki odpoczynek i rozpoczęcie rozmowy z osobą, która nie podziwiała jeszcze naszych oratorskich talentów (wers „odpocząć to z tamtego końca”). Kolejna reguła okaleczonej retoryki wymaga od retora gestów maskujących czy też zwodzących przeciwnika: „jak się mówi sjentyzm to się obrus podciąga / dla niepoznaki / jak się mówi atrakcjonizm to się gładzi okrucy”. Znaki kinetyczne pozorują potoczność wypowiedzi i manifestują zadomowienie podmiotu w polu semantycznym. Jednocześnie obowiązuje zasada samokontroli (odpowiedniemu słowu ma towarzyszyć odpowiedni gest) i autokorekty („spóźnić nie spaźnić”). Subtelność owej pseudoretoryki ma polegać na umiejętnym zachowaniu proporcji pomiędzy posłuszeństwem wobec reguł formalnych a indywidualną zdolnością nadania wypowiedzi swobody i polotu. Stąd ostatnia reguła retorycznego kodeksu, która mówi: „zachowywać pień jak się da / luz w propozycjach”, gdzie „zachowanie pnia” jest w istocie zachowywaniem pionu, to jest dążeniem do homeostazy wypowiedzi rozpiętej między kodyfikacją a oryginalnością, posłuszeństwem regułom a innowacją.

Tyle kodeks. Nie zawsze jednak udaje się zachować pion. Mistrz Miron śledzi z upodobaniem te momenty wypowiedzi, w których podmiot „traci równowagę”,

wypada z roli, obnaża swoje rzeczywiste intencje i kompetencje. Wspomnianym „-izmom” towarzyszą wszak słowa swojskie („się siepie”, „zaflażone”, „żeby odlipało”), które, choć niepozbawione egzotyki, nie są jako takie postrzegane przez ich użytkowników. Wraz z ich pojawieniem się następuje odsłonięcie autentycznego socjolektu i idiolektu. Rodzimy model języka mimo woli wyziera spod usilnie, lecz – jak widać – nieudolnie, naśladowanego modelu oficjalnego. Poprawianie obrusa „dla niepoznaki” na niewiele się tu przyda, mowa własna wychodzi bowiem na wierzch niczym przysłowiowa słoma z butów. Jednocześnie można zaobserwować typową (jak pokazał to Rutkowski¹³) dla poetyki Białoszewskiego interferencję gatunków mowy: konwersacji w wersji oficjalnej, określanej regułami tego, co wypada powiedzieć i czego powiedzieć nie wypada, towarzyszy szczątkowa forma dialogu nieoficjalnego, rozmowy powszedniej, nieskrępowanej zasadami konwersacji, w której często słowo wyprzedza refleksję.

Drażony od wieków przez literaturę problem nieprzy-stawalności słowa i rzeczy w wierszu Białoszewskiego ustępuje miejsca problemowi nieprzy-stawalności słowa i jego podmiotu. Imperatywowi „jeść po kryjomu / po co mają wiedzieć” towarzyszy dopowiedzenie „albo odwrotnie”, które jest zarówno znakiem niepewności mówiącego i podejrzania o pomieszanie znaczeń, jak i jego obojętności wobec wypowiedzanych treści, demonstracją postawy określanej jako „jest mi wszystko jedno”. Prawdziwa motywacja wypowiedzi odsłania się zresztą sama: „co egzystencja / chodzi żeby czas zapełnić”. Mieniący się obcym brzmieniem leksem „egzystencja” jest wszak także jedną z kluczowych kategorii filozoficznych. Gest odrzucenia oznacza nie tylko brak zastanowienia nad jego słownikowym znaczeniem, ale także obrazuje bezrefleksyjną postawę życiową bohaterów tekstu, któ-

¹³ K. Rutkowski: *Przeciw (w)...*, s. 173–189.

rych celem jest nie tyle istnienie, ile zaistnienie. Pragnienie, aby „przełożyć egzystencjalizm na atrakcjonizm” nie jest wyłącznie ilustracją pustki znaczeniowej towarzyskiego dialogu, lecz również, a nawet przede wszystkim jest zobrazowaniem postawy życiowej bohaterów: nie być, lecz zabłysnąć w oczach innych, być atrakcją. Stąd już tylko krok do uprzedmiotowienia postaci, których satysfakcja istnienia sprowadza się do zdobycia podziwu i wzbudzenia zazdrości. Wniosek ten wspiera zresztą gramatyczna konstrukcja tekstu pozbawiona praktycznie form osobowych. Obecność bezokoliczników i zdań bezpodmiotowych jest oczywiście usprawiedliwiona formułą retorycznego kodeksu, lecz są one również czytelnym sygnałem depersonalizacji uczestników konwersacji i jej samej jako gatunku mowy.

Demaskatorską wymowę wiersza współtworzą fragmenty, w których mówiący mimowolnie odsłania swój prawdziwy status językowy. Niepoprawna forma wyrazu „sjentyzm”, za którą stoi niekompetencja użytkownika, została ujęta dzięki pismu – w postaci oralnej jej błędność zostałaby z pewnością przypisana wadliwej artykulacji lub słuchowym omamom odbiorcy. Obnażeniu jałowości konwersacji służą również te partie tekstu, które można uznać za formę komentarza. Taką wymowę ma ironiczne zalecenie, aby „tresować myszki cybernetyczne” (czyżby dyskretna aluzja do skutków wywołanych przez trunki towarzyszące konwersacji?), czy frywolna propozycja, aby „drażnić / sylikony”, niweczająca nastrój powagi budowany przez wcześniejsze „atrakcje” i „antymaterie”. Trudno też uznać, iż pień z zakończenia wiersza to tylko mimowolna omyłka bohatera lirycznego – to także wypowiedź podmiotu utworu stanowiąca przytyk do niefortunnyości wypowiedzi pseudo-interlokutorów, z których każdy pozostaje głuchy jak pień na zgrabne, lecz pusto brzmiące słowa swych poprzedników. Osobną sprawą jest

kwestia wartościowania ze strony podmiotu utworu. Typowe dla poezji Białoszewskiego upodobanie do gatunków familiarnych i nieoficjalnych odmian języka podpowiada, iż przedmiotem odautorskiej krytyki nie jest nieumiejętność zrealizowania wzorca konwersacji, lecz sam wzorzec, rażący sztucznością i bezsensownością, oraz kompromitujące próby zaprzeczenia własnej osobowości językowej i bycia w języku kimś innym niż jest się naprawdę.

Odwieczne podporządkowanie towarzyskiej konwersacji regułom *bon tonu* zostało pokazane w krzywym zwierciadle. Literatura, która nadała rozmowie przy stole rangę obowiązku (jak pamiętamy, milczenie przy stole było nieznośne zarówno dla Kochanowskiego, autora fraszki *Na Konrata*, jak i dla uczestników wieczery w zamku, opisanej w piątej księdze Mickiewiczowskiej epopei), tym razem podjęła się obowiązku weryfikacji towarzyskiego dialogu. Pokazuje, jak sztuka pięknej wymowy i dobrego zachowania (także językowego) przeistacza się w sztukę kamuflażu niedostatków wykształcenia, w pokaz umiejętności epatowania oryginalnym (cóż z tego, że nie zawsze zrozumiałym dla użytkownika) słownikiem. Reguły, które rządzą formą konwersacji, prowadzą w efekcie do skostnienia gatunku, następnie do jego obumarcia. O ile wypowiedź konwersacyjna w swej teorii apeluje do wiedzy rozmówców, chce wzbudzić ich zaciekawienie i reakcję, o tyle model konwersacji opisany przez Białoszewskiego jest wyzuty z wszelkich ambicji. Jej uczestnicy nie szukają porozumienia, rezygnują z dialogu, na którym konwersacja się wszak zasadza. W takiej rozmowie znaki językowe mają – niech wybaczy de Saussure – tylko jedną stronę – stronę *signans*, która ostentacyjnie ignoruje stronę *signatum*. Przełożenie gatunku mowy na formę pisaną ujawniło jego erozję objawiającą się niefortunnością aktów mowy, u podłoża której leży językowa

niekompetencja ich uczestników. Używają oni słów bez znajomości ich znaczenia, w celu niemającym nic wspólnego z komunikacyjną skutecznością, to jest nie po to, by nawiązać autentyczny kontakt z interlokutorem, lecz by zaimponować mu rzekomą erudycją i znajomością egzotycznie brzmiących słów. Ignorując zasady konwersacyjne Grice'a, przyjmują pseudostrategię konwersacyjną opartą na prymitywnym założeniu, iż o jakości rozmowy decyduje oryginalność słownika¹⁴. Towarzystwo sukces jest jednak okupiony klęską języka. Pozorny dialog toczący się przy stole jest w istocie wiązką krzyżujących się – a i to na zasadzie przypadku – fragmentów monologów¹⁵. Konwersacja, gatunek zanurzony w żywiole mowy, została zdemaskowana za pomocą języka pisanego, za sprawą tekstu. Wołanie „przyjdź pismo” z wiersza *Niedopisanie* jest w tym kontekście wołaniem o prawdę. Tekst – tu: tekst poetycki – obnażył kierunek ewolucji gatunku mowy, ewolucji, która w tym wypadku okazała się, niestety, dewaluacją.

¹⁴ „Strategia konwersacyjna to taki świadomie kierowany przez Nadawcę i Odbiorcę spójny ciąg aktów mowy, za pomocą którego interlokutorzy dążą do osiągnięcia wspólnie akceptowanego celu komunikacyjnego”. A. A w d i e j e w: *Strategie konwersacyjne (próba typologii)*. W: *Socjolingwistyka*. T. 11. Red. W. Lubaś. Kraków 1991, s. 8. Przytaczam tę definicję, aby pokazać, jak daleko od niej jest usytuowany model konwersacji opisany przez Białoszewskiego, model, w którym nie ma miejsca ani dla spójności, ani dla wspólnoty czy celu wypowiedzi.

¹⁵ O lirycznym monologu wiersza *Retory* Głowiński pisze, iż przełamuje on „zasady racjonalnego układu wypowiedzi, nie obowiązują w nim reguły wynikania, nie obowiązują w jakiejś mierze także prawidła składniowe”. M. Głowiński: *Prace wybrane...*, s. 170.

„W gęstej jak syrop mikroliryce materii”

O *Mikrokosmosie* Wisławy Szymborskiej

Wszystko tu małe...¹

Zacząć wypada od wyjaśnienia. Wbrew przyjętym w literaturoznawczym pisaniu obyczajom cytaty wpleciony w tytuł niniejszego artykułu nie pochodzą z wiersza, który będzie stanowił zasadniczy przedmiot prowadzonej tu refleksji. To wers z utworu Stanisława Grochowiaka zatytułowanego *Mikroliryka*, zamieszczonego w tomie *Menuet z pogrzebaczem* z roku 1958². Wyłuskana z tego wiersza fraza „mikroliryka materii” ma oczywiście nieodparty wdzięk metafory-bibelotu szczególnie przydatny w nomenklaturowych zabiegach, ale przede wszystkim znakomicie określa mikrologiczny nurt poezji Szymborskiej, którego wiersz *Mikrokosmos* z tomu *Tutaj* stanowi elementarną reprezentację. A brzmi on tak:

Kiedy zaczęto patrzeć przez mikroskop,
powiało grozą i do dzisiaj wieje.
Życie było dotychczas wystarczająco szalone
w swoich rozmiarach i kształtach.
Wytwarzało więc także istoty małeńkie,

¹ W. Szymborska: *Mapa*. W: Eadem: *Wystarczy*. Kraków 2012, s. 21–22.

² S. Grochowiak: *Mikroliryka*. W: Idem: *Wybór poezji*. Oprac. J. Łukasiewicz. Wrocław 2000, s. 46–47.

jakieś muszki, robaczki,
ale przynajmniej gołym ludzkim okiem
dające się zobaczyć.

A tu nagle, pod szkiełkiem,
inne aż do przesady
i tak już znikome,
że to co sobą zajmują w przestrzeni,
tylko przez litość można nazwać miejscem.

Szkiełko ich nawet wcale nie uciska,
bez przeszkód dwoją się pod nim i troją
na pełnym luzie i na chybił trafił.
Powiedzieć, że ich dużo – to mało powiedzieć.
Im silniejszy mikroskop,
tym pilniej i dokładniej wielokrotne.

Nie mają nawet porządnych wnętrzności.
Nie wiedzą, co to płeć, dzieciństwo, starość.
Może nawet nie wiedzą czy są – czy ich nie ma.
A jednak decydują o naszym życiu i śmierci.

Niektóre zastygają w chwilowym bezruchu,
choć nie wiadomo, czym dla nich jest chwila.
Skoro są takie drobne,
to może i trwanie
jest dla nich odpowiednio rozdrobnione.

Pylek znoszony wiatrem to przy nich meteor
z głębokiego kosmosu,
a odcisk palca – rozległy labirynt,
gdzie mogą się gromadzić
na swoje głuche parady,
swoje ślepe iliady i upanisady.

Od dawna chciałam już o nich napisać,
ale to trudny temat,
wciąż odkładany na potem
i chyba godny lepszego poety,

jeszcze bardziej ode mnie zdumionego światem.
Ale czas nagli. Piszę³.

Dla tak uważnej czytelniczki świata, jaką była Wisława Szymborska, niedostrzegalne gołym okiem zbiorowisko mikroorganizmów stanowiło wyjątkowo atrakcyjny rozdział „księgi zdarzeń”⁴, budzący tyle samo zdziwienia, co entuzjazmu. Oba odczucia dzielają z poetką zajmujący się drobnoustrojami przedstawiciele nauki:

Milimetrowy wirek potrafi niemal bez końca regenerować swój organizm. Znana wszystkim muszka owocowa posiada ten sam gen hamujący rozwój nowotworów co człowiek. Mierzący pięć setnych milimetra niesporczak jest w stanie przeżyć w temperaturze od zera absolutnego do +150 stopni Celsjusza, przetrwać w całkowitej próżni, kwasie siarkowym i czystym dwutlenku węgla. W tajemniczym mikroświecie żyją superbohaterowie!⁵

Fragment ten wbrew stylistycznym pozorom nie pochodzi z żadnego z tomów *Lektur nadobowiązkowych* Szymborskiej. Tym razem to nie pióro noblistki odkrywa przed nami tajniki mikroświata, lecz autorzy strony internetowej zachęcającej do zwiedzenia w warszawskim Centrum Nauki Kopernik wystawy pod tytułem *Mikroświat. Zobaczyc niewidoczne*⁶. Podtytuł tego przedsięwzięcia podsuwa myśl należącą raczej do kręgu nauk humanistycznych niż przyrodniczych. „Zobaczyć niewidoczne” – czyż nie taki postulat leży u podstaw poetyc-

³ W. Szymborska: *Mikrokosmos*. W: Eadem: *Tutaj*. Kraków 2009, s. 17–19.

⁴ W. Szymborska: *Miłość od pierwszego wejrzenia*. W: Eadem: *Wiersze*. Wybór i układ Autorki. Kraków 2001, s. 306–307.

⁵ <http://www.kopernik.org.pl/wystawy/mikroswiat/> [dostęp: 3.01.2015].

⁶ Wystawa została otwarta 5 listopada 2014 roku.

kiego zatrudnienia? To jednak nie koniec zbieżności. Pierwszy wers utworu Szymborskiej: „Kiedy zaczęto patrzeć przez mikroskop” współgra ze zdaniem otwierającym prasowy artykuł poświęcony tej wystawie: „Życie tętniące w kropli wody po raz pierwszy ujrzano w XVII wieku”⁷. Oszałamiająca różnorodność mikrofauny, zadziwiająco jak na tak niewielkie rozmiary organizmów umiejętności, oryginalność kolorów i kształtów – wygląda na to, że mikroświat pobudza w równym stopniu wyobraźnię poetów, jak i naukowców zwracających uwagę w gruncie rzeczy na te same jego aspekty.

Do naukowego laboratorium Szymborska zajrzała w swej poezji nie raz, zafascynowana odizolowaną od świata przestrzenią, w której człowiek odkrywa tajemnice natury. Ale przedmiotem obserwacji jest dla poetki także sam obserwujący naturę człowiek. Z taką poznawczą pętlą mamy do czynienia w wierszu *Odkrycie* z tomu *Wszelki wypadek*, będącym swoistym (anty)*credo* bohaterki, konsekwentnie powtarzającej wyznanie (nie)wiary w człowieka (nie)zdolnego zatrzymać za drzwiami laboratorium wiedzę, która może go unicestwić. Liryczna mantra odwołująca się do retorycznej figury *reduplicatio* („Wierzę w spalenie notatek, / w spalenie ich na popiół, / w spalenie co do jednej”⁸) mimo wszystko nie przekonuje, a puenta wiersza: „Moja wiara jest silna, ślepa i bez podstaw”⁹ przekreśla szansę na zachowanie w tajemnicy recepty na zagładę. Stanowiącą *alter ego* poetki bohaterka liryczna wiersza nastawia swój mikroskop na maksymalne zbliżenie: dostrzega „zimny pot na wardze” naukowca, bladeść jego twarzy, symptomy mdłości. Precyzją obserwacji próbuje zrów-

⁷ O. Woźniak: *Dyskretny urok żyjątek*. „Gazeta Wyborcza”, 7.11.2014.

⁸ W. Szymborska: *Odkrycie*. W: Eadem: *Wiersze wybrane...*, s. 174–175.

⁹ *Ibidem*.

noważyć jej iluzoryczność – wszak nie z faktami tu obcuje-
jemy, lecz z listą pobożnych życzeń. Dokładny scenariusz
zdarzeń („stłuczenie tablic”, „wylanie płynów”, „zgasze-
nie promienia”) nie zda się na nic, trudno też oczekiwać
na wyjątek potwierdzający regułę („Szybują mi te słowa
ponad regułami. / Nie szukają oparcia w jakichkolwiek
przykładach”¹⁰). Tytułowe „odkrycie” nie dotyczy praw
biologii, fizyki czy chemii – z naukowego eksperymentu,
o którym mowa w wierszu, wynika przede wszystkim
wiedza o człowieku, zbyt słabym, by zrezygnować
z indywidualnej sławy na rzecz dobra ogółu. Cena, jaką
jednostka musi zapłacić za swą nieśmiertelność, nigdy
nie wydaje jej się zbyt wysoka.

W wierszu *Może to wszystko* z tomu *Koniec i początek*
Szyborska dekonstruuje laboratoryjny sen o potędze
w nieco odmienny sposób. Układ relacji ulega odwró-
ceniu: tym razem to ludzie stanowią preparat umiesz-
czony pod lusterkiem mikroskopu, a przez okular za
chwilę spojrzy sam Szef powiadomiony przez swych
pracowników o nowym odkryciu – dziewczynce przy-
szywającej guzik. Łączy oba wiersze perspektywa hipo-
tezy będącej klasyczną formułą naukowych dociekań,
ale też jednym z ulubionych trybów poezji Szyborskiej
krążącej w swych utworach z upodobaniem wokół tego,
co – po leśmianowsku – mogłoby się wydarzyć, choć
prawdopodobnie nie wydarzy się nigdy. Incipit („Może
to wszystko / dzieje się w laboratorium?”¹¹) i tytuł wier-
sza (*Może to wszystko*) pozornie tożsame, odnoszą czy-
telnika do odmiennych, choć niewykluczających się
znaczeń. W tytule pobrzmiewa nuta rezygnacji, suges-
tia pogodzenia się z warunkami ludzkiej kondycji,
z losem, który nie może nam już zaoferować niczego
nowego. Jednak już w pierwszej strofie, za sprawą tej

¹⁰ Ibidem.

¹¹ W. Szyborska: *Może to wszystko...* W: Eadem: *Wiersze
wybrane...*, s. 310–311.

samej frazy, znaczenie zostaje poddane korekcie: ludzkość jest tu pomniejszona do rozmiarów mikrobiologicznego preparatu. Perspektywa ta daje wiedzę równie gorzką, co bezcenną – obserwatorów ludzkiej aktywności nie interesują ani spektakularne porażki („Tylko gdy wojna i to raczej duża”¹²), ani sukcesy („niektóre wzloty ponad grudkę Ziemi”¹³), jakie odnosi „pokolenie próbne”. Ich uwagę przyciąga wyłowiona czymś czujnym spojrzeniem z ludzkiej zbiorowości anonimowa postać („mała dziewczynka”) oddająca się prozaicznemu zajęciu („przyszywa sobie guzik do rękawa”¹⁴). To zainteresowanie, które początkowo wydaje się niepoważne, już po chwili zastanawia. Wybierając spośród wszystkich ludzkich działań jedną, jakże zwykłą scenę i wplatając ją w kontekst nauki – w której kulcie dziś żyjemy – Szymborska nobilituje szczególnie będący rzeczywistym przejawem ludzkiej egzystencji, tej samej, którą obserwowano w laboratorium i której zasadę starano się ustalić na drodze naukowego eksperymentu. Pora zatem wrócić do tytułu: „może to wszystko”, o co w życiu chodzi, to kilka błahych epizodów, na których nie zwykliśmy zatrzymywać uwagi?

Tropem obu rozgrywających się w laboratorium wierszy dochodzimy do *Mikrokosmosu*, w którym spotykają się wszystkie poruszone dotąd (i nie tylko) wątki. Podobnie jak w *Odkryciu* obraz, jaki ukazał się oczom człowieka, przeraża: „Kiedy zaczęto patrzeć przez mikroskop, / powiało grozą”¹⁵ – ciekawość znów została okupiona lękiem. Szefa z wiersza *Może to wszystko* zastępuje inna nadrzędna instancja, która pochyla się nad mikroskopem – tym razem jest to poeta, ten, który „widzi i opisuje”. Najważniejszym wspólnym wątkiem

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ W. Szymborska: *Odkrycie...*

jest jednak ponowne połączenie perspektyw: „czucie i wiara” po raz kolejny sprzymierzają się z „mędrca szkiełkiem i okiem”. Ten splot zostaje zapowiedziany tytułową formułą „mikrokosmosu” reprezentowanego na gruncie nauk biologicznych przez „świat drobnoustrojów”, w fizyce oznaczający „świat małych wielkości, mikrocząstek, atomów”, zaś w filozofii – „świat człowieka, w przeciwieństwie do makrokosmosu – świata ciał niebieskich”¹⁶. Formuła ta została zatem zaanektowana na wszystkich kluczowych obszarach działalności intelektualnej człowieka, nabierając w ten sposób uniwersalnego charakteru, który w kontekście czytanego tu wiersza przyjdzie uznać za szczególnie przydatny. Z jej pomocą można bowiem próbować uchwycić relację między jednostką a uniwersum (rozpatrywaną już przez greckich filozofów doby starożytnej jako „odpowiedniość każdej części ciała ludzkiego i każdej podstawowej części wszechświata”¹⁷), która w literaturze zamienia się w szereg pytań i wątpliwości co do miejsca człowieka w świecie.

W *Mikrokosmosie* Szymborskiej punktem wyjścia jest technika – sytuacja liryczna została rozpisana na czasy przed wynalezieniem mikroskopu i po tym wydarzeniu – co stworzyło na moment pozór obietnicy rozstrzygnięcia wszelkich wiążących się z mikroświatem kwestii. Szybko jednak okazało się, że zamiast odpowiedzi otrzymaliśmy nowe pytania, a relacja bytów uległa kolejnej reorganizacji trudnej do opisanego nawet w ramach najbardziej wyrafinowanych przyrodoznawczych klasyfikacji. Już poznanie zmysłowe („gołym ludzkim

¹⁶ Hasło *Mikrokosmos*. W: *Słownik języka polskiego*. T. 2: L–P. Red. M. Szymczak. Warszawa 1992, s. 172.

¹⁷ W. Kopaliński: *Makrokosmos*. W: Idem: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 1991, s. 641. O grze mikro- i makroskalą jako fundamencie ontologii Szymborskiej zob. E. Kasperski: *Poezja filozoficzna Szymborskiej (człowiek, byt, poznanie, etyka)*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1996, z. 31, s. 11–26.

okiem”) dostarczało wystarczająco wielu wątpliwości – podpatrywanie świata „pod szkiełkiem” oznacza epistemologiczną klęskę. A przecież grecka etymologia wyrazu „kosmos” domaga się, dosłownie rozumianego, „porządku”. *Mikrokosmos* nie jest jednak wierszem o utopii ładu – znane z *Urodzin* pytanie: „jak ja to ustawię, gdzie ja to położę?”¹⁸ tym razem nie wydaje się ważne. Uwaga bohaterki lirycznej koncentruje się na kwestii odmiennej i, jak się wydaje, istotniejszej – na przejściu między mikro a makro.

Relacja łącząca oba wymiary fascynuje poetkę swą płynnością; oparta na nieustannych wymianach między biegunami skali przybiera sinusoidalną postać przywodzącą na myśl przygody Guliwera. Perspektywy: małe – duże nieustannie są weryfikowane, zależą od punktu, z jakiego dokonuje się obserwacji. Świat jest wypełniony drobinami bytu, które w swej różnorodności wydają się do siebie nieprzystawalne, a jednak koegzystują w zadziwiającym dopasowaniu. Na takiej konstatacji zasadza się *Psalm* z tomu *Wielka liczba* – wiersz o konflikcie między porządkiem ludzkich granic a radosnym chaosem przyrody. Partykularyzujące spojrzenie mikro, dzięki któremu nawet wróbla można postrzeć w rozbiciu na „ogon ościenny” i „dzióbek jeszcze tutejszy”¹⁹, pozwala uchwycić zasadę dynamiki jako warunku istnienia świata. Do jej sformułowania konieczna jest jednak możliwość prowadzenia obserwacji także z oddalenia – mikro domaga się zatem makro (i odwrotnie). W gruncie rzeczy ta gra perspektyw toczy się już w samym wyrazie „mikrokosmos”, oksymoronicznie kojarzącym małe z wielkim, drobiazgiem z bezmiarem. W tym samym kierunku rozwija się – zabarwiona kosmogonicznie – sytuacja liryczna wier-

¹⁸ W. Szymborska: *Urodziny*. W: Eadem: *Wiersze wybrane...*, s. 182.

¹⁹ W. Szymborska: *Psalm*. W: Eadem: *Wiersze wybrane...*, s. 203–204.

sza *Mikrokosmos*: strofa pierwsza jest zapisem prehistorii świata drobnoustrojów, które niepostrzegane przez człowieka (dla niego) nie istniały, zaś mało zaszczytny tytuł najmniejszych stworzeń dzierżyły lekceważone „jakieś muszki, robaczki”²⁰; strofa druga jest relacją z przełomu, jaki nastąpił wraz z wynalezieniem mikroskopu („A tu nagle”), przełomu, na który człowiek reaguje asekurującą pogardą („to co sobą zajmują w przestrzeni, / tylko przez litość można nazwać miejscem”²¹); w strofie trzeciej małe zaczyna przeistaczać się w wielkie, imponując żywotnością („bez przeszkód dwoją się”²²) i, tak cenioną przez ludzi, wolnością („na pełnym luzie”). „Powiedzieć, że ich dużo – to mało powiedzieć”²³ – w tym wersie dokonuje się konwersja, małe okazuje się wielkie. Ten sam wniosek formułuje zresztą dziś nauka:

Jeszcze trzy wieki temu mało kto wiedział, że one w ogóle istnieją. Sto lat temu nie umieliśmy z nimi walczyć. Teraz się okazuje, że mieliśmy mylne pojęcie o tym, kto tu jest panem, a kto poddanym. Bakterie, wirusy, grzyby – nasz mikrobiom. Jesteśmy tym, czym on chce, żebyśmy byli²⁴.

Wielkość mikroświata zasada się na jego odmienności, wszak mikroorganizmy są „inne aż do przesady”. Inność zaś domaga się poznania w myśl, wywodzącej się z – tak ważnej dla poetki – tradycji sokratejskiej, zasady, iż „Ten tylko, kto zdolny jest do prawdziwego spotkania z innym, zdolny jest do prawdziwego spotkania z sobą samym”²⁵. Tylko jak poznać tych, którzy „Może nawet

²⁰ W. Szyborska: *Mikrokosmos*...

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

²⁴ M. Kossobudzka: *Rządzi nami mikrobiom*. „Gazeta Wyborcza”, 2.01.2015.

²⁵ P. Hadot: *Ćwiczenia duchowe*. W: Idem: *Filozofia jako ćwiczenie duchowe*. Przeł. P. Domański. Warszawa 2003, s. 36.

nie wiedzą czy są – czy ich nie ma²⁶? W odkrywaniu ich tajemnic na nic zdadzą się standardowe kategorie opisu takie, jak ciało („Nie mają nawet porządných wnętrzości²⁷), płeć czy czas („nie wiadomo, czym dla nich jest chwila²⁸) – zawodzi zatem język, oczywiście ludzki język. Poznawczy impas jest o tyle niepokojący, że drob-noustroje „decydują o naszym życiu i śmierci²⁹ – nasz byt jest zatem sprzężony z ich bytem, nie sposób udawać, że ich nie ma czy też że nic dla nas nie znaczą. Niejako przy okazji tej kwestii odsłania się najważniejsza – z egzystencjalnego punktu widzenia – różnica między człowiekiem a mikroblem, którą Szymborska ujęła lek-kim piórem felietonistki w taki oto sposób:

Przypomina mi się znany szkolny znajomy, pierwotniak pantofelek. Uważałam go kiedyś za nudziarza, którego nie wiedzieć czemu muszę rysować w zeszytcie. Sposób jego rozmnażania nie wydawał mi się jeszcze wstrząsający. Dzieli się, to się dzieli. [...] Pantofelek dopiero po dłuższym czasie upomniał się o należne mu miejsce w mojej wyobraźni. Cóż za pomysły miała pierwotnie natura! Stwarzała coś, co żyje, ale ani się porządnie nie rodzi, ani obowiązkowo umiera. A jeśli nawet umiera, to śmierć przychodzi z zewnątrz, jako nieszczęśliwy wypadek, nie jest natomiast nieodwo-łalnie zaprogramowaną, wewnętrzną koniecznością organizmu. Jakby wykonywała tylko dorywcze prace zlecone, przed późniejszym przejściem na etat stała. Można by sądzić, że pantofelek oraz jemu podobne ży-jątko dość jeszcze poufale ocierają się o nieśmiertelność. Z sobie tylko znanych powodów ewolucja istot żywych zaczęła się oddalać od swojego pierwotnego konceptu i przeszła na produkcję śmiertelników, których życie rozpada się na wyraźne i zawsze w tej samej kolejności

²⁶ W. Szymborska: *Mikrokosmos...*

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

występujące fazy: narodziny, dzieciństwo, dojrzałość, starość i śmierć. Dlaczego tak a nie inaczej być musiało, nie wiem, a ci, co wiedzą, też w gruncie rzeczy nie wiedzą³⁰.

W takim ujęciu mikroorganizmy *Mikrokosmosu*, które „nie wiedzą, co to płeć, dzieciństwo, starość”, nie zasługują już na pogardę. Przeciwnie, można by im wręcz zazdrościć tej niewiedzy i wolności od hamletowskiego dylematu. Ich życie wymyka się schematowi wzrostu i upadku, a przez to wymyka się śmierci. Nie tylko one „nie wiedzą czy są – czy ich nie ma”, my również nie jesteśmy pewni ich istnienia, dopóki nie uzbroimy oka w mikroskop. Mimo pozornej nędzy swojej egzystencji udaje im się uciec z pułapki, w której człowiek szamocze się od momentu poczęcia.

W tej sytuacji bohaterka liryczna wiersza sięga po odwieczny sposób na przezwycięzenie kryzysu poznania innego, tym razem spod znaku mikro, czyli po kulturę, która wkracza na scenę, gdy nauki przyrodnicze okazują się bezradne. Taktyka osławiania tego, który przybywa ze świata natury, przez wpisanie go w kontekst kultury, stosowana z powodzeniem w *Urodzinach* czy w *Moralitecie leśnym*, i tym razem nie zawodzi. Mikroświat staje się bliższy, bo opisany przez to, co znane, a wybór tekstów kultury potrzebnych do zniwelowania dystansu, ma – przynajmniej z ludzkiej perspektywy – nobilitujący charakter. „Parady”, „iliady i upanisady” – choć „głuche” i „ślepe” – reprezentują odpowiednio komediowy, epicki (a więc historyczny) i religijny wymiar piśmiennictwa. Prawdziwe zbliżenie do mikrokosmosu dokonuje się zatem nie w geście pochylecia nad mikroskopem, lecz nad kartką papieru. Bezosobowa forma „zaczęto” użyta w pierwszym wer-

³⁰ W. Szymborska: *Maria S. Sołtyńska: „Dzieciństwo zwierząt”*. W: *Eadem: Wszystkie lektury nadobowiązkowe*. Kraków 2015, s. 562–563.

się kontrastuje bezsprzecznie i znacząco z ostatnim słowem wiersza: „Piszę”. W zamykającej wiersz meta-poetyckiej strofie nie ma już miejsca na lekceważenie mikroistnień. Co więcej, to nie „trudny temat” domaga się opisu, imperatyw przychodzi z wnętrza. Poezie, zobligowanemu, by „zobaczyć niewidoczne”, mikrokosmos jawi się jako wyzwanie, tym trudniejsze, że podejmowane ze świadomością ramy czasu. Puenta ostatniego, ascetycznego zdania jest momentem uchwycenia istoty relacji łączącej piszącego człowieka z uwiecznionym w tym opisie mikrokosmosem. Pismo pieczętuje tę relację, pozwalając poecie wejść w obszar nieznanego, a mikroorganizmom zaprezentować się w swym zadziwiającym urozmaiceniu i oryginalności. To także miejsce, w którym za sprawą pierwszoosobowego oznajmienia wiersz ten domaga się innej niż dotychczasowa lektury – wszak zgodnie z lekcją Demokryta mikrokosmosem jest sam człowiek, czego w obliczu deklaracji: „Piszę” nie wolno zlekceważyć. Formułę tytułową można bowiem w tym kontekście odnieść zarówno do obserwowanych pod mikroskopem „nich”, jak i do odsłaniającego się w ostatniej strofie piszącego „ja”. Nauka dopisuje zresztą w tym miejscu swoją głosę. W świetle ustaleń mikrobiologów sam podział: one – my wydaje się dyskusyjny, skoro drobnoustroje zamieszkujące ciało człowieka stanowią około dwa kilogramy jego wagi, a „liczba komórek bakteryjnych w naszym ciele i na jego powierzchni przekracza liczbę naszych własnych komórek”³¹.

Zwrot lektury wiersza w kierunku jego podmiotu wyłania kolejną, tym razem autotematyczną płaszczyznę znaczeniową tytułu. Co naprawdę obserwuje pod mikroskopem bohaterka wiersza? I czy w ogóle spogląda przez okular? Wszak deklaruje zupełnie inną czynność: „chciałam już o nich napisać”, „Piszę”.

³¹ M. Kossobudzka: *Rządzi nami mikrobiom...*

Zamykający utwór wers: „Ale czas nagli. Piszę” ma charakter twórczego oznajmienia dorównującego siłą wyrazu tytułowi pogrobowego tomiku *Wystarczy*. Metatekstowa puenta wiersza odsyła czytelnika do początku utworu, ale też dalej, do całokształtu dorobku poetyckiego Szymborskiej, budując relację między tekstem a dziełem, którą można by porównać do związku między Małym a Wielkim Światem fascynującego myślicieli starożytnych.

Bohaterka *Mikrokosmosu* przygląda się w swym monologu drobnoustrojom podobnie jak Szymborska przygląda się w swej poezji ludziom. Twórczość poetycką traktuje jako rodzaj soczewki, przez którą znacznie lepiej widać specyfikę własnego gatunku. Nigdy nie ukrywała, że „Niebożę. Istny człowiek”³² to „trudny temat”, który mimo wielu przymiarek i prób opisu wciąż sprawia literaturze kłopot. I to właśnie w wierszu *Sto pociech* bohaterka liryczna przyjmuje perspektywę obserwatorki człowieka w jego jednoczesnej wielkości i małości, analogiczną do tej, z jaką mamy do czynienia w *Mikrokosmosie* w stosunku do rojących się pod szkiełkiem, bezimiennych istot. W tym braku nazwy, zastępowanej zaimkami „ich” / „nich”, przypominają tytułowego bohatera wiersza *Widok z ziarnkiem piasku* z tomu *Ludzie na moście*, który podobnie jak oni/one „Obywa się bez nazwy / ogólnej, szczególnej, / przelotnej, trwałej, / mylnej czy właściwej”³³. Jest wśród problemów *Mikrokosmosu* także czas, który i tym razem objawia się pod – tak intrygującą autorkę tomiku *Chwila* – mikropostacią: „czym dla nich jest chwila”, „może i trwanie / jest dla nich odpowiednio rozdrobnione”. Jest i „pyłek znoszony wiatrem”, jeden

³² W. Szymborska: *Sto pociech*. W: Eadem: *Wiersze wybrane...*, s. 155–156.

³³ W. Szymborska: *Widok z ziarnkiem piasku*. W: Eadem: *Wiersze wybrane...*, s. 247–248.

z gromady mu podobnych, które w *Psalmie* za nic sobie mają „nieszczelne granice ludzkich państw”³⁴. Jest labirynt, metafora życiowych perypetii – dla bohaterów *Mikrokosmosu* to odcisk ludzkiego palca, dla bohatera *Labiryntu* z tomu *Dwukropek* to płatanina schodków i zakrętów, pokonywana „na wycucie, przecucie / na rozum, na przełaj” i – to nieprzypadkowa analogia do ruchu obserwowanego „pod szkiełkiem” – „na chybił trafił”³⁵. I wreszcie, uświadamiająca boleśnie naszą skończoność, trudność opisu natury pod presją czasu, jak w *Chmurach* z tomu *Chwila*: „Z opisywaniem chmur / musiałabym się bardzo śpieszyć”³⁶ – fraza, której wtóruje puenta *Mikrokosmosu*: „Ale czas nagli. Piszę”. *Mikrokosmos* to zatem wiersz gęsto utkany z wątków i motywów poezji, do której sam przynależy.

Mikrologiczne upodobanie Szymborskiej ma kilka, jakże odmiennych, odsłon, poczynając od znanej powszechnie słabości do pięciowersowego gatunku limeryku (i zrodzonych z tej pasji, równie mikrych, form ludycznych: lepiej, odwódek czy moskalików); przez heroiczną skłonność do lektur zdecydowanie nadobowiązkowych w rodzaju *Kieszonkowego słownika bułgarsko-polskiego i polsko-bułgarskiego* oraz, prowadzoną na łamach czasopism, równie heroiczną działalność konsultacyjną dla młodych adeptów sztuki pisarskiej³⁷; aż po osławioną anegdotą sympatię dla przedmiotów ostentacyjnie brzydkich i niepraktycznych, które drogą losowania trafiały do rąk goszczących u poetki osób, będących zazwyczaj także adresatami jej oryginalnych pocztowych wyklejanek, sporządzanych z wycinanych

³⁴ W. Szymborska: *Psalm...*

³⁵ W. Szymborska: *Labirynt*. W: Eadem: *Dwukropek*. Kraków 2005, s. 30–31.

³⁶ W. Szymborska: *Chmury*. W: Eadem: *Chwila*. Kraków 2002, s. 10–11.

³⁷ Zob. W. Szymborska: *Poczta literacka, czyli jak zostać (lub nie zostać) pisarzem*. Wybór i układ tekstów T. Walas. Kraków 2000.

ze starych czasopism ilustracji i fragmentów tekstów³⁸. W każdym przypadku poetka dawała szansę temu, co skromne i niespektakularne. Próżno też szukać w jej pismach wielostronicowych traktatów, a sam dorobek – przy całym szacunku dla jego wartości artystycznej – bywał określany jako objętościowo skromny. Za symptomatyczny w tej kwestii należy też uznać wykład noblowski poetki, oceniany w prasowych komentarzach jako najkrótszy w dziejach tego gatunku. Te formalne przejawy sympatii dla skali mikro pozostają w relacji z uwiecznionym w wierszach Szymborskiej zaciekawieniem drobinami bytu i rodzącym się w wyniku ich obserwacji podejrzeniem, że więcej nas z nimi łączy niż bylibyśmy skłonni przypuszczać, a tym bardziej przyznać³⁹. Tymczasem uwaga poświęcona kropli wody czy ziarnku piasku może nie tylko uleczyć z tak powszechnej współcześnie manii wielkości, ale też pomóc człowiekowi odnaleźć swoje miejsce zarówno w porządku mikro-, jak i makrokosmosu. Bo, idąc za głosem mimowolnie wtórujących Szymborskiej

³⁸ Wyklejanki Szymborskiej zostały zreprodukowane w katalogu wydanym przez krakowskie Muzeum Sztuki Współczesnej. Zob. W. Szymborska: *Kolaże / Collages*. Teksty M. Baranowska [et al.]. Przeł. J. Juruś. Kraków 2014.

³⁹ Upodobanie do tego, co małe, okazało się jednym z istotniejszych wymiarów, w jakich osobowość Szymborskiej utrwaliła się w pamięci osób jej bliskich i znajomych. Por. „Często określa się Szymborską mianem krótkowidza, ponieważ jej poezja dostrzega szczegóły codziennego życia, sprawy małe i z pozoru niemające znaczenia [...]”. A. Bogdańska: *Powściągliwa akrobatka. Wisława Szymborska we Włoszech*. W: *Zachwyty i rozpacz. Wspomnienia o Wisławie Szymborskiej*. Wybór, red. i oprac. A. Papińska. Warszawa 2014, s. 44; „Drobne przedmioty, z kategorii tych co to zawsze leżą pod ręką, które widzimy, nie widząc, sytuacje powtarzane automatycznie setki razy. Z tego właśnie robi wiersze”. B. Latawiec: *Jestem i patrzę*. W: *Zachwyty i rozpacz...*, s. 225; „Jej ciekawość innego światoodczucia, nowej wykładni zjawisk, nawet drobinowych faktów, które pełniły funkcję małych odkryć, nigdy nie słabła”. W. Ligęza: *Wspominać z wdzięcznością*. W: *Zachwyty i rozpacz...*, s. 252.

autorów warszawskiej wystawy: „Po takim doświadczeniu będziemy patrzeć na świat uważniej, bardziej wnikliwie, z większym rozumieniem”⁴⁰, czyli tak, jak poeci – twórcy „mikroliryki materii”.

⁴⁰ <http://www.kopernik.org.pl/wystawy/mikroswiat/> [dostęp: 3.01.2015].

„Ubyliśmy zwierzętom. / Kto ubędzie nam” Posthumanizm Wisławy Szymborskiej

Nie chciał nas Bóg położyć równo z bestyjami:
Dał nam rozum, dał mowę, a nikomu z nami¹.

Przechodniu, wyjmij z teczki mózg elektronowy².

Łączenie twórczości Wisławy Szymborskiej ze współczesną refleksją posthumanistyczną może w pierwszym odruchu budzić wątpliwości. Wszak jest to poetka, która w swych wierszach konsekwentnie stawia w centrum zainteresowania człowieka, z uwagą śledząc jego jednoczesną wielkość i małość. W formule „istny człowiek” z wiersza *Sto pociech* zawiera zarówno związane z nim obawy, jak i nadzieje, stanowiące stały temat jej twórczości. Prowadząc lekturę wierszy Szymborskiej tym śladem, czytelnik szybko przekonuje się jednak, że uważne spojrzenie poetki obejmuje nie tylko człowieka, ale także świat roślin i zwierząt, równie fascynujący jak ludzkie potyczki z losem. Co więcej, przyroda nie jest tu postrzegana wyłącznie jako tło perypetii *homo sapiens* – to równorzędny obiekt obserwacji i źródło wątpliwości nie mniejszych niż sam człowiek. Antropologiczny wymiar poezji Szymborskiej przyciągał oczywiście uwagę interpretatorów w stopniu największym, spychając siłą rzeczy nieco w cień korpus wierszy roślinno-zwierzęcych,

¹ J. Kochanowski: *Pieśń XIX, ks. II **** [„Jest kto, co by wzgardziwszy te doczesne rzeczy...”]. W: Idem: *Poezje wybrane*. Warszawa 1954, s. 52.

² W. Szymborska: *Nagrobek*. W: Eadem: *Wiersze wybrane*. Wybór i układ Autorki. Kraków 2001, s. 93.

które teraz domagają się zdwojonej uwagi z racji posthumanistycznego remanentu pojęć i hierarchii³.

Lektura zaledwie kilku wybranych z tego zestawu utworów noblistki szybko uświadamia, że nasze „nowe” spojrzenie na relację: człowiek – zwierzę, dla Szyborskiej było przedmiotem namysłu w zasadzie od początku drogi twórczej. W świecie przedstawionym jej poezji uwaga poświęcana zwierzętom i roślinom jest czymś oczywistym i naturalnym. Wiersz *Zwierzęta cyrkowe*, zamieszczony w wydanym w 1954 roku tomie *Dlatego żyjemy*, pochodzi z czasów, gdy cyrk był rozrywką powszechną i niekontrowersyjną. A jednak to właśnie w tym wczesnym utworze znajduje się wers, który wyraża oczywistą dziś krytykę tak zwanej sztuki cyrkowej próbującej bawić tłum kosztem tresowanych niedźwiedzi, lwów i małp: „Wstydzę się bardzo, ja – człowiek”⁴. Ten elementarny odruch żywionego dla zwierząt współczucia, choć zbudowany na zobrazowanym dodatkowo pauzą, gatunkowym dystansie, stanie się w poezji Szyborskiej zaczątkiem pogłębianej refleksji nad, dosłownie rozumianą, naturą powiązań między tym, co ludzkie, i tym, co zwierzęce. Refleksji, która z woli czasu wygaśnie dopiero w – pochodzących z pogrobowego tomiku *Wystarczy – wierszach Łańcuchy i Przymus*. Poetka pozostawi swoich czytelników z zestawem pytań i wątpliwości należących do głównego nurtu toczącej się dziś dyskusji nad posthumanizmem.

* * *

³ W badaniach nad twórczością Szyborskiej jednym z ostatnich głosów dotyczących tego obszaru tematycznego jest artykuł Krystyny Pietrych pt. *O czym mówią zwierzęta (u) Szyborskiej?*, zamieszczony w tomie *Niepojęty przypadek. O poezji Wisławy Szyborskiej*. Red. J. Grądziel-Wójcik, K. Skibski. Kraków 2015, s. 279–298, będący pokłosiem konferencji „Szyborska po”, która odbyła się w dniach 18–19 listopada 2013 roku na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

⁴ Zob. W. Szyborska: *Zwierzęta cyrkowe*. W: Eadem: *Wiersze wybrane...*, s. 14.

Kiedy Kornel zmarł, Wisława napisała piękny wiersz o samotnym kocie, ale tego kota żywego, osieroconego, który został w mieszkaniu Kornela, czarnego i trochę wiekowego, nie wzięła. Przygarnął go syn Kornela⁵.

W świetle tego wspomnienia Jerzego Pilcha zbyt łatwo można posądzić poetkę o bezdusność i obojętność na los porzuconego zwierzęcia, którego cierpienie zostało przez nią wykorzystane jako literacka materia w jej znanym wierszu: *Kot w pustym mieszkaniu*⁶. Trudno tu oczywiście dociekać rzeczywistych pobudek tej decyzji, jednak w kontekście poezji Szymborskiej ów gest zaniechania nabiera zupełnie odmiennego wydźwięku. Przyroda jest bowiem dla bohaterki jej wierszy – często rozpoznawanej jako *alter ego* poetki – przede wszystkim tym, na co patrzy i tym, co opisuje, a nie tym, co posiada; próbuje jej raczej towarzyszyć, niż ją zawłaszczać⁷. Mickiewiczowski imperatyw postrzegania i opisu działa w wierszach Szymborskiej poświęconych naturze ze zdwojoną siłą,

⁵ J. Pilch: *O przewadze życia duchowego nad materialnym*. W: *Zachwył i rozpacz. Wspomnienia o Wisławie Szymborskiej*. Wybór, red. i oprac. A. Papińska. Warszawa 2014, s. 362–363.

⁶ Wiersz *Kot w pustym mieszkaniu* odbił się zresztą intertekstualnym echem w kręgu miłośników kotów, których sympatią poetka zdaje się cieszyć bez względu na biograficzne doniesienia na temat jej prywatnego stosunku do zwierząt. Por. wiersz Franciszka J. Klimka pt. *Powiada Pani*: „wciąż zostaje jakiś kot w pustym mieszkaniu, / więc ja tutaj, występując w kociej sprawie, / ośmieliłem się w tym wierszu, w jednym zdaniu, / zwrócić dzisiaj moje myśli ku Wisławie. // Bo to ona uprawnienia ma najszersze, / więc niech kiedyś, gdy na Nieba stanie progę, / wyjmie tylko gdzieś spod skrzydeł swoje wiersze / i ten jeden niech przeczyta Panu Bogu”. Zob. <http://www.kotlandia.pl/powiada-panifranciszek-j-klimek/> [dostęp: 30.12.2014].

⁷ Ze wspomnienia Pilcha można wyłowić i taki *passus*, rzucający na kwestię kontaktów poetki z naturą odmiennie, cieplejsze światło: „Wisława i Kornel uwielbiali wyjeżdżać pod namiot. Znali każde drzewko, każde zioło, każdą rybę. Byli oboje, jak by to powiedział Miłosz, wytrawnymi naturalistami. To bardzo musiało ich łączyć”. J. Pilch: *O przewadze życia duchowego...*, s. 362.

warunkowaną zarówno poziomem skomplikowania i urozmaicenia obserwowanego obiektu, jak i stopniem zaangażowania obserwatorki, nieustannie zdziwionej spektaklem przyrody rozgrywającym się na jej oczach.

„Nie jestem tak zblazowana, żeby w jakiejkolwiek formie życia widzieć normalność. Zwykłych zwierząt nie ma w ogóle i nie było ich nigdy” – napisze w jednym z felietonów *Lektur nadobowiązkowych*⁸. Dobrą ilustracją działania tej zasady są wiersze *Psalm* z tomu *Wielka liczba* i *Urodziny* ze zbioru *Wszelki wypadek* – w obu uruchomione zostaje poetyckie instrumentarium enumeracji, anafory, eksklamacji, paronomazji i polisyndetonów jako jedyne, choć ostatecznie nieskuteczne, narzędzie oswojenia chaosu natury⁹. Ironiczny wymiar obu tekstów unieważnia zresztą ten epistemologiczny plan, który uznać wypada za utopijny, szczególnie w kontekście opresji czasu, jakiej poddany jest człowiek („Na chwilę tu jestem i tylko na chwilę”¹⁰). Paradoksalnie, eksponując warstwę brzmieniową nazw bytów natury (zresztą nadanych im przez człowieka), Szymborska nie upodabnia, lecz wyodrębnia – skłania czytelnika, by skierował wzrok i uwagę nie na przyrodę jako taką, ale na „moreny, mureny i morza i zorze, / i ogień i ogon i orzeł i orzech”¹¹; słowem poetyckim przekuwa żywioł w szczegół. Bazując na regułach i narzędziach swej literackiej profesji, poetka wydobywa z obszaru anonimowości stworzenia powszechnie nieznanego, jak strzykwka czy trychina. Nie chodzi jej tu oczywiście o krzewiącą

⁸ W. Szymborska: *Teresa Maryańska „O gadach bez sensacji”*. W: Eadem: *Wszystkie lektury nadobowiązkowe*. Kraków 2015, s. 161.

⁹ Grę poetyki z naturą, przede wszystkim z udziałem dokładnego, bliskiego poezji dziecięcej rytmu, można zaobserwować także w wierszu *Moralitet leśny*. Zob. W. Szymborska: *Moralitet leśny*. W: Eadem: *Dwukropek*. Kraków 2005, s. 10–11.

¹⁰ Zob. W. Szymborska: *Urodziny*. W: Eadem: *Wiersze wybrane...*, s. 182.

¹¹ *Ibidem*.

przyrodoznawczą wiedzę pogadankę. To partykularyzujące spojrzenie na naturę¹² wypada uznać za przejaw poszukiwania podmiotowości przyrody – tak przypuszczalnie brzmiałaby odpowiedź poetki na postawione w tytule eseju Johna Bergera pytanie *Po cóż patrzeć na zwierzęta?*, szczególnie w sytuacji, gdy – jak diagnozuje Berger – niemożliwa jest już wymiana spojrzeń¹³.

Czujna obserwacja bytów nie-ludzkich jest demonstracją należnego im szacunku, człowiekowi zaś przynosi bezcenną wiedzę o nim samym, wybijając go z odwiecznego przekonania o byciu miarą wszechrzeczy. Szyborska nie udziela jednak umoralniających lekcji, ogranicza się do samej refleksji, wysunięcie wniosku pozostawiając swemu czytelnikowi:

Zwierzęta w obrębie własnego gatunku często walczą ze sobą, walka jednak kończy się z reguły bezkrwawo. W pewnym momencie jeden z przeciwników rejteruje, to wszystko. Psy się nie zagryzają, ptaki nie zadziobują, antylopy nie zakluwają na śmierć. Nie z powodu słodczy usposobienia. Po prostu działa mechanizm ograniczający impet, siłę uderzenia czy zwarcia szcęk¹⁴.

¹² Odnajdziemy je – głównie w enumeracyjnej postaci – również w felietonach *Lektur nadobowiązkowych*: „Pejzaż u Teokryta nie jest przedmiotem osobnej kontemplacji, a jednak czujemy jego obecność; zieleni się i szeleści, brzęczy i poćwierkuje bezustannie. Żadnych tam nieokreślonych »kwiatów« czy »drzew«, pełno natomiast z radosną gorliwością nazywanych po imieniu lentyszków, tamaryszków, paproci, dębów, topoli, majeranków, laurów, lili, sosen, rzeżuch i narcyzów, nie mówiąc o lebiodach, bluszczach, wiązach, jaworach, lewkoniach, jałowcach i cyprysach, a także hiacyntach, makach, różach, winogradach, fiołkach, turzycach, koprach i pietruszkach. Jest nawet opich, którego nazwa brzmi jak kichnięcie bożka Pana”. W: Szyborska: *Teokryt „Sielanki”*. W: Eadem: *Wszystkie lektury...*, s. 352. Zob. także Eadem: *Jan Sokołowski „Ptaki Polski”*. W: Eadem: *Wszystkie lektury...*, s. 585–587.

¹³ J. Berger: *Po cóż patrzeć na zwierzęta?* W: Idem: *O patrzeniu*. Przeł. S. Sikora. Warszawa 1999, s. 5–39.

¹⁴ W. Szyborska: *Vitus B. Dröscher „Instynkt czy doświadczenie”*. W: Eadem: *Wszystkie lektury...*, s. 100–101. Za swoistą antytezę

I choć o człowieku nie mówi się tu ani słowa, trudno zignorować jego, rysującą się w tle powyższych uwag, sylwetkę¹⁵. Ta subtelna krytyka własnego rodzaju jest skorelowana z najistotniejszą postawą poznawczą, jaką stanowi w wierszach Szyborskiej zdziwienie i towarzyszący mu montaignowski z ducha sceptycyzm wobec prawd objawionych, także prawdy o człowieku jako koronie stworzenia. Świadome obcowanie z przyrodą wpisuje się również w szerszy, egzystencjalny kontekst, nabierając waloru postawy życiowej, jaką należałoby przyjąć wobec wszelkich płynących ku nam doświadczeń. Legitymującą się dalekowschodnim rodowodem uważność (zajmującą tak istotne miejsce także w poetyckim światopoglądzie Miłosa) Szyborska nie tyle postuluje, ile praktykuje w wierszu, który staje się w ten sposób szczegółową i nigdy niewyczerpaną relacją ze spotkania ze światem. Różnorodność roślinnych i zwierzęcych wcieleń sama w sobie stanowi zachętę do obserwacji, będącej nie tylko źródłem informacji o Innym i moim względem Niego usytuowaniu, ale też rodzajem zobowiązania do troski o partnerów w procesie poznania, za których – w myśl wykładni filozofii dialogu – stajemy się odpowiedzialni. W tym miejscu poezja Szyborskiej otwiera się na lekturę ekokrytyczną z jej imperatywem świadomego bycia we wspólnie zamieszkiwanym przez ludzi, rośliny i zwierzęta (kolejność alfabetyczna) środowisku.

tej refleksji wypada uznać ironiczną notę o człowieku, zamieszczoną w tym samym tomie. Zob. W. Szyborska: *Monstrum. Jan Gondowicz „Zoologia fantastyczna – uzupełniona”*. W: Eadem: *Wszystkie lektury...*, s. 696–697.

¹⁵ Tę samą stosowaną przez Szyborską strategię mówienia o zwierzętach, ale w kontekście człowieka, wykorzystał Ryszard Krynicki (znany zresztą ze swego zamiłowania do kotów) w formalnie niepozornym, lecz znaczeniowo dobitnym wierszu *Koty*: „Koty udały się Panu Bogu – / mawia czasem Wisława Szyborska. / Niekiedy dodaje: Tylko. / Niekiedy: Najbardziej”. R. Krynicki: *Koty*. W: Idem: *Kamień, szron*. Kraków 2005, s. 94.

Inność fauny i flory fascynuje poetkę, podobnie jak łączące je z gatunkiem ludzkim podobieństwo – wszak, jak czytamy w wierszu *Tomasz Mann* z tomu *Sto pociech*, pisarz to „ssak z cudownie upierzoną watermanem ręką”¹⁶. Definicja ta, kontaminująca znaczenia pióra jako pokrycia ptasiego ciała i jako pisarskiego narzędzia, dobrze ilustruje uprawianą przez Szymborską w jej wierszach o przyrodzie „politykę równościową”. W myśl tej zasady w wierszu *Niespodziane spotkanie* „nasze tygrysy”, „nasze jastrzębie” i „nasze wilki” spotykają się z „naszymi ludźmi”¹⁷, choć spotkanie to jest równie hipotetyczne, co paradoksalne. W wierszu *Psalm* będzie ono po prostu niemożliwe, jako że „Tylko co ludzkie potrafi być prawdziwie obce”¹⁸. Tę krytyczną (auto)refleksję poetka podejmie zresztą ponownie w wierszu *Pochwała złego o sobie mniemania* – „Nic bardziej zwierzęcego / niż czyste sumienie”¹⁹.

Mimo dominującego wciąż wśród ludzi przekonania, że „ziemia jest nasza”²⁰, a nie zwierząt, Szymborska cierpliwie poszukuje argumentów na rzecz zbliżenia obu grup, nie odwołując się jednak do przyszłości i nie operując w utylitarnym wymiarze ekologii nakazującej troskę o środowisko naturalne z obawy o los Ziemi i jej mieszkańców. Przeciwnie, kieruje się raczej ku przeszłości, upatrując w prehistorii gatunku ludzkiego jego głębokiej, choć tak ostentacyjnie, po kartezjańsku, zerwanej więzi ze zwierzętami. Oryginalność tego spojrzenia

¹⁶ Zob. W. Szymborska: *Tomasz Mann*. W: Eadem: *Wiersze wybrane...*, s. 145.

¹⁷ Zob. W. Szymborska: *Niespodziane spotkanie*. W: Eadem: *Wiersze wybrane...*, s. 77.

¹⁸ Zob. W. Szymborska: *Psalm*. W: Eadem: *Wiersze wybrane...*, s. 203–204.

¹⁹ Zob. W. Szymborska: *Pochwała złego o sobie mniemania*. W: Eadem: *Wiersze wybrane...*, s. 229.

²⁰ Zob. W. Szymborska: *Szkielet jaszczura*. W: Eadem: *Wiersze wybrane...*, s. 176–177.

dobrze oddaje jedna z notatek z cyklu *Lektur nadobowiązkowych*, poświęcona książce etologa Konrada Lorenza pod tytułem *Opowiadania o zwierzętach*, w której poetka formułuje kategoryczną opinię: „Nie znam prawie żadnej książki przyrodniczej, gdzie by nie ostrzegano mnie przed zbrodnią antropomorfizacji”²¹. Irytacja poetki stanie się bardziej zrozumiała, gdy zreferuje nam, aprobowany przez nią, pogląd samego Lorenza:

Lorenz świadomie unika podobnych skrajności. Nie znaczy to, że na powrót uczłowiecza zwierzęta. Twierdzi tylko, że to, co wszechludzkie, jest niemal zawsze czymś przedludzkim. Nasze uczucia i sposoby postępowania są kontynuacją i rozwinięciem wątków cudownie już zapoczątkowanych w świecie zwierzęcym²².

To zatem, co w zachowaniu zwierząt nazywamy ludzkim, w istocie jest pierwotnym, wspólnym nam i zwierzętom, sama antropomorfizacja jest zaś językowym reliktem tej koegzystencji. Derridiańska lekcja o amnezji naszej zwierzęcości i tu znajdzie swe zastosowanie. W myśl tej zasady bohaterka wiersza *Przemówienie w biurze rzeczy znalezionych* z tomu *Wszelki wypadek* jako „pojedyncza osoba w ludzkim chwilowo rodzaju”²³ wspomina swą ewolucyjną prehistorię:

Wyskakiwałam ze skóry, trwoniłam kręgi i nogi,
odchodziłam od zmysłów bardzo dużo razy.
Dawno przymknęłam na to wszystko trzecie oko,
machnęłam na to płetwą, wzruszyłam gałęziami.

Nieprzypadkowo zwierzęciem, które Szymborska darzyła szczególną atencją, była małpa, „wcześniej

²¹ W. Szymborska: *Konrad Lorenz „Opowiadania o zwierzętach”*. W: Eadem: *Wszystkie lektury...*, s. 445.

²² Ibidem, s. 445–446.

²³ Zob. W. Szymborska: *Przemówienie w biurze rzeczy znalezionych*. W: Eadem: *Wiersze wybrane...*, s. 180.

niż ludzie wygnana z rajy”²⁴, jako gatunek najbliższy ludziom pod względem biologicznym i wykazujący (jak pokazały badania życia szympanśów, cenionej przez poetkę, brytyjskiej zoolożki Jane Goodall) silne skłonności do indywidualizacji²⁵. Fizjologiczne podobieństwo małpy do człowieka („trzeciego szympansa”, by posłużyć się określeniem amerykańskiego biologa Jareda Diamonda²⁶) uzewnętrznia skrupulatnie maskowane przez ludzi pokrewieństwo. Co więcej, to właśnie w tym zbliżeniu najwyraźniej zarysowuje się granica, którą w komentarzach do relacji: człowiek – zwierzę przyjęło się uważać za nieprzekraczalną; bariera mowy. Jak pisał Michał Paweł Markowski:

To chyba najbardziej konsekwentna myśl Szymborskiej, powtarzana przez nią w różnych wariantach: między światem ludzkim i nieludzkim rozciąga się przepaść, w której zapada się język²⁷.

Tytuł pierwszego rozdziału świata projektowanego na nowo przez wyobraźnię poetki brzmi: „Mowa Zwierząt i Roślin”²⁸.

Poruszając temat komunikacji międzygatunkowej (od czasu krytyki Kartezjańskiej wyjątkowo drażliwy, jako że jej autor łączył nieznaną ludzkiej mowy z nieumiejętnością myślenia), rzadko zwraca się uwagę na fakt, iż to człowiekowi nie udało się dotąd złamać

²⁴ W. Szymborska: *Małpa*. W: Eadem: *Wiersze wybrane...*, s. 63–64.

²⁵ Por. W. Szymborska: *Duszycki. Jane Goodall „Przez dziurkę od klucza”*. W: Eadem: *Wszystkie lektury...*, s. 731–732.

²⁶ J. Diamond: *Trzeci szympanś. Ewolucja i przyszłość zwierzęcia zwanego człowiekiem*. Przeł. i wstępem opatrzył J. Weiner. Warszawa 1996.

²⁷ M.P. Markowski: *Słowa i rzeczy*. „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 40 [dodatek „Radość pisania”].

²⁸ Zob. W. Szymborska: *Obmyślam świat*. W: Eadem: *Wiersze wybrane...*, s. 58–59.

czynnie kodu zwierzęcego języka, podczas gdy przypadki mówiących papug i posługujących się językiem migowym bądź leksygramami szympanśów doczekały się naukowych analiz. Niestety, jak piszą autorzy jednej z prac o życiu emocjonalnym zwierząt, „nawet gdy zwierzęta mówią naszym językiem, ludzie nie zawsze dają wiarę ich słowom”²⁹. Towarzyszy temu opinia, że za słowami zwierząt nie kryją się uczucia, choć trudno nie zauważyć, że jednocześnie „żaden człowiek nie potrafi dokładnie zrozumieć tego, co czuje inny człowiek”³⁰. Komunikacyjny impas, o którym poetka rozmyślała śladem *Prób* ulubionego Montaigne’a („[...] my bowiem nie rozumiemy ich, tak samo jak one nas. Dla tej przyczyny równie dobrze one by mogły uważać za bezrozumnych nas, jak my je”³¹), jest więc w gruncie rzeczy udziałem także naszego gatunku, który w swoim mniemaniu opanował do perfekcji sztukę porozumiewania się. I choć samo narzędzie stawiane jest w stan podejrzewania – wypowiedzianego chociażby Konradowską frazą: „Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie”³² – teza o ludzkiej dominacji za sprawą języka ma się dobrze.

Przekonanie to rzutuje w konsekwencji na całość relacji między ludźmi a zwierzętami, stając się podstawą do wywyższenia pierwszych i poniżenia tych drugich. A przecież przyznając się do ułomności własnego kodu, który tak naprawdę z trudem opisuje świat i nie do końca trafnie wyraża intencje jego mieszkańców, człowiek mógłby nawiązać kontakt z naturą, o jakim zawsze marzył. Szymborska jako poetka oczywiście nie postuluje rezygnacji z języka, potrzebnego chociażby

²⁹ J.M. Masson, S. McCarthy: *Kiedy słonie płaczą. O życiu emocjonalnym zwierząt*. Przeł. K. Kozubal. Warszawa 1999, s. 41.

³⁰ Ibidem, s. 45.

³¹ M. de Montaigne: *Próby*. Przeł. i wstępem opatrzył T. Żeleński (Boy). T. 2. Warszawa 1957, s. 152.

³² A. Mickiewicz: *Dziady*. W: Idem: *Dziela*. T. 3: *Dramaty*. Oprac. Z. Stefanowska. Warszawa 1999, s. 156.

do opisu spotkań z naturą. Utworem takim jak *Chmury* z tomu *Chwila* podkreśla jednak trudność tego opisu („Z opisywaniem chmur / musiałabym się bardzo śpieszyć – / już po ułamku chwili / przestają być te, zaczynają być inne.”³³) i zwraca uwagę na znaczenie wnikliwej obserwacji, poświęconego naturze czasu i namysłu, dzięki którym można ją przynajmniej próbować usłyszeć i zrozumieć. By zniwelować dzielący nas od przyrody dystans, także w znaczeniu komunikacyjnym, konieczne jest jednak rozstanie z przekonaniem o własnej doskonałości, na które człowiek wciąż wydaje się niegotowy.

Wierszem, w którym ów kolonialny mit wybrzmiewa na tle kwestii języka, jest *Tarsjusz* z tomu *Sto pociech*. Szyborska wykorzystuje tu poezję jako sposób na udzielenie głosu wszystkim tym gatunkom zwierząt, które szczęśliwie nie mogą liczyć na zainteresowanie człowieka. Monolog lirycznego bohatera, zainicjowany patetyczną autoprezentacją: „Ja tarsjusz syn tarsjusza”³⁴, nabiera za sprawą pytań retorycznych („co mi za to dasz, / że mi niczego nie musisz odbierać?”) i zwrotów do adresata („Dzień dobry, wielki panie”) niemalże scenicznego charakteru. Dramatyczna konwencja, w jakiej jest utrzymany monolog tarsjusza, służy nie tylko wyrażeniu nieszczęścia jego pobratymców. Jej sztuczność stanowi podkreślenie chwilowej roli mówiącego, w którą za sprawą wiersza wcielił się tytułowy bohater tekstu. Ten wysoki diapazon wypowiedzi kontrastuje znacząco z mikrością i brzydotą tarsjusza, którym zresztą zawdzięcza on życie, podobnie

³³ W. Szyborska: *Chmury*. W: Eadem: *Chwila*. Kraków 2002, s. 10–11.

³⁴ W. Szyborska: *Tarsjusz*. W: Eadem: *Wiersze wybrane...*, s. 146–147. Siłę tej konstrukcji językowej Szyborska wykorzystała także w przejmującym wierszu pt. *Monolog psa zaplątanego w dzieje* – „Ja, pies mojego pana”. Zob. W. Szyborska: *Monolog psa zaplątanego w dzieje*. W: Eadem: *Dwukropek...*, s. 22–24.

jak te „nieliczne, z futer nie odarte, / nie zdjęte z kości, nie stracone z piór”, w imieniu których się wypowiada. Splot wysokiego i niskiego jest dodatkowo zmanifestowany kontrastem między kłamrą wiersza jako deklaracją podmiotowości („Ja tarsjusz”) i samoświadomości („ja tarsjusz / wiem, jak bardzo trzeba być tarsjuszem”) a wysyłanymi w tekście sygnałami pomniejszenia bohatera („zwierzątko małe, złożone z dwóch źrenic”, „prawie że półczegoś”). Układ ten zostaje wzmocniony za sprawą silnie rozbrzmiewającej w wierszu ironii – hołdujący człowiekowi tarsjusz w istocie z niego kpi, nobilitując adresata swego monologu po to, by w rzeczywistości go zdeprecjonować:

Wielki pan dobry –
Wielki pan łaskawy –
Któż by mógł o tym świadczyć, gdyby brakło
Zwierząt niewartych śmierci?
Wy sami może?

Retoryczna gra wywyższenia i poniżenia jest w gruncie rzeczy opowieścią nie tyle o zwierzęciu, ile o człowieku. Posługujący się językową matrycą tarsjusz uświadamia ludziom, że człowieczeństwo, z którego tak są dumni, realizuje się tylko w tych, zbyt wąskich, przedziałach i obszarach, w których nie zabijają („jesteśmy – wielki panie – twoim snem, / co uniewinnia cię na krótką chwilę”). Aby przebić się z tą prawdą do ludzkiej świadomości, Szymborska sięga po baśniową konwencję i konstruuje zwierzęcego bohatera, który mówi ostentacyjnie ludzkim językiem, w przekonaniu, że jest to jedyny kod, jaki ma szansę dotrzeć do słuchacza z prawdą o dramacie braci mniejszych.

Wybrzmiała przed chwilą franciszkańska fraza zwodniczo kieruje refleksję nad posthumanizmem w poezji Wisławy Szymborskiej w stronę litości czy wręcz miłosierdzia. Tymczasem najpowszechniejszą postawą boha-

terki lirycznej jej wierszy wobec zwierząt jest szczerłość. „Zjadamy cudze życie, żeby żyć”³⁵ – trzeźwo konstatuje poetka w wierszu, którego tytuł: *Przymus* wpisuje się w kontekst poetyki otwartej przyłbicy, z jaką wychodzi ona w swej twórczości naprzeciw wszelkim prawom i zasadom losu (samotność, choroba, śmierć).

W tej postawie heroizmu istnienia jest coś zwierzęcego. W przypadku zwierząt objawia się on w sposób szczególny w chwili ich śmierci, opisanej w wierszach *Przyłot* ze zbioru *Sto pociech* i *Widziane z góry* z tomu *Wielka liczba*. W pierwszym utworze umierający ptak po prostu „spada i kładzie się obok kamienia”, ale bohaterka liryczna utworu nie potrafi przejść nad tą śmiercią do porządku dziennego, zgorszona tym, że oto odchodzi „anioł z prawdziwego białka, / latawiec o gruczołach z pieśni nad pieśniami”³⁶. W drugim wierszu emocje bohaterki są już pod kontrolą – widok martwego żuka, który „Trzy pary nóżek złożył na brzuchu starannie” nie przeraża („Groza tego widoku jest umiarkowana”, „Smutek się nie udziela”³⁷). Śmierć zwierząt, które „szanują dystans, / wiedzą, co to mores”³⁸, ma w sobie coś kojącego, wydaje się łatwa, co w oczach człowieka pomniejsza oczywiście jej rangę. To śmierć odmienna („nie umierają, ale zdychają zwierzęta”) – jej, choćby pozorna, łatwość i spokój nie są dostępne człowiekowi, który umiera śmiercią, znów tylko rzekomo, ważniejszą („Ważne związane jest podobno z nami”). Tę wątpliwą hierarchię przekreśla jednak dwuznaczna puenta wiersza, przypominająca ostatnim wersem, kto tak naprawdę

³⁵ W. Szyborska: *Przymus*. W: Eadem: *Wystarczy*. Kraków 2011, s. 12–13.

³⁶ W. Szyborska: *Przyłot*. W: Eadem: *Wiersze wybrane...*, s. 143.

³⁷ W. Szyborska: *Widziane z góry*. W: Eadem: *Wiersze wybrane...*, s. 207.

³⁸ *Ibidem*.

rozdaje tu karty. To „śmierć, która wymuszonym cieszy się pierwszeństwem” – wobec jej majestatu ludzkie znaczy tyle samo, co zwierzęce³⁹.

Natura, z której wywodzi się zarówno człowiek, jak i zwierzę, ustaliła reguły gry bez konsultacji z zawodnikami. Najważniejsza z nich brzmi: „tam gdzie głód, / tam koniec niewinności”, a „Na pytanie kto winien, / nic tylko milczenie”⁴⁰. W kontekście wiersza *Przymus* jest to jednak zasada zapomniana – dwie ostatnie strofy obrazują, jak wiele wysiłku wkłada człowiek (w *Zdarzeniu „homo sapiens innocens”*), by zamaskować z pomocą kultury fakt, iż „karta dań to nekrolog”:

Do głodu dołączają się natychmiast zmysły:
smak, powonienie i dotyk, i wzrok,
bo nie jest obojętne, jakie są potrawy
i na jakich talerzach.

Nawet słuch bierze udział
w tym, co się odbywa,
bo przy stołach nierzadko wesołe rozmowy.

Wraca wątek języka, tu: współtwórcy biesiadnego nastroju, który tym razem kłamie przez to, co niewypowiedziane. W jednej z licznych notatek *Lektur nadobowiązkowych* (mających zresztą, mimo pozornie lekkiej formy, fundamentalne znaczenie dla rekon-

³⁹ *Widziane z góry* to zresztą kolejny wiersz o niemożliwości spotkania doświadczeń ludzkich i zwierzęcych, tu dodatkowo rozdzielonych barierą śmierci. Świadczą o tym liczne sygnały warunkowości opinii bohaterki: „chcemy w to wierzyć”, „jak nam się zdaje”, „wygląda, że nie stało mu się nic ważnego”. Można go także uznać za ważny literacki głos w bieżącej dyskusji o śmierci zwierząt. Zob. np. M. Dąbrowska: *Miłość, śmierć i klonowanie*. W: *Śmierć zwierzęcia. Współczesne zootanatologie*. Red. M. Kotyczka. Katowice 2014, s. 79–101.

⁴⁰ W. Szymborska: *Zdarzenie*. W: *Eadem: Dwukropek...*, s. 12–13.

strukcji jej światopoglądu⁴¹), Szymborska ujmuje rzecz wprost:

[...] cała nasza ludzka miłość do przyrody skażona jest obłudą i perwersją...⁴²

Modelową figurą tej postawy jest myśliwy, bohater książki Stanisława Dzięgielewskiego pod tytułem *Jeleń*, nad którą poetka snuje taką oto refleksję:

Czytając książkę Dzięgielewskiego, [...] doszedłem do wniosku, że piękne to zwierzę będzie istniało w Europie aż do ostatniego myśliwego. Myśliwi zginąć mu nie pozwolą, bo kto lubi polować, musi mieć na co. Tak tedy myśliwy przemyka przez karty tej książki w podwójnej roli: niszczycielsko-opiekuńczej, jako anioł zagłady i anioł stróż równocześnie. W prawej ręce dzierży strzelbę, a lewą przesyła jeleniowi całusa⁴³.

Demaskując strategię przemilczenia, jaka rozciąga się nad relacją: człowiek – zwierzę/roślina, Szymborska raz jeszcze zdaje sprawozdanie ze swojej wizji lokalnej świata. I choć – jak pisze – „[...] wszelkie wnikanie w naturę Natury prowadzi z reguły do wniosków przykrych”⁴⁴, zadaniem jej opowieści jest uru-

⁴¹ Odwołam się w tym miejscu do cennej konstatacji Anny Węgrzyniakowej: „Kto pyta Szymborską o program, niech uważnie przeczyta pozornie niefrasobliwe felietony”. Eadem: *Nie ma rozpuszty większej niż myślenie. O poezji Wisławy Szymborskiej*. Katowice [b.r.w.], s. 27.

⁴² W. Szymborska: *Szczepan Pieniążek „Gdy zakwitną jabłonie”*. W: Eadem: *Wszystkie lektury...*, s. 201.

⁴³ W. Szymborska: *Stanisław Dzięgielewski „Jeleń”*. W: Eadem: *Wszystkie lektury...*, s. 358–359. Na temat łowieckich upodobań człowieka autorka ironizuje także w felietonach: Eadem: *Stanisław Hoppe „Słownik języka łowieckiego”*. W: Eadem: *Wszystkie lektury...*, s. 119–120 oraz Eadem: *Mały atlas motyli*. W: Eadem: *Wszystkie lektury...*, s. 280–281.

⁴⁴ W. Szymborska: *Wysoki Sądzie. Hanna i Antoni Gucwiński „Zwierzęta nocne”*. W: Eadem: *Wszystkie lektury...*, s. 674.

chomienie refleksji czytelnika – po części nad leżącym u podstaw związku człowieka i zwierzęcia cierpieniem („Cała ludzka kultura wyrasta na hekatombach zwierząt, na ich zjadaniu, tępieniu, niewoleniu i eksploatacji”⁴⁵), ale także nad – wypartą ze świadomości – zwierzęcą stroną naszej natury. Niczym mantra powraca w jej wierszach wątek niewielkiej w istocie odległości dzielącej ludzką i zwierzęcą – wszak nasze zęby i paznokcie to ich kły i pazury. Zbliżenie to sugestywnie oddaje skromny dystych z jednego z wierszy z tomiku *Chwila*: „być psem, / albo głaskać go po cieplej sierści”⁴⁶. W biografii człowieka gatunkowy przydział jest takim samym dziełem przypadku jak miejsca czy sytuacje, w jakich się znajdujemy na co dzień (por. wiersze *Zdumienie* z tomu *Wszelki wypadek* czy *W zatrzęsieniu* z tomu *Chwila*). Tymczasem człowiek z uporem akcentuje różnicę jako fundament fałszywego przekonania o własnej wyższości⁴⁷. I jest jak w wierszu *Notatka* z tomu *Sól*: „przestrzeń porównania / zachowała się dobrze”⁴⁸. Ceną tego porównania jest zerwana relacja z systematycznie eksterminowaną naturą, a w konsekwencji samotność, na jaką człowiek sam siebie skazuje. W tym samym wierszu Szymborska zadaje pytanie o ciąg dalszy tej historii:

⁴⁵ W. Szymborska: *Leszek Prorok „Zapiski psubrata”*. W: Eadem: *Wszystkie lektury...*, s. 433.

⁴⁶ W. Szymborska: *Notatka*. W: Eadem: *Chwila...*, s. 40–41. Z dramatyczną wersją tego podobieństwa mamy do czynienia w wierszu *Łańcuchy*, gdzie tytułowe narzędzie psiego zniewolenia jest w istocie symbolem zależności człowieka. Zob. W. Szymborska: *Łańcuchy*. W: Eadem: *Wystarczy...*, s. 10.

⁴⁷ To właśnie tę umiejętność różnicowania bohaterka wiersza *W zatrzęsieniu* przyjmuje za znak rozpoznawczy swego człowieczeństwa: „Mogła mi być odjęta / skłonność do porównań”. W. Szymborska: *W zatrzęsieniu*. W: Eadem: *Chwila...*, s. 8–9.

⁴⁸ W. Szymborska: *Notatka*. W: Eadem: *Wiersze wybrane...*, s. 106–107.

Ubyliśmy zwierzętom,
Kto ubędzie nam.
Przez jakie podobieństwo.
Czego z czym porównanie.

Wyznania maszyny czytającej – jeden z ostatnich utworów poetki z tomu *Wystarczy*. Czy to w nim kryje się odpowiedź?

„Świat w wolnych chwilach jest różowy”

O *Drugim zbiorze wierszy* Ewy Lipskiej

Drugi zbiór wierszy – pierwsze skojarzenie, iż skromny to tytuł, tetmajerowsko wtórny i sam w sobie jakby pozbawiony inwencji. Patrząc z dzisiejszej perspektywy kilkudziesięciu tomików poetyckich Lipskiej, wiemy jednak, że autorka wybrała ów tytuł z przekonaniem i wiarą w jego znaczeniową nośność, tym bardziej że wykorzystała jego ascetyczną formułę jeszcze trzykrotnie¹. Jak można sądzić, był to wybór podyktowany – jakże słusznie – świadomością, że w literaturze asceza wyrazu jest siłą wyrazu. Zaleta stosowanego przez osiem lat algorytmu tytułowego książek poetyckich Lipskiej tkwi w interpretacyjnie płodnej prostocie, tej samej, co w – również opartej na repetycji – pamiętnej frazie Gertrudy Stein o różę, która jest różą, jest różą... *Drugi zbiór wierszy* jest zatem, po prostu i przede wszystkim, drugim zbiorem wierszy, samookreślającym się tomem ostentacyjnie manifestującym swą tożsamość. A przecież tkwi w tym tytule znaczenie inne niż w tytule debiutanckiego tomu *Wiersze* czy w kolejnych „zbiorach”: „trzecim”, „czwartym”, „piątym”. Wydając „drugi zbiór wier-

¹ Po wydanym w 1970 roku *Drugim zbiorze wierszy* ukazały się kolejno: *Trzeci zbiór wierszy* (1972), *Czwarty zbiór wierszy* (1974) i *Piąty zbiór wierszy* (1978).

szy” – szczególnie po udanym początku² – poeta poddaje się próbie trudniejszej i ocenie surowszej niż ta, która jest udziałem debiutanta. W przypadku porażki artystyczna słabość nie zostanie wybaczona, nie przysługuje już wymówka stawiania pierwszego kroku, odebrany zostaje lub potwierdzony status twórcy literatury. Dlatego „drugi zbiór wierszy” to tytuł-wyzwanie, gest dobrowolnego poddania się krytycznoliterackiej weryfikacji, a jednocześnie interpretacyjna wskazówka, nakazująca podążać metatekstowym tropem w poszukiwaniu wszystkich tych miejsc, w których dokonuje się dalsza autodefinicja tekstu³.

Sprawa z poezją komplikuje się jednak już na samym wstępie, w otwierającym tom wierszu *Sen*:

Wiersze pisane we śnie były bardzo dobre
Nie napisane wcale – też nie były gorsze.

*Sen*⁴

Zawieszenie obu stwierdzeń w przestrzeni onirycznej nie na wiele się zda. Uchylona zostaje skala oceny, jeśli nie sam akt waloryzacji poezji. Poetyka negatywna jest tu demonstracją obojętności może nie tyle wobec poezji,

² A taki był debiut Lipskiej, co poświadczają krytycznoliterackie głosy „z epoki”: „Wiersze Ewy Lipskiej są debiutem bardzo udanym, tzn. debiutem, który się liczy sam w sobie, a nie na tle innych; jest znaczący i pozwala oczekiwać, że następne osiągnięcia twórcze nie będą stały niżej od obecnie zaprezentowanych”. J. Witan: *Debiuty – eksperymenty*. „Nowe Książki” 1967, nr 14, s. 874; „Przybyła nam poetka z prawdziwego zdarzenia”. A. Słucki: *Debiut Ewy Lipskiej*. „Twórczość” 1967, nr 8, s. 104.

³ Głosy krytyków omawiających *Drugi zbiór wierszy* bezpośrednio po jego wydaniu zaświadcza, iż Lipska wyszła z tej próby zwycięsko. Por. m.in.: M. Wyka: *Dwie poetki*. „Nowe Książki” 1971, nr 3, s. 166–167; J. Kwiatkowski: „*Lękać należy się odważnie*”. „Twórczość” 1971, nr 4, s. 106–108; L. Szaruga: „*Trochę włóczy*”. „Poezja” 1971, nr 5, s. 90–92.

⁴ Zob. E. Lipska: *Drugi zbiór wierszy*. Warszawa 1970, s. 5. Dalej cytaty z tego tomu lokalizuję, podając tytuł utworu i stronę.

ile wobec stawianych jej artystowskich wymogów. To – podobnie jak „skromny” tytuł tomu – sygnał powrotu do podstawowych znaczeń, do pierwotnych gestów, podyktowany, jak można sądzić, tęsknotą za przejrzystością rzeczy i zdarzeń. Jednak w wierszu *Czas już najwyższy* kryzys zaufania do poezji jako sposobu wyrazu jest już ewidentny:

Czas już najwyższy
aby poderżnąć gardło tej metaforze
która po wierszu się tłucze
jak po pustym domu

Czas już najwyższy, s. 45

Narzędziem egzekucji metafory jest tworzywo literatury – język. Kolokwialny, ekspresyjnie somatyczny zwrot „poderżnąć gardło” nie tyle w przenośni, ile dosłownie niweluje metaforę, czyniąc z wiersza manifest nie autodefinicji, lecz autoagresji. Trop metatekstowej lektury *Drugiego zbioru wierszy* okazuje się zatem pustym śladem. Tej pustki nie wypełni, zamykający tom, wiersz *Rozterka*, o obiecującym incipicie: „Już od trzech godzin usiłuję / napisać coś nowego ale brakuje mi...” (s. 65). Niestety, nie weny poetyckiej, lecz „butelki Johnnie Walker / produce of Scotland” oraz zbrodni, która byłaby osnową poematu. Karą za ową zbrodnię miałyby być zamknięcie bohatera-zbrodniarza w klatce wiersza, z dala od prawdziwego życia symbolizowanego przyjemnością jedzenia śmietankowych lodów. Tytułowa rozterka byłaby zatem rozdarciem między prawdą (prze)życia a fałszem sztucznie generowanej, cudzożywej względem rzeczywistości, literatury. W *Drugim zbiorze wierszy* nie doszukamy się zatem poetyckiego programu, Lipska niewiele mówi o poezji, jeśli już o niej wspomina, to po to, by odwrócić się do niej plecami, jakby miała ważniejsze sprawy na głowie. Pytanie: jakie?

Przytoczona metapoetycka fraza z wiersza *Sen* jednak się przyda, reprezentuje bowiem jedno z zasadniczych rozwiązań tomu, wcale nie tak dalekie od minimalizmu jego tytułu, to jest wspomnianą poetykę negatywną. To właśnie zaprzeczenie, antyteza, oksymoron – często wsparte wyzwalającą efekt paradoksu tautologią – dominują w omawianym zbiorze. Poetka generuje ciągi znaczeniowych spięć i powtórzeń, konsekwentnie obnażając wewnętrzną sprzeczność porządku świata i ludzkiego życia. W wierszach o międzyludzkich związkach alogiczne metafory wyrażają paraliż porozumienia i niekompatybilność dusz:

Oni tak się kochają że z tej nienawiści
całują swoich palców linie papilarne
i pakują walizki. [...]

[...]

Punktualnie spóźnieni. On i ona. [...]

Oni, s. 52–53

Ostatni raz ty. Ostatni raz ja.

Ostatnia moja cierpliwość

ale

nie ostatnia.

Tyle jej narosło że wystarczy

na całą naszą miłość.

Oby zabrakło. Oby nie.

[...]

Coraz więcej mniej ciebie.

Taka mniej więcej ty.

Wyznanie mężczyzny od którego

kobieta odchodzi jak lato i powraca jak lato, s. 54

Wszystko niby proste, a jednak skomplikowane; jesteśmy razem, ale osobno, kochamy się, nienawidząc. Któż to zrozumie? – poetka nie czuje się na siłach, by udzielić

odpowiedzi, przeciwnie, zdaje się równie zagubiona, co postaci z jej wierszy, choć poetyka dystansu, która stanie się znakiem rozpoznawczym poezji Lipskiej, niewątpliwie ułatwia czy wręcz umożliwia, jej ocenę sytuacji. Czytelnik może liczyć na opis zdarzeń i myśli, wydobyć ich absurdalności, ewentualnie postawienie wyłaniających się z nich dalszych pytań – ale nie na odpowiedź, czy, tym bardziej, łatwe pocieszenie. Po lekturze całego tomu zostają w pamięci zaledwie dwie frazy o gatunkowym ciężarze aforyzmu, którymi można sobie „oświecać” dalszą drogę: „Wszelka wielkość / z małością zrównana przez ciemność” z wiersza *Jakiż wielki ten wieczór* (s. 11) i – na zasadzie znaczeniowej kontry – „Lękać należy się odważnie” z wiersza *Sala nr 101* (s. 28). Pozbawiona metaforycznych ozdobników surowa poetyka wypełniających tom lirycznych monologów w pewnym sensie porządkuje opisywany świat, odsłania jego konstrukcję, ale wnosi także znaczenie oczywistości, wręcz banalności dziejących się w nim rzeczy. Jest to jednak banał nieuświadomiany na co dzień, o który poetka upomina się, aby sprowadzić rzeczy do właściwej miary, na nowo zdefiniować podstawowe pojęcia, otworzyć nam oczy na to, co niedostrzegane, choć bliskie:

Moja siostra jeszcze nie wie
[...]
Że miłość to jest miłość. A miłość to ogród.
Że trzeba w tym ogrodzie unikać jesieni.
Że nie da się w ogrodzie uniknąć jesieni.
Że podziału komórek nikt już nie powstrzyma.
Że życie jest skończone kiedy się zaczyna.
Że Izolda jest stara. Cierpi na reumatyzm.

Moja siostra, s. 10

Sprawy tego świata mniej bołą – zdaje się przekonywać Lipska – gdy się o nich mówi prostymi słowami i spokojnym tonem. Krótkie zdania o klarownej składni

mają w sobie coś kojącego, mimo grozy ich znaczenia. Cóż poradzimy bowiem na to, iż ludzkie życie jest rozpięte między banałem a paradoksem? Powiedzmy o tym – może będzie nam lżej. Na dodatek pomiędzy nimi rozpościera się obszar nieodgadnionego, któremu też można zadawać wyłącznie retoryczne pytania:

Kto powie: tak. Kto powie: nie.
Co to są chóry na dwa głosy?
Co znaczy: tak. Co znaczy: nie.
Czemu ptak krzyczy wniebogłosy?

Znak zapytania, s. 35

Kojące stare prawdy, jak te z wiersza *Moja siostra*, potwierdzone przez rytuały codzienności, usypiają egzystencjalny lęk, pozwalając zapomnieć o – tak istotnym w poezji Lipskiej – heideggerowskim nieustannym zmierzaniu ku śmierci. Wydaje się, że ów dar niepamięci przysługuje bohaterce *Drugiego zbioru wierszy* w nieco mniejszym stopniu niż reszcie ludzkości. Postawa dystansu, jaki przyjmuje, jest wątpliwym darem spojrzenia z dalszej perspektywy – widać jakby dokładniej, tyle że widok to zaiste przerażający: „Jakiż wielki ten wieczór / co ogarnia nas wszystkich” (*Jakiż wielki ten wieczór*, s. 11) – dziwi się bohaterka, która wie, lecz czy my o tym wiemy? Status poety ujawnia się wcale nie tam, gdzie można się tego spodziewać. Metapoetyckich deklaracji – jak już powiedziano – w tym tomiku brak. „Ja” liryczne pojawia się za to wszędzie tam, gdzie trzeba przełknąć gorzką pigułkę, czy otrzymać bolesną lekcję. Dobrze obrazuje to wiersz *Zawracajmy* (s. 36), którego bohaterka-reprezentantka ludzkości odkrywa pustkę przyszłych epok. Tymczasem my żyjemy, umierając – wiemy o tym, ale i nie wiemy jednocześnie, zachowując „paniczny spokój” (z wiersza *Jakiż wielki ten wieczór*, s. 11), którego rewers stanowi przywołany imperatyw: „Lękać należy się odważnie” (*Sala nr 101*, s. 28). Nie-

stety – konstatuje Lipska – instynkt samozachowawczy często zawodzi. Podjudzany przez historię człowiek, jakby niepomny swego krótkiego trwania, przyspiesza kroku i ochoczo podąża w kierunku samozagłady:

Można biec na pole walki
[...]
Tylko po to
aby samotnie zginąć. Wroga stracić z oczu.
Tylko po to
Aby poznać krajobraz pod przyszłe ruiny.
[...]

Można biec na pole walki
tylko po to
aby biec.

Można, s. 16

Wojna jest w nas.
Wojna rodzi się z nami.
Krzyk pierwszy.
Gniew pierwszy.
[...]
A my żądni zwycięstwa w nieznanym Być Może
Wybiegamy naprzeciw.

O wojnie, s. 17

Utożsamiona z wojną śmierć jest celem samym w sobie, mniejsza o wroga, mniejsza o przedmiot walki – *ars moriendi* staje się *ars pro arte*.

Kluczowy dla omawianego tomu, a i dla poezji Lipskiej, wątek historii i rewolucji, powracający między innymi w wierszach *Uciekam* (s. 22), *Stół rodzinny* (s. 7–8), *Troche włóczki* (s. 9), zyskuje najciekawszą realizację w utworze *Nie fair* (s. 14–15). Inicjalny wers „Naród bez historii to hotel III kategorii” brzmi niczym wyborczy slogan, kokieteryjnym rymem (tak rzadkim w tym tomie) przekonujący do ofiar, jakie należy ponieść w imię historycznego

posłannictwa. Ofiar, bo historia jest tak naprawdę synonimem wojny – „wojny coraz bardziej sprawnej. / [...] wojny coraz bardziej wytwornej / kiedy wystarczy być w smokingu / by nacisnąć / guzik”. Historia jest lekcją obowiązkową – inicjalny wers kontruje Lipska stwierdzeniem: „Taki naród nie istnieje”. Uzasadnienie tego stanu rzeczy jest równie absurdalne, jak sama sytuacja: „To byłoby nie *fair*” – należy zatem zabijać w imię wyższych zasad, dobrego obyczaju, wręcz przyzwoitości.

Historia ma w *Drugim zbiorze wierszy* wojenno-tragiczny wymiar, to nie ewolucja, nie postęp, choć metody, którymi się posługuje, są coraz bardziej wyrafinowane, co sprawia, że wojna przeistacza się w morderstwo w białych rękawiczkach. „Herodot poszedł na wagary” (*Klasa I*, s. 64), „Nasz Herodot z historii oblewa maturę” (*Sala nr 101*, s. 28) – starożytny historyk nie bez powodu jest wielkim nieobecnym *Drugiego zbioru wierszy*. Nazwany przez Ryszarda Kapuścińskiego „żarliwym rzecznikiem wolności i demokracji, przeciwnikiem despotyzmu, jedynowładztwa i tyranii”⁵, w wierszu *Klasa I* Herodot, razem z Platonem, Mozartem i Einsteinem, został drwiąco pomniejszony do rozmiarów postaci „w krótkich spodenkach”, której nikt już dzisiaj nie traktuje poważnie. Homer, który „oczy zamyka na wszystko przed tablicą”, czy Tomasz Mann, który „kłamie że całe zadanie / sam rozwiązał”, uosabiają poniżoną i zapomnianą historię jednostek budujących dzieje. Ich ośmieszenie oznacza przekreślenie przez współczesny świat modelu historii, który reprezentują – historii osobowości, człowieka po prostu. Nie znajdziemy też w *Drugim zbiorze wierszy* historii postępowych idei, cywilizacyjnych osiągnięć, dialogu kultur. Nie znajdziemy historii prywatnej, osobistej, przeżytej indywidualnie – „ja” czy pokoleniowe „my” spotykamy w historiozoficznych wierszach o przyszłości, której nie ma:

⁵ R. Kapuściński: *Podróże z Herodotem*. Kraków 2004, s. 246.

Wybiegłam naprzód. Na wzrok najwyższy się
wspięłam.

I zobaczyłam przede mną pokolenia

[...]

Ktoś wielce nas oszukał.

Tam nie ma żadnych praw. Tam wiatr jest nieruchomy.

[...]

Tam nic nie ma. Więc wracajmy. Zawracajmy.

Zawracajmy, s. 36

Przyszłość nasza jest równiną coraz krótszą.

[...]

Wiemy nic. Zażywamy mocną dawkę nadziei
i ruszamy naprzód. Z wycieczką Orbisu.

Niepewność, s. 37

Historia (nazwijmy ją w tautologicznej poetyce Lipskiej „minioną”) to raczej żywioł „bez twarzy”, tajemnicza siła niewiadomego pochodzenia, której ulega przymuszona lub zahipnotyzowana ludzkość. Jeśli historia akurat nie występuje pod postacią wojny, to przybiera kostium niewinności, który poetka, z właściwą dozą sarkazmu, ochoczo z niej zdziera:

W samo południe widać ją
na słonecznym talerzu
kiedy ambasador w białych tenisówkach
gra w tenisa.

Nie fair, s. 15

Słońce – symbol życia, ambasador-poślaniec, rzecznik dialogu, czystość i niewinność bieli, elitarna towarzyska gra sportowa, nawet lekkość tenisówek – wszystko to jest jedynie fasadą historii, na którą przystajemy w imię wyższych (?) wartości, wszak „[...] naród bez historii nie istnieje. / To byłoby nie fair”. *Nie fair* to chyba najlepszy wiersz tomu, skupiający charakterystyczne cechy poetyckiego idiomu Lipskiej: ironię, lapidarność,

dystans. Tu też pojawia się jeszcze jeden, wart odnotowania wątek:

Historie mijają się z dużą szybkością.
Ryzyko takie rozumie automobilista
pędzący do piekła z prędkością 180 km/godz.

Nie fair, s. 14

Życie, szczególnie w kontekście historii, jest w *Drugim zbiorze wierszy* zawsze straceńczym biegiem, wypaczonym Bergsonowskim *élan vital*, pędem ku śmierci. W wierszu *Nienormalny który usiłuje współczuć światu* widzimy obraz „świata któremu nawaliły hamulce / i pędzi coraz szybciej / coraz szybciej” (s. 23). W wierszu *W wolnych chwilach* świat ma „wolne” – jest wolny, kiedy akurat nie toczy się w nim wojna, ale „wolność” świata oznacza również spowolnienie jego tempa. Tymczasem człowiek, ponaglany przez czas, ucieka ku przepaści, nie dostrzegając w wolniejszym tempie egzystencji szansy na choćby odroczenie wyroku. O korelacji pośpiechu i lęku czytamy w *Pieśni o Rolandzie*:

Zabierz mnie stąd. Zabierz.
Most godzin drży. Bariery swe pogubił.
To sztorm. Odpłynęmy linią wspólnych rąk.
Już czas. Już czas.
Bo *tempus fugit*.

s. 34

Czas nie jest sprzymierzeńcem człowieka, nie pozwala okiełznać się datą (przedmiot marzeń tytułowej bohaterki wiersza *O czym myśli dziewczyna na lekcji gramatyki języka polskiego* „Pojawi się trzynastego listopada. Albo / kiedykolwiek”; s. 50), ująć formą języka („Noc: forma czasu”), zaś jedyną granicą, jaką można wytoczyć na jego obszarze, jest granica śmierci („Korytarz szpitalny w którym siedzą / przyszele wdowy. // Tu przebiega granica czasu”; *Kory-*

tarz, s. 30). Brzmiąca niczym *memento mori* maksyma *tempus fugit* przyświeca także w wierszu *Później*, który warto przytoczyć w całości ze względu na antypuentę, obrazującą niespodziewany koniec danego człowiekowi czasu:

Włosy jak wczesne białe bzy.
W pośpiechu twarzy myśli kryją.
Już tylko porządkować sny.
Zapinać pamięć aż pod szyję.

Już tylko: jakoś przecież będzie.
Trzeba się cieszyć każdym świtem.
I patrzeć wszędzie wszędzie wszędzie
Ażeby później móc z zachwytem...

Później, s. 56

Czasu zawsze jest za mało, walka z nim zawsze jest przegrana, repetycja rytmu nie zapewnia trwania, odchodzimy ze świata jak podmiot tego wiersza – w pół słowa. Nie ma sensu snuć planów na niepewną przyszłość, przeszłość rozsypuje się w rękach, tak jak bohaterce wiersza *Babcia*:

Ile godzin tu się schodzi
pod to lustro.
Tyle godzin. Tyle ludzi.
Tyle pusto.

s. 57

Porażką kończą się również próby uchwycenia terażniejszości, które w *Drugim zbiorze wierszy* Lipska opisuje scenami malowania obrazu, uwieczniania bieżącej postaci świata na płótnie. Nie udaje się to ani bohaterce lirycznej wiersza *Kobieta która pozuje mi do portretu* (s. 58), ani występującemu w wierszu *Miejsce* Edgarowi Degasowi, który zostawia świat przedstawiony swych obrazów i dezertuje na Montmartre, aby oddać się lekturze „Larousse’a / na haśle *panta rhei*” (s. 59). Tymczasem

wzgórze z obrazu Degasa „ruszyło mu naprzeciw. [...] Tancerki odleciały. Odeszły motyle” – nieustanny ruch świata nie jest sprzymierzeńcem terażniejszości, a sztuka nie jest sposobem jej utrwalenia.

Od kłopotów z historią, wojną, czasem, niestety, nie da się uciec, przede wszystkim dlatego, że nie ma dokąd. Klasyczny, budzący najczęściej zainteresowanie krytyki literackiej⁶, temat poezji Lipskiej – dom – już jest ruiną:

Mój dom już nie wybiega mi naprzeciw.
[...]
Spokój w nim niebezpieczny. Cały jak słup
z wysokim napięciem. Etykieta z denaturatu
zamiast wizytówki.

Czekam na odjazd pociągu, s. 24

Nie pomagają nawet utożsamienie domu z rodziną i redukcja jego toposu do wspólnotowego symbolu stołu:

Stół rodzinny jest dużo większy
od normalnego stołu.
Coraz mniej takich stołów.
[...]
A barszcz za słony. Morze za szerokie.
Rodzina nie ma sobie nic do powiedzenia.
Każdy trzyma krajobraz własny przed oczami
na własny wjeżdża peron o innej godzinie.

Stół rodzinny, s. 7

Co gorsza, nie tylko rodzinny stół, ale żaden detal codzienności nie jest towarzyszem człowieka. Świat

⁶ Teksty, od których zwyczajowo rozpoczyna się edukację na temat poezji Lipskiej, to: T. Nyczek: *Spalony dom (o poezji Ewy Lipskiej)*. „Twórczość” 1974, nr 9, s. 82–89 i A. Legeżyńska: *Dom i bezdomność w poezji Ewy Lipskiej*. W: Eadem: *Dom i poetyka bezdomności w liryce współczesnej*. Warszawa 1996, s. 144–168. Motyw domu (w powiązaniu z motywem śmierci) jest także osią konstrukcyjną książki G. Olszańskiego: *Śmierć udomowiona. Szkice o wyobraźni poetyckiej Ewy Lipskiej*. Katowice 2006.

przedmiotów, podobnie jak świat ludzi, ginie w oceanie czasu:

Morze połyka skrzypce obłoki i wyspy
magellana i statki kufry matki i dzieci
kapitanów kolczyki buty guziki i pętelki
rozpacze i lęki widelce fotografie rodzinne
i krzyki i powietrze

Na brzegach, s. 39

Mimo tych pesymistycznych konstatacji, w *Drugim zbiorze wierszy* panuje raczej nastrój przygnębienia niż czarnej rozpacz. Jest się człowiekiem, przy tym poetą, więc trzeba sobie radzić. Na zabójczy pośpiech w objęcia śmierci, o którym czytaliśmy w wierszach *O wojnie* (s. 17–18) i *Można* (s. 16), Lipska znajduje lekarstwo nieśpiesznej frazy, pozbawionej galopady rymu, kojącej powtarzalnością anafor i paralelnych układów składniowych. Kiedy zwolni się tempo, można nabrać oddechu, a więc żyć, dlatego sprint historii kontrastuje z leniwym truchtem codzienności:

Dzieci idą do szkoły. Kobiety do dzieci.
A do kobiet mężczyźni. Życie toczy się dalej.

Zdarzenia, s. 26⁷

A resztki chleba
należy rzucić ptakom.
Aby mogły dalej żyć.
Aby mogły dalej
żyć.

Recepta, s. 44

⁷ Jerzy Kwiatkowski pisał o tym fragmencie, iż jest on utrzymany w „stylizyce elementarza”. To określenie precyzuje zawarte w wierszu znaczenie „rzeczy pierwszych”, egzystencjalnego fundamentu będącego jednocześnie sensem życia. Por. J. Kwiatkowski: „*Lękać należy się odważnie*”..., s. 106.

Wybrzmiewająca tu oczywistość, wręcz banalność powszedniej egzystencji, w wierszu, pod pozornie tylko równie oczywistym tytułem *Każdy niech robi swoje*, otrzymuje swój paradoksalny kontrapunkt:

Każdy niech robi swoje. Poeta więc obraz
niech uważnie maluje choć struna niedobra.
Polityk pchły niech łapie. Czas najwyższy aby
spec od kosmo-agonii zaczął grać w warcaby.
Kogut niech się stygrysi. A tygrys niech pieje.
Złodziej co ukradł talenta niech nadal złodziejem
pozostanie w tej mierze. Rosa deszcz niech pije.
A każdy kto już umarł niechaj dalej żyje.

Każdy niech robi swoje, s. 60

Łatwo wyłapać w tym wierszu heroikomiczną nutę, echo barokowego konceptu, ślad poetyki pijackiego toastu. Całość roztacza pogodną aurę świata na opak, którego absurdalnością nie sposób się przejąć, którego sensu nie warto dociekać, wystarczy tylko żyć. Bo przecież życie to *Trochę włóczki*, za to takiej „z której można zrobić od nowa / zupełnie od nowa / świat” (s. 9). Gdy zaczynamy traktować ów świat ze śmiertelną powagą, zaraz zaczynają się kłopoty:

Ten kto wymyślił wiarę i dynamit
czy widzi czemu służą wiara i dynamit?
Ten który pieśni pospiętrzał żarliwie
czy słyszy że brzmią one ciężko i fałszywie?

Trochę włóczki, s. 9

Na tle minorowej tonacji tomu wiersz *Każdy niech robi swoje* jest jak puszczenie oka, mające mimo wszystko walor konsolacji. Choć groteska nie jest firmowym znakiem Lipskiej⁸, warto wyłowić wspomniany wiersz

⁸ Co nie znaczy, że groteski w poezji Lipskiej nie ma, to raczej badacze tej twórczości nie poświęcają jej wiele uwagi, choć już

z *Drugiego zbioru wierszy*. Z takich „praktycznych” utworów – nie tylko Lipskiej – czytelnik ma z reguły największy pożytek.

w 1974 roku Tadeusz Nyczek pisał, iż „[...] niemal każdy wiersz *Drugiego zbioru wierszy* zbudowany jest na [...] opozycji; rzeczy wielkie i małe, wzniosłe i śmieszne, tragiczne i błazeńskie nie tyle nawet współistnieją obok siebie [...], ile wzajemnie się warunkują. I tyleż jesteśmy poważni – ile pozwala na to śmieszność, tyle godni – ile mniej w nas podłości. [...] Przed patosem musimy bronić się drwiną, przed drwiną – śmiechem, przed śmiechem – powagą. Wiersze Lipskiej zbudowane są wokół powagi, drwiny, śmiechu i patosu równocześnie”. Idem: *Spalony dom...*, s. 86.

Warsztat Greka

O *Podróżach z Herodotem* Ryszarda Kapuścińskiego

...żeby ani dzieje ludzkości z biegiem czasu nie zatarty się w pamięci, ani wielkie i podziwu godne dzieła [...] nie przebrzmiały bez echa [...]¹.

...poznać, żeby potem opisać².

Patrząc z literaturoznawczego punktu widzenia, reportaż jest, niejako z definicji, formą „na boku”. Zaliczany przez genologów do tak zwanych gatunków pogranicznych, jednocześnie ujawnia swą literackość i zaprzecza jej. Ta dwojaka tożsamość jest udziałem reportażu jako gatunku dziennikarsko-literackiego³. Podwojenie określeń i ich kolejność nie tylko definiują macierzystą przestrzeń reportażu, ale także oddają kluczowy (i, zaznaczymy od razu, nierozstrzygalny) dla badacza literatury problem tego gatunku – problem jego literackości. Posługując się klasycznym zestawem wyznaczników literackości, a więc fikcją, obrazowością i uporządkowaniem naddanym⁴, bez

¹ Herodot: *Dzieje*. Przeł. S. Hammer. Oprac. R. Turasiewicz. Wrocław 2005, s. 3.

² R. Kapuściński: *Podróże z Herodotem*. Kraków 2004, s. 80.

³ Zob. J. Sławiński: *Reportaż*. W: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1998, s. 471.

⁴ Przyjmuję tu ujęcie podane w pracy: H. Markiewicz: *Wyznaczniki literatury*. W: *Idem: Prace wybrane*. T. 3: *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1996, s. 58–70. Warto również przeczytać pod kątem kwestii literackości reportażu rozdział pt. *Co to jest literatura i czy pytanie to ma jakiegokolwiek znaczenie?* z książki Jonathana Cullera: *Teoria literatury*. Przeł. M. Bassaj. Warszawa 2002, s. 27–53. Reportaż nie tylko realizuje tradycyjne wyznaczniki literackości, ale spełnia również tak istotne, wymieniane przez Cullera, jej kryteria, jak transgresywność czy autoteliczność. *Podróże z Herodotem* wydają się potwierdzać tę tezę.

trudu włączymy reportaż do kręgu literatury pięknej. Tymczasem jako forma podawcza jest on wciąż przedmiotem publikacji przede wszystkim medioznawczych, uwagę literaturoznawców zwraca zaś głównie w swym historycznoliterackim aspekcie. Wątpliwość co do literackości reportażu może też towarzyszyć odbiorcy, do którego nie docierają echa dyskusji genologów: ten sam tekst wydrukowany w sobotnim wydaniu gazety będzie dla przeciętnego „zjadacza” literatury formą użytkową, podczas gdy jego przedruk w edycji książkowej zadecyduje o kwalifikacji do literatury pięknej. Wydaje się zatem, że do weryfikacji literackości reportażu konieczne są badania jego recepcji – za literacki wypada nam uznać ten tekst, który mimo odległej daty powstania i wielokrotnego odczytania wciąż pozostaje atrakcyjny dla odbiorcy, przyciągając jego uwagę nie walorami informacyjnymi (poznany w trakcie pierwszej lektury), ale estetycznymi. Póki co, po części na mocy szkolnej tradycji, reportaż figuruje we wspomnianym przedziale gatunków pogranicznych, wraz z felietonem i esejem. I choć towarzystwo to znaczne, chcąc nie chcąc, reportaż został dalekim krewnym tak zwanej literatury pięknej. Krewnym dalekim, ale na szczęście nie ubogim, jak potwierdzają to czytelnicze sukcesy reportaży Hanny Krall i Ryszarda Kapuścińskiego oraz ich następców związanych z Polską Szkołą Reportażu⁵.

„Marginesowość” reportażu w książce, o której będzie tu mowa, ma jednak swój drugi wymiar. *Podróże z Herodotem* Ryszarda Kapuścińskiego to reportaż-hybryda: książka anektowana do gatunku reportażu po części mocą czytelniczej sugestii, z uwagi na markę autora-mistrza tej formy, ale przy tym w przeważających partiach reprezentująca czystą (?) postać gatunku i – niejako dodatkowo – nosząca wyraźne znamiona autobiografii, znaczonej syl-

⁵ Lista wykładowców szkoły i jej gości specjalnych dostępna jest na stronie: <http://instytutr.pl/pl/polska-szkola-reportazu/wykladowcy/> [dostęp: 29.09.2015].

wicznie cytataми z *Dziejów* tytułowego Herodota⁶. Nic dziwnego zatem, że znalazło się w niej miejsce także dla teoretycznoliterackiego dyskursu formułującego koncepcję podróżniczej prozy, której *Podróże z Herodotem* są jednoczesną egzemplifikacją, mimo że Kapuściński skromnie prezentuje dykcję Herodota jako model, do którego jego reportaże mogą jedynie aspirować.

Ta gatunkowa niejednorodność tekstu, korespondująca zgodnie z duchem naszych czasów z niejednorodnością rzeczywistości, w której żyjemy, i którą tekst ów opisuje, w oczywisty sposób łączy się z wyznawaną przez Kapuścińskiego filozofią podróży, oznaczającą dlań po prostu filozofię życia. Formułuje ją w słowach mających moc życiowego motta, ale i metafizycznego (auto)komentarza do podanej przez media 23 stycznia 2007 roku wiadomości o śmierci pisarza:

[...] chciałem tylko, żeby gdzieś przekroczyć granicę, wszystko jedno którą, bo dla mnie ważny był nie cel, nie kres, nie meta, ale sam niemal mistyczny i transcendentny akt przekroczenia granicy⁷.

s. 14

⁶ O gatunkowych niejednoznacznościach reportażu i twórczości reportażowej Kapuścińskiego zob. B. Nowacka: *Reportaż – gatunek graniczny*. W: Eadem: *Magiczne dziennikarstwo. Ryszard Kapuściński w oczach krytyków*. Katowice 2004. Autorka nawiązuje także do kwestii popularności i rozpoznawalności pióra Kapuścińskiego, stanowiących – w kontekście naszych rozważań – argument za literackością reportażu: „Dochodzi tu [...] do pewnego paradoksu: czytelnicy sięgają po reportaż nie po to, by poszerzyć swą wiedzę, ale ze względu na osobę autora”. Ibidem, s. 8. W przypadku twórczości Kapuścińskiego akcent padałby zatem nie na to, o czym pisze autor (funkcja informacyjna właściwa dziennikarstwu), ale na to, jak pisze (funkcja estetyczna właściwa literaturze).

⁷ Korzystam z wydania: R. Kapuściński: *Podróże z Herodotem...* Cytaty lokalizuję, podając numery stron, z których pochodzą. O znaczeniu granicy w pisarstwie Kapuścińskiego zob. B. Nowacka: *Figura granicy – motywy, stereotypy, symbole*. W: Eadem: *Magiczne dziennikarstwo...*, s. 24–44.

Dwukrotnie powtórzone i podkreślone sformułowanie o przekraczaniu granicy definiuje *Podróże z Herodotem* w wielorakim sensie: dla Kapuścińskiego-człowieka oznacza ono życiowy cel, imperatyw uważnego obcowania z Innym, o którym tak często mówił i pisał⁸, jest formułą sposobu istnienia w świecie; dla Kapuścińskiego-pisarza przekraczanie granicy było postulatem literatury otwartej, przede wszystkim w sensie ideologicznym, ale także formalnym⁹. Przedstawione tu rozróżnienie, nieznośnie trącające dziewiętnastowieczną formułą „życie i twórczość” (celnie nazwaną przez Michała Pawła Markowskiego „wymysłem ludzi, którzy nie doświadczyli ani jednego, ani drugiego”¹⁰), jest z góry chybioną próbą partykularyzowania amalgamatu. Oczywiście, czytelnik pragnący zrekonstruować metodologię reportażu według Kapuścińskiego ma do dyspozycji dwie komfortowe ścieżki: znakomitą, wielokrotnie komentowaną twórczość reportażową *sensu stricto* oraz szereg autotematycznych wypowiedzi pisarza, dostarczających „z pierwszej ręki” danych na temat tworzonego przezeń modelu literatury¹¹. *Podróże z Herodotem* zdają się niwelować literaturoznawcze pęknięcie między historią a teorią literatury, stawiając problem i jednocześnie go rozwiązując, budując przy tym – tak

⁸ Za przykład niech posłużą książki Kapuścińskiego, które już w tytule przywołują postać Innego: *Spotkanie z Innym jako wyzwanie XXI wieku* (Kraków 2004) oraz *Ten Inny* (Kraków 2006).

⁹ Oczywiście, nie chodzi tu o skłonność do formalnego eksperymentu (choć *Podróże z Herodotem* to rzadkie połączenie reportażu z dziennikiem lektury), lecz – przeciwnie – o mistrzowskie balansowanie na granicy między literacką kreacją a wypowiedzią potoczną.

¹⁰ M.P. Markowski: *Nike, czyli Sfinks*. „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 21, s. 23.

¹¹ Mam tu na myśli przede wszystkim cykl *Lapidariów* (Warszawa 1997–2007), a także kompilacyjny *Autoportret reportera*. (Wybór i wstęp K. Strączek. Kraków 2003) oraz zbiór rozmów z pisarzem przeprowadzonych przez Witolda Beresia i Krzysztofa Burnetkę pt. *Kapuściński – nie ogarniam świata* (Warszawa 2007).

ważną dla literatury współczesnej – wyraźną relację intertekstualną, tym cenniejszą, że nie skrytą za woalem aluzji, lecz będącą przedmiotem jawnego i wyczerpującego komentarza odautorskiego.

Kim dla Kapuścińskiego jest Herodot? – „jest reporterem, antropologiem, etnografem, historykiem. Jest przy tym człowiekiem drogi” (s. 80)¹². Ostatni aspekt ma dla relacji łączącej obu autorów kluczowe znaczenie. Herodot to – zgodnie z tytułem książki – towarzysz podróży, choć na wspólną, utrwaloną w książkowej postaci, wyprawę przyszło im się wybrać dopiero na emeryturze. Gdy na towarzysza podróży wybiera się starożytnego Greka, naturalne jest, że występuje on także w roli mentora. Starszy i bardziej doświadczony Herodot, chcąc nie chcąc, staje się autorytetem, jednak tę rolę Kapuściński z dużym wyczuciem przesuwa na dalszy plan, eksponując raczej interpretację postaci greckiego historyka jako szanowanego kolegi po piórze, którego antyczny warsztat jest cennym źródłem pisarskich inspiracji. Ściągając Herodota z piedestału, Kapuściński skraca dystans czasowy dzielący naszą epokę od czasów wojen perskich, dokonując tym samym cudu ożywienia zamierzchłego tekstu. Nie chodzi tu tylko o przywrócenie Herodota świadomości czytelników i popularyzację jego *Dziejów*, ale także o dramaturgiczną prezentację starożytnego utworu, zdolnego pobudzić wyobraźnię, mimo że opisuje on świat bezpowrotnie miniony. Odczucie zmniejszenia odległości czasowej jest zresztą także udziałem samego Kapuścińskiego jako czytelnika narracji Herodota:

¹² Do łączącej go z Herodotem wspólnoty drogi narrator powróci pod koniec książki: „[...] jego [Herodota – I.G.W.] pierwszym działaniem była podróż. Ale czy nie jest tak w przypadku wszystkich reporterów? Że naszą pierwszą myślą jest przede wszystkim wyruszyć w drogę? Droga jest źródłem, jest skarbnicą, jest bogactwem. Dopiero w drodze reporter czuje się sobą, czuje się w domu” (s. 244). O imperatywie drogi i wynikającej zeń bezdomności zob. s. 253.

Na pewno wprowadza mnie on [Herodot – I.G.W.] w stan, w którym przestaję odczuwać, że istnieje bariera czasu, że od wydarzeń opisywanych przez Greka dzieli mnie dwa i pół tysiąca lat, przepaść, w jakiej spoczywa i Rzym, i średniowiecze, narodziny i istnienie Wielkich Religii, odkrycie Ameryki, Odrodzenie i Oświecenie, maszyna parowa i iskra elektryczna, telegraf i samolot, setki wojen, w tym dwie światowe, odkrycie antybiotyku, eksplozja demograficzna, tysiące i tysiące rzeczy i zdarzeń, które – gdy czytamy Herodota – znikają, jakby ich nie było albo zeszyły z pierwszego planu, z czoła sceny, i cofnęły się w cień, skryły za kotarą, za kulisami.

s. 205–206

W takim ujęciu *Dzieje* Herodota wydają się tekstem na nowo odkrytym, świeżym i pasjonującym, jakby ożywionym komentarzem Kapuścińskiego. „Herodot wydał mi się pomocnym i wartościowym mistrzem” (s. 169) – sformułowanie, które może brzmieć nieco paradoksalne (wszak mistrz jest mistrzem tylko wówczas, gdy jesteśmy nieodwołalnie przekonani o jego mistrzostwie), dobrze jednak oddaje stosunek współczesnego reportażysty do starożytnego poprzednika. Formułę mistrza Kapuściński odbierał jako zamkniętą, skończoną, doskonałą, a przez to sprzeczną z duchem reportażu, będącego, w jego rozumieniu, formą otwarcia na Innego. Stawiając znak równości między reportażem i życiem, Kapuściński unikał figury mistrza, której wielokrotnie używano także w odniesieniu do jego osoby¹³. Być może miał w pamięci los Trumana Capote’a, autora *Z zimną krwią*, który czytelniczy sukces zbudowany na fałszu wobec Innego okupił twór-

¹³ Czwarta strona okładki wspomnianych rozmów Beresia i Burnetki przyciąga uwagę potencjalnego czytelnika książki, wybitą większą czcionką informacją: „Gabriel Garcia Márquez mówił o nim »Mistrz«”.

czą niemocą i uzależnieniami, które przyspieszyły jego śmierć. Mistrz to stereotypowo także ktoś, kto nie ewoluuje, ktoś, kto wiedząc wszystko, nie uczy się już od innych, podczas gdy „to, o czym piszemy w reportażach, pochodzi od ludzi, i relacja ja – on, ja – inni, jej jakość i temperatura, będzie później wpływać na wartość tekstu” (s. 169). Dostrzegając w twórcy reportażu po prostu człowieka, który poświadcza swoje bycie w świecie, Kapuściński przesuwając akcent na partnerów reporterskiej relacji: „Od ludzi zależymy i reportaż jest może najbardziej zbiorowo tworzonym gatunkiem pisarskim” (s. 169). Ta genologiczna uwaga jest chyba najlepszym świadectwem pragmatycznego wymiaru, jaki Kapuściński pragnął nadać swej teorii reportażu.

Kapuściński opatrzył jeden z rozdziałów *Podróży z Herodotem* tytułem *Warsztat Herodota*, ale komentarze do technicznych aspektów pracy starożytnego historyka znajdziemy także w pozostałych partiach książki:

Jak pracuje Herodot?

To rasowy reporter: wędruje, patrzy, rozmawia, słucha, żeby później zanotować to, czego dowiedział się i zobaczył, lub żeby po prostu rzecz zapamiętać.

Jak podróżuje? Jeżeli lądem – to na koniu, ośle lub mule, a najczęściej pieszo, a jeżeli wodą – na łodzi lub statku.

s. 101

Partnerstwo relacji łączącej obu reportażystów (bo za takiego możemy uznać – w świetle powyższego cytatu – także Herodota) nie wyklucza podziwu, jaki wyraża Kapuściński, czytając *Dzieje*. Tekst ów nieustannie wprawia współczesnego autora-czytelnika w zadziwienie swą aktualnością i przenikliwością sądów, a przede wszystkim rozmachem podejmowanych tematów i stawianych diagnoz:

Autor dziejów występuje od razu jako wizjoner świata, twórca zdolny myśleć w skali planetarnej, słowem, jako pierwszy globalista.

s. 78

Jednocześnie Herodot stawia sobie cel najbardziej ambitny: utrwalić dzieje świata. Nikt tego przed nim nie próbował uczynić. Jest pierwszym, który wpadł na taką myśl.

s. 247

Określając postać sprzed setek lat terminem zdecydowanie współczesnym, Kapuściński nie tylko po raz kolejny skraca dystans czasowy dzielący go od antycznego poprzednika. Nazywając Herodota „żarliwym rzecznikiem wolności i demokracji i przeciwnikiem despotyzmu, jedynowładztwa i tyranii” (s. 246), uniwersalizuje zarówno dzieło greckiego historyka, jak i wartości, które ono reprezentuje. Powszechny wymiar dotyczy także, niestety, zachowań negatywnych, leżących w ludzkiej naturze¹⁴. Podobnie jak obserwujący rodaków Herodot, widzimy na co dzień, „jak dobra zasada dyskusji i swobody wypowiedzi może łatwo przemienić się w jałową i wyniszczającą kłótnię” (s. 246). Kapuściński stawia przy tym tezę o niezmienności postaw ludzkich, ocen i ujęć świata, dla których przemiany cywilizacyjne i wydarzenia historyczne, choć tak znacząco determinujące nasze życie, stanowią jedynie rodzaj naskórka, pod którym w gruncie rzeczy pozostajemy tacy sami:

¹⁴ Ten aspekt przestrogi jest wspólny obu tekstom: „Starałem się pokazać w *Podróżach z Herodotem*, że nasza zdolność do czynienia zła nie uległa zmianie” – mówi Kapuściński w jednym z wywiadów. Zob. *Czego o świecie nie wiemy*. Z Ryszardem Kapuścińskim rozmawiają Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski. „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 13, s. 27.

Czy Herodot, który urodził się, żył i tworzył po tamtej stronie dzielącej nas przepaści czasu, czuł się przez to uboższy? Nic na to nie wskazuje. Przeciwnie, żyje pełnią życia, poznaje cały świat, spotyka mnóstwo ludzi, słucha setek historii; jest człowiekiem czynnym, ruchliwym i nieustrudzonym, ciągle czegoś poszukującym, ciągle czymś zajęтым. Chciałby poznać i dowiedzieć się jeszcze wielu rzeczy, spraw i tajemnic, ale po prostu nie starcza mu czasu, sił i czasu, po prostu nie zdąża, tak jak my nie zdążamy, życie człowieka jest takie krótkie! Czy mu przeszkadza, że nie ma szybkiej kolei ani samolotu, że nie ma jeszcze nawet roweru? Można w to wątpić. Czy powiemy, że gdyby miał do dyspozycji kolej czy samolot, zebrałby i zostawił nam więcej wiadomości? W to też można wątpić.

s. 206

Herodot żyje pełnią życia, nie przeszkadza mu brak telefonu i samolotu, nie może się nawet martwić, że nie ma roweru. Te przedmioty pojawią się dopiero za tysiące lat, ale to nic, nie przypuszcza, żeby mu były potrzebne, doskonale się bez nich obywa.

s. 208

Nieco paradoksalnie z dzieła Herodota, dzieła uznanego za historyczne choćby z racji jego tytułu, odrzucona zostaje historyczność¹⁵. To, co najbardziej wartościowe, kryje się pod nią, przybierając postać Bergsonowskiego *élan vital*:

¹⁵ Narrator *Podróży z Herodotem* tłumaczy zresztą, na czym polega mylnie rozumienie tytułu dzieła Herodota przez współczesnego czytelnika: „[...] tytuł *Dzieje* czy *Historia* mijają się, moim zdaniem, z istotą rzeczy. W tamtych czasach greckie słowo *historia* znacząco raczej »badania« czy »dociekania«, i to właśnie określenie bardziej odpowiadałoby zamiarom i ambicjom autora. Nie siedział on przecież w archiwach i nie pisał dzieła akademickiego, jak to przez wieki robili później uczeni, ale chciał dociec, poznać i opisać, jak codziennie powstaje historia, jak ludzie ją tworzą, jak to się dzieje, że jej kierunek jest często sprzeczny z ich staraniami i oczekiwaniami” (s. 243).

Życie świata i jego [Herodota – I.G.W.] życie mają własną siłę, swoją niesłabnącą i samowystarczalną energię. Czuje ją, ona go uskrzydla.

s. 208

Umysł Herodota nie jest w stanie zatrzymać się na jednym wydarzeniu czy na jednym kraju. Coś go ciągle nosi, coś niespokojnie popędza.

s. 252–253

W metareporterskich partiach *Podróży z Herodotem* Kapuściński stawia kilkakrotnie, pokrewne powyższym uwagom, pytanie o motyw pisarskiego wysiłku greckiego historyka:

Co wprawiało go w ruch? Skłaniało do działania? Kazało podejmować trudy podróży, ryzykować kolejne wyprawy?

s. 244

Odpowiedź zawiera się w samym pytaniu i ponownie kieruje nas ku filozofii Bergsona, która okazuje się najlepszym kontekstem dla samego gatunku reportażu:

Częściowej odpowiedzi udziela już sama droga. Ruch. Podróż. Tak, książka Herodota powstała właśnie z podróży, to pierwszy wielki reportaż w literaturze światowej. Jej autor ma reporterską intuicję, reporterskie oko i ucho. Jest niestrudzony, musi płynąć po morzu, przemierzać step, zagłębiać się w pustynię – zdaje nam z tego sprawę.

s. 245

Zamykające cytat sformułowanie gra swą podwójnością, odsyłając zarówno do znaczenia „relacjonowania jakiegoś wydarzenia”, jak i do (wyprowadzonego z formy zwrotnej) znaczenia „uświadamiania komuś czegoś”. Te dwa sensy spotykają się w reportażu jako opowieści o świecie i jego interpretacji.

Warto zwrócić uwagę na pojawiające się w *Podróżach z Herodotem* ciągi pytań retorycznych – sygnały poznawczej dociekliwości. W „klasycznych” partiach reportażowych narrator zadaje pytania o to, na co patrzy (na przykład na widok Wielkiego Muru Chińskiego pyta: „Jaki to ma sens? Jaki z tego pożytek?”; s. 63), w partiach komentarza do *Dziejów* pyta o Herodota (na przykład „Jakim dzieckiem jest mały Herodot? [...] Z kim siedzi w ławce? [...] Czy często się spóźnia? Wierci na lekcjach? Podpowiada? Jest skarżypyta?”; s. 48), ale najważniejsze pytania to te, które zadawał sam Herodot:

Herodot podróżuje, żeby odpowiedzieć na pytanie dziecka: skąd biorą się na horyzoncie statki? Skąd się pojawiają? A więc to, co widzimy własnym okiem, nie jest jeszcze granicą świata? Są jeszcze inne światy? Jakże?

s. 249

Bez pytań nie byłoby ani *Dziejów* Herodota, ani gatunku reportażu, zaś dociekliwość jawi się jako najistotniejsza cecha adeptów tej formy piśmiennictwa. Po raz kolejny można odnieść wrażenie, że Kapuściński charakteryzuje sam siebie, pisząc o Herodocie jako o kimś, „kto miał zawsze wiele pytań i gotów był wędrować, tysiące kilometrów, żeby znaleźć na któreś z nich odpowiedź” (s. 47). Reportaż jest zatem także wyrazem osobowości, w czym słychać dalekie echo Arystotelesowskiej tezy o związku pomiędzy gatunkiem tekstu a charakterem jego autora. Opisując to, co powszechne, reportaż wyraża to, co indywidualne, stając się nie tylko relacją o świecie, ale i opowieścią o jej nadawcy:

[...] Herodot nie zadowala się tym, co mu ktoś powiedział – stara się rzecz sprawdzić, zestawić zasłyszane wersje, sformułować własną opinię.

s. 102

Ma o wszystkim własne zdanie i w opowieściach innych szuka jego potwierdzenia.

s. 103

W refleksji Kapuścińskiego Herodot jest także twórcą świadomym relatywności świadectwa o rzeczywistości, zdającym sobie sprawę z nieistnienia tak zwanej prawdy obiektywnej – to wiedza, którą współczesność konstatuje ze zdziwieniem, podczas gdy dla starożytnych oczywiste było, że w opowieści – także tej, którą nazywamy dziś reportażem – „fakty mieszają się [...] z fantazją, mylą się czasy i miejsca, rodzą legendy, powstają mity” (s. 170). Dwubiegunowość reportażu to jedno z podstawowych założeń jego teorii podnoszone w akademickim dyskursie o tym gatunku, między innymi przez Edwarda Balcerzana, który, w ramach teoretycznoliterackiej dyskusji nad współczesnym kształtem genologii, zwracał uwagę na charakterystyczną dla tak zwanej intencji reporterskiej „[...] sprzeczność między dwoma przeświadczeniami. Jedno zakłada bezsporne istnienie rzeczywistości obiektywnej, faktycznej, która zawiera w sobie – o sobie – komunikowalną prawdę [...]; drugie jest skażone podejrzaniem, iż na drodze od faktu do tekstu prawda ulega wielorakim deformacjom [...]”¹⁶. I właśnie to pęknięcie – jak czytamy w *Podróży z Herodotem* – jest źródłem siły *Dziejów* Herodota, gdzie:

¹⁶ E. Balcerzan: *W stronę genologii multimedialnej*. „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 21. Ta teoretyczna konstatacja brzmi pod piórem Kapuścińskiego niemal identycznie: „Herodot jest uwikłany w pewien nierozwiązywalny dylemat: z jednej strony poświęca życie staraniom, żeby zachować prawdę historyczną [...], z drugiej – w jego dociekaniach głównym źródłem nie jest historia rzeczywista, ale historia opowiedziana przez innych, [...] a więc selektywnie zapamiętana i później intencjonalnie przedstawiona. [...] I z tej rozbieżności nie ma wyjścia. [...] Nieusuwalny będzie ten czynnik subiektywny, jego deformująca obecność” (s. 256).

Mit miesza się z rzeczywistością, legendy z faktami. Herodot stara się oddzielić jedno od drugiego, nie lekceważy żadnego z tych porządków, ani nie ustala hierarchii. Wie, jak bardzo sposób myślenia i decyzje człowieka zależą od żyjącego w nim świata duchów, snów, lęków i wróżb.

s. 247

A czy to była prawda, czy nie, tego nikt nie potrafi powiedzieć i nawet lepiej tego nie roztrząsać.

s. 249

Słowa te mają w rzeczywistości moc autokomentarza do dzieła Kapuścińskiego, w którym faktom nierzadko towarzyszy metafizyczna aura, dzięki czemu zostało ono określone przez Adama Hochschilda mianem dziennikarstwa magicznego¹⁷. Należy podkreślić, że aura ta nie wynika wyłącznie z artystycznego zamiaru uatrakcyjnienia opowieści, lecz z istoty reportażu jako gatunku ufundowanego na ludzkiej pamięci. Ta zaś, jak pisze Kapuściński, komentując myśl Herodota, działa według podstawowego prawa:

[...] ludzie zapamiętują to, co chcą zapamiętać, a nie to, co działo się w rzeczywistości. Każdy bowiem barwi ją po swojemu, każdy w swoim tyglu czyni z niej własną miksturę. Dotarcie więc do przeszłości jako takiej, jaka była ona naprawdę, jest niemożliwe, dostępne są nam tylko różne jej warianty, mniej lub bardziej wiarygodne, mniej lub bardziej nam dziś odpowiadające. Przeszłość nie istnieje. Są tylko jej nieskończone wersje.

s. 247

W takim ujęciu reportaż staje się gatunkiem fikcyjnym, działającym według prawa *licentia poetica*. Wiąże

¹⁷ A. Hochschild: *Magic Journalism*. „The New York Review of Books”, 3.11.1994. Cyt. za: B. Nowacka: *Magiczne dziennikarstwo...*, s. 8. Przekł. Autorki.

się to z rozbudowaniem roli reportażysty, który „nie chce być biernym słuchaczem, pasywnym kronikarzem”, lecz „pragnie czynnie uczestniczyć w tworzeniu tej wspaniałej sztuki, jaką jest historia – dzisiejsza, wczorajsza, jeszcze dawniejsza” (s. 248). W koncepcji Herodota/Kapuścińskiego reportaż jest zatem gatunkiem otwartym po wielokroć: na innego człowieka, na inną epokę, na inną przestrzeń, wreszcie na inny wymiar rzeczywistości¹⁸. To forma, u podstaw której leży zachłanność poznawcza:

Podróż jako wysiłek i dociekanie, jako próba poznania
wszystkiego – życia, świata, siebie.

s. 253

Otwarcie to nie służy zatem tylko zaspokojeniu ciekawości świata, lecz jest źródłem samowiedzy:

[...] Herodot z zapałem i zachwytem dziecka poznaje swoje światy. Jego najważniejsze odkrycie – że jest ich wiele. I że każdy jest inny.

Każdy ważny.

I że trzeba je poznać, bo te inne światy, inne kultury to są zwierciadła, w których przeglądamy się my i nasza kultura. Dzięki którym lepiej rozumiemy samych siebie, jako że nie możemy określić swojej tożsamości, dopóki nie skonfrontujemy jej z innymi.

s. 249

Wartość *Podróży z Herodotem* jako teoretycznoliterackiego świadectwa polega między innymi na podwójności obiektu obserwacji dokonywanych przez podmiot. Narrator Kapuścińskiego jest zarówno „typowym” narratorem reporterskim, wchodzącym we wspomniane

¹⁸ Recenzent „Tygodnika Powszechnego” dostrzega w tym otwarciu ucieczkę od – znów wieloznacznie rozumianego – prowincjonalizmu. Por. Lektor: *Traktat o poznawaniu świata*. „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 44, s. 13.

relacje z ludźmi, jak i narratorem metareporterskim, pozostającym w metodologicznej relacji wobec drugiego reportera – obserwuje zatem jednocześnie innego człowieka i innego reportera. Tym dwóm spojrzeniom podmiotu towarzyszy narracja Herodota, któremu Kapuściński wielokrotnie udziela głosu, by mógł przemówić tekstem *Dziejów*. Nie bez znaczenia jest tu forma owych przytoczeń, bardzo często płynnie wplatanych w wypowiedź naczelnego narratora, całość zaś jest spięta, nadającym dramaturgii, *praesens historicum*:

Na razie Cyrus wyrusza w głąb Azji – wyprawia się na podbój Massagetów. Ta wyprawa nie dziwiła nikogo, bo *wszyscy wiedzieli, że Cyrus nie usiedzi spokojnie, gdyż po każdy lud bez wyjątku wyciągał rękę.*

s. 91

Jeszcze dwa miesiące wędruje się i płynie w górę Nilu, aż *przybywasz do wielkiego miasta, które zwie się Meroe.*

s. 103

Widząc króla tak zgnębionego, Zopyros zastanawia się, *w jaki sposób sam mógłby zostać zdobywcą miasta i sam tego dzieła dokonać.*

s. 127

Nie zdołalibyśmy odróżnić tekstu Herodota od tekstu Kapuścińskiego, gdyby ten pierwszy nie został zaznaczony kursywą. Oczywiście, nie chodzi tu o warsztatowy popis, lecz o wspomniane skrócenie dystansu, nawet nie tyle czasowego, ile mentalnego. W tych płynnych przejściach intertekstualnych trudno mówić o tekście pobocznym czy nawet o cytacji. Ich stopienie odzwierciedla, towarzyszące lekturze *Dziejów*, znane z teorii odbioru, zjawisko utożsamienia czytelnika ze światem przedstawionym, które dla narratora *Podróży z Herodotem* ma moc wędrówki w czasie i w przestrzeni.

Początkowo lektura *Dziejów* jest „tylko” przyjemnością tekstu:

Herodot wciągnął mnie od początku. Często zaglądałem do jego książki, powracałem do niej, do jej postaci, opisywanych scen, dziesiątków opowiadań, niezliczonych dygresji. Coraz to próbowałem wejść w ten świat, rozeznąć się w nim, oswoić.

s. 245

która, jak się okazuje, umożliwia przejście „na drugą stronę lustra”:

[...] w miarę pograżania się w czytaniu Herodota postępuje we mnie emocjonalny i myślowy proces identyfikacji z tym światem i zdarzeniami, które przywołuje nasz Grek. Przejmowało mnie bardziej zburzenie Aten niż ostatni przewrót wojskowy w Sudanie, a zatopienie floty perskiej było czymś bardziej tragicznym niż kolejny bunt wojska w Kongo. Teraz światem przeżywanym była nie tylko Afryka, o której miałem pisać jako korespondent agencji prasowej, ale i tamten, który zniknął setki lat temu, daleko stąd.

s. 208–209

Ustalenie jednostronnej zależności pomiędzy oboma autorami jest niemożliwe, to raczej transakcja wiązana – Herodot „zawdzięcza” Kapuścińskiemu zaistnienie w świadomości współczesnego czytelnika, i to na prawach autora kanonicznego, Kapuściński zaś znajduje w Herodocie inspiratora oraz poplecznika swojej wizji reportażu. Warto poddać tę relację głębszej analizie.

Kapuściński, w odróżnieniu od poprzednich komentatorów *Dziejów* Herodota, nie zapytał go o to, co widział i czy była to prawda, lecz o to, jak patrzył i – posłużmy się autorską metaforą – „jak później tkął swój przebogaty i gigantyczny arras” (s. 169). Odpowiedź mógł uzyskać jedynie przez wielokrotną lekturę, oznaczającą w tym przypadku pójście drogą od książki do człowieka, Hero-

dot był bowiem dlań – jak sam przyznaje – nie tylko autorem ulubionego dzieła, nie tylko współwyznawcą uprawianego z zamiłowaniem gatunku literackiego. Z każdym powrotem do *Dziejów* Herodot stawał się kimś bliskim, potrzebnym, ważnym („Czytając Herodota, stopniowo odnajdywałem w nim bratnią duszę”; s. 244). Warto zwrócić uwagę na trudność sprecyzowania tej relacji, jako nieracjonalnej z racji odległości w czasie i w przestrzeni, a jednocześnie mocnej, bo opartej na wspólnej obu autorom wrażliwości na drugiego człowieka. Chcąc przedstawić swój stosunek do Herodota, Kapuściński doznaje niemocy wyrazu:

Skomplikowane uczucie, którego nie umiałbym dokładnie opisać.

s. 169

Częste czytanie jego [Herodota – I.G.W.] dzieła i nawet pewne życie się, swoisty rodzaj obycia się i przyzwyczajenia zaczęły wywierać na mnie dziwny wpływ, którego nie umiem dokładnie zdefiniować.

s. 205

Trudno nie dostrzec, wyzierającego z tych cytatów, odwiecznego trudu literatury, aby „odpowiednie dać rzeczy słowo”. Wydaje się, że komentatorskimi partiami *Podróży z Herodotem* generalnie rządzi reguła interpretacji cech *Dziejów* jako cech literatury w ogóle. Narrator *Podróży z Herodotem* znajduje w nich to, czego pragnie i poszukuje we wszystkich książkach. I choć nie określa *Dziejów* mianem arcydzieła, to przecież przypisuje im jeden z wyznaczników arcydzielności – „wieloodślonowość” kolejnych odczytań:

Bowiem książkę Greka, tak jak każde dzieło wybitne, trzeba czytać wielokrotnie – za każdym razem będzie nam wówczas odsłaniać nową warstwę, inne, niezauważone

wcześniej treści, obrazu i sceny. Bo w każdej wielkiej książce jest kilka książek, trzeba tylko do nich dotrzeć, odkryć je, zgłębić i pojąć.

s. 208

Próbuje zatem werbalizacji swych lekturowych przeżyć, przede wszystkim dlatego, że Herodot posiadał i poświadczał swym tekstem jedną z najbardziej przez Kapuścińskiego cenionych cech – zdolność empatii:

[...] było to zbliżenie z człowiekiem, którego nie znamy osobiście, ale który ujmuje nas i pociąga takim stosunkiem do innych, takim sposobem bycia, że gdziekolwiek pojawi się jego osoba, od razu staje się ona załącznikiem, zaczynem międzyludzkiej wspólnoty, tworzy ją i spaja.

s. 169¹⁹

Spotkanie z Herodotem ma dla Kapuścińskiego dwa wymiary. Jest spotkaniem „prywatnym”, dającym przyjemność obcowania z człowiekiem o zbliżonym do naszego światopoglądzie, sposobie postrzegania spraw i ludzi, którego towarzystwo inspiruje i daje poczucie rozwoju, z postacią, którą podziwiam, a także cenimy po prostu za to, jaka jest. Tak powstał mimowolny (auto)portret obu pisarzy:

Sądząc po sposobie, w jaki widział i opisywał świat, musiał to być człowiek wyrozumiały i przychylny, pogodny i serdeczny brat łąta, swój chłop. Nie ma w nim złości, nie ma nienawiści. Stara się wszystko zrozumieć, dociec, dlaczego ktoś postępuje tak, a nie inaczej. Nie wini człowieka jako osoby, wini system, nie jednostka

¹⁹ W wywiadzie prezentującym *Podróże z Herodotem* jako książkę nominowaną do Nagrody Literackiej Nike Kapuściński powiedział: „Potrzeba zrozumienia innych, współodczuwanie – to najważniejsza cecha reportera”. Zob. *Reporter to taki zwiadowca*. Z Ryszardem Kapuścińskim rozmawiał Marek Radziwon. „Gazeta Wyborcza”, 29.09.2005.

jest z natury zła, zdeprawowana, nikczemna, zły jest system, w jakim przyszło jej żyć. Dlatego jest żarliwym rzecznikiem wolności i demokracji i przeciwnikiem despotyzmu, jedynowładztwa i tyranii, gdyż uważa, że tylko w tym pierwszym wypadku człowiek ma szansę zachowywać się godnie, być sobą, być ludzki.

s. 245–246

W szerszym wymiarze spotkanie z Herodotem jest dla Kapuścińskiego kolejnym na szlaku jego reporterskich i literackich wędrówek spotkaniem z Innym, i to Innym świadomym znaczenia inności jako podstawowego aspektu relacji międzyludzkich. *Dzieje* stanowią dla autora *Imperium* manifestację wizji otwartego społeczeństwa wielokulturowego, które czerpie siłę ze swego wewnętrznego zróżnicowania:

Herodot nigdy nie oburza się i nie potępia inności, lecz stara się poznać ją, zrozumieć i opisać. Odrębność? Ona ma tylko podkreślać jedność, stanowić o jej żywotności i bogactwie.

s. 104

To może największa wartość, jaką mają dla Kapuścińskiego *Dzieje* Herodota, wyrażona w końcowej partii książki wręcz encyklopedycznym stwierdzeniem: „Pierwszym, który uświadomił sobie wielość świata jako jego istotę, był Herodot” (s. 203).

Tak bardzo cenione przez obu pisarzy pojęcie wspólnoty przekłada się na tekst, i to nie tylko na wspomniany zbiorowy tekst gatunku reportażu. W czasach Herodota jest to wspólnota oralności, opowieści, słowa, która metaforycznie przechodzi właśnie we wspólnotę tekstu, na przykład w tezie o zbiorowym autorstwie homeryckich epopoi. Wątek ten podjął Kapuściński w jednym z wywiadów, mówiąc:

[...] we współczesnym świecie tego strasznego rozwoju informacji i współzależności książka jest właściwie dziełem zbiorowym. Wierzę w ten zbiorowy umysł. Człowiek pisze czy czyta i już sam nie wie, gdzie kończy się jego myślenie, a zaczyna czyjeś myślenie. Pisanie jest teraz zbiorowym wysiłkiem²⁰.

Reportaż staje się zatem nieuchronnie wędrówką po cudzym śladzie, obserwacji świata towarzyszy ciekawość relacji poprzedników, przywoływanych nie tylko z kronikarskiego obowiązku²¹. Skrupulatne notowanie ich nazwisk oraz danych bibliograficznych ich dzieł stanowi zabezpieczenie przed groźbą powrotu do anonimowości tekstu, groźbą jakże realną w sytuacji jego wspólnotowego charakteru²². Powtarzany wielokrotnie gest pisemnego utrwalenia jest w istocie repetycją gestu Herodota, który

Pokazuje [...] historię świata poprzez losy jednostek, na kartach jego książki, której celem ma być utrwalenie dziejów ludzkości, są zawsze obecni konkretni ludzie, konkretny człowiek, człowiek z imieniem, wielki albo marny, łaskawy albo okrutny, zwycięski lub nieszczęśliwy. Pod różnymi imionami i w coraz to innych kontekstach i sytuacjach są tu Antygony i Medee, Kasandry

²⁰ R. Kapuściński: *Warsztat musi być czynny*. W: *Książki i ludzie*. Rozmowy Barbary N. Łopieńskiej. Warszawa 1998, s. 99–100.

²¹ Podobne przekonanie towarzyszyło wędrówkom Zbigniewa Herberta, który pisał: „[...] uświadomiłem sobie, że podróżuję po Europie po to, aby z długich i dramatycznych dziejów ludzkich wydobyć ślady, znaki utraconej wspólnoty”. Idem: *Holy Iona, czyli kartka z podróży*. „Zeszyty Literackie” 2002, nr 1, s. 52.

²² Por. m.in. notatki z jednej z afrykańskich podróży Kapuścińskiego: „[...] jeśli tylko starcza mi sił, staram się w chwilach wolnych czytać. Więc napisane jeszcze w 1901 roku przez przenikliwą w obserwacji a dzielną w podróżowaniu Angielkę Mary Kingsley West *African Studies*, wydana w 1945 roku mądrą *Bantu Philosophy* księdza Placide Tempelsa czy francuskiego antropologa Georges’a Balandiera głęboką, refleksyjną *Afrique ambiguë* (Paris 1957). No i poza tym, oczywiście, Herodota” (s. 168–169).

i służebnice Klitajmestry, jest Duch Dariusza i kopijnicy Ajgistosa.

s. 247

Reportaż, a wraz z nim cała literatura, jest zatem także wspólnotą pamięci, utrwalającej ludzi i wydarzenia, w wymiarze literackim przechowującej wątki, tematy, archetypy, toposy, symbole. To właśnie pamięć Herodota podziwia narrator *Podróży z Herodotem*, z żalem konstatując współczesne upośledzenie ludzkiej pamięci („jesteśmy kalekami pamięci”; s. 170), wspieranej, ale tym samym obezwładnianej kolejnymi wynalazkami myśli technicznej:

Człowiek współczesny nie troszczy się o własną pamięć, ponieważ żyje otoczony pamięcią zmagazynowaną. Wszystko ma na wyciągnięcie ręki – encyklopedie, podręczniki, słowniki, kompendia. Biblioteki i muzea, antykwariaty i archiwa. Taśmy dźwiękowe i filmowe. Internet. Nieskończone zasoby przechowywanych słów, dźwięków, obrazów w mieszkaniach, w magazynach, w piwnicach i na strychach.

s. 76

Dla reportażu pamięć jest czynnikiem kluczowym²³. Człowiek starożytny, jedyny powszechny w tamtych czasach „nośnik” pamięci, mógł zdobyć wiedzę o przeszłości tylko dzięki kontaktowi z innym człowiekiem, zarówno w sensie umysłowym, jak i fizycznym. Pamięć integrowała społeczności, tworząc – w dalszym planie – literaturę:

W świecie Herodota niemal jedynym depozytariuszem pamięci jest człowiek. Żeby więc dotrzeć do tego, co zapamiętane, trzeba dojść do człowieka, a jeżeli mieszka

²³ Tu znów na prawach ciekawostki nasuwa się postać Trumana Capote’a, który rzekomo zapamiętywał 94% przeprowadzanych rozmów, stanowiących później materiał jego książek.

on daleko od nas, musimy do niego pójść, wyruszyć w drogę, a kiedy już się spotkamy – usiąść razem i wysłuchać, co nam powie, wysłuchać, zapamiętać, może zapisać. Tak zaczyna się reportaż, z takiej rodzi się sytuacji.

s. 77

Pochodząca od społeczności opowieść, która staje się reportażem, wraca do tej społeczności pod postacią nowej opowieści²⁴. To gatunek, któremu z założenia obca jest kryjówka szuflady autora, opowiada się bowiem zawsze komuś. Odbiorca – w czasach Herodota raczej słuchacz niż czytelnik – jest niezbywalnym uczestnikiem sytuacji komunikacyjnej reportażu jako gatunku antropologicznego, jako że „jesteśmy ludźmi, bo opowiadamy historie i mity” (s. 254). Po raz kolejny okazuje się, że współczesna technika bardziej szkodzi temu gatunkowi niż pomaga, oddalając autora reportażu od jego czytelników, podczas gdy w epoce Herodota

[...] twórca żył w bliskim, bezpośrednim kontakcie ze swoimi odbiorcami. Nie było przecież książek, autor po prostu przedstawiał czytelnikowi to, co pisał, on słuchał, od razu reagując i komentując.

s. 248

Podróże z Herodotem nie tylko tematyzują relację reportażu z odbiorcą, ale także ją egzemplifikują przez kilkakrotne podkreślenie osobistej więzi narratora z dziełem greckiego historyka. Zaciekawienie, jakie początkowo budził ów tekst, przeistoczyło się w osobistą sympatię, rodzaj związku uczuciowego, opartego na wdzięczności i duchowym pokrewieństwie:

²⁴ Przejście to jest zawarte w genologicznej koncepcji pochodzenia gatunków literackich od aktów mowy. Por. T. Todorov: *O pochodzeniu gatunków*. Przeł. A. Labuda. W: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. T. 2. Red. M. Głowiński. Wrocław 1977–1988, s. 206–219.

Herodot zaczął mnie bowiem ciekawić, więcej – budził moją sympatię. Byłem mu wdzięczny, że w Indiach w chwilach niepewności i zagubienia był przy mnie i pomagał mi swoją książką.

s. 47

Pamięć, a właściwie lęk przed utratą tego, co minione, jest jednocześnie genezą i imperatywem literatury. W rzeczywistości jest to starcie: pamięć/literatura kontra śmierć. Herodot pisze, aby uratować przed zapomnieniem/unicestwieniem przynajmniej część swego świata:

[...] decyduje się [Herodot – I.G.W.], prawdopodobnie pod koniec życia, na napisanie książki, ponieważ ma świadomość, że zebrał ogromną ilość historii i wiadomości i że jeżeli nie utrwali ich w książce, wszystkie one, zgromadzone dotąd w jego pamięci – po prostu zginą. Jest to znowu, ta sama co zawsze, walka człowieka z czasem, walka ze słabościami pamięci, z jej ulotnością, z jej stałą tendencją do zacierania się i znikania. Z tego zmagania zrodziła się idea książki, wszelkiej książki, i stąd jej trwałość, jej – chciałoby się powiedzieć – wieczność. Bo człowiek wie, a w miarę przybywania mu lat wie to coraz lepiej i odczuwa coraz dotkliwiej, że pamięć jest słaba i ulotna i jeżeli nie zapisze swej wiedzy i doświadczenia w formie bardziej trwałej, to, co nosi w sobie, zginie.

s. 206–207²⁵

Pisząc *Podróże z Herodotem*, reportaż-komentarz, Kapuściński staje się rzecznikiem literatury ocalającej, opatrzonej, chyba na zawsze, mottem z *Przedmowy Cze-*

²⁵ Na ten wątek *Podróży z Herodotem* zwraca uwagę Zygmunt Ziątek: „Kapuściński wielokrotnie podkreśla, że jest to ktoś [Herodot – I.G.W.], kto po raz pierwszy na tę skalę utrwała w piśmie wszystko, co dotąd żyło w opowieści, kto zamienia pamięć mówiona na pisaną”. Idem: *Powrót do Pińska*. „Odra” 2007, nr 3, s. 20.

sława Miłosza: „Czym jest poezja, która nie ocala narodów ani ludzi?”. Istotne jest, że włącza się w ten nurt jednocześnie z dwóch pozycji: jako autor i jako czytelnik, poświadczając wspólnotowy charakter literatury.

Reprezentowana przez Herodota kultura starożytna była dla Kapuścińskiego kulturą wspólnoty, pamięci, oralności. Te trzy pojęcia są jednocześnie filarami wyznawanej przez pisarza koncepcji reportażu/literatury. Wszystkie skierowane są ku Innemu: wspólnota jako wyznacznik tożsamości, pamięć jako łącznik z przeszłymi pokoleniami i minioną postacią świata, wreszcie oralność rozumiana jako spotkanie w przestrzeni słowa wypowiedzianego, będącego podstawą „bezpośredniego, sokratejskiego kontaktu” (s. 170).

To, za co Kapuściński podziwia Herodota, jest w istocie tym, co ceni w literaturze. Wpleciony w *Podróże z Herodotem* komentarz do *Dziejów* kreśli model literatury „interpersonalnej”, powstałej w wyniku kontaktu z drugim człowiekiem i kontynuującej tę więź mimo pisemnej, a więc z założenia zamkniętej, formy utrwalenia. Pisząc reportaże z odległych stron świata, Kapuściński poświadczal swoje spotkania z Innym – pisząc *Podróże z Herodotem*, ukazywał, w jaki sposób literatura może być kontynuacją tego spotkania.

„O śmierci bez przesady”

Lala Jacka Dehnela

Kasia ma już za sobą niemowlę i dziewczynkę,
Halina ma jeszcze przed sobą staruszkę i śmierć [...]¹.

Skoro rzecz ma być o prozie, zacznijmy od poezji:

Stoją za oknem strone ciemności,
ciemność przychodzi do okien w gości.

A za ciemnością idą zwierzęta,
żaden bestiariusz ich nie spamięta.

Za zwierzętami śmierć biała kroczy,
śmierć sześcioskrzydła, na skrzydłach oczy.

Stają u okien. Patrzą do środka.
Bardzo się zmienia kto je napotka.

W środku tłum, książki, meble i szklanki,
czyli szkło, papier, drewno i tkanki.

I śmierć, i bestia się rozpromienia,
że się serwuje tyle jedzenia.

Przez miłorzębu patrzą gałązki
na nieświadome niczego kąski.

¹ J. Dehnel: *Balzakiana*. Warszawa 2008, s. 333.

Ty, jeśli czekasz jakichś morałów,
nie czekaj dłużej. Czasu jest mało.

Bądź dobry. Kochaj. Starzej się z wdziękiem.
Zamki są słabe. Szyby są cienkie².

To wiersz *Przyjęcie* z wydanego przez Jacka Dehnela w roku 2007 tomu *Brzytwa okamgnienia*. Potoczysty rytm lirycznego monologu i regularność dystychu nie mają w tym wypadku kojącej mocy. Przeciwnie, formalna powtarzalność i przewidywalność potwierdzają nieuchronność wyroku, na jaki wszyscy są skazani. Napięcie rośnie w miarę jak zarysowuje się koncentryczny układ świata przedstawionego (śmierć – zwierzęta – ciemność – dom – adresat monologu). W centrum tego świata znajduje się liryczne „ty”, nieuchronnie odsyłające do „ja”, czyli rzeczywistego odbiorcy słów podmiotu. Plastikzne wyobrażenie śmierci pod postacią nocnego motyla („śmierć sześcioskrzydła, na skrzydłach oczy”) lecącego ku światłu domostwa, kontrastuje z anonimowością adresata ostatniej strofy, nadającą mu status everymana.

Przyjęcie to pierwszy z utworów Dehnela, który przychodzi mi na myśl, gdy pada pytanie o obecność w jego twórczości motywu śmierci. Lektura kolejnych wierszy i próz tego autora uświadamia jednak, że przywołany tu sposób ujęcia mortalnego wątku doprowadzony jest do progu (tu wręcz dosłownie progu domu), który Dehnel rzadko przekracza. Turpistyczna, rodem z thrillera, wizja śmierci-bestii czającej się w ciemności, (potencjalnie) atakującej z ukrycia, by pożreć „nieświadome niczego kąski” to w jego utworach rzadkość. Można zaryzykować stwierdzenie, że częstotliwość, z jaką pojawia się ona w jego tekstach właśnie w takiej postaci, jest wprost proporcjonalna do częstotliwości, z którą pełno-

² J. Dehnel: *Przyjęcie*. W: Idem: *Brzytwa okamgnienia i inne wiersze*. Wrocław 2007, s. 45.

obrazowa myśl o śmierci nawiedza przeciętną ludzką świadomość. Codziennosc nie upływa wszak pod znakiem *memento mori*. Jeśli śmierć towarzyszy człowiekowi na co dzień, to tylko pod postacią telewizyjnego czy internetowego newsa jako śmierć innego. Nie oznacza to oczywiście, że śmierci, naszej śmierci nie ma – wtopiona w odległy plan świadomości, zatrzymana na zewnętrznym okręgu zaznaczonym w *Przyjęciu*, zawsze jest niespodzianką. Śmierć, będąca wszak w ludzkim życiu jedynym pewnikiem, jest niczym sznur w domu powieszonoego, o którym nie mówi się głośno. A Dehnel mówi, tyle że z właściwą sobie subtelnością i powściągliwością, tak, aby myśl ta nie zawładnęła, krótkim w istocie, życiem, by nie zatrąła go mortalnym odorem. Podkreślany przez krytykę panestetyzm jego twórczości obejmuje także i ten temat³. Pożyczam zatem od Wisławy Szymborskiej tytuł jednego z jej wierszy w przekonaniu, że najlepiej odda on wyważoną pozycję, jaką śmierć zajmuje w utworach Dehnela. Spowita zazwyczaj woalem subtelnej metafory, na wzór Grochowiakowej pięknej pani w smołowej sukni z wiersza *Rozbieranie do snu*⁴, dyskretnie zaznacza swą obecność. „[...] mojry opłatały ich apartamenty zawikłaną siecią niteczek”⁵ – tak w artystowskim duchu mówi o siedzibach swych przodków narrator *Lali*, kojąc lęk przed śmiercią za pomocą deminutiwum i mitologicznego nawiązania potwierdzającego odwieczny porządek rzeczy.

Dehnelowe powroty do przeszłości, dokonujące się na różne sposoby w *Lali*, *Fotoplastikonie*, *Balzakianach* czy

³ Por. A. Świeściak: *Śmierć w poezji współczesnej* (Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, Dariusz Suska, Jacek Dehnel, Marcin Siwek, Tomasz Różycki, Wojciech Wencel). W: *Zamieranie: interpretacje*. Red. G. Ol-szański, D. Pawelec. Katowice 2007, s. 172–175.

⁴ Por. S. Grochowiak: *Rozbieranie do snu*. W: Idem: *Wybór poezji*. Oprac. J. Łukasiewicz. Wrocław 2000, s. 51–52.

⁵ Korzystam z wydania: J. Dehnel: *Lala*. Warszawa 2008, s. 6. Dalej cytaty lokalizuję, podając numery stron, z których pochodzą.

Saturnie, są czymś więcej niż wspomnieniem minionego, rekonstrukcją świata, który odszedł nieodwołalnie, choć melancholijna konstatacja: „Nic z tego się nie da / ocalić” z wiersza *Czereśnie* niewątpliwie w nich dominuje⁶. Plastyczna, przemawiająca do wyobraźni opowieść rozwija się w tej prozie niczym życie i niczym ono zmierza do swego końca. Śmierć jest tu często śmiercią na horyzoncie, procesem toczącym się w tle, zamieraniem.

Znak równości między narracją i życiem chyba z największą stanowczością stawia Dehnel w *Lali*, wydanej w roku 2006 autobiografizowanej opowieści o babce narratora, Helenie Bienieckiej, która w swym małym wcieleniu spogląda na nas z okładki książki. Sepiowa stylistyka, w jakiej utrzymana jest koncepcja graficzna tej okładki, została jednak przełamana dwoma akcentami kolorystycznymi: to blada czerwień kwiatów wplecionych we włosy dziewczynki i intensywniejsza, wzmocniona połyskiem czerwień koralu zawieszonych na jej szyi. Wspólnym mianownikiem tych dwóch barwnych motywów ożywiających wizualną aurę przeszłości, wykreowaną za pomocą sepii oraz imitacji pęknięć powierzchni fotografii z epoki, jest piękno. Zarówno kwiaty, jak i naszyjnik z natury swej służą ozdobie, ich walor estetyczny jest z zasady ulotny i nietrwały, a jednak to one zachowały intensywność barw, jakby na przekór wyrokowi śmierci. Czy ich nieśmiertelność stanowi analogię dla nieśmiertelności literackiej, a więc także estetycznej w swej istocie, opowieści o *Lali*?

„Mówię, więc jestem” – tak mogłoby brzmieć zarówno motto powieści Dehnela (reklamującego ją na ostatniej stronie okładki: „*Lala* to książka gadana”), jak i życiowe motto *Lali*. Powieściową klamrę tworzą znamienne słowa narratora: „I tak, od słowa do słowa urodziła się *Lala*” (s. 42) – „A potem [...] od słowa do słowa urodził

⁶ J. Dehnel: *Czereśnie*. W: Idem: *Ekran kontrolny*. Wrocław 2009, s. 5.

się Jacek. Czyli ja” (s. 402). Witalizm narracji przejawia się między innymi w jej kłaczowatości („Opowieść babci [...] nie ma ram ani krańców – jest rozmyta, rozgałęziona wszertz i w głąb, nieogarniona”; s. 18), zdolności do generowania nieskończonej – jak się wydaje – liczby wątków opartych na imponujących swą przepastnością zasobach pamięci głównej bohaterki:

Początek przeważnie zaplata się jak jakiś na wpół roślinny wąż, na wpół zwierzęcy chwytny ogon; owija się wokół przedmiotu, osoby, zapachu, anegdoki, a potem szaleje, szaleje, puszcza odrosty i rozplenia się w całe zagajniki słów i point; niepowstrzymywany, mnoży się bez ładu i składu, studzi herbaty, rozgotowuje makaron, płoszy z pamięci ważne sprawy. Ot co.

s. 8

Ludzie, miejsca, przedmioty, wydarzenia – wszystko to układa się w barwną panoramę życia, w której każdy element ma swoje, należne mu miejsce. Ale w miarę postępu demencji tytułowej bohaterki wątki opowieści rwą się niczym neuronowa sieć pamięci Lali:

Rozpad babci najlepiej było widać po rozpadzie narracji. Z początku brakowało tylko drobnych składowych [...], potem znikaly fragmenty historii, szczegoly mieszały się ze sobą i nikt nie wiedział, gdzie stała śliwa, a gdzie wiśnia, jakiego koloru była sukienka pani Iksińskiej pewnego wieczora, i tak dalej, a babcia, jak to babcia, dbała o narrację i uzupełniała ją wyobraźnią, czyli substancją innej natury. Z czasem zaczęły znikać całe opowieści, albo, co gorsza, jedne historie mieszały się z innymi, dochodziło do niezwykłych kontaminacji i absurdalnych zdarzeń.

s. 201–202

Coraz liczniejsze powtórzenia, kwitowane dotąd z rozbawieniem Fredrowskim cytatem z *Pana Jowial-*

skiego: „Znacie? To posłuchajcie!”, tracą blask, męcząc słuchaczy swą nieścistością względem pierwotnych, opartych na faktach wersji. Lala zresztą coraz rzadziej wraca do przeszłości, koncentrując się w swych wypowiedziach na tym, co tu i teraz, chętniej niż opowieści oddając się rozbrajającej w swej szczerości konwersacji:

I oczywiście następnego dnia rano babcia wkroczyła do pokoju z pytaniem na ustach:

– A wy tu wszyscy spaliście? – Do Basi, inkwizytorsko: – Z kim spałaś?

– A jak pani myśli?

– Z Jackiem. Bo on chudszy, łatwiej się zmieścić.

A tamten gruby.

– No, widzisz – zaśmiała się Basia. – Dostało ci się, Mateuszu.

– I tak spaliście pod jedną pierzyną?

– Tak.

– I zrobił ci dziecko?

– Nie.

– Ale ciapa. – Mnie też się dostało.

s. 367

Bliska monosylabiczności skrótowność dialogowych kwestii wypowiedzianych przez Lalę jawnie kontrastuje z rozmachem jej niegdysiejszych opowieści, a poczucie zadomowienia w przeszłości nijak nie przystaje do zabłąkania bohaterki w czasie jej terażniejszym. „[...] czas miniony będzie układał czas mijający” (s. 19) – dopóki działa ta reguła leżąca u podstaw narracji, wszystko jest dobrze. Postępująca destrukcja pamięci Lali odwróciła tę zasadę: terażniejszość wypaczyła bezpowrotnie obraz przeszłości, to ona decyduje teraz, co i w jakim kształcie wyłoni się zza zasłony czasu. Metafora zasłony pojawia się zresztą w powieści w dosłownym brzmieniu w pamiętniku Jacka uwieczniającym ostatnie wspólne chwile z Lalą:

[...] *babcia śniła mi się tak, jak śnią się zmarli: daleka, rozświetlona, za nieuchwytną zasłoną. Jakby zaświaty były z muślinu.*

s. 380–381

Tu także zostaje postawiony po raz kolejny znak równości pomiędzy opowieścią a życiem, choć tym razem nabiera on dramatycznego wydźwięku:

– *Wiesz – mówi [Lala, we śnie Jacka – I.G.W.] – znu-
dziło mi się życie. Odchodzę. Nie chce mi się już opowia-
dać.*

s. 380

Te oniryczne wizje są w istocie prefiguracją mającego wkrótce nadejść końca ziemskiego czasu Lali. Nić życia nie zostaje jednak gwałtownie zerwana, jej dalszy ciąg po prostu znika z oczu narratora, jak bohaterowie utworu znikają z pola widzenia czytelnika.

„A kiedy babcia umrze, a umrze niebawem, i mogę to napisać zupełnie spokojnie...” (s. 5) – te słowa otwierają powieść, będąc w istocie jej kwintesencją. Długie, barwne życie tytułowej bohaterki zawarte w długiej, barwnej opowieści o jej losach dopełnia się niemal na ostatnich stronach książki. Spokój tej inicyjalnej konstatacji zyskuje swe uzupełnienie w wieńczącym narrację, pełnym mądrej zgody na istniejący porządek rzeczy, zdaniu: „A słońce wschodzi na wschodzie, na zachodzie zachodząc” (s. 403). Śmierć i towarzyszący jej spokój – ta para pojawia się na stronach *Lali* kilkakrotnie:

Przychodziłam [mówi Lala, po śmierci swojej matki – I.G.W.] na grób przez dwa czy trzy miesiące, a potem poczułam, że jest już pusty, że jej już tam nie ma. I wróciłam do domu spokojna.

s. 235

A potem, siedząc któregoś dnia tuż przy fotelu babci, patrząc, jak otworzyła usta, drzemie i pochrapuje cichutko, pomyślałem sobie [Jacek – I.G.W.], że może i tak ma być. Taki spokój na koniec, żeby wszystkim było łatwiej.

s. 354

Rytm życia i śmierci toczy się zgodnie z zasadą sztafety pokoleń: „I tak całość się wypełni. Właśnie się rodzę” (s. 403) – mówi narrator, przedstawiciel kolejnej generacji. Przekazanie pałeczki dotyczy także samej opowieści:

Tę historię opowiem już za babcię. Coraz więcej opowiadam za babcię. Wszystko się rozsypuje, rozmywa, rozchodzi na strzępy.

s. 201

Reprezentowana przez narratora młodość towarzyszy starości w jej odchodzeniu ze świata. Jacek, *alter ego* autora, podejmujący się roli opiekuna pogrążającej się w demencji babci, jest słuchaczem i kronikarzem jej opowieści. Ciekawość, z jaką jej wysłuchuje, i pietyzm, z jakim ją notuje, świadczą nie tylko o właściwym ludzkiej naturze głodzie narracji. Historie, które opowiada Lala, są także sposobem na zaspokojenie potrzeby samopoznania. Pytanie „Skąd się wziąłem?” prowadzi w naturalny sposób do pytań kolejnych: „Kim jestem?” i „Dokąd zmierzam?”, podsuwając różne warianty odpowiedzi. Podporządkowane wektorom przeszłości, terażniejszości i przyszłości budują egzystencjalną wiedzę o obojgu bohaterach powieści mimo dzielącego ich pokoleniowego dystansu. Dopełniający się czas Lali nakłada się na początek czasu Jacka – śmierć i życie toczą się pulsującym, miarowym rytmem. Można przy tym odnieść wrażenie, że miarowości tej nic nie jest w stanie zakłócić. W opowieści Lali wielokrotnie powtarza się wątek gry ze śmiercią: choroby, wypadki,

wojenne opresje, z których zawsze cudem udawało jej się uratować:

W kilka dni później dwór został zajęty na kwatery przez jakichś Niemców, a babcia się rozchorowała na zapalenie mięśnia sercowego i po raz kolejny o mało nie umarła, co tak już jej weszło w krew, że i teraz chwalić Boga, choć niby wszystko w niej zużyło się ze szczętem, niby całe partie mózgu obumarły, a przecież żyje i wciąż się uśmiecha.

s. 193

Śmierć nagła, niespodziewana, śmierć w kwiecie wieku czy w pół słowa, wreszcie śmierć samobójcza to zawsze śmierć „narracyjna”, dokonująca się w opowieści, gdzie funkcjonuje na prawach sensacyjnego wydarzenia wieńczącego zazwyczaj historię cudzych losów. W biografii Lali kilkakrotnie powtarza się wątek otarcia się o śmierć, lecz losem głównej bohaterki jest właśnie zamieranie jako powolne wyczerpywanie się życiowej energii, destrukcja pamięci, odejście w milczenie.

W stopniowym porzucaniu życia Lala przypomina przedmioty, które w świecie przedstawionym powieści zajmują miejsce niemal równoprawne postaciom ludzkim. Meble, książki, obrazy – to zawsze przedmioty z „duszą”, z przeszłością, posiadające – podobnie jak ich właściciele – swoją historię, w swej różnorodności tworzące melanz odpowiadający zróżnicowaniu ludzkiej społeczności:

Mieszkanie w Oliwie przypomina wyspę oblaną wodami rozmaitych mórz, z których każde przez lata wyrzucało na brzegi inne muszle, rozgwiazdy i wodorosty. Z jednej strony dryfowały resztki dawnej świetności – brązowy kandelabr, wielkie lustro, kilka fotografii; z drugiej – kieleckie meble z lat trzydziestych, mieszczkańska przydatność, solidny kredens, pianino i zegar; z trzeciej – obrazy Karpińskich, smutne ostańce całkiem

przyzwoitej niegdyś kolekcji; z czwartej – chłopomania [...]; a wszystko to tapła się w zalewie „przejściowych trudności towarowych”, przez które wciąż trzeba było wynajdywać nowe zastosowania dla starych rzeczy, malować dół od toaletki olejną i przerabiać go na biureczko, kredens zamienić w szafki kuchenne, a pokój dziecięcy przegradzać meblościanką ze sklejki.

s. 302–303

To pomieszanie stylów, kształtów i barw nie irytuje, przeciwnie, każdy nowy przedmiot jest witany z radością, o ile zwróci na siebie uwagę Lali („[Lala – I.G.W.] przez całe życie gromadziła olbrzymie ilości talerzy, talerzyków, garnków, ręczników, pościeli”; s. 305) bądź, dziedziczącego jej pasję, narratora („[...] któregoś ranka obudzimy się na klatce schodowej, wypchnięci przez przedmioty. [...] moja kolekcja osobliwości jest ekspansywna”; s. 302). Rzeczy przywołują dobre wspomnienia, ale też wspierają w trudnych chwilach, jak wtedy, gdy Jacek pojechał zaopiekować się chorą i zniedołężniałą Lalą:

Pojechałem wyekwipowany, jakbym wcale nie jechał do domu pełnego, ba, przepelnionego: zabrałem karton z moim ulubionym angielskim serwisem, z moimi ulubionymi secesyjnymi sztukami Frageta, z moim ulubionym kielichem z miodowego szkła, choć, doprawdy, szkła tu aż nadto. Rozlokowałem się. Umościłem. Ubrania w szafie, na komodzie wieża (przystawiona zegarem), na biurku to samo lustro, które ustawiłem tu rok temu, a wygrzebałem ze śmietnika dwa lata temu, obok kałamarz, drewniany listownik od Wiktora, podstawka na pióra „Souvenir de Varsovie”, jeszcze z Siedlec, a pewnie i z Białej Cerkwi. Na półkach rozstawiłem zdjęcia, które zawsze woźę ze sobą [...].

s. 384–385

Zżycie się z przedmiotami jest – jak się zdaje – jednak poddyktowane czymś więcej niż tylko słabością do

wcielonego w nich piękna. Przywołany fragment podpowiada przede wszystkim znaczenie poczucia bezpieczeństwa, jakie dają narratorowi rzeczy – należą do niego, zawierają więc część jego tożsamości, wzmacniając tym samym jego ontologiczny status i dodając odwagi w spodziewanych trudnych chwilach starcia z chorobą bliskiej osoby.

W refleksji narratora snutej u schyłku opowieści, kiedy świat Lali nieodwołalnie pogrąża się w przeszłości, a jej narracja coraz częściej gubi swój rytm i energię, pojawia się dramatyczny wątek żalu po byłych przedmiotach, których zbiorowość tworzyła, skazaną na zagładę, kulturową przestrzeń zadomowienia:

Bogowie otworzyli niebo, zesłali na mnie promień blasku i pokazali mi – jak każdemu – że się mija. Zrozumiałem, że nie ma czyścica przedmiotów. Że nikt nie czeka na zaginione listy, nikt nie czyta spalonych książek, gruz nie obróci się w domy, a skorupy – w filiżanki z paradnego serwisu prababci. Rzeczy utracone nie żyją – leżą w ziemi i fruną w powietrzu, bez grobowców. [...] szedłem przez ogród, stawiając długie kroki, i krzyczałem głośno, bardzo głośno:

– Oddajcie mi moją Europę!

s. 341

Rzeczom z tak zwanej epoki, pochodzącym z przedwojennych manufaktur i rzemieślniczych warsztatów, a nie z produkcyjnej taśmy, przypisane jest zazwyczaj trwanie dłuższe niż człowiekowi, ale ich energia życiowa również wyczerpuje się stopniowo aż do kresu, gdy renowacja jest już niemożliwa. Przechodzą z rąk do rąk, pieczołowicie chronione ludzkim staraniem przed wpływem czasu, choć troska o nie jest w istocie troską o tę część siebie, z którą rzeczy te się łączą (serwis prababki narratora, sygnet jego dziadka). Póki co, po śmierci Lali, „Rzeczy zostaną odziedziczone i będą sobie

musiały znaleźć inne półki i szafy w innych mieszkaniach” (s. 5)⁷. Symbolem długiego trwania przedmiotów kontrastującego z krótkim istnieniem ludzi jest rodzinny fotel, w którym zasiadali wszyscy, nieodwołalnie już przeszli, członkowie rodu narratora:

Ja zaś patrzyłem na zamykające się za mną bezgłośnie drzwi kolejnych generacji i zastanawiałem się, gdzie też będzie stał ten tron zżarty gangreną, ten dziedziczny barłóg, to lektorium na wół płynne, rozlewające się warstwami różnorodnych tkanin i rozprutych tapicerek, ten monarszy mebel dotknięty tysiącletnim trądem – i jak będzie wyglądał w dniu mojej śmierci.

s. 348

W przytoczonym fragmencie proces zamierania zostaje nieoczekiwanie przeniesiony z przedmiotu na człowieka. Zła kondycja dziedziczonego przez pokolenia mebla i tak wróży mu los dłuższy niż ten, który jest pisany narratorowi. Tę samą myśl wyraża wszak okładka powieści, o której była mowa. Odporność przedmiotów na działanie czasu tu akurat ma irytujący wydźwięk, któremu zdaje się przeczyć większość partii utworu poświęconych rzeczom. Są one bowiem nie tylko tłem oddającym koloryt epoki, ilustracją z przeszłości, lecz także równoprawnym uczestnikiem wydarzeń, ściśle powiązaniem ze światem ludzi, których potrzeby – emocjonalne i estetyczne – zaspokaja. Przeważa zatem w *Lali* troska o ich byt, zagrożony szczególnie, gdy zabraknie im ludzkiej opieki:

I co będzie ze zbiorami szkła, z tymi trzema czy czterema setkami wazonów, kielichów, dzbanów i butele-

⁷ Wokół groteskowo ujętego wątku dziedziczenia przedmiotów osnuł Dehnel fabułę opowiadania *Filc* z tomu *Rynek w Smyrnie*, którego bohaterka wypełniła różnymi wariantami swej ostatniej woli dwadzieścia osiem zeszytów, dokonując hipotetycznych pośmiertnych darowizn i wydziedziczeń. Por. J. Dehnel: *Filc*. W: Idem: *Rynek w Smyrnie*. Warszawa 2007, s. 173–240.

czek, czerwonych, szafirowych, żółtozielonych, z bąbelkami i bez, opalizujących, spękanych, oszronionych?

s. 5

Tę troskę demonstruje również podświadomie sama Lala, odczuwając – w miarę postępu demencji – coraz silniejszą potrzebę przypisania przedmiotów do miejsc, z których one pochodzą, i osób, do których niegdyś należały („Kiedy zaczęła tracić pamięć, wszystko nagle było skądś. [...] Jak nie z Żabiej w Warszawie, to z Lisowa, po babci Wandzie, po dziadku, po ojcu”; s. 164). Niestety, chorobliwa erozja pamięci bezwzględnie obnażyła dramatyczną nieprzystawalność ludzkiego i przedmiotowego bytu: identyfikacja rodowodu rzeczy coraz częściej była chybiona, rzeczy „odklejały” się od ludzi jakby w zapowiedzi ich definitywnego rozłączenia. Prawdopodobnie to właśnie lęk przed owym rozłączeniem nakazywał Lali kojarzyć rzeczy, ludzi i miejsca, scalać je, mozolnie rekonstruować ich historię. Tu jednak, gdzie dostrzegamy rozsuniecie się obu światów, musimy odnotować także podstawowe podobieństwo losów człowieka i przedmiotu. W opowieści narratora analogia ta otrzymuje dosłowną postać w upodobnieniu osoby do rzeczy:

Babcia wykonana z rzetelnych i trwałych materiałów, która po drobnych naprawach i poważniejszych remontach jeszcze parę lat temu zachowywała tyle blasku i wdzięku, że kiedy przyjeżdżali do mnie z wizytą przyjaciele z odległych krain, prowadziłem ich właśnie do niej [...].

s. 7

i odwrotnie:

Ciała butwiejących w samotności naczyń, oblepionych pąklami obfłuczonych ornamentów i algami powykręcanych sztucców, leżały, odrętwiałe, w ciemnościach paw-

lacza. Jeśli istnieje życie pośmiertne przedmiotów, ich dusze istniały teraz najpewniej w jakimś innym świecie, gdzie nieustannie, *da capo al fine*, przeżywały lata swej kijowskiej, morawickiej i lisowskiej przeszłości.

s. 65

Zamierania ludzi i rzeczy, choć tak różne, w ostateczności wszak prowadzą do tego samego, definitywnego końca. Starania babci, aby fotografie zmarłych nie mieszały się ze zdjęciami żywych, są w istocie wysiłkiem daremnym. Ich rozdzielenie, choć możliwe w planie materialnym, w przestrzeni pamięci jest utopią. Płaszczyzny życia i śmierci tasują się podobnie jak zazębiają się światy ludzi i przedmiotów. W refleksji narratora zmarli zastygają w rzeczach niczym owad zatopiony w bursztynie:

Taki dom, takie życie pełne niezwywych. I wszyscy prawie na fotografiach, i wszyscy w rzeczach i pamiątkach.

s. 165

Upamiętnienie – to ostatnia posługa, jaką rzeczy oddają ludziom.

„A skąd pani weźmie prawdę?”

Trylogia o Halszce Opfer

Wydawało mi się, że jak napiszę książkę, to się wszystko skończy. Że wyrzucę to z siebie. Nie udało się¹.

– te słowa wypowiedziała w wywiadzie dla telewizji TVN Halszka Opfer, autorka i bohaterka głośnej opowieści o kazirodczej pedofilii *Kato-tata. Nie-pamiętnik*. Pisemna relacja – będąca zresztą jedną z klasycznych form psychoterapii – z trwającego latami rodzinnego dramatu nie przyniosła ofierze ani ulgi, ani tym bardziej wyzwolenia, choć właśnie taką nadzieję wiązała z nią autorka. „Książka ta jest dla mnie aktem odwagi i próbą pożegnania się z przeszłością. Jest moją terapią [...]” – czytamy w posłowniu *Kato-taty*². Dla badacza tekstu, nie-psychologa od pytania: dlaczego się nie udało?, ważniejsze jest pytanie: dlaczego miałoby się udać? Gdzie miałyby się kryć domniemana terapeutyczna moc literatury? W możliwości myślowej rekonstrukcji wydarzeń i uporządkowania doświadczeń? W sposobności do przepracowania traumy przez wyobraźniowy powrót do przeszłości? W dokonującej się na papierze pracy żałoby po zmarno-

¹ http://uwaga.tvn.pl/48053,news,,corka_8211_ofiara_swojego_ojca,reportaz.html [dostęp: 27.01.2014].

² H. Opfer: *Od autorki*. W: Eadem: *Kato-tata. Nie-pamiętnik*. Warszawa 2011, s. 195.

wanym dzieciństwie? Wszystkie te pytania sumują się w odpowiedź, którą potwierdzić w szczegółach może jedynie główna bohaterka opowieści. W zakończeniu *Monidla*, kontynuacji *Kato-taty*, czytamy:

Ta książka jest rozliczeniem z moją przeszłością. Wierzę, że pozwoli mi narodzić się na nowo i bez lęku spojrzeć w przyszłość. Napisanie jej było próbą przeanalizowania przeszłości i opisania błędnych decyzji, które miały destrukcyjny wpływ na moje życie³.

Wydaje się jednak, że bez powoływania się na opinię autorki-narratorki-bohaterki tekstu możemy przyjąć, iż swoistym *remedium cardinale* miała być wyartykułowana w *Kato-tacie* prawda, zaś sama literatura została przez Opfer potraktowana jako, niedostępna jej dotąd, okazja do przemówienia własnym głosem. „Zaniemówiłam”, „zatkało mnie”, „oniemiałam” – to najczęstsze puenty drastycznych scen opisywanych przez Opfer. Tekst, który otrzymaliśmy, byłby zatem pochodną okoliczności, o jakich pisał między innymi szwedzki eseista Olof Lagercrantz:

[...] zdarzają się sytuacje, kiedy pisanie staje się konieczne i nieuniknione. Kiedy nie ma innego wyjścia, nawet ktoś niewprawny chwyta za pióro. Są ludzie, którzy piszą dla ratowania własnego życia⁴.

W obliczu tak silnego imperatywu i tak głębokiej motywacji pisanie tekst nabiera waloru świadectwa, łączy cechy zwierzenia i dokumentu. Patologiczna sytuacja graniczna, z jakiej się wyłonił, zwalnia niejako skupionego na opowieści czytelnika z zadawania pytań o jego wiarygodność. Byłyby one w jakimś stopniu nie stosowne czy wręcz nieetyczne, dowodziłyby bowiem

³ H. Opfer: *Monidło. Życie po „Kato-tacie”*. Warszawa 2011, s. 220.

⁴ O. Lagercrantz: *O sztuce czytania i pisania*. Przeł. J. Kubitsky. Warszawa 2011, s. 120.

braku zaufania do przedstawianej czytelnikowi relacji, stawiając odbiorcę w równym rzędzie z tymi, którzy w rzeczywistości pozaliterackiej zwyczajowo zaprzeczają bulwersującej prawdzie, demonstrując tym samym potrzebę jej wyparcia.

Ewa Jarosz, autorka wstępu do *Monidła*, analizuje kwestię zasadności pytania o prawdę historii Halszki jeszcze pod innym kątem. Jej zdaniem powinno być ono zawieszane nie tyle z uwagi na drastyczny temat, ile z racji subiektywności doświadczeń będących przedmiotem opisu:

Traktujemy wydarzenia i osoby z opowieści Halszki jako autentyczne, ponieważ liczy się dla nas tylko perspektywa Autorki. [...] Historia Halszki staje się dla nas prawdziwa, bo jest przez nią odczuwana i widziana jako taka. To jest jej prawdziwe życie bez względu na to, w jaki sposób inne osoby – ukazani w książce lub nie bohaterowie i świadkowie jej życia – widzą i oceniają te same wydarzenia i zachowania⁵.

Prywatna perspektywa, zdaniem Jarosz, definitywnie oddala kwestię prawdy i fałszu. Nie zawiesza jednak pytania o fikcję, która ma prawo znaleźć się w nawet najbardziej subiektywnej relacji ujętej w kształt literacki. W przypadku książek *Opfer* kształt ten – choć surowy – był nadawany, o czym świadczy zamieszczona w stopce redakcyjnej adnotacja o opracowaniu literackim *Kato-taty* autorstwa Marii Burzyńskiej.

Literackość tego tekstu przeziiera jednak i w inny sposób. Trudno bowiem pominąć sygnały dwuznaczności narratorskiej relacji: „Od dziecka grałam jakieś role i byłam mistrzynią improwizacji” (Kt, s. 184)⁶; „[...] mówienie prawdy nie zawsze się opłaca i lepiej

⁵ E. Jarosz: *Słowo na początek*. W: H. Opfer: *Monidło...*, s. 7.

⁶ Korzystam z wydania: H. Opfer: *Kato-tata. Nie-pamiętnik*. Warszawa 2011. Cytaty oznaczam skrótem Kt z podaniem numerów stron, z których pochodzą.

mówić dorosłym to, co chcą usłyszeć” (Kt, s. 131) – to oczywiście lekcja, którą Halszka wyniosła ze swego bolesnego dzieciństwa, ale i ona składa się na osobowość narratorki, której relację śledzimy. Lektura wymaga zatem wzmożonej czujności, tym bardziej że historia Halszki Opfer dostarczyła nam nie jednego, ale aż trzech tekstów, dla których prawda o tragedii bohaterki jest punktem wyjścia⁷. Czy jest jednak także punktem dojścia?

Henryk Markiewicz, analizując u progu lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku kwestię zależności pomiędzy fikcją a zawartością poznawczą dzieła literackiego, odwoływał się na wstępie swego wywodu do obiegowego pojmowania fikcji jako zmyślenia⁸. Także według *Słownika terminów literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego fikcja jest to

właściwość świata przedstawionego dzieła polegająca na tym, że jest on tworem „wymyślonym” przez autora, nie dającym się weryfikować przez zestawienie z rzeczywistością zewnętrzną wobec dzieła [...]⁹.

Podstawą obu definicji jest kategoria wyobraźni, za sprawą której fikcja pozostaje w trudnym i niejednoznacznym związku z prawdą, ujętym w klasycznym pojęciu *mimesis*. W skonstruowanych wokół dramatu Halszki Opfer książkach jej autorstwa: *Kato-tata. Nie-pamiętnik* i *Monidło. Życie po „Kato-tacie”* oraz wyróżnionym w roku 2013 nominacją do Nagrody Nike reportażu Katarzyny Surmiak-Domańskiej *Mokradelko*, toczy się subtelną grą między prawdą, która za sprawą literatury

⁷ H. Opfer: *Kato-tata...*; Eadem: *Monidło...*; K. Surmiak-Domańska: *Mokradelko*. Wołowiec 2012.

⁸ H. Markiewicz: *Fikcja w dziele literackim a jego zawartość poznawcza*. W: Idem: *Prace wybrane*. T. 3: *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1996, s. 122.

⁹ J. Sławiński: *Fikcja literacka*. W: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1998, s. 155.

wychodzi na jaw, a fikcją, która jest tej literatury niezbywalną ingrediencją.

Na ślad owej gry czytelnik natrafia jeszcze przed rozpoczęciem właściwej lektury. Mocnym sygnałem prawdy tekstu rozumianej jako zgodność opisywanych w nim wydarzeń z rzeczywistością jest tytuł serii – Samo Życie, w jakiej obie książki Opfer zamieściło wydawnictwo Czarna Owca, identyfikowane – po części z uwagi na osobę jego założyciela, Jacka Santorskiego – z obszarem literatury psychologicznej. Na stronie internetowej wydawnictwa *Kato-tata* i *Monidło* figurują w dziale z literaturą faktu. Z taką też metryczką, oczywistą z uwagi na autobiograficzne tworzywo obu tekstów, weszły one na rynek wydawniczy, a następnie do świadomości czytelników. Umieszczona na czwartej stronie okładki notka Marty Klubowicz utwierdza w tej kwalifikacji: „*Kato-tata* poraża autentyzmem i szczerością wyznania”, podobnie jak słowa Ewy Jarosz z przywoływanego wstępu do *Monidła*: „[...] historia Halszki jest prawdziwa. Historia Halszki to jej świadectwo!”¹⁰. Przynależność tekstów Opfer do obszaru *non-fiction* na tym etapie lektury zdaje się nie budzić wątpliwości.

Nazwisko autorki, które w języku niemieckim oznacza „ofiara”, jest pseudonimem¹¹. Jego przyjęcie uznać należy za oczywiste z uwagi na drastyczny temat opowieści toczącej się w czasach współczesnych, w społeczności małego miasteczka, gdzie trudno o anonimowość. Parawan pseudonimu pozostaje jednak w sprzeczności z udziałem autorki w telewizyjnym programie, w którym ukazuje ona swą twarz i opowiada o osobistej tragedii. Oba wybory są oczywiście suwerenną decy-

¹⁰ E. Jarosz: *Słowo na początek...*, s. 5.

¹¹ O motywie jego przyjęcia Halszka Opfer mówi: „Pytają mnie, dlaczego pod pseudonimem napisałam tę książkę. Jednak kocha się tych rodziców”. *Mamo, odkryj kotłdrę!* Z Halszką Opfer rozmawiała Katarzyna Surmiak-Domańska. „Gazeta Wyborcza”, 22.03.2009 [dodatek „Wysokie Obcasy”].

zją autorki, jednak konflikt, w jakim pozostają, można potraktować jako przejaw gry z fikcją, w którą to grę teksty *Opfer* i o *Opfer* są uwikłane.

W grze tej bierze też udział zamieszczana standardowo w tego typu publikacjach notka o zacieraniu na etapie redakcji śladów związku tekstu z rzeczywistością, koniecznym z uwagi na dobro osobiste bohaterów:

Wszelkie dane osób opisane w książce, w tym imiona, nazwiska, charakterystyczne cechy wyglądu, pseudonimy, nazwy miejscowości, firm itp., zostały zmienione w sposób uniemożliwiający identyfikację postaci osób rzeczywistych.

– taki zapis odnajdziemy zarówno w *Kato-tacie*, jak i w *Monidle*. Nadrzędnej intencji ochrony prywatności, którą podyktowana jest ta klauzula, towarzyszy mimowolnie nadany sygnał dystansu wobec realiów, oddalenia od rzeczywistości, migracji w kierunku obszaru *fiction*. W tę koncepcję wpisuje się także, i to w sposób najdobitniejszy, podtytuł pierwszej książki *Opfer: Nie-pamiętnik*. Dywiz spaja go w wymiarze formalnym z tytułem: *Kato-tata*, jest jednak przede wszystkim znakiem antytezy wobec pamiętnikarskiej relacji, z jaką opowieść Halszki *Opfer* jest w powszechnym odbiorze utożsamiana. Na to odczytanie nakłada się, wpisane w podtytuł, znaczenie niepamięci, w powiązaniu z którym przedmiot tekstu jest interpretowany jako to, o czym się nie pamięta i co trzeba dopiero mozolnie wydobywać z otchłani zapomnienia, ale też to, o czym pamiętać się nie chce.

Gra prawdy i nie-prawdy czy też prawdy wypartej prowadzona w planie formalnym książek *Opfer* może być traktowana jako kontynuacja tej samej gry pozorów, którą obserwujemy w planie treści. Posłuszna, dobrze ucząca się, niesprawiająca problemów, a jednocześnie spokojna i nieśmiała Halszka była do niej predestynowana w sposób szczególny:

Grałam wyuczoną rolę i udawałam przed wszystkimi, że mam kochających, dobrych rodziców. W towarzystwie dzieci byłam aktorką. [...] Robiłam wszystko, żeby mnie nie rozszyfrowali [podkr. – I.G.W.].

Kt, s. 57

– zwierza się bohaterka, która bezskutecznie próbuje wtopić się w tło w obawie przed zdemaskowaniem jej jako ofiary rodzinnej przemocy. Kluczową rolę w tym chybionym procesie upodobnienia gra ubiór: zbyt krótkie pseudodżinsy, skromna komunijna sukienka, pełniąca bez sukcesu dodatkową funkcję uroczystego stroju na harcerską zabawę, brzydkie futerko otrzymane w prezencie od ciotki z Ameryki, które ostatecznie wylądowało na śmietniku. O porażce decyduje jednak nie tylko kiepska jakość kostiumów i rekwizytów:

Pewnego dnia umówiłam się z koleżanką na lodowisku. Byłyśmy ubrane w takie same płaszcze i bereyty. Chciałam choć trochę się do niej upodobnić – byle tylko nie być sobą. Trudno nas było z daleka odróżnić. Nazywano nas nawet „dwójką” i o to mi chodziło. Jeździliśmy na łyżwach, trzymając się za ręce.

W pewnym momencie podjechał do nas chłopak, popatrzył – najpierw na nią, potem na mnie. Do niej się uśmiechnął, a gdy spotkał się z moim wzrokiem – zrobił pogardliwą minę. Łapczywie zjadał czekoladki. Miał brudne ręce. Nie zastanawiając się długo, złapał mnie za poły płaszcza i dokładnie sobie je wytarł. [...] Rozszyfrował mnie! [podkr. – I.G.W.] [...] Zdawałam sobie sprawę, że jestem inna i tak musi być.

Kt, s. 58

W życiu Halszki fikcja jest sposobem na przetrwanie – w domu, w szkole, na podwórku. Niczym Polyanna czy Ania z Zielonego Wzgórza bohaterka ucieka w świat marzeń, by oderwać się od koszmaru rzeczywistości:

Na takie szczególne momenty wypracowałam sobie z czasem pewną metodę: intensywnie myślałam, że to nie ja jestem osobą, która jest upokarzana. Wyobrażałam sobie, że obok stoi ktoś zupełnie inny, kogo dotyczą te okrucieństwa, a ja myślami byłam w parku lub bawiłam się z psem. Kiedy już było po wszystkim, wracałam do rzeczywistości, nie myśląc o tym, co się stało.

Kt, s. 69

Słowa narratorki są oczywistym zaprzeczeniem własnej tożsamości. Idąc tym tropem, czytelnik łatwo zauważy, że problem ów dotyczy nie tylko głównej bohaterki obu książek *Opfer*. Fikcja – tu pojęta jako fałsz i zakłamanie – jest bowiem jedyną, choć wynaturzoną więzią, jaka łączy Halszkę z matką:

Mama, podobnie jak ja, stworzyła sobie wymyślony świat i dobrze grała wyuczoną rolę. Robiła to lepiej ode mnie. Przed znajomymi udawała, że jej mąż jest dobry i troszczy się o rodzinę.

Kt, s. 74

i – paradoksalnie – z ojcem:

Przy ludziach ojciec był zupełnie inny. Kiedy przychodzili do nas goście, nasz kat przeistaczał się w ukochanego męża i wspaniałego tatusia. Do mamy przemawiał czule i chętnie jej usługiwał. Wszyscy nam zazdrościli.

Kt, s. 27

Zatajanie faktycznego stanu rodzinnych relacji, udawanie, że nic się nie dzieje, gra w teatrze pozorów jest jedynym wspólnym działaniem rodziny Halszki. Można zatem potraktować prawdę wyartykułowaną w *Katolicy* także jako sposób bohaterki na powrót do równowagi po latach spędzonych w świecie fikcji. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że byłby to podział zbyt jednoznaczny i uproszczony, obcy zarówno życiu, jak

i literaturze. Utwierdza w tym przekonaniu ostatnie – jak dotąd – literackie ogniwo tej historii.

W trylogii z Halszką Opfer w roli głównej *Mokradelko* pełni funkcję szczególną. To tekst, który zdaje się mówić: „Sprawdzam!”, choć nie taka oczywiście była jego intencja¹². Uprawnia je do tego jednoznaczna przynależność do gatunku reportażu, o czym zaświadcniają nie tylko cechy formalne tekstu, ale także wiedza o jego autorce, Katarzynie Surmiak-Domańskiej, reporterce „Gazety Wyborczej”, wykładowczyni w Polskiej Szkole Reportażu, mającej w swym dorobku tomy reportaży: *Beznadziejna ucieczka przed Basią* (Warszawa 2007) i *Żyłka* (Warszawa 2011); a ponadto zamieszczenie *Mokradelka* w serii Reportaż Wydawnictwa Czarne oraz rekomendacja współczesnego klasyka tego gatunku, Mariusza Szczygła, który w nocie na czwartej stronie okładki zapewnia: „[...] na taki reportaż czekałem całe lata”.

Dla historii Halszki Opfer reportaż wydaje się gatunkiem idealnym z uwagi na wpisany weń balans pomiędzy informacją a jej interpretacją. Umieszczone w podtytule *Kato-taty* paragatunkowe określenie „nie-pamiętnik”, stanowiące jednoczesne potwierdzenie i zaprzeczenie związku zarówno z pamięcią autorki-bohaterki, jak i z samą rzeczywistością wydarzeń, w pewnym stopniu nawiązuje do reportażu jako gatunku, który w swojej genealogii mieści, obok diariusza, opisu podróży czy listu, także pamiętnik. Ta jednoznaczna

¹² O zamyśle, z jakim powstało *Mokradelko*, autorka pisze: „Ja chciałam się przekonać, co książka Halszki zmieniła w jej najbliższym środowisku. Dowiedzieć się, jak na co dzień żyje się z kimś, kto sam siebie nazwał ofiarą [...]. Dlatego oprócz matki Halszki odwiedziłam kilka innych osób z jej bliskiego kręgu. Poprosiłam, żeby opowiedziały mi, co sądzą o Halszce i jej książce”. K. Surmiak-Domańska: *Mokradelko...*, s. 7. Dalej, korzystając z tego wydania, cytaty oznaczam skrótem M i podaję numery stron, z których pochodzą.

kwalifikacja gatunkowa *Mokradelka* ma wreszcie i tę zaletę, że zawiesza pytanie o prawdę, legitymizując udział fikcji, której reportaż jako gatunek pograniczny nie tylko się nie wypiera, ale którą wręcz wykorzystuje do wzmocnienia przekazu i budowania swej atrakcyjności w oczach czytelników. Po lekturze wszystkich trzech analizowanych tu książek trudno nie zgodzić się z opinią Ingi Iwasiów, że „Halszka Opfer prezentuje się ciekawiej, gdy opowiada o niej Katarzyna Surmiak-Domańska”¹³.

Ostatni akapit *Wstępu*, informujący o zastosowanym w *Mokradelku* kamuflażu imion i nazwisk, został zwieńczony czytelnym sygnałem fikcji: „Najprawdopodobniej” (M, s. 8). Określenie to w jakimś stopniu projektuje lekturę, bo choć odnosi się do środowiskowej rozpoznawalności matki głównej bohaterki, wprowadza pewien rodzaj niepokoju czy też dyskomfortu, jaki towarzyszy odtąd czytelnikowi książki, weryfikującemu świadectwo *Kato-taty* ze świadectwami bliskich jej osób. „Nigdy nie wiadomo, przez ile trzeba podzielić to, co ona [Halszka – I.G.W.] mówi” (M, s. 43) – stwierdzenie Lidki, koleżanki Halszki, pobrzmiewa w tle większości ze zgromadzonych w *Mokradelku* wypowiedzi.

Zebrane przez reportażystkę opinie na temat książki Halszki koncentrują się w równym stopniu wokół samego przedmiotu *Kato-taty*, co wokół kwestii prawdziwości opowieści:

– Może przyszło pani [Barbarze, teściowej Halszki – I.G.W.] do głowy, że ta historia nie jest prawdziwa?

Pierwszy nieznaczny uśmiech to chyba znak, że rozmowa toczy się po myśli gospodyni.

– Pani też miała takie wrażenie? Owszem, przyznam, że przyszła mi do głowy taka myśl. Że to jej fantazja.

¹³ I. Iwasiów: *Pisarka wobec własnej biografii*. W: Eadem: *Granice. Polityczność prozy i dyskursu kobiet po 1989 roku*. Szczecin 2013, s. 168.

[...]

– Załóżmy, że to, co ona pisze, jest prawdą – przerywam mu [Adamowi, synowi Barbary, mężowi Halszki – I.G.W.].

– Właśnie. Załóżmy – zgadza się pani Barbara.

M, s. 15–16

[Dorota, sąsiadka Halszki – I.G.W.] Poza tym tam są rzeczy niewiarygodne. Chociażby końcówka książki, kiedy ona opisuje, że później wykorzystywali ją w podobny sposób inni mężczyźni. [...] To mi się wydaje jednak bardzo naciągane. [...] A może jej się coś przyśniło?

M, s. 37

Fikcja, od której odżegnuje się narratorka-bohaterka *Kato-taty*, podkreślając kilkakrotnie prawdziwość swej historii, jest zatem jedną z pierwszych refleksji, jakimi dzieli się z autorką reportażu bohaterowie *Mokradelka*. Rozmówcy Surmiak-Domańskiej, już po lekturze *Kato-taty*, próbują ustalić proporcje prawdy i zmyślenia, budując w konsekwencji własną – także roszczącą pretensje do wiarygodności – wersję wydarzeń:

[Regina, bratowa Halszki – I.G.W.] bratowa nie miała żadnych wątpliwości co do tego, że wszystko, co Halszka napisała, jest prawdą.

– Z uwierzeniem nie miałam najmniejszego problemu.

M, s. 97

[Dorota, sąsiadka Halszki – I.G.W.] Mogę się zgodzić z tym, że po prostu ojciec przychodził do niej co wieczór czy tam co rano i że z nią spał. To mi się wydaje prawdopodobne. Na pewno coś takiego zaszło, ale nie jak była taka mała.

M, s. 37

[Karolina, matka Halszki – I.G.W.] Ja tego nie będę czytać. To same świństwa i kłamstwa.

M, s. 96

[Bronek, drugi mąż Halszki – I.G.W.] Ona doskonale potrafi zagrać ofiarę. Ma to w małym palcu. Jest bardzo wyrachowana. Kuta na cztery nogi.

– W jakim celu to zrobiła, jak pan myśli?

[...]

– Może potrzebowała tematu do następnej książki? Książki o wzlocie i wielkim upadku Halszki Opfer?

M, s. 109

Warto w tym miejscu podkreślić, że trudność opowiedzenia historii Opfer wiąże się nie tylko z drastycznym tematem molestowania seksualnego, ale także z przestrzenią społeczną, w jakiej rzecz cała się rozgrywa. Demaskując, jak pisała Iwasiów, „mit polskiej, świętej familii”¹⁴, autorka reportażu – pod znamienym w tym kontekście tytułem – wchodzi na grząski grunt. Rodzinny temat ma bowiem zwodniczą moc – to, co swojskie, bliskie, znajdujące się niemal w zasięgu ręki tylko z pozoru jest łatwo dostępne. Zarówno autorka *Kato-taty*, jak i autorka *Mokradelka* mierzą się z tą trudnością, choć na różnych płaszczyznach. Dla Surmiak-Domańskiej była to kwestia przekroczenia progu obyczajowego skandalu, jakim jest historia bohaterki jej reportażu, i przełożenia wyjątkowego losu Halszki na wiedzę o rodzinie jako takiej. Opfer z kolei musiała wejść w podwójną rolę bohaterki i narratorki opowieści, niwelując nie tylko dystans czasowy, jaki dzieli oba te wcielenia, ale także naruszając prywatną normę intymności. W konsekwencji we wszystkich trzech opowieściach (o) Opfer krzyżują się i tasują rozmaite ujęcia i punkty widzenia, co uniemożliwia wyklarowanie się jednej wersji wydarzeń, takiej, którą każdy czytelnik byłby skłonny uznać za prawdziwą. Tym samym fikcja rozumiana jako prawdopodobny, ale niekoniecznie prawdziwy wariant opowieści, staje się niezbywalnym

¹⁴ I. Iwasiów: *Pisarka wobec własnej biografii...*, s. 164.

elementem omawianych tu tekstów, których wspólnym mianownikiem jest w czytelniczym odczuciu, paradoksalnie, prawda. Takim tropem podążała, konstruując swój reportaż Surmiak-Domańska, której *Mokradetko* zasadza się właśnie na kumulacji świadectw. Udzielając głosu krewnym i znajomym Halszki, „rozmnaża” niejako prawdę, którą usłyszeliśmy w *Kato-tacie*, demonstruje jej wieloaspektowość, prezentuje mniej i bardziej wiarygodne partie relacji. Jednym słowem, przeciwstawia jednowymiarowej prawdzie Halszki prawdę bliższych jej osób. W konsekwencji tego zabiegu proporcje prawdy i fikcji w historii Halszki opisaney w *Mokradetku* nieustannie się zmieniają, a sam czytelnik bierze aktywny udział w budowaniu ostatecznego sensu tekstu.

Inaczej wygląda kwestia odbioru w przypadku książek samej Opfer. Czytelnik *Kato-taty* i *Monidla* niejako odruchowo przyjmuje postawę biorcy, biernego słuchacza, który w zdziwieniu wysłuchuje opowieści, a porażony treścią kolejnych jej rozdziałów, nie jest w stanie wygłosić komentarza czy zadać pytania. Niejako w zamian otrzymuje to, czego zazwyczaj oczekuje od fabuły – emocjonującą i dramatyczną opowieść, od której nie sposób się oderwać, choć nie jest to lektura łatwa. Trudno zaprzeczyć, że, potwierdzony dwoma wydaniami oraz szumem medialnym¹⁵, sukces *Kato-taty* jest podyktowany w równym stopniu tym, co opowiada Opfer, jak i tym, jak opowiada. Uwagi czytelnika nie rozpraszaają stylistyczne ozdobniki, a konsekwentny realizm przedstawienia utwierdza odbiorcę w przekonaniu, iż obcuje z literaturą (twardych) faktów. „Nie miałam przyjaciół. Nikt nie chciał się ze mną bawić” (Kt, s. 65); „Ciągłe byłam gorsza” (Kt, s. 67); „Byłyśmy z siostrą regularnie bite przez starszego brata” (Kt, s. 109);

¹⁵ Vide przywołany na wstępie program telewizji TVN z cyklu *Uwaga!* oraz wywiad: *Mamo, odkryj kołdrę!*...

„Nienawidziłam być sobą” (Kt, s. 156), „Nienawidziłam swojego życia i nie byłam w stanie zrobić nic, aby je zmienić”¹⁶ – z takimi stwierdzeniami się nie polemizuje. Eksplicitną deklarację z posłowania *Od autorki*: „Otwarcie przedstawiłam brutalną prawdę i tylko prawdę”¹⁷ uwiarygodnia faktograficzne zagęszczenie – narratorka sprawnie i bez wahania podaje kolejne fakty, odtwarza sceny, rekonstruuje sytuacje z przeszłości. Wszystkie są utrzymane w ciemnej, dramatycznej tonacji, tylko nieliczne z nich mają pozytywny wydźwięk, wiążą się z miłymi dla bohaterki doznaniem, które zawsze jednak są kreślone na tle doświadczanego na co dzień cierpienia¹⁸. W konsekwencji napięcie towarzyszące opowieści praktycznie nigdy nie opada, tekst nie pozwala czytelnikowi na odraęgowanie emocji scen, które dopiero co rozegrały się niemalże na jego oczach. W narracji *Katoty* dominuje fakt i konkret, choć ich opisy nie obfitują w szczegóły i niuansy. Niejako wbrew znaczeniu podtytułu książki niewiele tu luk pamięci, mimo że opowieść budują wydarzenia sprzed kilkudziesięciu lat.

Zawężony jest również autoportret psychologiczny bohaterki, ograniczony w zasadzie do jednej, za to wyjątkowo silnej i – jakby w zamian za tę jednowymia-

¹⁶ H. Opfer: *Monidło...*, s. 115.

¹⁷ H. Opfer: *Od autorki...*, s. 195.

¹⁸ Por. „Babka stwierdziła, że materiał jest niebrudzący i praktyczny – w sam raz do szkoły. Starłam się nie okazać, że wcale mi się taki prezent nie podoba. Babka należała do osób, którym za wszystko należy być wdzięcznym. Od cioci Gieni dostałam prawdziwy malutki zegarek. Byłam naprawdę dumna! Ciocia Gienia, jeśli dawała prezent, to zawsze w dobrym guście” (Kt, s. 52); „Ciotka Frania, która litowała się nad nami i przyjmowała nas do siebie na noc, była daleką kuzynką mamy i pochodziła z jej rodzinnych stron. Do dzisiaj jestem jej wdzięczna, że oszczędziła nam wiele bólu i strachu. [...] Ciotka była jedyną osobą, która w tych trudnych chwilach udzielała nam schronienia. [...] Lubiłam ją” (Kt, s. 87); „Wujek Mundek przywoził nam nieosiągalne czekoladowe cukierki. Nigdy wcześniej takich nie jedliśmy” (Kt, s. 95).

rowość charakterystyki wewnętrznej – wieloaspektowej emocji, jaką jest strach. Składa się nań między innymi lęk o matkę („panicznie bałam się o jej życie”; Kt, s. 18), obawa przed karą za próbę uwolnienia się z opresji („Chcę go [ojca – I.G.W.] zabić. Boję się jednak, że jak to wyjdzie na jaw, to pójdę do więzienia.”; Kt, s. 35), także karą wymierzoną przez opatrność („Wierzyłam w Boga i wiedziałam, że nie wolno mi tego zrobić. Bałam się, że będę potępiona i Bóg przestanie mnie kochać”; Kt, s. 35), jak również trema towarzysząca spotkaniom z koleżanką („Za każdym razem robiło mi się gorąco i paraliżował mnie strach”; Kt, s. 157) czy też strach wyzwolony makabrycznymi opowieściami matki („Do dzisiaj boję się ciemności, dużych starych domów, unikam jak ognia widoku nieboszczyków i paraliżuje mnie strach, kiedy widzę trumnę na wystawie w zakładzie pogrzebowym”; Kt, s. 19). Nadrzędny względem pozostałych odmian lęku jest oczywiście strach przed ojcem („Ze strachu, że wróci, nie spałam do rana”; Kt, s. 30). To właśnie uczucie strachu wybrzmi w zakończeniu *Monidła*, potwierdzając tym samym ostateczną porażkę terapeutycznych działań pisarskich, których efektem są obie książki Opfer („Strach paraliżuje moje wysiłki”¹⁹). Takie zawężenie palety emocji przy jednoczesnym zróżnicowaniu dominującego w narracji uczucia lęku scala opowieść i skupia uwagę czytelnika, nie wciągając go w subtelności psychologicznej analizy. Strach staje się tu fabularnym spoiwem kalejdoskopu scen, trzymając czytelnika w nieustannym napięciu, co w konsekwencji upodabnia *Kato-tatę* do powieści sensacyjnej, a więc gatunku, dla którego fikcja jest wymiarem zasadniczym.

W relacjach z odbioru *Kato-taty* powraca wątek lektury hipnotyzującej i bolesnej zarazem, takiej, od której nie sposób się oderwać, mimo że doznania, jakich

¹⁹ H. Opfer: *Monidło...*, s. 220.

dostarcza, nie należą do przyjemnych, a ból, jakiego doświadcza bohaterka, „przechodzi” niejako na stronę czytelnika. Za świadectwo tego trybu lektury można z powodzeniem przyjąć słowa Ewy Jarosz z przedmowy do *Kato-taty*:

Halszka [...] prowadzi swą opowieść w sposób, który sprawia, że nie chcąc nawet, wbrew naszej woli... stajemy obok niej. Razem z nią wdychamy smrodliwe zapachy domu i ojca, kulimy się przerażeni w kącie, uciekamy na mróz, z głodu boli nas brzuch, co rusz przetykamy jej gorzką ślinę poniżenia. [...] To odczuwanie wraz z bohaterką cierpienia, które wypełniało niemal każdy dzień jej dzieciństwa, jest ponad nasze siły²⁰.

Z takiego rodzaju typem i stopniem identyfikacji z bohaterem, o jakim pisze Jarosz, mamy do czynienia zazwyczaj w przypadku uznanych dzieł literatury pięknej. Wszak przedstawiona werystycznie dziecięca niedola to temat wielkich „opowiadaczy”, mistrzów fabuły i fikcji – Dickensa, Andersena, Sienkiewicza. W komentarzu Jarosz fikcja nie tylko została odrzucona z uwagi na niekwestionowaną przez autorkę przedmowy wiarygodność relacji Opfer, ale także sprowadzona do roli marketingowego chwytu, rodzaju ulepszcza dodatkowego zazwyczaj do opowieści w celu podniesienia jej atrakcyjności:

Oglądając obraz życia dziecka rysowany słowami Halszki, najchętniej umieścimy go w fikcji literackiej [podkr. – I.G.W.]. Chcemy wykluczyć poza rzeczywistość codzienność tego dziecka, aby brudy, smrody i wulgarność jego domu, okrucieństwo i brak czułości matki oraz ohydne łapska ojca nie zbliżyły się zbytnio do nas, nie pobrudziły nas, nie dotknęły. Bronimy się

²⁰ E. Jarosz: *Przedmowa*. W: H. Opfer: *Kato-tata...*, s. 7–8.

w myślach: może coś tam z tego jest i prawdą, ale to niemożliwe, żeby wszystko. Z pewnością ubarwione i przerysowane jak to w książce, żeby poruszyło, żeby się sprzedało...²¹

Porządki prawdy i fikcji zostały tym samym jednoznacznie uznane za wzajemnie wykluczające się, co więcej – opatrzone je swoistym kwalifikatorem etycznym. Potencjał książki *Opfer* ma zgodnie z tym przekonaniem tkwić w prawdzie, która jest demonstrowana czytelnikowi („Opowieść Halszki jest bolesna przede wszystkim poprzez prawdę, którą opowiada”²²). W tej emocjonalnej w gruncie rzeczy relacji czytelnika poruszonego tekstem zastanawiająca jest uwaga o, podyktowanej reakcją obronną, pokusie umieszczenia *Kato-taty* w obszarze fikcji. W tym kontekście fikcja jawi się jako rodzaj pewnej potrzeby, do zaspokojenia której czytelnik podświadomie dąży, pragnąc schronić się w niej przed opisaną w książce rzeczywistością. Tekst, który znalazł swoich entuzjastycznie nastawionych czytelników, i na tę potrzebę musiał dać odpowiedź. W tym miejscu powraca także zadane na wstępie pytanie o terapeutyczną moc literatury, sprowadzające się do nierozstrzygalnej w gruncie rzeczy kwestii: czy pocieszenie tkwi w prawdzie tekstu, czy w jego fikcji?

Temat prawdy i fikcji w książkach *Opfer* przewija się także w innych relacjach z lektury. Sięgnąwszy po historię z życia wziętą, czytelnicy otrzymują tekst, którego fabuła przerasta ich wyobrażenia i w tym sensie nie mieści się w ich rzeczywistości. Nie chcą, czy wręcz nie mogą przystać na jego fikcyjność, nie potrafią też zaakceptować jego prawdziwości. Jarosław Czechowicz, autor jednego z literackich blogów, po lekturze *Kato-taty*, pisze:

²¹ Ibidem, s. 8.

²² Ibidem.

Mocna rzecz. Nawet bardzo mocna. Książka, od której nie można się oderwać i jednocześnie opowieść, w jaką nie chce się wierzyć. [...] Nie jestem w stanie pojąć, czy tak ogromne nagromadzenie zła, którego doświadczyła autorka, jest w ogóle możliwe, ale ta opowieść ma w sobie niezwykłą moc sugestii. Nie można bowiem zmyślić tak okrutnych zdarzeń i opowiadać o nich z taką dokładnością. *Kato-tata* to książka, którą czyta się z trudem, ale która jednocześnie sprawia, iż nie można się od niej oderwać²³.

Przytoczone świadectwa lektury *Kato-taty* dystansują się od kategorii fikcji, która wydaje się cytowanym tu czytelnikom czymś niestosownym w zestawieniu z opowiedzianym w tekście dramatem. Nie zmienia to jednak faktu, że fikcja pozostaje dla prozy Opfer swoistym punktem odniesienia, z którym odbiorca może, ale nie musi ją łączyć. Mając w pamięci stwierdzenie Jonathana Cullera, iż „Odniesienie do świata rzeczywistego jest nie tyle cechą dzieła literackiego, co funkcją nadawaną mu przez interpretację”²⁴, można przyjąć, że gra prawdy i fikcji jest integralną częścią trylogii o Halszce Opfer, pozostawiającą wolne pole dla każdego z czytelnicznych rozstrzygnięć – tych, które wątpią w fikcyjność tekstu, i tych, które biorą ją pod uwagę.

²³ <http://krytycznymokiem.blogspot.com/2009/05/kato-tata-halszka-opfer.html> [dostęp: 1.02.2014].

²⁴ J. Culler: *Teoria literatury*. Przeł. M. Bassaj. Warszawa 2002, s. 42.

Bibliografia

Źródła

- Białoszewski M.: [„jak to powiedzieć...”]. W: Idem: *Sprawdzone sobą. Wiersze wybrane*. Warszawa 2008, s. 365–366.
- Białoszewski M.: *Autoportret odczuwany*. W: Idem: *Sprawdzone sobą. Wiersze wybrane*. Warszawa 2008, s. 81.
- Białoszewski M.: *Autoportret radosny*. W: Idem: *Sprawdzone sobą. Wiersze wybrane*. Warszawa 2008, s. 82.
- Białoszewski M.: *Dobrze mi tam było?* W: Idem: *Utwory zebrane*. T. 8: *Rozkurz*. Warszawa 1980, s. 190.
- Białoszewski M.: *Fragmenty dziennika amerykańskiego*. „Zeszyty Literackie” 2009, nr 2.
- Białoszewski M.: *Funkcje*. W: Idem: *Sprawdzone sobą. Wiersze wybrane*. Warszawa 2008, s. 109–110.
- Białoszewski M.: *Imiesłów*. W: Idem: *Utwory zebrane*. T. 2: *Teatr Osobny 1955–1963*. Warszawa 1988, s. 147–150.
- Białoszewski M.: *Jak by się tu wyjęzyczyć*. W: Idem: *Sprawdzone sobą. Wiersze wybrane*. Warszawa 2008, s. 106.
- Białoszewski M.: *Leszno 99*. W: Idem: *Utwory zebrane*. T. 8: *Rozkurz*. Warszawa 1980, s. 6–11.
- Białoszewski M.: *Mówienie o pisaniu*. W: Idem: *Sprawdzone sobą. Wiersze wybrane*. Warszawa 2008, s. 5–11.
- Białoszewski M.: *na jesiennej osobności*. W: Idem: *Utwory zebrane*. T. 1: *Obroty rzeczy, Rachunek zachciankowy, Mylne wzruszenia, Było i było*. Warszawa 1987, s. 271.

- Białoszewski M.: *Nie umiem pisać*. W: Idem: *Sprawdzone sobą. Wiersze wybrane*. Warszawa 2008, s. 83.
- Białoszewski M.: *Obierzyny (I)*. W: Idem: *Sprawdzone sobą. Wiersze wybrane*. Warszawa 2008, s. 103.
- Białoszewski M.: *Pamiętnik z powstania warszawskiego*. Warszawa 2009.
- Białoszewski M.: *Retory*. W: Idem: *Utwory zebrane*. T. 1: *Obroty rzeczy, Rachunek zachciankowy, Mylne wzruszenia, Było i było*. Warszawa 1987, s. 211–212.
- Białoszewski M.: *Sprawdzone sobą*. W: Idem: *Sprawdzone sobą. Wiersze wybrane*. Warszawa 2008, s. 94.
- Białoszewski M.: *szumię (dwa)*. W: Idem: *Utwory zebrane*. T. 1: *Obroty rzeczy, Rachunek zachciankowy, Mylne wzruszenia, Było i było*. Warszawa 1987, s. 301.
- Białoszewski M.: *szumopis (siępis)*. W: Idem: *Utwory zebrane*. T. 1: *Obroty rzeczy, Rachunek zachciankowy, Mylne wzruszenia, Było i było*. Warszawa 1987, s. 296.
- Białoszewski M.: *Tłumaczenie się z twórczości*. W: Idem: *Sprawdzone sobą. Wiersze wybrane*. Warszawa 2008, s. 106.
- Białoszewski M.: *Usięwodzenie siedzenie*. W: Idem: *Sprawdzone sobą. Wiersze wybrane*. Warszawa 2008, s. 150.
- Białoszewski M.: *Wypadek z gramatyki*. W: Idem: *Sprawdzone sobą. Wiersze wybrane*. Warszawa 2008, s. 116.
- Białoszewski M.: *wywód jestem'u*. W: Idem: *Sprawdzone sobą. Wiersze wybrane*. Warszawa 2008, s. 125.
- Broniewski W.: *Bagnet na broń*. W: Idem: *Wiersze i poematy*. Warszawa 1967, s. 161–164.
- Broniewski W.: *Elegia o śmierci Ludwika Waryńskiego*. W: Idem: *Wiersze i poematy*. Warszawa 1967, s. 77–79.
- Broniewski W.: *Poezja*. W: Idem: *Wiersze i poematy*. Warszawa 1967, s. 46–47.
- Broniewski W.: *Pokłon Rewolucji Październikowej*. W: Idem: *Wiersze i poematy*. Warszawa 1967, s. 297–298.
- Broniewski W.: *Robotnik z Radomia*. W: Idem: *Wiersze i poematy*. Warszawa 1967, s. 303.
- Broniewski W.: *Wybór wierszy*. Wstęp i oprac. T. Bujnicki. Wrocław 2014.
- Broniewski W.: *Zagłębie Dąbrowskie*. W: Idem: *Wiersze i poematy*. Warszawa 1967, s. 82–84.

- Broniewski W., Stande S.R., Wandurski W.: *Trzy salwy. Biuletyn poetycki*. Warszawa 1956.
- Dehnel J.: *Balzakiana*. Warszawa 2008.
- Dehnel J.: *Czereśnie*. W: Idem: *Ekran kontrolny*. Wrocław 2009, s. 5.
- Dehnel J.: *Filc*. W: Idem: *Rynek w Smyrnie*. Warszawa 2007, s. 173–240.
- Dehnel J.: *Lala*. Warszawa 2008.
- Dehnel J.: *Przyjęcie*. W: Idem: *Brzytwia okamgnienia i inne wiersze*. Wrocław 2007, s. 45.
- Kamieńska A.: *** [„Anno Janie...”]. W: Eadem: *Biały rękopis*. Warszawa 1970, s. 34.
- Kamieńska A.: *** [„Nie ma takiej chwili...”]. W: Eadem: *Biały rękopis*. Warszawa 1970, s. 51.
- Kamieńska A.: *** [„Odchodzimy...”]. W: Eadem: *Odwrotanie mitu*. Warszawa 1967, s. 88.
- Kamieńska A.: *** [„Zaśnij w kropli bursztynowej...”]. W: Eadem: *Rzeczy nietrwałe*. Warszawa 1963, s. 83.
- Kamieńska A.: *** [„Zamieniony w małego bożka...”]. W: Eadem: *Biały rękopis*. Warszawa 1970, s. 11–12.
- Kamieńska A.: *Antyfony z drewna*. W: Eadem: *W oku ptaka*. Warszawa 1960, s. 48–49.
- Kamieńska A.: *Bezdomność*. W: Eadem: *Wiersze jednej nocy*. Warszawa 1981, s. 50.
- Kamieńska A.: *Diabły*. W: Eadem: *Drugie szczęście Hioba*. Warszawa 1974, s. 90–92.
- Kamieńska A.: *Gdyby*. W: Eadem: *Wiersze jednej nocy*. Warszawa 1981, s. 65.
- Kamieńska A.: *Ląki*. W: Eadem: *Pod chmurami*. Warszawa 1957, s. 98.
- Kamieńska A.: *Nie ma rzeczy wielkich*. W: Eadem: *Milczenia*. Kraków 1979, s. 31.
- Kamieńska A.: *Nieważne*. W: Eadem: *Milczenia*. Kraków 1979, s. 51.
- Kamieńska A.: *Notatnik 1965–1972*. Poznań 1988.
- Kamieńska A.: *O co tu chodzi*. W: Eadem: *Nowe imię*. [B.m.w.] 1987, s. 89.
- Kamieńska A.: *Pisać testamenty*. W: Eadem: *Wiersze jednej nocy*. Warszawa 1981, s. 95.

- Kamieńska A.: *Podziękowania*. W: Eadem: *Wiersze jednej nocy*. Warszawa 1981, s. 12–13.
- Kamieńska A.: *Rozmowy z profesorem Daleczko*. Łódź 1969.
- Kamieńska A.: *Rymy*. W: Eadem: *Wiersze jednej nocy*. Warszawa 1981, s. 98.
- Kamieńska A.: *Rzeczy małe*. W: Eadem: *Drugie szczęście Hioba*. Warszawa 1974, s. 150–151.
- Kamieńska A.: *Rzeczy świata tego*. W: Eadem: *Wiersze jednej nocy*. Warszawa 1981, s. 150.
- Kamieńska A.: *Świątek*. W: Eadem: *Źródła*. Warszawa 1962, s. 104.
- Kamieńska A.: *Uśmiechy świątków*. W: Eadem: *Milczenia i psalmy najmniejsze*. Kraków 1988, s. 107.
- Kamieńska A.: *Widok z gór*. W: Eadem: *Pod chmurami*. Warszawa 1957, s. 28.
- Kapuściński R.: *Autoportret reportera*. Wybór i wstęp K. Strączek. Kraków 2003.
- Kapuściński R.: *Lapidaria*. Warszawa 1997–2007.
- Kapuściński R.: *Podróże z Herodotem*. Kraków 2004.
- Kapuściński R.: *Spotkanie z Innym jako wyzwanie XXI wieku*. Kraków 2004.
- Kapuściński R.: *Ten Inny*. Kraków 2006.
- Leśmian B.: [„Tu jestem – w mrokach ziemi i jestem – tam jeszcze...”]. W: Idem: *Poezje zebrane*. Oprac. A. Madyda. Toruń 1995, s. 490.
- Leśmian B.: [„U wód Hiranjawati – nad brzegiem żaloby...”]. W: Idem: *Poezje zebrane*. Oprac. A. Madyda. Toruń 1995, s. 534–537.
- Leśmian B.: *Ballada bezludna*. W: Idem: *Poezje zebrane*. Oprac. A. Madyda. Toruń 1995, s. 226–227.
- Leśmian B.: *Eliasz*. W: Idem: *Poezje zebrane*. Oprac. A. Madyda. Toruń 1995, s. 475–479.
- Leśmian B.: *Garbus*. W: Idem: *Poezje zebrane*. Oprac. A. Madyda. Toruń 1995, s. 247–248.
- Leśmian B.: *Majka*. W: Idem: *Klechdy polskie*. Warszawa 1978, s. 31–68.
- Leśmian B.: *Marcin Swoboda*. W: Idem: *Poezje zebrane*. Oprac. A. Madyda. Toruń 1995, s. 379–380.
- Leśmian B.: *Nieznana podróż Sindbada Żeglarza*. W: Idem: *Poezje zebrane*. Oprac. A. Madyda. Toruń 1995, s. 129–162.

- Leśmian B.: *Oczy w niebiosach*. W: Idem: *Poezje zebrane*. Oprac. A. Madyda. Toruń 1995, s. 126–128.
- Leśmian B.: *Pan Błyszczczyński*. W: Idem: *Poezje zebrane*. Oprac. A. Madyda. Toruń 1995, s. 469–474.
- Leśmian B.: *Piła*. W: Idem: *Poezje zebrane*. Oprac. A. Madyda. Toruń 1995, s. 211–212.
- Leśmian B.: *Ręka*. W: Idem: *Poezje zebrane*. Oprac. A. Madyda. Toruń 1995, s. 249–250.
- Leśmian B.: *Świdryga i Midryga*. W: Idem: *Poezje zebrane*. Oprac. A. Madyda. Toruń 1995, s. 203–205.
- Leśmian B.: *Wiśnia*. W: Idem: *Poezje zebrane*. Oprac. A. Madyda. Toruń 1995, s. 208–210.
- Leśmian B.: *Wół wiosnowaty*. W: Idem: *Poezje zebrane*. Oprac. A. Madyda. Toruń 1995, s. 407–408.
- Leśmian B.: *Zaloty*. W: Idem: *Poezje zebrane*. Oprac. A. Madyda. Toruń 1995, s. 243–244.
- Leśmian B.: *Zwiewność*. W: Idem: *Poezje zebrane*. Oprac. A. Madyda. Toruń 1995, s. 433.
- Lipska E.: *Babcia*. W: Eadem: *Drugi zbiór wierszy*. Warszawa 1970, s. 57.
- Lipska E.: *Czas już najwyższy*. W: Eadem: *Drugi zbiór wierszy*. Warszawa 1970, s. 45.
- Lipska E.: *Czekam na odjazd pociągu*. W: Eadem: *Drugi zbiór wierszy*. Warszawa 1970, s. 24.
- Lipska E.: *Drugi zbiór wierszy*. Warszawa 1970.
- Lipska E.: *Jakież wielki ten wieczór*. W: Eadem: *Drugi zbiór wierszy*. Warszawa 1970, s. 11.
- Lipska E.: *Każdy niech robi swoje*. W: Eadem: *Drugi zbiór wierszy*. Warszawa 1970, s. 60.
- Lipska E.: *Klasa I*. W: Eadem: *Drugi zbiór wierszy*. Warszawa 1970, s. 64.
- Lipska E.: *Kobieta która pozuje mi do portretu*. W: Eadem: *Drugi zbiór wierszy*. Warszawa 1970, s. 59.
- Lipska E.: *Korytarz*. W: Eadem: *Drugi zbiór wierszy*. Warszawa 1970, s. 30.
- Lipska E.: *Miejsce*. W: Eadem: *Drugi zbiór wierszy*. Warszawa 1970, s. 59.
- Lipska E.: *Moja siostra*. W: Eadem: *Drugi zbiór wierszy*. Warszawa 1970, s. 10.

- Lipska E.: *Można*. W: Eadem: *Drugi zbiór wierszy*. Warszawa 1970, s. 16.
- Lipska E.: *Na brzegach*. W: Eadem: *Drugi zbiór wierszy*. Warszawa 1970, s. 39.
- Lipska E.: *Nie fair*. W: Eadem: *Drugi zbiór wierszy*. Warszawa 1970, s. 14–15.
- Lipska E.: *Nienormalny który usiłuje współczuć światu*. W: Eadem: *Drugi zbiór wierszy*. Warszawa 1970, s. 23.
- Lipska E.: *Niepewność*. W: Eadem: *Drugi zbiór wierszy*. Warszawa 1970, s. 37.
- Lipska E.: *O czym myśli dziewczyna na lekcji gramatyki języka polskiego*. W: Eadem: *Drugi zbiór wierszy*. Warszawa 1970, s. 50–51.
- Lipska E.: *Oni*. W: Eadem: *Drugi zbiór wierszy*. Warszawa 1970, s. 52–53.
- Lipska E.: *O wojnie*. W: Eadem: *Drugi zbiór wierszy*. Warszawa 1970, s. 17.
- Lipska E.: *Pieśń o Rolandzie*. W: Eadem: *Drugi zbiór wierszy*. Warszawa 1970, s. 34.
- Lipska E.: *Później*. W: Eadem: *Drugi zbiór wierszy*. Warszawa 1970, s. 56.
- Lipska E.: *Recepta*. W: Eadem: *Drugi zbiór wierszy*. Warszawa 1970, s. 44.
- Lipska E.: *Rozterka*. W: Eadem: *Drugi zbiór wierszy*. Warszawa 1970, s. 65.
- Lipska E.: *Sala nr 101*. W: Eadem: *Drugi zbiór wierszy*. Warszawa 1970, s. 28.
- Lipska E.: *Sen*. W: Eadem: *Drugi zbiór wierszy*. Warszawa 1970, s. 5.
- Lipska E.: *Stół rodzinny*. W: Eadem: *Drugi zbiór wierszy*. Warszawa 1970, s. 7.
- Lipska E.: *Trochę włóczki*. W: Eadem: *Drugi zbiór wierszy*. Warszawa 1970, s. 9.
- Lipska E.: *Wyznanie mężczyzny od którego kobieta odchodzi jak lato i powraca jak lato*. W: Eadem: *Drugi zbiór wierszy*. Warszawa 1970, s. 54.
- Lipska E.: *Zawracajmy*. W: Eadem: *Drugi zbiór wierszy*. Warszawa 1970, s. 36.
- Lipska E.: *Zdarzenia*. W: Eadem: *Drugi zbiór wierszy*. Warszawa 1970, s. 26.

- Lipska E.: *Znak zapytania*. W: Eadem: *Drugi zbiór wierszy*. Warszawa 1970, s. 35.
- Opfer H.: *Kato-tata. Nie-pamiętnik*. Warszawa 2011.
- Opfer H.: *Monidło. Życie po „Kato-tacie”*. Warszawa 2011.
- Opfer H.: *Od autorki*. W: Eadem: *Kato-tata. Nie-pamiętnik*. Warszawa 2011, s. 195–196.
- Sebyła W.: *** [„Jesteśmy gnojem, mój bracie...”]. W: Idem: *Poezje zebrane*. Wstęp i oprac. A.Z. Makowiecki. Warszawa 1981, s. 89–90.
- Sebyła W.: 8 [„Nalane smołą stoją...”]. W: Idem: *Poezje zebrane*. Wstęp i oprac. A.Z. Makowiecki. Warszawa 1981, s. 110.
- Sebyła W.: 8 [„Wali się noc sinym kamieniem...”]. W: Idem: *Poezje zebrane*. Wstęp i oprac. A.Z. Makowiecki. Warszawa 1981, s. 118.
- Surmiak-Domańska K.: *Mokradelko*. Wołowiec 2012.
- Szyborska W.: *Chmury*. W: Eadem: *Chwila*. Kraków 2002, s. 10–11.
- Szyborska W.: *Duszycki. Jane Goodall „Przez dziurkę od klucza”*. W: Eadem: *Wszystkie lektury nadobowiązkowe*. Kraków 2015, s. 732–732.
- Szyborska W.: *Jan Sokołowski „Ptaki Polski”*. W: Eadem: *Wszystkie lektury nadobowiązkowe*. Kraków 2015, s. 585–587.
- Szyborska W.: *Kolaże / Collages*. Teksty M. Baranowska [et al.]. Przeł. J. Juruś. Kraków 2014.
- Szyborska W.: *Konrad Lorenz „Opowiadania o zwierzętach”*. W: Eadem: *Wszystkie lektury nadobowiązkowe*. Kraków 2015, s. 444–446.
- Szyborska W.: *Labirynt*. W: Eadem: *Dwukropek*. Kraków 2005, s. 30–31.
- Szyborska W.: *Leszek Prorok „Zapiski psubrata”*. W: Eadem: *Wszystkie lektury nadobowiązkowe*. Kraków 2015, s. 432–433.
- Szyborska W.: *Łańcuchy*. W: Eadem: *Wystarczy*. Kraków 2012, s. 10.
- Szyborska W.: *Małpa*. W: Eadem: *Wiersze wybrane*. Wybór i układ Autorki. Kraków 2001, s. 63–64.
- Szyborska W.: *Mały atlas motyli*. W: Eadem: *Wszystkie lektury nadobowiązkowe*. Kraków 2015, s. 280–281.
- Szyborska W.: *Mapa*. W: Eadem: *Wystarczy*. Kraków 2012, s. 21–22.

- Szyborska W.: *Maria S. Soltyńska: „Dzieciństwo zwierząt”*. W: Eadem: *Wszystkie lektury nadobowiązkowe*. Kraków 2015, s. 562–563.
- Szyborska W.: *Mikrokosmos*. W: Eadem: *Tutaj*. Kraków 2009, s. 17–19.
- Szyborska W.: *Miłość od pierwszego wejrzenia*. W: Eadem: *Wiersze wybrane*. Wybór i układ Autorki. Kraków 2001, s. 306–307.
- Szyborska W.: *Monolog psa zaplątanego w dzieje*. W: Eadem: *Dwukropek*. Kraków 2005, s. 22–24.
- Szyborska W.: *Monstrum. Jan Gondowicz „Zoologia fantastyczna – uzupelniona”*. W: Eadem: *Wszystkie lektury nadobowiązkowe*. Kraków 2015, s. 696–697.
- Szyborska W.: *Moralitet leśny*. W: Eadem: *Dwukropek*. Kraków 2005, s. 10–11.
- Szyborska W.: *Może to wszystko*. W: Eadem: *Wiersze wybrane*. Wybór i układ Autorki. Kraków 2001, s. 310–311.
- Szyborska W.: *Nagrobek*. W: Eadem: *Wiersze wybrane*. Wybór i układ Autorki. Kraków 2001, s. 93.
- Szyborska W.: *Niespodziane spotkanie*. W: Eadem: *Wiersze wybrane*. Wybór i układ Autorki. Kraków 2001, s. 77.
- Szyborska W.: *Notatka [„W pierwszej gąblocie...”]*. W: Eadem: *Wiersze wybrane*. Wybór i układ Autorki. Kraków 2001, s. 106–107.
- Szyborska W.: *Notatka [„Życie – jedyny sposób...”]*. W: Eadem: *Chwila*. Kraków 2002, s. 40–41.
- Szyborska W.: *Obmyślam świat*. W: Eadem: *Wiersze wybrane*. Wybór i układ Autorki. Kraków 2001, s. 58–59.
- Szyborska W.: *Odkrycie*. W: Eadem: *Wiersze wybrane*. Wybór i układ Autorki. Kraków 2001, s. 174–175.
- Szyborska W.: *Pochwała złego o sobie mniemania*. W: Eadem: *Wiersze wybrane*. Wybór i układ Autorki. Kraków 2001, s. 229.
- Szyborska W.: *Poczta literacka, czyli jak zostać (lub nie zostać) pisarzem*. Wybór i układ tekstów T. Wałas. Kraków 2000.
- Szyborska W.: *Przemówienie w biurze rzeczy znalezionych*. W: Eadem: *Wiersze wybrane*. Wybór i układ Autorki. Kraków 2001, s. 180.
- Szyborska W.: *Przylot*. W: Eadem: *Wiersze wybrane*. Wybór i układ Autorki. Kraków 2001, s. 143.

- Szyborska W.: *Przymus*. W: Eadem: *Wystarczy*. Kraków 2011, s. 12–13.
- Szyborska W.: *Psalm*. W: Eadem: *Wiersze wybrane*. Wybór i układ Autorki. Kraków 2001, s. 203–204.
- Szyborska W.: *Stanisław Dzięgielewski „Jeleń”*. W: Eadem: *Wszystkie lektury nadobowiązkowe*. Kraków 2015, s. 358–359.
- Szyborska W.: *Stanisław Hoppe „Słownik języka łowieckiego”*. W: Eadem: *Wszystkie lektury nadobowiązkowe*. Kraków 2015, s. 119–120.
- Szyborska W.: *Sto pociech*. W: Eadem: *Wiersze wybrane*. Wybór i układ Autorki. Kraków 2001, s. 155–156.
- Szyborska W.: *Szczepan Pieniążek „Gdy zakwitną jabłonie”*. W: Eadem: *Wszystkie lektury nadobowiązkowe*. Kraków 2015, s. 200–201.
- Szyborska W.: *Szkielet jaszczura*. W: Eadem: *Wiersze wybrane*. Wybór i układ Autorki. Kraków 2001, s. 176–177.
- Szyborska W.: *Tarsjusz*. W: Eadem: *Wiersze wybrane*. Wybór i układ Autorki. Kraków 2001, s. 146–147.
- Szyborska W.: *Teokryt „Sielanki”*. W: Eadem: *Wszystkie lektury nadobowiązkowe*. Kraków 2015, s. 351–352.
- Szyborska W.: *Teresa Maryańska „O gadach bez sensacji”*. W: Eadem: *Wszystkie lektury nadobowiązkowe*. Kraków 2015, s. 161.
- Szyborska W.: *Urodziny*. W: Eadem: *Wiersze wybrane*. Wybór i układ Autorki. Kraków 2001, s. 182.
- Szyborska W.: *Vitus B. Dröscher „Instynkt czy doświadczenie”*. W: Eadem: *Wszystkie lektury nadobowiązkowe*. Kraków 2015, s. 100–101.
- Szyborska W.: *Widok z ziarnkiem piasku*. W: Eadem: *Wiersze wybrane*. Wybór i układ Autorki. Kraków 2001, s. 247–248.
- Szyborska W.: *Widziane z góry*. W: Eadem: *Wiersze wybrane*. Wybór i układ Autorki. Kraków 2001, s. 207.
- Szyborska W.: *Wiersze wybrane*. Wybór i układ Autorki. Kraków 2001.
- Szyborska W.: *Wysoki Sądzie. Hanna i Antoni Gucwińscy „Zwierzęta nocne”*. W: Eadem: *Wszystkie lektury nadobowiązkowe*. Kraków 2015, s. 673–674.
- Szyborska W.: *W zatrzęsieniu*. W: Eadem: *Chwila*. Kraków 2002, s. 8–9.

- Szyborska W.: *Zdarzenie*. W: Eadem: *Dwukropek*. Kraków 2005, s. 12–13.
- Szyborska W.: *Zwierzęta cyrkowe*. W: Eadem: *Wiersze wybrane*. Wybór i układ Autorki. Kraków 2001, s. 14.

Konteksty i opracowania

- Awdziejew A.: *Strategie konwersacyjne (próba typologii)*. W: *Socjolingwistyka*. T. 11. Red. W. Lubaś. Kraków 1991, s. 7–20.
- Bachtin M.: *Groteskowy obraz ciała w twórczości Rabelais'go*. W: Idem: *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przekł. A. i A. Goreniewie. Kraków 1975, s. 422–500.
- Bachtin M.: *Problem gatunków mowy*. W: Idem: *Estetyka twórczości słownej*. Przeł. D. Ulicka. Warszawa 1986, s. 348–402.
- Bajerowicz M.: *Nietruwały świat*. „Nurt” 1972, nr 10.
- Balcerzan E.: *W stronę genologii multimedialnej*. „Teksty Drugie” 1999, nr 6.
- Barańczak S.: *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*. Wrocław 1974.
- Barańczak S.: *Rzeczywistość Białoszewskiego*. W: Idem: *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970–1995*. Kraków 1996, s. 284–289.
- Bauer Z.: *Powrót czy ucieczka? (W stronę prozy)*. „Poezja” 1976, nr 2.
- Berger J.: *Po cóż patrzeć na zwierzęta?* W: Idem: *O patrzeniu*. Przeł. S. Sikora. Warszawa 1999, s. 5–39.
- Bieńczyk M.: *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*. Warszawa 1988.
- Bieńkowska D.: ***. „Kresy” 1992, nr 12.
- Bogdańska A.: *Powściągliwa akrobatka. Wisława Szyborska we Włoszech*. W: *Zachwył i rozpacz. Wspomnienia o Wisławie Szyborskiej*. Wybór, red. i oprac. A. Papińska. Warszawa 2014, s. 44–49.
- Bolecki W.: *O jednym wierszu Mirona Białoszewskiego*. W: Idem: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*. Kraków 1999, s. 375–387.

- Brach-Czaina J.: *Szczeliny istnienia*. Kraków 1999.
- Burkot S.: *Miron Białoszewski*. Warszawa 1992.
- Chrząstowska B.: *Przedmowa*. W: *Literatura współczesna „złe obecna” w szkole. Antologia tekstów literackich i pomocniczych dla klas maturalnych*. Oprac. B. Chrząstowska. Wrocław 1991, s. 5–7.
- Culler J.: *Teoria literatury*. Przeł. M. Bassaj. Warszawa 2002.
- Czaplejewicz E.: *Adresat w poezji Leśmiana*. Wrocław 1973.
- Czego o świecie nie wiemy*. Z Ryszardem Kapuścińskim rozmawiają Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski. „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 13.
- Dąbrowska M.: *Miłość, śmierć i klonowanie*. W: *Śmierć zwierzęcia. Współczesne zootanatologie*. Red. M. Kotyczka. Katowice 2014, s. 79–101.
- Diamond J.: *Trzeci szympan. Ewolucja i przyszłość zwierzęcia zwanego człowiekiem*. Przeł. i wstępem opatrzył J. Weiner. Warszawa 1996.
- Głowiński M.: *Białoszewskiego gatunki codzienne*. W: *Idem: Prace wybrane. T. 2: Narracje literackie i nieliterackie*. Kraków 1997, s. 173–181.
- Głowiński M.: *Małe narracje Mirona Białoszewskiego*. W: *Idem: Prace wybrane. T. 2: Narracje literackie i nieliterackie*. Kraków 1997, s. 159–172.
- Grądziel J.: *Miron Białoszewski: „Prawo smaku rzeczy nieobecnych”*. W: *Literatura wobec niewyraźnego*. Red. W. Bolecki, E. Kuźma. Warszawa 1998, s. 267–278.
- Grochowiak S.: *Mikroliryka*. W: *Idem: Wybór poezji*. Oprac. J. Łukasiewicz. Wrocław 2000, s. 46–47.
- Grochowiak S.: *Rozbieranie do snu*. W: *Idem: Wybór poezji*. Oprac. J. Łukasiewicz. Wrocław 2000, s. 51–52.
- Hadot P.: *Ćwiczenia duchowe*. W: *Idem: Filozofia jako ćwiczenie duchowe*. Przeł. P. Domański. Warszawa 2003, s. 7–93.
- Herbert Z.: *Holy Iona, czyli kartka z podróży*. „Zeszyty Literackie” 2002, nr 1.
- Herodot: *Dzieje*. Przeł. S. Hammer. Oprac. R. Turasiewicz. Wrocław 2005.
- Hochschild A.: *Magic Journalism*. „The New York Review of Books”, 3.11.1994.

- Iwasiów I.: *Pisarka wobec własnej biografii*. W: Eadem: *Granice. Polityczność prozy i dyskursu kobiet po 1989 roku*. Szczecin 2013, s. 158–173.
- Jakimowicz-Shah M., Jakimowicz A.: *Mitologia indyjska*. Warszawa 1986.
- Jakobson R.: *Poetyka w świetle językoznawstwa*. Przeł. K. Pomorska. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 2. Red. H. Markiewicz. Kraków 1976, s. 22–68.
- Janion M.: *Broniewskiego „morze zjawisk”*. W: *Władysław Broniewski w poezji polskiej*. Red. M. Janion. Warszawa 1976, s. 5–39.
- Janion M.: *Polska proza cywilna*. „Teksty” 1975, nr 2.
- Janion M.: *Życie wewnętrzne na Lizbońskiej*. W: Eadem: *Odnawianie znaczeń*. Kraków 1980, s. 251–262.
- Jarosz E.: *Przedmowa*. W: H. Opfer: *Kato-tata. Nie-pamiętnik*. Warszawa 2011, s. 7–15.
- Jarosz E.: *Słowo na początek*. W: H. Opfer: *Monidło. Życie po „Kato-tacie”*. Warszawa 2011, s. 5–9.
- Jochemczyk M.: *Terra melancholica. O „Młynach. Sonacie nie-ludzkiej”*. W: Idem: *Sploty tradycji. Dwugłosy o literaturze polskiej XX wieku*. Katowice 2014, s. 79–115.
- Kapuściński – nie ogarniam świata. Z Ryszardem Kapuścińskim spotykają się Witold Bereś i Krzysztof Burnetko. Warszawa 2007.
- Kapuściński R.: *Warsztat musi być czynny*. W: *Książki i ludzie. Rozmowy Barbary N. Łopieńskiej*. Warszawa 1998.
- Kasperski E.: *Poezja filozoficzna Szymborskiej (człowiek, byt, poznanie, etyka)*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1996, z. 31, s. 11–26.
- Kisiel J.: *„Przed pustką stygnę w grozie”. O poezji Władysława Sebyły*. W: Eadem: *Imiona lęku. Szkice o poetach i wierszach*. Katowice 2009, s. 61–76.
- Klimek F.J.: *Powiada Pani*. <http://www.kotlandia.pl/powiada-panifranciszek-j-klimek/> [dostęp: 30.12.2014].
- Kochanowski J.: *Pieśń XIX, ks. II **** [„Jest kto, co by wzgardziwszy te doczesne rzeczy...”]. W: Idem: *Poezje wybrane*. Warszawa 1954, s. 52.
- Kopaliński W.: *Makrokosmos*. W: Idem: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 1991, s. 641.

- Kopaliński W.: *Włosy*. W: Idem: *Słownik symboli*. Warszawa 1991, s. 469–473.
- Kossobudzka M.: *Rządzi nami mikrobiom*. „Gazeta Wyborcza”, 2.01.2015.
- Kowalczykowska A.: *Broniewski w pętach romantycznej tradycji*. W: *Władysław Broniewski w poezji polskiej*. Red. M. Janion. Warszawa 1976, s. 185–208.
- Krauze Z.: *Ze wspomnień o Leśmianie*. W: *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*. Red. Z. Jastrzębski. Lublin 1966, s. 179–191.
- Krynicky R.: *Koty*. W: Idem: *Kamień, szron*. Kraków 2005, s. 94.
- Krzyżanowski J.: „*Peregrynacja Maćkowa*”. Szkic z dziejów romansu staropolskiego. W: Idem: *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*. Warszawa 1961, s. 141–168.
- Kubacki W.: *Z literackiego warsztatu Mickiewicza*. W: Idem: *Arcydrat Mickiewicza. Studia nad III częścią „Dziadów”*. Kraków 1951, s. 40–65.
- Kwiatkowski J.: *Dwudziestolecie międzywojenne*. Warszawa 2000.
- Kwiatkowski J.: „*Lękać należy się odważnie*”. „*Twórczość*” 1971, nr 4.
- Lagercrantz O.: *O sztuce czytania i pisania*. Przeł. J. Kubitsky. Warszawa 2011.
- Latawiec B.: *Jestem i patrzę*. W: *Zachwyt i rozpacz. Wspomnienia o Wisławie Szymborskiej*. Wybór, red. i oprac. A. Papińska. Warszawa 2014, s. 224–228.
- Legeżyńska A.: *Dom i bezdomność w poezji Ewy Lipskiej*. W: Eadem: *Dom i poetyka bezdomności w liryce współczesnej*. Warszawa 1996, s. 144–168.
- Lektor: *Traktat o poznawaniu świata*. „*Tygodnik Powszechny*” 2004, nr 44.
- Libera L.: *Romantyczność i folklor. O twórczości Jacka Malczewskiego i Bolesława Leśmiana*. Poznań 1994.
- Lichodziejewska F.: *Broniewski Władysław*. W: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. T. 1: A–O. Warszawa 2000, s. 63–64.
- Ligęza L.: „*Klechdy polskie*” Bolesława Leśmiana na tle folklorystycznym. „*Pamiętnik Literacki*” 1968, z. 1.
- Ligęza W.: *Wspominać z wdzięcznością*. W: *Zachwyt i rozpacz. Wspomnienia o Wisławie Szymborskiej*. Wybór, red. i oprac. A. Papińska. Warszawa 2014, s. 251–264.

- Listy Jana Śpiewaka do Stanisława Skonecznego.* „Wiadomości Kulturalne” 1994, nr 24.
- Literatura współczesna „źle obecna” w szkole. Antologia tekstów literackich i pomocniczych dla klas maturalnych.* Oprac. B. Chrzastowska. Wrocław 1991.
- Lurker M.: *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach.* Przeł. R. Wojnakowski. Kraków 1994.
- Lyołard J.-F.: *Wzniosłość i awangarda.* Przeł. M. Bieńczyk. „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3.
- Łapiński Z.: *Metafizyka Leśmiana.* W: *Studia o Leśmianie.* Red. M. Głowiński, J. Sławiński. Warszawa 1971, s. 40–52.
- Makowiecki A.Z.: *Sebyła Władysław.* W: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny. T. 2: P–Z.* Red. A. Hutnikiewicz, A. Lam. Warszawa 2000, s. 131–132.
- Makowiecki A.Z.: *Sebyła Władysław.* W: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny. T. 2: N–Ż.* Red. J. Krzyżanowski, C. Hernas. Warszawa 1985, s. 347.
- Makowiecki A.Z.: *Zapomniany poeta ciemnej wyobraźni.* W: *W. Sebyła: Poezje zebrane. Wstęp i oprac. A.Z. Makowiecki.* Warszawa 1981, s. 5–25.
- Mamo, odkryj koldre!* Z Halszką Opfer rozmawiała Katarzyna Surmiak-Domańska. „Gazeta Wyborcza”, 22.03.2009 [dodatek „Wysokie Obcasy”].
- Marjańska L.: *Ostatnia wiosna Anny.* „W Drodze” 1990, nr 8.
- Markiewicz H.: *Fikcja w dziele literackim a jego zawartość poznawcza.* W: *Idem: Prace wybrane. T. 3: Główne problemy wiedzy o literaturze.* Kraków 1996, s. 122–150.
- Markiewicz H.: *Wyznaczniki literatury.* W: *Idem: Prace wybrane. T. 3: Główne problemy wiedzy o literaturze.* Kraków 1996, s. 58–70.
- Markowski M.P.: *Leśmian. Poezja i nicność.* W: *Idem: Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy.* Kraków 2007, s. 78–158.
- Markowski M.P.: *Nike, czyli Sfinks.* „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 21.
- Markowski M.P.: *Słowa i rzeczy.* „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 40 [dodatek „Radość pisania”].
- Masłowska D.: *Paw królowej.* Warszawa 2005.
- Masson J.M., McCarthy S.: *Kiedy słonie płaczą. O życiu emocjonalnym zwierząt.* Przeł. K. Kozubal. Warszawa 1999.

- Matuszewski R.: *O Broniewskim – trochę inaczej*. W: Idem: *Doświadczenia i mity*. Warszawa 1964, s. 284–290.
- Merdas A. RSCJ: *Pani Anna*. „Kresy” 1992, nr 12.
- Mickiewicz A.: *Dziady*. W: Idem: *Dzieła*. T. 3: *Dramaty*. Oprac. Z. Stefanowska. Warszawa 1999, s. 7–316.
- Mickiewicz A.: *Tukaj albo próba przyjaźni. Ballada w czterech częściach*. W: Idem: *Dzieła*. T. 1: *Wiersze*. Red. J. Krzyżanowski. Warszawa 1955, s. 147–156.
- Mikrokosmos*. W: *Słownik języka polskiego*. T. 2: *L–P*. Red. M. Szymczak. Warszawa 1992, s. 172.
- Miłosz C.: *Dar nieprzyzwyczajenia. Nowy poeta polski*. „Kultura” 1956, nr 10.
- Miłosz C.: *Traktat poetycki*. W: Idem: *Wiersze*. T. 2. Kraków 1993, s. 29–68.
- Montaigne M. de: *Próby*. Przeł. i wstępem opatrzył T. Żeleński (Boy). T. 2. Warszawa 1957.
- Norwid C.: *Za wstęp (Ogólniki)*. W: Idem: *Vade-mecum*. Oprac. J. Fert. Wrocław 1990, s. 14–15.
- Nowacka B.: *Figura granicy – motywy, stereotypy, symbole*. W: Eadem: *Magiczne dziennikarstwo. Ryszard Kapuściński w oczach krytyków*. Katowice 2004, s. 24–44.
- Nowacka B.: *Reportaż – gatunek graniczny*. W: Eadem: *Magiczne dziennikarstwo. Ryszard Kapuściński w oczach krytyków*. Katowice 2004, s. 11–23.
- Nyczek T.: *Bolesław Leśmian*. Wrocław 1976.
- Nyczek T.: *Spalony dom (o poezji Ewy Lipskiej)*. „Twórczość” 1974, nr 9.
- Olszański G.: *Śmierć udomowiona. Szkice o wyobraźni poetyckiej Ewy Lipskiej*. Katowice 2006.
- Ong W.J.: *Nieco o psychodynamice oralności*. W: Idem: *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Przekład, wstęp i red. naukowa J. Japola. Warszawa 2011, s. 69–129.
- Opacki I.: „*Ewangelija*” i „*nieszczęście*”. W: Idem: *Poezja romantycznych przełomów. Szkice*. Wrocław 1972, s. 106–188.
- Opacki I.: *Komentarz do ballad Leśmiana*. W: Idem: *Ewolucje balladowej opowieści. Zagadnienie narratora i narracji w balladzie lat 1822–1920*. Lublin 1961, s. 73–90.
- „*Pamiętajcie o ogrodach...*”. *Kultura – literatura – język. Antologia*. Cz. 3. Oprac. A.Z. Makowiecki [et al.]. Warszawa 2004.

- Pietrych K.: *O czym mówią zwierzęta (u) Szymborskiej?* W: *Niepojęty przypadek. O poezji Wisławy Szymborskiej*. Red. J. Gładziel-Wójcik, K. Skibski. Kraków 2015, s. 279–298.
- Pilch J.: *O przewadze życia duchowego nad materialnym*. W: *Zachwyty i rozpacz. Wspomnienia o Wisławie Szymborskiej*. Wybór, red. i oprac. A. Papińska. Warszawa 2014, s. 358–363.
- Piotrowiak J.: *„Ciemny nurt mego życia...”. O wyobraźni poetyckiej Władysława Sebyły*. Katowice 2008.
- Piotrowiak J.: *„Czarno na świat patrzę?”. Władysława Sebyły poetyckie spotkania w ciemności*. W: *Idem: W świetle... i w mroku... Studia i szkice o poezji dwudziestolecia międzywojennego*. Katowice 2003, s. 64–105.
- Prokop J.: *Niepochwyćień złoty. (O poezji Leśmiana)*. „Życie Literackie” 1968, nr 26.
- Reporter to taki zwiadowca*. Z Ryszardem Kapuścińskim rozmawiał Marek Radziwon. „Gazeta Wyborcza”, 29.09.2005.
- Retor*. W: *Słownik języka polskiego*. T. 3: R-Z. Red. M. Szymczak. Warszawa 1992, s. 51.
- Rosiek S., Majchrowski Z.: *Między tekstami. Język polski. Podręcznik dla liceum i technikum*. Cz. 5: *Wiek XX. Współczesność. Zakres podstawowy i rozszerzony*. Gdańsk 2006.
- Rowiński C.: *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*. Warszawa 1982.
- Rutkowski K.: *Odmiany wypowiedzi Białoszewskiego*. W: *Idem: Przeciw (w) literaturze. Esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*. Bydgoszcz 1987, s. 163–192.
- Rymkiewicz J.M.: *Odczłowieczenie*. W: *Idem: Leśmian. Encyklopedia*. Warszawa 2001, s. 245–250.
- Salij J. OP: *Szczególny charyzmat pani Anny*. „W Drodze” 1990, nr 8.
- Sandauer A.: *Od romantyzmu do poezji proletariackiej. (Rzecz o przedwojennej poezji Władysława Broniewskiego)*. W: *Idem: Poeci czterech pokoleń*. Kraków 1977, s. 134–149.
- Sandauer A.: *Poezja rupieci*. W: *Debiuty poetyckie 1944–1960. Wiersze, autointerpretacje, opinie krytyczne*. Wybór i oprac. J. Skórnicki, J. Kajtoch. Warszawa 1972, s. 301–325.
- Sandauer A.: *Pośmiertny tryumf Młodej Polski. (Rzecz o Bolesławie Leśmianie)*. W: *Idem: Zebrane pisma krytyczne*. T. 1: *Studia o literaturze współczesnej*. Warszawa 1981, s. 50–72.
- Sebyła Władysław. W: *Literatura polska. Encyklopedia PWN*. Warszawa 2007, s. 653.

- Sławiński J.: *Fikcja literacka*. W: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1998, s. 155–156.
- Sławiński J.: *Miron Białoszewski: „Ballada od rymu”*. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. Prokop, J. Sławiński. Gdańsk 2001, s. 544–558.
- Sławiński J.: *Miron Białoszewski: być sobie jednym*. W: Idem: *Prace wybrane*. T. 5: *Przypadki poezji*. Kraków 2001, s. 226–235.
- Sławiński J.: *Miron Białoszewski: epigramaty na leżąco*. W: Idem: *Prace wybrane*. T. 5: *Przypadki poezji*. Kraków 2001, s. 251–262.
- Sławiński J.: *Reportaż*. W: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1998, s. 471.
- Słowacki J.: *Próby poematu filozoficznego*. W: Idem: *Dzieła*. T. 4: *Poematy*. Red. J. Krzyżanowski. Wrocław 1959, s. 201–254.
- Słucki A.: *Debiut Ewy Lipskiej*. „*Twórczość*” 1967, nr 8.
- Sobolewska A.: *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*. Warszawa 1997.
- Staff L.: *Podwaliny*. W: Idem: *Wybór poezji*. Oprac. M. Jastrun, M. Bojarska. Wrocław 1985, s. 224.
- Stañczakowa J.: *Listy do Czesława Miłosza*. „*Zeszyty Literackie*” 2009, nr 2.
- Stone R.: *Poezja Leśmiana a romantyzm polski*. „*Pamiętnik Literacki*” 1973, z. 1.
- Szaruga L.: „*Trochę włóczęki*”. „*Poezja*” 1971, nr 5.
- Szymański W.P.: *Liryka „nurtu ciemnego” (poezja Władysława Sebyły)*. W: Idem: *Neosymbolizm. O awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*. Kraków 1973, s. 147–150.
- Świeściak A.: *Śmierć w poezji współczesnej (Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, Dariusz Suska, Jacek Dehnel, Marcin Siwek, Tomasz Różycki, Wojciech Wencel)*. W: *Zamieranie: interpretacje*. Red. G. Olszański, D. Pawelec. Katowice 2007, s. 172–175.
- Todorov T.: *O pochodzeniu gatunków*. Przeł. A. Labuda. W: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. T. 2. Red. M. Głowiński. Wrocław 1977–1988, s. 206–219.
- „*To w czym się jest*”. Rozmowa Anny Trznadel-Szczepanek z Mironem Białoszewskim w dniu 2.02.1983. „*Twórczość*” 1983, nr 9.
- Tramer M., Piotrowiak M., Jochemczyk M.: *Nasz Broniewski. Prelekcje warszawskie*. Ze wstępem A. Nawareckiego. Katowice 2009.

- Tramer M.: *Brudnopis in blanco. Rzecz o poezji Władysława Broniewskiego*. Katowice 2010.
- Trznadel J.: *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*. Warszawa 1964.
- Tuczyński J.: *Staff i Leśmian*. W: Idem: *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*. Warszawa 1981, s. 166–169.
- Varga K.: *Broniewski staje na głowie*. W: Idem: *Polska mistrzem Polski. Felietony*. Warszawa 2012, s. 269–272.
- Węgrzyniakowa A.: „rozłam w barze...” *Białoszewskiego*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. M. Pytasz. Katowice 2001, s. 560–562.
- Węgrzyniakowa A.: *Nie ma rozpusty większej niż myślenie. O poezji Wisławy Szymborskiej*. Katowice [b.r.w.].
- Winięcka E.: *Białoszewski sylleptyczny*. Poznań 2006.
- Witan J.: *Broniewski mojego pokolenia*. „Poezja” 1972, nr 5.
- Witan J.: *Debiuty – eksperymenty*. „Nowe Książki” 1967, nr 14.
- Woźniak O.: *Dyskretny urok żyjątek*. „Gazeta Wyborcza”, 7.11.2014.
- Wyka K.: *Brodawka o pogrzebaczu*. W: Idem: *Duchy poetów pod słuchane*. Kraków 1962, s. 112–114.
- Wyka M.: *Dwie poetki*. „Nowe Książki” 1971, nr 3.
- Wyka K.: *Na odpust poezji*. W: Idem: *Rzecz wyobraźni*. Kraków 1997, s. 141–158.
- Wyka K.: *Władysław Broniewski: Hawrań i Murań*. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. Prokop, J. Sławiński. Gdańsk 2001, s. 357–373.
- Zaleski M.: *Białoszewski idylliczny*. „Teksty Drugie” 2006, nr 5.
- Zarych E.: *Postacie kalek w utworach Bolesława Leśmiana – zwięźstwo ciała czy ducha?* „Teksty Drugie” 1999, nr 6.
- Ziątek Z.: *Powrócić do Pińska*. „Odra” 2007, nr 3.
- Zięba J.: *Powroty*. „Kresy” 1992, nr 12.
- <http://krytycznymokiem.blogspot.com/2009/05/kato-tata-halszka-opfer.html> [dostęp: 1.02.2014].
- http://uwaga.tvn.pl/48053,news,,corka_8211_ofiara_swojego_ojca,reportaz.html [dostęp: 27.01.2014].
- <http://www.kopernik.org.pl/wystawy/mikroswiat/> [dostęp: 3.01.2015].

Nota bibliograficzna

Pierwotne wersje tekstów zamieszczonych w niniejszej książce znajdują się w następujących publikacjach:

Drobiażdżki i omieciny. O rozproszeniu ciała w poezji Bolesława Leśmiana. W: *Miniatura i mikrologia literacka.* T. 1. Red. A. Nawarecki. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2000, s. 183–196.

Poezja Władysława Broniewskiego – jak to działa. W: *Broniewski. Warszawa–Katowice 2009.* Red. M. Jochemczyk, S. Kędzierski, M. Piotrowiak, M. Tramer. Katowice: Agencja Artystyczna PARA, 2009, s. 231–241.

„Śmiech nosimy i ból”. *O jednym wierszu Władysława Sebyły.* W: *Władysław Sebyła. Lektury.* Red. J. Kisiel, E. Wróbel. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego [w druku].

Wielkie małe rzeczy Anny Kamińskiej. W: *Miniatura i mikrologia literacka.* T. 3. Red. A. Nawarecki, B. Mytych. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2003, s. 114–129.

Keine Grenzen? O swobodzie wypowiedzi w poezji Mirona Białoszewskiego. „Anthropos? Czasopismo Naukowe przy Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego” 2010, nr 14–15.

Mirona Białoszewskiego wiersz o zachowaniu się przy stole. W: *Gatunki mowy i ich ewolucja.* T. 2: *Tekst a gatunek.* Red. D. Ostaszewska. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004, s. 313–321.

„W gęstej jak syrop mikroliryce materii”. *O „Mikrokosmosie” Wistawy Szymborskiej.* W: *Balaghan. Mikroświaty i nanohistorie.* Red.

- M. Jochemczyk, M. Kokoszka, B. Mytych-Forajter. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015, s. 379–389.
- „Ubyliśmy zwierzętom. / Kto ubędzie nam”. *Posthumanizm Wisławy Szymborskiej*. W: *Po humanizmie. Od technokrytyki do animal studies*. Red. Z. Ładyga, J. Włodarczyk. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015, s. 55–72.
- „Świat w wolnych chwilach jest różowy”. O „Drugim zbiorze wierszy” Ewy Lipskiej. W: *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945–1989*. Red. A. Kałuża, A. Świeściak. Kraków: Universitas, 2011, s. 259–270.
- Warsztat Greka. O „Podróżach z Herodotem” Ryszarda Kapuścińskiego*. W: *Na boku. Pisarze teoretykami literatury?... (szkice)*. T. 2. Red. J. Olejniczak, A. Szawerna-Dyrszka. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010, s. 187–210.
- O śmierci bez przesady. „Lala” Jacka Dehnela*. W: *Zamieranie. Prozy*. Red. M. Ładoń, G. Olszański. Katowice: Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, 2012, s. 39–50.
- „A skąd pani weźmie prawdę?”. *Trylogia o Halszce Opfer*. W: *Zamieranie fikcji*. Red. M. Ładoń, G. Olszański. Katowice: Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, 2014, s. 156–171.

Indeks osobowy*

- Andersen Hans Christian 204
Awdiejew Aleksy 100
- B**achtin Michaił 12, 20, 22, 23, 94
Bajerowicz Marcin 26
Balandier Georges 170
Balcerzan Edward 162
Baranowska Małgorzata 115
Barańczak Stanisław 77, 83, 87, 92
Bassaj Maria 151, 206
Bauer Zbigniew 89
Bereś Witold 154, 156
Berger John 121
Białoszewski Miron 73–89, 91–100, 225
Bieniecka Helena 178
Bieńczyk Marek 10, 40
Bieńkowska Danuta 56
Bizan Marian 55
Bogdańska Agata 115
- Bolecki Włodzimierz 80, 87
Brach-Czaina Jolanta 71
Broniewski Władysław 27–41, 225
Bujnicki Tadeusz 33
Burkot Stanisław 82
Burnetko Krzysztof 154, 156
Burzyńska Maria 191
- C**apote Truman 156, 171
Celsjusz Anders 103
Chrzastowska Bożena 28
Culler Jonathan 151, 206
Czaplejewicz Eugeniusz 12
Czechowicz Jarosław 205
- D**ąbrowska Magdalena 130
Degas Edgar 145, 146
Dehnel Jacek 175–188, 226
Demokryt 112
Diamond Jared 125
Dickens Charles 204
Domański Piotr 109

* W indeksie nie uwzględniono nazwisk z *Bibliografii*.

- Dröscher Vitus B. 121
 Dziegielewski Stanisław 131
- E**instein Albert 142
 Elektorowicz Leszek 82
- F**ert Józef 86
 Fraget Józef 184
- G**łowiński Michał 16, 75, 81,
 92, 94, 95, 100, 172
 Gombrowicz Witold 77
 Gondowicz Jan 122
 Goodall Jane 125
 Gorenkowa Anna 12
 Goreń Andrzej 12
 Grądział Joanna zob. Grą-
 dział-Wójcik Joanna
 Grądział-Wójcik Joanna 80,
 118
 Grice Paul 100
 Grochowiak Stanisław 101,
 177
 Gucwińska Hanna 131
 Gucwiński Antoni 131
- H**adot Pierre 109
 Hammer Seweryn 151
 Herbert Zbigniew 170
 Hernas Czesław 43
 Herodot 151–174, 228
 Hertz Paweł 55
 Hochschild Adam 163
 Hoppe Stanisław 131
 Hutnikiewicz Artur 27, 43
- I**wasiów Inga 198, 200
- J**akimowicz Andrzej 20
 Jakimowicz-Shah Marta 20
- Jakobson Roman 91
 Janion Maria 38, 75, 81, 86
 Janowska Katarzyna 158
 Japola Józef 53
 Jarosz Ewa 191, 193, 204
 Jastrzębski Zdzisław 20
 Jochemczyk Mariusz 33, 44,
 225, 226
 Joteyko Józefa 56
 Juruś Jerzy 115
- K**ajtoch Jacek 84
 Kałuża Anna 226
 Kamińska Anna 30, 55–72,
 225
 Kapuściński Ryszard 142,
 151–174, 226
 Kasperski Edward 107
 Kędziński Sławomir 225
 Kingsley Mary 170
 Kisiel Joanna 51, 225
 Klimek Franciszek J. 119
 Klubowicz Marta 193
 Kochanowski Jan 99, 117
 Kokoszka Magdalena 226
 Kopaliński Władysław 16,
 107
 Kopernik Mikołaj 103
 Kossobudzka Margit 109,
 112
 Kotyczka Marzena 130
 Kowalczyk Alina 38
 Kozubal Krystyna 126
 Krall Hanna 152
 Krasieński Zygmunt 10
 Krauze Zygfryd 20
 Krynicki Ryszard 28, 122
 Krzyżanowski Julian 18–21, 43
 Kubacki Waław 21
 Kubitsky Jacek 190

- Kuźma Erazm 80
 Kwiatkowski Jerzy 44, 147
- L**
 Labuda Alberta 95, 172
 Lagercrantz Olof 190
 Lam Andrzej 27, 40
 Latawiec Bogusława 115
 Lecomte Benjamin 36
 Legeżyńska Anna 146
 Lenin Władimir Iljicz 31, 33
 Leśmian Bolesław 9–26, 36, 37, 51, 84, 225
 Libera Leszek 20
 Lichodziejewska Feliksa 27
 Ligęza Lidia 15
 Ligęza Wojciech 115
 Lipska Ewa 135–149, 226
 Lorenz Konrad 124
 Lubaś Władysław 100
 Lurker Manfred 20
 Lyotard Jean-François 40
- Ł**
 Ładoń Monika 226
 Ładyga Zuzanna 226
 Łapiński Zdzisław 16
 Łopieńska Barbara N. 170
 Łukasiewicz Jacek 101, 177
- M**
 Madyda Aleksander 9
 Majchrowski Zbigniew 29
 Makowiecki Andrzej Zdzisław 29, 43–45, 47, 53
 Malczewski Jacek 20
 Mann Tomasz 123, 142
 Marjańska Ludmiła 56
 Maryańska Teresa 120
 Markiewicz Henryk 91, 151, 192
 Markowski Michał Paweł 9, 10, 16, 36, 37, 125, 154
- Márquez Gabriel Garcia 156
 Maryańska Teresa 120
 Masłowska Dorota 54
 Masson Jeffrey Moussaieff 126
 Matuszewski Ryszard 29
 McCarthy Susan 126
 Merdas Alina RSCJ 55
 Mickiewicz Adam 20–22, 107, 118, 126
 Miłosz Czesław 73, 86, 122, 174
 Montaigne Michel de 126
 Mozart Wolfgang Amadeusz 142
 Mucharski Piotr 158
 Mytych Beata zob. Mytych-Forajter Beata
 Mytych-Forajter Beata 225, 226
- N**
 Nawarecki Aleksander 33, 225
 Niewęglowski Wiesław, ks. 55
 Norwid Cyprian Kamil 86
 Nowacka Beata 153, 163
 Nyczek Tadeusz 19, 146, 149
- O**
 Olejniczak Józef 226
 Olszański Grzegorz 146, 177, 226
 Ong Walter Jackson 53
 Opacki Ireneusz 11, 21, 22
 Opfer Halszka 189–206, 228
 Ostaszewska Danuta 225
- P**
 Papińska Agnieszka 115, 119
 Pawelec Dariusz 177
 Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 94
 Pieniążek Szczepan 131

- Pietrych Krystyna 118
 Pilch Jerzy 119
 Piotrowiak Jan 44, 45, 47
 Piotrowiak Miłosz 33, 225
 Platon 142
 Polkowski Jan 28
 Pomorska Krystyna 91
 Prokop Jan 23, 24, 34, 81
 Prorok Leszek 132
 Pytasz Marek 80, 92
- R**
 Rabelais François 12, 22
 Radziwon Marek 168
 Rimbaud Arthur 36
 Rosiek Stanisław 29
 Rowiński Cezary 12
 Różycki Tomasz 177
 Rutkowski Krzysztof 75, 94, 97
 Rylejew Konrad 31, 33, 35
 Rymkiewicz Jarosław Marek 18
- S**
 Salij Jacek, OP 56
 Sandauer Artur 18, 24, 34, 40, 41, 84
 Santorski Jacek 193
 Saussure Ferdynand de 99
 Schulz Bruno 9, 36, 37
 Sebyła Władysław 43–54, 227
 Sienkiewicz Henryk 204
 Sikora Sławomir 121
 Siwek Marcin 177
 Skibski Krzysztof 118
 Skoneczny Stanisław 57
 Skórnicki Jerzy 84
 Sławiński Janusz 16, 34, 78–81, 83, 94, 151, 192
 Słowacki Juliusz 21, 22
 Słucki Arnold 136
- Sobolewska Anna 73, 83–85, 87, 89
 Sokołowski Jan 121
 Sołtyńska Maria S. 111
 Stachura Edward 75, 94
 Staff Leopold 20, 69
 Stande Stanisław Ryszard 30
 Stańczakowa Jadwiga 74
 Stefanowska Zofia 21, 126
 Stein Gertruda 135
 Stone Rochelle H. 22
 Strączek Krystyna 154
 Surmiak-Domańska Katarzyna 192, 193, 197–201
 Suska Dariusz 177
 Szaruga Leszek 136
 Szawerna-Dyrszka Anna 226
 Szczygieł Mariusz 197
 Szymański Wiesław Paweł 45
 Szymczak Mieczysław 94, 107
 Szyborska Wisława 101–133, 177, 226
- Ś**
 Śpiewak Jan 55, 57, 60
 Świeściak Alina 177, 226
- T**
 Tempels Placide 170
 Teokryt 121
 Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz 177
 Todorov Tzvetan 94, 95, 172
 Toulouse-Lautrec Henri de 76
 Tramer Maciej 33, 225
 Trznadel Jacek 18
 Trznadel-Szczepanek Anna 84
 Tuczyński Jan 20
 Turasiewicz Romuald 151
 Tuwim Julian 36

Ulicka Danuta 94

Varga Krzysztof 37

Walas Teresa 114

Wandurski Witold 30

Waryński Ludwik 27, 36

Weiner January 125

Wencel Wojciech 177

Węgrzyniakowa Anna 80,
92, 131

Winięcka Elżbieta 74, 78, 86, 89

Witan Jan 34, 136

Witkacy zob. Witkiewicz Sta-
niśław Ignacy

Witkiewicz Stanisław Igna-
cy 9, 36, 37

Wittgenstein Ludwig 79

Włodarczyk Justyna 228

Wojnakowski Ryszard 20

Woźniak Olga 104

Wróbel Elżbieta 225

Wyka Kazimierz 87

Wyka Marta 34, 84, 136

Zaleski Marek 84

Zarych Elżbieta 13

Ziątek Zygmunt 173

Zięba Józef 56

Żebrowski Michał 32

Żelabow Andriej Iwano-
wicz 31, 33, 35

Żeleński Tadeusz, pseud.
Boy 94

Iwona Gralewicz-Wolny

In quotes

On the Polish literature of the 20th and 21st century

Summary

The book consists of twelve interpretative essays which relate the author's close encounters with the Polish literature of the 20th and 21st century. The publication opens with a micrological look into the poetry of Bolesław Leśmian as a story of the simultaneous power and misery of life, which by being embodied in an infinite number of forms ensures permanence of existence to none of these forms. The subsequent essay is a reading, guided by poetics, of the ideological poems of Władysław Broniewski, whose layer of content admittedly lost their appeal but they continue to enchant the reader with their masterly form which conceals both the mystery of their contemporary success with the readers as well as the reason for the present interest of the researchers in these poems. In the text that follows the author suggests a shared reading of a Władysław Sebyła poem which begins with *** [„Jesteśmy gnojem, mój bracie...”] (*** [“We are the muck, my brother...”]), here treated as a subtle counterpoint to the dark tone of the entire *oeuvre* of the author of the *Koncert egotyczny* (*An egotistical concert*). A return to the micrological perspective is featured in the article devoted to the works of Anna Kamieńska, in which the poet demonstrates a particular sensibility to small everyday things as a source of the answers to the questions about the sense of the existence of the world,

of man and of God. The two subsequent chapters of the book are devoted to the works of Miron Białoszewski as a poet of transgression who consistently observes and deconstructs all patterns that he encounters. The protagonist of the two texts which follow is Wisława Szymborska as the author of the poem entitled *Mikrokosmos* (*Microcosmos*), which is one of the instances of proof, presented in the book, that she is fond of the world of micromatter and that she is a precursor of posthumanist thought in the context of Polish modern poetry. The final text which refers to poetry is an analysis of the volume by Ewa Lipska entitled *Drugi zbiór wierszy* (*Second collection of poems*), in which ironic notes resonate against the background of bitter diagnoses of modernity, enabling the reader to maintain distance toward the existential pitfalls which endanger both the individual and the community. The problems of the three final chapters, devoted to the accomplishments of Ryszard Kapuściński, Jacek Dehnel and Halszka Opfer in the field of prose, oscillate around the category of truth and fiction associated with the problem of the relation about the present time and the past time, the testimony of memory or the horizon of readerly expectations toward the text.

Iwona Gralewicz-Wolny

Im Anführungsstrich
Zu polnischer Literatur im 20. und 21. Jahrhundert

Zusammenfassung

Der Band besteht aus zwölf Interpretationsskizzen, die über enge Begegnungen der Verfasserin mit der polnischen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts berichten. Die Publikation eröffnet mikrologische Betrachtung der Poesie von Bolesław Leśmian als einer Erzählung von gleichzeitiger Macht und Elend des Lebens, das zahlreiche Formen annehmend, keiner von ihnen dauerhaftes Bestehen sicherstellt. Die nächste Skizze ist die der Poetik folgende Lektüre der ideologischen Gedichte von Władysław Broniewski, die zwar schon vergangen, immer noch mit ihrer Meisterform verführen können, was das Geheimnis deren früheren Beliebtheit bei den Lesern als auch Ursache heutiger Interesse der Literaturforscher ist. Im nächsten Text bietet seine Verfasserin die gemeinsame Lektüre des Gedichtes von Władysław Sebyła inc. *** [„Jesteśmy gnojem, mój bracie...“] (***) [„Wir sind Dreck mein Freund,...“]) an, das hier wie ein feinsinniger Kontrapunkt zu dunkler Tönung aller Werke des Autors von *Koncert egotyczny* (*Egozentrisches Konzert*) behandelt wird. Aus mikrologischer Perspektive werden die von Anna Kamińska verfassten Gedichte untersucht, in denen die Dichterin besondere Empfindsamkeit den täglichen Kleinigkeiten als Anlass zum Fragen nach dem Sinn des Daseins von der Welt, dem Menschen und Gott zum Ausdruck bringt. Die zwei

weiteren Kapitel betreffen das Werk von Miron Białoszewski, dem Transgressionsdichter, der jedes bestehende Schema konsequent zu betrachten und zu dekonstruieren suchte. Zur Heldin der zwei nächsten Texte wird Wisława Szymborska als Autorin des Gedichts *Mikrokosmos*, das einer von den hier erbrachten Beweisen für ihre Neigung zur Welt der Mikromaterie ist, und als Wegbereiterin für posthumanistische Ideen auf dem Gebiet der polnischen gegenwärtigen Dichtkunst. Die letzte, der Poesie gewidmete Skizze ist die Analyse des Bandes von Ewa Lipska *Drugi zbiór wierszy (Zweite Anthologie der Gedichte)*, in dem im Hintergrund von bitterer Beurteilung der Gegenwart ironische Töne mitklingen, welche sowohl dem Individuum, als auch der Gesamtheit erlauben, von existentiellen Fallen Abstand zu halten. Die in drei letzten Kapiteln behandelte Problematik ist den Prosawerken von Ryszard Kapuściński, Jacek Dehnel und Halzka Opfer gewidmet. Diese Problematik schwankt zwischen der Kategorie der Wahrheit und der Fiktion, die solche Themen, wie: Darstellung der heutigen und der vergangenen Welt, Gedenken oder die Horizonte der von den Lesern an dem Text geknüpften Erwartungen berührt.

Iwona Gralewicz-Wolny – adiunkt
w Zakładzie Teorii Literatury
Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej
im. Ireneusza Opackiego na Wydziale
Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego.
Autorka książek poświęconych
polskiej literaturze współczesnej
(*Pisz o milczeniu. Świat poetycki Anny
Kamieńskiej*. Katowice 2002; *Ja czytam,
ty czytasz... Dziesięć szkiców o poezji
i prozie*. Katowice 2011;
*Poetka i Świat. Studia i szkice o twórczości
Wisławy Szymborskiej*. Katowice 2014)
oraz literaturze dziecięcej
i młodzieżowej – wspólnie z Beatą
Mytych-Forajter: publikacja autorska
(*Uwolnić Pippi! Twórczość dla dzieci
wobec przemian kultury*. Katowice 2013),
redakcja naukowa (*Par coeur. Twórczość
dla dzieci i młodzieży raz jeszcze*.
Katowice 2016).

Więcej o książce



CENA 20 ZŁ
(+ VAT)

ISSN 0208-6336

ISBN 978-83-8012-990-0