

KRYSTYNA PIETRYCH

Co poezji po bólu?



EMPATYCZNE
PRZESTRZENIE
LEKTURY



WYDAWNICTWO UNIwersYTETU ŁÓDZKIEGO • ŁÓDŹ 2009

• ROZPRAWY HABILITACYJNE UNIwersYTETU ŁÓDZKIEGO •

KRYSTYNA PIETRYCH

Co poezji po bólu

EMPATYCZNE
PRZESTRZENIE
LEKTURY



WYDAWNICTWO UNIwersYTETU ŁÓDZKIEGO • ŁÓDŹ 2009

RECENZENT

Elżbieta Dąbrowska

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Joanna Balcerak

REDAKTOR TECHNICZNY

Jolanta Kasprzak

KOREKTORZY

Danuta Bąk, Bogusława Kwiatkowska

OKŁADKĘ PROJEKTOWAŁA

Barbara Grzejszczak

INDEKS SPORZĄDZIŁ

Piotr Pietrych

Rozprawa habilitacyjna przygotowana w Katedrze Literatury Polskiej XX i XXI Wieku
Uniwersytetu Łódzkiego

© Copyright by Krystyna Pietrych, Łódź 2009

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
2009

Wydanie I. Nakład 200 egz.
Ark. druk. 19,0. Papier kl. III, 80 g, 70 × 100
Zam. 46/4397/2009. Cena zł 36,–

Drukarnia Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

ISBN 978-83-7525-264-4

e-ISBN 978-83-8220-919-8

<https://doi.org/10.18778/7525-264-4>

SPIS TREŚCI

WPROWADZENIE. PERSONALNE I AKSJOLOGICZNE WYMIARY LEKTURY . . .	7
SPOTKANIE PIERWSZE. Aleksander Wat	49
SPOTKANIE DRUGIE. Zbigniew Herbert	105
SPOTKANIE TRZECIE. Miron Białoszewski	131
SPOTKANIE CZWARTE. Stanisław Barańczak	177
SPOTKANIE PIĄTE. Janusz Szuber	213
JESZCZE DWA SPOTKANIA	253
SPOTKANIE SZÓSTE. Julian Przyboś	255
SPOTKANIE SIÓDME. Anna Świrszczyńska	263
ZAMIAST ZAKOŃCZENIA. POEZJA (WOBEC) BÓLU	271
BIBLIOGRAFIA	277
STRESZCZENIE	295
INDEKS NAZWISK	297
OD REDAKCJI	303

Ból jest faktem podstawowym, fundamentalnym. [...] Prawdziwa, naprawdę realistyczna postawa wobec życia – to wiedzieć, iż konkretną rzeczą, prawdziwą rzeczywistością jest ból. [...] chciałbym napisać coś, co mogłoby dać wyobrażenie bólu, który jest prawdziwie przerażający i absolutny, jest samą podstawą rzeczywistości. Wszechświat jawi mi się jako coś całkowicie czarnego i pustego, gdzie jedyną realną rzeczą jest ta, która wywołuje cierpienie: właśnie ból. To prawdziwy diabeł, reszta to deklamacje¹.

To współczucie jest jedyną rzeczywistą podstawą dobrowolnej i prawdziwej miłości bliźniego. Wszelki czyn tylko o tyle posiada wartość moralną, o ile wynika ze współczucia; czyn zaś wynikający z jakichkolwiek innych pobudek nie posiada żadnej wartości moralnej. Z chwilą, gdy we mnie budzi się współczucie, dobro lub krzywda innej istoty staje się dla mnie czymś bezpośrednim i bliskim zupełnie w ten sam sposób, choć nie zawsze w tym samym stopniu, co i moje własne: a wówczas różnica między mną a ową istotą przestaje by absolutna².

¹ Gombrowicz: *Forma i rytuał* (wywiady Piera Sanavio), przeł. z wł. K. Bielas, F. M. Cataluccio, [w:] W. Gombrowicz, *Publicystyka. Wywiady. Teksty różne 1963–1969, Dzieła*, t. XIV, *Varia*, red. naukowa J. Błoński, J. Jarzębski, Kraków 1997, s. 393–394.

² A. Schopenhauer, *Rozprawa konkursowa o podstawie moralności*, przeł. Z. Bassakówna, Warszawa 1900, s. 128–129.

WPROWADZENIE

PERSONALNE I AKSJOLOGICZNE WYMIARY LEKTURY

Ból sytuuje się poza słowem. Jest domeną materii, fizjologii, udręczonej i niemej świadomości. Ból to ciemna, nie poddająca się werbalizacji, mowa ciała. Jeśli znajduje swój wyraz, to w wykrzywionej grymasem twarzy, zaciśniętej kurczowo dłoni, bezwiednym jęku lub nieartykułowanym krzyku. „Słowa i cierpienie nie idą w parze. Cierpienie jest nagłym pojawieniem się nieoczekiwanego: i zawsze się ono różni od tego, co sobie wcześniej wyobrażałem. Do mojej osobowości wdziera się inna rzeczywistość, tak odmienna, że nie znajduję słów, aby ją opisać”¹ – wyznawał z rozpaczą kardynał Veillot, arcybiskup Paryża, w terminalnej fazie raka. I choć na określenie różnych rodzajów i stanów bólowych w lekarskim słowniku istnieje, jak policzono, około 220 terminów, z czego aż 66 odnosi się do subiektywnej treści psychicznej odczuwanego bólu (np. ciągnący, pulsujący, szarpący, dławiący, miażdżący etc.)², to w konfrontacji z bólem konkretnym – przypomnijmy sobie choćby ostry ból zęba – wszelkie próby wysłowienia ujawniają swą bezsilność. Poddana opresji materia nie daje się przełożyć na składniowy porządek językowej konstrukcji, ani zamknąć w precyzyjnej semantycznie konceptualizacji. Jeden z bohaterów niniejszej książki, Aleksander Wat, pisał:

Jak ubogi jest ludzki słownik na określenie bólu!
Gryzący, piekący, rwący, kłający... Gdybyż to lekarze wiedzieli! [...] Ale ból!³

A jednak – ból nie pozostaje od języka całkowicie niezależny. Jak wykazują badania naukowe, fenomen bólowy jest zjawiskiem niebywale złożonym i na sposób jego odczuwania wpływ mają nie tylko czynniki organiczne, będące przedmiotem medycznego zainteresowania i neurofizjologicznego opisu, ale również – i to w stopniu niepomiernie większym niż się zazwyczaj sądzi – uwarunkowania kulturowe⁴. Język dysponuje tutaj, obok religii i obrzędów,

¹ L. S a n d r i n, *Wobec cierpienia. Zrozumieć, przyjąć, wytłumaczyć cierpienie*, przeł. K. Kamińska, Kielce 2000, s. 115.

² Zob. Z. C a c k o w s k i, *Ból. Lęk. Cierpienie*, Lublin 1997, s. 27–28.

³ A. W a t, *Dziennik bez samogłosek*, wyd. zmienione, oprac. oraz przypisami i indeksem opatrzyli K. i P. Pietrychowice, Warszawa 2001, s. 88.

⁴ Z. C a c k o w s k i, *dz. cyt.*, s. 23–30.

najbogatszym instrumentarium reagowania na ból, stając się jednocześnie rejestrem bólowego doświadczenia. Od tego, w jaki sposób swój ból wyrażamy, nierzadko zależy intensywność i dotkliwość jego odczuwania. Opowieść o własnym cierpieniu, nadawanie mu, choćby w najmniejszym stopniu, struktury narracyjnej bywa jednym z najskuteczniejszych środków znieczulających, może także leczących. Stłumienie zaś ekspresji, ukrywanie doznań to często dodatkowe źródło cierpienia. Ból izolowany ulega bowiem podwojeniu: „Człowiek, który cierpi boleje w dwójnasób: z cierpienia ciała i cierpienia mowy, a właściwie jej braku”⁵. Człowieka chorego często otacza milczenie – jego własne i innych; milczenie, które jest wynikiem kryzysu werbalizacji i komunikacji. Przekroczenie niemoty, odnalezienie słowa, które byłoby w stanie wyrazić własne doznania i które mogłoby o nich opowiedzieć, staje się wówczas zadaniem najważniejszym. Jak jednak takie słowo odnaleźć? Jak uczynić doświadczenie choroby i cierpienia doświadczeniem „mówionym”, „pisanym”? Jak sprostać tak niezbędnej i jednocześnie tak trudnej potrzebie komunikacji? Jak oddać skrajne doświadczenie ciała? Czy da się je przełożyć na język? Jak zapisać doświadczenie cierpiącego ciała poddanego chorobie? Jak zapisać doświadczenie własnego ciała w bólowej opresji? Czy takiemu wyzwaniu może podołać sztuka? Te pytania zakreślają pierwszy obszar interesujących mnie zagadnień, dotyczących możliwości tekstowego wyrażania somatycznych doświadczeń, zwłaszcza tych ekstremalnych, wyznaczając jednocześnie trzy ściśle z sobą połączone kwestie do rozważenia – po pierwsze: doświadczenie, po drugie: ciało, po trzecie: reprezentacja.

Problematyka doświadczenia zaznacza dobitnie swą obecność w całej niemal humanistyce. Po latach banicji, czy też szczątkowej i utajonej egzystencji na marginesach głównych nurtów naukowej refleksji, zaczyna zawłaszczać kolejne obszary: filozofii, antropologii, teorii historiografii, etnografii, estetyki⁶. Ma to bez wątpienia związek z wyraźnym i na coraz większą skalę widocznym zerwaniem z pokartezjańskim modelem wiedzy, opartym na racjonalności myślenia i epistemologicznej pewności. Zakwestionowanie w drugiej połowie ubiegłego stulecia „abstrakcyjnej racjonalności systemów teoretycznych o uniwersalnej ważności”⁷ wraz z ich dwudziestowieczną funkcjonalistyczno-

⁵ T. Sławaek, *Czy ból uczy? Lekcja spojrzenia dolorycznego*, [w:] *Ból*, „Punkt po punkcie”, rok piąty, zeszyt piąty, Gdańsk 2004, s. 13.

⁶ Trzeba tu wymienić choćby fundamentalne dla nowych ujęć problematyki doświadczenia publikacje: *The Anthropology of Experience*, red. V. W. Turner, E. M. Bruner, Urbana 1986; M. J. Jay, *Songs of Experience. Modern American and European Variations on a Universal Theme*, Berkeley 2005; F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. i wstęp E. Domańska, Kraków 2004; E. Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Poznań 2005; *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006.

⁷ R. Nycz, *O nowoczesności jako doświadczeniu – uwagi wstępne*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, s. 9.

-strukturalistyczną mutacją stało się bezpośrednią przyczyną powrotu do łask odrzuconej niegdyś empirycznej podstawy wiedzy praktycznej. Jak słusznie konstatuje za Stephenem Toulminem, autorem *Kosmopolis*, Ryszard Nycz: to „czyni z kategorii doświadczenia właśnie rywala i kontrpartnera scjentyistycznej racjonalności”⁸.

Obecnie doświadczenie pełni „rolę źródłowej metafory reorganizującej pole humanistycznych eksploracji”⁹, choć jednocześnie towarzyszy temu coraz większa świadomość wieloznaczności i nieprecyzyjności tej kategorii, co z kolei wynika z rozmaitych jej użycí stosowanych przez różne dyscypliny humanistyki i nauk społecznych. Niewątpliwie kwestią zasadniczą jest tu potrzeba intelektualnego pochwycenia tego, co zdaje się stanowić fundament ludzkiej egzystencji w jej najbardziej codziennym, także tragicznym wymiarze. W dążeniu tym niebezpiecznie zbliżamy się do słynnego paradoksu, który wydobywa św. Augustyn, gdy mówi o czasie; podobnie doświadczenie – im bardziej próbujemy określić jego istotę, tym bardziej oddalamy się od tego, co wydaje się tak powszechne i oczywiste. Dzieje się tak zapewne dlatego, że tym, co pozostaje po przeżytych doświadczeniach są „obecne, choć niewyraźne skrawki wrażeń, które – nie obciążone naszym rozumem – biorą nas w posiadanie”¹⁰. Jak zauważa Dorota Wolska:

Wieloznaczność i nieuchwytność „doświadczenia”, podobnie jak postrzeganie badań nad doświadczeniem jako wyraz teoriopoznawczej naiwności bądź złudnej nadziei na konceptualizację bezpośredniości bywa jednym z powodów ignorowania problematyki doświadczenia¹¹.

Bez względu jednak na niebezpieczeństwa, jakie kategoria doświadczenia z sobą niesie, niekwestionowane wydaje się jej znaczenie we współczesnej refleksji kulturowej, czego wyrazistym potwierdzeniem są prace historiograficzne i antropologiczne. Literaturoznawstwo także nie może odgrodzić się szczelnym, acz w istocie iluzorycznym, murem metodologicznej ortodoksji od bezpośredniości doświadczenia, starając się za wszelką cenę pozostać na twardym gruncie tekstualizmu, który wraz z końcem metodologii strukturalistycznej wyjątkowo dobitnie ujawnił swą długo skrywaną problematyczność, płynność i labilność. Zresztą droga do otwarcia badań literackich na tę problematykę została już u początków ubiegłego stulecia wskazana i dopiero w długotrwałym odwróceniu strukturalistyczno-semiologicznym (a potem dekonstruktywistycznym) odrzucona. Można się jednak z tej lekcji wiele nauczyć i powrócić do tego, co, przelitrowane przez dwudziestowieczną przygodę teorii

⁸ Tamże.

⁹ D. W o l s k a, *Doświadczenie – ponownie rzeczywista kwestia humanistyki*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, s. 42.

¹⁰ M. P. M a r k o w s k i, *Nieobliczalne. Eseje*, Kraków 2007, s. 31.

¹¹ D. W o l s k a, *dz. cyt.*, s. 43.

literatury, odsłania na powrót swe fundamentalne dla humanistyki znaczenie. Mam na myśli dwie drogi wytyczone już na przełomie XIX i XX stulecia: pierwsza – hermeneutyczna (Diltheyowska), druga – pragmatystyczna (Deweyowska), którymi podążają współcześni badacze. Przypomnę je w skrócie, stanowią one bowiem – wraz ze swoimi współczesnymi kontynuacjami – podstawę moich rozważań.

Cała nasza wiedza ma swój fundament w doświadczeniu, twierdził Dilthey. Z dwu zaproponowanych przez niego pojęć określających doświadczenie: *Erfahrung* ‘doświadczenie’ i *Erlebnis* ‘przeżycie’ – to ostatnie stanowi podstawę wszelkiego poznania i warunek rozumienia. Jednocześnie, co warto wydobyć, niemałą rolę odgrywają tu także uczucia i intencje. Zrozumieć życie można więc tylko na podstawie własnych przeżyć: „całość rozumienia jest irracjonalna, jak zresztą samo życie. Nie może zatem być prezentowane przez żadne formuły postępowania logicznego”¹². Równie istotną rolę pełnią one także w każdej działalności artystycznej:

W podłożu twórczości poetyckiej zawarte jest przeżycie osobiste, rozumienie cudzych stanów, rozszerzenie i pogłębienie doświadczenia dzięki ideom. Punktem wyjścia twórczości poetyckiej jest zawsze doświadczenie życiowe, jako przeżycie osobiste lub jako rozumienie innych ludzi, współczesnych lub historycznych, i zdarzeń, w których ludzie ci uczestniczyli¹³.

Jak zauważa Gadamer, Dilthey pierwszy nadaje doświadczeniu funkcję pojęciową i czyni z niego metodologiczną zasadę swej słynnej książki o Goethem, *Das Erlebnis und die Dichtung*. Z dzisiejszego punktu widzenia cel dziewiętnastowiecznej biografistyki, by na podstawie życia zrozumieć dzieło, wydaje się oczywiście anachroniczny¹⁴. Jednak niewątpliwą zasługą Diltheya – co podkreśla autor *Prawdy i metody* – pozostaje nadal wskazanie dwu, połączonych ze

¹² W. Dilthey, *Przeżycie i twórczość poetycka*, [w:] Z. Kuderowicz, *Dilthey*, Warszawa 1987, s. 286; cyt. za: E. Domańska, *dz. cyt.*, s. 137.

¹³ Tamże, s. 136.

¹⁴ Warto tutaj przywołać współczesne koncepcje badań biograficznych G. Riemana i F. Schütze, rozwijające się na gruncie socjologicznym. Jednym z ważniejszych pojęć zaproponowanych przez Schütze jest koncepcja „trajektorii”, odpowiadająca biograficznej zasadzie doznawania w tych „strukturach procesowych” życia, gdy możliwość działania ulega znacznemu ograniczeniu (np. w trakcie choroby, na starość). Ponieważ jednak do przeprowadzania tego typu badań służy technika dokumentalnego wywiadu narracyjnego, nieliterackiego i niesfikcjonalizowanego, nie widzę możliwości ich zastosowania do tekstu poetyckiego. Wykorzystała je do odczytywania relacji dziennikowych Grażyna Borkowska. Zob. G. Riemann, F. Schütze, „Trajektorii” jako podstawowa koncepcja teoretyczna w analizach cierpienia i bezwładnych procesów społecznych, przeł. Z. Bokszański, A. Piotrowski, „Kultura i Społeczeństwo” 1992, R. XXXVI, nr 2; M. Prada, *Biograficzne odtwarzanie rzeczywistości (O koncepcji badań biograficznych Fritza Schütze)*, „Studia Socjologiczne” 1989, nr 4 (115); G. Borkowska, *Opowiedzieć umieranie*, [w:] *Narracja i tożsamość. Antropologiczne problemy literatury*, t. 2, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004.

sobą ściśle, znaczeń słowa *Erlebnis*: „coś staje się przeżyciem, gdy nie tylko zostało przeżyte, lecz fakt przeżycia tego czegoś zostawił po sobie jakiś szczególny ślad, który treści przeżycia nadaje znaczenie. To, co w ten sposób jest «przeżyciem», uzyskuje całkiem nowe miejsce w bycie przez wyrażenie w sztuce”¹⁵. A więc z perspektywy sztuki ważne jest nie tyle samo bezpośrednio doświadczenie, nie tyle to, co po prostu przeżyte osobiście, ile to, co Gadamer nazywa, „zawartością znaczeniową, jaką doświadczenie, jako coś trwałego, ma dla kogoś, kto miał przeżycie”. I kontynuuje: „To właśnie uzasadnia mówienie o przeżyciu intencjonalnym i teleologicznej strukturze świadomości”¹⁶. Z drugiej jednak strony zawsze będzie istniała nieprzekraczalna granica pomiędzy bezpośredniością doświadczenia (życia) a wszelkimi próbami „ustalenia jego znaczenia”¹⁷. Sztuka („sztuka przeżycia” – jak chciał Dilthey) siłą rzeczy także tej granicy przekroczyć nie może, próbując wyrazić doświadczenie.

Drogą wskazaną przez autora *Das Erlebnis und die Dichtung* podąża Gadamer, twierdząc, że „świadomość ma strukturę doświadczenia”¹⁸, zarazem jednak dostrzega olbrzymią niejasność towarzyszącą użyciu tego terminu. Dla niego doświadczenie ma przede wszystkim teleologicznie zorientowaną wartość epistemologiczną – jest drogą prowadzącą do prawdy, w której ogromna rola przypada czynnikowi językowemu¹⁹, bez jakiego żadne doświadczenie – zarówno w jednostkowej, jak i we wspólnotowej świadomości – nie jest możliwe. Gadamer wydobywa także negatywny charakter doświadczenia, ściśle łącząc z nim jego wartość:

Pogląd, że doświadczenie bywa przede wszystkim bolesne i nieprzyjemne, nie oznacza jakiejś szczególnie ponurej wizji, lecz daje się bezpośrednio wyczytać z istoty doświadczenia. Tylko przez negatywne przypadki dochodzi się [...] do nowego doświadczenia. Każde doświadczenie, które zasługuje na to miano, przekreśla jakieś oczekiwania. Tak więc jako swój istotowy moment dziejowy byt człowieka zawiera zasadniczą negatywność, która występuje w istotowej relacji doświadczenia i zrozumienia²⁰.

Gadamer odwołuje się dalej do Ajschylosa i do jego formuły: „uczyć się przez cierpienie”²¹, która nie tylko oznacza, że „stajemy się mądrzy po szkodziu”, lecz także odnosi się do „zrozumienia granic ludzkiego bytu, nieusuwalności granicy dzielącej od tego, co boskie”, jest więc „doświadczeniem ludzkiej

¹⁵ H. G. G a d a m e r, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Warszawa 2004, s. 105.

¹⁶ Tamże, s. 112.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże, s. 472

¹⁹ Zob. s. 474 – Gadamer mówi nawet o „idealizacji językowej”.

²⁰ Tamże, s. 485.

²¹ Tamże.

skończoności”²². Dzieje się zatem tak, że negatywność zostaje jakoś oswojona i przekroczona, a człowiek poprzez otwarcie się na nowe wymiary doświadczenia zyskuje nowe rozpoznanie własnego bycia. Czy jednak zawsze tak się dzieje? Czy każde doświadczenie niesie z sobą jakiś element twórczy i pozytywny? Czy szczególnie przypadek doświadczeń, jaki stanowią doświadczenia graniczne, najbardziej tragiczne doświadczenia ludzkiej egzystencji, nie przeczą tej kojącej i mimo wszystko optymistycznej wykładni? Rację ma tutaj niewątpliwie Dorota Krawczyńska, gdy w związku z przeżyciami ocalałych z Zagłady stwierdza:

Relacja pomiędzy doświadczeniem a rozumieniem, tak istotna w procesie nabywania wiedzy i – w konsekwencji – dla rozwoju osobowości, w przypadku doświadczenia granicznego zdaje się nieobecna. Wszelkie pozytywne aspekty tego zagadnienia tracą swą zasadność²³.

Ten sąd dotyczący doświadczenia holocaustu potwierdzają także świadectwa ciężkich doświadczeń chorobowych, wedle których rzadko zdarza się, aby dotknięty nimi człowiek dokonywał nowych odkryć i poszerzał sposoby rozumienia siebie i świata. Czy zatem niewiele wynika z hermeneutycznego sposobu postrzegania doświadczeń ekstremalnych? Jeśli pójść dalej za Gadamerem – doświadczenie „uczy uznania rzeczywistości. Poznanie tego, co istnieje, stanowi właściwy wynik wszelkiego doświadczenia, jak w ogóle wszelkiego pragnienia wiedzy. Tym, co jest, nie są jednak te czy inne rzeczy, lecz **to**, **«czego nie można się już pozbyć»** [podkr. – K. P.]²⁴. A więc jest to doświadczenie, jak czytamy w *Prawdzie i metodzie*:

[...] w którym człowiek uświadamia sobie swą skończoność. W nim możliwości twórcze i samowiedza jego planującego rozumu znajdują granice. Zwykłym złudzeniem okazuje się możliwość odwracania biegu wszelkich spraw, czas na wszystko i perspektywa powrotu wszystkiego w jakiś sposób. Ten, kto tkwi w historii i w niej działa, raczej doświadcza ciągle, że nic nie powraca. Uznanie tego, co jest, nie oznacza uznania tego, co już istnieje, lecz zrozumienie granic, w których przyszłość jest jeszcze otwarta na oczekiwanie i planowanie – a jeszcze głębiej rzecz ujmując, uznanie, że wszelkie oczekiwanie i planowanie istot skończonych jest skończone i ograniczone²⁵.

Wydaje się, że właśnie wszelkie sytuacje graniczne przynoszą doświadczenie, które zmienia zasadniczo nasz sposób rozumienia siebie i świata („czego nie można się już pozbyć”). Wszystkie doświadczenia, którymi się zajmuję i o których piszę taki właśnie mają charakter.

Z kolei droga pragmatyczna prowadząca ku doświadczeniu – wytyczona przez Deweya – ma z hermeneutyczną kilka punktów wspólnych. I dla Deweya, i dla Diltheya, doświadczenie stanowi sedno ich filozofii:

²² Tamże, s. 486.

²³ D. K r a w c z y ń s k a, *Doświadczenie niemożliwe*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, s. 210.

²⁴ H. G. G a d a m e r, *dz. cyt.*, s. 486–487.

²⁵ Tamże, s. 487.

Potrzeba nam słowa ostrzegawczego i naprowadzającego, takiego jak doświadczenie, dla przypomnienia, że to właśnie ten świat, który się przeżywa, który znosi w cierpieniu i którym się rozkoszuje, nad którym też rozumuje się logicznie, ma prawo do ostatniego słowa we wszystkich ludzkich dociekaniach i domysłach²⁶.

Autor *Experience and Nature*, wychodząc z pozycji antydualistycznych i antyfundamentalistycznych, sprzeciwia się pojmowaniu doświadczenia jedynie jako faktu intelektualnego, co uzasadnia następująco:

Kiedy uznaje się doświadczenie intelektualne i jego materię za nadrzędne, przecięta zostaje nić, która łączy doświadczenie z naturą. Temu, iż fizjologiczny organizm wraz z jego strukturami, czy to u człowieka, czy u niższych zwierząt, trudzi się przystosowywaniem i czynieniem użytku z materii w imię podtrzymywania procesu życia, zaprzeczyć nie sposób. Mózg i system nerwowy są w pierwszym rzędzie organami podlegania działaniom; biologicznie [...] doświadczenie pierwotne jest analogicznego typu. Dlatego też [...] doświadczenie poznawcze musi mieć swój początek w niepoznawczym. I jeżeli nie bierzemy za swój punkt wyjścia poznania jako czynnika w działaniu i podleganiu działaniom, nieuchronnie przyzwalamy na wtargnięcie pozanaturalnego, jeśli nie ponadnaturalnego sprawstwa i zasady²⁷.

To stanowisko wywołało krytykę Rorty'ego, który neguje empirystyczny „mit tego, co bezpośrednio dane” i zarzuca Deweyowi uwikłanie w fundacjonalistyczną epistemologię, a więc w efekcie oparcie poglądów na tak samo niebezpiecznych, bo nieweryfikowalnych, podstawach, od których chciał on uwolnić poznanie. Rorty największą wagę przywiązuje do językowego charakteru wszelkiego doświadczenia²⁸, twierdząc, że nie mamy dostępu do pozawerbalnego, bezpośredniego doznania. Richard Shusterman, za którym rekapituluję tę polemikę, słusznie jednak przypomina, że Dewey twierdził, iż „doznajemy [doświadczeń bezpośrednich], ale nie wiemy, że ich doznajemy”²⁹ (negował empirystyczną ideę bezpośredniego, niedyskursywnego poznania). Nie wnikając głębiej w różnicę stanowisk pomiędzy filozofami, jedno należy podkreślić dobitnie: język konstytuuje doświadczenie i czyni je świadomościowo pochwytym. Proces werbalizacji byłby więc nie tyle jakąś drugą fazą doświadczenia, oddzielną od jego istoty, ile jego integralną częścią, bez której rozplywa się ono w „magmie” niepochwytności i niewypowiadalności.

Shusterman, jako zdeklarowany kontynuator myśli Deweyowskiej, postuluje w miejsce ideologii tekstualizmu – wypierającej z pola badań filozofii wszystko, co ma charakter pozajęzykowy – coś, co nazywa somatoestetyką, w której podstawowe miejsce przyznaje odczuciu bezpośredniemu. Owa, jak

²⁶ J. Dewey, A. Bentley, *A Philosophical correspondence 1932–1951*, New Brunswick 1964; J. Dewey, *Experience and Nature* (1925), *Appendix 2*, Carbondale 1981, s. 372; cyt. za: R. Shusterman, *Praktyka filozofii, filozofia praktyki. Pragmatyzm a życie filozoficzne*, przeł. A. Mitek, red. nauk. K. Wilkoszewska, s. 208 (przypis 1).

²⁷ J. Dewey, *Experience...*, s. 29–30; cyt. za: R. Shusterman, *dz. cyt.*, s. 210.

²⁸ Nie jest zresztą w tym osamotniony, podobnie sądzili W. Sellars, H. G. Gadamer czy J. Derrida – zob. R. Shusterman, *dz. cyt.*, s. 229.

²⁹ Tamże, s. 212.

mówi, „filozofia ciała” miałyby zająć się rolą pozawerbalnego doświadczenia somatycznego, wytyczając tym samym trop np. dla estetyki czy etyki. W tym projekcie filozofia przestaje być jedynie dyskursem, a staje się „dyscypliną ucieleśnionego życia”. Praktyka filozofowania łączy więc ściśle dzieło z twórcą, jego życiem, cielesnością i doświadczeniem.

Jeśli wprowadzimy myśli Shustermana na grunt literatury i literaturoznawstwa, to okaże się, że obecność śladów przedwerbalnego doświadczenia autora w tekście, nabierze fundamentalnego znaczenia, a w przypadku pewnych tekstów – nie będzie to jedynie intelektualne, ale przede wszystkim „somatyczne” doznawanie aktu czytania. Do tych kwestii jeszcze powrócę.

Doświadczenie zatem ściśle łączy się z naszą psychocieleśną konstytucją i z otoczeniem, w jakim żyjemy. Droga wskazana przez Diltheya i Deweya, a także ich współczesnych kontynuatorów prowadzi do uznania fundamentalnej roli doświadczenia nie tylko w naszej codzienności, lecz także w poznawaniu świata i formach ludzkiej komunikacji. Bezpośredniość, konkretność, zmysłowość, jednostkowość to jego trwałe wyznaczniki w opozycji do uniwersalności, powszechności i racjonalności poznania rozumowego. W czasach ponowoczesnych następuje radykalne zerwanie z projektem oświeceniowym, w ramach którego waloryzacji podlegało tylko to, co w rzeczach istotne, niezmiennie i stałe, powraca zaś „przeżycie faktyczności świat”³⁰.

Jedną z istotniejszych propozycji estetyki w poszerzonym, ponowoczesnym znaczeniu jest koncepcja Wolfganga Welscha³¹, który odróżnia estetyzację powierzchowną od głębokiej. Ta pierwsza dotyczy globalnych przemian postindustrialnej rzeczywistości (choć jej początków można by poszukiwać już w postawach dziewiętnastowiecznych dandysów). We współczesnym świecie, w którym rządzi kultura spektaklu, wszystko zostaje przekształcone w hiperestetyczną scenerię, w której każdy istniejący obiekt podlega zabiegom upiększającym. Procesom tym towarzyszy szczególnie intensywne dążenie do coraz to nowych (pseudo)przeżyć i związana z nimi reakcja odwrotna: anestetyzacji (znieczulenia czy zubożenia na doznania). Istotą estetyzacji głębokiej jest natomiast poznanie – szczególnie sposób percepcji rzeczywistości. Protoplastami takiego pojmowania stają się Baumgarten jako ten, wedle którego etyka to nauka o poznaniu zmysłowym, a następnie Kant i Nietzsche, zwracający uwagę na rolę estetyczności w naszym ujmowaniu i pojmowaniu świata. Jeśli więc ‘estetyczny’ łączy się ściśle ze ‘zmysłowym’, to wracamy do źródłostwu: *aisthesis* –

³⁰ Zob. J. P. H u d z i k, *Estetyka egzystencji. Szkice z pogranicza ponowoczesnej etyki i estetyki*, Lublin 1998 (zwłaszcza część: *Faktyczność świata a rozum*).

³¹ Zob. W. W e l s c h, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Guczalska, red. nauk. K. Wilkoszewska, Kraków 2005; t e n ż e, *Estetyka i anestetyka*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb., oprac. i przedm. R. Nycz, Kraków 1997; J. P. H u d z i k, *dz. cyt.*, s. 73–79.

doznanie, uczucie, postrzeżenie³². W takim rozumieniu estetyczne poznanie byłoby ukierunkowane na bezpośrednie, cielesne doświadczenie nieredukowalne do jakichkolwiek esencjalistycznych konceptualizacji. Miałoby również na celu „uwrażliwienie na stale obecny dwoisty stosunek tego, co estetyczne i tego, co anestetyczne. Zadanie polegałoby na tym, by wykluczenie, które jest nieodłączną stroną odwrotną każdego aktu estetycznego, nie pozostawało w stanie anestetycznej latencji, nie dokonywało się w nieświadomości”³³. Chodziłoby zatem o takie ciągłe przeorientowywanie naszej świadomości, aby – mówiąc językiem Welscha – rozwijać „kulturę ślepej plamki”³⁴, lub – sięgając po sformułowania Barthesa – postrzegać „miejsca oślepiające, ekliptyczne”, z których „źle widać”³⁵ czy też – idąc śladem Lyotarda – wskazywać na kategorię *anesthesia* (połączenie *anamnesis* i *aisthesis*) jako na – wedle Aleksandry Ubertowskiej – „uobecnianie w słowie tego, co zapomniane, a więc nieobecne, które dokonuje się w ramach estetyki, zakładającej zanurzenie w przedmiocie kontemplacji i somatyczne, aintelektualne jego doznawanie”³⁶.

Proces werbalizacji jest niezbędnym składnikiem każdego doświadczenia, do czystego, pozaświadomościowego doznania nie mamy dostępu; słowo współtworzy doświadczenie, jest jego aktywną składową na równi ze świadectwem zmysłów. Więcej jeszcze – każde doświadczenie poddane jest systemowi zmiennych reguł artykułowania rzeczywistości. Niepodobna stwierdzić, według Foucaulta, w jakim stopniu świadomość determinowana jest przez bezpośrednie doznanie, a w jakim przez aktualny kontekst, w jakim funkcjonujemy. Doświadczenia kulturowo pochwytnie zależą zatem od „zespołu reguł, które umożliwiają formułowanie się ich jako przedmiotów dyskursu i tworzą w ten sposób warunki ich historycznego zjawiania się”³⁷.

Interesuje mnie doświadczenie (postrzegane w powyższej optyce) w trzech nachodzących na siebie i uzupełniających się zakresach: po pierwsze w znaczeniu ‘doznać, zaznać’, które wydobywa jego bezpośredni i receptywny charakter, po drugie w sensie ‘poddać próbie’, czyli narazić na ryzyko, wystawić na kontakt z tym, co inne, nieprzewidywalne, niebezpieczne, dotkliwe, po trzecie

³² Zob. W. W e l s c h, *Estetyka i anestetyka*, s. 522.

³³ Tamże, s. 543.

³⁴ W. W e l s c h, *Estetyka poza estetyką*, s. 70–73.

³⁵ R. B a r t h e s, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przekł. i postł. M. Bieńczyk, Warszawa 1999, s. 107.

³⁶ A. U b e r t o w s k a, *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*, Kraków 2007, s. 62; zob. także J.-F. L y o t a r d, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm*, przeł. M. P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia...*

³⁷ M. F o u c a u l t, *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, Warszawa 1977, s. 75.

jako ‘oświadczenie, dawanie świadectwa’³⁸. Zobaczymy, jak wszystkie te znaczenia nierozzerwalnie się z sobą łączą.

Jak pisze Richard Shusterman: „najbardziej oczywistym lokum niedyskursywnej bezpośredniości jest odczucie cielesne”³⁹. To właśnie doświadczenie somatyczne, szczególnie bólowe doświadczenie, uświadamia nam w stopniu najwyższym cielesność naszej kondycji jako jej niekwestionowany fundament. W cierpieniu ukazują swoją małość wszelkie idealistyczne sądy na temat ducha, jaźni, umysłu, świadomości, całkowicie jakoby niezależnych od materii i biologii. To w ciele doświadczamy siebie i świata, a nie w racjonalistycznych projektach oddzielających przygodność ludzkiej somatyczności od trwałości i niezmienności *cogito*. Jak ironicznie powiedział Gombrowicz w wywiadzie:

Jeśli chce pan odnaleźć swoje „ja”, niech pan idzie do dentysty. Szumne deklaracje o nieistnieniu „ja”, rozbrzmiewające od czasów Nietzschego aż po nasze, kończą się z pierwszym „ajajaj!”⁴⁰

Cielesność to jedna z kwestii najczęściej pojawiających się w myśli postmodernistycznej. Po trwającej kilka stuleci hegemonii dychotomicznego ujęcia, w którym znaczenie nadrzędne przypadało jeśli nie duszy to umysłowi, zmarginalizowane dotąd ciało odzyskuje należną sobie pozycję, stając się tyleż (o)środkiem doświadczenia i poznania, co fundamentem podmiotowości i osobowej tożsamości. Warto tutaj choćby wymienić tak różne i różnych porządków dotyczące propozycje Merleau-Ponty’ego, Barthesa, Bataille’a, Lacana, Deleuze’a, Foucaulta, Lyotarda czy Derridy, by uświadomić sobie znaczenie i zakres „cielesnej” rewolty⁴¹.

Niezwykle istotne rozróżnienie, dotyczące sposobów postrzegania i udyskursywniania ciała, wprowadza John D. Caputo, twórca terminu „hermeneutyka radykalna”⁴², w sporze z Heideggerem. Proponuje on rozróżnienie między

³⁸ Używam słowa „doświadczenie”, podążając śladem R. Nycza, w trzech słownikowych zakresach znaczeniowych, nierzadko względem siebie komplementarnych, nierzadko także opozycyjnych – zob. R. N y c z, *O nowoczesności...*, s. 12.

³⁹ R. S h u s t e r m a n, *dz. cyt.*, s. 209.

⁴⁰ *Gombrowicz, piewca „ja”*, wywiad Claude’a Jannouda, przeł. I. Kania, [w:] W. G o m b r o w i c z, *Publicystyka. Wywiady. Teksty różne 1963–1969, Dzieła*, t. XIV, *Varia*, red. nauk. J. Błoński, J. Jarzębski, Kraków 1997, s. 388.

⁴¹ Niepodobna tutaj wszystkich tych stanowisk choćby hasłowo przypominać, zadomowiły się one już zresztą na dobre we współczesnej refleksji humanistycznej. Krótkiej ich rekapitulacji dokonuje A. B u r z y ń s k a, zob. *Ciało w bibliotece*, „Teksty Drugie” 2002, nr 6. Ciekawe ujęcie „cielesnej” problematyki w poezji polskiej zob. B. P r z y m u s z a ł a, *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*, Kraków 2006.

⁴² „Hermeneutyka radykalna” była wyrazem minimalizacji naukowych roszczeń i ostrego sprzeciwu wobec filozofii racjonalistycznej, esencjalistycznej, opartej na wierze w istnienie obiektywnej prawdy. „Hermeneutyka «radykalna» odrzuca fundamentalistyczną ideę nauki – jako poznawczego ujęcia jakiegoś obiektywnego porządku prawdy istniejącego poza wszelkimi

body a *flesh*. *Body* to, zdomowiona w zachodniej filozofii, konceptualizacja ciała, pozytywnie je waloryzująca jako receptywne i intencjonalnie zorientowane na zewnątrz. W odróżnieniu od tego ujęcia, ciało jako *flesh* to ciało w sobie zamknięte, „niemyte, gnijące, rozpadające się w chorobie i śmierci”. Takie jego ujęcie obecne jest w myśli Kierkegarda, Derridy, Lévinasa, Foucaulta, Lyotarda:

Ich dyskursy – pisze Caputo – nakierowują się na uczucia, które powstają z krótko-obwodowej transcendencji, gdy uczucie związa się w sobie w agonii i w męczarni bólu [...]. To właśnie rozumiem jako redukcję *body* do *flesh*, która jest inną redukcją, nie fenomenologiczną, lecz antyfenomenologiczną. *Flesh* nie jest intencjonalnością świadomości, nie jest siedliskiem, ani stroną świadomości: nie jest organicznym aparatem, ani instrumentalnością, którą świadomość rozwija, aby realizować swoje światowe projekty [...].

Flesh jest stroną załamania się oraz destrukcji świata – w zaślepieniu bólem, w wewnętrzności agonii, w samotności nieszczęścia, w oderwaniu od doczesnych spraw cierpienia. Ból nie jest stanem intencjonalnym. Stawia opór nie tylko językowi, ale gdy jest dostatecznie intensywny, niszczy język, redukuje nas do pierwotnych wrzasków, które są wcześniejsze niż język. Ból nie dociera do świata, lecz raczej stanowi okazję, przy której czyjś świat ulega zburzeniu⁴³.

Właśnie ciało pojęte jako *flesh*, jako to, co wykluczone i usunięte z kategorii *body*, a także z większości dyskursów współczesnej kultury, z czym spotykamy się nieustająco w życiu, czasem także w sztuce; *flesh* – ciało nie-przesłonięte, ciało cierpiące, ciało, które domaga się uwagi, wrażliwości i odpowiedzi – zajmuje centralne miejsce w niniejszej książce.

Niewątpliwie, czym innym jest ciało „prawdziwe”, wpisane w naturę i biologię, rzeczywiste i materialne, nie poddane esencjonalizacji i nie umieszczone w żadnym logocentrycznym i transcendentnym porządku, ani nawet hermeneutyczno-ponowoczesnym dyskursie, czym innym – ciało wprowadzone w jakiś dyskurs, przedstawione w sztuce, ciało opisane czy zobaczone, ciało tekstualizowane. Jak konstatuje Grzegorz Grochowski:

W kulturze nie stykamy się zatem z ciałem „samym w sobie”, z czystą empirią odartą ze znaczeń – pojawia się ono zwykle jako byt figuratywny, a często wręcz służy jako swoisty „wehikuł” myśli antropologicznej, filozoficznej czy estetycznej (nawet najbardziej – zdawałoby się – neutralne kody medyczne bywają wykorzystywane jako narzędzia refleksji wanitatywnej albo krytyki dawnych porządków symbolicznych)⁴⁴.

usiłującymi nawiązać z nimi kontakt przygodnymi perspektywami i praktykami społecznymi – na rzecz nauki pojętej jako jedna z wielu takich możliwych, równoprawnych praktyk.” (J. P. Hudzik, *dz. cyt.*, s. 49).

⁴³ J. D. Caputo, *Against Ethics: Contributions to a Poetics of Obligation with Constant Reference to Deconstruction*, Bloomington 1993, s. 204–205; cyt. za: J. P. Hudzik, *dz. cyt.*, s. 51–52.

⁴⁴ G. Grochowski, *Lepienie golema*, „Teksty Drugie” 2002, nr 6, s. 4.

Sztuka jest także porządkiem, w którym ciało zostaje poddane różnego rodzaju metaforyzująco-symbolizująco-semantyzującym zabiegom. Z tego, co po prostu jest, przemienia się w to, co ma jakiś sens i znaczenie. „Sztuka byłaby niemożliwa – pisze Michał Paweł Markowski – gdyby chciała wytrwać w milczeniu przy nieprzemienionym ciele”⁴⁵. Samo ciało to *de facto* milczenie, brak słowa. Tam więc, gdzie pojawia się tekst, można powiedzieć, „milknie ciało” w swym najbardziej pierwotnym, fizjologicznym aspekcie, a zaczyna się jakaś jego, mniej czy bardziej, konwencjonalna reprezentacja. Język staje się narzędziem mediatyzacji cielesnego doświadczenia, o ile uznamy, że reprezentacja somatyczności jest w ogóle możliwa. W tej kwestii niezmiernie ważny postulat formułuje Markowski, próbując wyjść poza dwa opozycyjne modele nowoczesności i ponowoczesności:

[...] by przybliżyć doświadczenie ciała, należałoby teraz próbować wypracować całkiem nowy język, obcy zarówno nowoczesnej tezie o całkowitej przedstawialności ciała, jak i ponowoczesnej tezie o jego nieprzedstawialności. By to jednak zrobić, należałoby na nowo prze-mysleć, na nowo prze-pisać zarówno kategorię ciała, jak i kategorię doświadczenia⁴⁶.

Powyzsza propozycja, projektująca na wzór Barthesa (*Fragmenty dyskursu miłosnego*) czy Blanchota (*Pisanie katastrofy*) nowy język – pismo somatycznego doświadczenia, wywołuje następujące pytania: do jakiego stopnia możliwa jest tekstualizacja somatycznego doświadczenia? w jaki sposób dokonuje się deskrypcja ciała?⁴⁷ To kwestie dla tej książki fundamentalne, bo w interesujących mnie tekstach denotacji podlega (jeśli podlega?) doświadczenie ekstremalne: choroba związana z cierpieniem cielesnym. Co to jednak znaczy? Czy „życiowe doświadczenie” można przedstawić w tekście? Zasadnicza trudność dotyczy tu dwóch kwestii: pierwszej ogólnej – samej możliwości reprezentacji w literaturze porządków pozaliterackich, drugiej – tyczącej przedstawienia czy ekspresji w tekście literackim granicznego przypadku bólowego doświadczenia egzystencjalnego. Jak zatem „wyrzucić” takie właśnie doświadczenie? Zacznijmy od reprezentacji szeroko pojętej.

Niemożliwa wydaje się współcześnie, po strukturalistyczno-semiotyczno-dekonstruktywistycznej lekcji, jaką przeszło dwudziestowieczne literaturoznawstwo, wiara w bezpośrednie naśladowanie przez literaturę rzeczywistości

⁴⁵ M. P. Markowski, *Nowoczesność: ciało niedoświadczone*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie...*, s. 83.

⁴⁶ Tamże, s. 90.

⁴⁷ Można by tu, w innym kontekście i w innym celu, zapytać, korzystając z myśli feministycznej: „a co ciało ma wspólnego z pisaniem” (s. 220). Zob. K. Kłosińska, *Écriture féminine. Rok 1974*, [w:] *Język artystyczny*, t. 12, *Literatura kobiet, literatura kobieca, kobiecość w literaturze*, red. B. Witosz, Katowice 2003.

zewnątrznej wobec niej⁴⁸. Przekonanie to legło w gruzach wraz z zakwestionowaniem możliwości transparentnego uobecnienia w tekście tego, co istnieje w empirii – stanowiska Peirce’a, Barthesa, Derridy czy de Mana są pod tym względem zbieżne i konsekwentnie negują reprezentację pojętą jako mimetyczny przekaz realnego świata bądź jakiegokolwiek jego elementu. Jak pisze Barthes:

[...] rzeczywistość jest niemożliwa do przedstawienia i dlatego ludzie ustawicznie chcą przedstawiać ją przez słowa, dlatego istnieje historia literatury. [...] Ludzie nie przyjmują do wiadomości, że zupełnie nie istnieje paralelizm między rzeczywistością a językiem, i to wyparcie, może równie stare jak sam język, tworzy przez nieustanną krzątaninę literaturę⁴⁹.

W istocie to nie świat podlega reprezentacji, lecz – z semiotycznego punktu widzenia – to słowa odsyłają do słów, bowiem „tym, co reprezentowane w znaczącym jest znaczone, a więc idea, która nie istnieje [...] poza językiem, lecz jest właściwością znaku językowego”⁵⁰. Podobnie, przy fundamentalnych różnicach dzielących oba stanowiska, rzecz wygląda z dekonstruktywistycznej perspektywy: pantekstualizm Derridy czy czysto retoryczna koncepcja *mimesis* de Mana definitywnie odbierają reprezentacji funkcję orzekania czegokolwiek o rzeczywistości.

„Zwrot lingwistyczny” dwudziestowiecznego literaturoznawstwa wydobyl więc przede wszystkim nie relacyjny, lecz autoprezentacyjny wymiar reprezentacji, wskazując jej czysto literacki i tekstualny charakter, czyniąc zaś niemożliwą jakąkolwiek referencjalność w stosunku do rzeczywistości empirycznej. Szeroko pojęty model apofatyczny, według niezmiernie przydatnej klasyfikacji zaproponowanej przez Markowskiego, zakładający „radikalną niekomunikowalność między reprezentacją a tym, co reprezentowane”⁵¹ łączy się we współczesnych ujęciach z modelem estetycznym, w którym istnieją jedynie „puste reprezentacje, pozbawione jakiegokolwiek przekładu na język empirycznych

⁴⁸ To z oczywistych względów jedynie nader skrótowe przywołanie niezmiernie skomplikowanej i rozległej problematyki, której nie podobna w tym miejscu wnikiwie rozważać. Przywołuję ją jedynie jako punkt wyjścia dla określenia własnego stanowiska. Szczególnie pomocne, ze względu na niezmiernie rozległą bibliografię na temat *mimesis* i reprezentacji, były dla mnie prace: Z. Mitosek, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997; M. P. Markowski, *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006; M. Sugiera, „Mythos”, „katharsis” i „mimesis” – nowe lektury „Poetyki” Arystotelesa, [w:] *Po strukturalizmie. Współczesne badania literackie*, red. R. Nycz, Wrocław 1992.

⁴⁹ R. Barthes, *Wykład*, przeł. T. Komendant, „Teksty” 1979, nr 5, s. 16; cyt. za: M. P. Markowski, *O reprezentacji...*, s. 295.

⁵⁰ M. P. Markowski, *O reprezentacji...*, s. 295.

⁵¹ Tamże, s. 325.

doświadczeń”⁵². Czy zatem w ogóle możliwa jest w sztuce jakakolwiek prezentacja pozatekstowego doświadczenia?

Na pytanie „o podstawy iluzji referencjalnej”⁵³ odpowiada Paul Ricoeur, formułując w *Temps et récit* stanowisko opozycyjne wobec powyższych apofatycznych i estetycznych rozstrzygnięć. Ponieważ jego poglądy stanowią jeden z fundamentów moich rozważań, przypomnę je krótko w interesującym mnie aspekcie w oparciu o cenne ustalenia Zofii Mitosek. Ricoeur wyróżnia w kategorii *mimesis*, pojmowanej jako proces twórczy, trzy fazy: pierwsza – „to odniesienie dzieła do tego, co wyprzedza kompozycję poetycką”⁵⁴, przy czym nie są to wydarzenia traktowane empirycznie, lecz już zapośredniczone, bo funkcjonujące w „mitach, przekazach historyografów, narracjach potocznych”⁵⁵; druga – „sama kreacja, *mise en intrigue*”⁵⁶ (fabuła); trzecia – „odniesienie tekstu do tego, co po nim następuje, a więc do świadomości [...] czytelnika”⁵⁷. A zatem już w pierwszej fazie mamy do czynienia nie tylko z czystym doświadczeniem, lecz raczej z jego kulturową symbolizacją, która wyraża, mówiąc słowami Ricoeura, „przednarracyjną strukturę doświadczenia”. To ona w fazie drugiej podlega kreacji, będącej „grą tradycji i innowacji”⁵⁸. W finale zaś dochodzi do połączenia świata tekstu i świata czytelnika: „akt lektury modelowany jest przez wymogi tekstu. Zarazem [...] osobiste doświadczenie [czytelnika – K. P.] jest modelowane przez poetycką intrygę”⁵⁹. Ricoeur więc, jak zauważa Mitosek, „uznaje przedustawność sensu i jego zakotwiczenie poza dziełem”⁶⁰, przy czym podstawowe znaczenie ma tutaj odniesienie nie do świata empirii, lecz do rzeczywistości kulturowej, na którą składa się wiele innych tekstów. Co też oznacza, że referencja „nie dotyczy fizycznych jakości świata, lecz jego symbolicznych reprezentacji”⁶¹. Jeśli więc mamy w literaturze utrwalone doświadczenie, to nie w sposób bezpośredni, lecz poprzez złożone znaki, podlegające skomplikowanym procesom czytelnicznej percepcji. Ten proces jest oczywiście dla hermeneuty szczególnie ważny: czytanie tekstu jest tyleż rozumieniem symbolizowanego przez niego świata, co nowym rozumieniem samego siebie. Samorozumienie zawsze jest zapośredniczone; nie istnieje akt bezpośredniej

⁵² Tamże, s. 328.

⁵³ Z. M i t o s e k, *Mimesis...*, s. 163.

⁵⁴ Tamże, s. 164.

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ Tamże, s. 165.

⁶¹ Tamże, s. 167.

autorefleksji, droga do poznania „ja”, w całej jego komplikacji, prowadzi poprzez znaki i opowieści kultury⁶².

Ricoeur odrzuca więc „złudzenie naiwnego realizmu”⁶³, ale nieustannie ponawia postulat odzyskania po kryzysie tradycyjnego modelu przedstawiania wymiaru referencyjnego przez literaturę⁶⁴. Jednocześnie do trójfazowo pojmowanej kategorii *mimesis* i związanego z nią procesu lektury przypomnianego powyżej dołącza także koncepcję tożsamości narracyjnej, w tym wiązania opowieści z planem biograficznym:

Osoba rozumiana jako postać opowieści nie jest elementem odrębnym od *swoich* „doświadczeń”. Wręcz przeciwnie, uczestniczy ona w systemie dynamicznej tożsamości właściwej opowiadanej historii. Opowieść buduje tożsamość postaci, którą można nazwać jej tożsamością narracyjną, budując tożsamość opowiadanej historii. Właśnie tożsamość historii tworzy tożsamość postaci⁶⁵.

„Ja”, które nieustannie doświadcza rozbicia własnej tożsamości nie może nic o sobie powiedzieć wprost, ponieważ nie istnieje w sposób substancjalny, może natomiast tworzyć opowieść o własnym życiu i poprzez ten akt konstytuować się jako „ten, który-jest-sobą”, a w Ricoeurowskiej klasyfikacji to najpełniejsza forma podmiotowości. Wiążąca literaturę z życiem jest zresztą obopólna. Małgorzata Kowalska, relacjonując tezy *Temps et récit*, stwierdza: „literatura żywi się życiem w takim samym stopniu, w jakim życie żywi się literaturą. Ostatecznie sens i jedność życia, sens i jedność bycia sobą w czasie są kwestią interpretacji”⁶⁶. A „sobość” istnieje jedynie jako umiejętność opowiadania siebie i buduje się na skutek stosowania procedur narracyjnych wprowadzających w chaos i przypadkowość życia ład i celowość reguł konstruujących opowieści⁶⁷.

⁶² Zob. zwłaszcza P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, oprac. i wstęp M. Kowalska, Warszawa 2003.

⁶³ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006, s. 342.

⁶⁴ Był w tej kwestii konsekwentny i powracał do niej w swych ostatnich książkach: *Temps et récit*, Paris 1988, *O sobie samym jako innym, Pamięć, historia, zapomnienie*.

⁶⁵ P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, s. 244–245.

⁶⁶ M. Kowalska, *Wstęp. Dialektyka bycia sobą*, [w:] P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, s. XXII.

⁶⁷ Sygnalizuję tu jedynie złożoną i wielowymiarową problematykę „zwrotu narratystycznego”, jaki dokonuje się w wielu dyscyplinach współczesnej humanistyki. Kariera literaturoznawczej kategorii – od filozofii poczynając, a na ujęciach socjologicznych czy psychologicznych kończąc – wynika przede wszystkim ze ścisłego związku, jaki dostrzeżono pomiędzy opowieścią i opowiadaniem a sposobami kreowania, konstruowania i konceptualizowania podmiotowości. Narracja i tożsamość, ściśle ze sobą połączone, stały się nawet, co symptomatyczne, tytułem fundamentalnej dla tego zagadnienia publikacji w języku polskim: *Narracja i tożsamość (I) Antropologiczne problemy literatury, (II) Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004 (poszczególne artykuły zawierają bibliografię dotyczącą tego tematu); zob. także

Jeśli więc do siebie samych mamy dostęp „zapośredniczony” (poprzez opowiadanie o sobie i swoim życiu), to tym bardziej do Innego nie możemy się zbliżyć inaczej jak pośrednio – poprzez jego opowieści. I w tym właśnie sensie Ricoeur odzyskuje referencyjny wymiar tekstu, ustalając jednocześnie nierozdzielny związek pomiędzy czytelnikiem a autorem i jego biografią, w tym wymiarze, w jakim stała się ona elementem literackiego przedstawienia.

W związku z reprezentacją autor *Pamięci, historii, zapomnienia* stawia jeszcze jedno istotne pytanie, „co odróżnia historię od fikcji, skoro jedno i drugie się opowiada?”⁶⁸. Jak zatem odróżnić akt czystej fabularyzacji od narracji posiadającej, wedle określenia Ricoera, „dążenie prawdziwościowe”? Udzielona odpowiedź odnosi się co prawda przede wszystkim do tekstów historycznych, ale można ją także w pewnych aspektach ze względu na jej ogólny charakter zastosować do tekstów o charakterze autobiograficznym: „różnica między opowiadaniem fikcyjnym a historycznym polega na tym, że to ostatnie przenika intencja referencyjna będąca niczym innym, jak sensem jej przedstawienia”⁶⁹.

Odwrót od autoreferencyjnego pojmowania literatury jest widoczny nie tylko w myśli hermeneutycznej. Nakierowanie na „faktyczność” świata, na próby pochwylenia jego rzeczywistego wymiaru, z towarzyszącą im świadomością braku możliwości bezpośredniego dostępu do realności, widoczne jest w wielu pismach filozofów ponowoczesnych – choćby w Foucaultowskim postulatcie badania funkcjonujących dyskursów, po to by dostrzec, czym są one „same przez się” i próbować je przekraczać, ponieważ stanowią rodzaj przesłony, poprzez którą postrzegamy rzeczywistość i która w równej mierze nam tę rzeczywistość odsłania i udostępnia (bez niej być może zostalibyśmy postawieni w sytuacji percepcyjnie niemożliwej – oślepieni), co przesłaniając oddala i czyni bezpośrednio niedostępną. Bezpośredniość zjawia się – jak powiedział Merleau-Ponty – tylko „na horyzoncie i w takim ujęciu powinna być myślana, bo tylko pozostając na dystans, pozostaje sobą”⁷⁰. Na takim horyzoncie sytuuje się też koncepcja „surowego języka” Foucaulta, pozwalająca, jak to formułuje Hudzik, „urzeczywistniać się i pozostawać sobą temu, co nonsensowne, absurdalne, inne”⁷¹ i zmuszająca do przekraczania terytorium określanego przez rozum. Sprzeciw wobec klasycznej filozofii przedstawiania formułuje także Gilles Deleuze, dla którego – pisze Markowski – „literatura [...] nie jest sferą tekstów

B. O w c z a r e k, *Przemiany narratologii*, [w:] *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd Polonistów, Kraków, 24–25 września 2004*, red. M. Czermińska i in., Kraków 2005.

⁶⁸ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, s. 322.

⁶⁹ Tamże, s. 330.

⁷⁰ M. Merleau-Ponty, *Zapytywanie i intuicja*, przeł. R. Lis, [w:] tenże, *Widzialne i niewidzialne*, Warszawa 1996, s. 129.

⁷¹ J. P. Hudzik, *dz. cyt.*, s. 35.

odgrodzonych od świata, lecz przestrzenią spotkania ze znakami”⁷², a – dopowiedzmy za Ricoeuera – „czyta się po to, by używać tekstów w życiu”⁷³

Fredric Jameson zaś, zastanawiając się nad interpretacją, pisał:

Akt literacki lub estetyczny zawsze [...] wchodzi w czynny związek z tym, co Rzeczywiste: aby jednak weń wejść, nie możemy pozwolić „rzeczywistości” po prostu trwać biernie [...] na zewnątrz tekstu i w pewnym od niego oddaleniu. Musi raczej wciągnąć to, co Rzeczywiste, w swą własną teksturę; [...] Innymi słowy, w takiej mierze, w jakiej działanie symboliczne [...] jest sposobem oddziaływania na świat, w takiej też mierze to, co nazywamy „światem”, musi tkwić w owym działaniu jako treść, którą musi ono wchłonąć w siebie po to, by poddać ją przekształceniom formy. [...] Realność historii – „nieobecna przyczyna” Althussera, „to, co rzeczywiste” Lacana – nie jest tekstem, jest bowiem z gruntu nienarracyjna i nieprzedstawieniowa; niemniej należałoby dodać, że historia nie jest dla nas dostępna inaczej niż w formie tekstu, czyli że, innymi słowy, można się do niej zbliżyć jedynie dzięki uprzedniej (re)tekstualizacji⁷⁴.

Pozostaliśmy jeszcze przy kwestii reprezentacji, tym razem pytając o możliwość obrazowania/wyrażania w literaturze sytuacji granicznych, a więc o problem „przedstawiania zdarzeń, które ze względu na swoją okropność przekraczają «granice reprezentacji»”⁷⁵. Zagadnienie to – zwłaszcza w kontekście diagnozy o niewyraźności doświadczenia Zagłady – stało się niezwykle ważne. I choć interesujące mnie doświadczenie choroby od doświadczenia nazistowskiego ludobójstwa różni się zasadniczo, zarówno w aspekcie fenomenologicznym, ontologicznym, historycznym, jak i moralnym⁷⁶ – to łączy je „problem doświadczeń granicznych”, i w ogóle możliwości ich uobecnienia w sztuce, w tym także etycznego i estetycznego uzasadnienia. Nie wchodząc w tę wyjątkowo złożoną i skomplikowaną problematykę, chcę jedynie (za wskazaniem badaczy tzw. drugiej fali zainteresowania problematyką Holocaustu⁷⁷) postawić kilka istotnych pytań o kulturowe mediatyzacje owych zdarzeń granicznych.

Czy język staje się lub stać się może skutecznym medium przekazu sytuacji ekstremalnych, w których dochodzi do przekroczenia i zburzenia tego, co oswojone i bezpieczne, a człowiek doświadcza sytuacji ostatecznych? W jakich zakresach jest to wykonalne? Czy można zwerbalizować ból i dać językowy wyraz swemu doświadczeniu? Czy *praxis* cierpiącego ciała w ogóle podlega reprezentacji? Czy językowe medium jako (za)świadczenie nie jest swego rodzaju mistyfikującym dyskursem, pełniącym bardziej rolę przesłony (kulturowo-lingwistyczny ekwiwalent) niż „raną samą”?

⁷² M. P. Markowski, *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999, s. 235.

⁷³ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, s. 236.

⁷⁴ F. Jameson, *O interpretacji I*, przeł. M. B. Fedewicz, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1996, s. 90–91.

⁷⁵ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, s. 332.

⁷⁶ Zob. np. blok tekstów w „Literaturze na Świecie” 2004, nr 1–2.

⁷⁷ Zob. A. Ubertowska, *dz. cyt.*, s. 9–66.

Wszystkie powyższe pytania dotyczą „granicy reprezentacji”⁷⁸, która, jak pisze Ricoeur, „może oznaczać dwojakiego rodzaju granice: z jednej strony coś w rodzaju wyczerpania form reprezentacji dostępnych naszej kulturze, zapewniających czytelność i widzialność zdarzeniu nazwanemu «ostatecznym rozwiązaniem»; z drugiej strony żądanie, wymóg bycia wyrażonym, przedstawionym, wyrastające z samej istoty zdarzenia, a więc wypływające z tego źródła dyskursu, które jednak tradycja retoryczna traktuje jako pozajęzykowe, nie mające prawa pobytu w krainie semiotyki”⁷⁹. W efekcie mamy więc do czynienia z aporią referencyjności, gdy sytuacja graniczna nie poddaje się przedstawieniu, a „nieprzezroczystość zdarzeń ujawnia i obnaża nieprzezroczystość języka”⁸⁰. Z jednej strony język nie jest zatem lustrem odbijającym rzeczywistość i wszelkie przedstawienie – zwłaszcza zdarzeń ekstremalnych – stawia pod znakiem zapytania, z drugiej zaś właśnie sytuacje ekstremalne „żądadają” zaświadczenia, domagają się najwierniejszej formy reprezentacji i etycznej reakcji na „wezwanie przez zdarzenie”⁸¹:

zewnętrzna lub wewnętrzna granica właściwa zdarzeniu zwanemu „granicznym” przedłuża swe skutki w samej reprezentacji i ukazuje jej granice, to znaczy niemożliwą adekwatność dostępnych form przedstawiania wobec żądania prawdy bijącego w sercu żywej historii⁸².

„Żądanie prawdy” nie jest wymogiem uniemożliwiającym wszelkie formy mediatyzującego dyskursu; przeciwnie – jest wezwaniem do poszukiwania takich sposobów przedstawienia, które sytuują się w przestrzeni jednoczącej żywe doświadczenie z „retorycznymi możliwościami słownej reprezentacji”⁸³. Niemożność pełnej adekwatności nie jest bowiem równoznaczna z całkowitą nieprzedstawialnością.

Ostra świadomość niewystarczalności języka i granic wyrażalności każe tym dobitniej stawiać pytanie: jakim głosem mówić o bólowym doświadczeniu⁸⁴. Są wydarzenia i sytuacje, co do których nie podobna zgodzić się z Wittgensteinowskim postulatem zamilknięcia, gdy nie można mówić, bo one właśnie domagają się głosu. Jak zauważył Adorno, „milczenie [...] jest tylko tautologią, biernym powtórzeniem negatywności”⁸⁵, dlatego potrzebne jest

⁷⁸ Taki tytuł nosi tom zredagowany przez Saula Friedlandera, *Probing the Limits of Representation*, o którym pisze Ricoeur; zob. *Pamięć, historia, zapomnienie*, s. 340

⁷⁹ Tamże.

⁸⁰ Tamże, s. 341.

⁸¹ Tamże, s. 345.

⁸² Tamże, s. 348.

⁸³ Tamże, s. 342.

⁸⁴ To peryfrazą słynnego pytania Geoffreya Hartmana: „Jakim głosem mówić po Holokauście?” (tenże, *The Fateful Question of Culture*, New York 1997); cyt. za: A. Ubertowska, *dz. cyt.*, s. 26.

⁸⁵ Th. W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986, s. 529; cyt. za: A. Ubertowska, *dz. cyt.*, s. 70.

nazywanie szczególnego rodzaju, poetyckie, „które staje się medium prawdy”⁸⁶. Derrida zaś doda: „czego nie można powiedzieć, tego tym bardziej nie można przemilczeć, lecz to napisać”⁸⁷. Pismo staje się więc znakiem niewyraźnego. Ale pismo szczególnie pojęte: „Tym, co mnie interesuje, jest pismo w głosie, głos jako różnicująca wibracja, czyli ślad”⁸⁸. Jak komentuje Markowski słowa autora *O gramatologii*:

Gdy Derrida mówi o mowie, o głosie, to oczywiście nie dlatego, że [...] buduje opozycję mowy i pisma i któryś z tych elementów stawia ponad drugim. Chodzi mu raczej o pismo w mowie, które potraktować można jako „wibrację głosu”, ta zaś może być tylko jednostkowa i odróżniająca. Tak rozumiana mowa nie jest już tylko „żywą mową” fenomenologów, lecz znakiem idiomatyczności⁸⁹.

Idiom jednak musi mieć swoje granice – inaczej będzie niezrozumiały; będzie śladem-znakiem, najpełniejszą manifestacją całkowitej odmienności, jej spełnioną obecnością, ale nie dającą szansy odczytania i nawet najbardziej ułomnego rozumienia. Wtedy więc, gdy wyrażenie doświadczenia napotyka na aporie, ociera się o pokusę milczenia, zdaje się skazane na niebyt, tekst – aby sprostać potrzebie komunikacji – musi stać się szczególnego typu przekroczeniem systemowości języka – jej przełamaniem przez „tembr głosu”⁹⁰ za każdym razem jednostkowy i niepowtarzalny⁹¹.

A zatem – wracając do kwestii dla mnie zasadniczej – gdy pytamy o możliwość tekstualizacji somatycznego doświadczenia bólowego, budujemy w istocie określony projekt lektury, w którym zmediatyzowane literacko doświadczenie traktowane jest jako forma reprezentacji granicznej sytuacji życiowej autorskiego podmiotu, z uwzględnieniem wszystkich powyżej zarysowanych aporii i komplikacji z wyrażaniem. Bowiem w samym tekście nie ma elementów pozwalających na jego identyfikację jako zapisu doświadczenia – tzn. w oparciu

⁸⁶ Th. W. Adorno, *dz. cyt.*, s. 512–513.

⁸⁷ Cyt. za: M. P. Markowski, *Anatomia ciekawości*, s. 201.

⁸⁸ Tamże, s. 215.

⁸⁹ Tamże.

⁹⁰ Tego określenia użyje Derrida, pisząc o Valérym: „Tembr głosu zaznacza swą niezastąpioną jakością zdarzenie mowy. Jest tym samym ważniejszy od formy znaków, od treści sensu. Nigdy się do nich nie ogranicza, albowiem forma i treść to mają ze sobą wspólne, iż mogą być powtarzane [...]. A styl, czyż nie jest odpowiednikiem w piśmie tej wyjątkowej wibracji?” (tamże).

⁹¹ Zob. A. Ubertowska, *Shoah i niespełniona obietnica opowieści*, [w:] *Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004, s. 251–254. Warto podkreślić, że dla Derridy niezwykle ważna jest cielesność „tembru”: „Jaki sposób pisania wynaleźć, byś rozpoznał moje pragnienie (moje ciało, mój gest, mój głos, mój oddech) poprzez matrycę i kod innego” (cyt. za: M. P. Markowski, *Anatomia ciekawości*, s. 216). Ów sposób w języku musi zyskać, siłą rzeczy, językową postać.

o ustalenia Haydena White'a, umożliwiających odróżnienie stwierdzania faktów od narracyjnych relacji⁹². Świat tekstu łączy w sobie w sposób niemożliwy do rozdzielenia elementy fikcji i prawdziwej opowieści. Skoro tak, to „dążenie prawdziwościorowe” w niego wpisane konstytuuje się na mocy umowy zawartej między pisarzem a czytelnikiem, pozwalającej przynajmniej w jakiejś mierze znieść czy zawiesić regułę fikcjonalizacji i „przekroczyć próg pisma”⁹³ – dotknąć nie tyle poprzez tekst, ile w tekście (tu: tekście poetyckim⁹⁴), szczególnie kształtowanym medium przekazu, cielesności słowa i odkryć wspólnotową przestrzeń.

Projekt taki opiera się – po pierwsze – na założeniu, że komunikacja literacka ma wymiar personalny, a więc jest przede wszystkim relacją dwu osób, czytelnika i autora. I po drugie, że ma ona charakter etyczny – jak zauważa Lang: „kiedy temat wiąże się z sytuacją ekstremalną, każdy element reprezentacji, włączając w to sam akt reprezentacji, staje się moralnie znaczący”⁹⁵. Zaczniemy od jej wymiaru personalnego, ufundowanego na założeniu, że możemy, choćby w jakiejś mierze, poznać cudze doświadczenie za pośrednictwem tzw. „życia wypowiedzianego”⁹⁶, czyli wedle Ricoeura poprzez opowieści i teksty kultury. Fundamentem tego założenia jest przyznanie osobie miejsca centralnego w literaturoznawczym dyskursie, i to osobie traktowanej nie jako jakiś konstrukt intelektualny czy duchowy, ale jako złożona całość wraz z jej wymiarem cielesno-bytowym zawsze związanym z określonym kontekstem sytuacyjnym (w tym również „zdarzeniem” lektury). Tekst zaś pojmowany jest

⁹² Zob. polemikę Ricoeura z White'em – *Pamięć, historia, zapomnienie...*, s. 342–243; oczywiście, rozważania White'a odnoszą się bezpośrednio do historiografii, ale jego ustalenia można, jak sądzę, zastosować także do tekstów literackich, którymi przecież – według autora *Metahistory* – są także teksty historyczne.

⁹³ Tamże, s. 350; o niemożności nazywania pewnych doświadczeń pisze – językiem zmetaforyzowanym, bo żaden pojęciowy w tym przypadku jest nie do użycia – E. Lévinas w tekście dotyczącym Shoah: „Istnieją ludzkie wydarzenia, które rozdierają swoją własną osłonę. Istnieją wydarzenia, które wypalają pojęcia wyrażające ich substancję. Istnieją rozpacz, których nie zdołałyby wypowiedzieć słowa, lecz które rozsadzają strzegącą je ciszę, nie przerywając jej, jak gdyby jakiś przechodzący, nie rozpoznany bóg skradł tajemnicę” (*Przestrzeń nie jest jednowymiarowa*, [w:] *t e n ż e, Trudna wolność. Eseje o judaizmie*, przeł. A. Kuryś, Gdynia 1991, s. 282).

⁹⁴ Do kwestii poezji i poetyckości powróć w zakończeniu książki.

⁹⁵ B. Lang, *Przedstawianie zła: etyczna treść a literacka forma*, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 22.

⁹⁶ Przywołuję tutaj antropologiczną koncepcję Edwarda M. Brunera za E. Domanską, *dz. cyt.*, s. 138–140 oraz za J. Leociakiem, *Makabra w doświadczeniu XX wieku*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie...*, który swe rozważania dotyczące tej koncepcji zamyka konkluzją: „Istnieje podstawowa różnica pomiędzy: życiem przeżywanym (rzeczywistość), życiem doświadczanym (doświadczenie) i życiem wypowiedzanym (ekspresją)” (s. 185). Analizie można poddać „życie wypowiedziane”.

tutaj jako akt osobowy, będący rodzajem „wychodzenia z siebie”⁹⁷, nawiązywania kontaktu z innym. Jak pisał w swej kanonicznej dziś pracy o krytyce personalistycznej Tymon Terlecki:

[...] wszelkie działanie artystyczne przedstawia się jako ruch od siebie ku innym. Jest to klasyczny *mouvement de personnalisation* – wyjście czy wyniesienie osoby ludzkiej poza jej własny obręb, najwyższe jej urzeczywistnienie w łączności z innymi⁹⁸.

Tylko bowiem w procesie komunikacji następuje rozwój jednostki, zyskiwanie przez nią samoświadomości, przekraczanie, jak chciał Buber, urzeczowionego „to” w osobowe „Ty”⁹⁹. Tak więc przywołajmy ustalenia Dybciaka:

[...] przedmiotem tej krytyki są nie tyle fakty, ile akty artystyczne człowieka-kreatora. Tekst literacki rozumiany jest tu jako zindywidualizowany znak osoby, jej komunikat wytworzony z intencją nawiązania kontaktu międzyludzkiego, a w dalszej kolejności zawiązania i umocnienia jakiejś formy wspólnoty osób. Akt literacki jest aktem osobowym, w centrum zainteresowania stanąć musi osobowość twórcza¹⁰⁰.

I dalej:

Przekazy literackie tracą status rzeczy i swą autonomię, zyskując wymiar świadectwa ludzkiego istnienia i znaku przekazującego doświadczenie egzystencjalne. Literatura [...] jest dialogiem, wymianą wartości, procesem życia międzyludzkiego¹⁰¹.

Zmienia się zatem perspektywa badawcza, w centrum której nie znajduje się już teraz autotelicznie zorientowany tekst, lecz „relacja międzyosobowa nawiązana za pomocą znaków literackich”¹⁰².

Projekt oparty na najważniejszych postulatach krytyki personalistycznej, warto poszerzyć o stanowisko Merleau-Ponty’ego, tak dobitnie wiążące wszelką ekspresję (także artystyczną) z doświadczeniem ucieleśnionej świadomości. Nie idzie mi bowiem o przywoływanie określonej doktryny badawczej wraz z jej głęboko sięgającymi założeniami filozoficznymi i uczynienie z niej jakiejś ortodoksyjnie pojętej metodologii, która zresztą z dzisiejszego punktu widzenia byłaby anachroniczna i po prostu niemożliwa, lecz o zarysowanie jak najszerszego pola, w którym osobowy charakter komunikacji literackiej wydobywają

⁹⁷ K. D y b c i a k, *Personalistyczna krytyka literacka. Teoria i opis nurtu z lat trzydziestych*, Wrocław 1981, s. 44; krótkiego przypomnienia najważniejszych założeń krytyki personalistycznej dokonuję w oparciu o teoretyczne rozdziały tej pracy.

⁹⁸ T. T e r l e c k i, *Krytyka personalistyczna*, Londyn 1957, s. 14; cyt. za: K. D y b c i a k, *dz. cyt.*, s. 47.

⁹⁹ Zob. M. B u b e r, *O Ja i Ty*, przeł. J. Doktor, [w:] *Filozofia dialogu*, wyb., oprac. i przedm. B. Baran, Kraków 1991.

¹⁰⁰ K. D y b c i a k, *dz. cyt.*, s. 48.

¹⁰¹ Tamże, s. 49.

¹⁰² Tamże.

i (do)określają nawet, zdawać by się mogło, sprzeczne z sobą światopoglądowo elementy¹⁰³.

Według autora *Fenomenologii percepcji* sztuka to swoisty dialog ze światem i innymi ludźmi, jaki podejmuje twórca, w którym dąży do wysłowienia treści przed-myślowych i przed-predykatywnych. Kluczową rolę pełni tutaj niezwykle ważna kategoria *corps propre*: świadomość ucieleśniona czy świadomość ciała. To właśnie ucieleśniony podmiot stanowi podstawę wszelkich aktów, zarówno percepcyjnych, jak i ekspresyjnych. „Nie jest to – jak pisze Piotr Mróz – ani czysta materialność, ani czysta cogitalność”¹⁰⁴; ciało to nie tylko biologiczno-fizyczny twór, lecz przede wszystkim intencjonalnie zorientowany byt, przekształcający chaos egzystencji w „świat-dla-człowieka”. Dzieło sztuki zajmuje w Merleau-Ponty’owskiej koncepcji uprzywilejowaną pozycję, bowiem ma charakter ekspresyjno-symboliczny: „ucieleśniona świadomość wyraża samą siebie, jak również świat, w którym się znalazła”¹⁰⁵, ale czyni to nie wprost¹⁰⁶, lecz zawsze poprzez „intersubiektywny układ stosunków symbolicznych, kulturowych i instytucjonalnych”¹⁰⁷. Ta symboliczna koncepcja ekspresji, przywodząca także na myśl stanowiska hermeneutyczne, implikuje intencjonalny, komunikacyjny i dialogiczny charakter każdego wysłowienia. Jak pisze Merleau-Ponty:

Słowo jest prawdziwym gestem i jest przepojone sensem w ten sam sposób co gest. I to umożliwia komunikowanie się. Aby zrozumiał słowa innych, jest oczywiście konieczne, by ich słownictwo i składnia były mi „już znane”. Nie znaczy to jednak, by słowa oddziaływały w ten sposób, iż wywoływałyby we mnie „przedstawienia”, które byłyby z nimi skojarzone i których zbiór doprowadziłby do odtworzenia we mnie oryginalnego „przedstawienia” występującego u tego, kto mówi. Nie z „przedstawieniami” czy z myślą obcuje zrazu, ale z **osobnikiem mówiącym** [podkr. – K. P.], z pewnym stylem bycia oraz ze światem, który wyznacza¹⁰⁸.

Słowo, jak je nazywa Merleau-Ponty, „wysławiające” – w przeciwieństwie do słowa zastanego – „wysłowionego” – ustanawia szczególną relację:

Trzeba pojmować operację słowną z dala od wszelkiego ustanowionego już znaczenia, jako akt jedyny; przez ten akt człowiek mówiący stwarza sobie słuchacza oraz kulturę, która będzie im wspólna¹⁰⁹.

¹⁰³ Wszak, co warte podkreślenia, personalizm ma silnie religijny rodowód, zaś propozycja Merleau-Ponty’ego wpisuje się w myśl egzystencjalistyczną.

¹⁰⁴ P. Mróz, *Sztuka jako projekt. Filozofia i estetyka Maurice’a Merleau-Ponty’ego*, Kraków 2002, s. 66.

¹⁰⁵ Tamże, s. 157.

¹⁰⁶ Nie jest to bowiem – podkreślmy! – w żadnej mierze naturalistyczna koncepcja ekspresji.

¹⁰⁷ P. Mróz, *dz. cyt.*, s. 159.

¹⁰⁸ M. Merleau-Ponty, *Proza świata. Eseje o mowie*, wyb. i wstęp S. Cichowicz, przeł. E. Bienkowska, S. Cichowicz, J. Skoczylas, Warszawa 1999, s. 94.

¹⁰⁹ Tamże, s. 73.

W ten sposób rodzi się szczególna więź łącząca odbiorcę i nadawcę, wykraczająca daleko poza rozumienie semantycznych reguł wypowiedzi czy też docenianie jej walorów estetycznych. Wiąż ufundowana przede wszystkim nie na kontakcie dwóch intelektów, lecz ucieleśnionych świadomości:

Nasz pogląd na człowieka pozostanie powierzchowny, dopóki nie cofniemy się do tego źródła, dopóki pod szumem słów nie odnajdziemy pierwotnego milczenia, dopóki nie opiszemy gestu, który przerywa milczenie. Mowa jest gestem, a jej znaczenie światem¹¹⁰.

Tym, co taki proces poznawania umożliwia jest poczucie identyfikacji oparte na „powszechności czucia”, na podobieństwie pomiędzy moimi a cudzymi postrzeżeniami i gestami, na wprowadzeniu Innego, z jego cielesnością i ekspresją, do „własnego pola”¹¹¹. Słowo zaś, jako szczególna forma ekspresji, tworzy wspólnotę istnienia, ale także wspólnotę działania.

Na czym, według Merleau-Ponty’ego, polega proces czytania?

Lektura jest potyczką dwóch pełnych chwały i niedotykalnych ciał: mojej mowy i mowy pisarza. Jest rzeczywiście prawdą [...], że mowa odsyła nas ponad naszymi własnymi myślami do intencji znaczeniowej bijącej z kogoś innego, tak jak postrzeganie odsyła nas do rzeczy samych ponad perspektywę, z której zdajemy sobie sprawę dopiero potem. Ale tę moc wykraczania poza siebie przez lekturę zawdzięczam temu, że jestem osobnikiem mówiącym; gestykulacja językowa, podobnie jak moje postrzeganie, jest możliwa jedynie dlatego, że mam ciało¹¹².

Z interesującego mnie punktu widzenia cielesność tego procesu wydaje się szczególnie ważna: mowa wyrażająca doświadczenia ciała może być odczytana jedynie w perspektywie doświadczeń, przeżytych (i potencjalnych) własnego ciała. W tym przypadku odbiorca nie może być jedynie – choćby najsprawniejszym – deszyfratorem znaków czysto tekstualnych, musi poprzez nie próbować dotrzeć dzięki własnej cielesności do słowa-gestu-ekspresji Innego.

Filozofia i estetyka Merleau-Ponty’ego, tak dobitnie akcentującego cielesny i dialogiczny charakter tekstu, czynią z komunikacji literackiej przestrzeń spotkania. Ponieważ słowo, wyjątkowy akt podmiotowości, odsłania dla mnie jakieś „bycie-w-świecie”, napotykam w ten sposób Innego, który jednak nigdy nie jest dany w swojej odmienności: „czynię drugiego na swoje podobieństwo”¹¹³, umieszczając go w swoim polu percepcji i doświadczenia. „Každy ktoś inny jest innym mną samym”¹¹⁴, a zatem jego inność jest *de facto* dla mnie niedostępna. Czy zatem do spotkania w ogóle dochodzi? Tak, ale nie twarzą

¹¹⁰ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński; postł. J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 205.

¹¹¹ Zob. M. Merleau-Ponty, *Proza świata...*, s. 69–72.

¹¹² Tamże, s. 121.

¹¹³ Tamże, s. 65.

¹¹⁴ Tamże.

w twarz, ma ono zawsze charakter zapośredniczony. Jak pisze Merleau-Ponty w eseju *Obecni w słowie*:

Inny nie tkwi nigdzie w bycie, wślizguje się od tyłu do mojego postrzegania; to doświadczenie, którego dostarcza mi moje ujęcie świata, pozwala mi uznać inne doświadczenie i postrzegać innego mnie samego, jeśli tylko wewnątrz mojego świata zarysuje się gest podobny do moich gestów. [...] jeśli w ogóle nie potrafię rzeczywiście przeżyć oparzenia, które ten drugi odczuwa, ta bolesna napaść świata, taka, jaką odczuwam na własnym ciele, jest raną dla wszystkich, którzy są na nią narażeni podobnie jak ja, w szczególności zaś dla tego ciała, które zaczyna się przed nią bronić¹¹⁵.

A więc poznanie Innego i kontakt z nim są możliwe jedynie poprzez szczególnego rodzaju zawłaszczenie i niemal wchłonięcie przez „ja”. Jeśli tak, to – wedle Lévinasa – do prawdziwego spotkania z Innym w ogóle by nie dochodziło (stanowisko to funduje z dzisiejszej perspektywy ujęcie najbardziej radykalne, także dla literaturoznawstwa, w swych etycznych konsekwencjach). Następowaliby, wedle autora *Całości i nieskończoności*, redukcja Innego do Toż-Samego. Bowiem „Inny – jak pisze Barbara Skarga, komentując myśl Lévinasa – to nie ten ktoś, kto uczestniczy we wspólnej całości, w tym, co mi znane. Inny jest poza Tym-samym, poza owym horyzontem, w którym Ja żyje i tworzy. Nie daje się objąć, nie daje się przeniknąć. [...] Inny jest absolutnie inny, transcendentny wobec mojego świata, a jednak, gdy wzywa, zobowiązuje”¹¹⁶. Inny zatem, będąc kimś całkowicie niepojętym, kogo zrozumieć nie jesteśmy w stanie, nie pozostaje (nie powinien pozostawać), w całkowitej izolacji, objawia się poprzez epifanię twarzy. Jak pisze Lévinas:

[...] relacja między Innym a mną, rozbłyskująca w jego ekspresji, nie sprowadza się ani do liczby, ani do pojęcia. Inny pozostaje nieskończenie transcendentny, nieskończenie obcy – ale jego twarz, wydarzająca się jako epifania i wzywająca mnie, odrywa się od świata, który może być nam wspólny [...]¹¹⁷.

Ta centralna, pełniąca już dziś funkcję niemal zbanalizowanego truizmu, kategoria twarzy jest w Lévinasowskiej myśli szczególnie pojmowana. Choć bowiem Lévinas mówi, że „bezpośrednie jest tylko spotkanie twrzą w twarz”¹¹⁸,

¹¹⁵ Tamże, s. 68–69.

¹¹⁶ B. Skarga, *Wstęp*, [w:] E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności*, przeł. M. Kowalska, wstęp B. Skarga, przekł. przejrzał J. Migasiński, Warszawa 1998, s. XX.

¹¹⁷ E. Lévinas, *Całość i nieskończoność...*, s. 227.

¹¹⁸ Tamże, s. 43. Por. ciekawe uwagi R. Barthesa w rozdziale *Spojrzenie*, w t e n ż e, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1995 („Ten biedny chłopczyk z małym pieskiem w dłoniach; przytuła go do policzka [...] i patrzy w obiektyw smutnymi, zazdrosnymi, wylęknionymi oczami. Jakie żalosne, rozdzierające zamyślenie! A naprawdę, chłopiec nie patrzy na nic: zatrzymuje w środku swą miłość i swój lęk: to właśnie jest *Spojrzenie*”, s. 188–193); zob. także A. Łebkowska, *Fotografia jako empatyczna mediacja*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. *Studia*, red. S. Balbus, A. Hejmej,

nie chodzi mu ani jedynie, ani nawet przede wszystkim o twarz pojętą w jej jakościowym konkretności, lecz o szczególny rodzaj ekspresji, która umożliwia „ukazanie się przede mną drugiego człowieka”¹¹⁹. Wyjątkowe znaczenie odgrywa tutaj mowa, w swym wymiarze jednostkowym i niepowtarzalnym (którą Lévinas określa jako mowę żywą, *dire*), wykraczającym poza to, co stanowi językową tradycję (którą Lévinas nazywa mową martwą, *dit*). Z ekspresją zatem mamy do czynienia nie przez obraz czy wizerunek, ale przez słowo. To ono umożliwia kontakt, ono też nie pozwala, w odróżnieniu od widzenia, na wchłonięcie Innego, na włączenie go do wspólnego świata. „Rozmowa lepiej niż rozumienie ustanawia relację z bytem, który z istoty pozostaje transcendentny”¹²⁰. Więcej jeszcze: „w rozmowie rozdźwięk, który nieuchronnie powstaje między Innym jako moim tematem a Innym jako moim rozmówcą, czyli Innym wyzwolonym z tematu, w którym przez chwilę zdawał się zawierać, z miejsca podważa sens, jaki nakładam na mojego rozmówcę. W ten sposób formalna struktura języka ukazuje już etyczną nienaruszalność Innego i jego «świętość»”¹²¹. A więc znaczenie mowy dla zaistnienia kontaktu jest konstytutywne, to ona jest w istocie ekspresją Innego, stawiającą opór próbom jego zawłaszczenia.

Poprzez (roz)mowę buduje się relacja o charakterze etycznym, w której nadrzędne miejsce zajmuje zawsze Inny jako mistrz i nauczyciel, na którego wołanie zobowiązany jestem odpowiedzieć. Tę pozycję wyznaczają słynne Lévinasowskie metafory: „wezwanie z głębi nędzy wdowy czy sieroty”. Przy czym istotna jest tutaj na wskroś etyczna powinność, a nawet konieczność udzielenia odpowiedzi, co – jak dopowiada Lévinas – jest szczególnego rodzaju odpowiedzialnością za Drugiego, realizującą się, podkreślmy, w wymiarze cielesnym, jest „wystawieniem się na zranienie”¹²².

Przywołane powyżej propozycje (Ricoeur, Merleau-Ponty, Lévinas) wyznaczają horyzont podejmowanych przeze mnie (nie tylko) lekturowych zmagania

J. Niedźwiedz, Kraków 2004, s. 115–127). Zob. także J.-J. Courtine, C. Haroche, *Historia twarzy. Wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2007. (Autorzy zwracają uwagę na antynomiczność znaczeń przypisywanych twarzy: „Jest najbardziej intymnym, a zarazem najbardziej eksponowanym miejscem podmiotu; tym, które w sposób najbardziej bezpośredni i złożony wyraża psychiczne wnętrze, a także tym, które podlega najsilniejszym wymogom publicznym”, s. 172).

¹¹⁹ E. Lévinas, *dz. cyt.*, s. 96. Na metaforyczność kategorii twarzy zwraca uwagę m.in. Dąbrowski, pisząc, że obejmuje ona „zarówno warunki fizyczne, jak język partnera rozmowy, tradycję, w której został ukształtowany, jego światopogląd etc.” (M. Dąbrowski, *Projekt krytyki etycznej. Studia i szkice literackie*, Warszawa 2005, s. 11).

¹²⁰ E. Lévinas, *dz. cyt.*, s. 228.

¹²¹ Tamże, s. 229.

¹²² Cyt. za: *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, oprac. M. Jędraszekiewicz, [w:] *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*, t. 1, red. B. Skarga, współpr. S. Borzym, H. Floryńska-Lalewicz, Warszawa 1994, s. 275.

i wysiłków. Jeśli bowiem postrzegać relację autor – czytelnik w wymiarze personalnym i dialogicznym, jeśli uznawać niekwestionowaną „cielesność” tego kontaktu, jeśli pojmować słowo jako szczególnego rodzaju ekspresję, jeśli traktować tekst jako głos Innego, jako jego „wołanie z głębi nędzy” – wówczas czytanie, każde „zdarzenie lektury” staje się kontaktem niezwykle silnie nacechowanym etycznie. To właśnie w akcie czytania i w jego konkretyzacji mogłaby zaistnieć owa Lévinasowska odpowiedzialność za Drugiego. Tą drogą idzie Derrida, gdy mówi o odpowiedzialności wobec tekstu, ufundowanej na szacunku wobec inności, a „konieczność respektowania roszczeń «inności» staje się prawdziwym obowiązkiem etycznym”¹²³.

Twórca dekonstrukcji przywiązuje także szczególną wagę do niezawłaszczania odmienności i niesprowadzania jej do „tego samego”. Lektura winna być przede wszystkim odpowiedzią na „idiomatyczność”, a więc na inność tekstu. Jak konkluduje Anna Burzyńska:

Odpowiedzialność odpowiedzi (tesktowi), to jednocześnie próba odpowiedzi na pytanie, jak znajdując się we wnętrzu cudzego dyskursu zachować jego odrębność, jak ująć, żeby nie zająć?¹²⁴

W rozmowie z Derekiem Attridge Derrida mówi o swojej lekturze Joyce’a, Celana, Blanchota, wydobywając jednostkowość i niepowtarzalność każdej z tych lektur:

Napisałem tekst, który w obliczu zdarzenia tekstu kogoś innego, nachodzącego mnie w danym, bardzo konkretnym momencie, stara się „odpowiedzieć” lub postawić „kontrygnaturę” w idiomie, który okazuje się mój własny¹²⁵.

Chodzi więc nie tylko o to, aby „respektować nieredukowalność tekstu literackiego”, ale więcej jeszcze – aby pojmując Innego jako konkretną osobę autora, uczynić z lektury sytuację rozmowy (fingowanej), w której tekst staje się wezwaniem do udzielenia odpowiedzi. Czytelnik również „jest [...] przede wszystkim osobą, która poruszona «wezwaniem tekstu» odpowiada na to wezwanie, sytuacja ta zaś nie jest realizacją jakiegoś teoretycznego projektu, lecz znów głęboko osobistym, osobliwym i osobnym «doświadczeniem»”¹²⁶.

Właśnie to bezpośrednie zaangażowanie w „zdarzenie lektury” sprawia, że „całkowite zachowanie Inności innego w dyskursie jest [...] ostatecznie zada-

¹²³ A. Burzyńska, *Krajobraz po dekonstrukcji (cz. I)*, „Ruch Literacki” 1995, z. 1, s. 82. Wiele zawdzięczam wyjątkowo trafnym i precyzyjnym ustaleniom Autorki.

¹²⁴ Tamże, s. 84.

¹²⁵ *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*, z Jacquesem Derridą rozmawia Derek Attridge, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12, s. 210.

¹²⁶ A. Burzyńska, *Lekturografia. Filozofia czytania według Jacques’a Derridy*, „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 1, s. 54.

niem utopijnym”¹²⁷. Jednak jako postulat formułowany wobec krytyka przyjmującego w trakcie lektury określoną postawę wyznacza nie tylko pożądany, ale wręcz fundamentalny warunek każdego spersonalizowanego i dialogicznego aktu czytania. Niespodziewanie, oskarżana o nihilizm i destabilizację wszelkich porządków i sensów, dekonstrukcja wyznacza jako niezwykle istotny etyczny kierunek lektury. Etyczność wpisana w retoryczny wymiar tekstu (de Manowski „imperatyw lingwistyczny”) czy – jak o tym powie Joseph Hillis Miller – „prawdziwą etykę czytania”, wskazuje się jako swoisty „akt czytania”, który ma prowadzić „czytelnika do dobrowolnego narzucenia sobie prawa wcielonego w sam tekst”¹²⁸. Jak jednak ów – nieco utopijny, zauważmy – postulat realizować? Przede wszystkim praktyce odbioru powinna towarzyszyć stała świadomość jej etycznych zobowiązań i aksjologicznych uwikłań. Akt lektury i działania interpretacyjne posiadają bowiem wymiar etyczny. Na takim rozumieniu kontaktu z dziełem koncentruje się etyka dekonstrukcjonistyczna¹²⁹, która poprzez łączenie sfery odpowiedzialności wobec tekstu „respektowania jego suwerenności, tolerancji wobec «inności» i poszanowania dla wszystkiego, co tradycyjnie zepchnięte na margines lub wykluczone – doprowadza w gruncie rzeczy refleksję o literaturze do ponownego odkrycia wartości najbardziej oczywistych i najprostszych – konkluduje Anna Burzyńska. Konsekwencje «etyczne» dekonstrukcji oznaczają także, być może nieoczekiwanie, powrót do „cichego rzemiosła”, nieefektywnej, pozbawionej szybkich i spektakularnych sukcesów, mrówczej pracy «w tekście»¹³⁰.

Wracamy zatem do zatrudnień w swym głębokim rodowodzie filologicznych, ale po pierwsze bez przyjmowania jakichkolwiek teoretycznych czy metodologicznych presupozycji wobec tekstu, po drugie – czynimy to w przestrzeni spotkania dwóch osób, z których autor zajmuje pozycję nadrzędną. Będąc bowiem naszym, jak mówił Lévinas, Mistrzem i nauczycielem, kieruje do nas swoje wezwanie. Tekst-wezwanie nie tylko działa performatywnie, ustanawiając etyczną jakość spotkania, ale także domaga się jako niezbywalnego

¹²⁷ A. Burzyńska, *Krajobraz...*, s. 85.

¹²⁸ Tamże, s. 89.

¹²⁹ Mniej mnie interesuje tutaj nurt tematologiczny krytyki etycznej, reprezentowany przez Marthę Nussbaum czy Wayne’a Booth’a, którzy koncentrowali się na tych elementach tekstu, które – ich zadaniem – niosą z sobą określone (złe bądź dobre) wartości. Zob. np. M. Nussbaum, *Czytać, aby żyć*, przeł. A. Bielik-Robson, „Teksty Drugie” 2002, nr 1–2; W. Booth, *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, Berkeley 1988, a także omówienia odmian krytyki etycznej – zob. D. Ulicka, „Zwrot” etyczny w badaniach literackich, [w:] t.ż., *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, t. 1, red. M. Czermińska, Kraków 2005; t.ż., *Podmiot – etyka – dogmatyka. O tzw. pradygmacie etycznym w literaturoznawstwie lat dziewięćdziesiątych*, [w:] *Dialog, komparatystyka, literatura*, red. E. Kasperski, D. Ulicka, Warszawa 2002; M. P. Markowski, *Zwrot etyczny w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki” 2000, nr 1.

¹³⁰ A. Burzyńska, *Krajobraz...*, s. 90–91.

warunku empatycznego odbioru. W takim właśnie, odnoszącym się do relacji odbiorca – autor, etycznym ujęciu empatia jest przedmiotem moich rozważań (na boku pozostawiam jej estetyczne rozumienie, które doczekało się zresztą ostatnio, również w polskim literaturoznawstwie, pierwszych poważnych studiów¹³¹). Interesują mnie zatem poetologiczne wykładniki empatii, obecne na różnych poziomach organizacji tekstu¹³², uaktywnione – rzecz można – określonymi warunkami lektury, która (choćby postulatywnie) tworzy przestrzeń „współbycia” i domaga się szczególnej postawy czytającego¹³³. Jak się wydaje, taka dramaturgia czytania nie jest tylko utopijnym zamysłem, choć z pewnością efekt „współbycia” nigdy też nie uzyska pełni możliwości. Bardziej chodzi tu jednak o kierunek lektury, niż o konkretny cel, jaki mógłby być osiągnięty.

Max Scheler pisał: „Cierpienie drugiego nie jest mi dane dopiero *dzięki* współcierpieniu, lecz to cierpienie musi *być* już w jakiejś formie *dane*, abym kierując się na nie mógł *współcierpieć*”¹³⁴. Zwracał więc w ten sposób uwagę na dwie istotne kwestie. Po pierwsze na zasadnicze znaczenie uprzedniej w stosunku do faktów wiedzy o cudzym doświadczeniu; po drugie – na istotę wspólnotowego przeżycia i sposobów jego wyrażania. Dopiero na tym gruncie możliwa staje się identyfikacja z cierpiącym. Wedle zaproponowanej przez Schelera klasyfikacji, w przypadku doświadczenia bólowego nie jest to jednak „bezpośrednie współodczuwanie «z kimś»”, lecz „współodczucie «czegoś»”, bowiem – jak to ujął, pisząc o doznaniach zmysłowych – „nie istnieje żaden «współból»”¹³⁵.

Niewątpliwie w każdym akcie nawet empatycznej interakcji z Innym obecny jest obszar na zawsze dla nas zamknięty i niedostępny. W ekstremalnym doświadczeniu somatycznym jednak nasze współbycie, sama możliwość jego zaistnienia (nie sprowadzona tylko do litości) w ogóle wydaje się problematyczna, bo nie mamy dostępu do enigmy cudzego cierpienia, ono zawsze pozostaje poza naszą granicą nie tylko poznawczą, ale także emocjonalną. Więcej jeszcze – sytuacja taka niesie z sobą niebezpieczeństwo instrumentalizacji doświadczenia Innego, zawłaszczenia jego bólu, pokusę odniesienia z niego pożytku

¹³¹ Zob. P. Czaplinski, *Rzecz o literaturze albo proza lat dziewięćdziesiątych wobec „mimesis”*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wysłouch, B. Kaniewska, Poznań 1999; J. Płucienik, *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*, Kraków 2004.

¹³² Zob. J. Płucienik, *dz. cyt.*

¹³³ Podążam tu drogą wskazaną w polskim literaturoznawstwie przez A. Łebkowską w dwu tekstach: *O pragnieniu empatii w prozie polskiej końca XX wieku*, „Teksty Drugie” 2002, nr 5; *Empatia i stereotyp w prozie współczesnej*, [w:] *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, red. W. Bolecki, G. Gazda, Warszawa 2003.

¹³⁴ M. Scheler, *Istota i forma sympatii*, przekł., wstęp i przyp. A. Węgrzecki, Warszawa 1980, s. 21.

¹³⁵ Tamże, s. 28–29.

i wykorzystania do własnych celów (np. poprzez nauczenie się czegoś¹³⁶). Brzmi to już niestosownie, ale wskazuje na autentyczne zagrożenie, jakie niesie z sobą postawa współbycia, którą budować mogą nie tylko (i nie zawsze uświadamiane sobie) bezinteresowne intencje. Z drugiej jednak strony podjęcie próby empatycznego kontaktu właśnie w sytuacjach ekstremalnych jest niezbywalnie konieczne – „podzielone cierpienie [...] jest połową cierpienia”¹³⁷.

Co w tej sytuacji może zrobić czytelnik, owa „świadomość podmiotowa”, silnie związana z powinnością etyczną¹³⁸ – zetknąwszy się z tekstowym świadectwem cudzego cierpienia i świadom grożących mu niebezpieczeństw? Co winien zrobić, jeśli nie chce poprzestać jedynie na – niemożliwym i głęboko w tej sytuacji niesatysfakcjonującym – zintelektualizowanym odbiorze? Przede wszystkim musi ominąć pułapkę, przerobionej już w Młodej Polsce, lekcji „teorii wczucia”, z jej wszechobowiązującą w sztuce zasadą ekspresywizmu, silnie połączonego z psychologizmem, w krytyce zaś z subiektywnością, impresjonizmem i emocjonalną identyfikacją z autorem¹³⁹. Nie jest to zresztą zadanie trudne – po z górą stu latach ta propozycja ujawniła już wszystkie swe „błędy i wypaczenia” i niepodobna wyobrazić sobie kogoś, kto traktowałby dziś jej postulaty całkiem serio. Gdzieś tam pobrzmiwają jednak sygnały powrotu „empatycznej identyfikacji z bohaterem literackim”¹⁴⁰ – i to nie tylko w ramach krytyki feministycznej. Nie jest to więc – jak sądzą niektórzy – śmieszna ramota, na którą jedyną sensowną reakcją jest ironiczny uśmiech i wzruszenie ramion. Ale jak budować dziś ową przestrzeń lekturowej bliskości, która bodaj od początku istnienia literatury jest fundamentem jej przeżywania, na co już dobitnie wskazywała Arystotelesowska *katharsis*¹⁴¹.

Wydaje się, że prowadzi do niej nie (nadto niewymierna i zwodnicza), droga „wyobraźniowo-emocjonalna”¹⁴² – zakładająca jakieś bliżej nieokreślone, nie poddane żadnym czynnikom weryfikującym, poczucie jedności z autorem czy

¹³⁶ Tak właśnie może być pojmowana rola literatury. Jak pisze P. Ricoeur: „Literatura pomaga nam w pewien sposób ustalić zarys [...] tymczasowych finałów. Co do śmierci: czyż opowieści, jakie tworzy o niej literatura nie mają tej zalety, że stępują ostrze niepokoju w obliczu nieznanego nicości, nadając jej w wyobraźni zarys takiej lub innej śmierci. [...] Tak więc fikcja pomaga w uczeniu się tego, jak umierać” (*O sobie samym jako innym...*, s. 269).

¹³⁷ M. Scheler, *dz. cyt.*, s. 219.

¹³⁸ Zob. M. Adamiak, *Autor – dzieło – czytelnik: trzy wymiary zwrotu etycznego w literaturoznawstwie ponowoczesnym*, [w:] *Filozofia i etyka interpretacji*, red. A. F. Kola, A. Szahaj, Kraków 2007, s. 234.

¹³⁹ O młodopolskiej krytyce i wszelkich niebezpieczeństwach „teorii wczucia” pisze w swej świetnej książce M. Głowiński, zob. *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.

¹⁴⁰ Zob. A. Łebkowska, *O pragnieniu empatii...*, s. 159–160 (przypis).

¹⁴¹ Zob. interesujące uwagi M. Sugierę w tekście „*Mythos*”, „*katharsis*” i „*mimesis*” – *nowe lektury „Poetyki” Arystotelesa*, [w:] *Po strukturalizmie. Współczesne badania literackie*, red. R. Nycz, Wrocław 1992.

¹⁴² Według określenia Łebkowskiej, *O pragnieniu empatii...*, s. 161.

„podziw i boleść [...] w ramach akademii żałobnej”¹⁴³, lecz wysiłek intelektualny, skierowany na tekst i jego poznawanie. Jak pisze Anna Łebkowska, zastanawiając się nad sposobem i zakresem funkcjonowania empatii we współczesnym literaturoznawstwie:

Nie wybija się na plan pierwszy ten wątek w namyśle nad współodczuciem, który wiązał się z relacją „badacz – autor”, a polegać miał na empatycznym wejściu w stan duszy autora, na wejściu przez intuicję, przez wczucie w jego stan psychiczny¹⁴⁴.

Pomijając nawet spekulatywność i subiektywizm takiej postawy, trudno nie zauważyć, że w efekcie stać się ona może swym zaprzeczeniem. To znaczy, dając uprzywilejowaną pozycję krytykowi, grozi sprowadzeniem cudzej inności do tego, co własne i znane. Wówczas zamiast empatii mamy uzurpację i zawłaszczenie – Inny zostaje sprowadzony do Toż-samego.

Warto tutaj przywołać dwie propozycje: Jaussowską koncepcję dotyczącą sposobów identyfikacji z bohaterem i typologię pojęcia empatii zaproponowaną przez Marthę Nussbaum¹⁴⁵. Wedle Hansa Roberta Jaussa, interakcja sympatyzująca pomiędzy odbiorcą i postacią możliwa jest dzięki współczuciu, natomiast identyfikacja katartyczna, zachodząca, gdy mamy do czynienia z bohaterem cierpiącym, prowadzi do tragicznego wstrząsu i w efekcie do osądu moralnego (regresywnie – do żądy oglądania). Nussbaum twierdzi zaś, że fundamentem empatii jest dystans i to odróżnia ją zasadniczo od współczucia i współodczuwania. „Świadomość odrębności – pisze Krawczyńska, referując teorię amerykańskiej badaczki – własnej egzystencji od egzystencji cierpiącego jest istotna zwłaszcza wtedy, gdy empatia występuje wraz ze współczuciem – pozwala bowiem pozbawić współczucie nakierowania na własne ja – pozostaje ono uczuciem kierowanym na innego. Jeśli ktoś współczuje, musi być świadomy zarówno tego, że czyjś nieszczęśliwy los jest złem, jak i tego, że w tej chwili nie jest tym cierpiącym, jest sobą”¹⁴⁶. Z jednej strony gwarantuje to konieczne i pożądane oddzielenie doznań własnych od doświadczeń Innego, z drugiej jednak – poprzez nieustannie budowany dystans – pozbawia relację emocjonalnego zaangażowania. A przecież w praktyce konkretnej relacji nie da się wytyczyć tak szczelnych i niezmiennych granic – „empatia i sympatia (w sensie współczucia właśnie) traktowane bywają niemal synonimicznie i utożsamiane ze współbyciem z tymi, którzy są wykluczeni, inni, odmienni, skazani na milczenie”¹⁴⁷.

¹⁴³ R. Z i m a n d, „W nocy od 12 do 5 nie spałem” – dziennik Adama Czerniakowa – próba lektury, Warszawa 1982, s. 23.

¹⁴⁴ A. Ł e b k o w s k a, *O pragnieniu empatii...*, s. 159.

¹⁴⁵ Korzystam z tekstu D. K r a w c z y Ń s k i e j, *Empatia? Substytucja? Identyfikacja? Jak czytać teksty o Zagładzie?*, [w:] *Narracja i tożsamość. Narracje w kulturze...*

¹⁴⁶ Tamże, s. 264.

¹⁴⁷ A. Ł e b k o w s k a, *O pragnieniu empatii...*, s. 160.

Jedyna możliwość „współbycia” w przestrzeni badacz – tekst, jaka się poprzez akt czytania otwiera, polega, jak sądzę, na wzmożonym wysiłku czytania, na intensyfikacji lektury rozumiejącej (proces interpretacji), na ciągle od nowa podejmowanych i ponawianych próbach od-krywania Innego, przy świadomości, że nigdy do końca nie zostaną one uwieńczone sukcesem, którym miałyby być pełne i całościowe pochwylenie inności (tożsame z jego zawłaszczeniem). Konieczny staje się „powrót do człowieka”¹⁴⁸ – jak to określi Adam F. Kola czy przejście, jak powie Abrams, „od Ery Krytyki do Ery Czytania”¹⁴⁹, a więc do realnej, sytuacyjnie oraz osobowo określonej przestrzeni lektury. To w tej przestrzeni może zaistnieć aktywność czytelnika, starającego się dać swą (odpowiedzialną) odpowiedź tekstowi. Jeśli można uzyskać bliskość w literaturze, to – jak pisze Łebkowska w związku z prozą Marka Bieńczyka – „przez język”¹⁵⁰. A zatem – przez uważną obserwację tego, co się we wszystkich jego warstwach dzieje. Skupienie na literackości – paradoksalnie – wcale nie zamyka (a przynajmniej nie musi zamykać) odbioru w kręgu tylko estetycznym; przeciwnie – daje szansę wyjścia poza empatyczne klisze i stereotypy, by uchylać unifikującą perspektywę widzenia inności¹⁵¹.

Postawę empatyczną w odbiorze literatury współtworzą, nierozdzielnie z sobą związane, dwa wymiary. Pierwszy dotyczy przestrzeni spotkania z autorem, mocno nacechowanej etycznie i emocjonalnie. Wedle mnie afektywność nie jest błędem, nie jest też słabością, która nie przystoi badaczowi literatury – jest fundamentem i warunkiem „żywej” relacji. Badacz literatury nie musi wstydzić się uczuć. Przyznaję, że w moich lekturach stanowiły one pierwszy i decydujący impuls do poznawania tekstu. Od emocjonalnego zaangażowania zaczynała się moja przygoda z autorami i utworami, o których traktuje ta książka¹⁵². Trudno powiedzieć, dlaczego zetknięcie z jednymi tekstami wywołuje nasze zaangażowanie, inne zaś przechodzą gdzieś pomimo i obok nas. To bez wątplenia – jak mówi Derrida – tekst nas zaprasza i prowokuje, z niego (w tym a nie innym momencie czytania) pochodzi ów pierwszy sygnał i otwieranie się na poznanie. „Zdarzenie” lektury nas „nachodzi” niczym swoisty „bodziec”,

¹⁴⁸ A. F. K o l a, *Dlaczego literaturoznawstwo polskie jest etycznie ślepe*, [w:] *Filozofia i etyka interpretacji*, s. 250.

¹⁴⁹ M. H. A b r a m s, *Jak to się robi z tekstami*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9/10, s. 298; cyt. za: A. F. K o l a, *dz. cyt.*, s. 251.

¹⁵⁰ A. Ł e b k o w s k a, *O pragnieniu empatii...*, s. 168.

¹⁵¹ „Nie darmo [...] to właśnie zabiegi metafikcyjne cieszą się ostatnio taką atencją teoretyków fikcji, dostrzegających w nich przede wszystkim wymiar etyczny. Metafikcja wyjątkowo dobrze zdaje egzamin jako antidotum na to, co domknięte, zatrzaśnięte w nienaruszalnym schemacie” (A. Ł e b k o w s k a, *Empatia i stereotyp...*, s. 92).

¹⁵² Ten pierwszy impuls inicjował i jednocześnie kształtował – aby posłużyć się sformułowaniem Głowińskiego – mój „styl lektury”, zaś „styl odbioru jest zawsze interpretacją” (M. G ł o w i ń s k i, *Odbiór, konotacje, styl*, [w:] t e n ż e, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1998, s. 131).

działający nie tylko na naszą sferę intelektualną, lecz także na całość psychosomatyczną, jaką stanowimy¹⁵³. Przygodność czytania, fakt, że to tekst mnie w jakiejś mierze wybiera (a nie ja – czytelnik – wraz z uprzednimi założeniami i postulatami do tekstu podchodzę) jest zgodna z etycznym imperatywem Lévinasa, wedle którego to twarz Innego nas wzywa i żąda od nas odpowiedzi¹⁵⁴. Od tej spontanicznej reakcji proces lektury się rozpoczyna, stając się realizacją jednostkowego stylu odbioru, podporządkowanego określonym praktykom i intencjonalnie wyznaczonym celom badawczym.

Drugi wymiar empatycznego odbioru realizuje się poprzez bezpośrednią praktykę literaturoznawczą, poprzez konkretne działania analityczno-interpretacyjne, które występują w przestrzeni spotkania i aktywnie ją budują. Bez nich to spotkanie – mające szczególny status, bo nie realne wszak, lecz fingowane – byłoby chwilowym zdarzeniem, incydentem nie wymagającym wysiłku i zaangażowania. Podkreślmy – te dwie strony, emocjonalna i praktyczna, nieustannie się dopełniają i wzajem na siebie wpływają; ów impuls zapoczątkowujący bycie z tekstem Innego znajduje swą kontynuację w procedurach intelektualno-poznawczych, które z kolei nieustannie poddają modyfikacjom kształt personalnej relacji odbiorca – autor¹⁵⁵.

Ta relacja ma zatem charakter zmienny i dynamiczny, jednak to zawsze czytający ponosi odpowiedzialność wobec Innego i jego tekstu, to zaś nakłada na niego szczególnego rodzaju zobowiązanie do respektowania i poszanowania granic cudzej odmienności. To oczywiście postulat, którego nigdy do końca niepodobna zrealizować. „Jak [...] mogę przejąć się kimś, kto jest absolutnie inny? – pyta w związku z myślą Lévinasa Barbara Skarga. – Czy ta inność nie umieszcza go gdzieś poza moim horyzontem, poza wszelką możliwością usłyszenia głosu?”¹⁵⁶. Jednak etyczny nakaz każe próbę „usłyszenia” podjąć, ze

¹⁵³ Zob. A. B u r z y ń s k a, *Lekturografia...*, s. 51.

¹⁵⁴ Przypomina to także działanie Barthowskiego *punctum*: „Drugi element przełamuje *studium* lub poddaje je rytmowi. Tym razem to nie ja go szukam [...], to on wybiega ze sceny jak strzała i przesywa mnie. Po łacinie znów istnieje słowo dla wyrażenia tej rany, tego użądlenia, tego znaku uczynionego przez zaostroszony przedmiot. To słowo odpowiada mi tym bardziej, ponieważ odsyła także do znaku kropki, a zdjęcia, o których mówię, są rzeczywiście jakby naznaczone kropką, czasem nawet jakby nakropkowane tymi wrażliwymi miejscami. Bo właśnie te znamiona, te rany są kropkami. Więc ten drugi element, który narusza *studium*, nazwę *punctum*; ponieważ *punctum* to także: użądlenie, dziurka, plamka, małe przecięcie – ale również rzut kością. *Punctum* jakiegos zdjęcia to przypadek, który w tym zdjęciu *celuje* we mnie (ale też uderza mnie, uciska)” (R. B a r t h e s, *Światło obrazu...*, s. 46–47).

¹⁵⁵ Chciałabym od razu zastrzec, że nie idzie mi tutaj o tworzenie jakiejś recepty na empatyczny odbiór dzieła. Lektura jest zawsze wydarzeniem jednostkowym. Jeśli formułuję jakieś wnioski uogólniające, to jedynie dlatego, aby wyraźniej określić moją własną postawę wobec tekstu, która w żadnym wypadku nie rości sobie pretensji do bycia jakąś teorią w sensie uniwersalnym i obiektywnym. To raczej przypadek – jak mówił Derrida – „efektu ogólności”, który się przytrafia.

¹⁵⁶ B. S k a r g a, *dz. cyt.*, s. XXIII.

świadomością, że własny sposób widzenia nie może nigdy stać się perspektywą Innego.

Co to znaczy w praktyce czytania? Na czym odpowiedzialność wobec tekstu ma polegać? W proponowanym przeze mnie stylu lektury odrzucam radykalne stanowisko Rorty'ego i pragmatystów (instrumentalne „użycie” tekstu do innowacyjnych (od)czytań) oraz Derridy (tekst jako niewyczerpane źródło inwencji i inspiracji dla pisania własnego tekstu). Sądzę, że, gdyby rzecz ująć pragmatycznie (nie pragmatystycznie!) pomocne w lekturze okazały się takie bardzo tradycyjne wartości, regulujące relacje międzyludzkie: takt i dyskrecja¹⁵⁷. Tekst podsuwa – jak o tym mówi Umberto Eco – „sugestie ukierunkowania”, które byłyby istotnym tropem dla czytelnika. W tym sensie proces „nieustannej semiozy” każdorazowo będzie się dookreślał w takiej a nie innej postawie empatycznej (efekt „współbycia z tekstem”). Wówczas też spotykają się w przestrzeni tekstu „ekspresja komunikowania” (jak o poetyckiej projekcji powiedziałby Janusz Sławiński) z aktem czytelniczego odbierania. Zaś wedle Erica D. Hirscha, posługującego się etyczną argumentacją w uzasadnieniu prawomocności interpretacji, oparcie daje „etyka języka”, rozumiana jako, jak pisze Danuta Szajnert, „etyka wrażliwości na innych i zarazem troski o siebie, a nie absolutystycznych reguł postępowania”¹⁵⁸.

Fundamentalne znaczenie dla ukształtowania się takiej przestrzeni ma przede wszystkim „uwaga”, zarówno w kontakcie z Innym, jak i w sposobie prowadzenia lektury. Jak pisał jeden z bohaterów niniejszej książki, Aleksander Wat, podkreślając etyczny i aksjologiczny wymiar „współbycia”:

To, co jesteśmy winni bliźniemu: uwaga, ta uwaga, która jest czymś istotniejszym od sympatii, która ją zawiera; od współczucia, które często rani dusze wrażliwe; od wyrozumiałości, która bywa pychą i obraża bliźniego. Uwaga bywa potrzebniejsza bliźniemu od dobroci. Uwaga względem detali jego osobowości, jego fizjonomii, jego działań, jego losu. Gdy ją posiadasz, bliźni odbiera ją w twoim spojrzeniu bez słów¹⁵⁹.

Tylko poprzez „uwagę” można zbudować autentyczną relację, w której Inny zajmuje pozycję nadrzędną i staje się mistrzem. Zaangażowanie emocjonalne połączone z wysiłkiem poznawczym pozwala na wyjście z obszaru naszych spekulacji, fantazji, konstruktów (także uczuciowych), pozwala – przynajmniej w jakiejś mierze – na przekroczenie solipsystycznego kręgu. Poprzez wytrwale nakierowaną uwagę zyskujemy bowiem kontakt z tym, co się

¹⁵⁷ Zob. D. Szajnert, *Intencja autora i etyka interpretatora*, [w:] *Filozofia i etyka interpretacji...*, s. 275 („Taktownie lub nietaktownie zachowujemy się tylko wobec innych ludzi, a nie wobec rzeczy. Zachowanie takie [...] można ujmować w kategoriach moralnych. Jakoż stowarzyszone z taktem: przyzwoitość, uprzejmość, delikatność, wyczucie, życzliwość czy wreszcie lojalność...”).

¹⁵⁸ Tamże, s. 268.

¹⁵⁹ A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, s. 316.

naprawdę dzieje. Wtedy też może nastąpić spotkanie, które nas głęboko dotknie i zmieni; spotkanie – rezultat uważnej lektury. Powracamy w ten sposób do tego, co w badaniach literackich najstarsze, do filologicznego rzemiosła, do, wedle określeń Stefani Skwarczyńskiej, „miłości słowa”¹⁶⁰ oraz „troski i pieczołowitości wobec tekstu”¹⁶¹. Zgodnie z formułą „poznane raz jeszcze poznać”¹⁶² konieczne jest podjęcie wysiłku niespiesznej, wnikliwej, wręcz drobiazgowej lektury.

Pochwałę tak rozumianej filologii przynosi piękny wiersz Herberta, nieprzypadkowo dedykowany Ryszardowi Przybylskiemu:

Ta książka łagodnie mnie napomina nie pozwala
 abym zbyt szybko biegł w trakcie toczącej się frazy
 każe wrócić do początku wciąż zaczynać od nowa.
 [...]

 Cierpliwy głos książki poucza:
 najgorszą rzeczą w sprawach ducha jest pośpiech
 i jednocześnie powtarza: masz lata przed sobą¹⁶³.

Personifikacja „książki” jest nie tylko faktem czysto stylistycznym, lecz także sygnałem relacji, jaka poprzez szczególny tryb lektury powinna budować się pomiędzy czytelnikiem a autorem. W owym Herbertowskim nakazie, „Czytaj dokładnie rozdział trzeci / w nim bowiem jest klucz i przepaść początek i koniec”, zawiera się nakaz uważnej lektury, która pozwala na spotkanie z Innym. Zdobyte metodologiczne tej nieraz już wzgardzonej i wyśmianej filologii okazują się tu nie do zastąpienia¹⁶⁴. Podobnie jak odrzuconego strukturalizmu, który – dowcipnie mówi Janusz Sławiński – „niczym słoń [...] uparcie towarzyszy nam w drodze”¹⁶⁵. Nie idzie tu o całościowo pojętą doktrynę¹⁶⁶, lecz o bogate instrumentarium z zakresu poetyki, które znakomicie sprawdza się

¹⁶⁰ S. Skwarczyńska, *Systematyka głównych kierunków w badaniach literackich*, t. 1, Łódź 1948, s. 15.

¹⁶¹ Tamże, s. 17.

¹⁶² Tamże, s. 27.

¹⁶³ Z. Herbert, *Książka*, [w:] tenże, *Rovigo*, Wrocław 1992, s. 7.

¹⁶⁴ Warto tu przywołać stanowisko Georga Steinera i jego koncepcję „trzeźwych rytuałów odbioru” (G. Steiner, *Obecność*, [w:] tenże, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 1997, s. 136–137). „W sposób staroświecki, acz niezwykle przekonujący, głosi on, że warunkiem rzeczywistego spotkania z «rzeczywistymi obecnościami» wiersza, poematu, powieści [...] jest filologiczna *cortesia*, chodzi o takt, o kurtuazję percepcji: leksykalną, gramatyczno-retoryczną, semantyczną [...]” – pisze Danuta Szajnert (*dz. cyt.*, s. 275).

¹⁶⁵ J. Sławiński, *Co nam zostało ze strukturalizmu?*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2000, s. 11.

¹⁶⁶ Systemowo pojęty formalistyczno-strukturalistyczny paradygmat jest mi zdecydowanie obcy. Jak twierdzi Adam F. Kola, ma on się zresztą w polskim literaturoznawstwie całkiem nieźle (zob. A. F. Kola, *dz. cyt.*). Dla mnie ważne są konkretne procedury wykorzystywane w analitycznej praktyce, ale cel, któremu służą, nie wpisuje się w strukturalistyczną perspektywę.

w praktyce analitycznej i w drodze ku interpretacji, zwłaszcza gdy umieścić je w szerszej perspektywie postrukturalistycznej: odrzucenia *stricte* naukowych postulatów i unifikujących rozstrzygnięć, zwrotu od rozwiązań systemowych do pojedyn-czego tekstu, dowartościowania lekturowej praktyki, powrotu analizy tekstualnej, odejścia od ujęć czysto lingwistycznych, nobilitacji retorycznego wymiaru dyskursu oraz jego intertekstualnych i interkulturowych kontekstów, a także zerwania z naukowym metajęzykiem¹⁶⁷.

Owe badawcze „języki” dopełnić może jeszcze „mikrologia” (szacowna, młodsza siostra filologii). Nie chce ona – wedle głównego jej propagatora na polskim gruncie, Aleksandra Nawareckiego:

[...] zastąpić wielkości małością, lecz dekonstruuje tę opozycję. Prowokacyjnie, ale też prowizorycznie odwraca oba bieguny, luzuje binarne napięcia, decentruje oś konfliktu. Jest afirmacją, zmierza więc ku apologii szczegółu i rozświetleniu mikrokosmosu, ale nie robi tego kosztem wielkości. Nie chce niczego burzyć. Małe (mimo ujawnionej wzniosłości) pozostaje małym, a wielkość (mimo zdemaskowanych uzurpacji) nie traci swej wielkości. Wszystko jest po staremu, choć zupełnie inaczej, ciągle na nowo¹⁶⁸.

„Po staremu”? – na pewno, trudno nie dostrzec filologicznych proveniencji mikrologii. „Na nowo”? – oczywiście, jawne myślenie dekonstrukcjonistyczne jest tu wyraźnie widoczne¹⁶⁹. Z mojego punktu widzenia zajmująca jest szczególnie projektowana tu perspektywa badawczego oglądu przedmiotu. Ukierunkowanie optyki na „rzeczy małe” i wzięcie pod mikroskop fragmentu, urywka, drobiazgu wydaje się dziś – po fiasku wszelkich ujęć całościowych i dekonstrukcji tego, co ogólne – definitywnie konieczne. Więcej jeszcze – sądzę, że jeśli w ogóle istnieje jakaś droga poznania, to poprzez zawsze niepełne i nieciągłe oglądy mniejszych lub większych drobin. W mikrologii zatem bardziej od przedmiotu, który jest oczywisty, zwraca uwagę sposób patrzenia na ów przedmiot. Można by powiedzieć, że chodzi tu o prowadzenie szczególnego rodzaju śledztwa – jak pisze Aleksandra Kunce, powołując się na Adorno – o „pielęgnowanie niejednoznaczności śladów, tropienie pęknięć”¹⁷⁰. Powiedziałabym, że mikrologia proponując zintensyfikowaną uważność lektury fragmentu, otwiera w ten sposób drogę wiodącą poza ten fragment; że odrzucając epistemo-

¹⁶⁷ Zob. A. B u r z y ń s k a, *Poetyka po strukturalizmie*, [w:] t a ż, *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006: „[...] najnowsza historia poetyki jest w znacznej mierze historią przemieszczeń i przeformułowań, jakim uległ wzorzec poetyki strukturalnej” (s. 381).

¹⁶⁸ A. N a w a r e c k i, *Wstęp*, [w:] *Miniatura i mikrologia*, t. 2, red. A. Nawarecki, Katowice 2001, s. 14–15.

¹⁶⁹ Nawarecki jest tego, rzecz jasna, świadom; układa nawet swoistą listę „ojców” mikrologii, gdzie obok Derridy i Lyotarda, wymienieni zostają: Bachelard, Richard, Jakobson, Barthes, Adorno, a z polskich autorów Michałowski, Czapliński i z nieco innej dyscypliny – Domańska. Zob. A. N a w a r e c k i, *Mały Mickiewicz. Studia mikrologiczne*, Katowice 2003, s. 11.

¹⁷⁰ A. K u n c e, *O motyłu i dyskretnym uroku mikrologii*, [w:] *Skala mikro w badaniach literackich*, red. A. Nawarecki, M. Bogdanowska, Katowice 2005, s. 43–44.

logiczną utopię całościowego poznania, poprzez przyjęcie mikroskopowej perspektywy badawczej i punktowość oglądu odsłania jakąś całość, zawsze jednak nieciągłą i nietrwałą, ale jedyną, jaka jest nam, w swej problematyczności, dana.

Wielość współwystępujących i dopełniających się dróg interpretacji daje więc szansę na etycznie zorientowaną lekturę. A filologiczno-(po)-strukturalistyczne narzędzia w ręku empatycznego mikrologa pozwalają budować szczególną perspektywę personalnego aktu czytania. Również ze względu na wracającego na badawczą scenę „autora”¹⁷¹. „Śmierć autora”, która na długie dziesięciolecia zdominowała literacką praktykę i teorię, począwszy od Eliotowskiego klasycyzmu i koncepcji „poezji czystej”, poprzez ujęcia fenomenologiczne, formalistyczno-strukturalistyczne, Barthesa i dekonstrukcję, dziś jest niemal – by tak rzec – nieodczuwalna. Czas, gdy zarówno autor, jak i czytelnik zamienili się w „instancje nadawczo-odbiorcze”, które całkowicie utraciły osobowy (a tym bardziej cielesny czy emocjonalny) wymiar i stały się wiązkami w zdepersonalizowanej komunikacji, mamy już za sobą. Teraz, jak sugestywnie zauważa Janina Abramowska, autor „nachalnie pcha się do tekstu, już nie tylko jako podmiot nadawczy, ale jako prywatna osoba – z duszą i ciałem”¹⁷². Nie znaczy to, że cofamy się do „raju pewności i naiwności”¹⁷³, powrotu do arkadii sprzed przełomu antypsychologicznego nie ma. Jednak po okresie, w którym akademickie literaturoznawstwo podważyło prawomocności ujęć referencyjnych coraz wyraźniej dokonuje się restytucja osobowych podmiotów. Wszak – przypomina Abramowska – „przerabianie w literaturę własnego doświadczenia, a także życia wewnętrznego jest stare jak świat”¹⁷⁴. I niepodobna tego faktu przez różnorodne procedury marginalizować, deprecjonować czy unieważniać, odczyniając literaturoznawcze uroki nad empirycznym „ja” autorskim¹⁷⁵.

Osobę autora traktuję – korzystając z cennej rekapitulacji najważniejszych obecnie stanowisk, dokonanej przez Andrzeja Zawadzkiego – jako podmiotowość, daną na różne sposoby w tekście literackim, wyrażającą się „w nim

¹⁷¹ Jak pisze, wyrażając pełne nadziei przekonanie, D. S z a j n e r t: „Antyautorska histeria, na którą latami cierpiały badania literackie, zapewne już minęła” (*dz. cyt.*, s. 273).

¹⁷² J. A b r a m o w s k a, *Podmiot – Osoba – Autor*, [w:] *Sporne i bezsporne...*, s. 112.

¹⁷³ Tamże, s. 108. Badaczka zadaje również ważne pytanie o to, co z XIX-wiecznego literaturoznawstwa pozostało. I odpowiada: „[...] zostały jednak trwałe intuicje badawcze, styl czytania z uwagą skierowaną na autora (Michał Głowiński nazywa go ekspresyjnym). Także w okresie, kiedy znawcy proponowali style całkiem inne, zwykli odbiorcy pozostawali mu wierni, a od pewnego momentu coraz jaśniej okazuje się, że to oni mieli swoją rację” (s. 101–102).

¹⁷⁴ Tamże, s. 109.

¹⁷⁵ R. N y c z idzie dalej w wykorzystaniu metaforyki rodem z „czarnej magii”, gdy pisze w związku z Barthowskim zakwestionowaniem podmiotu: „[Autor] Poddany negacji i zakwestionowaniu został w końcu [...] nie tyle uśmiercony, co raczej publicznie przebity osinowym kołem” (R. N y c z, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 57).

i poprzez niego”¹⁷⁶. Nie zamyka się ona w autonomicznej wobec rzeczywistości przestrzeni tekstu, ale ma pewien bezpośredni związek z empiryczną obecnością realnej osoby, przez co i tekst (o czym pisałam) nabiera referencjalnych właściwości. Istotne jest jednak to, w jaki sposób autor powraca do tekstu.

Zawadzki (na podstawie obserwacji podmiotowości nie tylko w dwudziestowiecznym literaturoznawstwie) wskazuje trzy zasadnicze drogi. Pierwsza posługuje się „śladowym rozumieniem podmiotowości” (odwołanie do filozofii śladu, m.in. Lévinasa). „Ślady” (według Rolanda Barthesa, „biografemy”¹⁷⁷) nie budują „całościowego, zamkniętego i kompletnego «obrazu autora»”¹⁷⁸, lecz tworzą jakieś jego okruszki i fragmenty, a ich „odbiór i lektura nie ma charakteru poznawczego (rekonstrukcja i opis), lecz raczej etyczny («przedmiot do kochania»)”¹⁷⁹. Z kolei druga ścieżka wskazuje na różne odmiany „sobapisania”, wedle określenia Foucaulta, „w których akt pisania, czy szerzej opowiadania, narracji, jest traktowany nie jako anihilacja «ja» w bezosobowej i anonimowej przestrzeni tekstu, lecz przeciwnie – jako akt konstytuowania podmiotowości i budowania tożsamości”¹⁸⁰. Warto zwrócić uwagę, że obok opisywanego w późnych pismach autora *Słów i rzeczy* bytu cielesno-językowego podmiotu, mieściłaby się Ricoeurowska koncepcja podmiotu zapośredniczonego i narracyjnego, o czym wcześniej już pisałam. I trzecia – późnonowoczesna – droga prowadzi ku osobie ujmowanej w jej empirycznej incydentalności i przypadkowości – traktowanej jako „podmiot życia, zachowań i uczuć moralnych”¹⁸¹ (opozycja do wcześniejszych ujęć teoretyzujących i uniwersalizujących). W moich „próbach lektury” uznaję te propozycje za równorzędne i względem siebie komplementarne, wszystkie bowiem wydobywają jakiś aspekt autorskiej podmiotowości wyrażanej tekstowo.

Równie ważne są dla mnie ustalenia Ryszarda Nycza, zmierzające do określenia sposobów uobecniania się autorskiej podmiotowości w tekście. Szczególnie istotne dla stanowiska badacza wydaje się zwrócenie uwagi na dwie tendencje, z których pierwsza „zmierza do fikcjonalizacji, a druga do empiryzacji głosu autorskiego”¹⁸². Inaczej owe tendencje nazywając – zarówno „pisanie sobą”, jak i „pisanie siebie” staje się tekstowym sygnałem odnoszącym się do realnie pojętej osoby autora. Przy czym – zauważa Nycz –

¹⁷⁶ A. Z a w a d z k i, *Autor. Podmiot literacki*, [w:] *Kulturowa teoria...*, s. 217. Na poczynione przez Zawadzkiego ustalenia będę się powoływać.

¹⁷⁷ Tamże, s. 241.

¹⁷⁸ Tamże, s. 242.

¹⁷⁹ Tamże.

¹⁸⁰ Tamże.

¹⁸¹ G. V a t t i m o, *Filozofia al presente*, Milano 1990, s. 115, cyt. za: A. Z a w a d z k i, *dz. cyt.*, s. 244.

¹⁸² R. N y c z, *Literatura jako trop...*, s. 63.

W poezji chodzi nie tylko o eksponowanie autentycznej ekspresji piszącego, ale i obudowanie figury lirycznego podmiotu przez siatkę odniesień do biograficznych szczegółów i historycznego doświadczenia autora. A może przede wszystkim: **o traktowanie fikcyjnych person, tego znaku rozpoznawczego nowoczesnej liryki jako istotnych ról czy aspektów realnej osoby pisarza** [...] [podkr. – K. P.]¹⁸³.

Taka „literatura osobista” – kontynuuje badacz – włącza „się w porządek i nieporządek) życia jako [...] forma jego narracyjnego rozumienia, dramatycznego rozwinięcia czy lirycznego wypowiedzenia”¹⁸⁴. I konkluduje:

Literackie ślady osobowej obecności przestają być [...] jedynie wstecz prowadzącymi wieloznacznymi tropami-wskaźnikami – czy niedoskonałym odbiciem – źródłowych zachowań, decyzji czy postaw, zachodzących jakoby w pozatekstowej i pozaznakowej rzeczywistości empirycznej. Stają się natomiast – często jedynym dostępnym – zapisem tropicznym (w retorycznym znaczeniu) procesu formowania się oraz samego sposobu istnienia podmiotowości. Śladem, czy lepiej powiedzieć: tropem samostanowiącym, performatywnym; śladem, który nie daje się oddzielić bez szkody od empirycznej autorskiej osobowości, bo pełni wobec niej rolę współkonstituującą¹⁸⁵.

Zatem autor, tekstowo uobecniony poprzez ślady czy sygnaturę¹⁸⁶, nie może zostać pozbawiony swego wymiaru realnego. W niniejszej książce wymiar ten, można by powiedzieć, pełni funkcję zasadniczą, ponieważ proces lektury rozpoczynam od zawarcia swoistego paktu autobiograficznego („Pakt autobiograficzny polega na uznaniu wewnątrz tekstu [...] tożsamości odsyłającej do nazwiska autora na okładce”¹⁸⁷). Nie idzie mi tu, oczywiście, o ortodoksyjne użycie tej propozycji, radykalnie oddzielającej prozę fikcjonalną od tekstów autobiograficznych, lecz o to, by jasno wyeksplikować i podkreślić moje nastawienie prawdziwościorne, z jakim rozpoczynałam czytanie wybranych (przez które zostałam wybrana) utworów. Miało ono również swoje konsekwencje w, zgodnie ze wskazaniem Derridy, prointencjonalnie zorientowanym – w ujęciu przede wszystkim E. D. Hirscha (hermeneutyka intencji), ale także S. Fisha (pragmatyzm)¹⁸⁸ – kierunku, w jakim podąża moja interpretacja. Nie

¹⁸³ Tamże, s. 66.

¹⁸⁴ Tamże, s. 67.

¹⁸⁵ Tamże, s. 86–87.

¹⁸⁶ Warto tu również przywołać tę Derridiańską kategorię, w takim rozumieniu, jakie proponuje Andrzej Skrendo: „sygnatura to nazwa na to, co niepowtarzalne i jednostkowe”, inne w stosunku do ogólnych zasad komunikacji językowej (zob. A. S k r e n d o, *Sygnatura Tadeusza Różewicza. Dwie interpretacje ze wstępem i post scriptum*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan i in., Warszawa 2000, s. 150).

¹⁸⁷ P. L e j e u n e, *Fakt autobiograficzny*, przeł. A. Labuda, [w:] t e n ż e, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001, s. 35.

¹⁸⁸ Wedle Hirscha, prointencjonalność w interpretacji „jest oparta na preferencji wartości, nie zaś na konieczności teoretycznej” (E. D. H i r s c h, *Trzy wymiary hermeneutyki*, przeł. P. Parlej,

znaczy to, rzecz jasna, że w jakiś mechaniczny i prosty sposób zakładam utożsamienie podmiotu lirycznego i autora (zmaconą sytuację statusu osoby w tekście i współwystępowanie czynników zewnątrz- i wewnątrztekstowych starałam się pokazać powyżej); poszukuję raczej możliwości owej identyfikacji w różnych wymiarach tekstu, zdając sobie sprawę, że po przygodzie depersonalizacji, modernizmu i awangardy jakakolwiek wersja bezpośredniego wyznania jest już niemożliwa (jeśli w ogóle kiedykolwiek możliwa była¹⁸⁹). „Poetyckość” zawsze wszak fikcjonalizuje sytuację „ja”, również w przypadku liryki konfesyjnej. Jeśli jednak odbiera się poetyckie teksty w perspektywie biografii ich twórców jako szczególny, wedle określenia Nycza, „zapis tropiczny” – a tak właśnie omawiane tu wiersze czytałam – jeśli słowo wiersza kontaktuje się ze stanem chorobowym, z doświadczeniem bólu tego, który je wypowiada – to już na wstępie otwiera się personalny i etyczny wymiar lektury. Trop autobiograficzny, łączący empiryczną obecność autora z jego śladami w tekście, inaczej więc ukierunkowuje badawcze spojrzenie:

Czytelnik autobiografii [...] jawi się jako bardziej aktywny (wchodzi w rolę psychologa i badacza) i inaczej aktywny (reaguje na rodzaj kontaktu ustalonego przez autora). Mechanizmy utożsamienia są różne. Pojawia się *ryzyko*, którego nie ma w fikcji: dreszcz przekraczania (nawet jeśli się nie jest podglądaczem, gdyż ktoś inny odsłania się dobrowolnie), bezpośredniość wzruszenia (nawet jeśli pisanie jest nieuchronnie równoczesne w tym względzie) i przede wszystkim powrót do samego siebie, czego trudniej uniknąć niż wówczas, gdy zabawiamy się w dowierzanie fikcji. Jest to spotkanie twarzą w twarz. Czytelnik autobiografii powinien płacić swą osobą. Jest on ofiarą żądania miłości¹⁹⁰.

[w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 1: *Badania strukturalno-semiotyczne (uzupełnienie). Problemy recepcji i interpretacji*, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1992, s. 136). Zaś Fish uzasadniał działania zmierzające do „wydobycia” intencji (w ramach wspólnoty interpretacyjnej) nie jako głosu prywatnego, lecz „formy konwencjonalnego zachowania umożliwionej przez ogólną strukturę przedsięwzięcia” (S. Fish, *Praca w łańcuchu: interpretacja w prawie i literaturze*, przeł. M. Kilanowski, [w:] *tenże, Interpretacja, retoryka, polityka*, red. A. Szahaj, Kraków 2002, s. 244–245). Oba cytaty za: D. Szajnert, *Intencja versus inwencja*, „Teksty Drugie” 2006, nr 1 (odpowiednio, s. 67–68 i s. 73). Tu także zob. wiele uwag dotyczących prointencjonalistycznych stanowisk. Zob. S. Fish, *Co czyni interpretację możliwą do przyjęcia*, przeł. A. Szahaj, [w:] *tenże, Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. A. Szahaj, wstęp do polskiego wydania R. Rorty, przedm. A. Szahaj, Kraków 2002; zob. zwłaszcza rozdz. *Spotkanie czwarte – Stanisław Barańczak* niniejszej książki i sposób wykorzystywania paratekstów jako „zewnętrznych dowodów intencji” (S. Fish, *dz. cyt.*, s. 108–111). Stanowisko badacza nie jest jednak w kwestii zewnętrznych poświadczeń i uprawomocnień interpretacji proste i jednoznaczne – zob. D. Szajnert, *dz. cyt.*, s. 274.

¹⁸⁹ Zob. choćby H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki*, przeł. i wstęp E. Felisiak, Warszawa 1978; A. Nasiałowska, *Persona liryczna*, Warszawa 2000; J. Culler, *Nowoczesna liryka: ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*, przeł. T. Kunz, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998.

¹⁹⁰ P. Lejeune, *Czy można zdefiniować autobiografię*, przeł. R. Lubas-Bartoszyńska, [w:] *tenże, Wariacje...*, s. 15.

Tak mówi Lejeune, a brzmi jak Lévinas. Nastawienie prawdziwościowe wobec tekstu poddaje istotnym modyfikacjom proces lektury i komunikacji. Zawarcie paktu autobiograficznego nakłada na czytelnika szczególne zobowiązania – ponieważ ustanawia osobowy wymiar aktu czytania i wymaga także odpowiedzi wykraczającej poza bezpieczny w sensie etycznym krąg literaturoznawczych procedur. Funkcja estetyczna tekstu, jego „literackość” zostaje w tym przypadku wpisana w przestrzeń szczególnego aktu współbycia mówiącego i słuchającego (czytelnika), co nie znaczy, że staje się mniej ważna, przeciwnie – to „literackość”, a w tym przypadku ściślej „poetyckość”, ów akt umożliwia, tworzy i (współ)buduje¹⁹¹.

Zaczynając więc od tego, co było na początku, czyli od przyjętej wobec tekstu postawy, nie proponuję tutaj i nie realizuję lektury tematologicznej, choć utwory omawiane w tej książce sprawiać mogą wrażenie zbioru tekstów spokrewnionych tematem i dodatkowo jeszcze rodzajem literackim. Nie tropię powtarzalności tematu choroby w poezji w ogóle, a rodzimej w szczególności; nie stawiam tak istotnych w tej perspektywie pytań o sposoby jej prezentowania, sytuujące się na styku intertekstualnych nawiązań i innowacji; nie poszukuję wersji kanonicznych tematu ani jego kulturowych stereotypów, by je skonfrontować z wybranymi utworami; nie badam, czy mamy do czynienia z serią tematyczną realizowaną w polskiej liryce współczesnej – gdyby przyjąć tę optykę, brakowałoby tu kilku niezwykle ważnych nazwisk, takich choćby jak Poświatowska, Pollakówna czy Wojacek, które znakomicie wpisywałyby się w „chorobowy” repertuar tematyczny. Nie sporządzam też mniej czy bardziej dokładnego katalogu najdotkliwiej fizycznym cierpieniem naznaczonych poetów polskich XX wieku. Przyznaję, że rejestr taki byłby wątpliwy przede wszystkim dlatego, że gubiłby jednostkowość i wyjątkowość Innego, który stałby się tematem, a nie rozmówcą, zaś zamiast relacji opartej na Lévinasowskiej odpowiedzialności, mielibyśmy redukcję tekstu (i autora!) do literaturoznawczych klasyfikacji. Z podobnych powodów nie dążę do odkrycia jakiegoś systemu „bólowego języka” (np. na wzór *écriture féminine*), wspólnego dla wszystkich pomieszczonych tu propozycji i konstytuującego się ponad jednostkowym pismem – nie sądzę, aby taki uniwersalny język (jakiś rodzaj poetyckiej gramatyki bólu) w ogóle istniał. Poszukiwanie zaś powtarzających się lingwistycznych czy retorycznych elementów, stałych tendencji tematycznych czy stylistycznych prowadziłoby w efekcie do stworzenia totalizującego konstrukt, jakiegoś systemowego fantomu czy „teoretycznej fikcji”¹⁹², skutecznie zaś odcinałby drogę do „zdarzeniowości tekstu i znaczenia”¹⁹³ oraz odrębności i niepowtarzalności każdej z poetyckich podmiotowości.

¹⁹¹ Do funkcji poetyckości powrócę w zakończeniu książki.

¹⁹² A. B u r z y ń s k a, *Poetyka po strukturalizmie*, s. 388.

¹⁹³ Tamże.

Nie dążę zatem do definitywnych rozstrzygnięć czy ostatecznych wniosków tematologicznych, poetologicznych czy historycznoliterackich. Moja strategia (tutaj nie jest to najlepsze słowo) sytuuje się w szeroko zakreślonym obszarze badań krytyki etycznej. Idzie mi przede wszystkim o pewien specyficzny tryb lektury, a może lepiej: postawy wobec tekstu, który domaga się, ze względu na szczególnie związek z biografią autora, empatycznego rozumienia. Kładę nacisk nie tylko na niepowtarzalność i wyjątkowość każdego utworu, ale także na odmiennność każdej relacji, jaka za jego pośrednictwem zostaje zbudowana. Jeśli spojrzeć na tę propozycję z perspektywy historyczno- czy teoretycznoliterackiej, więcej przynosi ona problemów, pytań i wątpliwości, niż podanych trybem konstatującym zamykających podsumowań i wniosków. Opieram się bowiem nie na pewności z góry przyjętych założeń, niezawodności stosowanego instrumentarium czy konkluzywności analitycznych dociekań, lecz na potrzebie współbycia z tekstem, który kieruje do mnie swe wyzwanie. Jak zauważa Anna Burzyńska:

Zarówno Derridzie i dekonstrukcjonistom, jak i Rorty'emu i neo-pragmatystom nie chodzi bez wątpienia o jakiś narzucony z góry kodeks etyczny, lecz raczej o coś w rodzaju etycznego doświadczenia lub sytuacji moralnego wyboru, która powstaje w toku konkretnej praktyki czytania¹⁹⁴.

Chodzi mi właśnie o doświadczenie konkretnej praktyki czytania, lektury, zawsze przygodnej, „która nigdy nie daje się z góry zaprogramować”¹⁹⁵, ale odpowiedzialnej, bo starającej się być odpowiedzią na „wołanie” tekstu. Jednak odpowiedzią nie tylko spontaniczną, lecz także podporządkowaną przyjętej przeze mnie perspektywie, w której naczelną rolę zajmuje intencjonalne nakierowanie na językowo uobecnione doświadczenie bólu. Mój stosunek do tekstu można porównać z Fishowskim „przedczytaniem” czy Jaussovskim „horyzontem oczekiwań”, w których przyjmuje się istnienie wstępnego przeświadczenia o celu oraz sposobach interpretacji, jakie mają do niego prowadzić.

Ta książka jest próbą – próbą językowo zapośredniczoną – współbycia z kilkoma autorami, dla których choroba związana z fizycznym cierpieniem stała się bolesnym doświadczeniem. Zaczynam od Aleksandra Wata, który w moim życiu nie tylko naukowym odegrał rolę wyjątkową, i z którego tekstami obcuje już niemal 20 lat; przyznaję, że ta relacja jest dla mnie szczególnie osobista, również ze względu na przemiany, jakim w tym czasie podlegała. Dalej: Zbigniew Herbert, Miron Białoszewski, Stanisław Barańczak, Janusz Szuber, Julian Przyboś, Anna Świrszczyńska – ta sekwencja nie buduje tutaj żadnego

¹⁹⁴ A. B u r z y ń s k a, *Od metafizyki do etyki*, „Teksty Drugie” 2002, nr 1–2, s. 79.

¹⁹⁵ Sformułowanie użyte przez Derridę podczas pobytu w Polsce – za A. B u r z y ń s k a, *Od metafizyki...*, s. 79.

znaczącego porządku, odtwarza po prostu kolejność moich spotkań z wymienionymi poetami i następstwo lektur. Staralam się, aby każda z nich zachowała swą odrębność i specyfikę, aby – w takim stopniu, w jakim to możliwe – nie niszczyła inności i aby poprzez empatyczny akt czytania zaistniała relacja nie tylko ja – autor, ale przede wszystkim, ja – cierpiący człowiek.

Zdaję sobie sprawę z ryzyka, ale i konieczności, takiego przedsięwzięcia. Z jednej strony z niebezpieczeństwa, na jakie wystawia brak oparcia w jakichkolwiek „mocnych” regułach czy zasadach czytania¹⁹⁶, z drugiej – pokusy nazbyt łatwych (i sentymentalnych) utożsamień, które mogą prowadzić do naruszenia albo nawet zniszczenia autonomii Innego¹⁹⁷. Sądę jednak, że przygodność poznawcza poddana podstawowemu imperatywowi – odpowiedzialności wobec Drugiego – stwarza możliwość kontaktu etycznie zorientowanego, w którym każdy akt czytania tworzy ogniwo personalnej relacji, opartej na autentycznym (także emocjonalnym) zaangażowaniu. Literatura jest bowiem w swej najgłębszej istocie rodzajem wspólnoty, która zobowiązuje do współbycia, także w cierpieniu.

¹⁹⁶ Towarzyszy mi jednak świadomość, że żyjemy w dobie wielości literaturoznawczych dyskursów czy – wedle określenie R. Nycza – „słabego profesjonalizmu” i że wszelkie dążenia do normatywnie pojętych stylów odbioru są bądź anachroniczym reliktem, bądź utopijno-ideologiczną uzurpacją. Dziś trzeba porzucić dążenia do obiektywizmu i naukowości, a pójść drogą prowadzącą od ujęć systemowych do zdarzenia konkretnej lektury (R. N y c z, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, [w:] *Sporne i bezsporne...*).

¹⁹⁷ Do wszystkich niebezpieczeństw, o których pisałam, dołączyć jeszcze trzeba zagrożenie płynące ze strony języka, jakiego używamy do opisu cudzego doświadczenia: „Potrafię wczuć się w czyjeś uczucia tylko wtedy, gdy zakładam – nie wiadomo na jakiej podstawie – że mnie dostępne jest doświadczenie podobne. Tym samym siebie samego czynię miarą zrozumienia. Związuję czyjeś doświadczenie z własnym i powiadam, że rozumiem, bo ja także – to lub tamto. Sprowadzam to, co odmienne do tego co znane, świetnie przeze mnie samego rozpoznane. **Nakładam na czyjeś życie własne metafory** [podkr. – K. P.]” (M. P. M a r k o w s k i, *Nieobliczalne...*, s. 67–68).

SPOTKANIE PIERWSZE

Aleksander Wat

Mały traktat o sensie cierpienia

*Dla Leopolda Łabędzia
frisst der Grimm seine Gestaltungen in sich hinein.
Hegel*

Co ja na to poradzę że dla ciebie
lumen jestem obscurum? Wierz mi że w sobie
siebie samego zawieram jako punkt jasny.
Nawet przezroczysty. Na smudze Chaosu,
ano tak, ciemnej. Ale

nieporozumienie
semantyczne dziś wszystkim króluje.

Nie zapominaj wszakże, mój Hipolicie:
obaj jesteśmy grzecznymi chłopczykami
w kapeluszach ze słomki i w białych bluzach
z granatową wypustką, gdy wczesnym rankiem
wybrali się na motyle. Ku nocy zaś
ganiają za zygzakami błyskawic,
zziajani śmiertelnie. Próżno...

Bo i one

Chaosu nie rozedrą! Nic Chaosu nie
rozedrze. On rozdziera sam siebie. Żrąc
siebie, kawał po kawale, nienasy-
cony.

A ja nic na to nie mogę poradzić,
drogi przyjacielu.

Paryż, lipiec 1963¹

Wiersz ****Co ja na to poradzę...* z tomu *Ciemne świeciło*, dedykowany Leopoldowi Łabędziowi, to jeden z najczęściej przytaczanych i komentowanych wierszy Aleksandra Wata. Rzec by można nawet, że stał się w opinii krytyki swoistym manifestem poetyckim, skupiającym najważniejsze cechy poetyki i najdonioślejsze tematy obecne w późnych dokonaniach autora *Wierszy śródziemnomorskich*². Trudno się temu zresztą dziwić, znacząca pozycja tego

¹ Wszystkie wiersze Wata cytuję za wydaniem: A. W a t, *Poezje zebrane*, oprac. A. Micińska, J. Zieliński, Kraków 1992.

² Zob. choćby: K. A. J e l e Ń s k i, *Lumen obscurum. O poezji Aleksandra Wata*, [w:] t e n ż e, *Zbiegi okoliczności*, oprac. P. Kłoczowski, Kraków 1981; M. K o z i e l s k i, *Czerń, śmierć*,

tekstu w całej twórczości Wata jest bez wątpienia niepodważalna – buduje ją już choćby naczelną dla tego tekstu i tytułową dla całego tomu metafora: „lumen obscurum”. I to ona zazwyczaj stawała się w komentarzach krytycznych kwestią najważniejszą. Nie umniejszając jej rangi, bezsprzecznie wyjątkowej, warto jednak zaproponować lekturę inną – w centrum której znajdować się będzie nie jeden symbol czy motyw, lecz tekst cały, z wielością sensów oscylujących wokół centralnego w życiu Wata doświadczenia cierpienia, które wciąż kazało mu poszukiwać sensu własnej egzystencji.

1. „Co ja na to poradzę [...] drogi przyjacielu”

Wat opatrzył wiersz dedykacją: „Dla Leopolda Łabędzia”. Łączy się ona ściśle z pierwszym zdaniem tekstu – pytaniem skierowanym do adresata, budującym sytuację rozmowy i nawiązującym do jakiegoś wcześniej wyrażonego sądu. W ten sposób wyraziście zaznaczony został idiom konwersacyjny – utwór Wata staje się jakby jedną z kwestii wypowiedzianych w rozmowie, odsyła do tego, co zostało „powiedziane” już wcześniej. Zaczniemy zatem od próby rekonstrukcji owego dialogu.

Leopold Łabędź, wybitny publicysta, eseista polityczny, sowietolog, i, jak powiedział o nim Konstanty Jeleński, jeden „z niewielu autentycznych «Encyklopedystów» XX wieku”³, był przyjacielem Wata, nader przez niego cenionym i poważanym. Łączyła ich, poza przyjacielską serdecznością i życzliwością, wspólna pasja – potrzeba poznawczej i krytycznej refleksji nad zjawiskiem komunizmu. Jednak sposób uprawiania tej refleksji był dla obu zasadniczo odmienny. Poproszony przez Jana Zielińskiego o komentarz do dedykowanego sobie wiersza, Leopold Łabędź w następujący sposób określił ową różnicę:

Ja dążyłem do klaryfikacji, on był poetą, miał szósty zmysł, jego rozumowanie było często oparte na intuicji, był doskonale odczytany w literaturze, w filozofii [...] – te nasze dyskusje zawsze dochodziły do punktu, gdzie dalej nie można, bo ja – klaryfikacje, a on – intuicje⁴.

W innym miejscu rozmowy z Zielińskim Łabędź powiedział

Wat nie był systematycznym myślicielem, chciał osiągnąć to wszystko drogą przeskoków, na przetaj, krótszą drogą. Ja naturalnie nie byłem i nie jestem poetą, interesowała mnie zawsze filozofia i sprawy historyczno-społeczne. Były więc inne punkty wyjścia i dojścia, ale rozmowy były bardzo fascynujące⁵.

ciemność, „NaGłos” 1991, nr 5; T. Venclova, *Aleksander Wat. Obrazoburca*, przeł. J. Gośliński, Kraków 1997, s. 417–419.

³ K. A. Jeleński, *dz. cyt.*, s. 261.

⁴ J. Zieliński, *Leopold Łabędź o Aleksandrze Wacie*, „Puls” 1985, nr 26, s. 100–101.

⁵ Tamże, s. 105.

Kończąc zaś charakterystykę Wata, Łabędź dodawał:

Miał celność analogii – rodzaj *de facto* metafory poetyckiej. Nie systematyczna próba analizy komparatystycznej, ale interesujące jako argument intelektualny także. Taki miał rodzaj umysłu⁶.

A zatem – odmienność myśli dotyczyła sposobów poznawania i rozumienia.

Łabędź – jak podaje Jeleński – podziwiał Wata i jego poezję, ale poddawał jego polityczne pisma rzeczowej, ścisłej krytyce, której głównym motywem było: „Masz coś ważnego do powiedzenia, Aleksandrze. Dlaczego nie powiesz tego jasno?”⁷

Wiersz Wata wydaje się próbą odpowiedzi na to pytanie i zarzut ze strony przyjaciela. Wskazują na to elementy dialogiczne; poza pytaniem otwierającym, także zdanie zamykające utwór („A ja nic na to nie mogę poradzić, / drogi przyjacielu”) realizuje idiom konwersacyjny i tworzy ze zdaniem pierwszym mocną klamrę kompozycyjną. Nadto w tekście pojawiają się zwroty: „wierz mi”, „ano tak”, „nie zapominaj wszakże, mój Hipolicie” konsekwentnie współtworzące sytuację dialogu i kreujące osobę rozmówcy, wobec którego wyklada się swoje racje. Owa, wpisana w tekst, sytuacja dialogu staje się dogodnym środkiem umożliwiającym prezentację własnych poglądów i opinii – w opozycji do poglądów i opinii interlokutora. Trafnie zauważył Wojciech Ligęza, że „poetycki światopogląd Aleksandra Wata powstaje w dialogu”⁸. Istotnie – wiersz Wata jest poetyckim mini-wykładem na temat ontologii, historii, kondycji człowieka, a także możliwości i granic ludzkiego poznania.

2. „Nic Chaosu nie rozedrze”

W większości mitów kosmogonicznych początek świata wiąże się z oddzieleniem światła od ciemności. Tak jest choćby w mitach starożytnego Egiptu, w indyjskiej *Rigwedzie*, w babilońskim eposie *Enuma elisz*, w mitach starożytnych, i w *Księdze Rodzaju*⁹. Oddzielenie jasności od ciemności jest rozróżnieniem pierwszym i podstawowym – stanowi fundament wszelkich dalszych podziałów. „Owo *fiat lux* jest warunkiem dalszego przybierania postaci przez

⁶ Tamże, s. 106–107.

⁷ K. A. J e l e ń s k i, *dz. cyt.*, s. 261.

⁸ W. L i g ę z a, *Poezja jako czytanie znaków*, [w:] *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, red. W. Ligęza, Kraków 1992, s. 11.

⁹ Zob. choćby M. Lurker, *Przełamanie symboli w mitach, kulturach, religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 111–128.

ne, niepoznawalne. To zaś, co niewątpliwie dane podmiotowi wiersza, to właśnie chaos i ciemność.

W takiej wizji świata wyraźnie zaznaczają się wpływy filozofii gnostyckiej z jej diabolizacją kosmosu, czyniącą ze świata królestwo zła i ciemności. Świat, w którym żyjemy, nie jest – wedle gnostyków – dziełem prawdziwego Boga, lecz „jakieś podrzędnej istoty”¹². Światło, dobro, poznanie, pełnia to atrybuty Boga pozaświatowego, prapoczątkowego, przebywającego poza „sferą wszelkiego widzialnego stworzenia”¹³. Świat dany człowiekowi pozostaje dla gnostyka systemem opresji, który w konsekwencji można opisać słowami „ciemność”, „śmierć”, „oszustwo”, „nikczemność”¹⁴.

U Wata diagnoza dotycząca świata widzianego brzmi podobnie, brak jednak w niej jakichkolwiek sygnałów poświadczających istnienie Boga prawdziwego:

[...] Nic Chaosu nie
rozdrze. On rozdziera sam siebie. Żrąc
siebie, kawał po kawale, nienasy-
cony.

A zatem – świat jest pełen wewnętrznej destrukcji i niszczenia, niesie zagładę wszystkiemu, co się w nim znajduje. Zauważmy, jak owa siła destrukcji dosięga również kształtu samego utworu: słowo „nienasycony”, określające totalny charakter owego niszczącego żywiołu, zostaje podzielone na części, rozdarte, jakby było właśnie pożerane, a właściwie rozdzielane na kawałki, a dopiero po chwili miało być unicestwione przez ów wszystko pochłaniający Chaos, który niszczy każdy byt, także byt poetyckiego tekstu; niczym bestia pełna wściekłości, która „sama pożera swe własne postaci” – żeby przywołać zdanie Hegla umieszczone w motcie.

Takie ontologiczne przeświadczenie o istocie bytu można wyczytać z analizowanego wiersza. Wat jednak, co podkreśla Jacek Łukasiewicz, nigdy „nie przyjął utopii ahistoryczności”¹⁵. Żyje się bowiem nie w jakimś bliżej nieokreślonym wymiarze kosmicznym i uniwersalnym, ale w czasie historycznym, w tym, a nie innym konkretnym momencie. Poeta często, niemal obsesyjnie, przywoływał w swych pismach słynne zdanie Napoleona z rozmowy z Goe-

¹² K. Rudolph, *Gnoza. Istota i historia późnoantycznej formacji religijnej*, przeł. G. Sowiński, Kraków 1995, s. 61.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże, s. 67.

¹⁵ J. Łukasiewicz, *W dwudziestoleciu (O poezji Aleksandra Wata)*, „Pismo” 1981, nr 5/6, s. 22.

them: „Polityka jest losem”¹⁶, co miało być podkreśleniem ścisłego związku ludzkiej egzystencji z Historią. W wierszu dedykowanym Łabędziowi również Historia, nie tylko uniwersum w ogóle, staje się przedmiotem refleksji.

Pierwszym sygnałem owej „historyczności” jest już motto zaczerpnięte z Hegla, drugim, równie czytelnym i wyrazistym, osoba adresata utworu, z którym – o czym wspominałam – Wat wiódł przede wszystkim rozmowy dotyczące istoty komunizmu. Warto chyba w tym miejscu przytoczyć zakończenie eseju *Klucz i hak* z roku 1963, stanowi ono bowiem dobry komentarz autorski do wiersza:

Powiadasz, Hipolicie: żeby oddziaływać na ludzi, trzeba mówić prosto, dostępne i metodycznie. Ale rzecz w tym, że nie jest intencją niżej podpisanego oddziaływać na działania ludzi. Chce po prostu sam rozumieć – jak najjaśniej – ów ciemny świat i w miarę własnego rozumienia zbliżać innych ku jego rozumieniu. Nie jest politykiem, człowiekiem akcji. Owszem, mniema, że polityka jest najbardziej pasjonującym przedmiotem rozważań, choćby dlatego, że w niej skupiło się jądro naszych ciemności, że ona ujarzmiła nas, na przekór nam, tak fatalnie i totalnie, jak dawną ludzkość – strach Boży. Ucieczka intelektualisty od medytowania nad polityką bywa kapitulacją przed zagadnieniem najtrudniejszym do pojęcia i nb. zjawiskiem najbardziej demonicznym¹⁷.

Wat podejmować tedy będzie nieustannie próby zrozumienia Historii i polityki. Uzna zresztą dociekania nad istotą i mechanizmami funkcjonowania komunizmu za najważniejsze zadanie własnej twórczości i własnego życia. Ale to zadanie poznawcze splata się ściśle z refleksją na temat istoty bytu. Wata zajmuje jednocześnie los człowieka w wymiarze uniwersalnym, jak i historyczny los jednostki. Obu tych wymiarów ludzkiej egzystencji niepodobna od siebie oddzielić¹⁸. Fałszem są wszelkie teorie izolujące to, co w człowieku stałe i niezmiennie od tego, co przygodne i przypadkowe, a więc odcinające go od historyczności jego ziemskiego bytowania.

Dla Wata zatem przeświadczenia dotyczące istoty bytu, jego chaosu i ciemności, stają się także rozpoznaniem mechanizmów Historii. Ten maksymalizm poznawczy daje w efekcie pełną tragizmu wizję ludzkiego losu: świat jest wrogi, opresyjny, zbrodniczy zarówno na płaszczyźnie metafizycznej, jak i w planie zdarzeń historycznych. Ciemny, rozzierający się i samopożerający Chaos to symbol bytu w ogóle, a Historii w szczególności.

¹⁶ Zob. choćby A. W a t, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, rozmowy prowadził i przedmową opatrzył Czesław Miłosz, do druku przygotowała Lidia Ciołkoszowa, Warszawa 1990 (t. 1, s. 19; t. 2, s. 69); t e n ż e, *Świat na haku i pod kluczem. Eseje*, oprac. K. Rutkowski, Warszawa 1991, s. 275; t e n ż e, *Dziennik bez samogłosek*, wyd. zmienione, oprac. oraz przyp. K. i P. Pietrychowicz, Warszawa 2001, s. 31.

¹⁷ A. W a t, *Świat...*, s. 60–61.

¹⁸ Zob. także: T. V e n c l o v a, *dz. cyt.*, s. 404.

3. „Ku nocy ganiają [...] zziąjani śmiertelnie”

Środkową część wiersza wypełnia – w porównaniu z filozofująco-dyskursywnymi fragmentami: początkowym i końcowym – realistyczny obraz: dwaj mali chłopcy wybrali się rano z siatkami na motyle (to niemal scenka rodzajowa). Wiemy nawet, jak byli ubrani: „w kapeluszach ze słomki i w białych bluzach / z granatową wypustką”. Te nieco staroświeckie, gdy spojrzeć na nie z dzisiejszej perspektywy, dziecinne zabawy, były jeszcze w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku, a więc dla Wata i jego rówieśników, czymś zwykłym i powszednim. Wyruszyli więc rano z siatkami, a tu noc się zbliża, a motyle wciąż niepochwytne...

Jednak owa realistyczna scenka z wiersza nie jest jedynie przypomnieniem dawnych zabaw, nie jest także ucieczką w świat dzieciństwa przed zatrważającą rzeczywistością, ale staje się przede wszystkim symbolicznym przedstawieniem ludzkiego losu. Typowy to zabieg dla Wata, często posługującego się – jak zauważa Aleksander Fiut – „obrazem, przybliżeniem, przypowieścią, które ludzkiemu jawnym znaczeniem, apelują do tego, co wymyka się racjonalizacji”¹⁹. Dzieje się więc często tak, jakby poprzez warstwę zewnętrzną i powierzchniową przeświecała głębsza i istotniejsza, taka, która nie zaistniałaby bez tej pierwszej, od razu widocznej.

Wyprawa po motyle odbierana jest więc jako metafora ludzkiej wędrówki w poszukiwaniu światła i esencji (*psyche* oznacza „zarówno «duszę», zasadę życia, jak i «motyla»”²⁰). Chrześcijaństwo również łączy ściśle motyla z symbolicznym przedstawieniem duszy i zmartwychwstania²¹. Symbolika ta wzbogaca się dodatkowo, gdy wziąć pod uwagę ewolucyjne stadia rozwoju tego owada – przemianę gąsienicy w poczwarkę, a następnie w motyla, zwiewną, eteryczną istotę: „W ten sposób motyl ze swojego stanu przejściowego, osnutego ciemnością, przedostaje się, jako poszukujący światła, w jasny jego krąg i staje się jakby jego częścią”²².

Pogoń za motylami obrazuje zatem poszukiwanie światła i dobra oraz tego, co trwałe i niezmienne: owej nieśmiertelnej duszy; jest szukaniem w sobie i w świecie punktu stałego (esencji) pośród przygodności i wielopostaciowości istnienia.

Watowska gonitwa za motylami, światłem, dobrem okazuje się jednak wyprawą daremną:

¹⁹ A. Fiut, „Uwierzytelnić swoją nieprzynależność”, [w:] *Pamięć głosów...*, s. 24.

²⁰ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 281.

²¹ Tamże, s. 282.

²² Tamże.

[...] wczesnym rankiem
wybrali się na motyle. Ku nocy zaś
ganiają za zygzakami błyskawic,
zziajani śmiertelnie.

Noc już blisko, a jedynym źródłem światła pośród zapadających ciemności są zygzaki błyskawic na ciemnym niebie. Sceneria demoniczna i złowroga, rodząca niepokój i strach. Noc, której znaczenia symboliczne wiążą się ze złem, nicością, otchłanią i błyskawicę, które nie dają jednak dobrego i przyjaznego człowiekowi światła, lecz są atrybutami demonów i piekła, symbolem otchłani, jak choćby w *Ewangelii wg św. Łukasza*, gdzie czytamy o szatanie spadającym z nieba jak błyskawica²³.

Wyczerpująca i bezowocna pogoń za motylami jest więc w istocie biegiem ku śmierci, owym Heideggerowskim *Sein zum Tode*; biegiem, w którym „Próżno...” szukać dobra i światła, a także – spokoju i spoczynku. W ludzkie istnienie wpisana jest nieustająca gonitwa, a to, co w niej osiągalne – jak powie Wat w innym wierszu – jest jedynie „substytutem czegoś zgoła innego”²⁴.

[...] Nic Chaosu nie
rozedrze. On rozdziera sam siebie. Żrąc
siebie [...]
A ja nic na to nie mogę poradzić,
drogi przyjacielu.

Czy ostatecznie zdanie tekstu, mówiące o ludzkiej bezradności wobec świata, jest jedynie wyrazem głębokiej rozpacz i całkowitego zwątpienia? Czy fakt, że nie można „poradzić”, jest tożsamy z tym, że nie należy próbować jednak jakoś „radzić”? Zatem: jak nie poddać się ostatecznej rezygnacji? jak ocalić w sobie nikłą choćby nadzieję? jakie podjąć działania wobec Chaosu, Ciemności, Nocy?

4. „W sobie siebie samego zawieram jako punkt jasny”

Ciemne świedldo – tytułowa i naczelną metafora całego tomu²⁵ – w wierszu dedykowanym Łabędziowi pojawia się jako określenie własnego, odrębnego sposobu istnienia pośród ciemności świata. Wat przeciwstawia – co też zauważa Marian Kozielski – „ciemności Chaosu siebie – jako poetę – oraz swoją twórczość”²⁶. Człowiek – a właściwie to, co znajduje się w człowieku, w jego

²³ *Ewangelia wg św. Łukasza* (10, 18).

²⁴ A. W a t, *Noc jesienna w górach z oliwkami i pełnią księżyca*.

²⁵ O semantyce i historii tej metafory zob. M. S t a l a, *Od czarnego słońca do ciemnego świedldła*, „Teksty” 1980, nr 6.

²⁶ M. K o z i e l s k i, *dz. cyt.*, s. 27.

wnętrzu – to jedyny „punkt jasny” na „smudze Chaosu [...] ciemnej”. To antropologiczne przeświadczenie Wata wiąże się również – podobnie jak rozważania dotyczące ontologii – z myślą gnostyków, z ideą człowieka wewnętrznego, noszącego w sobie „iskrę”, „nasienie światła”²⁷. Owym ludzkim, wewnętrznym światłem jest dla Wata poezja, która jednak nigdy nie zatryumfuje całkowicie i ostatecznie nad ciemnością. Watowska poezja to bowiem „lumen obscurum”. Czym jest, czym być może, czym winno być owo „ciemne świeci-dło” wobec Chaosu? Czy jedynie wyrazem ludzkiej kruchości i znikomości, jękiem bólu i rozpacz? Czy niesie choćby cień nadziei – i na co?

Konstanty Jeleński w szkicu poświęconym poezji Wata zapytywał, „czy i w jakim stopniu jest poezja autentycznym narzędziem poznania?”²⁸ Wedle autora *Dziennika bez samogłosek* to poezja właśnie stwarza dziś możliwość poszukiwania prawdy, jest jedyną drogą wiodącą ku odkrywaniu zarówno uniwersalnego, jak i historycznego wymiaru ludzkiego losu.

Rzeczą poety jest dziwić się rzeczom. Bo gdy rzecz dzieje się od jednego bodaj zachodu słońca do drugiego, umysł ludzki przyjmuje ją w pokorze jako rzecz zwykłą, przynależną naturze i należną człowiekowi. Dziwienie się rzeczom było dawniej [...] powołaniem filozofa. Wtedy w świecie powołań taki był podział pracy, że poecie przypadał zamiast zdziwienia – podziw²⁹.

Poezja dziś, podobnie jak niegdyś filozofia, ma swoje źródło w zdziwieniu światem. Jednak, w przeciwieństwie do filozofii, jest rodzajem poznania pozarozumowego, jest – niczym doznanie mistyczne – „odwetem intuicji wobec dążeń świadomości dyskursywnej”³⁰. Z doświadczeniem mistycznym łączy ją także przekonanie o „symbolicznym znaczeniu rzeczywistości materialnej”³¹, dlatego też w poezji Wata tyle obrazów-syntezy, próbujących poprzez maksymalny skrót i nasycenie pochwycić i wyrazić istotę całości bytu, a także odrębność i specyfikę ludzkiego sposobu istnienia. I tak jest w analizowanym wierszu, w któ-rym obraz chłopców goniących za motylami symbolizuje kondycję człowieka i jego „bycie ku śmierci”.

Poezja, co równie istotne, daje także możliwość objaśniania świata poprzez podobieństwa i analogie. Jak Wat sam powiedział: „chce, nie stawiając pedantycznie kropek nad »i«, sugerować wątki genetyczne, powinowactwa strukturalne między różnymi, z gruntu różnymi zjawiskami”³².

²⁷ K. Rudolph, *Gnoza...*, s. 67.

²⁸ K. A. Jeleński, *dz. cyt.*, s. 260.

²⁹ A. Wat, *Świat...*, s. 193.

³⁰ J. Tomkowski, *Mistyka i herezja*, Wrocław 1993, s. 5.

³¹ Tamże; o związkach poezji Wata z mistycyzmem zob. J. J. Lipski, *Noc ciemna*, „Twórczość” 1963, nr 4; M. Wojdyło, *Malarstwo i kolor w poezji A. Wata*, „Ruch Literacki” 1988, z. 2.

³² A. Wat, *Świat...*, s. 235.

Poznanie staje się więc odkrywaniem podobieństw i ukrytych związków, staje się rozpoznaniem wzorca czy modelu już wcześniej istniejącego i stale, od nowa powtarzanego. To próba tworzenia mitu indywidualnego, poprzez który można starać się odczytać i pojąć własny los.

Wat ma jednak świadomość – na co zwraca uwagę Ligęza – że „obecność mitu w doświadczeniu człowieka XX wieku nie jest możliwa i zarazem w najwyższym stopniu konieczna”³³. Każdej więc próbie konstruowania owego mitu towarzyszy zwątpienie i niewiara. Bowiem poetyckie poznanie, czy też raczej rozpoznanie własnego losu, nigdy nie jest ani pewne, ani pełne – nie jest solidne, trwałe, zamknięte, skończone. Skoro byt jest zmiennością, chaosem, ciemnością, poezja nie może być jasna i jednoznaczna. W jej istocie tkwi sprzeczność, tak jak w każdym innym elemencie bytu, albowiem – jak pisze Marian Kozielski – „bytowanie poety w ciemności musi się odcisnąć ciemnym piętnem na jego dziele, z jednej strony nadając mu ciemne zabarwienie – przez nasycenie czarnymi kolorami, posępnymi wizjami i obrazami, z drugiej – czyniąc ciemnym, a więc niejasnym, trudno dostępnym, niezrozumiałym”³⁴.

Chaos i ciemność odciskają się w nieprzejrzystym, zagmatwanym, ciemnym właśnie kształcie graficznym analizowanego wiersza, sprawiającym wrażenie nie tyle klarownego podziału na wersy, co raczej przypadkowego i poszarpanego kawałkowania. Wersy różnej długości, przerzutnie, a także składniowe inwersje dają wrażenie wersyfikacyjnego i kompozycyjnego bezkształtu – to obrazowy ekwiwalent sytuacji podmiotu. Wzmacnia go jeszcze wyjątkowy metatekstowy zabieg: słowo „nienasy- / cony” – podzielone i rozbite na dwa wersy – ten chwyt nie należy do arsenału środków tradycyjnie uznawanych za poetyckie, można go potraktować jako sygnał dystansu wobec poezji, wobec jej możliwości wyrażania. Jakby poezja ujawniała swą bezsilność i bezradność wobec nieprzeniknioności bytu, wobec ciemnej mowy ciała i stawała na granicy milczenia. „Przełamane” przerzutniowo słowo uwytatnia ekspresyjny tok wypowiedzi³⁵ i staje się jednocześnie znakiem niewyraźnego dramatu egzystencji³⁶.

Między słowami uwidocznia się postawa Wata wobec własnych prób „rozsiewiania ciemności” słowem poetyckim – postawa pełna sceptycyzmu i autoironii. Wyrazem ironicznego dystansu do samego siebie, do własnych twórczych przedsięwzięć jest także zabieg łączenia różnych dykcji i stylów: obok zwrotów kolokwialnych, używanych w rozmowie, występują fragmenty rozważań stylistycznie zbliżone do dzieł mistycznych czy quasi-filozoficznych.

³³ W. Ligęza, *dz. cyt.*, s. 12.

³⁴ M. Kozielski, *dz. cyt.*, s. 28.

³⁵ Wartość przerzutni dla semantyki wypowiedzi, jak wiadomo, odkrył Jan Kochanowski. „On pierwszy u nas nadał jej funkcję artystyczną: środka ekspresji momentalnej [...]”. Zob. M. Dłuska, *Studia i rozprawy*, t. 2, Kraków 1970, s. 7.

³⁶ Bo choć nazwanie stanu pojawia się w wierszu, to w taki sposób, aby stać się szczególnym sygnałem – „wyrażenia” i nieprzystawalności słowa.

Wat zderza powagę i patos z drwiną i ironią – tak organizowana poetyka paradoksu znamionuje wiele jego tekstów³⁷. Czesław Miłosz pisze o Wacie „wyjąłym ze zgrozy” a jednocześnie „błaznującym”³⁸, zaś Stanisław Barańczak zwraca uwagę na antynomiczne związki „przeciwnych biegunów doświadczenia i wyrazu”³⁹, które czynią z Wata „poetę powagi i patosu osiągającego diapazon biblijnych proroków, ale i zarazem poetę drwiny z samego siebie i groteskowej błazenady”⁴⁰.

Poezja Wata jest zatem łączeniem przeciwieństw i godzeniem sprzeczności. Niejasna i ciemna ze swej istoty stanowi jednocześnie próbę – jedyną, jaką w ogóle można podjąć – rozjaśniania, a więc rozumienia ciemnego bytu.

[...] Wierz mi że w sobie
siebie samego zawieram jako punkt jasny.
Nawet przezroczyły. Na smudze Chaosu,
ano tak, ciemnej.

Ów jasny punkt jest niemal przezroczysty, ale stanowi w istocie jedyne źródło światła pośród ciemności. Poezja, przezroczysty punkt, to – wedle Wata – rodzaj postawy wobec świata. Postawy, którą doskonale wyraża często przez Wata przytaczane zdanie Hölderlina: „Dichterisch wohnt der Mensch auf dieser Erde”⁴¹. Idzie więc o konieczność twórczego gestu, o wysiłek człowieka w porządkowaniu świata.

Poezja nie zmienia i nie zmieni istoty bytu, czy to kosmicznego, czy historycznego, ale jest próbą – choćby i znikomą – wyodrębnienia własnego istnienia spośród samopożerającego się Chaosu, jest ludzkim gestem sprzeciwu wobec ciemności i zła. Może także wyrazem kruchej nadziei, rodzajem wychylenia ku transcendencji z piekła bolącego ciała⁴².

Przywołajmy raz jeszcze opinię Mariana Kozielskiego, który twierdzi, że poeta „swoim trwaniem, będącym jasnym znakiem w bezkresie czerni, zapowiada, świadczy i prorokuje nastanie światła”⁴³. Poezja Wata nie tyle jest zapowiedzią czy prorocstwem, co właśnie **świadectwem** „uwierzytelnienia własnej nieprzynależności”⁴⁴ do świata Chaosu, ciemności, zła, nawet jeśli nie wiadomo,

³⁷ Por. W. Ligęza, *dz. cyt.*, s. 14.

³⁸ Cz. Miłosz, *O wierszach Aleksandra Wata*, [w:] tenże, *Prywatne obowiązki*, Paryż 1972, s. 64.

³⁹ S. Barańczak, *Wat: cztery ściany bólu*, [w:] *Pamięć głosów...*, s. 33.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Zdanie to przywołuje Wat np. w IV pieśni pierwszego cyklu *Wierszy śródziemnomorskich*.

⁴² Inną, rzec można, kosmogoniczną koncepcję poezji przynosi zakończenie *Wierszy śródziemnomorskich* – por. wiersz *Poezja*, a także K. Pietrych, *O „Wierszach śródziemnomorskich” Aleksandra Wata*, Warszawa 1999, s. 165–175.

⁴³ M. Kozielski, *dz. cyt.*, s. 27.

⁴⁴ Wyrażenie to, którego używa A. Fiut w tytule przywoływanego już przeze mnie artykułu, pochodzi z wiersza Wata *Hölderlin*.

czy potem nastanie światłość. I na tej tragicznej wiedzy opiera się – jak sadzę – etyczne przesłanie „ciemnego świecidła” Watowskiej poezji, głoszące konieczność i niezbędność podejmowania stale i od nowa wysiłku poznawania i rozumienia, pomimo niepewności, zwątpienia, rozpacz. „Poezja – bowiem – realizuje się w pełni, kiedy jest bohaterstwem”⁴⁵.

Te słowa nabierają szczególnego znaczenia, jeśli uświadomić sobie, że wiersz ****Co ja na to poradzę...* napisany został po dziesięciu latach ciężkiej choroby bólowej. Warto zauważyć, że jej obecność zaznacza się wyraźnie – i to właśnie na poziomie doznań cielesnych – w trzeciej części tekstu, w której obraz chaosu zostaje zbudowany za pomocą silnie zsomatyzowanej i wyjątkowo „krwawej” metaforyki. W tej perspektywie twórczy projekt Wata, oparty na wierze w moc poetyckiego działania, ale i na poczuciu znikomości i niemal śmieszności wszelkich artystycznych wysiłków, ujawnia także – może nawet przede wszystkim – swój cel terapeutyczny. Poezja staje się tutaj orężem skierowanym przeciw bólowi, przeciw porażającej i paraliżującej wiedzy o naszej, ludzkiej, wobec niego (niemal) bezsilności.

⁴⁵ A. W a t, *Mój wiek...*, t. 2, s. 77.

Poetyckie podróże

Wiersze, pieśni, poematy Wata to niemal poetycki diariusz, w którym odnaleźć można ślady kolejnych miejsc pobytu, widzianych pejzaży, oglądanych obrazów, spotykanych ludzi, czytanych lektur – ślady doznawanego w różnych przejawach i aspektach świata. To cecha stała dojrzałej poezji Wata, poczynając od tekstów powstałych w czasie wojny, choćby słynnych *Wierzb w Ałma-Acie* (miejsce pobytu i napisania utworu zaznaczone zostaje już w tytule), poprzez wyrastające z podróży – w przestrzeni geograficznej po Prowansji, w przestrzeni kulturowej po Śródziemnomorzu – *Wiersze śródziemnomorskie*, zaś na tekstach z ineditów, powstałych w czasie pobytu Wata w Ameryce, kończąc. Wszystkie one ukazują przygodność i nomadyczność jako stałe wyróżniki egzystencji autora *Ciemnego świecidła*. Miejsce odrębne pośród tych świadectw podróży zajmują *Wiersze z 1957*, tom szczególny, bo w całości zasługujący na miano „osobliwego dziennika podróży”⁴⁶. Jak pisze w swej monografii Tomas Venclova:

Podróż tę odbywa autor równocześnie w przestrzeni i w czasie, przeplatając obrazy miast, krajobrazów i pomników Europy ze wspomnieniami z dzieciństwa i młodości, z wojny i z więzienia, ze środkowoazjatyckiej pustyni i ze szpitali. Obok szkiców z natury znajdujemy analizy postaw moralnych, psychologicznych i politycznych. Na końcu spostrzegamy, że owa podróż w czasoprzestrzeni posiada swój wzór i archetyp w postaci średniowiecznej pielgrzymki⁴⁷.

Najbliższy tradycyjnej formule dziennika podróży jest cykl czwarty *Wierszy, Obce miejsca, obce twarze*, w którym swój poetycki kształt znalazły wrażenia i refleksje z wyprawy Wata do Francji i do Włoch. A ściślej z dwóch wypraw: pierwszej odbytej w roku 1949, kiedy to Wat pojechał do Wenecji, by uczestniczyć w międzynarodowym kongresie Pen-Clubu, a po zakończeniu obrad odwiedził Wenecję, Florencję, Rzym, Neapol i Capri oraz z drugiej, która rozpoczęła się jesienią 1955 roku od pobytu w Paryżu, następnie zaś Watowie przebywali na Lazurowym Wybrzeżu, w Mentonie i w Vence, a na początku roku 1957 pojechali do Włoch, kolejno odwiedzając Rzym, Wenecję, Florencję, Neapol i Capri, by zakończyć tę włoską eskapadę trzymiesięcznym pobytom na Sycylii⁴⁸. Obie podróże w poetyckim dzienniku zostały z sobą ściśle splecione,

⁴⁶ Zob. T. Venclova, *dz. cyt.*, s. 309.

⁴⁷ Tamże, s. 309–310.

⁴⁸ Zob. tamże, s. 243, 263.

choć służbowa podróż odbyta w 1949 roku przez, pomimo doświadczeń sowieckich, jeszcze zdrowego i będącego w pełni swych sił życiowych i twórczych Wata, znacznie musiała się różnić od tej z lat pięćdziesiątych, będącej w istocie wyjazdem podjętym dla ratowania zdrowia.

Jaki obraz Francji i Włoch utrwalił Wat w cyklu *Obce miejsca, obce twarze*? W jakim stopniu opisywane miejsca, krajobrazy, miasta wiernie oddają przestrzeń realną, utrwalając jej specyfikę, koloryt, szczegóły topograficzne, w jakim zaś rzeczywistość podlega procesom, świadomej bądź nie, metaforyzacji lub mityzacji? W jakiej mierze podróż Wata na Zachód i Południe Europy staje się kolejną wersją utrwalonego w tradycji obrazu takiej wyprawy jako kulturowej wędrówki, odsłaniającej nowe wymiary i znaczenia mitów Śródziemnomorza? Czy Wat, *poeta doctus*, reaktywuje stary topos podróży do źródeł kultury europejskiej? Czy może podróż po Półwyspie Apenińskim i „słodkiej Francji” to odkrywanie dla siebie arkadyjskich przestrzeni, stanowiących wyrazisty kontrpunkt dla rodzimych pejzaży, „ubłoconych listopadem” (*Kołysanka dla konającego*)? Czy przeciwnie: może podróż poprzez krajobrazy piękne i słoneczne wiedzie w sfery ciemne, tym dobitniej uświadamiając własną samotność i obcość? Co stanowiło impuls do jej podjęcia: poszukiwanie własnych kulturowych korzeni czy raczej potrzeba doświadczenia nieograniczonej wolności? A może cel tej wyprawy jest przede wszystkim leczniczy i najlepiej określają go słowa samego Wata z o kilka lat późniejszego wiersza *Odjazd Anteusza*?

[...] ku południowi zwracamy nasz okręt
końcem znalezienia spokojniejszej wody
[...] – i pory
przychylniejszej nad tą,
którą śmy mieli dotychczas.
(*Ciemne światło*, 1967)

Czytając wiersze z tomu z 1957 roku, można mieć nadzieję, że podróż na zachód i południe Europy przyniosła tę upragnioną „przychylniejszą porę”. Po dojmującym okresie pierwszego ataku cierpienia, spowodowanego ciężką chorobą bólową – na którą Wat zaczął chorować w roku 1953, a objawy której intensyfikowały dodatkowo ostre polskie zimy – łagodny, ciepły, pełen światła i słońca klimat śródziemnomorski, pomimo utrzymującego się stale bólu, działał kojąco i terapeutycznie. W *Piosence dla żony* napisanej 1 maja 1956 roku w Mentonie Wat mówi o tym wprost:

Niemało zwiedziłem piekieł,
niemało przebiegłem krajów,
nigdzie nie było mi tak dobrze
jak tu na tym ptasim wyraju
pod tą różową skałą
nad tą zieloną falą.

Wiele wód przepłynęło,
 godzin minęły wieki,
 nigdzie nie było mi tak dobrze
 jak tu na skrzydle twojej opieki
 pod tym błękitnym niebem
 pod tym wysokim drzewem.

Choć ból jest w każdym oddechu
 nie płacz, nieboga –
 nigdzie nie było mi tak dobrze
 nigdzie nie było mi tak błogo!

Taki obraz Południa jako najpiękniejszego i najlepszego miejsca na ziemi potwierdzają obok poetyckich także zapisy diariuszowe i epistolograficzne. W *Dzienniku bez samogłosek* czytamy:

Bazalt morskiego dna i woda w łuskach jak na obrazie Botticellego, pinie nad bramą Tytusa, mgielka złocista jak z gór Michała Anioła, gdy patrzeć w stronę Asyżu, posągi na omszałych dziedzińcach wyłożonych obtłuczonymi flizami, zapach winnic dochodzących w słońcu, twarze mężczyzn jak z Mantegni, kobiet jak z Bronzina, młodzianków jak z Francesca, dziewic jak u Sitnagna di Marino, łuki zatoki, gdzie niegdyś śpiewały Syreny, wzgórze, skały, ruiny, wśród których pokutują widma umarłych driad, kościółek przy Forum, wino *di paese*, sery, chleb, ryby, chmury jak u Piranesiego, hojność bez miary i ciepło – *Dahin, dahin möcht' ich mit dir, o mein geliebter, ziehn!*⁴⁹.

Zamykająca powyższy cytat fraza z *Pieśni Mignon*, wyjęta z powieści Goethego *Lata nauki Wilhelma Meistra*, wyrażająca tęsknotę bohaterki za rodzinną Italią daje się przeczytać także jako wyraz uczuć samego Wata w stosunku do włoskiego pejzażu, malarstwa, klimatu. Wrażenie to umacnia się, gdy czytamy listy Wata do żony pisane podczas podróży w 1949 roku:

Olina najdroższa. Jednym z celów mojego życia będzie rodzinna podróż do Wenecji. Już nawet nie chodzi o te wszystkie piękności, których tu jest absolutny nadmiar, ale o działanie energetyczne, *ambiance*, w którym czuje się jak ryba w wodzie. Zupełnie niesamowity przypływ sił. [...] Sądzę, że ten klimat, powietrze, winogrona (obżeram się), jod morza, w którym kąpię się codziennie – jest chyba najodpowiedniejszy w świecie dla naszych konstytucji psychotycznych⁵⁰.

Tak więc zarówno to, co Wat notuje w dzienniku w trakcie swej drugiej podróży na Zachód, jak i to, co pisze do najbliższych ze służbowo-turystycznej eskapady w roku 1949 znakomicie się dopełnia, współtworząc obraz Francji i Włoch jako krainy przychylnej, pełnej piękna, dobra i ciepła, dającej prawdziwe ukojenie w bolesnym doświadczeniu choroby. Wydaje się to zresztą psycho-

⁴⁹ A. W a t, *Dziennik bez samogłosek*, s. 67–68.

⁵⁰ A. W a t, *Korespondencja*, t. 1, wyb., oprac., przyp. i posł. A. Kowalczykowa, Warszawa 2005, s. 645–646.

logicznie jak najbardziej umotywowane, przynajmniej w odniesieniu do podróży z lat 1955–1957: schorowany Wat, we własnym kraju naznaczony piętnem politycznego outsiderstwa, tu, na włoskiej i francuskiej ziemi, może nareszcie zaznać ulgi w cierpieniu i poczucia wolności, może także doświadczyć fizycznego kontaktu z śródziemnomorską krainą, przeżyć fascynującą naoczność wcielania się kulturowej tradycji w widziany pejzaż, odczuwany zapach, dotykany kamień.

A jednak takiego obrazu Włoch próżno by szukać w cyklu *Obce miejsca, obce twarze*. I choć – jak zauważył Luigi Marinelli – „wydawałoby się, że Włochy i związane z nimi arkadyjskie topoi *Italiensehnsucht* powinny zajmować miejsce przeciwne, powiedzmy – miejsce radości, kuracji i światła, w stosunku do rejonu bólu, choroby i cienia”⁵¹ – to w poezji autora *Ciemnego świecidła* dzieje się zupełnie inaczej. Poetyckie pejzaże włoskie nie ofiarowują pocieszenia ani tym bardziej radości, zdają się raczej ewokować mroczne sensory i ciemne treści.

Poetycka podróż po Italii rozpoczyna się na Capri. *Dytyramb*, który tam Wat napisał w 1949 roku – a więc, co warto podkreślić, na kilka lat przed chorobą – zaskakuje w zestawieniu z urodą miejsca powstania swą ciemną tonacją. Rządzi nim realizowana poprzez ciąg wyliczeń poetyka negacji i uwznioślająca stylistyka. Oto początkowe fragmenty tego tekstu:

[...] ani nocy ani Boga
ani piękna ani klątwy
ani twarzy ani ptaka.
Ptaka, który tnie tetraedr nocy, pryzmat z morza, nieba i z czarnych
teraz zboczy nad Marina Grande....
ptaka, który wyleciał z krzykiem z ciepłego gniazda wysoko
stamtąd ze skał Monte Solaro....
[...]
Ani ciepłych czujnych światełek w gajach oliwnych...
Ani „eheu” bogów na zboczu wzgórz [...]
Ani trzech prostaków, którzy wracają z szynku podochoceni,
z przekleństwem i piosnką na ustach...
Ani zapachu winogrodu, który rano dochodzi do słońca rozwieszony
w kosmatych festonach a słodki jak zew fujarki.

Elementy dookólnego świata poddane zostają niejako aktowi odwrotnemu do aktu kreacji, ulegają swoistej anihilacji. Wat konstruuje z doświadczanej sensualnie – wszystkimi zmysłami – rzeczywistości Capri obraz... nicości. W tej feerii zmysłowości, w bogactwie barw, kształtów i form manifestujące się piękno świata tym dobitniej ujawnia brak i pustkę. Hymniczny zachwyty na cześć

⁵¹ L. Marinelli, *Włochy Wata – rekonesans*, [w:] *W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji”*. *O twórczości Aleksandra Wata*, red. J. Borowski, W. Panas, Lublin 2002, s. 329.

istnienia w jego rozmaitych przejawach i wcieleniach staje się z mocy poetyckiej transformacji pochwałą nie-bytu. Jakby to, co istnieje było podszyte pustką albo jakby do pustki nieustająco dążyło, jakby bujność i wspaniałość istnienia były jedynie kostiumem, może przesłoną, nicości⁵².

Dytyramb stanowi znakomite wprowadzenie do wszystkich wierszy włoskich z cyklu *Obce miejsca, obce twarze*. I tak: *Przypomnienie Wenecji* to wiersz o Wenecji ciemnej, widmowej, mrocznej. O niej pisze w słynnych *Obrazach Włoch* Paweł Muratow:

Są dwie Wenecje. Jedna – która wciąż jeszcze obchodzi jakieś święto, wciąż jeszcze rozbrzmiewa gwarem, trwa uśmiechnięta i leniwie wypoczywa na placu Św. Marka, na Piazzetcie i na wybrzeżu degli Schiavoni. [...] biegnie tu czas całkiem jak dziecko, bez trosk i bez wszelkich myśli. [...]

Wenecja nieraz pozwala dotkliwie odczuwać samotność, nie pociesza nas i nie napełnia blaskiem [...]. Wystarczy zapuścić się nieco w głąb miasta i oddalić od San Marco, aby nastrój nasz całkiem się zmienił. Wąskie uliczki wprawiają nas nagle w zdumienie swoją powagą i milczeniem. [...] To, co na Piazzetcie było tylko malowniczym szczegółem – czarna gondola, czarna chustka na ramionach wenejanki – tu pojawia się w surowym, niemal uroczystym charakterze odwiecznego obrzędu. A woda! Woda dziwnie przykuwa do siebie i pochłania wszystkie myśli, podobnie jak pochłania wszystkie dźwięki, toteż najgłębsza cisza spływa nam do serca. [...] To prawie rzeka, tyle tylko, że znikąd i nigdzie nie płynie. [...] Wszędzie, we wszystkim odczuwamy tu zamieranie albo może jak gdyby powolne ustawianie życia. Twarze robotnic pracujących w wytwórniach szkła są blade jak wosk, a czerń chustek sprawia, że wydają się jeszcze bledsze. A może to są cienie, może tylko cieniem jest także ta gondola, która tak sprawnie i cicho przywiozła nas tu z Wenecji. A może te wody to wody śmierci, zapomnienia?⁵³

W wierszu Wata nie znajdziemy rozświetlonych obrazów pełnego ludzkiego gwaru i gołębi na Placu św. Marka. Wenecja Wata jest ciemna, niepokojąco związana z rozkładem i śmiercią. To ta druga, mroczna Wenecja:

Niknie głos, dzień dogorywa
złoto płynie w czarnej toni
pył z motyla, prawie łyż
kapią z marmurowej rdzy.
Niknie cień, głos dogorywa
milkną senne barytony

⁵² Prawem kontrastu przytoczmy fragment listu Wata do żony, zawierający opis wrażeń z pobytu na Capri: „Do plaży zjeżdża się autobusem, ale ja spacer odbywam pieszo, cudowny, naprawdę bajeczny, góry są zdumiewające w formie i w kolorze, morze u brzegu ma kolor bałtowo-zielony, widzi się z góry, dalej jest atramentowe, niebieskie, fioletowe, srebrne w słońcu. Skaliste dno, fala gdy jest spokojnie naprawdę przypomina łuskę rybią i morze z *Narodzin Wenus* Botticellego. Wszystkie domy obwieszane są fiołkami, ale fiolet tu jest najprawdziwszym fioletem, a zapach: słodki, zapewne zapach winnic, fiołków, morza, pomarańczy [...]” (A. W a t, *Korespondencja*, t. 1, s. 654).

⁵³ P. M u r a t o w, *Obrazy Włoch*, t. 1, przekł., przyp. i posł. P. Hertz, Warszawa 1988, s. 7–9.

pluska wiosło w trupiej bryi.
Czarne wody czarny Styks.
Jadę jadę na zagładę
upojony duchem złym⁵⁴.

Kolejne dwa utwory z cyklu *Obce miejsca, obce twarze* to wiersze rzymskie, w których wypełniona śladami przeszłości przestrzeń Wiecznego Miasta rodzi nostalgiczną zadumę nad przemijaniem i melancholijną refleksję nad nietrwałością ludzkich miast. Wiersz *W Rzymie*, będący w planie pierwszym poetyckim opisem rozświetlonego małego kościółka Kuźmy i Damiana na Forum Romanum, wydobywa kontrast pomiędzy światem współczesnym a mitycznym światem przeszłości. Pojawiający się w „świecie rubinu i starego złota” gołąb to nie widomy znak obecności, jak można by się spodziewać, Ducha Świętego, lecz „przybysz z innego słonecznego świata, / domownik dwóch białych kolumn / Kastora i Polluksa”. Tamten świat, świat antyku, jest jego domem dającym mu poczucie radosnej wolności, ten świat, świat chrześcijański, staje się napawającym trwogą więzieniem. Z realistycznej sytuacji Wat buduje symboliczną scenę o sensie historiozoficznym. Podobnie w wierszu *Do przyjaciela Rzymianina*: zobaczone na Awentynie kozy nabierają znaczenia figuratywnego – uświadamiają cykliczną powtarzalność ludzkich dziejów.

Pisząc o ruinach Rzymu, Aleksander Wat łączy – zauważa Wojciech Ligęza – dzieje zniszczenia Warszawy z szacownymi relikdami rzymskiej starożytności. Wyznanie poety: „Wszystko co leży zdruzgotane / budzi we mnie czuły odzew” odczytać można w ten sposób, iż zrujnowanie miast oraz ludzkich biografii jest naturalnym niejako stanem rzeczy, a wiek dwudziesty nie stanowi tu żadnego wyjątku. Katastrofa współczesna ma swoje archetypiczne wzory. W kolistych nawrotach czasu na ruiny powraca codzienne życie⁵⁵.

Oba wiersze rzymskie opisują więc nie to, co znajduje się na pierwszym miejscu w baedekerach, nie ma w nich słynnych zabytków, malowniczych uliczek, urokliwych zaułków, nie ma śladów pełnego zachwytu i fascynacji, przyjaznego obcowania z miastem, nie ma uczucia satysfakcji i estetycznego zaspokojenia. Wat nie jest po prostu turystą i nie kolekcjonowanie powierzchownych wrażeń czy ulotnych impresji stanowi dla niego wartość. Jego oglądanie Rzymu nie jest beztroskim i bezrefleksyjnym patrzeniem, jest przede wszystkim sposobem rozumienia i próbą poznania. A przeszłość Rzymu i przeszłość Warszawy stają się dla niego elementami wspólnego, europejskiego losu.

Po wierszach rzymskich następują dwa florenckie. Pierwszy z nich, *We Florencji*, poświęcony pamięci Jana Lechonia, pisany tercynami nawiązuje swym

⁵⁴ Jasna Wenecja, jak można się było spodziewać, znalazła swe odbicie w listach Wata do zony; zob. A. W a t, *Korespondencja*, t. 1, s. 643–646.

⁵⁵ W. L i g ę z a, *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, Kraków 1998, s. 214.

pastiszowym charakterem do poetyki autora *Karmazynowego poematu*. Spacer „duszy znękanej” po „mrocznej” – jakże by inaczej! – Florencji, spotkanie na moście nad Arno Giotta, jego tajemnicza przepowiednia: „Jeszcze przeżyć masz tyle, Sienę i Rawennę. / Choć pod śmiercią – żyj kto żyw – pośród marlin” – nabierają sensu bardziej uniwersalnego: to jakby zapowiedź wkraczania w problematykę egzystencjalną, stawiania pytań o wybór własnej „drogi na Assyż” i o możliwość ocalenia przed cierpieniem i śmiercią. Drugi utwór, *Przed ostatnią piętą Michała Anioła*, uznawany za jeden z najważniejszych wierszy religijnych autora *Mojego wieku*⁵⁶, przynosi dramatyczne świadectwo własnego bólu ukrytego za podmiotowym kostiumem, będącym konfiguracją trzech postaci Nikodema, Michała Anioła i samego Wata, co reprezentatywne dla Watowskiej poetyki ciągle zmieniających się utożsamień. W istocie bowiem *Pieta Rondaniani* służy do zbudowania poetyckiego wykładu na temat istoty sztuki, religii, cierpienia i śmierci – wykładu wynikającego z tragicznej sytuacji życiowej autora. Odpowiedź na pytanie: „Bo mnie jaka czeka nagroda / – prócz Gehenny ogniowej?” przynosi finał wiersza:

Nicość
może
Morze milczenia.

Tak więc i Florencja, podobnie jak Wenecja i Rzym, nie buduje toposu arkadyjskiej Italii, przeciwnie, w poezji Wata – co doskonale zobaczył Marinelli – „mocna jest [...] postawa antyarkadyjska, nawet kiedy znajduje się on w obliczu jakiejś realnej «arkadii»”⁵⁷. Dlaczego? Jakie są przyczyny tak konsekwentnej postawy i jakie cele? Do tych pytań jeszcze powrócę.

Na antypodach ciemnych wierszy włoskich sytuują się rozświetlone i radosne wiersze francuskie, a właściwie w przeważającej liczbie paryskie. *Nieszpory w Notre-Dame* to zapis chwili wyjątkowej, w której „odradza się dusza zaszczuta”. Światło, które poprzez witraże przenika do wnętrza katedry łącząc się z muzyką Bacha i tworząc synestezyjny „chór kolorów”, staje się w widomym znakiem obecności Ducha Świętego, obecności *sacrum*, której zabrakło w Rzymie, w małym kościółku Kuźmy i Damiana. Teraz, podczas nieszporów, światło nie tylko letniego wieczoru, ale także światło nadziemskie zdaje się wypełniać wnętrze świątyni, a człowiek doznaje uczucia spokoju: „Sois tranquille, mon âme... Sei ruhig, mein’ Seel”.

⁵⁶ Zob. J. B o r o w s k i, „Między bluźniercą a wyznawcą”. Doświadczenie *sacrum* w poezji Aleksandra Wata, Lublin 1998, s. 215–216.

⁵⁷ L. M a r i n e l l i, *dz. cyt.*, s. 330.

Paryż na nowo, po wielu latach ponownie zobaczony przez Wata⁵⁸, jest źródłem już nie tylko spokoju, ale wszechogarniającej radości życia, daje poczucie zachwytu i uniesienia:

Za każdym nowym powrotem
pierwszy dzień mój w tym mieście –
jak pierwszy Stworzenia dzień
i widzę, widzę, że jest dobrze.

Ten epifanijny zachwyty światem i samym istnieniem zostaje jeszcze wzmocniony refrenicznie wracającymi słowami:

Tutaj cię tysięcy głosów
wzywa pobudką do życia.

Przestrzeń Paryża więc to kraina arkadyjska, choć w tym przypadku lepiej chyba powiedzieć – rajską. To tu, jak napisał w komentarzu do tego wiersza Ligęza, „więzień łagru i wygnaniec – męczennik wieku dwudziestego – przeżywa duchowe zmartwychwstanie”⁵⁹. I napotkani przechodnie, i powietrze, i aleja kasztanów, i dobiegająca skądś piosenka, i zapach jedzenia, i stary kościółek – wszystko to są dla podmiotu sygnały wspaniałości tego miasta. Każdy element pejzażu, każde zdarzenie, nawet najbłahsze, posiada moc niezwykłą: ujawnia piękno, ład i dobro świata. Paryska przestrzeń zostaje odrealniona; postrzegana i interpretowana jako szczególny fenomen, nabiera cech przestrzeni realnej, ale także mitycznej. Nawet czas nie płynie tu linearnie – umożliwia spotkanie z cieniem młodzieńca sprzed lat, powracając kuliście. Ten mityzujący sposób widzenia wyznacza także optykę podmiotu, a więc rządzi sposobem oglądu świata w trzech kolejnych wierszach: *W barze, gdzieś w okolicach Sèvres-Babylone*, *W kawiarni na Place de la République* i *W Tourrettes-sur-Loup*.

Pierwszy nosi podtytuł z *kiczów paryskich*, choć wydaje się, że w tym przypadku lepsze byłoby miano kulturowego obrazu czy nawet sztychu. Wat bowiem niezwyklej, niemal trywialną sytuację przetwarza i uwzniośla, wpisując ją w rozległą przestrzeń tradycji. Zobaczona w barze prostytutka już w pierwszym zdaniu wiersza zostaje nazwana dziewczką siedzącą „przy cynku”, a następnie zabieg mityzacji intensyfikuje się i dziewczka staje się Sybillą Kumejską, modelką Toulouse-Lautreca i babilońską wszetecznicą. Przed nią – kielich, a w nim „ciecz rubinowa”. Ten wyretuszowany, będący jakby kopia obrazów wielkich mistrzów, opis daleki jest od realizmu; nie o imitatorską iluzyjność tutaj idzie, ale o odkrywanie w zdarzeniu najzwyczajniejszym i najbanalniejszym jakiegoś ponadczasowego wzorca, powtarzalnego modelu, mitu. To bowiem, co trwałe

⁵⁸ Wat był po raz pierwszy w Paryżu w młodości, w latach dwudziestych. Wspomina ten pobyt często zarówno w swoim dzienniku pisanym, jak i mówionym.

⁵⁹ W. L i g ę z a, *Jerozolima i Babilon...*, s. 256.

i stałe może dać poczucie zadomowienia w świecie, może rozproszyć poczucie przygodności i przypadkowości istnienia, może sprawić, że ten bar i ta chwila w obcym mieście staną się dzięki wpisaniu w kulturę przestrzenią oswojoną i zamieszkaną. I wtedy Wat-poeta-wędrowiec zazna w końcu ukojenia, a cudownie słoneczny paryski poranek przyniesie chwilę szczęścia.

O zmierzchu zaś epifanijny zachwyty światem przynosi inne zdarzenie, również, zadawać by się mogło, błahe: zapada wieczór nad miastem, niebo ciemnieje, Plac de la République oświetlają latarnie, w ich blasku widać jakiś pomnik i idącego Marokańczyka. Jednak powszedniość obrazu wydaje się cudem, darem na nowo odzyskanego widzenia przedmiotów, zdarzeń, ludzi, widzenia otaczającego świata. Elementy rzeczywistości rejestrowane są z pietyzmem, z wyraźną chęcią utrwalenia szczegółu, pokazania chwili w jej krótkotrwałej naoczności:

Ponad wyniosłą domów pierzeją
z piramidami dachów
ciemna niebieska chmura
zaległa skrzydłem spokoju.

Ale nie realizm rządzi w tym wierszu – chmura, będąc częścią konkretnie, zmysłowo doznawanego świata, niesie z sobą także znaczenia symboliczne – staje się przywołaniem Boga, a przestrzeń otaczająca kawiarnię na Placu Republiki zyskuje wymiar mityczny. Zdawać się może, że Marokańczyk „z naręczą kobierców” to nie tylko zwykły przechodzień, ale przybysz ze świata dzieciństwa, z kart dzieciennych lektur, z *Baśni tysiąca i jednej nocy*. Tak oto jednoczy się symbol z naocznie postrzeganym kształtem, a zwykły wieczór pozwala docenić walor rzeczy i zdarzeń codziennych. Widzenie rzeczywistości upodabnia się do epifanii pierwszego dnia stworzenia, gdy „Bóg wiedział, że wszystko, co czynił, było bardzo dobre”⁶⁰. W wierszu Wata nawet słowa są podobne:

Dobrze jest, dobrze! jak dobrze jest
żyć.

Objawieniem staje się naocznie i jednocześnie symbolicznie doznawany świat, ale i samo istnienie mocno związane z otaczającą realnością, z odkrywaniem w niej harmonii i ładu. Nie tylko paryska przestrzeń działa tak terapeutycznie. Również francuska prowincja zdaje się spełniać podobną funkcję; podobne są także zabiegi podmiotu, zmierzające do widzenia miejsca w rozległej, wręcz monumentalnej, perspektywie kulturowej. Jak zauważa Ligęza:

⁶⁰ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, w przekł. z języków oryg., oprac. zespół biblistów polskich, Poznań–Warszawa 1980, s. 25; *Księga Rodzaju* 1, 31.

Wat interpretuje malowniczą prowincję w sposób mityczny. Stara zabudowa wznoszącej się w górę uliczki jednej z miścin przywodzi nagle na myśl pomniejszoną Jerozolimę. Tam właśnie:

[...] u samej góry
 domek zasiadł w poprzek
 pięć już tak wieków tu siedzi.
 Otwór zawieszony
 kurtyną cynobrową
 godną Salomona świątyni.

(*W Tourrettes-sur-Loup*)

Poeta prowadzi z czytelnikami grę polegającą na pomieszaniu powagi i żartu. W cytowanym fragmencie [...] archaizowane słownictwo nakłada się na najzwyczajszą mowę codzienną, a w odwiecznej scenerii architektonicznej, która kojarzy się przecież z przemijaniem czasu, najpiękniej odradza się zawsze młode życie. Pod wpływem pięknego krajobrazu francuskiej prowincji powraca pokusa zadomowienia w świecie⁶¹.

A jednak w omawianym wierszu pojawiają się sygnały burzące idyllę: na ulicy leży „skręcona jaszczurka / (...nie zdążyła uciec, / tutaj ją zatłukli...)”, kroki wędrowca burzą spokój i ciszę, zaś w zakończeniu ostro przeciwstawione zostają sfery ziemskiego i niebieskiego bytowania:

I nad próchnem, nad ziemią, nad starością i ciszą
 i nad Matką Boską w pozłacanej niszy
 wytoczy się księżyc, młodo i ładnie
 i spadnie na połę oddartą lazuru.

W wierszu *Noc jesienna w górach z oliwkami i pełnią księżyca*, też napisanym w Vance, ale o miesiąc późniejszym (październik 1956), z epifanijnego zachwyty światem nic już nie pozostało. I choć rozpoczyna go pozornie niewinny opis górskiego pejzażu, to niepokoją w nim „płowe chimery skalne” i szczyt porównany do „marzenia o niczym”. Jakby piękno tego krajobrazu odbierało mu jego realność, czyniąc czymś nieokreślonym i widmowym. Wat, co prawda, podobnie jak w poprzednich wierszach francuskich, opisuje otaczający świat nierealistycznie, wydobywając z rzeczywistości znaczenia mityczno-symboliczne („Tu drzewa mnie strzegą oliwne, stare symbole ciemne [...] każda rzecz tu symbolem każdej innej rzeczy”) – ale tym razem odkrywanie sfery znaczeń ukrytych pod zewnętrzną powłoką realności nie daje poczucia bezpieczeństwa i spokoju, nie prowadzi do rozpoznania w świecie elementów niezmiennych i trwałych. Przeciwnie, dojmujące staje się poczucie iluzoryczności, zmienności i nietrwałości fenomenów, poprzez które przejawia się rzeczywistość:

⁶¹ W. L i g ę z a, *Jerozolima i Babilon...*, s. 256.

Ha, każda rzecz tu symbolem każdej innej rzeczy,
 każda każdą potwierdza, każda każdej przeczy,
 wszystko jest małopewne, wszystko jest wymienne.

I choć nadal silne, może nawet coraz silniejsze, jest pragnienie zadomowienia („Ha, zima nadciąga, trzebaż nam się zadomowić w tym substytutów folwarku!”), to teraz piękny dookolny pejzaż ewokuje, tak jak niegdyś w 1949 roku na Capri (*Dytyramb*), obcość i mroczność świata. Tak jak gdyby strudzony podróżnik, wędrowiec, przemierzający włoskie i francuskie szlaki, w malowniczych górach odnalazł, po chwilowym wytchnieniu, to samo uczucie obcości, wykluczenia i doznania straszności świata, które otwierało jego wędrówkę; jakby poruszając się po jakiejś zakłętej spirali ponownie zobaczył pod powierzchnią, choćby najwspanialszą, brak i nicość.

Cykl *Obce miejsca, obce twarze* zamykają dwa dłuższe wiersze (drugi z nich to właściwie mały poemat), *Odjazd na Sycylię* i *Wieczór – noc – ranek*, powstałe podczas drugiego pobytu Wata we Włoszech w roku 1957, ale ich mroczna tonacja sprawia, że można je potraktować jako bezpośrednią kontynuację wierszy włoskich otwierających cykl.

Odjazd na Sycylię przynosi na wskroś pesymistyczną diagnozę kondycji współczesnego świata. To, co minione, jest utraconą bezpowrotnie Arkadią. A nawet jeśli:

Są rzeki, na których
 na których kolebie się piękno jeszcze nie wyznane.
 Są krzaki, na których jagody spełniają się jeszcze w dnia purpurze.
 [...]

 Są brzegi, gdzie kamień zakwita, nawet kamień, właśnie kamień

– to „nie dla mnie one, nie dla mnie”.

Sposób widzenia dzisiejszej cywilizacji jako „chorej i delikatnej” wynika z doświadczeń podmiotu, dobitnie wyrażonych w pierwszej części wiersza:

Barwy, w których ja gustuję,
 motyl od nich odfruw
 z odrazą.
 Kwiaty, które ja maluję,
 nie wstawiaj ich do wazonu –
 pięknie wazon.
 Pejzaże, wśród których ja wiosłuję,
 Bosch by ich nie ścierpiał
 tak nie cierpiał.

Cierpienie „barwi sobą” całą dookólną rzeczywistość, sprawia, że Wata-poeta wydobywa i rejestruje wszystko, co potwierdza „próchno, uwiad, pleśń”⁶².

Wieczór – noc – rano to poemat narracyjny napisany już w Taorminie, w lutym 1957 roku. Sycylia wywoływała w Wacie uczucia ambiwalentne, o czym świadczy jego korespondencja; w liście do Józefa Wittlina pisze: „lepiej o niej tylko marzyć, to kraj przygnębiający, chociaż fantastycznie piękny”⁶³. W poemacie mowa o tamtejszym pejzażu i ludziach, ale w stopniu niepomernie większym jest w nim obecna sycylijsko-grecka mitologiczna przeszłość. Zbudowany symultanicznie łączy wielowarstwowe plany: współczesny (z obrazami Sycylii, scenami z życia jej mieszkańców) i mitologiczny (złożony z wątków i symboli tradycji antycznej i judeochrześcijańskiej). Dwie narracje ściśle się tu z sobą splatają: dzieje mitycznego Orestesa, matkobójcy, ściganego przez boginię zemsty, Erynie oraz współczesna opowieść o rybakach wyruszających na nocny połów, wśród których jest Luigi, wypływający na morze po raz ostatni. Ważnym czynnikiem spajającym rozmaite, w różnych płaszczyznach rzeczywistości dziejące się historie, utrzymane w konwencji onirycznej, są czytelne, wydobyte przez samego Wata w przypisach do poematu, nawiązania do filozofii Empedoklesa:

I tak pulsuje co jest i co nie jest
w Zgodzie.
Poza tym jest Niezgoda.

Tomas Venclova tak owe refleksyjno-filozoficzne mityzacje skomentuje:

Trudno się zorientować, co się tu właściwie rozgrywa: może mamy do czynienia z ironicznym nicowaniem mitu, a może z onirycznym uwzniośleniem codziennego bytu, tak by przeświecać zaczęły spod niego ponadczasowe archetypy⁶⁴.

A może mityzacja i demityzacja dzieją się tu jednocześnie? Może proces uspoijniania i usensowniania rzeczywistości jest nieustannie kwestionowany przez dojmującą świadomość braku jakiegokolwiek sensu i ładu? *Wieczór – noc – rano* to niewątpliwie jeden z najciemniejszych wierszy w późnej poezji Wata⁶⁵. Sądzę, że w skomplikowanej konstrukcji, semantyce i symbolice tego tekstu motywem przewodnim jest poczucie wyobcowania i przecucie nadciągającego kresu, o wiele silniejsze niż potrzeba budowania jakiegokolwiek

⁶² Warto zwrócić uwagę na trwałość takiej optyki w poezji Wata – zob. choćby zakończenie IV fragmentu *Pieśni wędrowca (Wiersze śródziemnomorskie)*: „Gnój, grzybica, próchno, konanie rzeczy żywych i nie ożywionych”.

⁶³ A. W a t, *Korespondencja*, t. 1, s. 705.

⁶⁴ Tamże, s. 401.

⁶⁵ Poemat cieszył się zresztą zasłużoną uwagą badaczy; zob. np. T. V e n c l o v a, *dz. cyt.*, s. 398–403; L. M a r i n e l l i, *dz. cyt.*, s. 341–342.

mitu. Jak pisał jeden z komentatorów: „cały ten wiersz stanowi wielką alegorię i prefigurację śmierci”⁶⁶. Istotnym kluczem do jego odczytania wydaje się trop autobiograficzny. Orestes to bowiem kolejny mitologiczny kostium samego Wata, który (podobnie jak antyczny bohater) karany jest za swe przewinienia; ścigające go Furie to nie tylko alegorie wyrzutów sumienia, lecz także świadomość czającego się bólu; stary rybak, siedemdziesięcioletni Luigi, to topos starości i zbliżającej się śmierci. Nim ona nadejdzie, nie nastąpi jednak „oczyszczenie”, Bóg „nie uwolni od grozy istnienia”, a rybacy (już bez Luigiego) wrócą z połowu „do świata złudzeń, pod słońce pozoru”. Tak jakby wszystko pochłaniała pustka i nicność. Symultanicznymi obrazami ułożony poemat jest w istocie kolejnym wariantem bólowego pisma Wata.

Warto zauważyć, że *Wieczór – noc – rano* to także swego rodzaju poetycka suma podróży Wata, nie tylko dlatego, że powstał u kresu włoskiej podróży i o ostatnim miejscu pobytu traktuje, ale przede wszystkim dlatego, że prezentuje pewien model wędrówki, która jedynie w warstwie zewnętrznej jest podróżą w przestrzeniach realnych, zaś w sensach głębszych – to rodzaj duchowej i intelektualnej peregrynacji poprzez obszary śródziemnomorskiej tradycji i kultury. Podróż po Włoszech i Francji staje się w poetyckim zapisie bardziej dokumentem wewnętrznego doświadczenia i próbą (roz)poznawania istoty własnej i istoty świata niż relacją z kolejno odwiedzanych miejsc.

W poetyckiej podróży Wata dominuje tonacja ciemna, czasami wręcz czarna. Zapytajmy raz jeszcze: dlaczego tak się dzieje i z czego to wynika?

Odpowiedzi po pierwsze może dostarczyć kontekst biograficzny. Ciemne wiersze włoskie z 1949 roku zaskakują, jeśli nie weźmie się pod uwagę ówczesnej sytuacji poety, który nie był wtedy, po świeżych jeszcze doświadczeniach wyniesionych z lat tułaczki po sowieckiej Rosji, beztronskim turystą radośnie przemierzającym szlaki z przewodników. Pomimo odczuwanego w czasie podróży zachwyty, postrzegał słoneczną Italię, jej wspaniałość i piękno, a także ucieleśnioną w niej tradycję w ostrym kontraście do obrazów zniszczonej Europy i własnych wojennych przeżyć. Jeszcze silniej ten związek z biografią ujawnia się w czasie drugiej podróży – wtedy Wat cierpiący już na ostrą chorobę bólową podlegał regułom przez nią wyznaczonym: intensyfikacja bólu powodowała ciemne widzenie świata, jego złagodzenie – powrót radości i jasności. Jak arcytrafnie napisał niegdyś Wojciech Ligęza: „Cierpienie nadaje przeżywaniu świata swoisty rytm”⁶⁷. Radosne wiersze paryskie są poetyckim śladem ulgi, widoczne tu przejaśnienia mogą znaczyć fizycznie lepszą kondycję, a wówczas świat jawi się w całym swym nieogarnionym bogactwie.

⁶⁶ L. Marinelli, *dz. cyt.*, s. 341.

⁶⁷ W. Ligęza, „*Homo patiens*” Aleksandra Wata, „Znak” 1991, nr 2, s. 23.

W poetyckiej wędrówce ujawniają się najważniejsze cechy Watowskiej epistemologii: dążenie do konstrukcji mitycznych i antynomiczność widzenia. Wat nieustannie poszukuje pod powierzchnią pejzaży (zjawisk i zdarzeń) ich treści ukrytej, sekretnej. Wpisuje to, co współczesne i aktualne w plan szerszy, nieraz wręcz monumentalny, próbując nadać znaczenie i trwałość temu, co przypadkowe i ulotne. Ale zabieg ten nie może się do końca udać, ponieważ konstruowany mit jest niemal natychmiast rozbijany przez słynne Watowskie antytezy: „ale i...”⁶⁸. Jeśli więc Wat tworzy mit jasny (np. *Paryż na nowo*), to za chwilę go zakwestionuje mitem ciemnym (np. *Noc jesienna w górach z oliwkami i pełnią księżyca*), a w poemacie zamykającym cykl *Obce miejsca, obce twarze* konstrukcja jasna i ciemna już nie następują po sobie, ale występują równocześnie, ściśle łącząc się z sobą.

Jako przyczynę, bodaj czy nie najważniejszą, takiego właśnie kształtu poetyckiej podróży – mocno kontrastującej z obrazem utrwalonym w listach – wskazać trzeba obecność w poezji Wata stałą tendencję, zmierzającą do przetwarzania rzeczywistości, do poddania jej rozlicznym korektom, retuszom i przekształceniom. To dążenie do „poprawiania” czy „ulepszania” – wyraźne w wierszach – z rzadka pojawia się w listach, częściej w zapisach diariuszowych. Tę funkcję pełni także konstruowanie mitu zarówno jasnego, jak i ciemnego. Każdy z nich jest w istocie jakimś rodzajem działania mającego na celu odbanalizowanie świata, podjętego po to, by ochronić przed bólem, ocalić własne „ja” przed cierpieniem, które nieustannie zagraża i skazuje na nieuchronną destrukcję.

Poetycka podróż Wata do Włoch i Francji nie zaprowadzi go na wyspy szczęśliwe, nie mogła go tam zresztą zaprowadzić. Jego estetyzujący, symboliczno-mitologizujący rodowód częściej wiedzie go ku odkrywaniu mrocznych treści świata, którym daje artystyczny wyraz osobistego widzenia, nawet wtedy, gdy realna wędrówka biegnie przez krainy światła i słońca. W istocie bowiem Wat w poezji ani świata nie odkrywa, ani nie opisuje, lecz wciąż ponawia autokreacyjne zabiegi, począwszy od anarchizująco-dadaistyczno-futurystycznych tekstów z dwudziestolecia. Zasadniczą różnicę sytuacji twórcy odsłonią jego późne wiersze-świadectwa; one radykalnie obnażą tragiczną nieadekwatność estetycznych gestów wobec choroby i cierpienia.

⁶⁸ Zob. S. B a r a ń c z a k, *Wat: cztery ściany bólu*, [w:] *Pamięć głosów...*, s. 33.

„Co poezji po bólu?”

W *Moraliach* Wat tak opisał początek swej wieloletniej, jak się potem okazało, choroby bólowej:

No więc kiedy po trzech dniach rozpaczliwych starań odwieziono mnie wreszcie do szpitala, choroba była w najostrejszej fazie. Cały zespół opuszkowy Wallenberga – lekarze wiedzą, co to znaczy. Laikowi wystarczy powiedzieć, że czułem się jakby [mi] czołg miażdżył głowę i całe ciało. Piekące bóle lewej strony tułowia i prawych kończyn. Zwężony przełyk, mdłości, czkawka, światłowstręt, zawroty i ból głowy, podwójne widzenie. Nie mogłem ustać na nogach [...]. Leżąc jak najsolidniej na solidnym łóżku, miałem stałe poczucie, że upadnę, że lekarz, który nade mną stoi, na swoich mocnych nogach – runie, że runąć musi również ściana. Każda rzecz, która stała nie na środku, przyprawiała mnie o szaleńczy niepokój i potworne zawroty głowy. Podobnie każdy głośniejszy dźwięk, łyżeczka, która spadała na podłogę – urastał do rozmiarów potężnej lawiny górskiej⁶⁹.

Choroba, której pierwszy atak nastąpił w początkach stycznia 1953 roku, leczona bezskutecznie w Polsce, Szwecji, Francji, Włoszech i Północnej Ameryce towarzyszyła Watowi przez czternaście lat, aż do śmierci⁷⁰. Wobec takiego losu człowiek jest bezsilny i, zdawać by się mogło, skazany na milczenie. Jednak w przypadku twórczości autora *Ciemnego świecidła* mamy do czynienia z fenomenem tekstowego świadectwa doświadczenia jak najosobiściej tragicznego: wieloletniego cierpienia psychosomatycznego. „Wat jest przypadkiem skrajnym, pisze o fizjologii, o bólu obecnym, nie tylko przypominanym,

⁶⁹ A. W a t, *Dziennik bez samogłosek*, s. 35.

⁷⁰ Zob. komentarz medyczny: W. D u d z i ń s k i, *Aleksander Wat opisuje swe schorzenie neurologiczne*, „Wiadomości Lekarskie” 1989, z. 10. Czym jest zespół Wallenberga z medycznego punktu widzenia? Dudziński tak go opisuje: „Jest to grzbietowo-boczny zespół rdzenia przedłużonego o etiologii naczyniowej. Dotyczy pola unaczynienia tętnicy mózdzku tylnej dolnej. Rozpoczyna się gwałtownym obrotowym zawrotem głowy, poprzedzającym upadek chorego. Nie ma zaburzeń przytomności. Wymioty i chrypka są wynikiem zajęcia jądra dwuznacznego nerwu błędnego, oczopląs – jądra nerwu przedsionkowego, jednostronny zespół Hornera – ośrodkowych dróg współczulnych, zaburzeń połykania z podrażnieniem podniebienia miękkiego i tylnej ściany gardła – jądra błędnego i językowo-gardłowego, bezwład ruchowy jednostronny – drogi rdzeniowo-mózdkowej przedniej, przeciwstronne rozszczepienne zaburzenie czucia na kończynach i tułowiu – drogi rdzeniowo-wzgórzowej bocznej. W ciągu paru tygodni ostre objawy ustępują, o ile chory przeżyje” (s. 692, 702). U Wata jednak nie ustąpiły, a pod koniec życia jeszcze się zaostrzyły.

krótko mówiąc pisze o swojej skórze⁷¹ – mówi Czesław Miłosz o języku cierpienia Wata. Podkreślmy: pisze najdosłowniej – o własnej skórze, własnym ciele, własnym cierpieniu; stale i na różne sposoby opowiada historię swego bólu, zmagania się z nim i kolejnych upadków. I raz ta opowieść jest skargą, krzykiem, samą rozpaczą; innym razem staje się chłodnym, niemal spokojnym dociekaniem, próbą pojęciowego „osaczenia” cierpienia. Na kartach dziennika Wat wielokrotnie pisał o swej chorobie: „W bólu powstałeś, w ból się obrócisz. Albo na początku był ból. Można tak bez końca”⁷². Próbował słowa, które byłoby zdolne nazwać i oddać wszelkie odmiany bólu: „gryzący, piekący, rwący, kłający [...]. Ale ból!”⁷³ Nie tylko jednak w diarystyce, w jej wariacie pisany i mówiony, choroba staje się, w sposób jawny bądź ukryty, tematem centralnym. Niemal całe powojenne pisarstwo autora *Bezrobotnego Lucyfera* – poczynając od tomu *Wiersze* z 1957 roku (wielki powrót do poezji po przeszło trzydziestoletnim okresie milczenia), poprzez *Wiersze śródziemnomorskie*, szkice eseistyczno-publicystyczne, aż po *Ciemne światło* – naznaczone jest osobistym doświadczeniem bólowym autora.

Jak pisać o bólu, gdy człowiek zostaje poddany temu doświadczeniu ze wszystkich najelementarniejszemu i jak najgłębiej tragicznemu? Czy jest możliwy dystans między „ja” a „boli”, między „ja” a „ciało”? Jak pisać, gdy każde słowo przynosi albo przynieść może jeszcze większe cierpienie? Po co wówczas w ogóle pisać? Czym staje się tekst w cierpieniu i wobec niego? Sam Wat wielokrotnie o to zapytywał, choćby w jednym z *Naszeptów magnetofonowych*: „Co poezji po bólu? Co bólowi po myśli? Co po bólu myśli?” i udzielał na te pytania różnorodnych, złożonych, wielokrotnie sprzecznych i wzajemnie wykluczających się odpowiedzi. Ujmował doświadczenie własnego życia wieloaspektowo, próbował oświetlić je z wielu stron; raz zajmował go bardziej jego wymiar duchowy, innym razem czysto cielesny; i choć nieraz wikłał się w sprzeczności, jednemu nakazowi pozostał wierny: dać wyraz – zmieniającej się wraz z upływem kolejnych dni i lat, poddanej rytmowi, to nasilającego się, to opadającego bólu – dojmującej prawdzie własnego doświadczenia.

Książką, przez lata odbieraną jako *opus magnum* Wata, jest pamiętnik mówiony *Mój wiek* – w zamierzeniu autora to jego *hauptwerk* wobec niemożności napisania Księgi, w której byłoby „Wszystko o wszystkim”⁷⁴. W rozmowach z Miłoszem Wat próbował określić zasadniczą przyczynę i istotę swej choroby: „Ja swoją chorobę odczuwam demonicznie. [...] Bo diabeł mojej choroby, to jest diabeł komunizmu”⁷⁵. Pojmuje ją jako kontynuację i konsekwencję własnego uwikłania w istic diabelską historię XX wieku, które rozpoczął okresem

⁷¹ Cz. Miłosz, *Poeta Aleksander Wat*, „Tygodnik Powszechny” 1992, nr 34.

⁷² A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, s. 45.

⁷³ Tamże, s. 88.

⁷⁴ Cz. Miłosz, *Przedmowa*, [w:] A. Wat, *Mój wiek...*, t. 1, s. 12.

⁷⁵ A. Wat, *Mój wiek...*, t. 1, s. 52.

komunizowania w dwudziestoleciu międzywojennym i redagowania „Miesięcznika Literackiego” – i jako formę ekspiacji za owe lata młodzięczego obłędu, jak sam je określił. Poszukując więc jakiejś ostatecznej racji objaśniającej znaczenie własnych cierpień, odnajduje ją w formule winy i kary, łączącej wymiar teodycei z planem ideologiczno-historycznym.

Postacią szczególnie bliską, zarówno jeśli chodzi o myślenie historiozoficzne, jak i o doświadczenie egzystencjalne, stał się dla autora *Świata pod kluczem i na haku* twórcy *Nie-Boskiej Komedi*. Jak zauważa Jarosław Borowski: „przy-padek Krasieńskiego jest dla Wata historycznym analogonem własnego cierpienia, cierpienia uwikłanego w interpretacyjną sekwencję własnego losu, w łańcuch: demonologia – ideologia – patologia”⁷⁶.

Szczególnie istotny, jeśli idzie o refleksję Wata dotyczącą własnej choroby, wydaje się krótki fragment *O bólu*, stanowiący w istocie autorozpoznanie. Wat, pomijając zupełnie kwestię romantycznej estetyki, a zatem traktując słowa autora *Nie-Boskiej* jak najdosłowniej, układa wybrane przez siebie cytaty z korespondencji Krasieńskiego w małą antologię o bólu, a następnie opatruje ją następującym komentarzem:

Choroby takie do niedawna lekceważono, ponieważ nie prowadziły do śmierci, z rzadka tylko do samobójstwa, najczęściej – jeżeli są tylko funkcjonalne, nie są zlokalizowane w żadnym organie. Nazywano je chorobami z urojenia czy imaginacji, hipochondrią, histerią czy wagotonią. Nawet freudyzm źle tu nastawiony powiększa tylko niesławę takich chorób. Mówi się więc o ucieczce od nierozstrzygniętych powikłań i problemów życiowych w chorobę.

Tymczasem dzieje się tu odwrotnie: chory ucieka od swoich cierpień właśnie w komplikacje życiowe, a gdy ich nie ma, wynajduje je sobie, aby przed sobą samym i bliskimi usprawiedliwić swoją niepojętą chorobę, którą odczuwa jako demoniczne opętanie, jak gdyby operowały nim siły, które wymykają się jego wiedzy i kontroli. Bezcelowość nie jest przyczyną, ale skutkiem cierpień. Jest to rozległa dziedzina schorzeń, które traktuje dzisiejsza medycyna psychosomatyczna. Przeważnie są to schorzenia funkcjonalne, niekiedy są następstwem uszkodzenia tkanki nerwowej, np. w opuszcze mózgu. Czynniki psychiczno-moralne i fizyczne stanowią dwa aspekty jednego schorzenia. Dopiero dzisiaj neurologowie zrozumieli straszną rangę tych schorzeń⁷⁷.

Wata nieraz podejrzewano o przesadę i wyolbrzymianie, a nawet udawanie w sprawie własnego cierpienia, co dodatkowo jeszcze je wzmocniało. Tę szczególnie ucieczkę w chorobę i od niej – w komplikacje życiowe, o których pisze w związku z Krasieńskim – odnieść można do niego samego, a „filozofia bólu” autora *Irydiona* jest w istocie odbiciem poglądów samego Wata, który poprzez losy najbardziej konserwatywnego i katastroficznego z naszych wielkich wieszczów próbował odczytać i pojąć własne życie.

⁷⁶ J. B o r o w s k i, „Nie-Boska” i Aleksander („Szkice o Krasieńskim” Aleksandra Wata), [w:] *W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji”...*, s. 244.

⁷⁷ A. W a t, *Szkice o Krasieńskim*, [w:] t e n ż e, *Publicystyka*, zebrał, oprac., postłowie P. Pietrych, Warszawa 2008, s. 778–779.

Równie często, co intelektualno-konceptualne poszukiwania sensu cierpienia, napotkać można w dziele autora *Ciemnego świadka* świadectwa bezpośrednich zmagania z bólem. Poza *Dziennikiem bez samogłosek*, wiele takich zwierzeń zawiera rozległa, w części opublikowana, korespondencja⁷⁸. W listach do rodziny, do sióstr i do syna, do znajomych i przyjaciół, do Jerzego Andrzejewskiego, Pawła Hertza, Jarosława Iwaszkiewicza, Mieczysława Grydzewskiego, Jerzego Giedroycia, Czesława Miłosza i wielu innych, znajdujemy często (choć wcale nie tak często, jak można by się spodziewać) opisy kolejnych pobytów w szpitalu (np. w Saint-Mandé – tam pisany był w 1956 roku przejmujący wiersz *Noc w szpitalu I*, s. 55; w Szpitalu Zakaźnym w Warszawie w 1957 roku I, s. 295), informacje dotyczące lekarskiego konsylium (I, s. 488), leczenia „igłami chińskimi” (I, s. 562), przebytego w roku 1958 tyfusu (I, s. 577) czy obezwładniających okresów bezsenności i depresji (I, s. 132). Widać więc, jak układała się Wata, by powiedzieć jego słowami „koegzystencja z chorobą”⁷⁹. Widać także, jakie podejmował wysiłki, aby jakoś sobie z nią radzić, również jako epistolograf. Raz, jak choćby w liście do Pawła Hertza, próbuje się wobec niej dystansować, poprzez autoironiczne komentarze: „Daruj, zebrało mi się dzisiaj na kicz *funèbre*”⁸⁰. Innym razem, pisząc do Jerzego Stempowskiego, precyzyjnie, lakonicznie i niemal chłodno relacjonuje swe chorobowe stany:

To niestety nie są migreny – bóle centralne ulokowane w lewej połowie twarzy i prawej nodze – najgorszego rodzaju, bo piekące i nieustanne, o zmiennym natężeniu. Tzw. syndrom Wallenberga po zawale arterii mózdkowej, z małym uszkodzeniem itd. – utrapienie, które trwa od 8 lat [...], bardzo ogranicza moją zdolność do wysiłku i pracy. Choroba bardzo dziwna⁸¹.

„Choroba bardzo dziwna” skazała nadawcę tego listu na wiele lat dojmujących cierpień, w czasie których nie tyle nawet pisał, co wydierał słowa chorobie, choremu, dręczonemu ciału. Im dłużej czytam wiersze Wata, tym częściej mam poczucie obcowania z dziełem wyjątkowym, które powstało w równej mierze **z bólu**, jak i **pomimo bólu**, właśnie. Jak napisał niegdyś Wojciech Ligęza: „W poezji polskiej zdarzył się cud pełnej podmiotowej obecności człowieka cierpiącego”⁸². Przede wszystkim w poezji, bo to ona ze względu na swą istotową nieciągłość i fragmentaryczność mogła się dostosować do szczególnego rytmu życia, poddanego okresom nasilającego się bólu i okresom ulgi, wytchnienia. Każde większe przedsięwzięcie, zamierzenie twórcze, wymagające czasu i wyczerpanej pracy, nigdy nie zostało doprowadzone do finału; paradoksal-

⁷⁸ Zob. A. W a t, *Korespondencja*; niżej w nawiasach podaję tom i stronę.

⁷⁹ Tamże, t. 1, s. 288.

⁸⁰ Tamże, t. 1, s. 289.

⁸¹ Tamże, t. 1, s. 495. Na szczególną uwagę zasługują trzy listy ostatnie, pisane przez Wata w czerwcu 1967 roku, krótko przed popełnieniem samobójstwa: do Jana Lebensteina (t. 1, s. 353), Leopolda Łabędzia (t. 1, s. 367–368) i Juliusza Sakowskiego (t. 1, s. 475–476).

⁸² W. L i g ę z a, „*Homo patiens*”..., s. 17.

nie zaś wiersz, ze swej natury krótki i ulotny, okazał się jedyną formą mogącą oddać fizyczno-psychiczne skutki „małej ranki w opuszcze mózgowej”.

„Ostatnie moje pole bitwy: wiersze przeciw bólowi fizycznemu. Albo inteligencja przeciw bólowi. Kto kogo?”⁸³. Wiersze-pojedynki, walka umysłu z ciałem. Cechuje je przejrzysta, jasna konstrukcja, konsekwencja w następowaniu po sobie kolejnych obrazów i sekwencji, precyzja języka, zwięzłość wypowiedzi, kondensacja znaczeń. Nic w nich z rozgadania, rozwichrzenia, niejasności czy niespójności. Żadnego żalenia się, lamentowania; porządek, ład, symetria. Taki jest słynny wiersz ****W czterech ścianach mego bólu...*

* * *

W czterech ścianach mego bólu
nie ma okien ani drzwi.
Słyszę tylko: tam i nazad
chodzi strażnik za murami.

Odmierzają ślepe trwanie
jego głuche puste kroki.
Noc to jeszcze czy już świt?
Ciemno w moich czterech ścianach.

Po co chodzi tam i nazad?
Jakże kosą mnie dosięgnie,
kiedy w celi mego bólu
nie ma okien ani drzwi?

Gdzieś tam pewno lecą lata
z ognistego krzaka życia.
Tutaj chodzi tam i nazad
strażnik – upiór z ślepą twarzą.
Mentona, luty 1956

Wiersz formalnie zrygoryzowany, uporządkowaniem stroficznym i użyciem regularnego metrum (czterostopowiec trocheiczny) realizujący tradycyjny wzorzec wersyfikacyjny, oparty na jednej wiodącej metaforze ciała-więzienia, w którym symboliczne znaczenia (ciemności, zła, śmierci) wynikają ze znaczeń utrwalonych w tradycji. Tak więc ciemność łączy się nierozzerwalnie ze złem w opozycji do jasności synonimu dobra. „Upiór z ślepą twarzą” to personifikacja śmierci zgodna z jej ikonograficznym wyobrażeniem, a ból-ciało-cela tworzą najszczelniejsze z więzień, w którym czas zatracą swą istotę, przemijanie, i staje się „ślepy trwaniem”. Odpowiedzią na ból jest zatem, w przypadku tego wiersza, wyostrenie świadomości, maksymalne napięcie intelektualne, oddzielenie „ja” umysłu od „ja” cierpiącego ciała. Jasność myśli, klarowność słowa, moc nazywania postawione zostają wobec ciemności, „niemoty” cierpiącego

⁸³ A. W a t, *Dziennik bez samogłosek*, s. 241.

ciała. Słowo sytuuje się tu na antypodach cielesności, chce być jej przewyciężeniem i zaprzeczeniem. I choć doświadczenie ciała zapisuje, to nie po to, by o nim świadczyć, ale – aby mu do końca nie podlegać, aby się z nim nie identyfikować, by stanąć po stronie myśli, konstrukcji i świadomości.

Takich wierszy-pojedyneków jest w tej poezji wiele. Nie wszystkie *explicite* mówią o cierpieniu, ale wszystkie są próbą przeciwstawienia umysłu bólowi. Tak na przykład przeczytać można również wiersz *** *Tu nie istnieje przestrzeń ni wola...* (z cyklu *W okolicach cierpienia*), który w niemal rygorystycznie potraktowanej formie wersyfikacyjnej (czterostopowiec daktyliczny z kataleksą przed średniówką i w klauzuli) mówi o szczególnym sposobie odczuwania przez podmiot czasu i przestrzeni. Realia związane bezpośrednio z bólem czy chorobą w ogóle się tu nie pojawiają, a jednak wiadomo od razu, że poprzez poetykę negacji Wat buduje tekstowy ekwiwalent doświadczanego w bólu poczucia bezczasowości, ściśnięcia i ograniczenia przestrzeni, bezcelowości i bezowocności wszelkich ludzkich wysiłków:

Tu nie jestem ja ani nie-ja
 tu nie postanie nigdy nadzieja
 nie ma tu ruchu ani spoczynku
 nie ma odejścia, nie ma ratunku

tu jest tylko bez-chęć i bez-sens
 tu jest tylko bez-głos i bez-deń.
 Nie ma wyroku. Nie ma oskarżeń.
 Oko nie widzi. Ręka nie karze.

W *Dzienniku bez samogłosek* Wat notował: „W każdym chorym na chorobę-ból istnieje współrzędnie i na równi potrzeba sakralizacji i potrzeba degradacji, poniżenia swego bólu”⁸⁴. Świadczenie tej dychotomii przynosi także jego poezja. Uwznieszenie cierpienia odbywa się poprzez nakładanie wielu kulturowych masek, poczynając od zabiegów mityzacyjnych, a na stylizacjach kończąc, poprzez rozliczne podmiotowe gry własną tożsamością, poprzez identyfikacje z Orfeuszem, Odysem, Anteuszem i – przede wszystkim – z Chrystusem, wreszcie – poprzez „rewizjonistyczne”, nierzadko bluźniercze, dialogi z tradycją literacką i malarską, nie tylko europejską.

Trochę mitologii

Ja nie jestem Heraklesem
 Ani Ola Dejanirą,
 wrogi moje nie centaury.
 Lecz koszuli ja Nessosa
 Już się nie pozbędę nigdy.
 Ona wlewa w żyły ołów,

⁸⁴ Tamże, s. 240.

ona trawi w wolnym ogniu
 limf rysunek, nerwów deseń.
 Ona tkankę miążdzy żywą,
 kość rozkrusza, mózg zaciska.
 Żeby wyżyć z krwawym potem
 Słowa słowa słowa.

Wat przywołuje mitologiczne postaci po to, by zyskać dystans wobec rzeczywistości bólu, który go dopada i torturuje. Nie jest to jednak możliwe – analogia od razu zostaje przekreślona („Ja nie jestem Heraklesem”), ale nie do końca: własne cierpienie jest niczym koszula Nessosa. I choć to porównanie nie uśmierzy bólu, ani też nie odnajdzie, a tym bardziej nie ustanowi w nim sensu, to nie jest całkowicie bezużyteczne – wówczas należałoby raczej milczeć. Podmiot odrzuciwszy możliwość utożsamienia z antycznym herosem, wskaże różnicę pomiędzy nim a sobą, po to, by zobrazować niepojętą skalę własnego cierpienia, a „mitycznego” języka użyje, by w ogóle móc własny ból wyrazić i cierpienie wskaże jako źródło własnej poetyckiej wrażliwości. Tym samym, uczyniwszy z całego tekstu wiersza swoistą egzemplifikację ostatniego wersu („Słowa słowa słowa”), nada konfesyjnym wyznaniom wymiar autotematyczny i – paradoksalnie – przekroczy to, co z początku wydawało się nie do przekroczenia: zacieśniający się krąg własnego cierpienia. Przywołanie bowiem słów Szekspirowskiego Hamleta przeczytać można nie tylko jako znak ironicznego sygnału wobec literatury, ale również jako wskazanie rezultatu własnego cierpienia – słowa wyciśnięte z „krwawym potem”, „wyżęte” z czucia bólu są zarazem tylko słowami. Ta opalizacja pomiędzy ironią a wyznaniem jest tu szczególnie poruszająca.

Tradycja, sztuka, literatura pozwalają cierpienie w jakiejś mierze opisać, ale nie mogą nadać mu sensu; to jest władna uczynić jedynie wiara. Dlatego też w poezji Wata tak częste są próby sakralizacji własnego bólowego doświadczenia poprzez identyfikację z Chrystusem i jego zbawczą męką. W *Ciemnym świecidle* znajdujemy taki oto wiersz, pochodzący z grudnia 1964 roku:

Skoro wiesz, że tobie przeznaczone,
 przyjm te trzy korony.
 Żelazna parzy czoło. Po niej ołowiana
 jątrzy ranę.
 Tamte znasz. Na sam ostatek
 zostaw nową,
 ciemiową.

Człowiek jedynie może przyjąć los, do jakiego jest z góry predestynowany, a nałożona mu korona ciemiowa nie staje się symbolem odkupienia, ale intensyfikującego się cierpienia. Przywołana figura Chrystusa, pozbawiona więc zostaje

swej misji odkupieńczej i zbawczej, a staje się symbolem kondycji człowieka cierpiącego. Dla Wata ludzki wymiar Syna Bożego jest zdecydowanie najważniejszy i dlatego zajmują go przede wszystkim dwa najtragiczniejsze momenty opisane w ewangeliach: samotność Jezusa wśród własnych uczniów, stająca się prefiguracją ludzkiej osobności i alienacji oraz Golgota, męka krzyża i towarzyszące jej poczucie opuszczenia zawarte w krzyku: „Eli, Eli lema sabachthani”, który najpełniej wyraża relację pomiędzy człowiekiem i Bogiem. W *Ewangelii jako arcydziele literatury* Wat wprost określa swoje stanowisko:

Epizod ogrodu w Gethsemane, gdzie Jezus przeżył całą swoją mękę i cały strach tej męki w minutach i godzinach, które rozciągały się jak wieczność. I całą słabość ludzką, która w momencie nieskończonym szuka nie słowa nawet, nie gestu, nie pocieszenia, nie filozofii ani teodycei przyjaciół Hioba, ale spojrzenia współcierpienia, współodczuwania. On konał, a uczniowie najwierniejsi chrapali. Męka krzyża była już tylko powtórzeniem w planie nadnaturalnym i zarazem naturalnym; to, co było w ludzkiej rzeczywistości, w ludzkiej duszy już dokonało się w ogrodzie w Gethsemane⁸⁵.

A zatem najważniejsze wydarza się w ludzkim wnętrzu i pomiędzy ludźmi; boska sankcja, wymiar transcendentny nie są tu ani najważniejsze, ani decydujące. Wat zresztą wielokrotnie dystansował się wobec prawd wiary, szczególnie zaś wobec idei zmartwychwstania: „Od katolicyzmu odpycha mnie «ciał zmartwychwstanie». Nie wierzę. A jeśli wierzę – protestuję”⁸⁶. Dlaczego? Co budzi jego tak kategoriyczny i bluźnierczy sprzeciw? Odpowiedź na to pytanie rozproszona jest w wielu miejscach jego pism, ale esencjonalnie wyrażona została w mini-cykle *Trzech sonetów*, przedstawiającym Watowską wersję zbawczej męki Chrystusa.

Pierwszy z nich dzieje się w Ogrodzie Oliwnym, „gdzie Mistrz nasz łka i kona, od wszystkich opuszczony”. Podmiot tekstu, będący najwyraźniej kimś spośród jego uczniów i zdający sobie sprawę z tragiczności aktualnej i przyszłej sytuacji, pragnie jednego – jak powtórzy, dobitnie inicjując trzy pierwsze strofy – „Spać”.

Przespać wieczność całą.
śmierć i zmartwychwstanie, piekło i zabawienie.
Albo potępienie.

Sen – ważniejszy od wszystkiego – w zakończeniu tego sonetu okazuje się być śmiercią.

Druga część tego cyklu w zaskakujący sposób przedstawia scenę ukrzyżowania, gdy dokonały się już sprawy najważniejsze i „sen kamienny bez snów

⁸⁵ A. W a t, *Ewangelia jako arcydzieło literatury*, [w:] t e n ż e, *Publicystyka*, s. 714.

⁸⁶ A. W a t, *Dziennik bez samogłosek*, s. 113.

spadł na wartę”. I znów sen przynosi wszystkim ukojenie, a wokół panuje, za sprawą tego właśnie snu, sielska atmosfera:

Jest ciepło. Noc wygwieżdżona. Iście
Kwietniowa noc to. Czarom jej poddani
Nie drgną ludzie, nie zadrzą liście.
[...]
I znów jest cicho i błogo.

Ten senny spokój niszczy jednak zdania umieszczone w nawiasach w zakończeniu trzech pierwszych zwrotek, wyraźnie kwestionujące czar i spokój kwietniowej nocy. Zaś w zwrotce ostatniej ów błogostan przerwie definitywnie rozdzierający „głos człowieka”:

sama śmiertelnie senna, w ciżbie śpiących ludzi,
Matka usypia Syna, kiedy się zbudził z krzykiem.

Całość zamyka obraz Chrystusa, który odmawia zmartwychwstania:

Nie wstanę dopóty,
dopóki i człowiek nie będzie wyzwolon
od śmierci i bólu.

Nie dokonuje więc Jezus najważniejszego czynu w historii zbawienia w imię solidarności z człowiekiem. Słowa, które wypowiada, kieruje jako swoiste ultimatum do Boga-Ojca, zgodnie z wolą którego dzieją się ludzkie sprawy. Sprzeciw Wata wobec głoszonej przez Ewangelię dobrej nowiny zmartwychwstania wynika z jego osobistej rozpacz i na własnej skórze doświadczanego cierpienia⁸⁷. Koncentruje się zarówno na bluźnierczym zakwestionowaniu zmartwychwstania jako aktu, który już się w dziejach świata dokonał (gdyby tak było, człowiek nie mógłby być skazany na tak okrutne cierpienia), jak również na perspektywie pośmiertnej: idei zmartwychwstania przeciwstawia wizję śmierci-snu-nicości. Nie-zmartwychwstały Chrystus staje się figurą ludzkiego cierpienia i symbolem buntu wobec okrutnego i karzącego Boga.

Obraz Boga opresyjnego, traktującego człowieka jak swoją ofiarę, często pojawia się w twórczości Wata. W kontekście bólowego doświadczenia autora niezwykle ciekawy jest sarkastyczny w tonacji wiersz z *Ciemnego świecidła*:

Tej znów nocy, dobrze po północy,
przyszedł do mnie P.B.
Tym razem w postaci dżdżownicy

⁸⁷ Trzy *sonety* zostały, co warto zauważyć, dedykowane lekarzowi, prof. Zdzisławowi Askanasowi, który zajmował się Watem w początkowym etapie rozwoju choroby.

4 metry 20, tak wymierzyłem
 z pierwszego wejrzenia. A pokój mój
 ma niecałe 3 metry.
 Przeto skurczył się
 jak sprężyna pod palcem.
 Poczem owijał się wokoło mnie, bez pośpiechu,
 w miarowych ruchach. Coraz szczelniej.
 Poprzez miękką włochatość jego czułem kręgi
 twarde jak kauczuk. Nie krzyczałem, choć bolało.
 Wiadomo: co czyni, czyni z miłości do mnie.

Szczególnie istotne wydaje się w tym wierszu połączenie, już w samym inicjale-pseudonimie P.B., Boga i bólu. Tak, jak gdyby tworzyli jedność dopełniającą się i niepodzielną. Obraz monstualnej dżdżownicy owijającej się metodycznym ruchem, „bez pośpiechu”, wokół człowieka, który czuje jej cielesność (włochatość, kręgi twarde jak kauczuk) i powoli go miażdżącej. Podobny obraz pojawi się również w *Poemacie bukolicznym*. Jeśli więc człowiek może obcować z Bogiem, to jedynie w cierpieniu i poprzez nie.

Jedną z mistrzowskich figur jest monogram P.B. – pisze Tomasz Żukowski – [...] Jego wykładni nie da się rozstrzygnąć, co stanowi o poetyckiej sile obrazu, ale samo zestawienie potencjalnych znaczeń, gdzie monstualna i okrutna dżdżownica może być Panem Bólem albo Panem Bogiem, daje przedsmak grozy i obcości otaczającej bóstwo w twórczości Wata. [...]

Relacje między Jahwe a ludźmi rządzą się zatem logiką trwożnej peryfrazy, ucieczki przed ciosem i poszukiwania bezpiecznego schronienia gdzieś z dala od Bożej łaski i gniewu⁸⁸.

Wyraźnych śladów Bożej łaski, miłości, opatrności próżno zresztą szukać w twórczości autora *Wierszy śródziemnomorskich*. Co ciekawe, obraz Boga, który jak kat i oprawca ściga człowieka – swoją ofiarę, pojawia się w poezji Wata bardzo wcześnie, bo już w dwudziestoleciu (*Policjant*). W czasie wojny zaś powstają dwa wiersze: pierwszy, napisany w 1941 roku w więzieniu w Saratowie, opowiada o straszliwej, pełnej przemocy i żądzy zniszczenia, boskiej ingerencji w ludzkie życie:

[...] wyrwał mnie z korzeniem i w proch mnie wyrzucił
 i drogi mną omiatał i w furii nienawiści
 piorunami mnie raził i w przepaść mnie rzucił,
 z syna mnie obrąbał, z żony obezłścił.
 (***)*Jak drzewo wypróchniałe...*

Drugi pochodzi z roku 1943 i poprzez archetyp męki Chrystusowej mówi o szczególnym rodzaju wybraństwa, jakiego człowiek od Boga doświadcza:

⁸⁸ T. Żukowski, *Dwa wyobrażenia śmierci w „Trzech sonetach” Aleksandra Wata*, [w:] *W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji”...*, s. 96; zob. także M. Łukaszyk-Piekara, *[Tej znów nocy, dobrze po północy...]* Aleksandra Wata, [w:] *W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji”...*, s. 121–143.

Gdy mnie dopadłeś i zniecka
na pal mnie wbiłeś!
Między łotrami mnie powiesiłeś!
Potem wbiłeś mi gwoździe w czoło
w ręce i nogi!
Bok mi przebiłeś włócznią
odjętą żołnierzowi!
I napiłeś mnie piołunem
i octem!
Gdy napisałeś: król żydowski,
to z głowy zdjąłeś
koronę z cierni
i rozkrwawiłeś moje czoło.
(***)*Długo bronilem się przed Tobą...*)

To wybraństwo jest zawsze wybraństwem upadku, poniżenia, cierpienia, nigdy zaś łaski i dobra⁸⁹. I dzieje się tak na długo przed chorobowymi doświadczeniami Wata. Sakralizacja cierpienia poprzez wpisanie go w boski porządek świata nie przynosi ani pocieszenia, ani ukojenia. Bóg nie jest dobrym i kochającym Ojcem, jest szafarzem cierpienia, niczym bezwzględny i karzący starotestamentowy Jahwe, ciągle czyhającym na swe dzieci.

Ilekróć dawałem
 sposobność
 uderzyć mnie –
 uderzał.

– napisał Wat w wierszu pod wiele mówiącym tytułem *Hybris*, który traktuje nie tyle o ludzkiej pysze i arogancji, ile o boskiej przemocy i okrucieństwie.

Skoro różne sposoby uwznioślenia bólu okazują się wobec jego okrutnej realności nieprzydatne, bo nie przynoszą pocieszenia ani ukojenia, a przeciwnie – konfrontują ze straszliwym obrazem Boga, pojawia się potrzeba degradacji cierpienia:

O słodczyki cierpienia, o bólu zaduch,
o zakryście męki, gdzie z wszystkich święceń
zdarta tajemnica, komża przepocona,
stuła zaplamiona, kielich poszczerbiony,
hostii na podłodze rozsypane prochy
i ślady stopy na nich chłopskiej zabłoconej –
Uciec by mi od was na wolne przestworza
Na szczyty, gdzie się z Bogiem spala w płomieniu.
(*Nokturny, 2*)

W tym wierszu przepaść pomiędzy pojawiającymi się realiami wyznaczającymi porządek religijny a bolącym ciałem nie może zostać przekroczone. Ciało

⁸⁹ Por. T. Żukowski, *dz. cyt.*, s. 97.

pozbawione zostaje jakiegokolwiek uwznioślającej tajemnicy. Jak zauważa Ligęza:

Transcendująca myśl i cielesny kształt męki nie należą do tego samego porządku. Świętość cierpienia zostaje tu poniżona, sprofanowana. Zanadto przyziemna i jakby świętokradcza liturgia życia człowieka cierpiącego może zostać oczyszczona w Bożym płomieniu miłości⁹⁰.

Tak się jednak nie stanie, konflikt pomiędzy cielesnością a duchowością nie zostanie zażegnany. Autoironiczne wyrażenie „słodczyki cierpienia” dobitnie uświadamia, że materia nie prowadzi do Boga. Przeciwnie – wskazuje na swą nieprzekraczalność i nieprzenikalność w wyższe rejony bytu. Tutaj, gdzie jest ból, są jedynie ślady sprofanowanej świętości.

Dlatego też istotną wartością, która wypełnia myśli poety, wydaje się nicłość. Wat wybierając pomiędzy krzyżem i nicością, zawsze bowiem wybiera nicłość. W *Dzienniku bez samogłosek* pisze *Do przyjaciela katolika*: „Stawiasz mnie przed alternatywą krzyż albo nicość. Ale gdy, będąc na krzyżu, wzdycha się do nicości? Wyłącznie do niej?”⁹¹, a w poetyckim *Hymnie*:

Wszystko tu do Ciebie wzdycha
wszystko tutaj Ciebie woła
wszystko tu na Ciebie czeka
Antyneutronie
Zbawco.

Bo nicość jest ostatecznym kresem cielesności, a więc i bólu. Tylko w nicości możliwe jest nie-czucie, nie-bycie, nie-cierpienie. Dlatego też, jak pisze Żukowski, interpretując *Trzy sonety*:

Sen-śmierć konstituuje inną opowieść o ludzkim losie niż ta, do której należy historia zbawienia. [...] Obraz snu oferuje wyzwolenie od dramatu eschatologicznego przez usunięcie perspektywy metafizycznej. Wat przywraca moc śmierci, pozwalając ludziom umrzeć ostatecznie, przynajmniej na tyle, żeby wraz z kresem życia uwolnić się od władzy Boga i przedostać w przestrzeń, gdzie nie obowiązują jego wyroki. Sen nabiera w tym ujęciu uroku spokojnego odpoczynku, pustej przestrzeni, w której milknie nienawistna opowieść o zbawieniu⁹².

Sen ostateczny przynosiłby więc człowiekowi wybawienie i byłby jedynym skutecznym środkiem, definitywnie uśmierającym ból. Wat nie poszukuje już bowiem jakiegoś porządku, czy to metafizycznego, czy aksjologicznego, czy etycznego, poprzez który cierpienie zyskiwałoby znaczenie czy wartość, lecz pragnie wyłącznie kresu męki. A to możliwe jest jedynie w śnie-nicości. Sen

⁹⁰ W. Ligęza, *Jaśniejsze strony katastrofy. Szkice o twórczości poetów emigracyjnych*, Kraków 2001, s. 85.

⁹¹ A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, s. 108.

⁹² T. Żukowski, *dz. cyt.*, s. 102.

bowiem współwystępujący naprzemiennie z jawą nie przynosi ukojenia w cierpieniu, przeciwnie – staje się snem-koszmarem.

W *Wierszach* cykl *Sny* otwiera nawet stosunkowo idylliczny obraz:

Jest we mnie wyspa
i niebo nad nią
i rzeka wokoło.
(*Sen*)

Ale już po chwili rozpoczyna się szczególny połów: z wody wyciągane są „monstra podwodne” (jakby gotyckie w swej proveniencji: „jeż, nietoperz, kości końskiego szkieletu”), a zamyka wiersz – przedstawienie śmierci, będące polemiką z Mickiewiczowskim lirykiem:

Kości się bielą
nad wodą. Nieczystą.

Kolejne *Sny* wypełniają symboliczne obrazy zagubienia, rozpacz, trwogi, przerażenia: lecące ptaki skazane zostają na zatrącenie, bo wszędzie „Tylko woda. Nic tylko woda” i ani „kruszyny łądu” (*Sen flaminga*); sen starości wypełnia „tylko kurtyna z kiru”; *Poranek nad wodą* przynosi isticz Boschowskie bestiarium wywiedzione ze snu starotestamentowego proroka Daniela; *Potępiony*, który już tytułem określa kondycję podmiotu, mocą upiornej transformacji zmienia staroświecki młyn do kawy w piekielną maszynę tortur kruszącą ludzkie kości⁹³. Wszystko prowadzi do ostatecznego poznania celu własnego życia:

Dokąd? Czy ja wiem dokąd?!
W każdym razie – ku zatrąceniu.

Podobną funkcję spełniają *Sny sponad Morza Śródziemnego*, druga część *Wierszy śródziemnomorskich*⁹⁴. Kolejne części tego cyklu także układają się w swoisty rejestr strachów i przerażeń. Kreowana w nich rzeczywistość jest opresyjna w stosunku do bohatera i niesie zawsze poczucie zagrożenia, lęku, osaczenia. Poszczególnych lęków można wymienić wiele – strach przed ciemnością, nocą, przed drogą wiodącą przez „duszące rozlewiska”; przed komunizmem, tłumem wyjąłym „tue-les”, krwawymi obrazami historii; przed przyszłością własną i najbliższymi, materią, ciałem i własną tożsamością, – wreszcie – przed śmiercią.

⁹³ Zob. wnikliwą interpretację tego zwłaszcza cyklu A. Sobolewskiej, „Poczekalnia sądu ostatecznego”. *Sen w poezji Aleksandra Wata*, [w:] *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, red. J. Brzozowski, K. Pietrych, Warszawa 1999.

⁹⁴ Pisałam o tym dokładnie w książce *O „Wierszach śródziemnomorskich” Aleksandra Wata*, s. 107–165.

W Watowskich snach zagrożenie umyka próbom ukonkretnienia i dookreślenia, jest nieuchwytnie, niemożliwe do precyzyjnego nazwania, poddaje się tylko opisom przybliżonym, mniej lub bardziej metaforycznym, którym sprzyja oniryczna poetyka. Buduje się ciemna atmosfera wszechogarniającej trwogi, osaczającej bohatera zewsząd – i z cielesności pełnej bólu, i wpisanej w nią śmierci, i z planu realnych i potencjalnych historycznych wydarzeń, i z transcendentnych wyżyn gniewnego i okrutnego Absolutu. Sny zatem dają poznanie straszliwych praw rządzących człowiekiem i światem i sprawiają, że jeszcze straszliwsze staje się przebudzenie do bólów, „które mnie jeszcze czekają”. Czy jawa przynieść może pomimo wszystko wiedzę jaśniejszą?

Zapisać ból

*Tu, w tym kręgu fizycznego bólu, nikt już nie pójdzie za mną*⁹⁵.

Poezja była dla autora *Ciemnego światła* nie tylko narzędziem, służącym poszukiwaniom sensu i celu cierpienia, nie tylko sposobem poznania istoty bytu i ludzkiej kondycji – często stawała się także zapisem „na gorąco” przeżywanej męki własnego ciała. Wat próbował wówczas ból nie tyle sfunkcjonalizować poprzez wpisanie w różne porządki, ile „oddać”, pochwyć w języku, poszukując dla skrajnych doznań, przekraczających granice również psychicznej wytrzymałości najbardziej adekwatnych słownych ekwiwalentów. Takie utwory sam tytułował wyjątkowo trafnie: *Wiersze somatyczne*. Oto fragment jednego z nich (z ineditów):

O, śmiertelne poty, o, czkawki,
aberracyjne widzenia,
o, truchlenia,
o, oka świdrowanie,
o, piłowanie kości, o, przypiekania
tkanek, tłuszczu,
wyszarpywania zwojów,
o, schnięcia, suchość, oschłość, schłość,
o, głos dlabiony, o, język wstecz
lizący –

Powyższy tekst przynosi, makabryczny w swym lingwistyczno-obrazowym bogactwie, rejestr cielesnych opresji. Skrupulatnie i wiernie wobec rzeczywistości oddaje Wat to, czemu poddane zostało jego ciało, wymieniając kolejne fazy, objawy i wcielenia bólu, zawłaszczającego sobą zmysły, nerwy, mięśnie. Dokonuje się tu poetycka wiwisekcja ekstremalnego doświadczenia, w jego najbardziej fizjologicznym wymiarze, a język służy nie tylko przedstawieniu somatycznego cierpienia, lecz także umożliwia wypowiedź, skargę, zwierzenie poddanego torturom poety, na co dobitnie wskazuje użyta w funkcji ekspresywnej anafora „o”. A jednak współwystępowanie dwóch porządków, cielesnego i językowego, możliwe jest tylko do pewnego momentu (językowo unaocznia ten proces szereg słów zbudowany na zasadzie paronomazji: „schnięcie,

⁹⁵ A. W a t, *Dziennik bez samogłosek*, s. 247.

suchość, oschłość, schłość”) – ostatnie dwa wersy pokazują, jak struktura lingwistyczna odkształca się pod wpływem niszczycielskiego żywiołu materii (neologizm: „dłabiony”⁹⁶; wyrażenie oksymoroniczne: „język wstecz liżący”). Język w swej tradycyjnej, konwencjonalnej postaci nie może doznaniem ciała ani sprostać, ani im choćby wiernie do końca towarzyszyć – aż do zamilknięcia. W tym momencie, zapewne maksymalnego natężenia bólowego ataku, porządek ciała i porządek tekstu rozchodzą się: ból w swym apogeum nie podlega utekstowieniu. A gdy ponownie będzie można mówić/pisać, Wat nie powróci do świadectwa swej fizjologii, ale uświadomiwszy sobie własną, również poetycką, wobec bólu bezsilność, ułoży mocno (w porównaniu z częścią pierwszą tekstu) zretoryzowaną prośbę o śmierć:

[...] liżący – próżno, próżno,
słońce, żegnaj niebo, żegnaj ziemio, żegnaj –
[...]
Świeco, świeco
stań gromnicą.

Czytając takie wiersze-krzyki, wiersze-lamenty, wiersze-skargi trzeba nieustająco pamiętać, że pisał je Wat w tych okresach, gdy bóle nie były jeszcze najsilniejsze, maksymalne ich natężenie wszelką twórczość uniemożliwiało. Zdarzało się i tak, że trzymanie pióra w ręku stawało się zadaniem ponad siły, więc nagrywał swoje teksty na taśmę magnetofonową, przekraczając z konieczności (nie na skutek stosowania modnych literackich strategii) granicę pomiędzy mówionym i pisanym. Jak wspomina Ola Watowa:

Budząc się z bólu w nocy, często otwierał magnetofon i nagrywał cichutko wiersze – *Naszpty magnetofonowe*, które odkryłam dopiero po jego śmierci. Już bardzo niewiele czasu dzieliło Aleksandra od odejścia⁹⁷.

Co szeptał nocą wyniszczony wieloletnią już chorobą Wat? Co chciał utrwalić? Czy słowo przynosiło mu ulgę? Czy przeciwnie – jeszcze większe cierpienie? Jak był poetą w tych momentach ostatecznych? To nie ciekawość każe stawiać te pytania, ale chęć zrozumienia oraz – przede wszystkim takiego, jakie w ogóle w takiej sytuacji jest możliwe – współbycia i towarzyszenia:

Poprzez gnejsy,
poprzez wapnie,
poprzez glinki
żywej materii

⁹⁶ Czy to neologizm, czy słowo niewyraźnie zapisane? – u Wata nawet jeśli analizować jak najdokładniej rękopis-maszynopis, niepodobna rozstrzygnąć.

⁹⁷ Cyt. za: A. M i c i Ń s k a, *Aleksander Wat – elementy do portretu*, [w:] A. W a t, *Poezje zebrane*, s. 58.

sączy się kropla
za kroplą
ból
(potoczny, cielesny,
nie duszny).

Ciało, niczym minerał, poddane zostaje torturze sączących się miarowo i nieuchronnie kropel bólu, który trwa nieustannie „jak przyrodnicze zjawisko kresowienia skał”⁹⁸. Co najmniej z dwóch powodów, jak można sądzić, Wat stosuje mineralogiczną metaforę: po pierwsze – aby ukazać właśnie ból jako doświadczenie trwale i niezmiennie; to nie ciało jest jak kamień, to ból jest jak erozja, która niszczy skały zawsze i wszędzie; po drugie – poprzez mówienie nie wprost, a za pomocą przenośni buduje dystans wobec własnego doświadczenia, wzmacniony dodatkowo umieszczoną w nawiasie ironiczną uwagą, eksponującą nieadekwatność konwencjonalnego języka w doświadczeniu cierpienia.

Naszepty przynoszą także niezmiernie ważne pytania: „Co poezji po bólu?”, „Co bólowi po myśli? Co po bólu myśli?”, badające wzajemne relacje pomiędzy cierpiącym ciałem, poezją a intelektem. Ale są i takie, w stylistyce których wprost odciska się bólowe doświadczenie:

W Pacyfiku moja groza.
Olbrzym szczupak z żagłem (czy czerwonym?)
w szczeciniastym grzbiecie. Łopocze na wietrze
zawsze tu przytomnym
Wykręcę się na bok w mojej małżowinie.
Śluz jej parzy ciało, ha, tym gorzej.

Ten nie-sen senniejszy niż sen.
Miąsz gorącego bólu. Ale już zagarnia cię fala, rozległa, z daleka
oddech jej przyptywów-odpływów. Rytuały:
w jaki znak ułożysz **kościane palce**
na krochmalonym płótnie?... A teraz zaśnij,
niedoszkielecie.
[podkr. – K. P.]

Inne – rejestrują realia chorobowej doby:

Po nembutalowej nocy perkodanowy ranek
w perłowych plaskach. Perła bólem mięczaków.
Pod czarną przepaską twoje stare oczy
patrzają wewnątrz. Czy dojrzą perłę?
Czy z popiołów bólu wygrzebiez perłę radości?
twoimi chamskimi paluchami?

⁹⁸ W. L i g ę z a, *Jaśniejsze strony katastrofy...*, s. 80.

Ten szczególny, autoironiczny dialog, toczony z samym sobą, ujawnia częsty w tej poezji zabieg: przejście od zapisu realnych wydarzeń (tu: zażywanie lekarstw) w sferę metafor i uogólnień. Zaskakująca jest nawet w tej twórczości stosunkowo mała ilość wierszy, mówiących po prostu o doznawanym cierpieniu; opis bólu to punkt wyjścia dla procesu jego artystycznego i intelektualnego okiełznania. Na kartach *Dziennika bez samogłosek* Wat strofował samego siebie: „Uwaga, nie rozczulaj się”⁹⁹. Poezja staje się poszukiwaniem takiej formy, która nie chcąc (czy nie mogąc) być czystą ekspresją, stara się cierpienie nie tyle oddać, ile się z nim zmierzyć i skonfrontować. Jeśli istnieje choćby chwilowe ocalenie, to w wypowiedzianym, które poprzez swój porządek i organizację przeciwstawia się chaosowi bólu i materii.

Zajmowałam się dotąd kwestiami dotyczącymi obecności ciała i cierpienia przede wszystkim w warstwie tematycznej wierszy Wata. Ale co i rusz pojawiały się sygnały, że doświadczenia bólu manifestują się również w stylu organizacji tekstu. Tak jak gdyby ekstremalne doświadczenie ciała odciskało się w tkance tych wierszy¹⁰⁰. Przed wieloma laty Konstanty Jeleński z wielką przenikliwością zauważył, że „Wat odkrył na własną rękę to, co przeczuwało niewielu filozofów i artystów – że również ciało ma «podświadomość» i że istnieją tereny niezbadane (na skutek uporczywej fikcji dualizmu «duszy» i «ciała») a kluczowe dla zrozumienia czym jest «osobowość» biologiczna”¹⁰¹. Nazwał także niektóre teksty Wata „medytacją ciałem”¹⁰².

⁹⁹ A. W a t, *Dziennik bez samogłosek*, s. 116.

¹⁰⁰ W jednej z prac dotyczących poezji autora *Ciemnego świecidła*, zatytułowanej *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata* (Katowice 1999), Adam Dziadek podejmuje ten temat, stawiając ważne pytania: „co to znaczy somatyzm, cielesność, obecność ciała w tekście literackim? W jaki sposób obecność ta jest możliwa? (s. 88). Próbuje zaś na nie odpowiedzieć posługując się pojęciem rytmu, rozumianym za Kristevą i Meschonnic’iem, rytmu, który „w sposób naturalny jest związany z ciałem, bo to właśnie ono go wytwarza”. To zagadnienie – obecności ciała i doświadczenia ciała w tekście literackim – w przypadku Wata uważam za szczególnie istotne. Nie potrafię jednak, w przeciwieństwie do Adama Dziadka, posługując się jedną propozycją zbudować wiarygodnej i spójnej teorii, opisującej relację ciało–tekst. Spróbuję natomiast wydobyć te elementy organizacji tekstu, które, moim zdaniem, potraktować można jako swoiste ślady czy sygnały cielesności istniejące w tekście. Nie potrafię także w sposób do końca pewny rozstrzygnąć, w jakim stopniu to, o czym piszę było świadomym czy też nieświadomym gestem Wata. Nie sądzę, aby to wiedzieć z całą pewnością było można. Zresztą nie tajniki psychologii twórcy mnie tu interesują. Zajmuje mnie specyficzny rodzaj znaczenia, jaki pojawia się w tekście, jeśli przyjąć, że niektóre jego elementy są swoistymi „przejawami” czy oznakami ciała.

¹⁰¹ K. A. J e l e ń s k i, *dz. cyt.*, s. 256.

¹⁰² Tamże.

Podążając tym tropem, który – jak sędzę – będzie najbliższy Derridiańskiego tembru głosu¹⁰³, warto pokrótce przyjrzeć się kilku kwestiom. Pierwsza z nich dotyczy Watowskich rozliczeń ze stalinizmem, które dominują w jego pismach politycznych, w poezji zaś czynione są trybem wyjątkowym – poprzez ścisłe splecenie planów historycznego i somatycznego. Szczególnie interesujące pod tym względem wydają się dwa wiersze: *Elementy do portretu* oraz *Skóra i śmierć*. W pierwszym z nich zdekomponowana twarz rozpada się na poszczególne elementy, które zyskują odrębność. Bo takie jest życiowe doświadczenie poety – zanika poczucie integralności, każda zaś część jakby zaczynała żyć własnym życiem. Ale ten wiersz nie przynosi po prostu zapisu doznania, będącego efektem bólu. Występujące w nim przywołania komunistycznych ikon, sprawiają, że niemożliwe staje się odczytanie tego tekstu jako wizerunku samego Wata¹⁰⁴. Podejrzewać raczej można, że zautonomizowane i na skutek groteskowych przekształceń zdeformowane części twarzy – to elementy nie do autoportretu, lecz do portretu Stalina, sporządzenie którego było dla Wata bodaj czy nie najważniejszym intelektualnym przedsięwzięciem. Jak sam pisał w nigdy nieukończonym eseju *Dziewięć uwag do portretu Stalina*:

Żeby się zdobyć na pełen portret Stalina, trzeba mieć oczy zimne jak jego? Jak mawia jeden z pisarzy rosyjskich – białe oczy? Wyzbyć się moralnych osądów, sądów wartościujących w ogóle, ludzkich uczuć wstrętu, grozy czy podziwu i patrzeć jak czysty naturalista przez mikroskop na świat owadzych mikro-olbrzymów? Ale jak zdobyć się na zimne oczy, gdy ma się przed sobą twarz Gorgony?¹⁰⁵

Przez mikroskop poezji patrzy Wat raczej, jak na autora *Piecyka* przystało, niczym surrealista, oglądający naturalistyczny „świat owadzych mikro-olbrzymów”:

Elementy do portretu

Ucho skakało na jednej nodze
i błonę rozdąwszy w różowiutki Żagiel – tfffru!
poleciało.

Nochal przesuwa się z namysłem
na dwóch Łapkach, owłosionych jak u starego
Kraba.

Na krzywej Horyzontu, przez grząski piaseczek
tłustą Gąsienicą czołgały-się-łgały-się
Wargi.

¹⁰³ Zob. *Wprowadzenie*, s. 25.

¹⁰⁴ Taką tezę interpretacyjną stawia w swej książce J. Olejniczak – zob. tenże, *Wtajemniczenie – Aleksander Wat*, Katowice 1999, s. 134–135.

¹⁰⁵ A. Wat, *Świat*, s. 225.

Z nieomalnieba kleksem kapie łzawym
Oko.

Łupinka czoła na śmietniku tarza się,
I Język chłapie w Gnojówce, pospołu z Pieskami i
Prosiaczkiem.

Wszystkie te karykaturalnie odkształcone części dążą jednak do połączenia – jak pisze Venclova – „na malowidle w ortodoksyjnym stylu sowieckim”¹⁰⁶:

Słońce zachodzi ta łuna dobrym Tłem jest
dla Proleta z Młotem w muskularnej Ręce.

To, co w poetyce tego wiersza wyjątkowo ciekawe, to zabieg wykorzystujący grę zdeformowanymi elementami cielesności użytymi do dyskursu o polityce i historii. Takie splecenie sfery somatycznej i, zdawać by się mogło, całkowicie od niej niezależnej refleksji sowietologicznej, nie jest w przypadku Wata (jak pamiętamy) incydentalne, ale stanowi fundament jego poszukiwań źródeł własnej choroby. Co jeszcze istotniejsze – poprzez ów „somatyczny kostium” stale obecne jest bólowe doświadczenie Wata, bezpośrednio w tekście niestematyzowane.

Podobnie w wierszu *Skóra i śmierć*, dedykowanym Janowi Lebensteinowi, przypominającym układem graficznym „figury osiowe” tego znakomitego malarza, będące swego rodzaju wiwisekcją ciała ludzkiego odsłaniającą wnętrze – szkielet. Realia pojawiające się w tym tekście także jednoznacznie odsyłają do sowieckiej rzeczywistości¹⁰⁷, splatając się jednak w finale wiersza z szerszą refleksją na temat ostatecznych przeznaczeń człowieka:

I złożą mnie do grobu,
ten szkielet, który siebie szanując
nigdy nie pokazywał się
nago.

Kwestia druga – obrazowanie. Rzecz charakterystyczna, że w tej poezji sposób widzenia i opisu świata podporządkowany jest somatycznemu doświadczeniu podmiotu. Przywołajmy dla przykładu dwa opisy drzew z wiersza *Pejzaż 1939*:

¹⁰⁶ T. V e n c l o v a, *dz. cyt.*, s. 475.

¹⁰⁷ W *Dzienniku bez samogłosek*: „Czesław [Miłosz] zwrócił uwagę na stronę barokową – szanujący się kościotrup, ciało sflaczało, ale po co Balenciaga, wolałby bez polityki. Zwracam mu uwagę, że to portret zbiorowy [...]” (s. 126). Dla Wata wyraźnie splot polityki i cielesności jest istotny; może również dlatego, że tej pierwszej doświadczył właśnie, w sensie najbardziej dosłownym: „na własnej skórze”.

Pręty
 wystrzelone zielenią ze starych ciał
 olch. Próchno, kalectwa wszelkie. Jesień.

Sosna,
 niska, ale rozłożysta. Pięknaś
 córko Saronu Hiperborejów! Udręczone kikuty
 już nie wołają do nieba. Nawet o pomstę nie.
 Liszaje.

Personifikowane drzewa świadczą o szczególnej perspektywie podmiotu, podporządkowanej doświadczeniu ciała. Jeszcze wyraziściej owa somatyczna optyka zaznaczona została w *Pieśniach wędrowca*. Zdanie otwierające *Pieśń IV*: „Nie erozja kruszy tu kamień”, będące z czysto przyrodniczego punktu widzenia fałszem, zyskuje uzasadnienie właśnie przez cielesne doświadczenie podmiotu; „Nie erozja. Ale egzema” – ponieważ to grzybica dotyka skórę, staje się więc dla dotkniętego nią podmiotu metaforycznym sposobem nazwania rozkładu wszelkiej materii: i żywej, i nieożywionej. Bo takie, na przekór naukowej wiedzy, jest świadectwo, jakie niesie ciało. To ono sprawia, że wszędzie dokoła widać: „Egzemę ziemi, grzybicę ziemi. Starzenie się ziemi. Śniedz na ścierwie kamiennym. Złuszczenie, parszywienie skrofalicznego jej dziecięcia”¹⁰⁸.

Jak konstatuje Paweł Próchniak, w związku z analizą wiersza ****Być myszką...*:

Konstrukcja [...] uzmysławia nam jednak nie tylko dojmującą – czy wręcz traumatyczną – naturę wypowiedanej i przeżywanej rzeczywistości. Wskazuje również na wyraźne uwewnętrznienie ewokowanego świata: jest on nie tylko „obrazem”, okazuje się również „doznaniem”¹⁰⁹.

Można nawet powiedzieć, że jest przede wszystkim doznaniem zobrazowanym. Świadczy o tym choćby przywoływany już w części poświęconej podróżom zaskakujący opis nicości z *Dytyrambu*:

[...] ani nocy ani Boga
 ani piękna ani kłątwy
 ani twarzy ani ptaka.
 Ptaka, który tnie tetraedr nocy, pryzmat z morza, nieba i z czarnych
 teraz zboczy nad Marina Grande....

¹⁰⁸ Ciekawa jest w tym kontekście somatyczna geneza *Wierszy śródziemnomorskich*, którą przedstawia sam Wat w *Moim wieku*: „Jak powstał ten mój poemat śródziemnomorski? To jest egzematyczne. Świat jako egzema, pokryty egzemą. Ktoś mi przysłał do Prowansji sprawozdanie z XX-go Zjazdu, wydane przez bezwstydną Francuzów. Polacy też wydali, ale skrócili, a bezwstydni Francuzi nie wstydzi się tych wszystkich rewelacji. Zaraziłem się od psa egzemą, ale mnie z tego wyleczyli w Paryżu, bo to było bardzo lekkie, a potem byłem cały pokryty egzemą ze wstrętu. Więc mam wstręt” (t. 2, s. 196–197). Por. także K. P i e t r y c h, *dz. cyt.*, s. 49–52.

¹⁰⁹ P. P r ó c h n i a k, [*Być myszką...*] *Aleksandra Wata (szkic do pejzażu)*, [w:] *W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji”...*, s. 113.

ptaka, który wyleciał z krzykiem z ciepłego gniazda wysoko
 stamtąd ze skał Monte Solaro...
 [...]
 Ani ciepłych czujnych światełek w gajach oliwnych...
 Ani „eheu” bogów na zboczu wzgórz [...]
 Ani trzech prostaków, którzy wracają z szynku podochoceni,
 z przekleństwem i piosnką na ustach...
 Ani zapachu winogradu, który rano dochodzi do słońca rozwieszony
 w kosmatych festonach a słodki jak zew fujarki.

To nie jest abstrakcyjne, pojęciowe mówienie o niebycie, ale na wskroś zmysłowe wyliczenie tego, czego „tam” nie ma, a co „tu” doznane poprzez widzenie, powonienie, dotyk¹¹⁰. Nawet zatem w myśleniu o nicości, w poetyce negacji ciało zajmuje pozycję pierwszoplanową. Przypomnijmy, że *Dytyramb* powstał na Capri w 1947 roku, a więc na kilka lat przed pierwszym atakiem choroby. Byłby więc świadectwem somatycznej wyobraźni Wata jako jego stałej dyspozycji poetycko-egzystencjalnej, którą choroba oczywiście jeszcze wyostrzyła i zintensyfikowała. Potwierdza to także lektura debiutanckiego *Piecyka*, który przynosi wiele obrazów cierpienia poddawanego rozlicznym torturom i katuszom ciała¹¹¹.

Warto również zwrócić uwagę na kompozycję *Dytyrambu*, opartą na ciągu wyliczeń. Identycznie zbudowana została słynna *Oda II*:

Skórą doświadczałem Stworzenia, darów pełnego, życzliwych powierzchni, uśmiechów świata, woni i zgiełków, zmysłom miłych. Skórą doświadczałem Stworzenia od pierwszego zaranka do późnego wieczoru, nim noc zapadnie, kiedy ono przyświadczało sobie: „jest dobrze”;
 skórą próbowałem każdej rzeczy ziemskiej, zachodów i wschodów, nieskończoności chwil między nimi, przestrzeni eleackiej i siły czyli też ciężaru minut ciężkich jak piersi matczyne, wzgórz i nizin, i każdej strony świata, i każdej spotkanej z nagła rzeczy anielskiej;
 w skórze jest bieda moja, wielka, bardzo wielka bieda, w skórze przypiekanej, kaleczonej, co dzień od nowa oranej bólem ogniowym od pierwszego zaranka poprzez niekończący się obszar pustych chwil do najpóźniejszego wieczora, także w obmierzłych odkrywkach przerażających jak nożowe olśnienie przebudzeń.

Ta niekończąca się enumeracja – i w *Dytyrambie*, i w *Odzie* – jest mówieniem, nazywaniem, określaniem bez możliwości ostatecznego nazwania,

¹¹⁰ W polskiej poezji mistrzem takiego sensualnego sposobu prezentowania nicości był niewątpliwie Bolesław Leśmian, ale tutaj nie o intertekstualne nawiązania mi chodzi, lecz o wydobycie somatyczności widzenia samego Wata, wynikającą nie z literackich inspiracji, lecz z indywidualnych predyspozycji i osobistych doświadczeń.

¹¹¹ Oczywiście, *Piecyk* można czytać na wiele sposobów. Badacze określili go jako futurystyczny właśnie, eksperymentatorski, dadaistyczny, surrealistyczny, groteskowy, nihilistyczny, mistyczny, alchemiczny i ezoteryczny zarazem. Już ta wielość terminów i ich, zdawać by się mogło, pomieszanie wskazuje na to, z jak złożonym, rzec można – Proteuszowym, tekstem mamy do czynienia. Dla samego Wata miał on po latach sens profetyczny.

dookreślenia, dopowiedzenia. To proces, który nigdy zakończyć się nie może, bo to, co jest do przekazania jest niewypowiadalne. Ciało, jego doznania nie dają się zamknąć w sekwencji słów i zdań, nie mieszczą się w języku. Enumeracja jest brakiem konkluzji, puenty, zamknięcia.

Ta niemożność dopowiedzenia, oddania w języku własnego doświadczenia widoczna jest także w innym, częstym zabiegu kompozycyjnym, manifestującym się we wszelkiego rodzaju wtrąceniach i dygresjach. Warto zwrócić uwagę, że *Wat* posługuje się w poezji znakiem w swej istocie mało poetyckim – nawiasem. Częściej jeszcze pojawiają się nie wyodrębnione graficznie zwroty wtrącone, a czasami całe, obszerne partie czy fragmenty dygresyjne, które zdają się nawet dominować nad głównym nurtem wypowiedzi. Oto jeden przykład o olbrzymiej sile poetyckiej:

Pieśń II

Nawet drzewo, twór najdoskonalszy demiurga,
gdy jeszcze nie zasnął, dopiero zasypiał na owej krawędzi z jakiej
nachyla się głowa chłopcę, zmorzona dukaniem nad książką na stole,
na owej krawędzi, skąd nieodparcie ciągnie w dół, w ciemne: w dół i w ciemne,
z którego powstaaliśmy i natrętnie wstajemy: drzewo nawet, powtarzam,
nawet ono, gdy – osiłek, draży, rozsadza kamień dzikim, obrosłym
nieczystościami i robactwem korzeniem; kiedy wyciąga z ziemi matki
i bez wstydu wynosi na światło jej sny uroczne: listowie, ptactwo, ziarno,
zawsze gotowe ku odlotom, ku wirowaniu ku frenezji! – nawet drzewo,
powtarzam, najpiękniejszy z pomysłów demiurga na krawędzi zaśnięcia –
nawet ono, cóż ono może kamieniowi?

(Wiersze śródziemnomorskie)

Jaka jest rola tych dygresji, wtrąceń, nawiasów? Sądzę, że we wszystkich tych przypadkach podobna. To sygnały niemożności budowania wypowiedzi linearnie uporządkowanej, by tak rzec – jednowątkowej. Tekst jest jak gdyby rozpychany, rozsadzany treściami „głębszymi”, niszczącymi jasny wywód, nie mieszczącymi się w nurcie głównym. Ale za to przenika do wypowiedzi, do sposobu jej organizacji coś, czemu klarowny tok nie jest w stanie sprostać – doświadczenie ciała. To ono wyraża się w tekście, burząc prostą linearność. Mowa zakłócona, niespokojna, chaotyczna, mowa-gąszcz staje się sygnałem cielesnych doznań podmiotu¹¹².

¹¹² Można taki sposób organizacji wypowiedzi, oparty na niemożności wypowiedzenia „nadmiaru”, porównać do „tekstu logoreicznego”. Wedle określenia Aleksandry Ubertowskiej, „tekst logoreiczny jest tekstem niemożliwym – zarówno od strony tego, który opowiada, jak i z perspektywy odbiorcy. Doszło tu do swoistego zablokowania, zniesienia funkcji komunikacyjnych. Narrator zamiast opowiadać, zdaje relację ze swej artykulacyjnej niemocy, odbiorca zaś, postawiony wobec tekstu, który jawnie szydzi z jego kompetencji, zostaje ogołocony z całego, dostępnego mu instrumentarium poznawczego. Nadmiar mówienia, w którym literatura dociera do swego kresu, osiąga więc walor niemoty, afazji, w istocie zamykając dostęp do doświadczenia

Kolejna kwestia – składnia. Rozpiętość wypowiedzeń budujących poetyckie teksty Wata jest ogromna: od równoważników zdań po zdania wielokrotnie złożone. Wystarczy zestawić choćby rozlewne frazy niektórych pieśni śródziemnomorskiego poematu (np. drugiej czy trzeciej) ze skondensowaną wersyfikacją innych:

Wysoka ta nuta. Rozdziera niebiosą
 Od Zachodu do wschodu. Daremnie.
 Już nic się
 stamtąd nie wysunie. Już nie ma Ręki [...]
 Już noc niedługo. [...]
 Już zaraz puszczyk. Już myśliwy
 na stanowisku
 w kapelusiku, także zbakierowanym
 z psem-niemową.
 (*Pieśń VIII*)

Przyspieszony tok mówienia. Jakby się chciało zdążyć zanim... Zanim stanie się to już niemożliwe, zanim ból zamknie słowa. Zdanie długie zaś – jak sądzę – zawiera informacje o odmiennej sytuacji podmiotu – może to chwila ulgi, wytchnienia, może? Tu zresztą lepiej się zatrzymać, aby nazbyt nie spekulować. Można jednak zauważyć, że składnia budująca poetycką frazę poezji Wata jest związana z rytmem cielesnego doświadczenia i temu doświadczeniu podlega.

Pieśń VIII, której fragmenty zostały przytoczone, dostarcza także przykładu na fakt obecności śladów fizycznego bólu w warstwie fonicznej wypowiedzi: „W jego kleszczach szczelnie chwycona trzeszczy kość, stary mebel”. Wyrazista instrumentacja głoskowa, oddająca owo „trzeszczenie”, świadczy o tym, że cierpienie dotyka także płaszczyzny brzmieniowej języka. Język poddany opresji „cierpi” tak samo jak ciało – znika tu „podział na to, co napisane i na to, co w ten sposób przedstawione”¹¹³. Jak pisze Nancy:

Nie należy pisać o ciele, lecz zapisać ciało – ciało, a nie cielesność. [...] Należy [...] przylgnąć do ciała, dotknąć go, wreszcie dotknąć [...]. W piśmie zdarza się tylko to, tyle że na obrzeżach, na granicy, na skraju – tam, gdzie przestaje już ono być sobą. [...]

Oto droga, którą należy pójść – rozpisanie własnego ciała. Jego na-zewnątrz-wpisanie, wejście w p o z a - t e k s t, będące ruchem najbardziej właściwym rozpisanego tekstu, podczas, gdy sam tekst został już porzucony, pozostawiony na granicy samego siebie¹¹⁴.

traumy” (A. Ubertowska, *Shoah i niespełniona obietnica opowieści*, [w:] *Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004, s. 254).

¹¹³ B. Małczyński, *Ciało zapisane – ciało zdekonstruowane? „Corpus” Jean-Luc Nancy’ego*, [w:] *Czytanie Derridy*, red. B. Małczyński, R. Włodarczyk, Wrocław 2005, s. 57.

¹¹⁴ J.-L. Nancy, *Corpus*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002, s. 12–13.

Na koniec chciałabym właśnie zwrócić uwagę na zjawisko, które można zaobserwować na różnych płaszczyznach budowy utworu, które ostrożnie i metaforycznie nazwałabym „kalekością” tekstu czy – za Nancy’em – „poza-tekstem”. Idzie mi o takie elementy, których występowanie odbieram jako znaczące zakłócenia toku składni, odstępstwa gramatyczne, niejasności semantyczne. Wszystko to, co powoduje zaciemnienie, zagmatwanie całościowego sensu wypowiedzi. To mogą być pojedyncze słowa o dziwnym w kontekście znaczeniu, jak: „Na turni z bazaltu / **Zabitej w odmęty/** nad wód seledynem” (*Zobaczone z pociągu*) albo „[...] ale w środku **racicami wyiskrzoną światła...**” (*Poezja*); to może być inwersja, która nadmiernie komplikuje i składnię i semantykę: „Przeto / wróćmy znów do esencji. Z nią bo jesteśmy pewniejsi./ Ją bo sami tworzymy” (***)*Jeżeli wyraz istnieje...*); to mogą być „potknięcia” czy nieścisłości gramatyczne (o niektórych z nich rozmawia Miłosz z Watem¹¹⁵). Im dłużej się im przyglądam, tym bardziej odnoszę wrażenie, że wszystkie te „zakłócenia” potraktować można jako sygnały istnienia w tekście tego, co „ciemne”, alogiczne, niedyskursywne, bliższe ciału niż tekstowi, choć poprzez język, poprzez jego „gniecenie” i „niszczenie”, poprzez poddawanie go, niczym materii, niemal fizycznej opresji, jeśli nie do wyrażenia, to choć do zasugerowania. To jakby ciało, które wymyka się sensowi i systemowemu utekstowieniu: „*Corpus* nie jest dyskursem”¹¹⁶; to tekst w maksymalnej bliskości, w zwarciu z ciałem; to mowa, która zastępuje milczenie¹¹⁷.

W *Moim wieku* Wat pisał:

Ale byłoś, życie moje, o życie moje, nieustającym szukaniem snu ogromnego, w którym w harmonii przedustawnej byli bliźni i zwierzęta, i rośliny, i chimery, gwiazdy, i minerały, a którego zapomniało się, bo zapomnieć go się musi, i szuka się rozpaczliwie, i tylko sporadycznie odnajduje jego tragiczne obłomki w czyim ciepłe, w szczególnej sytuacji, w spojrzeniu, we wspomnieniu też zapewne, w **męce szczególnej**, w chwili, w skórze – przecież kochałem ją pasjami, w głosach, w głosach. **I stąd zamiast harmonii rozdarcie, i urywki**. Może to i tylko to jest byciem poetą?¹¹⁸ [podkr. – K. P.]

Życie „w *męce szczególnej*” tłumaczy tęsknotę Wata do „przedustawnej harmonii”. I choć najczęściej zamiast tego dane mu jest doświadczenie bólu i rozdarcia, to właśnie doświadczenie staje się wyrazem i treścią jego poezji tragicznej.

Słowo w poezji Wata nie staje się, bo stać się nie może, *remedium* na ból. Słowo nie odnajduje sensu ani go nie ustanawia. Jednak sam akt nazywania

¹¹⁵ Zob. A. W a t, *Dziennik bez samogłosek*, s. 123–126.

¹¹⁶ J.-L. N a n c y, *dz. cyt.*, s. 47.

¹¹⁷ Zob. *Wprowadzenie*, s. 24–25.

¹¹⁸ A. W a t, *Mój wiek...*, t. 2, s. 73.

(poetycka artykulacja) jest wyrazem sprzeciwu wobec cierpienia całkowicie absurdalnego, które pogrążone jest w „niemocie”. I choć wszelki mit rozumiany jako całościowa i spójna wykładnia własnego losu zostanie zanegowany, to słowo, będące świadectwem ludzkiego zmagania się – ocaleje.

Z mitem jako konstrukcją objaśniającą sens rozstanie się Wat definitywnie w *Wierszu ostatnim* – co szczególnie ważne – autorską decyzją zamykającym *Ciemne świeciddo*, w którym odrzuci możliwość identyfikacji z Orfeuszem i zgodę na symboliczne uzasadnienie własnego życia.

Schodzenie
 schodzenie
 ciągle schodzenie
 I żebym to ja sam!
 w zaciszu, po ciemku.
 Te przede mną, za mną
 obok nogi
 przeganiają
 ten stukot butów, to dudnienie
 w metro Châtelet?
 Tylko jeden nieruchomy akordeonista charon.
 I gdzie ja się zabląkałem?
 Eurydyce? Eurydyce!
 Schodzenie
 Schodzenie
 ciągle schodzenie
 ciągle w dół
 schodzenie
 a jutro stwierdzą
 to tylko 3 łokcie pod ziemią.

Poeta-bohater-podmiot – już nie Orfeusz, z którym Wat wcześniej się identyfikował (*Wiersze somatyczne*) żegna kreowaną rzeczywistość mitu, wstępując w na wskroś realną paryską przestrzeń, ujawniając tym samym nieufność wobec wszelkich koncepcji teleologicznych i powracając do prozaicznie wymiernego obszaru życia i umierania. Wszelka wywiedziona z mitu pośmiertna perspektywa odrzucona zostaje jako uzurpacja i fałsz, ostatecznie pozostaje przerażająco konkretna, dokładnie wymierzona prawda o kresie ludzkiej egzystencji. Jak zauważa Jacek Brzozowski:

To, do czego Orfeusz przygotowywał się przez lata, przypomina nie więcej, jak prozaiczną codzienność wielkomijskiego tłumu na stacji ruchliwego metra. Tak, jak gdyby w chwili, kiedy ostatecznie zapadła decyzja o odejściu, kiedy stawało się ono bliskie i realne, ów Orfeusz tracił mistyczne złudzenia i tęsknoty, gubił swoją „orficką” metafizykę i eschatologię, i tym samym otwierał się na nagą rzeczywistość ostatniej drogi¹¹⁹.

¹¹⁹ J. Brzozowski, *Notatki do „Wiersza ostatniego”*, [w:] *Szkice o poezji Aleksandra Wata...*, s. 160.

I konkluduje:

Na końcu swoich rozmów ze śmiercią, stając na jej progu, poeta wycofał się z budującego mitu. [...] nie szukał wtedy pocieszenia i nie uczynił ostatecznej decyzji łatwiejszą. Kiedy zaś pamiętać, że przeżywał swój los i egzystencję właśnie *en poète*, to wycofanie się – realistyczne wycofanie się Orfeusza w stronę „prozy śmierci” – okazuje swoją tym większą wagę¹²⁰.

Zatem mity – baśnie o świecie – nie, zaś słowo, słowo szczególne, bo poetyckie – tak. Nie każde bowiem mówienie Wat waloryzuje dodatnio. W *Pieśni II* z cyklu *Pieśni wędrowca* określi ludzki język jako „ubogie nazywanie [...] wykłutymi oczami naszej mowy”, w *Pieśni VIII* z kolei przeciwstawi czystości milczenia gadanie porównywane z „obrastaniem potem, egzema, grzybicą”. Jednak słowo poetyckie, a zatem słowo podlegające – w przeciwieństwie do gadania – określonym normom i regułom, a co najważniejsze, jak chciał Wat, wydobywające „głosy ze świata”, niosące prawdę, stawało się ludzkim sposobem bycia w bólu, dawało szansę na jakąś, choćby znikomą, od bólu niezależność, ponieważ nie wszystko było daremne, nie wszystko pogrążało się w niewypowiedalnej ciemności. Dlatego też jedną z *Pieśni* opatrzył Wat mottem mówiącym o czystości sztuki¹²¹, a w *Poranku nad wodą* nadał poezji moc ukojenia i współczucia, czyniąc z relacji poezja – poeta figurę współczesnej piety:

I wszystkie łzy poezji,
Pani poezji, matki naszej, która płacze syna swego umęczonego,
Na początku i teraz i zawsze i na wieki wieków amen.

Poezja nie przynosi ocalenia przed cierpieniem, nie unieważnia dojmującego doświadczenia bólu, jest natomiast jedynym, najgłębiej ludzkim sposobem sprostania temu doświadczeniu.

W swej powojennej twórczości Wat nieustannie poszukiwał pod powierzchnią zdarzeń, pejzaży, zjawisk, ich, jak to określił Miłosz, „treści sekretnej”¹²². Jej fundament stanowi symbolistyczne w swym rodowodzie przekonanie o istnieniu jakiegoś innego, metafizycznego planu świata. A poezja pojmowana jest jako najdoskonalszy sposób poznawania tego planu, docierania do innej rzeczywistości, jako narzędzie penetracji tego, co w inny sposób niepoznawalne. Poeta zaś to ten, który w świecie potrafi poetycko być, czyli nie po prostu być¹²³,

¹²⁰ Tamże, s. 161–162.

¹²¹ *Pieśń IX* poprzedza następujące motto: „It is the nature of the highest objective art to be clean. The Muses are maidens.” (A. L a n g, *Homer and Anthropology*).

¹²² Cz. M i ł o s z, *Poeta Aleksander Wat*, „Tygodnik Powszechny” 1992, nr 34.

¹²³ Zob. interesujące uwagi na temat „sublimującego” poety i autoterapeutycznego charakteru tej twórczości – P. P i e t r y c h, *Uwagi na marginesach „Dziennika”*, [w:] *W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji”*..., s. 203–227.

ale świat mocą artystycznych działań przetwarzać i w efekcie jakby na nowo go stwarzać poprzez poszukiwanie „symbolicznych wykładni zakorzenionych w znakach kultury”¹²⁴. Niezwykle silna jest w tej poezji potrzeba uwznioślenia rzeczywistości, odebrania jej banalności i trywialności, a w efekcie – jej idealizacja. W istocie bowiem Wat ponawia wciąż – od młodzieńczych utworów począwszy – gesty kreacji i autokreacji. W ten sposób znika podział na to, co zewnętrzne i to, co wewnętrzne – rzeczywistość śniona zmienia się w realną, podróż przebiegająca w konkretnych geograficznych przestrzeniach staje się peregrynacją wewnętrzną – wszystko zaś spotyka się w poetyckim myśleniu, które – być może – stałoby się solitycznym zmyśleniem, gdyby nie doświadczenie choroby.

Cała późna poezja Wata jest „opowieścią” o bólu, wynikającą z tragicznego doświadczenia choroby¹²⁵. Ta choroba nie daje się już jednak potraktować (jak to było w przypadku młodzieńczego *Piecyka*) jako rewelatorski stan poszerzania świadomości, zwiększający twórczą potencję i otwierający drogę ku niezbadanym dotąd przestrzeniom. Wat – tym razem nie z własnego wyboru i chęci eksperymentowania, lecz za sprawą nieodgadnionego wyroku – został skazany na długotrwałą, dojmującą mękę. Poddane wieloletniemu cierpieniu ciało nieustannie przerywa grę kulturowych utożsamień, by w somatycznej dosłowności wciąż na nowo weryfikować mitotwórcze zabiegi. Na końcu zaś przez tragiczną i aż nadto realistą kodę, obnażyć, niczym nieprzesłoniętą, ostateczność:

a jutro stwierdzą
to tylko 3 łokcie pod ziemią.

¹²⁴ W. Li g ę z a, *Jaśniejsze strony katastrofy...*, s.78; zob. też. E. D ą b r o w s k a, „*O śmierci niechybnej*”, czyli *topika vanitatywna w przestrzeni wiersza współczesnego*, [w:] t a ż, *Teksty w ruchu. Powroty baroku w polskiej poezji współczesnej*, Opole 2001, s. 177.

¹²⁵ „Opowieścią”, w Ricoeurowskim sensie, pojętą jako proceder „opowiadania siebie” w akcie dookreślenia własnej tożsamości i samokonstytuowania (zob. *Wprowadzenie*, s. 21). Ciekawym przykładem takiej „opowieści” są także ostatnie teksty publicystyczne Wata „...*jak upiór stoję między wami i pytam o źródło...*” *Głos Aleksandra Wata* („Na Antenie” 1996, nr 43, s. 1; dodatek do „Wiadomości” z 6 XI 1966, nr 45; zob. A. W a t, „...*jak upiór stoję między wami i pytam o źródło...*”, [w:] t e n ż e, *Publicystyka*, s. 593–618) oraz *Postowie od autora* („Oficyna Poetów” 1967, nr 2, s. 16, maj; tekst zamykał blok utworów poetyckich z *Ciemnego świecidla*, opublikowanych w tym numerze periodyku); zob. A. W a t, *Postowie od autora*, [w:] t e n ż e, *Publicystyka*, s. 640–641). Pierwszy z nich to swoisty bilans własnego życia jako antykomunisty w czasach stalinowskich; w drugim zaś czytamy: „*Homo ludens* nie jestem: mam 66 lat i cierpię na chorobę bólową. Ból, starzenie się, śmierć (albo – na przykład – «wyspy szczęśliwe») raz nazywam po imieniu, innym razem – pseudonimami. Jak wypadnie”. Oba teksty stanowią doskonałą egzemplifikację dokonywanej pod koniec życia narracji uspoijniającej sekwencję zdarzeń oraz nadającej im sens.

SPOTKANIE DRUGIE



Zbigniew Herbert

Przed *Epilogiem*: burza

Epilog burzy (1998) jest pożegnaniem – pożegnaniem czynionym ze świadomością, że oto układa się i wypowiada poetyckie słowo ostateczne. Poczucie zbliżającego się kresu i potrzeba całościowego bilansu towarzyszyły Herbertowi bodaj w całej ostatniej dekadzie jego życia, od *Elegii na odejście* (1990) poczynając, poprzez *Rovigo* (1992), a kończąc na finalnym tomie, który ukazał się kilka miesięcy przed śmiercią i nad którym poeta pracował nie wstając już z łóżka. Anna Legeżyńska nader trafnie nazwała ten tryptyk „testamentarną triadą”¹, wydobywając jego podsumowujący charakter, ale i nowy ton w stosunku do wcześniejszych propozycji autora *Pana Cogito*. Owa odmiennosc w twórczości późnego Herberta zwróciła zresztą uwagę wielu krytyków niemal od razu, choć jej źródło każdy w czym innym upatrywał. Jedni uznawali *Epilog* za książkę głęboko pesymistyczną, o „tonie bardziej gorzkim niż zazwyczaj”², choć pełnym czułości wobec świata³, inni pisali o „wielkim liryzmie”⁴ i wydobywali wyjątkowo osobisty charakter ostatnich wierszy⁵, Piotr Michałowski zaś konkludował: „na sam koniec życia zostawił Herbert konfesje najbardziej osobiste”⁶.

Epilog burzy stanowi więc, wraz z dwoma poprzedzającymi go tomami, podsumowanie i ostateczne zamknięcie, jest wielkim pożegnaniem poety i człowieka. Ostatnia poetycka książka Herberta to także, a może nawet przede wszystkim, świadectwo jego choroby i cierpienia. Jak wspomina wieloletni znajomy poety, Andrzej Biernacki:

Końcowe lata swego życia miał Zbyszek pełne fizycznego cierpienia. Sam siebie nazywał do przyjaciół „druhem astmatycznym”. Wiedział, że dni jego przedłużają lekarze [...]⁷.

¹ A. Legeżyńska, *Zbigniewa Herberta wiersze ostatnie*, „Polonistyka” 1998, nr 9, s. 628.

² A. Szymañska, *Pośrednik wolności*, „Przegląd Powszechny” 1998, nr 7/8, s. 140.

³ Zob. J. Drzewicki, *Sprawy ostateczne, filozofia kaca i szachy*, „Rzeczpospolita” 1998, nr 114, s. 14.

⁴ H. Zaworska, *Słodka groza. „Epilog burzy” Zbigniewa Herberta*, „Wprost” 1998, nr 26, s. 90.

⁵ Zob. D. Mazurek, *Epilog życia*, „Kresy” 1998, nr 3.

⁶ Zob. P. Michałowski, *Brulion testamentu klasyka*, „Pogranicza” 1998, nr 4.

⁷ Cyt. za: J. Łukasiewicz, *Herbert*, Wrocław 2001, s. 203.

Jak zauważa Jacek Łukasiewicz: „W listach żartował, trzymał fason, nie zamierzał się poddać”⁸. Korespondencja z Magdaleną i Zbigniewem Czajkowskimi tę opinię potwierdza: wyraźny jest w niej wysiłek nie roztkliwiania się nad sobą, nie użalania, lecz oswajania ironią i humorem swych szpitalnych perypetii. Pojawia się nawet rodzaj swoistej błazenady wynikającej z dyskrecji, która nie pozwala na nazbyt ekshibicjonistyczne wyznania:

[...] coś się we mnie znów zapaliło, pogmatwało, zborsuczyło, jakieś skrzela czy oskrzela, więc znów antybiologia [...], strzykawki, trele-morele – w końcu wylądowałem w szpitalu.

Nie powiem, żebym nie znał weselszych miejsc, ale jako stary praktyk znoszę szpital nieźle. Przy odrobinie wyobraźni można wykrzesać także w tych lokalach trochę życia i humoru.

A oto niektóre z nich:

1. zamiana kart chorobowych wiszących na łóżkach (duża krzątanina – próba nerwów personelu i pacjentów),
2. branie białych, gorzkich, świńskich tabletek pod język i wypluwanie ich w cichym ustroniu,
3. oraz cały szereg igrów z aparatami, światłem i dzwonekami.

Ten list z 9 września 1993 roku opatrzył też nadawca zabawnym rysunkiem, który dowcipnie skomentował:

Moje łóżko szpitalne.

Proszę zwrócić uwagę na mnogość elementów dekoracyjnych o niedocieczonej funkcji, zbędnych, a więc z dziedziny czystej sztuki. Sądzę, że to łóżko to nieudane helikoptery byłego Związku Radzieckiego⁹.

⁸ Tamże, s. 204.

⁹ „Kochane Zwierzątka...”. *Listy Zbigniewa Herberta do przyjaciół – Magdaleny i Zbigniewa Czajkowskich*, do druku podała i komentarzem opatrzyła M. Czajkowska, Warszawa 2000, s. 171–172.

Nie mówił i nie chciał mówić o chorobie w tonie konfesyjnym, nie zwierzał się w korespondencji z własnych trwóg i lęków, nie opisywał zmiennych stanów własnego zdrowia – „trzymał się”, bagatelizując ironicznie własne niedomagania. W liście z 19 lipca 1997 roku pisał:

A teraz o podrobach (tak nazywam ciało). [...] miałem cholerny atak astmy, trzy dni jakby ktoś trzymał mi głowę pod wodą, ale teraz już fajnie. Mam bardzo dobrą opiekę lekarską i teraz podłączony jestem do maszyny, która tłoczy mi tlen do płuc. [...] Dość o podrobach. Hej, strzelcy, wraz!¹⁰

Nasilające się ataki astmy mocno naznaczyły ostatnie lata życia Herberta. Ale inna choroba towarzyszyła mu już od dawna: w 1967 roku zachorował na depresję, która nie opuszczała go potem przez 42 lata. W rozmowie z Jackiem Żakowskim żona poety, Katarzyna Herbertowa, wspomina:

[...] w 1967 roku, zaczęło się nieszczęście, które ciągnęło się za Zbyskiem już przez całe życie. Z początku nie rozumiał co się właściwie z nim dzieje. Ja też o tej chorobie prawie nic nie wiedziałam. To była potworna choroba. Tracił wolę życia. Zaczęły się lęki. Najpierw próbował je zapić. To coraz mniej pomagało. Lęki się nasilały. Stawał się agresywny. Wobec świata i także wobec siebie. Nie mógł tego wytrzymać. Nie chciał już dłużej żyć. [...] A potem gwałtownie przyszła faza zupełnie przeciwna. Tak miało być już zawsze. Bo kiedy mijała depresja, nastawał czas euforii. Wtedy Zbyszek był w cudownym humorze. Śmiał się bez przerwy. Nie było całej powagi ani grozy życia. [...] Wtedy powstawały jego najwspanialsze utwory. Ale z wiekiem – niestety – okresy depresji bardzo się przedłużały. To było prawdziwe piekło, z którego wydobywał się w sposób bohaterski, ale z coraz większym trudem. I coraz rzadziej mógł tworzyć, bo pisanie nie było możliwe ani w depresji, ani w stanach podwyższonego nastroju. Kiedy energia go rozsadała, nie spał, nie jadł, nie mógł usiedzieć w miejscu. Jak mam o tym mówić? Myśli pan, że w ogóle można takie cierpienie opisać?¹¹

¹⁰ Tamże, s. 174–175.

¹¹ Wywiad z Katarzyną Herbertową, „Gazeta Wyborcza” [magazyn] 30 XII 2000/ I I 2001, s. 11. Warto też przywołać świadectwo siostry Herberta z wywiadu, który przeprowadził Andrzej Franaszek: „W latach 60. zaczęły się jego depresje psychiczne. Wiedziała Pani o tym?

– Mało, bo pierwszy raz dotknęło go to, jak był za granicą. Później też. Na pierwszej linii była Katarzyna... Dopiero w latach 90. zobaczyłam, jak to wygląda. To jest podobno cierpienie, którego nie jesteśmy w stanie sobie wyobrazić. Nasza mama również cierpiała na stany depresyjne, które zaczęły się późno – między 60. a 70. rokiem życia. Zbyszek był w cierpieniu bardzo meżny. Po ustąpieniu objawów choroby prędko brał się do pracy. W ogóle nie lubił się użalać nad sobą. Ostatnią kartkę, jaką do mnie napisał i już nie wysłał, ale wręczył mi w szpitalu, podpisał «towarzysz radosnej śmierci»...

– Czy wychowanie mogło wpłynąć na tę dyskrecję, wobec własnej osoby?

– Nie wiem, on chyba sam do tego doszedł. Uważał w każdym razie, że nie warto o takich rzeczach mówić, był trochę stoikiem, chciał wszystko spokojnie znosić. Z jego wierszy wzięłam sobie tę dewizę, że nie warto być «małą duszyczką z wielkim żalem nad sobą», bo to i tak nic nie pomoże...” (*Herbert lubił szukać guza*, z Haliną Herbert-Zebrowską rozmawia Andrzej Franaszek, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 31, s. 33).

Dramatyczne, pełne rozpaczy pytania, które żona poety zadaje swemu rozmówcy, wobec tak tragicznego losu artysty słowa wydają się wyjątkowo ważne: jak o tym mówić? jak o tym pisać? Herbert przez lata w swej twórczości o własnej chorobie nie mówił – jak twierdzi jego żona: „jego niezwykłość polegała między innymi na tym, że z całą mocą odrzucał chorobę, która go niszczyła. Jakby była poza nim. Nigdy się na nią nie zgodził”¹². Co dla jego poezji oznaczała ta niezgoda? Na pewno to, że własna choroba jako temat wiersza się nie pojawia, że próżno by szukać jakichś autobiograficznych wyznań poety dotyczących jego depresyjno-euforycznych stanów. Tym bardziej trzeba uważnie przyjrzeć się tym wierszom, które potraktować można jako ślad zmagania i walki z chorobą, a przynoszą je tomy przez lata uznawane za apogeum Herbertowskiej liryki etyczno-obywatelskiej: *Pan Cogito* i *Raport z oblężonego Miasta*. Zanim jednak nimi się zajmę, nieco uwagi poświęcę kwestii, od początku stanowiącej jeden z najistotniejszych problemów poezji autora *Struny światła*: relacji cierpienie – sztuka, którą można traktować jako rodzaj *Vorgeschichte* do mającej się potem rozegrać nader osobistej historii samego autora.

W tomie *Hermes, pies i gwiazda* Herbert, posługując się, co zdarzało mu się wyjątkowo rzadko, liryką bezpośrednią, wyznawał:

Chciałbym opisać najprostsze wzruszenie
radość lub smutek
ale nie tak jak robią to inni
sięgając po promienie deszczu lub słońca
[...]
oddam wszystkie przenośnie
za jeden wyraz
wyłuskany z piersi jak zebro
za jedno słowo
które mieści się
w granicach mojej skóry

ale nie jest to widać możliwe
[...]¹³

To, co wydaje się szczególnie ważne, to bezpośrednio wyartykułowane pragnienie przekroczenia granicy pomiędzy ciałem a słowem, ciałem a tekstem, ciałem a poezją – pomiędzy życiem a sztuką. Przekroczenie – tak, by te dwa plany nie stanowiły porządków odrębnych, niezależnych czy nawet opozycyjnych, lecz by stały się dopełnieniem i uzupełnieniem, niepodzielną całością; by

¹² Tamże, s. 15.

¹³ Wszystkie teksty, o ile nie podaję innego źródła, cytuję za: Z. H e r b e r t, *Poezje*, wyd. drugie poszerzone, Warszawa 1998.

więc słowo bardziej wynikało z ciała, niż z porządku języka, by było bardziej bytem somatycznym, niż lingwistyczno-retorycznym. I choć towarzyszy temu świadomość nierealizowalności, to potrzeba sensualności słowa, jego zmysłowej sugestywności, a nade wszystko odpowiedniości i przyległości porządków cielesnego i poetyckiego pozostaje w twórczości Herberta jednym z dążeń najważniejszych.

Słusznie więc podkreśla wagę doznań zmysłowych Joanna Grądział, która zauważa, że wrażenia dotykowe stanowią fundament Herbertowskiego kontaktu ze światem:

Dotyk w liryce Herberta wydaje się najważniejszym ze zmysłów, gdyż pozwala człowiekowi zjednoczyć się ze światem, poczuć go w pełni, jak najbliżej, bezpośrednio. Gdy wzrok, smak, słuch zawodzą, bo stwarzają złudę poznania – [...] pozostaje jeszcze dotyk, „podwójna wszystkich zmysłów prawda”. Zdaje się być on jednak rozumiany jako niedoskonała, zmysłowa ścieżka poznania [...], lecz staje się także uniwersalną metaforą zdolności odczuwania i obcowania ze światem, metodą empatycznego wczuwania się w jego zjawiska¹⁴.

I konkluduje: „Dotykanie świata stanowi zatem poetycką formułę obecności człowieka w świecie, kondensację przeżycia, odczuwania, współczucia”¹⁵. Dotykanie świata jest także dotykaniem innych, dotykaniem nie w sensie zadawania bólu, ale empatycznego współbycia. Poezja staje się terenem obcowania z innymi, wspólnego z nimi przeżywania ich tragicznych doświadczeń i cierpień. Jak wyznał Herbert w rozmowie z Renatą Górczyńską: „**empatia** [...] jest dla mnie rzeczą zupełnie naturalną, a nawet [...] **warunkiem pisania**”¹⁶ [podkr. – K. P.].

Gdy w 1963 roku Jerzy Kwiatkowski opublikował *Imiona prostoty*, szkic poświęcony dwu Herbertowskim tomom, *Hermesowi* i *Studium przedmiotu*, nie bez powodu nazwał ich twórcę poetą współczucia:

Skrzywdzeni – to specjalnie uprzywilejowani podopieczni jego wierszy. [...] skrzywdzeni, ale nie poniżeni. Nie poniżeni, ale i nie wyolbrzymieni przez cierpienie. Nie jest to humanitaryzm mitotwórczy. I jakkolwiek Herbert nawraca jeszcze niejednokrotnie do tematów wojennych – nie ma tu herosów martyrologii. Może dlatego, że zakres podopiecznych Herberta jest w gruncie rzeczy bardzo szeroki: obejmuje, mniej więcej, ów cały, niezupełnie udany gatunek, który uczeni określili jako homo sapiens. Człowiek budzi litość – te słowa dadzą się odczytać i z wierszy-syntez *U wrót doliny*, i z *Konia wodnego*, i z *Apollina i Marsjasza*. Do kogoś, kto cierpi, mówi się cicho i prostymi słowami. Prostota Herberta znaczy także – *caritas*¹⁷.

¹⁴ J. Grądział, *Dotykanie świata*, „Arkusze” 1999, nr 4, s. 7.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ R. Górczyńska, *Sztuka empatii. Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem*. „Zeszyty Literackie” 1999, nr 68, s. 164.

¹⁷ J. Kwiatkowski, *Imiona prostoty*, [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 1, wyb. i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, t. 1, s. 43.

Miłość i szacunek dla cierpiących. Współczucie i współbycie z nimi. Dlatego też Herbert odrzucił sztukę, która tej najważniejszej, najgłębiej ludzkiej powinności nie potrafi sprostać i która nie angażując się w ból, pozostaje beznamiętną obserwacją. Apollo z wiersza Herberta jest patronem takiej właśnie sztuki: zdystansowanej, chłodnej, doskonale harmonijnej, ale zimnej i pozbawionej daru empatii. Gdy Marsjasz krzyczy, „wstrząsany dreszczem obrzydzenia / Apollo czyści swój instrument”, a kiedy „bóg o nerwach z tworzyw sztucznych” opisze mękę odzieranego ze skóry ciała, robi to niczym „osiemnastowieczny klasyk”¹⁸:

łyse góry wątroby
pokarmów białe wąwozy
szumiące lasy płuc
słodkie pagórki mięśni
stawy żółć krew i dreszcze
zimowy wiatr kości
nad solą pamięci

Niewiele tu zostaje z „prozy” i okropności cierpienia, niknie okrucieństwo i groza, a metaforyzacja służy uwzniośleniu i przesłonięciu nazbyt brutalnej i dosadnej fizjologii. To, co straszne i przerażające, zostało poddane konwencji, której zadaniem jest takie estetyczne przekształcenie, aby straszność „złagodzić” i „upiększyć”. Ale ten artystyczny proceder boga zostanie przerwany kolejnym, przeraźliwym krzykiem torturowanego. Apollińska sztuka milknie wobec cierpienia. I to jest jej klęska ostateczna. Wedle Herberta bowiem – jak komentuje Ryszard Przybylski –

Jedynym artystą, który mógłby oddać w sztuce ból Marsjasza, jest sam nieszczęsny sylen. Jeśli tematem sztuki jest rozdzierająca męka, może ją opisać tylko ten, kto ją przeżył. Granice sztuki wytycza osobiste doświadczenie poety. Jeśli ból był do zniesienia, opisze go tylko ten, kto go zniósł. Jeśli był nie do zniesienia i zabił, nigdy nie zostanie opisany.

Dlatego klasyk opisuje tylko to, co istnieje w jego świadomości¹⁹.

Nie jest zatem tak, że sztuka wobec cierpienia skazana jest albo na fałsz albo na niemotę. W tej kwestii rysują się różne możliwości:

Współczesny artysta, który ma normalne ludzkie nerwy, postawiony wobec odzieranego ze skóry człowieka ma do wyboru trzy wyjścia.

Po pierwsze, może zamilknąć, przeklinając siebie i swą bezsilną wobec cierpienia sztukę. [...]

¹⁸ Zob. R. Przybylski, *Między cierpieniem a formą*, [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 1, s. 80–127.

¹⁹ Tamże, s. 97.

Po drugie, może krzyczeć ze zgrozy i rozpacz, w nadziei, że krzykiem tym odda cierpienie zakatowanych. [...]

Ale postawiony obok odzieranego ze skóry człowieka poeta ma jeszcze trzecie wyjście. Może z umiarem i spokojem mówić o własnych wrażeniach. I to wyjście wybrał Herbert²⁰.

Taką, pełną empatii, ale i wynikającej z *caritas* dyskrecji, postawę przyjmie Herbert w swej twórczości w stosunku do cudzego cierpienia. A jak opisze cierpienie własne? Jak je przedstawi w swej poezji? Czy znajdzie sposób, aby ukazać męki własnej duszy i własnego ciała?

Próżno by szukać w poezji autora *Pana Cogito* bezpośrednich wyznań dotyczących jego własnych depresyjnych lęków i przerażeń. O swoich przypadłościach poeta milczy wierny sformułowanej w szkicu o Piero della Francesca zasadzie o całkowitej oddzielności życia i dzieła artysty. O nim, podobnie jak o wielkim włoskim malarzu, też dobrze byłoby nie pisać romansu, cały świat natomiast winno pochłonąć jego dzieło²¹. A jednak tom – w którym niepodzielnie rządzi liryka roli i który stanie się w opinii wielu krytyków szczytowym osiągnięciem Herberta i jego znakiem rozpoznawczym – można także czytać jako świadectwo jego walki z własną chorobą. Nawet *Przesłanie Pana Cogito*, wiersz odbierany jako etyczno-obywatelski dekalog, jako drogowskaz dla innych, może – w kontekście biografii Herberta – nabrać także innych, daleko bardziej osobistych znaczeń. Jak wspomina żona poety:

I wiem, że dla Zbyszka to było prawdziwe przesłanie. Może bardziej nawet dla niego samego niż dla innych ludzi²².

Tak interpretowane słynne końcowe słowa: „Bądź wierny Idź”, tracą swój nieznośny już dziś patos i retorykę, a zyskują tragiczny wymiar świadectwa walki chorego człowieka o zachowanie własnej, ludzkiej godności wobec zbliżającego się „ciemnego kresu”. „Teraz więc przesłanie: «Bądź wierny Idź» – pisze Legeżyńska – osłabia swój abstrakcyjny wymiar, stając się dla podmiotu imperatywem wierności sobie w wymiarze egzystencji, a nie historii”²³.

Lekko sceptyczny, próbujący mimo wszystko utrzymać postawę wyprostowaną, Herbertowski bohater pośród innych zajęć i zatrudnień zastanawia się także, jaką postawę przyjąć wobec cierpienia. A wnikliwość tej refleksji świadczy o tym, że niejednego już Pan Cogito w swoim życiu doświadczył. Wie bowiem, że na cierpienie:

²⁰ Tamże, s. 98–99.

²¹ Zob. Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Lublin 1991, s. 181–182.

²² Wywiad z Katarzyną Herbertową, s. 13.

²³ A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999, s. 113.

należy zgodzić się
 pochylić łagodnie głowę
 nie załamywać rąk
 posługiwać się cierpieniem w miarę łagodnie
 jak protezę
 bez fałszywego wstydu
 ale także bez pychy

Przyjąć pokornie, bez narzekania, biadolenia, uzalania się, ani go nie umniejszając, ani nie gloryfikując; nie czując się przez nie ani poniżonym, ani wybranym. Trzeźwo i roztropnie w swoim cierpieniu być –

ale równocześnie
 wyodrębnić je z siebie
 i jeśli to możliwe
 stworzyć z materii cierpienia
 rzecz albo osobę

grać
 z nim
 oczywiście
 grać

Taka strategia wobec cierpienia nie powstaje jako efekt teoretycznych spekulacji, ona zrodzić się może jedynie z osobistego doświadczenia, z zadawanego sobie pytania o to, jak sprostać własnej chorobie. I Herbertowi, i Panu Cogito obca jest estetyka czystej ekspresji, nie poddającego się werbalizacji jęku i rozpaczy, bowiem „krzyk wymyka się formie / jest uboższy od głosu”, „odrzuca łaskę humoru” (*Pan Cogito i pop*) i co najważniejsze – nie daje szansy na poznanie istoty cierpienia. To forma właśnie – zdaje się mówić Herbert – niesie z sobą jakiś, jedynie w tej sytuacji możliwy, rodzaj ocalenia. Niesie też nadzieję poznania, zbliża bowiem do tajemnicy każdego, także ekstremalnie intensywnego, doświadczenia.

Herbertowa fenomenologia bólu, wyłożona ustami jego poetyckiego bohatera, daleka jest od bezpośredniego wyznania. Poeta pozostaje ukryty za maską wykreowanej przez siebie postaci – i nigdy do końca nie wiadomo, w jakiej mierze sądy wygłaszane przez Pana Cogito są zgodne z opiniami samego Herberta. Nie wiadomo tym bardziej, że wraz z liryką roli nader często Herbert posługuje się ironią, zwiększającą jeszcze dystans pomiędzy podmiotem a wypowiedzią. Tak jest także w zakończeniu omawianego wiersza *Pan Cogito rozmyśla o cierpieniu*:

bawić się z nim [z cierpieniem – K. P.]
 bardzo ostrożnie
 jak z chorym dzieckiem

wymuszając w końcu
 głupimi sztuczkami
 nikły
 uśmiech

Ten finałowy uśmiech jest zwycięstwem, bo pojawił się jako efekt świadomych prób podejmowanych przez Pana Cogito czy też klęską, skoro został wymuszony? Można zatem sprostać cierpieniu poprzez świadomy wysiłek czy przeciwnie – bez względu na usilne starania i tak w końcu trzeba się poddać? Herbert nie jest jednoznaczny, a jego wiersz nie staje się prostym i łatwym przepisem na przewycięzanie cierpienia.

W tomie kolejnym, w *Raporcie z oblężonego Miasta i innych wierszach* (1983), tworzącym wraz z tomem poprzednim centrum Herbertowskiego dekalogu obywatelskich cnót i etycznych powinności, znajduje się wiersz, który najczęściej także był interpretowany zgodnie z polityczną wykładnią. Można go jednak – a w kontekście doświadczeń samego Herberta chyba nawet trzeba – przeczytać inaczej. Drogę takiej lektury wytyczył Jacek Łukasiewicz, gdy pisał: „Jest to jednak bardziej, gdy patrzymy z dzisiejszej perspektywy, wiersz o lęku przed zbliżającą się depresją”²⁴.

Potwór Pana Cogito bowiem, w przeciwieństwie do smoka świętego Jerzego, to byt dziwnie amorficzny: „pozbawiony wymiarów”, „trudno go opisać”, „wymyka się definicjom” – „jest jak ogromna **depresja**” [podkr. – K. P.], „rozcignięta nad krajem”. Herbert łączy więc dwa plany, osobisty i polityczny, a potwór z jego wiersza jest tyleż upostaciowaniem obezwładniającego marazmu życia w PRL-u, co przerażającej, nazwanej nawet wprost własnej choroby. To oczywiście tak nikły sygnał, że stosunkowo łatwo go podczas lektury nastawionej na inne kwestie w ogóle nie zauważyć.

Wyraźną zmianę w sposobie mówienia o własnej chorobie przyniósł tom *Rovigo* (1992). W wierszu *Do Piotra Vujičića* Herbert zwraca się do wieloletniego przyjaciela i tłumacza swej twórczości z następującą prośbą:

wytłumacz to innym
 miałem wspaniałe życie
 cierpiałem

Nie tylko mówi wprost o własnym cierpieniu, ale upatruje w nim najistotniejszą wartość własnego życia. A jednak i to wyznanie jest nader oszczędne, nie ma w nim mowy o jakichkolwiek szczegółach dotyczących cierpienia, o jego nazbyt brutalnych i fizjologicznych aspektach. Ujęte w aksjologicznej perspektywie zostaje ono docenione i dowartościowane, nie tylko zyskuje znaczenie, ale

²⁴ J. Łukasiewicz, *dz. cyt.*, s. 192.

nawet nadaje życiu wartość. Herbert zachowuje się jakby zgodnie z opisaną przez siebie zasadą (*Zwierciadło wędruje po gościńcu*):

sztuka stara się uszlachetnić
podnieść na wyższy poziom
wyśpiewać odtańczyć zagadać

zetlałą materię ludzką
zrudziałe cierpienie.

Jednak „podnoszenie na wyższy poziom” nie do końca jest możliwe. Prawda bólu niszczy wszystkie usilne starania i na końcu zostaje, nie uszlachetnione i nie przesłonięte niczym, cierpienie.

Nie wydaje się – uważa Anna Legeżyńska – by Herbert mówił tu aprobująco o upiększaniu życia przez sztukę. Kontrast między chwytami sztuki (uszlachetnić, podnieść, wyśpiewać) a sferą życia, opisanego autentycznie (materia, cierpienie, to „niższy” poziom) jest wyraźnie ironiczny i ostatecznie dyskredytuje owe zabiegi sztuki, „zagadującej” prawdę egzystencji. Tak więc na pewno nie wygrywa sztuka z życiem, z cierpieniem „zetlałym”, i „zrudziałym”, jak próchniejące ciało i krzepnąca krew. Somatyczność, biologizm i realność życia wymykają się w sztuce technikom odbicia²⁵.

W *Rovigo* świadom tego Herbert pisze:

Kiedy byłem bardzo chory opuścił mnie wstyd
bez sprzeciwu odsłaniałem obcym rękoma wydawałem obcym oczom
biedne tajemnice mego ciała
(*Wstyd*)

i inaczej już, nawet nieodmiennie sceptyczny Pan Cogito, „nuci / swoja arię / pożegnalną” (*Pan Cogito na zadany temat: przyjaciele odchodzą*).

²⁵ A. L e g e ż y ń s k a, *Gest pożegnania...*, s. 116; o ironicznym dyskursie Herberta zob. także: A. v o n N i e u k e r k e n, *Zbigniew Herbert – ironia jako zabieg retoryczny oraz postawa życiowa*, [w:] t e n ż e, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998.

Epilog burzy

Zasadnicza zmiana w mówieniu o sobie samym najpełniej zmanifestuje się w *Epilogu burzy*. Tom ostatni bowiem to propozycja odrębna i nowa w podejmowaniu wątków autobiograficznych w kontekście całej poetyckiej twórczości autora *Pana Cogito*²⁶. Choroba jest tu stale obecna w sposób niezawołowany, lecz całkowicie jawny²⁷. Jacek Łukasiewicz pisze:

Choroba występuje nie tylko jako temat, także daje o niej znać autor przerwami w głosie, gwałtownością przejść, przeskokami myśli, nawet niepoprawnością językową²⁸.

Już pierwszy z *Brewiarzy* (drugi z kolei wiersz tomu), będący podziękowaniem „za cały ten kram życia”, przynosi szczególny rejestr szpitalnych rekwizytów:

Panie, dzięki ci składam za strzykawki z igłą grubą i cienką jak włos, bandaże, wszelki przyłepiec, pokorny kompres, dzięki za kroplówkę, sole mineralne, wenflony, a nade wszystko za pigułki na sen o nazwach jak rzymskie nimfy [...]

²⁶ Ważnym kontekstem dla *Epilogu burzy* jest wspomnienie Krzysztofa Karaska, dotyczące ostatniego roku życia Herberta: „Można powiedzieć, że był to rok darowany i Herbert wiedział o tym. Na jesieni, poprzedniego roku przeżył właściwie własną śmierć. Przez kilkanaście dni był nieprzytomny, nie rokujący nadziei na jakąkolwiek poprawę. Ciężkie zapalenie płuc, przy niemożności poruszania się, wróżyło jak najgorzej. Dokonana po tygodniu tracheotomia pozwalała na utrzymanie go przy życiu, ale przytomności przez kilkanaście jeszcze dni nie odzyskiwał, lekarze utrzymywali go w tym stanie, aby nie sprawić szoku, a także, aby choć w ten sposób wróciło mu trochę sił.

To cudowne ocalenie utwierdziło go w przekonaniu, że tym razem to już naprawdę, i że czas jaki mu pozostał należy wykorzystać do maksimum. [...] wtedy to właśnie usiłował ukończyć pisaną od trzydziestu lat książkę, własną rewizję niektórych greckich mitów, *Król mrówek*. Tom wierszy, jaki wyskoczył nagle, na wiosnę roku 1998, kilka zaledwie miesięcy przed śmiercią poety, był wyrazem jego nowej świadomości i uzmysławiał przełom, jeszcze jeden, ostatni już jego twórczości. Wiersze, które powstawały, były pośpiesznym, jakby obnażonym świadectwem stanu ducha, który odnalazł w sobie, a który nazwałbym metafizycznym uzasadnieniem własnego istnienia. On, poeta by tak rzec «obiektywny», zwracał się po raz pierwszy ku sobie, a zatem odsłaniał się, otwierał na ciosy, on, mistrz poetyckich zastłon. Godził się w nim z ludźmi, godził się z sobą” (K. K a r a s e k, *Rok darowany*, „Życie” 2004, nr 3, s. 21).

²⁷ Poświadczają to także zachowane papiery poety. „Charakter pisma na wszystkich tych rękopisach jest zachwiany, zniekształcony chorobą” – *Od wydawcy*, „Zeszyty Literackie” 2000, nr 70, s. 95.

²⁸ J. Ł u k a s i e w i c z, *dz. cyt.*, s. 209.

Układają się one w jakąś mini-opowieść o pobycie w szpitalu: o zastrzykach, kroplówkach, wzmacniających zabiegach i o kłopotach ze snem. A „dobrymi wrózkami” w tych okolicznościach stają się „Dalida / Halina Kunicka / Irena Santor”, bowiem

dzięki nim
tyrania
upiększona
została
piosenkami

Nie Bach, Mozart, Chopin czy Beethoven, czego można by spodziewać się po klasyku, ale popularne wokalistki przynosiły ulgę i łagodziły ból. Bo to śpiewane przez nie piosenki dobiegały z radia w niejedną, można przypuszczać, bezseną noc. I nie szydzi się teraz z ich czasem nazbyt łatwej urody, ale dziękując, przyznaje „czule miejsce w pamięci / wspólne imię / na kamiennej tablicy / znojnego żywota”. A więc pojawia się poczucie solidarności i wspólnego losu.

Jak można pomóc śmiertelnie choremu człowiekowi? Herbert odpowiada na to pytanie w wierszu *Co mogę jeszcze zrobić dla Pana*²⁹:

Całe mnóstwo
otworzyć okno
poprawić poduszkę
wylać zimną herbatę

– to wszystko

– wszystko

dużo
i mało zarazem

trzeba bowiem
robić to starannie
i z namysłem

otworzyć okno na całą wiosnę
poprawić
głowę na kształt poduszki

Na tytułowe pytanie odpowiada podmiot bardzo bliski samemu Herbertowi – to on, ciężko chory, uświadamia odwiedzającemu go rozmówcy wagę czynności najzwyczajniejszych i najprostszych. Ale, co równie istotne, uświadamia mu także, że niezmiernie istotny jest sposób ich wykonywania, bezcenne są uważ-

²⁹ Wiersz podaję w wersji z „Zeszytów Literackich” 2000, nr 70, s. 91.

ność i troska, czułość gestu, wynikającego ze współczucia. Tylko empatia otworzyć może „okno na całą wiosnę” i „poprawić / głowę na kształt poduszki”.

Osobne miejsce w tym poetyckim sprawozdaniu z choroby zajmują dwa wiersze, które nazwać można „bólowym dyptykiem”. Łączy je nie tylko tematyka, lecz także zastosowana w nich przez Herberta metaforyka, w obu bowiem atak bólu opisany zostaje za pomocą środków o militarnej proveniencji. Pierwszy z nich, *Ostatni atak. Mikołajowi*, skierowany jest, można przypuszczać, do przyjaciela jeszcze z partyzantki, do którego zwraca się teraz Herbert połączony z nim nie tylko akowską przeszłością, ale także dzisiejszą wspólnotą doświadczania choroby:

Pozwól na wstępie wyrazić radosne zdziwienie
że oto idziemy razem na czele naszych kompanii
w różnych mundurach różne komendy ale cel jest jeden
przeżyć

Ten marsz prowadzi tym razem nie na kolejną potyczkę drugiej wojny, ale w życie, które ciągle jeszcze trwa, i które samo w sobie stanowi cel najważniejszy. W tej walce trzeba zwyciężyć chorobę i cierpienie:

Kiedy to mówisz lawinowy ogień artylerii
to ten łajdak Parkinson zwlekał tak długo
aż wreszcie dopadł nas gdy szliśmy nieprzepisowym krokiem

O chorobie swego towarzysza, Mikołaja, Herbert mówi wprost, o swojej wprost nie mówi nic, ale doświadczenie cierpienia jest wspólne – dla nich obu „jeszcze nie skończyła się ta cholerna wojna”.

Wiersz drugi, *Pal*, bezpośrednio już odnosi się do własnych, przekraczających granice ludzkiej wytrzymałości, doświadczeń:

nie wiem przeciwko komu (do czorta)
jest ten huraganowy atak
artylerii ciężkiej bólu gdy każdy centymetr powietrza
każda piędź ziemi zostały obrócone na nice
przez poprzedni atak wręcz zniwelowane więc po co
ta furia bólu jeżeli jest to sygnał
a ból jest sygnałem wysyłanym do sztabu
gdy wszyscy dali nogę roniąc po drodze ostatnie rozkazy
zniszczenia po co więc te paroksyzmy zimne dreszcze mdłości
wycie pod niskim ciemnym niebem
wbijanie na pal

Polem bitwy jest własne ciało, to w nim następuje atak za atakiem, i to w nim trzeba się bronić, choć sens własnego cierpienia pozostaje niepojęty. Warto zauważyć, że jest to jedyny wiersz, w którym Herbert wprost wylicza elementy somatycznych tortur: paroksyzmy, zimne dreszcze, mdłości. Tytułowe

„pal” w kontekście początkowych wersów wiersza wydaje się komendą do szturm, do „huraganowego ataku”, wydaną przez imaginacyjne dowództwo i z zatrważającą konsekwencją wykonaną; w zakończeniu tekstu pojawia się „wbijanie na pal” – wyrażenie mające oddać intensywność znoszonej męczarni, jej straszliwą długotrwałość i powolność. A wszystko to dzieje się „pod niskim ciemnym niebem”. Bez światła, bez nadziei, bez Boga. Dlatego może zamiast krzyża jest pal?³⁰

Dlaczego Herbert, aby opisać ból, posłużył się terminologią wojskową? Czy to ma jakieś znaczenie? Jacek Łukasiewicz widzi sprawę prosto: „to żarty z własnego cierpienia”³¹. W pewnym stopniu tak, ale wydaje się również, że Herbert poszukiwał języka, który choćby w jakiejś mierze mógł tak ekstremalnemu doświadczeniu sprostać. A skojarzenie z obszarem działań wojennych nasunął zapewne frazeologizm: „atak bólu”, może także szczególnie jakość samego bólu (palący). Do tego lingwistycznego uzasadnienia dołącza zapewne motywacja biograficzna: doświadczenia wyniesione z partyzantki były dla Herberta bardzo ważne przez całe życie, stanowiły rodzaj chrztu bojowego i inicjacji w dorosłe życie; wtedy walczył z wrogiem, kształtował w sobie postawę odwagi i dzielności, teraz także miał walczyć, tylko wróg był inny (tak się przecież mówi: walczyć z chorobą).

Kant. Ostatnie dni to wiersz, który tylko z pozoru traktuje o schyłku życia wielkiego królewieckiego filozofa. W istocie poprzez jego losy Herbert opowiada o okrucieństwie praw rządzących także jego życiem:

To naprawdę – naturo – nie świadczy o twojej
wielkoduszności
a jeśli nie jesteś wielkoduszna
możesz nie być wcale

Czy naprawdę nie mogłaś zafundować mu nagłej śmierci [...]

To pytanie brzmi tak dramatycznie, ponieważ dotyczy także, a nawet przede wszystkim, jego własnego losu. Poprzez pryzmat osobistych doświadczeń wydobyty zostaje, mocą empatycznego czucia, tragizm ostatnich dni Kanta.

O stosowanej przez Herberta w *Epilogu burzy* strategii Anna Legeżyńska pisała:

Na ogół w tomie tym poeta stara się tematowi śmierci nie dotykać bezpośrednio, opisuje raczej jej symptomy i okoliczności, jakby dotyczyły kogoś innego. Ironiczność postawy Herberta

³⁰ To ciekawe, że w poezji Herberta nie pojawiają się żadne identyfikacje z cierpieniem Chrystusa. O Bogu w tej poezji zob. ciekawy szkic P. Lisieckiego, *Puste niebo Pana Cogito*, [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 1. s. 241–263.

³¹ J. Łukasiewicz, *dz. cyt.*, s. 208.

w wierszach ostatnich polega głównie na tym, że konstruuje on liryczną sytuację pożegnania, sytuując w niej „ja” zdziwione i zdystansowane wobec własnego umierania³².

Tak rzeczywiście się dzieje w wielu wierszach z tego tomu, np. w *Przyszło do głowy*, *Stanęło na głowie*, *Urwaniu głowy*, czy w *Zaświatach Pana Cogito*:

Meżne umieranie – kontynuuje badaczka – okazuje się sztuką właściwego zastosowania wobec kwestii ostatecznych strategii autoironii, drwiny i żartu³³.

Ale czy tylko? Czy nie pojawia się w tym tomie także postawa inna? Warto przyjrzeć się pod tym kątem pięciu tekstom z ostatniego poetyckiego tomu Herberta, które wyraziście różnią się od pozostałych utworów pomieszczonych w *Epilogu burzy*. Więcej jeszcze – owych pięć wierszy stanowi, jak sądzę, propozycję odrębną i **nową** na tle całej poetyckiej twórczości autora *Pana Cogito*. Wyznaczają one – jak się wydaje – punkt dojścia, miejsce ostatnie i ostateczne Herbertowskich zmagania, zarówno z problematyką przemijania, cierpienia i śmierci, jak też poszukiwania własnej, odmiennej od wcześniejszych, dykcji dającej możliwość wysłowienia tej problematyki. Oto tytuły tych utworów: *Kwiaty*, *Piosenka*, *Pora*, *Tkanina* oraz *Strefa liryczna*. Wymieniłam je nie do końca zachowując porządek, w jakim pomieszczone zostały w książce – aby go przywrócić, należałoby *Strefę liryczną* umieścić pomiędzy *Piosenką* a *Porą*. Zmiana ta nie jest jednak manifestacją czytelniczej niefrasobliwości, lecz wynika z przyjęcia określonego stylu interpretacyjnego, na który – tak uważam – kompozycja całego tomu nie tylko przyzwala, ale wręcz ku niemu kieruje. Jak już powiedziałam, odmiennosc tych tekstów w stosunku do całej poetyckiej twórczości Herberta wydaje się uderzająca. Zanim jednak podejmę próbę opisu owej odmiennosci, słów kilka poświęcę temu, co – wedle badaczy – uchodzi za konstytutywne dla Herbertowej poetyki, aby na tym tle ukazać elementy nowe. Oczywiście, nader pobieżny musi to być rekonesans krytycznych opinii, uwzględniający najbardziej wyraziste cechy tej poezji. Pomijam więc niuanse i wyjątki, przypadki nie potwierdzające reguły, a wydobywam to, co reprezentatywne i najbardziej typowe.

Poezję Herberta „klasyczną z ducha – chłodną, przejrzystą, uporządkowaną, powściągliwą”³⁴, pisze Al Alvarez w artykule bilansującym twórczą drogę autora *Struny światła*, charakteryzuje „styl czysty i prosty, pozwalający zrezygnować z interpunkcji bez zaciemniania sensu wypowiedzi”³⁵. Herberta, kontynuuje badacz, cechuje żywiołowa niechęć do «poetyckości» w kwiecistym,

³² A. Legeżyńska, *Gest pożegnania...*, s. 123; por. S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994, s. 152.

³³ A. Legeżyńska, *Gest pożegnania...*, s. 125.

³⁴ A. Alvarez, „Nie walczysz, to umierasz”, [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 2, wyb. i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000, s. 17.

³⁵ Tamże, s. 18.

egocentrycznym i romantycznym sensie tego słowa”³⁶. Opinia ta byłaby zgodna z poetyckim programem sformułowanym przez samego Herberta w 1972 roku:

Najbardziej w poezji współczesnej podobają mi się te wiersze, w których dostrzegam coś, co nazwałbym cechą przeźroczystości semantycznej (termin zapożyczony z logiki Husserlowskiej). Owa przeźroczystość semantyczna to własność znaku polegająca na tym, że w czasie używania go uwaga jest skierowana na przedmiot oznaczony i sam znak nie zatrzymuje na sobie uwagi. Słowo jest oknem otwartym na rzeczywistość. [...] Mniej natomiast – kontynuuje poeta – (a czasem zupełnie nie) podobają mi się wiersze gęste od metafor o wydziwionej składni, „wiersze przedmioty”, poza którymi nic nie widać, których celem jest zatrzymanie uwagi czytelnika na mistrzostwie autora. Stąd postulat prostoty [...]”³⁷.

Poezja winna zatem mówić jasno, prosto, zwięźle, winna raczej poetyckość skrywać niż manifestować. Wedle nader trafnych rozpoznań Danuty Opackiej-Walasek, do których jeszcze przyjdzie mi się odwołać: „Herbert zmierza do obiektywizowania poetyckiego świata, chce, by «nad wybuchami entuzjazmu czy wybuchami nienawiści» sprawował kontrolę rozum, którego zwierchność jest dla Herberta nieoceniona”³⁸. Tendencja do obiektywizowania sytuacji na planie poetyki znajduje realizację w krótkiej, wyważonej frazie, konstatującej fakty rzeczowo, bez rozlewności poetyckiej, ze skłonnością do puentującej diagnozy. Fraza składa się często z dwóch, trzech słów (czasem z jednego), co zmusza do kondensacji znaczeń i dyscypliny wysłowienia, a w finale do uniwersalizacji świata przedstawionego. Taka poetycka dykcja wynika z racjonalnego, zdystansowanego wobec emocji, oglądu rzeczywistości³⁹.

Dlatego też tak często sięga Herbert po lirykę roli, która pozwala wydobyć różne stopnie dystansu pomiędzy autorem wewnętrznym a podmiotem mówiącym. Ironia, programowa niejako metoda poetycka autora *Napisu*, której funkcje wnikliwie opisał Barańczak⁴⁰, wymiennie z dydaktycznym patosem buduje fundament perswazyjnej strategii Herberta. Autorytatywny ton, pełen – czy to ironicznie, czy całkiem serio – udzielanych nauk, tworzy moralistyczną tkanę tej poezji. Przykładem mogą tu być dwa bodaj najsłynniejsze w latach osiemdziesiątych wiersze Herberta *Przesłanie Pana Cogito* i *Potęga smaku*. Jak pisze Opacka-Walasek: „Zamiast retorycznego patosu, podkreślającego wagę rozkazników oraz dominanty funkcji konatywnej, perswadującej wirtualnemu odbiorcy istotę wartości, pojawia się ironia, uzbrojona w satyrę”⁴¹ i następuje przesunięcie akcentu z konatywności na emotywność wypowiedzi. Choć w stylistyce wiersze

³⁶ Tamże.

³⁷ Cyt. za: E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965. Ideologie artystyczne*, cz. II, Warszawa 1988, s. 230.

³⁸ D. Opacka-Walasek, „...pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Katowice 1996, s. 32.

³⁹ Zob. tamże, s. 27–50.

⁴⁰ Zob. S. Barańczak, *dz. cyt.*, s. 152–186.

⁴¹ D. Opacka-Walasek, *dz. cyt.*, s. 88.

te skrajnie się od siebie różnią, oba realizują wzorzec poezji zaangażowanej w budowanie aksjologicznego porządku poprzez wskazywanie postaw i wyborów właściwych, co czasami zresztą stwarza niebezpieczeństwo zbytniego patosu i dydaktyzmu.

Prosta, oszczędna, zwięzła forma wypowiedzi służy u Herberta najważniejszym wartościom – prawdzie, odpowiedzialności, wierności. Przed wieloma laty pisał o tym Kwiatkowski:

Prostota wypowiedzi, prostota języka to nie tylko sprawa komunikatywności, to także sprawa moralności⁴².

Podsumujmy, korzystając z inspirujących ustaleń Edwarda Balcerzana. A zatem: wiersze Herberta cechuje: „jawność i jasność tematu, czytelność sytuacji lirycznej: wiadomo, kto mówi, do kogo mówi, w jakim celu mówi”⁴³. Mówi zazwyczaj ktoś, kto chce przekazać ważną prawdę moralną, dlatego też w świecie poetyckim autora *Struny świata* tak często występują wyraziście skontrastowane strony uwikłane w konflikt wartości. Nawet jeśli racje nie rozkładają się wedle prostej opozycji zło–dobro, to i tak celem tekstu jest ukazanie etycznego konfliktu, a zadaniem czytelnika wyciągnięcie z tego odpowiedniej nauki.

Moralistycznemu przesłaniu tej poezji podporządkowana jest poetycka dykcja: prostota i prozaizacja języka, racjonalność dyskursu, paraboliczność wypowiedzi. Wedle formuły Brodskiego:

Wiersze Herberta niezwykle przypominają twierdzenia matematyczne, czy też, jeśli wolicie, przypowieści ze względu na swoją zwięzłość i surowość⁴⁴.

Nie lirykiem był więc Herbert w swoich największych, najczęściej czytanych, komentowanych, interpretowanych wierszach, ale przede wszystkim moralistą, racjonalistą, ironistą, dialogistą; był nauczycielem i mistrzem wskazującym drogę. Kiedyś pojawić się musiały sygnały świadczące o wyczerpaniu takiego sposobu mówienia, który w dużej mierze wykreowany został przez polityczny kontekst towarzyszący pisaniu, publikowaniu i odbiorowi kolejnych tomów poetyckich. I tak się też stało – świadectwo zmierzchu Herbertowej dykcji, tej z *Pana Cogito* czy z *Raportu z oblężonego Miasta* przynosi *Elegia na odejście*, tom, co warte podkreślenia, bo fakt to wiele mówiący, z 1990 roku.

W *Elegii*... [Herbert – K. P.] daje znak egzegetom swojej twórczości – pisał Mariusz Werner – że ma pełną świadomość wyczerpania idiomu poetyckiego, którego pielęgnacji i ulepszaniu

⁴² Cyt. za: E. B a l c e r z a n, *dz. cyt.*, s. 240.

⁴³ Tamże, s. 251.

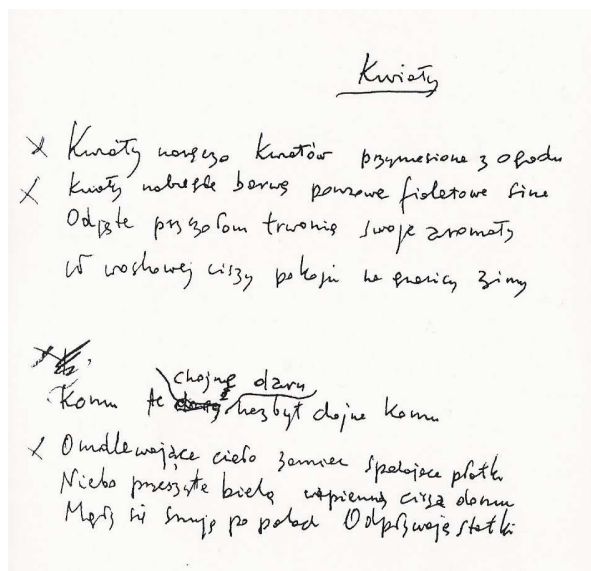
⁴⁴ Cyt. za: B. T o r u ń c z y k, *Dukt pisania, dukt pamięci*, [w:] *Poznanie Herberta*, t. 2, s. 76.

poświęcił całe artystyczne życie. [...] *Elegia...* może być rozumiana jako tom pożegnalny: Herbert żegna się w nim z dawnym idiomem swej poezji, dawnymi problemami, ale to pożegnanie wypowiedziane jest w tym samym idiomie⁴⁵.

Podkreślmy: w tym samym idiomie. Zasadniczej zmiany w sposobie mówienia nie przyniesie również tom następny, *Rovigo* (1996), jest raczej, jeśli idzie o strategię mówienia glossą czy aneksem do *Elegii*. Powiedzieć by można nawet, że intensyfikuje ową strategię: bohater liryczny – wedle rozpoznania Wernera – to nieomylny „depozytariusz prawdy”⁴⁶, to ten, który ma rację, to apostoł wyższych wartości w świecie, który uległ niemal powszechnemu znikczemieniu. Dlatego też krytyk tak ostro oceni ten poetycki tom, nazywając *Rovigo* wielką poetycką klęską.

Przejdźmy do *Epilogu burzy*, który w konfrontacji z tomem poprzednim jest – trawstując słowa Wernera – wielkim poetyckim, ale i, jak sądzę, ludzkim zwycięstwem Herberta.

Ostatnią poetycką książkę autora *Napisu* otwiera wiersz *Kwiaty*. Otwiera najdosłowniej – faksymile autografu tego wiersza widnieje na pierwszym skrzydełku okładki. Jest to więc wiersz stanowiący, decyzją autora, wizytówkę całego tomu, wiersz będący wprowadzeniem do lektury utworów następnych, wiersz nie tyle wydrukowany, a przez to w jakiś sposób jakby mniej osobisty, lecz zapisany ręką poety, wiersz, którego intymność poświadcza nawet rozchwiany kształt liter:



⁴⁵ M. Werner, „Rovigo”: portret na pożegnanie, [w:] *Poznanie Herberta*, t. 1, s. 220.

⁴⁶ Tamże, s. 229.

[Kwiaty naręcza kwiatów przyniesione z ogrodu
 Kwiaty nabiegłe barwą pąsowe fioletowe sine
 Odjęte pszczołom trwonią swoje aromaty
 W woskowej ciszy na granicy zimy

Komu te hojne dary nazbyt hojne komu
 Omdlewające ciało zamieć spadające płatki
 Niebo przeszyte bielą wapienna cisza domu
 Mgły się snują po polach Odpływają statki]

Po pierwsze zwraca uwagę niezmiernie tradycyjny, jak na Herberta, kształt wersyfikacyjny wiersza. Dwie czterowersowe strofy, z rozmiarem wersów od 11 do 16 sylab, z tendencją do wyrównywania długości wersów do 13-stu i 14-stu zgłosek, z wyraźnie zaznaczoną średniówką. Dostrzec można także dążenie do pewnej regularności metrycznej – jambiczne uporządkowanie przed średniówką, a także zastosowanie rymów żeńskich w drugiej strofie. To nieregularny wiersz sylabiczny, który Jacek Łukasiewicz uznał za kontynuację linii Skamandra⁴⁷. Podkreślmy: Herbert kontynuator Skamandrytów! Ta formuła może brzmieć szokująco, ale chodzi w niej o wskazanie, że Herbert odwołuje się do tradycyjnego wyobrażenia utworu poetyckiego jako wiersza lirycznego. Tak tradycyjnego, że doskonale zgodnego ze słownikową, poromantyczną i cokolwiek już anachroniczną definicją liryki, w której:

[...] domenę tematyczną stanowią przede wszystkim wewnętrzne przeżycia, doznania, emocje i przekonania jednostki przekazywane za pośrednictwem wypowiedzi monologicznej o silnym nacechowaniu subiektywnym, podporządkowanej funkcji ekspresywnej. Centralnym elementem utworu lirycznego bywa najczęściej podmiot liryczny, którego uczucia lub myśli organizują całokształt przedstawienia; sytuacja podmiotu jest w takim utworze głównym wyznacznikiem kompozycji⁴⁸.

Skonfrontujmy ten słownikowy opis z wierszem *Kwiaty*.

Wypowiedź ma charakter monologiczny i wyraźnie dzieli się na dwie części. Pierwsza z nich (pierwsza strofa) to po prostu opis kwiatów. Zastanawiające, że właśnie kwiaty wybrał Herbert za obiekt poetyckiego przedstawienia – to, zdawać by się mogło, taki ograny, mocno już przykurzony rekwizyt, konwencjonalny w swej „poetyczności”, nie pasujący do powagi i surowości Herbertowego świata – zbyt tkliwy i sentymentalny. Ale to tylko pozór – opis w najmniejszym choćby stopniu nie jest czułościowy. Pierwszy wers kreśli sytuację jakiegoś lirycznego „teraz”, w którym są kwiaty przyniesione z ogrodu. Już w wersie drugim czas jakby przyspiesza (trochę jak na zdjęciach w filmie

⁴⁷ Zob. J. Łukasiewicz, *Ostatnie książki Herberta*, [w:] *Poznanie Herberta*, t. 2, s. 90.

⁴⁸ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2000, s. 278.

przyrodniczym): kwiaty **stają się** w szybkim tempie pąsowe, fioletowe, sine – tracą swój pierwotny kolor, więdną. Materialność kwiatów, ich niemal cielesność uwikłaną w czas i przemijanie, wydobywa dodatkowo wyrażenie „nabiegłe barwą”, co kojarzyć się może z krwią, tym bardziej że kwiaty są pąsowe – a potem, też niczym ciało, fioletowe i sine. Opis kwiatów jest więc nacechowany szczególnie, to nie ich uroda, świeżość, zapach zostają pochwycone i utrwalone. Nie zachwyty i podziw dla swego piękna rodzi ten bukiet w obserwatorze. To proces obumierania budzi zainteresowanie, staje się pretekstem do podjęcia refleksji na temat przemijania i zdążania do schyłku. Wers trzeci i czwarty wydobywają kolejne „ubytki” czy braki: kwiaty niegdyś źródło słodczy i nektaru, teraz, niemal bez zapachu, umierają. Epitet „woskowa”, motywowany na płaszczyźnie językowej związkami ze słowem pszczoły, nazywa także jakość („głuchą”) tej ciszy, jak i nasuwa skojarzenia odleglejsze, a wiążące się z jakimś niejasnym przeczuciem-widzeniem gromnic, świec, a może i woskowej twarzy w „pokoju na granicy zimy”. Słowo zima nabiera oczywiście w tym kontekście znaczenia symbolicznego – to nie tylko pora roku, ale, co istotniejsze, czas przekwitania, zamierania, śmierci.

Druga strofa rozpoczyna się od pytań („komu te hojne dary nazbyt hojne komu”), które stanowią czytelne odesłanie do słynnej XXV pieśni (*Księgi wtóre*) Kochanowskiego „Czego chcesz od nas, Panie, za Twe hojne dary?” Funkcja tej aluzji wydaje się co najmniej podwójna: po pierwsze przywołanie Kochanowskiego potraktować można jako sygnał kontynuacji linii poetyckiej wyznaczonej przez Jana z Czarnolasu, jako wskazanie i klasycznych i rodzimych jednocześnie źródeł własnej twórczości. Po drugie retoryczne pytania Herberta nie stają się w opozycji do Kochanowskiego podziękowaniem Stwórcy za cuda natury: słowo dary jest tu bardziej kwestią zaznaczenia cytatu, niż wyrazem własnych przekonań, a podmiot wiersza *Kwiaty* raczej wątpi, niż wierzy w „dobrodziejstwa, którym nie masz miary” i w „łaskę nieśmiertelnego Pana”.

Cóż to zresztą za dary? „Omdlewające ciało” – czyje? Chyba kwiatów, ale może także człowieka? Zamieć spadających płatków, a może już ta zimowa, śnieżna i mroźna? Pytam, aby nie orzekać, a jedynie, tak jak czyni utwór, sugerować. Dary kolejne: niebo przeszyte bielą, wapienna cisza domu (a wapno, jak zauważył Balcerzan, od zawsze wiąże się w poezji Herberta ze śmiercią⁴⁹). Zmienia się perspektywa widzenia, obraz rozszerza się; widzimy już teraz nie tylko kwiaty, ale dom cały i niebo. A w ostatnim wersie więcej jeszcze: mgły snujące się po polach i odpływające statki. To już nie skamandryckie, ale młodopolskie obrazy i motywy. Przechodzimy od szczegółu do planu szerokiego, wręcz monumentalnego, nie po to jednak, aby wydobyć różnice, ale, by ukazać podobieństwa znaczeniowe, jakie dostrzega pomiędzy nimi podmiot. W istocie bowiem i opis kwiatów i nostalgiczny obraz końcowy motywowane są

⁴⁹ Zob. E. B a l c e r z a n, *dz. cyt.*, s. 244–245.

przeżyciami „ja” lirycznego, które mówi o swej sytuacji, o poczuciu przemijania, odchodzenia, zbliżania się śmierci.

A zatem wiersz *Kwiaty* niemal w sposób literalnie zgodny ze słownikową definicją realizuje liryczny tok wypowiedzi – domena tematyczna to przeżycia podmiotu, monologiczna wypowiedź jest silnie zsubiektywizowana i podporządkowana funkcji ekspresywnej. *Kwiaty* dążą ku liryce wyraźnym odejściem od dyskursywnego sposobu mówienia na rzecz toku zmetaforyzowanego. Ani śladu w nich ironii, ani śladu dydaktyzmu i moralistyki. To wiersz nastrojowy, melancholijny, **sugerujący** smutne uczucia podmiotu, a nie racjonalnie i z dystansem o nich opowiadający. Więcej w nim odczuć, przeczuć, domysłów niż jakiegokolwiek wiedzy czy pewności. Taki tekst zakłada empatyczne porozumienie nadawcy i czytelnika, a nie chłodne ważenie racji. O jakich racjach zresztą może być tu mowa?

Wiersz *Kwiaty* realizuje więc inny sposób poetyckiego mówienia. Rozszerza dykcję Herberta o idiom nowy, pozwalający na wysłowienie spraw **teraz** ważnych, być może najważniejszych. To liryka oferuje język bardziej adekwatny do wyrażania prawdy emocji, przeczuć, złych myśli i strachów. Herbert wcześniejszy uciekał od artykułowania uczuć i wzruszeń, zdając sobie sprawę z nieprzystawalności swego języka do oddawania tej sfery doznań, choć od samego początku była to dla niego ważna problematyka (np. wiersz *Chciałbym opisać* z tomu *Hermes, pies i gwiazda*). W starości, w chorobie, w cierpieniu ta sfera stała się chyba zbyt istotna, aby można ją było całkowicie przemilczeć. Wrócił zatem do takiego sposobu mówienia, który od wieków służył poetom do wyrażania własnych uczuć, wrócił do liryki i to liryki najbardziej tradycyjnej, aby nie powiedzieć staroświeckiej⁵⁰.

Ten sam liryczny styl realizują wymienione już wiersze: *Piosenka*, *Pora*, *Tkanina*. Tajemnicze, niejednoznaczne, trudno wykładalne sensory, jakie z sobą niosą, prowokują do zarysowania choćby kilku sugestii interpretacyjnych, wydobywających przede wszystkim intertekstualne napięcia pomiędzy tymi lirycznymi tekstami.

Piosenka – tren, wiersz poświęcony pamięci jednego z poległych towarzyszy z partyzantki, kontynuuje obecny w twórczości Herberta, począwszy od *Struny światła*, nurt wspomnieniowy, jest świadectwem dochowywania wierności starym związkom i przyjaźniom. Warto tu wskazać poprzedni wiersz z tego nurtu, zamieszczony w *Rovigo – Guziki*, utwór, będący także sygnałem liryzacji wypowiedzi. *Piosenka z Epilogu burzy* to wersyfikacyjnie najbardziej uporządkowany tekst: czterostopowiec jambiczny przepleciony z czterostopowcem jambicznym hiperkataktycznym, co ma oczywiste uzasadnienie – to przecież piosenka. Smutna piosenka, zawiera zsubiektywizowany opis partyzanckiego

⁵⁰ Na liryczność wierszy z *Epilogu burzy* jako jedna z pierwszych zwróciła uwagę H. Z a w o r s k a, zob. *Słodka groza. „Epilog burzy” Zbigniewa Herberta*, „Wprost” 1998, nr 26.

pogrzebu odbywającego się wczesną zimą, gdy „deszcz ze śniegiem” i „ciemny wiatr”. W kontekście *Kwiatów* szczególnego znaczenia nabiera pora roku, zima – znów śmierć i odchodzenie, zaś w kontekście ostatniego wiersza w tomie (*Tkaniny*) otwierająca go metafora („Znów deszcz ze śniegiem – co on tka / na wielkich krosnach wczesnej zimy”) – staje się jakby prefiguracją losu i nieuchronności przemijania, ale też sygnałem ludzkiej pamięci i dochowywania wierności („krosna wierności”).

Z kolei *Pora* to wiersz, który wiąże się tematycznie z *Czasem* i niejako dopełnia tamte treści przez topos starości, pojmowanej jako okres wyjątkowy, gdy „wszystko już zamknięte”, i gdy „słodkie nieróbstwo” odsuwa wszelkie pytania i zawiesza wszelkie wątpliwości. Nie do końca jest jednak idyllicznie – pojawia się jakiś (jaki?) wyrzut sumienia. „Płatek róży rdzawy już po brzegu” pomyśleć każe o więdnących naręczach kwiatów przyniesionych niegdyś (w wierszu *Kwiaty*) z ogrodu, a „czarny i biały Norwid” stanowić może odległą motywację wyboru kwiatów właśnie jako poetycko-symbolicznego przedstawienia nadchodzącej śmierci. *Czarne kwiaty* Norwida, przypomnijmy, opisują m.in. wizytę autora *Vade-mecum* u Stefana Witwickiego, który pogrążony już w przedśmiertnym obłądzeniu majaczył coś o jakichś wymaginowanych czy wspomnianych kwiatach („...A to co za kwiat jest? Ten kwiat, proszę cię jak to się nazywa ten kwiat...?”⁵¹). Odwołanie do tego tekstu Norwida, a do tej sceny w szczególności, nabiera dodatkowego znaczenia, jeśli przypomnieć, że Stefan Witwicki był, zdaniem Norwida (o czym dwukrotnie wspominał w korespondencji), jedynym moralistą polskim XIX wieku⁵².

Przywołanie Norwida w zestawieniu z sumieniem przywodzi, oczywiście, na myśl słynne Norwidowskie „tak za tak – nie za nie – / Bez światłocienia” (*Moja piosnka II*); przywodzi również na myśl *Moją piosnkę I*, w której „nić czarna się przedzie” i którą zamyka wyznanie podmiotu: „Czarcoleskiej ja rzeczy / chcę” – wyznanie, z którym wszak identyfikować może się, o czym już wspominałam, Herbertowskie „ja” liryczne. Odniesienie do Norwida, do jego *Białych kwiatów*, jest z kolei zwróceniem uwagi na rolę ciszy i milczenia w budowaniu znaczeń tekstu:

Przemilczenie będąc żywotną częścią mowy, daje się naprzód w każdym zdaniu wyczytać, a potem jest logicznym następnym zdania powodem i wątkiem. Tak i to, co drugie z porządku zdanie głosi i wypowiada, było, tylko co pierwszego zdania niewygłoszonym przemilczeniem, a to, co trzecie mówi zdanie, leży w drugiego przemilczeniu, a co czwarte, w trzeciego...⁵³

⁵¹ C. K. N o r w i d, *Czarne kwiaty*, [w:] *Pisma wierszem i prozą*, wyb. i wstęp J. W. Gomulicki, Warszawa 1970, s. 183.

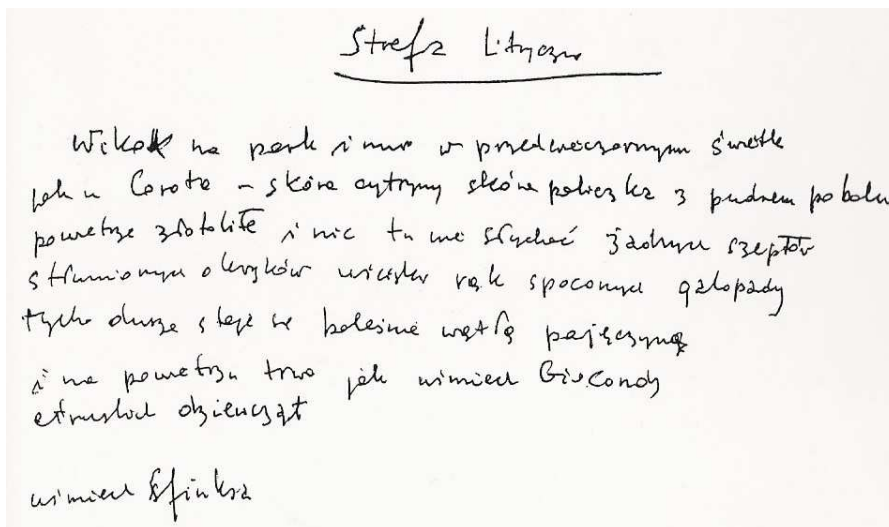
⁵² Chodzi o dwa listy, pierwszy do J. I. Kraszewskiego z 28 I 1859 r. i do M. Pawlikowskiego z 12 III 1858 r. (C. K. N o r w i d, *Pisma wszystkie*, t. 8, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, Warszawa 1971, s. 375, 383).

⁵³ C. K. N o r w i d, *Białe kwiaty*, [w:] *Pisma wierszem...*, s. 205.

Przytoczyłam fragment tekstu Norwida, bo stanowi świetny komentarz nie tylko do *Pory*, ale do wszystkich lirycznych tekstów Herberta, w których jednym z ważnych czynników konstrukcyjnych staje się milczenie, znajdujące swój wyraz w rozluźnieniu ścisłych związków logiczno-składniowych pomiędzy strofami, zdaniami, a czasem i poszczególnymi słowami. Jakby te pozostawione szczeliny świadczyć miały o tym, co w inny sposób niewyrażalne.

Tkanina – wiersz, który umieszczony został na końcu tomu, mówi o całunie, o czólnie, o drugim brzegu, który już niedaleko. Może tam zmiierzają statki, odpływające w zakończeniu *Kwiatów*? To droga ostatnia poety, poprzez „ciemne flukta”, które rozświetla tylko „słabe światło sumienia”. Jedyną zaś szansę na nieskończoność czyli na nieśmiertelność daje „pamięć krucha”, czyli poezja. „Poezja – pisze Julian Kornhauser – ta tkanina tkana przez «krosna wierności», zawsze ma w sobie wątek osnowy, który wraz z czólnem przeprowia się na drugi brzeg”⁵⁴. Ta tkanina to jednak nie tylko „unieśmiertelniająca” poezja, to także – śmiertelny całun.

Na drugim skrzydełku *Epilogu burzy* Herbert umieścił utwór *Strefa liryczna*.



To proza poetycka, gatunek któremu pozostaje wierny od tomu *Hermes, pies i gwiazda*. Ten tekst wydaje się ważny z dwóch powodów. Po pierwsze dlatego, że stanowiąc zamknięcie ostateczne, jakby kodę całości, czytany po *Tkaninie* – nie tylko odsłania widok z okna („park i mur w przedwieczornym świetle”), ale kreuje także obraz tamtego brzegu, gdzie „powietrze złotolite”, gdzie już „nie słychać” ani szeptów, ani „okrzyków”, gdzie w powietrzu „dusza

⁵⁴ J. Kornhauser, *Uśmiech Sfinksa*, [w:] *Poznanie Herberta*, t. 2, s. 96.

staje się boleśnie wątlą pajęczyną” i trwa jak tajemnica. Tu niczego więcej dopowiadać nie trzeba. Po drugie tytuł tego utworu można również przeczytać metatekstowo: jako nazwanie wprost przez samego Herberta własnego, odmiennego od dotychczasowego tonu wypowiedzi. Staje się to tym wyrazistsze, jeśli przypomnimy, że w najslynniejszym Herbertowskim cyklu, w *Panu Cogito*, jedyny liryczny wiersz przeznaczony został dla kobiecych pism, o czym ironicznie informuje tytuł (*Późnojesienny wiersz Pana Cogito dla kobiecych pism*), a tym samym zanegowana została możliwość wyrażania takim trybem jakichkolwiek ważnych treści. A teraz druga, obok *Kwiatów*, wizytówką tomu staje się *Strefa liryczna*.

Jak zauważył Jacek Łukasiewicz: „Najważniejszych prawd w tym tomie nie wypowiada rozumny, lekko sceptyczny i stoicki zarazem Pan Cogito”⁵⁵. I choć nieraz dopuszczany bywa do głosu, to jednak kwestie najistotniejsze wypowiada ktoś inny. Wypowiada je „ja” liryczne, nie ukryte w roli i nie przestonięte maską, „ja” bliższe samego poety. Dykcja poezji lirycznej zdaje się najlepiej przystawać do mówienia o tym, co teraz najważniejsze: o bólu, chorobie, zbliżającej się śmierci. O tym Herbert mówi także w sposób bardziej dyskursywny, jakby swoim dawnym głosem, choćby w *Brewiarzu I* czy w wierszu *Co mogę jeszcze zrobić dla pana*. Zresztą wiersze nie-liryczne stanowią w *Epilogu burzy* zdecydowaną większość. Ale liryczny ton, który oczywiście też jest literacką konwencją, a nie obcą z gruntu i do końca autorowi *Apollona i Marsja-sza* czystą ekspresją (jeśli taka w sztuce w ogóle jest możliwa), a więc ów liryczny ton odnaleziony (nie tak całkowicie nowy, gdyż pojawiający się z rzadka w kolejnych poetyckich książkach Herberta) u kresu życia, choć nikły i cichy, brzmi najtragiczniej. Tak jakby na starość, w chorobie Herbert (od)zyskał dar wyrażania emocji i cierpienia, ich dramatycznej istoty i niemalże nieprzekazywalnego autentyzmu.

⁵⁵ J. Łukasiewicz, *Ostatnie książki...*, s. 89; zob. też wątki wanitatywne w twórczości Z. Herberta: E. Dąbrowska, *dz. cyt.*

SPOTKANIE TRZECIE



Miron Białoszewski

„Jak podejść do siebie”?

Choroba jest obecna w twórczości Białoszewskiego niemal od samego początku jego pisarstwa, a tematem ciągle powracającym – z biegiem czasu coraz bardziej centralnym – stanie się od pierwszego zawału, przebytego w końcu 1974 roku¹. Zgodnie z wyrażoną przez Białoszewskiego formułą: „pisanie i życie idą razem. A chwilami są tym samym”², można na dobrą sprawę całą twórczość autora *Donosów rzeczywistości* potraktować – zgodnie z propozycją Głowińskiego – jako „wielki kryptodziennik intymny”³. Zaskakuje, jak wiele w tym dzienniku znaleźć można zapisów kolejnych schorzeń, niedomagań, bólów, chorób, jak wiele świadectw cierpienia w tej – zdawać by się mogło – tak radosnej i „maksymalnie udanej egzystencji”⁴, według określenia Ludwika Heringa, które, co symptomatyczne, stało się nawet tytułem książki o Białoszewskim⁵. „Miron dużo chorował w swoim życiu” – napisał we wspomnieniu o poecie Jan Józef Lipski⁶ i – wierny zasadzie „spiszę wszystko” – skrupulatnie także chorowanie relacjonował.

Warto zacząć od początku i przeżyć wraz z Mironem jego życiowo-artystyczną drogę, od pierwszych chorób, jeszcze niegroźnych i przeżywanych w młodości, aż po te, które okażą się nieuleczalne i ostatnie. Ujęcie chronologiczne odsłania bowiem interesującą perspektywę, pozwalającą na zauważenie wewnętrznej ewolucji twórczości autora *Obrotów rzeczy*, na dostrzeżenie w jego postawie zmian w stosunku do „przygód” własnego ciała, poddanego zarówno

¹ Por. M. Łukaszyk-Piekara, *Ścisłe osobiste*, [w:] *taż*, „*niby ja*”. *O poezji Mirona Białoszewskiego*, Lublin 1997; W. Jadelnski, *Symbolika czystości i brudu w twórczości szpitalnej Mirona Białoszewskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 3; A. Gleń, *Bycie w sytuacjach granicznych*, [w:] *tenże*, „*W tej latarni...*” *Późna twórczość Białoszewskiego w perspektywie hermeneutycznej*, Opole 2004.

² M. Białoszewski, *Mówienie o pisaniu. Wstęp*, [w:] *Poezje wybrane*, wiersze wybrane przez autora, Warszawa 1976, s. 7.

³ M. Głowiński, *Białoszewskiego gatunki codzienne*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Warszawa 1993, s. 146; do poezji Białoszewskiego – niczym literaturoznawczy liczman – przyłgnęło określenie „życiopisanie” (użyte przez Henryka Berezę w odniesieniu do prozy Edwarda Stachury).

⁴ M. Białoszewski, *Donosy rzeczywistości*, Warszawa 1973, s. 162.

⁵ Zob. A. Sobolewska, *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997.

⁶ J. J. Lipski, *Miron widziany przeze mnie*, [w:] *Miron. Wspomnienia o poecie*, zebrał i oprac. H. Kirchner, Warszawa 1996, s. 136.

upływowi czasu (starzeniu się), jak i coraz poważniejszym przypadłościom, a także towarzyszącym temu przemianom jego poetyckich strategii.

Już drugi tom, *Rachunek zachciankowy* (1958), składający się w dużej części z utworów, które nie zmieściły się w debiutanckich *Obrotach rzeczy* (1956), przynosi poetyckie notatki z pobytu chorego wówczas na gruźlicę Białoszewskiego w otwockim sanatorium. W cyklu *Miejscowość wniosku*, bo o niego tu przede wszystkim chodzi, w porównaniu z późniejszymi niemal paradokumentalnymi świadectwami własnej choroby na plan pierwszy wysuwa się rygorystycznie wręcz traktowane lingwistyczne rzemiosło.

Czytając ten cykl trzeba zacząć od pytania o funkcję tytułu. *Miejscowość*, o której mowa, nie jest przecież trudna do identyfikacji – to Otwock, na co poza faktami z biografii Białoszewskiego wskazują jednoznacznie realia występujące w wierszach i tytuły niektórych z nich (*Otwockorium*, *Otwockanoc*). Jest to więc miejscowość sanatoryjna, uzdrowiskowa, miejscowość w pierwszym rzędzie, chciałoby się powiedzieć, chorowania, leczenia i zdrowienia, a nie wnioskowania, jeśli już, to raczej – czemu sprzyja tryb życia pacjenta i rekonwalescenta – dość swobodnego, nie poddanego rygorom logiki, rozmyślania. Może jednak ten szczególny stan wyłączenia z codziennego życia, obcowania z chorobą własną i innych, stał się w tym przypadku okazją do czegoś więcej, niż tylko do rozleniwionego i nieco chaotycznego przeżywania swego aktualnego położenia? Jaki wniosek zostanie więc wyciągnięty? Czego będzie dotyczył? Co ujawni w stosunku Białoszewskiego do choroby?

Miejscowość wniosku składa się zaledwie z siedmiu wierszy, które nie wchodzą może z sobą w ścisłe związki przyczynowo-skutkowe, nie budują choćby nikłej sytuacji narracyjno-fabularnej, bliższe są na pierwszy rzut oka notatkom z niemal zaszyfrowanego dziennika, sporządzanym szczególnie, pośpiesznym trybem, w pełni zrozumiałym jedynie dla samego piszącego. Jednak uważna lektura pozwala te z pozoru hieroglificzne zapisy rozszyfrować i zrozumieć.

Wiersz pierwszy, *Zbiorowe ustalenie charakteru Pani Doktor*, potraktować można jako poetycko-żartobliwe przetworzenie niemal na gorąco zasłyszanych uwag pod adresem władzy najwyższej w sanatoryjnej rzeczywistości („Pani Doktor podjęła nas”) i opis wzajemnych relacji. Motywacja realistyczno-sytuacyjna jest tutaj na tyle czytelna, że pozwala nawet na dość wierną rekonstrukcję opisywanego wydarzenia: oto pacjenci udali się po jakiejś własnej „niesubordynacji” do „Pani Doktor”, pracującej tu już od dwudziestu lat, która co prawda „trzyma się zasad”, ale też, na szczęście, „idzie na umowy”, więc mogą liczyć na „zatuszowanie” całej sprawy, choć nie bez uprzednich pretensji i wymówek z jej strony. Na obraz sytuacji składają się obserwacje własne, ale przede wszystkim zasłyszane, czasami więc mocno zniekształcone zdania

i opinie innych. Stąd nakładanie się na siebie różnych zasłyszanych wypowiedzi kuracjuszy, co żartobliwie i absurdalnie brzmi w zakończeniu:

pani Doktor zatuszowała naszą niesubordynację ale
nam ją wyrzuciła chociaż mówią że to dobra Polka⁷

Ten wiersz to przetworzone w „humorystycznie bełkotliwym stylu szpitalne pogaduszki”, jak to określił Artur Sandauer⁸. Ale ich zadanie, wbrew temu co sądził krytyk, nie wyczerpuje się jedynie na budowaniu specyficznej relacji z pobytu w otwockim sanatorium. W zestawieniu z kolejnymi wierszami tekst otwierający cykl nabiera jeszcze innych znaczeń: eksponuje bowiem chaotyczny charakter doznań podmiotu, który jedynie słyszy i rejestruje, bez żadnej selekcji, to, co dzieje się wokół niego, i zapisuje w równie chaotycznej formie. Jego działanie wydaje się niemal mechaniczne, porównać je można z odtwarzaniem w piśmie utrwalonych najpierw na taśmie magnetofonowej różnorodnych głosów i odgłosów, nierzadko zniekształconych. Pozostałe utwory tej poetyki nie realizują, bardziej przypominają skomplikowane, lingwistyczne szarady, niż nieufadzone, pośpieszne, nieuporządkowane zapisy języka mówionego.

Wiersz kolejny, *Pacjenta – cierpliwca*, już swym kształtem wersyfikacyjnym zdecydowanie różni się od rozlewnej, sprozaizowanej frazy swego poprzednika. Teraz zamiast zdań wypełniających całe wersy, bądź, gdy się nie mieszczą, przenoszonych mechanicznie do następnego, Białoszewski zastosował wersy krótkie, których rozpiętość waha się najczęściej od 4 do 2 sylab (najdłuższy liczy ich 10, zaś najkrótszy – 1 sylabę). To wyrazista, od razu rzucająca się w oczy odmienność. Zasadniczej zmianie ulega również sposób organizacji wypowiedzi, wyznacza go teraz zupełnie inna, nie oparta na zapisie kolokwialnego idiomu, zasada, której fundament tworzy skonceptualizowana lingwistyczna gra, i której reguły trzeba zrekonstruować, aby w ogóle móc wiersz zrozumieć. Najbardziej czytelną jest część pierwsza:

nie rodzona jego
ale cierpliwa siostra
na biało chwilami krewna
powinowata dbać oń

Pojawiająca się bohaterka tekstu – pielęgniarzka – często bywa nazywana właśnie siostrą, tak też wszyscy zwykli się do niej zwracać. Stale więc gdzieś w tle jest obecna sanatoryjno-szpitalna logosfera, ale teraz stanowi ona jedynie pierwszy impuls do rozwoju ciągu dalszego „akcji”: samo słowo „siostra”

⁷ Wiersze Białoszewskiego w tej części rozdziału cytuję za: M. B i a ł o s z e w s k i, *Utwory zebrane*, t. 1, Warszawa 1987.

⁸ Zob. A. S a n d a u e r, *Podzwonne Białoszewskiemu*, [w:] *Miron...*, s. 164–165.

wywołuje całą sferę znaczeń związanych z rodziną, niemotywowanych co prawda naturalnym pokrewieństwem, lecz opieką w chorobie. Ta „siostra na biało” chwilami jest niczym krewna (taka od pobierania krwi), bowiem jej bliskość wytworzona przez pełną empatii troskę i pielęgnowanie pacjenta rodzi bliską, niemal intymną więź i jakiś rodzaj braterstwa. Jednak wers ostatni tej części wiersza obok sytuacyjnej motywacji uruchamia także motywację tekstową. Wyrażenie „powinowata dbań oń” tyleż nazywa tę, która dba o chorego i określa ich wzajemną relację, ile eksponuje warstwę językową wiersza poprzez użycie niedokładnego rymu wewnętrznego opartego na konsonansie i będącego dodatkowo częścią składową samogłoskowej zabawy widocznej jedynie „dla oka”:

dbać oń
o

Wers zbudowany jedynie z samogłoski „o” dzieli graficznie cały tekst na dwie części, a po nim następuje ciąg wyliczeń:

o
miłego
osierdzia
rodzeństwo
i o : (inne)
– płucne
– kostne

Każdy z wersów jednocześnie wskazuje kolejne somatyczne sfery, będące przedmiotem pielęgniarskich zabiegów (serce, płuca, układ kostny) i sugeruje określony sposób ich wykonywania: sąsiadujące z sobą słowa „miłego” i „osierdzia”, zwłaszcza w trakcie głośnej i szybkiej lektury, tworzą brzmieniową całość zbliżoną do słowa „miłosierdzie”.

Aliteracyjnie rozpoczynające się wersy kolejne („o-wszem / o-chceń / o-patrzeniu”) konsekwentnie wydobywające plan lingwistyczny, jakby w samym sposobie zapisu unaocniają i opisują ową „atmosferę miłosierdzia”, określając jej współkomponenty: poprzez potwierdzenie powyższych konstatacji (owszem), poprzez wskazanie wszechogarniającego zakresu „siostrzanych” zabiegów (wszem), poprzez wydobycie ich wolicjonalnego charakteru (chceń) i uważnego sposobu ich wykonywania (patrzenie), a także poprzez metonimiczne, bo określające na zasadzie *pars pro toto* całość pielęgniarskich zabiegów, użycie słowa „o-patrzeniu”, przywołującego zarówno opatrunek, jak i czynność opatrywania wszelkich ran cielesnych, ale także psychicznych. A te wszystkie zabiegi, troski, starania pozostają niejako w cieniu z jednej strony pracy lekarzy (pielęgniarki to wszak średni personel medyczny), z drugiej –

pacjentów; słowo „pacjencja” kojarzyć się może zarówno kontekstowo, jak i słowotwórczo z eminencją, bo to ona, „pacjencja-eminencja” jest przedmiotem „dbań oń”:

w cieniu
pacjencji
bratnia

Słowo „bratnia” zamykające wiersz, stanowiące jakiś rodzaj podsumowania pielęgniarstwa, przywołuje na myśl frazeologizm „bratnia pomoc”, bynajmniej nie w ironicznym znaczeniu użyty. Ale na płaszczyźnie językowej, tak wyraziście i konsekwentnie w tym tekście eksponowanej, stanowi niewątpliwie następny element semantycznego kręgu wyznaczonego przez słowa: „rodzona”, „siostra”, „krewna”, „powinowata”, „rodzeństwo”; zaś „brat” i żeński od niego neologizm „bratnia” po raz kolejny jednoczą plan znaczeniowy i lingwistyczny tekstu. A zatem zakończenie tego wiersza można potraktować jako nader esencjonalną semantycznie puentę wiersza o braterskim, bo ludzkim, miłosierdziu pielęgniarek, będących zawsze na usługach „pacjencji”. Ale wiersz *Pacjenta-cierpliwca* nie jest po prostu hymnem pochwalnym na cześć średniego personelu medycznego, bowiem poprzez maksymalną kondensację znaczeń, z których część zaledwie powyżej wydobylam, zbliża się bardziej do lingwistyczno-semantycznego rebusa, niż do opisu rzeczywistości pozatekstowej w jakichkolwiek jej aspektach czy przejawach. Nawet jego oryginalna grafia tę odmienność od zwykłego zapisu dobitnie wydobywa:

Pacjenta-cierpliwca

nie rodzona jego
ale cierpliwa siostra
na biało chwilami krewna
powinowata dbań oń
o
miłego
osierdzia
rodzeństwo
i o : (inne)
– płucne
– kostne
o-wszem
o-chceń
o-patrzeniu
w cieniu
pacjencji
bratnia

Wszystkie zabiegi tekstowe sprawiają, że wiersz w coraz większym stopniu staje się wierszem o sobie samym, tzn. o szczególnym sposobie własnej organizacji we wszystkich płaszczyznach: wersyfikacyjnej, leksykalnej, składniowej, semantycznej i – w efekcie – sensotwórczej.

Na podobnej zasadzie lingwistyczno-semantycznej szarady, eksponującej czynnik metatekstowy, został skonstruowany następny wiersz *Obywatel Liczydło*. Splatają się w nim również dwie płaszczyzny motywujące sytuację liryczną. Pierwsza, wykorzystująca motywację realistyczną, opowiada anegdotę dotyczącą pacjenta, który ze względu na swą krótkowzroczność, nie widzi niektórych towarów i ich cen w sanatoryjnym sklepiku, dlatego oczekuje przybycia swej „dalekowzrocznej” żony. Druga, ufundowana na tej pierwszej, przekształca (poprzez zastosowanie różnorodnych zabiegów) zdarzenie rozgrywające się w mikroskali (oczekiwanie żony) w figurę relacji opartej na bliskości i zaufaniu. Mówi o „liczeniu na nią” już nie tylko w kwestii „detalu towaru”, ale w pełnej skali sanatoryjno-szpitalnych, a chyba i wszelkich życiowych, okoliczności. Aby uczynić z niepozornego i błahego zdarzenia niemal przypowieść o ludzkim byciu razem w każdej trudnej sytuacji, Białoszewski posługuje się, tak jak poprzednio, całym arsenałem gier tekstowych, od wersyfikacji poczynając, poprzez zabawy brzmieniowe i słowotwórcze, na przekształceniach semantycznych kończąc. Tym samym znów wyraziście łączy formę zapisu z jej znaczeniowym wyrazem.

Trzy zaprezentowane powyżej wiersze, choć różnice pomiędzy pierwszym z nich a dwoma następnymi w organizującej je poetyce są zasadnicze, traktują o różnych relacjach rozgrywających się w zbiorowości sanatoryjnej, które podmiot „widzi i opisuje”: pacjenci – lekarka, pacjenci – pielęgniarka, pacjenci – rodzina. Wiersz czwarty, *W stanie leżenia sanatorium w lesie*, jest – chciałoby się powiedzieć, gdyby te tradycyjne określenia w przypadku Białoszewskiego były jeszcze do zastosowania – monologiem lirycznym podmiotu, który tym razem mówi jednak nie o świecie zewnętrznym, lecz o sobie samym.

Dwa pierwsze wersy to opis tego, co się widzi z pozycji poziomej, tak często z konieczności przyjmowanej przez kuracjusza:

ręcznik stoi na łóżku
pod łóżkiem leży las

To, co wziąć by można za daleko posuniętą deformację rzeczywistości, jest w istocie jej wiernym oglądem, nie poddanym unifikującym i fałszującym intelektualno-językowym konstrukcjom i schematom. Zaskoczenie, jakie towarzyszy lekturze tego fragmentu, bierze się nie z oryginalnych przekształceń języka, który jest tu tak dalece tradycyjny, że nachalnie wręcz przypomina konstrukcję najprostszych zdań z podręczników dla dzieci (typu: Ala ma kota)⁹,

⁹ O związkach języka Białoszewskiego z językiem dziecięcym pisał już S. B a r a ń c z a k, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974, s. 52–63.

ale z kolizji pomiędzy zastanym i utrwalonym w powszechnej opinii obrazem świata (ręcznik wisi, nie stoi; pod łóżkiem zazwyczaj nie leży las, lecz buty) a jego fragmentem zobaczonym z określonej perspektywy jakby na nowo. Uzyskany w ten sposób, jak się w pierwszym momencie mogło wydawać, absurdalny obraz, wynika z konkretnej obserwacji, a nie z poszukiwania językowo-sytuacyjnej dziwności. Wers następny, „włożyć się do lasu”, nie kontynuuje już opisu, tego, co jest, lecz poprzez użycie trybu rozkazującego, staje się – sądzić można – sformułowaniem jakiegoś zamiaru (może marzenia?). W efekcie poeta odbywa spacer do lasu, choć raczej imaginacyjny, niż realny. Wskazuje na to forma bezokolicznika „włożyć”, a nie np. pójść, sugerująca niejako „spacerowanie w trakcie leżenia”, jak i brak jakiegokolwiek wzmianki dotyczącej samego spaceru. Mowa jedynie o zamiarze, który go poprzedza, a potem o powrocie i następujących po nim czynnościach:

włożyć się do lasu
wróciwszy znoźnie
umywszy zręcznie
stać na kłaść

Powrót odbywa się „znoźnie”; użyty neologizm kojarzy się z określeniem „noźnie”, więc w tym kontekście „na nogach” (co w sytuacji leżenia nie jest oczywistością i przestaje być jedynie tautologią; „na nogach”, a więc zapewne w butach, tych leżących pod łóżkiem), ale motywację sytuacyjną wspiera również językowa: na zasadzie analogii – jeśli „zręcznie”, to i „znoźnie” (w warstwie fonicznej „słyszać” tu „znurzenie”). W wersie ostatnim czynnik metatekstowy już wyraźnie dominuje – owo „stać na kłaść”, choć uzasadnialne wariantami realistycznymi (np. najpierw stać, potem się kłaść, czy/i przyjąć wyprostowaną, więc jakby „stojącą” pozycję na leżąco) kreuje sytuację możliwą do zaistnienia przede wszystkim w tekstowym świecie, podobnie, jak „wisi się jeść” z ostatniego utworu cyklu. Ale o nim za chwilę.

W stanie leżenia sanatorium w lesie jest wierszem, który w porównaniu z tekstami go otaczającymi, już przy pierwszej lekturze sprawia wrażenie najbardziej tradycyjnego, operującego wersyfikacją opartą na intonacji, czytelną składnią, dającym się stosunkowo łatwo wydobyć znaczeniem. Wydaje się jednak, że ten relatywnie prosty wiersz jeszcze coś w sobie kryje: zapisane/zaszyfrowane wewnętrzne ćwiczenie podmiotu, polegające na uruchomieniu w sytuacji przymusowej bierności takiego działania, jakie jest wówczas możliwe. To dzięki mentalnemu i jednocześnie twórczemu wysiłkowi możliwy staje się spacer, tylko taka aktywność prowadzi od opisu rzeczywistości do kreacji świata rządzącego się własnymi, poetyckimi prawami.

Dwa kolejne wiersze z cyklu *Miejscowość wniosku*, poprzez analogiczną budowę słowotwórczą tytułów i podobieństwo kształtu wersyfikacyjnego, tworzą rodzaj dyptyku. Tym, co je już w trakcie pierwszej lektury wyraźnie

Przypomnijmy najpierw interesującą propozycję odczytania tego tekstu dokonaną przez Stanisława Brańczaka:

Aby w ogóle zrozumieć sens wiersza *Otwockanoc* [...], należy przyjąć dwa założenia: po pierwsze, słowo „dech” traktowane jest tu i jako nazwa (‘oddech’), i jako samoistny obiekt brzmieniowy; w wyrażeniu „choruje [...] na szcurze” należy widzieć zarówno jego sens metaforyczny, jak i echolalię zwrotu „holuje na sznurze”. Przy tych założeniach sytuacja liryczna zaczyna się z wolna wyjaśniać: „odcinek od dech” to, mówiąc mniej skrótowo, odcinek słowa „dech”, czyli końcowa głoska *ch*, pojawiająca się tuż obok w słowach „choruje” i „chorego” – a jednocześnie końcowy „odcinek” czyjś rzeczywistego (astmatycznego? gruźliczego?) oddechu: jakiś poświst czy rzężenie, które również głoską *ch* można by oznaczyć. Przechodząc korytarzem otwockiego sanatorium, wśród „korytarzowego wzrostu palm”, chory jest „holowany” (a jednocześnie „chorowany”, czyli jeszcze bardziej „napawany chorobą”) przez dobiegające zewsząd „życzenia zdrowia” wypowiedziane z chorobliwym przydechem [...]¹⁰.

Powyższa interpretacja także wydobywa rolę motywacji lingwistycznej. Jak to skonkludował autor pracy o języku Białoszewskiego: „Można by powiedzieć, że w analizowanych powyżej utworach rozwój wydarzeń «akcji lirycznej» czy układ składników świata przedstawionego wpływał na jednoczesny i równoległy proces zmian w materiale brzmieniowym: zmiana w obrębie *signifié* powoduje analogiczną zmianę w *signifiant* znaku językowego”¹¹.

Czy istotnie mamy tu do czynienia z procesem, polegającym na tak silnej zależności sfer oznaczanej i oznaczającej? Czy to, co dzieje się w sferze pozajęzykowej jest pierwotne i pełni jedynie rolę animatora zdarzeń lingwistycznych? Jaką znaleźć realistyczną motywację dla pojawiającego się wyrażenia „na szcurze”? Czyżby sanatoryjnym korytarzem przebiegł szcur? To chyba odczytanie, nawet biorąc pod uwagę rzeczywistość PRL-u, zbyt daleko idące. O wiele bardziej przekonująca wydaje się argumentacja odwołująca się do instrumentacji głoskowej („szcurze życzeń” – sz : ż, cz : cz), a zatem uzasadniająca proces zmian i przekształceń nie relacyjnością sfer *signifié* i *signifiant*, ale operowaniem podobieństwem brzmieniowym. Oczywiście, związek pomiędzy faktyczną motywacją a językową wersją sytuacji lirycznej jest utrzymany i można sądzić, że stanowi on jedynie wstępny, acz konieczny warunek do podjęcia gier tekstowych, które mają przecież pozalingwistyczne uzasadnienia. Najdalej zaawansowany w owej integralności podmiotu i tekstu jest wiersz zamykający cykl *Miejscowość wniosku*:

Ulotne

wisi się jeść
to stara moja-twoja myśl
zabrania

¹⁰ S. B a r a ń c z a k, *dz. cyt.*, s. 69.

¹¹ Tamże, s. 69–70.

ze sobą
piór
piór z piórami na my
a tu za m'zólnie
za p

Co jest ulotne? Na pewno – sens, jeśli w ogóle jest, to bardzo enigmatyczny; powyższy wiersz nawet w zestawieniu z poprzedzającymi go niejasnymi utworami sprawia wrażenie albo tajemnej formuły językowej, albo całkowitego bełkotu. W pierwszej chwili wydaje się, że trudno tu mówić o jakiejś pozajęzykowej sytuacji lirycznej, bowiem tak mocno zostaje wyeksponowana sama warstwa tekstowa, choćby poprzez specyficzną organizację wersyfikacyjną czy bardziej jeszcze przez manifestacyjne wręcz odejście od tradycyjnego sposobu budowania znaczeń. O czym więc mówi ten wiersz?

Zacznijmy od przywołania interpretacji Jarosława Fazana, który zajął się tym tekstem jako jednym z programu kabaretu *Pieśni na krzesło i głos*:

Pomyśleć i „wykonać” taką czynność jak tytułowe „wisi się jeść” potrafi tylko poeta, dla którego rzeczywistość może być jedynie materiałem lub pretekstem do tworzenia. Pojawiające się w następnych wersach utworu pióro jest podwójnym atrybutem poety. Po pierwsze stanowi jego usankcjonowane przez tradycję narzędzie pracy, po drugie zaś od czasów Horacego symbolizuje wzlot, oderwanie się pisarza na podobieństwo ptaka od przyziemnej, szarej rzeczywistości. W wierszyku z *Kabaretu...* występuje „piór z piórami” i wydaje się, że to rozdwojenie, płciowy podział piór oznacza, że stanowią one *pars pro toto* – Murawskiej i Białoszewskiego. Jednocześnie wskazuje na to, iż pełnia człowieka nie jest osiągalna indywidualnie, że musi zakładać połączenie pierwiastka męskiego z żeńskim. „Piór z piórami na m” połączeni jedną myślą, z rzeczywistości przechodzą w jakiś inny, niedookreślony wymiar istnienia, który utożsamić można ze sztuką, sferą lirycznej pełni człowieka [...]

Końcówka kabaretowego wierszyka Białoszewskiego wprowadza niedookreślony stan niepowodzenia, niespełnienia jedności „piór z piórami”: „a tu za m'zólnie / za p”: „Tu” – czyli na ziemi jedność dwóch osób jest nieosiągalna. Transcendencji kabaretowych tekstów Białoszewskiego nie potwierdza Bóg, nie stanowi ona sfery spełnienia miłosnej jedności, ale raczej przestrzeń, w której marzenie o pełni człowieczeństwa może nabrać realnych kształtów¹².

Powyższe, bardzo cenne, ustalenia, trzeba jednak poddać znaczącym modyfikacjom, wynikającym przede wszystkim z różnic, nie tylko genologicznych, pomiędzy wierszem *Ulotne* a utworem kabaretowym *Wisi się jeść*. Już sama zmiana tytułu wydaje się symptomatyczna. W tekście lirycznym bowiem, w przeciwieństwie do fragmentu dramatycznego, nazwana zostaje wprost sytuacja kreowana w wierszu, który – co równie istotne – zamyka pewną całość, tak jak *Wisi się jeść* ją otwiera, będąc pierwszym fragmentem *Pieśni na krzesło i głos*¹³.

¹² J. Fa z a n, *Ale Ja nie Bóg: kontemplacja i teatr w dziele Mirona Białoszewskiego*, Kraków 1998, s. 175–176.

¹³ Inna jest także wersyfikacja, co również wpływa na semantykę tekstu.

Wiersz *Ulotne*, co bardzo prawdopodobne, zawierać może ów „wniosek”, o którym jest mowa w tytule całego cyklu *Miejscowość wniosku*.

Niewątpliwie „wisi się jeść” to czynność, która jest nie do wykonania, a nawet nie do pomyślenia w rzeczywistości realnej, może natomiast zaistnieć w przestrzeni tekstowej. To w tej przestrzeni możliwy wydaje się jakiś rodzaj wspólnoty pomiędzy dwiema bliżej nieokreślonymi osobami – poetą i poetką? nim i nią? – które łączy silna emocjonalna więź. Jednak ten stan bliskości i połączenia, który uwarunkowany jest działaniem poetyckim, okazuje się w efekcie daleki od spełnienia i od poczucia pełni, sugerowanego obietnicą lotu: „a tu za m’zombie”.

Cały więc cykl, zgodnie z zapowiedzią zawartą w tytule, dąży do finałowego wniosku. To, co się wydarza w całej tekstowej przestrzeni, odzwierciedla wyraźny proces odchodzenia od świata realnego, którego odgłosy stanowiły jeszcze materię wiersza pierwszego i dochodzenia – poprzez różne formy coraz intensywniej eksponujące wartości językowe – do wiersza, będącego ostatnim ogniwem manifestacji własnej metatekstowości. Jakby rzeczywistość poetycko wykreowana zwyciężała nad zewnętrzną w stosunku do niej realnością. Tyle tylko, że istnienia literackiego bytu nie daje się na stałe (a choćby i na dłużej) utrzymać; wypowiedź to byt także w swej istocie ulotny. Wiersz też niejako powstaje na tę (!) chwilę, a potem się rozwiewa, co np. sugerować może urwany wers końcowy: „za p”, który mówiony – a tylko głośne czytanie wierszy miało wedle Białoszewskiego sens – brzmi: „zapi”?, „zape”?, „zapy”? Czyżby zatem na końcu wiersza – i jednocześnie na końcu całego cyklu – umieścił poeta niepełne i zdeformowane słowo zbliżone do „zapisać”? Jeśli przyjąć tę hipotezę, to, jak brzmiałby ostatecznie wniosek końcowy? Mniej więcej tak: powołaniem, zadaniem poety jest przetwarzanie otaczającej go rzeczywistości, a nie jedynie rejestrowanie jej przejawów (np. w języku). Słowo, podobnie do zdjęcia, „zdejmuje” doświadczenie, ale w momencie zaistnienia pozbawia się pierwszej przyczyny (czucia, ciała, fizyczności) i o innej, niż wyjściowa, sytuacji traktuje. Zawsze jest „o krok” spóźnione w stosunku do „zmysłowego oka” (tu i teraz egzystencji). Gest twórczy Białoszewskiego, inspirowany realnością, zmierza do stworzenia bytu jak najbardziej od niej niezależnego, odrębnego i osobnego, powołującego do istnienia własne reguły i prawa (np. wersyfikacyjne, brzmieniowe, słowotwórcze etc.). Ten gest – zapisany w architekturze wiersza – jest manifestacją wolności i jednocześnie przestrzenią radości, na co wskazuje niekwestionowany humor i dowcip tych wierszy. A jednak ukonstytuowanie się takiego poetyckiego bytu jest zawsze chwilowe, ulotne, skazane na zatrącenie. Proces zapisywania/tworzenia może być mozolny, może zostać przerwany, ale nie staje się przez to bezwartościowy czy bezcelowy. Potwierdzają to jednoznacznie wiersze umieszczone w *Rachunku zachciankowym*, tuż po cyklu *Miejscowość wniosku: Niedopisanie i Osobowość zachciankowa*, w których stan pisania, twórczej aktywności, czy – jak by się niegdyś powiedziało – „poetyc-

kiego natchnienia”, jest ze wszech miar pożądany. Zabiega o niego poeta, pisząc dowcipną litanijną „prośbę do Muz”:

przyjdź
 pismo
 nosem
 seksem
 trafem
 cudem
 musem
 ciurkiem
 zezem
 siupem
 boczkim
 truchtem
 byleś
 pis-ło
 (*Niedopisanie*)

– czy też wyznając: „chcę spełnień mi się chceń na dziś” (*Osobowość zachciankowa*). Te „chcenia” dotyczą twórczości poetyckiej. W wierszu *Ulotne*, jakby w trakcie jego pisania, wena opuściła poetę, uleciała, ale utrwalone zostało, tak jak w wierszach następnych, samo dążenie do zapisu, które już samo w sobie staje się twórczością.

Tom następny *Mylne wzruszenia* (1961) przynosi dalszy ciąg relacji z pobytu w Otwocku. Składa się na nią co najmniej pięć wierszy, tym razem nie połączonych jednym cyklem, ale na tyle wyraźnie przywołujących sanatoryjne realia, że ich identyfikacja od razu staje się możliwa. Są to, wymieniając w kolejności, w jakiej umieszczone zostały w tomie: *siuplet*, *pies pożegnany*, *yoga yarzębinowy*, ****jak podejść do siebie?* i **** z zapatrywać się mych*.

Już na pierwszy rzut oka widać, że kontynuują one strategię lingwistycznych gier i eksponowanej tekstowości, zainicjowaną w *Rachunku zachciankowym*, są swoistym dalszym ciągiem, nie tylko w sensie chronologicznym, ale także konceptualnego zamysłu cyklu *Miejscowość wniosku*. Dwa z nich, *siuplet* i *pies pożegnany*, zostały już przed wieloma laty doskonale odczytane przez Barańczaka¹⁴, który wykazał silne związki słowa poetyckiego Białoszewskiego z magią językową (utożsamienie nazwy z rzeczą samą w sobie) oraz z językowym tabu, zmuszającym do stosowania pseudonimów, jeśli mówimy o rzeczach złowrogich i zagrażających. Zauważyła również Barańczak, że wiersz *siuplet* „sprawia wrażenie formuły algebraicznej, [ponieważ] wyrazy najważniejsze, centralne zostały w nim zastąpione przez symbole dosłownie algebraiczne („A”)

¹⁴ Zob. S. B a r a ń c z a k, *dz. cyt.*, odpowiednio: s. 71 i 63.

bądź niezrozumiałe pseudonimy („siuplet”)¹⁵, co stanowi niewątpliwie dalszy krok w procesie swoistej szyfracji tekstu poetyckiego w stosunku do językowych szarad z poprzedniego tomu.

Taką silnie skonceptualizowaną konstrukcję widać także w wierszach, tworzących „tryptyk jarzębinowy”, w których sanatoryjne werandowanie staje się sytuacją „dochodzenia do siebie” w sensie powrotu do zdrowia fizycznego, ale także, a może nawet przede wszystkim, w znaczeniu odnajdywania poczucia wewnętrznej stabilności. Przyjrzyjmy się, jak ten proces przebiega.

Zmartwienie – najpewniej z powodu choroby i słabych efektów leczenia – to punkt wyjścia całego, zdawać by się mogło, tak niepozornego zdarzenia opisanego w wierszu *yoga jarzębinowy*: szczególnego sposobu patrzenia na jarzębinę, która w miarę upływu czasu przestaje być jedynie jarzębiną, a staje się przedmiotem kontemplacji („jarzębina do jarzębiny / popatrzenie rośnie”). Obserwując, że im bardziej „popatrzenie rośnie”, tym bardziej zmartwienie maleje, podmiot bada proces, któremu podlega, pytając o warunkujące go czynniki. A zatem jest jednocześnie kimś, kto doświadcza stanu coraz intensywniejszego poczucia oddzielania od własnych przeżyć i skoncentrowanego na obiekcie świata zewnętrznego oraz kimś, kto ten stan niczym świadek z boku widzi i analizuje. Tym kimś, kto ogląda siebie patrzącego na jarzębiny jest właśnie, jak powie dowcipnie Białoszewski o sobie, „yoga jarzębinowy”, zyskujący dystans do zmartwień. A dzieje się tak na skutek cierpliwego i konsekwentnego skupienia własnej uwagi na jakimś elemencie otaczającej rzeczywistości, np. widzianym drzewie, nie zaś na wewnętrznych przeżyciach i nastrojach.

Następny wiersz ponownie, choć jeszcze wnikliwiej, analizuje tę samą sytuację:

Jak podejść do siebie?

od strony jarzębiny?
 najpierw przez dziurkę
 w smutnym położeniu
 (się na łóżku werandy)
 potem tę dziurkę tak wierciłem
 tak do jarzębin i do siebie podchodziłem
 aż doszło
 do tego że doszły
 i się samemu do siebie

W zestawieniu z wierszem poprzednim mamy tutaj znacznie więcej realiów: łóżko na werandzie, z której przez dziurkę widać jarzębiny. Smutne

¹⁵ Tamże, s. 72; zob. także T. Dobrzyńska, „Mój intymny mały świat” a poetyckie sposoby konceptualizacji. *Metafora*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Warszawa 2000.

położenie, w jakim znajduje się poeta, prowokuje go do postawienia pytania: „jak podejść do siebie?” i do na pierwszy rzut oka paradoksalnej odpowiedzi: „od strony jarzębin?” To mogłoby zaskakiwać, gdyby nie wcześniejsze „yogiczne” doświadczenia. Tym razem proces „podchodzenia do siebie” zostaje dokładniej opisany: najpierw w „stanie leżenia” podmiot jedynie widzi przez dziurkę jarzębiny, potem to widzenie się jakby intensyfikuje, stając się ćwiczeniem uważności i kontemplacji – aż w efekcie dochodzi „do tego że doszły / i się samemu do siebie”. Poeta zyskuje więc poczucie wewnętrznej równowagi przez doświadczenie stanu zjednoczenia „ja” z naturą. Rezultatem kontemplacji jest więc nie tylko zmiana widzenia siebie, ale przede wszystkim w ogóle zmiana widzenia rzeczy. Paradoksalnie, droga (od i do siebie) prowadząca do poczucia tożsamości z sobą samym i ze światem zaczyna się od poszukiwania kontaktu z tym, co na zewnątrz, a co w efekcie daje dystans wobec własnych emocji i przywraca wewnętrzną równowagę.

Trzeci wiersz z „jarzębinowego tryptyku” także jest motywowany sytuacją werandowania – podobnie jak w przypadku dwóch poprzednich – mowa w nim o wewnętrznej pracy podmiotu, której zewnętrznym bodźcem są elementy pejzażu widziane z łóżka. Tym razem jednak sens całości staje się o wiele trudniejszy do wydobycia, ponieważ rozbiciu ulega składniowa struktura tekstu.

Wyraźnie nasila się gra homonimią („zapatrywania, do / legliwości, za/czerwienienia, ja / rzęby / i / blady”) potęgująca polisemię tekstu, a rozbita struktura składni odpowiada poczuciu dezintegracji „ja”. Gdyby się jednak pokusić o próbę odtworzenia sytuacji podmiotu, mogłaby się ona przedstawiać mniej więcej tak: chory patrzy z „łóżka werandy” na jarzębiny (ale też jednocześnie ma w związku z tym „zapatrywania”) i tak jak ich owoce („za nimi”) staje się czerwony, choć był „blady / jest blady”. Wiersz albo więc mówi po prostu o zdrowieniu, albo przeciwnie – o gorączkowych wypiekach, których poeta dostał na skutek zbyt długiego werandowania. Jak by nie było, niewątpliwie wydaje się jednak, że praca pisma polega teraz nie tyle na ćwiczeniu uważności i kontemplacji drzew, ile na poddaniu własnego widzenia swoistemu procesowi utekstowienia. Wiersz zostaje zrobiony (zgodnie z zapowiedzią zawartą w pierwszym wersie) „z zapatrywań się mych”, teraz „na łóżku werandy” poddanych przede wszystkim poetyckiemu przetworzeniu. Stąd można wnosić, że na plan pierwszy wysuwa się wersyfikacyjno-lingwistyczna struktura wiersza, która niejako przesłania sobą szeroko rozumianą sferę świata przedstawionego.

Oto poetycki raport z pobytu w otwockim sanatorium, utrwalony przez Miirona Białoszewskiego. Brak tu realistycznych opisów chorowania, zabiegów, jakim poddawani są pacjenci czy etapów odbywanej rekonwalescencji (znaczący wyjątek stanowi pojawiające się słowo „dech” w wierszu *Otwockanoc*). Czasami w ogóle można zapomnieć, że są one świadectwem przebytej przez samego autora gruźlicy. Ta groźna, niegdyś śmiertelna choroba pozostaje tu zresztą nienazwana i niemal niezidentyfikowana (znów odstępstwem jest słowo „dech”).

Suchoty – podlegające w okresie romantyzmu czy Młodej Polski procesowi jednoznacznie pozytywnej waloryzacji i estetyzacji, stając się wówczas chorobą, jak by to dziwnie nie brzmiało, modną i pożądaną – u Białoszewskiego całkowicie tracą ów nimb niezwykłości i stają się przypadłością prawie anonimową. Co symptomatyczne, tak jak nie ma tu wprost wyrażonego cierpienia (choć wiersze są zapisem stanów podmiotu), tak też nikłe są ślady jakichś złych przeczuć czy lęku przed śmiercią (wyjątek stanowi złowroźnie nacechowany, acz niekonkretny w swym znaczeniu „siuplet”; wprost zaś o śmierci cudzej, nie własnej, mówi wiersz *a to już*). Chorowanie bowiem w wierszach otwockich stanowi przede wszystkim życiową okoliczność prowokującą do podjęcia swoistych ćwiczeń natury egzystencjalnej (np. w *stanie leżenia sanatorium w lesie* czy *yoga yarzębiny*) oraz eksperymentów z językiem przekazu, z tekstem wypowiedzi (np. *Ulotne* czy ****z zapatrywań się mych*). Obie sfery doświadczeń oczywiście ściśle się ze sobą łączą i wzajemnie dookreślają. W efekcie owych działań charakterystyczną wartością poezji jest jawnie konceptualny zamysł, manifestowany w każdej niemal warstwie tekstu: od brzmieniowej poczynając (dowcipne zabawy zjawiskiem homonimiczności) na znaczeniowej kończąc. Również choroba pozbawiona zostaje wymiaru zarówno fizyczno-somatycznego, jak i dramatyczno-tragicznego, staje się zaś swoistym pretekstem do rozwijania własnych egzystencjalnych i artystycznych możliwości¹⁶.

Warto jeszcze dodać, że gruźlicza choroba znalazła także swoje „odzwierciedlenie” w Teatrze Osobnym. I choć te formy autora *Osmądeuszy* nie stanowią w moich rozważaniach przedmiotu oglądu, to jednak ze względu na wyjątkowo w tej twórczości nieostre (nawet jak na współczesny genologiczny zamęt) granice gatunkowe, trzeba by odnieść się do nich – tym bardziej że ważny w kontekście omawianej problematyki utwór *Pani Koch*, w opinii badaczy uchodzący za jeden z najciekawszych tekstów dramatycznych, stanowi znaczącą propozycję twórczą Białoszewskiego, zrealizowaną po powrocie z otwockiego sanatorium¹⁷. Już tytułowe nazwisko każe myśleć o niemieckim bakteriologu, Robercie Kochu, odkrywcy prątków gruźlicy i umożliwia identyfikację choroby, o której mowa w tekście¹⁸.

Jacek Kopciński tak rekonstruuje fabularny przebieg wydarzeń w tej sztuce:

Pani Koch przychodzi z kompotem do chorego męża, ale nie udaje jej się dotrzeć do szpitala, ponieważ jest środa, a w środy wizyt nie ma. Jej kolejna wizyta wypada także we środę, następną

¹⁶ Jako kontynuację tej strategii można potraktować *leżenia*, które chyba nie do końca wynikały jedynie z woli poety; ich przyczyny były także chorobowe. Białoszewski zmuszony przez poważne niedomagania do pozostawania w łóżku, zaczyna myśleć o śmierci (zob. J. Fa z a n, *dz. cyt.*, s. 95).

¹⁷ Zob. H. K i r c h n e r, *O Mironie, o Ludwiku*, [w:] *Miron...*, s. 296.

¹⁸ O innych jeszcze możliwościach interpretacyjnych tego nazwiska pisze J. K o p c i ń s k i, *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobowość Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997, s. 340.

również, drzwi szpitala za każdym razem pozostają więc zamknięte. Powstaje wrażenie, jak gdyby szpital nie chciał dopuścić do spotkania pani Koch z mężem i, zasłaniając się tygodniowym planem wizyt, zwodził kobietę. Trudno tu bowiem uwierzyć, że za każdym razem żona Kocha myli dni odwiedzin. Panią Koch zwodzi instytucja, a nie ktoś konkretny, ponieważ rozmowa toczy się przy drzwiach zamkniętych, zza których wydobywa się bezosobowy głos informujący o terminach wizyt. Za każdym razem kobieta odchodzi z kompotem, by dalej krążyć wokół Szpitala. Gdy zatrzęsnięte drzwi wreszcie się otwierają, mąż Pani Koch nie żyje. Tylko tyle¹⁹.

Cytaty z rzeczywistości szpitalnej (zasłyszane w szpitalu wypowiedzi pacjentów, lekarzy, pielęgniarek, odwiedzających) są w sztuce *Pani Koch* – podobnie, jak w wierszu *Zbiorowe ustalenie charakteru Pani Doktor* – formą rejestrowania i odtwarzania przypominającą zapis magnetofonowy. Ale mimo tego, że znacznie więcej tu, niż w analizowanych powyżej wierszach, szczegółów dotyczących samej fizjologii chorowania (już na samym początku Szpital mówi: „tętno / ciepłota / dieta / stolec / zabiegi / leki / ciężar ciała”) – to jednak ich zadaniem nie jest przeniesienie realistycznego obrazu choroby i szpitalnej rzeczywistości, lecz stworzenie – poprzez werbalny i sytuacyjny skrót – figury szpitalnej sytuacji, która staje się tym sposobem „metaforą ludzkiej egzystencji”²⁰.

Przywołany tekst sztuki kończy się sceną makabryczną: pani Koch karmi swego nieżyjącego męża kompotem. Pan Koch zaś, jak czytamy w didaskalicach, „jedzenia nie przyjmuje, Pani Koch, obojętna na to, karmi go dalej, raz po raz podnosi łyżkę z kompotem i jeszcze raz, i jeszcze raz, i jeszcze raz...” Finał, w którym kobieta coraz zapamiętałej karmi trupa, nakazuje poszukiwać wykładni symbolicznych i odsyła do sytuacji ludzkich zachowań wobec doświadczenia cierpienia, umierania i śmierci²¹. Niemal na samym początku utworu (pierwsza rozmowa Pani Koch ze Szpitalem) wytwarza się znacząca sytuacja komunikacyjna, która oddaje nieprzyległość (groteskowość) relacji Pani Koch–Szpital:

SZPITAL: [...] nazwisko i imię...?

PANI KOCH: Koch

SZPITAL: do

PANI KOCH: Kocha

SZPITAL: od?

KOCH: Koch

SZPITAL: od – do?

PANI KOCH: do Kocha od Koch

SZPITAL: w sprawie?

PANI KOCH: kompot

¹⁹ Tamże, s. 336–337.

²⁰ Tamże, s. 337.

²¹ Bardzo interesującą propozycję odczytania tej sztuki zawiera książka Kopcińskiego. Jej przywołanie tekstu dramatycznego traktuję jedynie jako kontekstualne dopowiedzenie do tekstów lirycznych.

Pani Koch przychodzi więc do leżącego w szpitalu męża i przynosi mu kompot, który jest w istocie wyrazem jej miłości. To dlatego tę postać umieści Białoszewski w centrum naszej uwagi, a nie umierającego Pana Kocha. Bardziej bowiem zajmuje go współbycie człowieka z drugim, zwłaszcza w cierpieniu i umieraniu, niż sama choroba. W tym obrazie Pani Koch, która z taką determinacją próbuje dostać się do męża – staje się współczesną ikoną boleści i współczucia²².

Tak więc teatr Białoszewskiego, podobnie jak jego liryka z tego okresu (lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte), czynią z choroby przede wszystkim pretekst artystycznych zabiegów i przekształceń, zmierzając bardziej ku metaforyzacji (symbolizacji) niż prezentacji.

W wierszu *Na śmierć jest tyle...* Białoszewski w maksymalnie skondensowanej formie mówi:

Na śmierć jest tyle sposobów rad doświadczeń jej prze-
żyć...

A ja ją prze-ży-ję po
swojemu...

Bo to zupełnie tak samo jak z pisaniem.

Łącząc plan życia i pisania, pismu/mowie jednak przyznaje rolę bodaj czy nie najważniejszą, czyniąc zarówno z samego twórczego procesu, jak i z jego rezultatu domenę wobec rzeczywistości osobną, rządzącą się własnymi regułami i prawami. Zaś konceptualno-artystyczną strukturę przeciwstawia chaosowi dziejących się zdarzeń realnych. Literatura była manifestacją wolnego, radosnego i kreatywnego gestu poety, który, niczym demiurg, własną wolą i wysiłkiem stwarza inne, od niego przede wszystkim zależne (nawet w chorobie) światy²³.

²² Por. J. K o p c i ń s k i, *dz. cyt.*, s. 338.

²³ Zob. J. F a z a n, *dz. cyt.*, s. 95.

„[...] a może to nie takie znowu poważne to wszystko”

Lata siedemdziesiąte, obfitujące w kolejno wydawane tomy prozy, przynoszą także następne „donosy” z doświadczanych wówczas przez Białoszewskiego chorobowych przypadłości. Zaczę od *Pamiętnika z powstania warszawskiego* – choć może się to wydać zaskakujące – książki rozpoczynającej tę prozatorską passę, nie zawierającej co prawda opisów jednostkowych schorzeń, ale w całości traktującej o doświadczeniu ekstremalnym, które, wedle samego autora, jest w jego życiu najważniejsze²⁴. Tym, co uderza w trakcie lektury *Pamiętnika...* – jeśli spojrzeć nań z interesującej mnie perspektywy – jest objawiana nieustannie poprzez ciągle zagrożenie kruchość ludzkiego życia i – bardziej chyba jeszcze – niesłychane wręcz wyczulenie na sensualność wszelkich doznań; to jakby świadectwo „cielesnej biografii”, której kolejne prze-życia autor udostępnia:

Prawie dostałem zawrotu głowy ze zdumienia. Do dziś pamiętam to uczucie. Aż do takiego gorąca w nosie. (s. 36)

I wtedy mnie brzuch od tego huku i pyłu rozboleł. (s. 126)

A w nosie zapach cudu. (s. 248)

Te zapisy fizycznych doznań ciała, nie poddane sensotwórczym czy wartościującym przekształceniom intelektualnym, zgodne są ze sformułowanym wprost w *Pamiętniku...* pisarskim projektem:

A jeżeli mało piszę o wrażeniach. I zwyczajnym językiem wszystko. Tak jakby nigdy nic. Albo nie wchodzę w siebie prawie, czyli jestem jakby na wierzchu. To tylko dlatego, że inaczej się nie da. Że zresztą tak to siebie się czuło. I w ogóle to jest jedyny sposób, zresztą nie sztucznie wykombinowany, ale jedyny właśnie naturalny. Przekazania tego wszystkiego. (s. 45–46)

Taka strategia jest możliwa jedynie poprzez maksymalne zmniejszenie dystansu między literaturą i życiem. Najpierw trzeba więc doświadczenie wielokrotnie „wygadać” – co w przypadku Białoszewskiego ma związek przede wszystkim z poszukiwaniem języka, który oddałby intensywność doznań, nawet po latach pamiętanych, nie zaś umysłowe konstrukcje i poglądy przechowywane przez pamięć. Fakt ten uświadamia, że już od początku (jeszcze w czasie wojny), Białoszewski mocno jest związany z własną fizycznością i na tyle silnie

²⁴ Wszystkie cytaty w tej części rozdziału podaję za wydaniem: M. Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, Warszawa 1988 (w nawiasach podaję numery stron).

– można rzec – zakorzeniony we własnym ciele, że potrafi zachować bardzo długo pamięć najbardziej elementarnych, bo fizjologicznych doznań. Wydaje się, że to trwała dyspozycja i stałe dążenie Białoszewskiego: opisać nie to, co zostało świadomie przyswojone i uległo już procesowi racjonalizacji, ale to, co związane z najbardziej jednostkowym doświadczeniem i jego sferą somatyczną.

Zatrzymajmy się na chwilę przy świadectwach choroby, utrwalonych w pierwszych tomach prozy Białoszewskiego. W *Donosach rzeczywistości* znajdujemy nieco dłuższy tekst zatytułowany *Półpasiec – noga – ząb. Sprawozdanie z tryptyku chorobowego za styczeń i luty 1970*. To, zgodnie z tytułem, zapis następujących po sobie niedyspozycji i obserwacja własnej postawy w stosunku do nowej sytuacji, silniej uzależniającej od ludzi, od ich opieki i zainteresowania. Pojawiają się tu pierwsze próby bilansu własnego życia, którym towarzyszą obawy dotyczące przyszłości i myśli o nieuniknionym przecięż kresie:

Niesłychane to wszystko razem. I to, że mnie tu trzymają, mało tego, nie puszczają, dbają; tu jestem wzruszony, tu boli, tu złość, tu smutek, że koniec takiego jak dotąd życia; teraz to życie gorsze? a może jakoś będzie, zwykle się układa w końcu.

[...]

Ale to moje niezwykle życie. Dobre. Mimo iluś marzniętych zim, lat niedojedzeń. No, w końcu i śmierć. Kiedyś będzie.

Tak. To tak. Ale co przedtem? Zna się te dojrzewania. Z obserwacji. Może się uda na nie tak źle²⁵.

Mimo wszystko Białoszewski ocala optymizm lub może odwrotnie: optymizm ocala Mirona i pojawia się nadzieja: „może się jakoś uda”. Prawdziwa radość jednak przychodzi, gdy te wszystkie bolesne i kłopotliwe przypadłości mijają: „Byłem w euforii. [...] Bo przestało boleć!”²⁶.

W *Donosach rzeczywistości*, zgodnie z tytułem, Białoszewski koncentruje się przede wszystkim na opisie przejawów świata zewnętrznego, tak więc w *Chorobowym tryptyku* przeważa sprawozdawcza relacja z podejmowanych przez bliskich starań i zabiegów o powrót Mirona do zdrowia. Inaczej w tomie następnym: w *Szumach, zlepacach, ciągach* pod datą 10 lipca znajdujemy wierny opis ataku z nagłą pojawiającego się bólu:

[...] po dobrych, pięknych dniach z dobrą pogodą na dobitkę i po dobrym spaniu przebudziłem się na boleniu. Wątroba? Czy nerki? Z początku znośnie. Potem gorzej. Po trzeciej. Przykładam worek z gorącą wodą. Nic. Atak narasta. Płyta idzie, czytam coś, kryminał, ale wszystko przestaje bawić. Resztki udawania przed sobą pryskają. To nie jest ból, z którym się da przeżyć kilka godzin jako tako. Chwilami kleszczowy, jakby łapa mnie ścisnęła, i wtedy troszkę odłączam się od siebie. Gorszy kłujący. Wtedy krótki oddech, zamykam oczy. Okropne. Ból nie jest jednym ciągiem. To są igły, co jakieś pół sekundy, może częściej. Ale nawet i te przerveczki wydają się

²⁵ M. Białoszewski, *Donosy rzeczywistości*, Warszawa 1973, s. 164.

²⁶ Tamże, s. 166.

ważne. Staram się być mocny. Nie z bohaterstwa, tylko z musu. Otwieram oczy. Tak jakby lepiej. Wydłużam oddech. Też lepiej. Duchowo. Duch chce być mocny. A tymczasem poty się ze mnie straszne leją. Ciało mdłe. Nie wytrzymuję. Wiercę się na czworakach. I chodzę. Wielkie krople potu, potem strugi. Potem ból się zmniejszył, bardzo. Spokój. Za pół godziny przymierzam. Boli, nie boli? Boję się wyobrażenia. Wyobrażam sobie. Boli. Zaczyna gorzej. Drugi atak. Znow mija po półgodzinie²⁷.

Białoszewski opisuje szczegółowo sam ból, jego rytm i jakość, ale i swoje w bólu i wobec bólu bycie. I czyni to z uwagą, wiernie rejestrując przebieg bólowego ataku, bez jakiegokolwiek gloryfikacji własnego cierpienia. Ból fizyczny staje się przedmiotem wnikliwej obserwacji, bo teraz on (jak niegdyś inne doświadczenia) buduje świat. „Jest, bo jest”, chciałoby się powiedzieć, używając słów samego Mirona. Jednak tej analogii nie da się utrzymać, bowiem, kiedy jest ból, niknie cała rzeczywistość. Dopiero gdy ustępuje, możliwa staje się przejażdżka tramwajem, w trakcie której okazuje się jednak, że intensywne doznanie bólu powoduje szczególny sposób postrzegania rzeczywistości: widziana ulica zdaje się być „jedną ścianą cierpienia”, zaś powrót do domu podszyty jest „strachem, ostrożnością, niepewnością”, ale także podziwem dla „męczącego się porannego siebie”²⁸. Ból ma więc zasadniczy wpływ na postrzeganie świata i szczerze zamyka w sferze własnej cielesności. Pisanie zaś zacząć może się wtedy, gdy ból zelżeje:

Kiedy nie boli, są namysły ze sformułowaniami. [...] Jeden krzyk, zapisany po prostu, lepiej powie niż teorie. A potem, jak trochę możliwiej, kilka zdań teorii, ale z trzymaniem się za flaki w praktyce. A na końcu ulga, że przeszło. Posłuchać tych trzech etapów²⁹.

Ten ważny fragment integruje trzy etapy doświadczenia: doznanie – rozum – medytacja, a także prezentuje stosunek Białoszewskiego do możliwości pisania o cierpieniu, a szczególnie do teoretyzowania na jego temat. Zapis byłby najlepszy, gdyby najwierniej oddawał doznanie mieszczące się w nieartykułowanym krzyku. Skoro jednak nie jest to możliwe, wyzwaniem staje się związek pisania i doświadczenia bólu (efekt „trzymania się flaków”) i dopiero w owym przekroczeniu ciała i języka można uzyskać „zwarcie” fizycznego i metafizycznego³⁰.

Przypadek *Spotkań z nożem*, swoistego dziennika szpitalnego, który Anna Sobolewska trafnie nazwała heroikomicznym poematem³¹ – dobrze te stany możliwości i niemożliwości wystąpienia pokazuje. Obecne tu „zapisy”, „zanoty” i „donosy” rzeczywistości sprawiają, że można by na ich podstawie

²⁷ M. B i a ł o s z e w s k i, *Szумы, złepy, ciągi*, Warszawa 1976, s. 268–269.

²⁸ Tamże, s. 269.

²⁹ Tamże, s. 325.

³⁰ Por. M. S t a ł a, *Czy Białoszewski jest poetą metafizycznym?*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego...*

³¹ Zob. A. S o b o l e w s k a, *dz. cyt.*, s. 32.

zrekonstruować rytm szpitalnej doby, sporządzić rejestr typowych zabiegów medycznych, poznać personel, odtworzyć etapy przygotowania do operacji prostaty, a potem rekonwalescencji. Są tu i realia społeczno-polityczne (odbywający się właśnie Zjazd Partii transmitowany przez radio, strajki na mieście), i mini-scenki ze szpitalnego życia (rozmowy, dolegliwości, zabiegi), jest i szpitalne menu, i różowy kolor szpitalnych szlafroków. To postawa maksymalnej wierności wobec rzeczywistości, typowa dla Białoszewskiego. Jak sam o sobie w tym cyklu napisze: „jestem wieszczem szpitala prozą i wierszem”³².

Jest wieszczem w znaczeniu szczególnym, bo nie poetyzuje i nie patetyzuje tego, co dookoła, lecz uważnie obserwuje i rejestruje; jest bliższy technice reporterskiej, niżli poetyckiej metaforyzacji świata. Dlatego też tym, co stale eksponuje jest somatyczny wymiar choroby, którego nie próbuje przez jakiś rodzaj uwznioślenia przekroczyć. Przeciwnie – nachalnie wręcz ujawnia wstydliwie zazwyczaj przemilczane fakty urologiczne (rurki, cewniki, siusianie, zwieracze, hodowanie posiewu) i już na wstępie manifestuje swoistą „gorszość” medycznego oddziału, na którym przyszło mu leżeć:

Co tu ukrywać
u r o l o g i a

Żadnemu uwzniośleniu nie podlega zatem szpitalna rzeczywistość. Jeśli nawet taka pokusa chwilowo się pojawi, to ostro zostanie skontrapunktowana trywialną realnością:

Ukazują się w drzwiach
w przejściach
ze zwojami rurek aż pod biodro pizamy
z dodatkowym pęcherzem w dłoni
niby symbolami
niewygód, udręczeń;
ptaki śpiewają,
szum liści,
przechodzą dwaj męczennicy
– o, ile kurwa naleciało
teraz mam z tym chodzić [...]

Realistyczny, nieco nawet przerysowany (groteskowy) obraz zmierza, mocą poetyckiego przetworzenia, do wydobycia symbolicznej aury z opisywanego widoku. Jednak mistyfikującej transformacji „sprzeciwia się” kolokwialny wulgaryzm („o, ile kurwa naleciało” – słowa jednego z pacjentów), który przywoła podmiot do porządku, bo przekłuwa jak igłą nadmuchany balon poetyckich metafor i przywraca realność szpitalnej przestrzeni. Wszelkie zaś próby i zamiary przekształcenia owej rzeczywistości, polegające na jej uwznio-

³² M. Białoszewski, *Oho*, Warszawa 1985, s. 82.

ślaniu, na dowartościowywaniu sposobu widzenia przez kulturowe klisze i schematy są niebezpieczne, bo tę rzecz fałszują. Stąd bierze się wyraźna niezgoda podmiotu na tego typu „zakłócenia” przekazu.

Białoszewski nie poddaje także szpitalnych realiów procesowi degradacji. Nie deprecjonuje niczego: ani „jałowych pogaduszek” pacjentów, ani monotonnego rytmu szpitalnej doby, wreszcie nawet uciążliwych kłopotów z siusianiem. Niczego nie pozbawia wartości ani znaczenia. Przeciwnie – pozostaje wierny swym „szarym eminencjom zachwyty” i również w szpitalnej egzystencji dostrzega niezwykłość drobnych i tylko z pozoru banalnych zdarzeń. Zachwyci go więc padający deszcz („odcina mnie deszcz / piękny, tupoczący”), olśni zobaczona niespodzianie za szybą „w łoży u siostr³³” Gioconda – jak się po chwili okaże – obrazek „z bomboniery”.

Wobec szpitalnej rzeczywistości Białoszewski stosuje własną strategię: nieufności i dystansu; w tym nieufności wobec wszelkich prób jej patetyzacji. Wybiera formę dystansu, który budują elementy wielowymiarowo traktowanego humoru, nierzadko czarnego³⁴. A jest to w pierwszym rzędzie humor wydobyty z wypowiedzi pacjentów i przetworzony w niemal quasi-mądrościowe maksymy, np.:

[...] ja się martwię, bo chciałbym jak najlepiej,
 nigdy nie chorowałem
 pan Starszy przerywa książkę ze śmiechem
 – ale pan zachorował
 ja
 – **inaczej ludzie by nie umierali**
 pan Starszy
 - **nie mieliby od czego**
 Siwy z Płońska
 – **i do czego by doszło**
 [podkr. K. P.]

Może to być również żartobliwa uwaga powiedziana przez pielęgniarkę, „to jest urok prostaty”³⁵, stanowiąca równocześnie ironiczną puentę wszelkich niedogodności „siusiania w rurkę”.

Jednak *Spotkania z nożem* nie są jedynie dowcipnym sprawozdaniem z pobytu w szpitalu. Dokonuje się tu coś więcej. „Ja” – przyjmujące postawę świadka wobec dziejących się zdarzeń – to także „ja” świadome maksymalnego uwikłania w swą materialność. Dlatego też tak wiele w tym cyklu medyczno-fizjologicznych szczegółów i dojmującej „powagi ciała”, poszczególnych jego

³³ Tamże, s. 78.

³⁴ Zob. T. B o c h e ń s k i, *Wstęp do czarnego humoru*, [w:] t e n ż e, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste*, Kraków 2005.

³⁵ M. B i a ł o s z e w s k i, *Oho*, s. 90.

części, które teraz „osobnieją, rządzą, / dyktują warunki”. W doświadczeniu takich sytuacji o śmierci mówi się w trybie wyjątkowym:

nie pierwsza próba generalna
zakończenia

może być takie
może inne

czy w szpitalu?

najprędzej

coraz mniej ścian, ludzi,
to nie żarty

a może
to nie takie znów poważne
to wszystko...

Wątpliwość wyrażona w finale powyższego wiersza nie tylko po raz kolejny świadczy o poczuciu humoru podmiotu, dostrzegającego wiele zabawnych zdarzeń w szpitalnym świecie, ale stanowi również wyraz jego postawy wobec życia, którego – mimo wszystko – nie należy chyba traktować nazbyt poważnie. Zgodnie z tym przekonaniem, humor nie jest w *Spotkaniach z nożem* jedynie jakością funkcjonującą w świecie przedstawionym, staje się także naczelną zasadą organizującą różnorodne zabawy tekstowe. Realizuje się poprzez sięganie po istniejące w tradycji style prześmiewczego mówienia, przypominające Bakowskie wyliczanki, poprzez szczególny zabieg karnawalizacji niektórych przynajmniej aspektów własnego chorowania. Rymowanka o poważnej w konsekwencjach sytuacji, odejmuje jej grozę:

Krzepliwość krwi opóźniona
operacja odłożona

a zabawa homonimicznością narusza tematyczne tabu i niepokojąco sugeruje jakieś treści tanatologiczne, oczywiście w konwencji czarnego humoru:

urna, urynał, uryna
urologia

Nie brak w tym cyklu także jakichś przecuć, bo chyba jeszcze nie lęków eschatologicznych, bardzo jednak szczególnie potraktowanych: operacyjna narkoza postrzegana jest jako okazja i zmarnowana (niestety!) szansa wydłużenia „przerwy w byciu”³⁶.

Postawę podmiotu, częściej w stosunku do samego siebie niż do szpitalnego świata określa ironia:

³⁶ Tamże, s. 89.

Już byłem w ogródku,
już witałem się z Lu.
w podskoku

Trawestacja dzieciennego wierszyka może mieć dramatyczne konsekwencje pooperacyjnej komplikacji (zapalenie, wysoka gorączka, „może trzeba będzie usunąć”). Wydaje się, że do stanu nie-rozczulania i nie-użalania się nad sobą dochodzi Białoszewski poprzez tekst, że stosowana przez niego forma wykorzystania zabaw literackich wiedzie do osiągnięcia celu zdecydowanie pozaliterackiego: do zachowania wobec bolesnych okoliczności jednak trzeźwego spojrzenia i pogody ducha. Podmiot tego cyklu jest bowiem nie tylko i nie przede wszystkim pacjentem, jest poetą. A to znaczy, że strategię tekstowe pomagają mu w „byciu” w szpitalnych sytuacjach, służą ich oswojeniu. Okazuje się, że wypróbowane wcześniej w otwockim sanatorium sposoby opisywania szpitalnej rzeczywistości sprawdzają się też w podobnych doświadczeniach:

Szósta rano.
Słońce w oczy.
Termometry.
Objanie nówek łózek.
Wrzask na ścianie.

Opisywanie szpitalnego poranka i czynności, które wtedy następują, kumulują się w lingwistyczno-semantycznym brzmieniu (wygrywanie semantyki rymu i obrazu). „Wrzask na ścianie” odsyła do szczególnych odgłosów poranka, ale też wywołuje „brzask” („Słońce w oczy” – więc zapewne widać również odbicie na ścianie). Oznacza to, że słowa i obrazy nie tyle eksponują poetyckość, a służą intensyfikacji przedstawionej sceny (zjawiska słuchowo-wizualne) i ukazują sytuację pacjenta: poranek w szpitalu. *Spotkania z nożem* są bowiem (w porównaniu z wierszami z poprzedniego okresu) wyborem znacznie bardziej komunikatywnego sposobu mówienia, w którym zasadniczą rolę odgrywa nie wysoce skonceptualizowana, rebusowa konstrukcja tekstu, wymagająca zmuśnionych deszyfracyjnych zabiegów analityczno-interpretacyjnych, lecz zdystansowana – wobec okoliczności i wobec własnych uczuć „ja” – relacja, w której poezja i śmiech stanowią najważniejsze oręż w walce o podmiotową odrębność.

Śmiech przeciwstawia Białoszewski śmiertelnej, by tak powiedzieć, powadze ciała. Uzyskuje w ten sposób obszar wolności i niezależności od własnego ciała i fizjologii³⁷. Poezja zaś sprawia, że zaistnienie tego obszaru w ogóle jest

³⁷ Ten karnawałowy śmiech z rzeczy jeśli nie ostatecznych, to z pewnością poważnych, przywodzi na myśl propozycję M. Bachtina i jego dowartościowanie (ludowego w swej proweniencji) komicznego stosunku do spraw w kulturze oficjalnej i wysokiej, traktowanych wyłącznie serio. Zob. M. B a c h t i n, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza*

możliwe. To w przestrzeni wiersza „ja” buduje i umacnia swą – nie jedynie i nie przede wszystkim – literacką podmiotowość.

i renesansu, przeł. A. i A. Gorenio, oprac., wstęp, weryfikacja przekładu S. Balbus, Kraków 1975; tenże, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970; o koncepcji Bachtina zob. np.: S. Balbus, *Propozycje metodologiczne i ich teoretyczne konteksty*, [w:] M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go...; Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2000.

„śmierć tak uzwyczajnia”

To, co stanowiło dotychczas przedmiot moich rozważań, było zaledwie wprowadzeniem do tematu, który w twórczości autora *Innych wzruszeń* zajmie miejsce centralne wraz z pojawieniem się w jego życiu choroby najdłuższej, najcięższej i, jak się okaże, śmiertelnej. Jak wspomina Białoszewski w *Rozkurzu*, zapowiedź nadchodzących zdarzeń przyniosła sylwestrowa noc 1973 roku:

W pewnej chwili postanowiłem sobie powróżyć. Co widać na rok 1974?

Więc rząd gości. Siedzi. Dalej stoją. Idą. Bokiem. Czyjaś czaszka. Głowa. Półtrupia.

– Bawmy się dalej. Do kogo podobna?

Wypatruję, wpatruje się, namyślam, wreszcie odkrycie

– Do mnie? to ja!

Zapadał się w listopad rok 1974. Wróżba w lustrze na śmiech. Aż tu zawał. Na Sylwestra jednak wróciłem do domu. Na śmiech. Choć myślałem, że co gdzie? Ja do życia? Po takiej chorobie?³⁸

Opis samego zawału, a potem pobytu w szpitalu i kolejnych etapów rekonwalescencji, wraz z leczeniem sanatoryjnym przyniesie książka *Zawał* i pierwotnie jej czwarta część, którą jednak Białoszewski usunął i która została wydana dopiero w 1991 roku jako osobny tekst (*Konstancin*). To – po pierwsze – bardziej dziennik drobnych zdarzeń i minisytuacji, niż świadectwo wewnętrznych przeżyć. Można by oczekiwać jakichś eksperymentów artystycznych, poszukiwania oryginalnej formy dla opisu nowego w jego życiu doświadczenia. A tu przeciwnie: proza bliska tradycyjnej paradokmentalnej formuły z nastawieniem na relacjonowanie faktów, przynosząca świadectwo kolejnych etapów osvajania się z nową sytuacją. *Zawał* w zestawieniu z poprzednimi prozatorskimi tomami cechuje znacznie większa niż w przypadku *Donosów rzeczywistości* czy *Szumów, zlepów, ciągów* przezroczystość i komunikatywność.

A zaczęło się wszystko, co wiemy dzięki niezwykle drobiazgowej relacji, od ataku serca w przejściu podziemnym pod skrzyżowaniem Alei Jerozolimskich z Marszałkowską, 28 listopada 1974 roku, o jedenastej rano:

³⁸ M. Białoszewski, *Rozkurz*, Warszawa 1980, s. 107.

Złapało mnie to w tunelu. [...] Boli niesamowicie za mostkiem. Słabawo. Pot się leje. Ani kroku nie można zrobić, a muszę. Dużo. Serce jakby się obrywało³⁹.

To, co następuje dalej, to jednocześnie pełna szczegółów relacja z kolejnych wydarzeń: wezwanie przez przechodniów pomocy, oczekiwanie na przyjazd pogotowia, reanimacja i pobyt na oddziale w szpitalu, wreszcie wierny opis ostrego, nieustępującego bólu, „od którego jest gorszy tylko atak nerkowy”⁴⁰. Towarzyszy temu „zgoda na wszystko”⁴¹, którą zakłóca, co wyzna Białoszewski ze szczerością, świadomość nie najwyższego stanu higieny własnej i myśl o majtkach, które „nie są znów [...] tak do pokazywania”⁴². Relacja – rozpięta pomiędzy poczuciem jakiejś definitywnej ostateczności a wstydliwą, intymną sferą własnej fizjologii – dąży do możliwie najbardziej obiektywnego rejestrowania kolejnych etapów nowej sytuacji i konieczności zmiany dawnego modelu życia – teraz trzeba „jeść jarzyny i spacerować”⁴³.

Jedną ze strategii służących oswojeniu ze szpitalną rzeczywistością staje się teatralizacja powtarzalnych „rytuałów” na kardiologii. Tutaj codzienna rutyna nabiera charakteru niemal obrzędowo-kabaretowego przedstawienia (np. lekarka „z wdziękiem zapowiadaczki atrakcji rewiowej” anonsuje obchód profesora)⁴⁴.

Jednak w największym stopniu to własna twórczość staje się dla Białoszewskiego formą zadomowienia w każdej życiowej sytuacji, a więc także w chorobie. Co zaskakujące i ciekawe – Białoszewski w rozmowie z Marią Janion wyznaje:

Los mi się naprawdę przysłużył. Wielkie szczęście. Dostałem zawału po prostu. I od razu ta sytuacja: ulica, nosze, szpital, i jak tylko przestało boleć, pomyślałem: no jest ta okazja. Świetnie. Wyjechałem w inny świat. Można pisać od początku⁴⁵.

A więc: „zawał to dla niego szczęśliwy traf w pisaniu”⁴⁶, szansa na przemianę dotychczasowej, już zużytej pisarskiej formuły, okazja, by idąc za sytuacją, która „zawsze ma rację” poszerzyć obszary artystycznej kreacji. Jakie ma teraz to pisanie być i czemu powinno służyć? Cenne uwagi dotyczące jego zadań i funkcji pojawiają się w *Zawale* na marginesie nazbyt nużącej lektury *Emmy Jane Austen*:

³⁹ M. B i a ł o s z e w s k i, *Zawał*, Warszawa 1977, s. 5.

⁴⁰ Tamże, s. 7.

⁴¹ Tamże, s. 6.

⁴² Tamże, s. 8.

⁴³ Tamże, s. 50.

⁴⁴ Tamże, s. 64.

⁴⁵ Cyt. za: S. R o s i e k, *Pamiętnik z półgrobu*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego...*, s. 139.

⁴⁶ M. B i a ł o s z e w s k i, *Zawał*, s. 138.

Na głupoty zawsze było miejsce, choć w dawnych epokach technicznie było trudniej o rozpowszechnianie głupot. Choćby ilościowo. Trud wyrycia, przepisania był duży. Mało ludzi umiało pisać. A ci, co pisali, to pisali nie dla pisania, ale dla przekazania. Więc ich przekazy były zwarte i celowe. Patrzę z zazdrością na taką przeszłość z za naszej góry śmieci⁴⁷.

Można powyższą opinię potraktować jako wypowiedź autotematyczną, wskazującą cel własnej twórczości: pisać nie dla samego pisania, ale – aby coś przekazać. Jak się wydaje właśnie ze względów komunikacyjnych *Zawał* jest tak tradycyjną w formie, pełną rozumnej i zaprawionej humorem akceptacji, relacją ze żmudnego procesu chorowania i zdrowienia. To świadectwo dramatycznych zdarzeń z własnego życia, pełniące jednocześnie funkcję osobistego pamiętnika pomagającego sprostać dramatycznej sytuacji i swoistego poradnika, który może być przydatny także innym pacjentom w ich próbach zmagania się z chorobą. Literatura staje się więc rodzajem (auto)terapii. Stosuje ją Białoszewski również w trakcie pobytu w pierwszych miesiącach 1975 roku w Konstancinie: gdy z notesem i ołówkiem chodzi po okolicy, ludzie biorą go za urzędnika mierzącego grunta, a on „oblatuje” i „obwąčuje” „nowy świat” z czystej przyjemności poznawania. Pisanie służy utrwalaniu zdarzeń codziennych i banalnych, od posiłków poczynając, na wyprawach w teren kończąc, w trakcie których podwarszawskie miejscowości zdają się niemal niezwykłym archipelagiem; *Konstancin* jest wyrazem powrotu do zdrowia i manifestacją odzyskiwanej radości życia: „wszystko mnie tu bawi”⁴⁸.

Jak napisał niegdyś Stanisław Rosiek, całą sekwencję utworów powstałych pomiędzy 1974 rokiem a 26 maja 1983 roku (taka data widnieje pod ostatnim znanym wierszem Białoszewskiego) nazwać by można „pamiętnikiem z półgrobu”⁴⁹. To może przesada, zważywszy, ile w tym półgrobie autor *Wycieczki do Egiptu* i *Obmapywania Europy* zwiedził nie-podziemnego wszak świata. Bez wątplenia jednak krąg zagadnień związanych z bólem, chorowaniem, intensywnym poczuciem przemijania i zbliżającego się kresu stanowi dominantę problemową wielu utworów Białoszewskiego powstałych w tym czasie.

Tom poetycki *Odczepić się*⁵⁰ już swym tytułem dosadnie nazywa podejmowane przez bohatera tych wierszy próby budowania siebie i własnej rzeczywistości w zaistniałej sytuacji: po przeprowadzce na drugą stronę Wisły, na „Chamowo” i po przebytych zawale. To więc wyzwanie podwójnie trudne, bo nie tylko zewnętrznie obca przestrzeń miejska nie daje poczucia bezpieczeństwa, ale także najbardziej intymna sfera własnego ciała przestaje być czymś dobrze znanym i pewnym. Trzeba teraz:

⁴⁷ Tamże, s. 91.

⁴⁸ M. Białoszewski, *Konstancin*, Warszawa 1991, s. 15.

⁴⁹ Zob. S. Rosiek, *dz. cyt.*, s. 130.

⁵⁰ Wszystkie wiersze z tego tomu cytuję za: M. Białoszewski, *Odczepić się i inne wiersze. Utwory zebrane*, t. 7, Warszawa 1994.

Odczepić się

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

Ta sytuacja także może się stać, jak to określił Białoszewski w wierszu pod takim właśnie tytułem, „drabiną do wchodzenia wyżej”, wyzwaniem do zaakceptowania tego, co jest teraz. Bohater liryczny stale podejmuje próby zadomowienia się na dziewiątym piętrze wieżowca przy Lizbońskiej, oswaja najbliższe okolice, podejmuje dzienne i nocne wyprawy, zbiera zielska i kwiaty, jest niczym poeta-latarnik, nadający ze swego „mrówkowca”,⁵¹ prowadzi żartobliwe gry lingwistyczne, patrząc na świat ze swego „wyniesienia”:

Duszo tego świata!
 Dużo tego świata!

Ale świadomość własnej choroby jest nieustająco obecna („A tu się wszystko mierzy na oddechy / na tchy”), a dojmująca fizjologia co rusz daje o sobie znać:

złapanie tchu

u u u-
 dało się

Potrojenie samogłoski to czytelny sygnał kłopotów z oddychaniem, które tym razem ustąpiły, ale staną się głównym tematem cyklu *Letnie siły*, poetyckiego świadectwa kolejnych faz sercowego ataku. Najpierw coś „tak w człowieku / skręca się / pcha / jak siła odśrodkowa”, potem coraz ciężiej iść, jakby to dziwnie nie brzmiało, „to ja niosę nogi / ja sztuczny twór”, i kolejne symptomy: „wylatuje ze mnie pot”, coraz mniej siły,

słyszać
 coraz głośniej
 ser – ce
 ser – ce

– podział słowa na sylaby jest zabiegiem „uobecnienia” i „unaocznienia” oddechu, który jakby zawiązuje się, niczym pętla, „wkoło szyi”, noga drętwieje, pojawia się strach i w końcu – atak:

Siedzę.

Łeb w tył.

Był.

⁵¹ Tamże, s. 66.

Sam atak, to, co wtedy dzieje się w ciele, nie zostaje zapisane, zarejestrowane zostają jedynie zewnętrzne objawy. Jakby to, co zachodzi wówczas w sferze somatycznej nie poddawało się zapisowi, jak gdyby tekst mógł wyrazić te doznania jedynie przez zwiększone przestrzenie międzywersowe, a więc nie słowem, lecz milczeniem. Czy można zresztą mówić w trakcie ataku? Jeśli można, to dopiero chwilę potem, gdy jego najwyższe natężenie opada:

Sily spadają z głowy
ze mnie całego
ściekają pewności
już się roztopia przytomność

A jednak nie utratą przytomności poety kończy się ten cykl, lecz świadomym wysiłkiem wydobywania się z tej niebezpiecznej sytuacji:

e nie!
ratuj się

I po przeżytych ataku pojawia się radość z powodu zobaczonego przez okno, jadącego czerwonego autobusu. Bo teraz wszystko ma na powrót swą wartość: i że piąta rano, i że mgła, i że ciepło, i że „on jedzie / ja żyję”. Wniosek, jaki ostatecznie wyprowadza bohater tego cyklu z kolejnej sercowej zapaści, jest w stylu Mirona – lakoniczny i radosny: należy „łapać szczęście za ogon, zawsze się opłaca. Nawet jak ci się wyrwie, to masz parę piór”.

Białoszewski stara się własne doświadczenie zaakceptować i oswoić, traktując je, podobnie jak inne, jako okazję do uświadomienia sobie wyjątkowości, bezcenneści każdego, nawet najdrobniejszego przejawu życia. Jednak tej optymistycznej postawy nie da się konsekwentnie utrzymać: opisany powyżej atak poprzedzają dwa wiersze, w których dominuje inna optyka. Stanowią one swoisty zapis efektu sercowego ataku i możliwą ostatnią odsłonę ludzkiego życia („ostatnia sprawa do załatwienia”):

dusza w środek
oczy na wierzch

czy

dech na supel
dusza na wierzch

Niezależnie od tego, który z powyższych wariantów się na końcu ziści, fizjologia oddechu i „poruszenia” duszy silnie ze sobą splecione wyznaczają finał. Ludzkie życie oglądane z perspektywy kresu wydaje się wpisane pomiędzy dwa oddechy: ten pierwszy, nowo narodzonego dziecka i ten ostatni, umierającego.

Obecność śmierci wyraźnie się intensyfikuje i stale daje o sobie znać w tomie *Odczepić się*. Pojawia się dojmujące poczucie starości i przemijania:

Nie wiem, ile
tego dnia le-
żenia, prze-
śniania
ile mnie
do dna⁵²

Banalne zdarzenia z codzienności mogą być zapowiedzią sytuacji ostatecznej, choć dobiegające na dziewiąte piętro wieżowca na Chamowie jakiejś chichoty i jęki to na szczęście „jeszcze nie hiena”, ale odgłosy wózka roznosicielki mleka⁵³.

Mimo wszystko jednak to nie motywy wanitatywne zdominują ten tom. Doświadczenie choroby, świadomość starzenia się (cykl *Podstarzałość*) i zbliżania do kresu prowokują Białoszewskiego do silnego zaświadczenia fascynacji wielorakością i różnorodnością własnego i każdego innego istnienia. „Ogłoście z przyzwyczajenia” podobnie jak w *Zawale* – zarówno w wymiarze mieszkaniowo-bytowym, jak i cielesno-egzystencjalnym – staje się sposobnością do zyskiwania wyższej świadomości życia. Nawet więc „garnitur” nowych sztucznych zębów jest wydarzeniem wartym zapisania, bo te, w przeciwieństwie do własnych, jak dowcipnie podmiot zauważa, „będą służyły / raczej / zawsze // perspektywicznie”, i – co ciekawe – w tej perspektywie ostatecznej; „kościotrupy / wszystkie na malowankach / mają świetne zęby”⁵⁴. Połączenie ostateczności z trywialnością po raz kolejny pozbawia tę pierwszą grozy, sprawia, że powaga rzeczy ostatecznych zostaje złagodzona i przesłonięta zabawnym, mimo swej makabryczności, obrazem uśmiechniętego kościotrupa.

W życiu Mirona Białoszewskiego po okresie „statycznym”, w którym wiele miejsca zajmowało wylegiwanie się na własnym tapczanie w mieszkaniu przy Placu Dąbrowskiego, przerywane eskapadami po Warszawie i okolicach (do Garwolina) i wypełnionym wewnętrzną aktywnością kontemplacyjno-poetycką nadszedł czas penetrowania świata i kolejnych podróży: wyprawy do Egiptu, opływania Europy, odkrywania „AAAmeryki”. Te zagraniczne i zamorskie wojaże poprzedziła, jak pamiętamy, ważna dla Białoszewskiego wyprawa (bodaj nawet czy nie najważniejsza życiowo) przeprowadzka z oswojonych (wieloletnie „lecenia i obwąchiwania”) okolic Placu Dąbrowskiego za Wisłę na obce blokowisko, jak mawiał Miron, Chamowo. Można by powiedzieć, że Białoszew-

⁵² Tamże, s. 70.

⁵³ Tamże, s. 35.

⁵⁴ Tamże, s. 170.

ski ulega radykalnej przemianie: z anachorety staje się globtroterem, odkrywcą nowych lądów. Sam tak mówi o zdarzeniach, które do tego doprowadziły:

[...] najpierw wyrwało mnie z łóżka do szpitala, potem do sanatorium. Potem się przeprowadziłem. Dzięki temu już było łatwiej jechać do Budapesztu. A po przyjemnościach w Budapeszcie łatwiej było jechać gdzie indziej. I tak się nauczyłem jeździć, chociaż to nadal jest heca, tak jak i te dolary. Nie mogę sobie z tym wszystkim brać na serio⁵⁵. (s. 82)

Mnóstwo miał Białoszewski radości z wojażowania, z tego późnego bądź co bądź poznawania świata. Sercowa choroba nie oddzieliła go od życia, lecz, co zaskakujące, stała się swoistą inicjacją w jego bardziej dynamiczny, można by powiedzieć podróżniczo-przygodowy, wymiar egzystencji. Bardzo mało w zapisach i „zannotach” z tego czasu widać obaw i lęków o własne zdrowie – pojawiają się przy większym zmęczeniu, ale rzadko i sporadycznie. Najwyraźniej Białoszewski hipochondrykiem nie był, w czym duży udział miało doświadczenie Powstania Warszawskiego i tamto bliskie obcowanie z zagrożeniem i ze śmiercią; to także zapewne rezultat świadomie stosowanej nader rozsądnej taktyki: „A ja mam swój stary system, na wszystkich ulicach świata jednakowy. I jednakowo skutkuje. To znaczy nie przejmować się zbytnio” (s. 78).

„Wszystko jest ciekawe” (s. 18) – pisał, bo wszystko go w czasie tych podróży – może nawet tym bardziej, że podszyte było doświadczeniem choroby – fascynowało, dziwiło, bawiło i zmuszało do zachwyty: czerwony klon świecił na niebie i prowokował do entuzjastycznego wyznania:

ten śmietnik świata
czasem piękny jest

Jednak tym pełnym radości odkryciom nowego świata nieustannie towarzyszyła świadomość, że „w Ameryce jak gdzie indziej” (s. 127), że w „swojskim, staroświeckim” (s. 81) Nowym Jorku jest „jak w Sieradzu”, „jak w Przasnyszu” (s. 59), a w Buffalo „jak w Rembertowie, w Otwocku” (s. 83). A czasem pojawi się nawet nie tylko wrażenie podobieństwa, ale i tęsknota za „ślepą, ciemną ścianą w Garwolinie widoczną z okna domu mojej Mamy” (s. 37), jak w czasie rejsu po Morzu Śródziemnym. Nieznane oswajane jest przez znane? W jakiejś mierze na pewno, ale wydaje się, że nie o to przede wszystkim tu chodzi. Białoszewski, można sądzić, zdobył przez wiele lat kontemplacyjnych ćwiczeń i eksperymentów umiejętność dostrzegania tego samego pod powierzchnią dziejących się zdarzeń, jakby widział nie jedynie fenomeny, przez które rzeczywistość się przejawia, ale to, co jest poza nimi. Biorąc więc udział w wielkiej zabawie-podróży nie stawał się turystą poszukującym kolejnych atrakcyjnych miejsc, ani nie pozwalał im całkowicie sobą zawładnąć. Jego postawę nadal

⁵⁵ M. Białoszewski, *Obmapywanie Europy. AAAmeryka. Ostatnie wiersze*, Warszawa 1988 (w nawiasach podaję numery stron).

w równym stopniu charakteryzowało zaangażowanie i dystans, uczestnictwo w tym, co się dzieje, ale i poczucie osobności, oddzielenia od zmiennych okoliczności zewnętrznego świata. W jakimś stopniu było więc teraz tak samo jak przed laty, gdy „w ciemnym pokoju [pojawiały się – K. P.] namysły, dziwny stan, wizje, pisanie” (s. 80). Doświadczenie wewnętrzne zdobywane w czasie „leżeń” i w podróży było w istocie tym samym – stanowiło fundament postawy świadka dziejących się zdarzeń i świadka własnego „ja”⁵⁶.

Już po powrocie do kraju, w połowie stycznia 1983 roku powstało kilka wierszy, połączonych wspólnym tytułem *Namawianie na wrony*. Jeśli zawierzyć świadectwu przyjaciół, Miron lubił wrony, a właściwie gawrony, często też pisał o tych powszechnych ptakach, stanowiących ruchomy element miejskiego nieba i pejzażu. Do czego (na co) namawia nas (samego siebie) Białoszewski w tym poetyckim cyklu?

Uważne oglądanie nadciągającego z chmur „frontu wron” przynosi – odmiennie niż we wcześniejszym utworze *Kontemplacja*, który wydobywał nieprzekraczalną różnicę pomiędzy podmiotem a obserwowanymi ptakami⁵⁷ – sugestię jedności ludzkiego i ptasiego bytu („ci wszyscy stworzonowie”). Ale ta wspólnota, którą z początku można by potraktować jako metafizyczno-filozoficzną, szybko zostanie urealniona i sprowadzona na ziemię. W poetyckiej relacji bowiem splatają się dwa obrazy: ogonu-kolejki stojącej przed zamkniętym jeszcze sklepem (przywołanie polskich realiów początku lat osiemdziesiątych) i wyfruwających „z parawana chmur” wron, które przypominają swym widokiem chińskie rysunki tuszem. A po chwili:

wrony i ludzie
skrzydła przeleciały
ogon wciągnął się
w sklep
otwarty

I tak rozpoczął się dzień. Podmiot uważnie obserwuje moment przemiany „ciemnej nocy” w „brzask”, tutaj przebiegający niejako w dwóch wymiarach: niebiańskim i ziemskim. Mocą poetyckiego przetworzenia ruch wron przemieniony zostaje z elementu świata zewnętrznego, dostępnego za pomocą wzrokowej i słuchowej percepcji, w „dzianie się” wewnętrzne:

Czarna zima
ulica nie zgaszona
świt
stoję
ę to ja

⁵⁶ O postawie świadka pisze A. S o b o l e w s k a, *dz. cyt.*, s. 44–48.

⁵⁷ Dokładnie i interesująco pisze o tym wierszu J. F a z a n, *dz. cyt.*, s. 230–236.

ten patyk
 na który nawija się
 niebo z wronami
 długo cierpliwie i w zapamiętaniu
 chińsko
 a potem, to odwija, zwija
 od siebie, do siebie
 ile chce
 pamięć
 moja cesarska mość
 kra
 moja mać

Pamięć „ja” jest „cesarską mocą”, nie królewską, co motywuje „chińskość” wron – a więc tyleż przestrzenią niezależności od zjawisk występujących w świecie zewnętrznym, co gwarancją silnego połączenia z rzeczywistością, prowadzącego w finale do zjednoczenia z nią i utraty poczucia osobności. „Kra” na końcu jest bowiem i odgłosem ptaków i słowem wydobywającym się z pamięci „ja”. Natomiast wyrażenie „moja mać” niesie z sobą co najmniej trojaki znaczenie: może być nazwaniem pamięci i/lub określeniem wron, ale także okrzykiem zdumienia, swoistym komentarzem wykorzystującym potoczny wulgaryzm dla wyrażenia radosnego zaskoczenia finałem eksperymentów z wronami. Połączenie „ja” i wron oglądane byłoby więc niejako z zewnątrz, podmiot obserwowałby siebie obserwującego, osiągnąwszy tym samym postawę świadka.

Byłby zatem cykl *Namawianie na wrony* jednocześnie poetyckim zapisem kontemplacji i zaproszeniem do niej. Chińskość, która się w tych wierszach pojawia, nie jest jedynie estetycznym ornamentem, ma także swój głębszy sens – jest, podobnie jak „szaranagajama” z *Mojej niewyczerpanej ody do radości*, przywołaniem wschodniej tradycji filozoficzno-religijnej, ufundowanej na cierpliwości i uważności.

Dlaczego jednak powyższe wiersze tak zaprzatają moją uwagę, skoro ani słowem nie mówi się w nich o chorobie czy cierpieniu? Po pierwsze dlatego, że stanowią zapis wewnętrznych poszukiwań Białoszewskiego (na krótko przed drugim zawałem) i wskazują na wartość kontemplacji, którą poeta wówczas uprawiał. Tylko w doświadczeniu wewnętrznym bowiem, jak napisze w *Ciemnych i szarych naocznościach*:

ślepa ściana
 pieni się jednostajnością
 odmawianie jej sobie
 końca nie ma

Po drugie: cykl *Namawianie na wrony*, jeśli przeczytać go w kontekście wiersza poprzedzającego, zyskuje także inne sensory. Perspektywa końca, która „tak uzwyczajnia” wszystko, sprawia też, że „odechciewa się / pychy umiera-

nia”. Białoszewski pisząc: „śmierć / otwiera japę” nie tylko każe myśleć o ludzkim zdumieniu spowodowanym zmianą sposobu widzenia, ale również, a może nawet przede wszystkim, o obliczu człowieka w momencie ostatecznym, o wymiarze cielesnym śmierci (na co wskazuje także wers następny: „ubyleca ciało”), o fizjologii i fizjonomii umierania. A zatem jeśli wiersz ****Śmierć tak uzwyczajnia...*... czytać jako swoisty prolog do *Namawiania...*, wówczas występujące w cyklu takie elementy jak: „wrony”, „czarna zima”, „świt”, „stworzonowie” sugerują jakieś sensy tanatologiczno-eschatologiczne, a cały tekst nabiera charakteru niemal profetycznego. Może kryje się w nim przeczucie albo zapowiedź tego, co niedługo miało nadejść? W życiu Mirona Białoszewskiego zdarzały się przecież sytuacje-przepowiednie⁵⁸.

Niezwykle intensywny czas wzmożonej aktywności zarówno zewnętrznej, jak i wewnętrznej niespodziewanie przerwał w połowie lutego 1983 roku drugi zawał. Nieocenionym źródłem informacji na temat ostatniego etapu choroby i życia Białoszewskiego są *Listy do Eumenid*⁵⁹ – to w nich, podobnie jak niegdyś w *Zawale*, opisane zostały szczegóły z pobytu na kardiologii w szpitalu grochowskim, a potem z rekonwalescencji w sanatorium w Aninie. Można je – zgodnie z sugestią Tadeusza Sobolewskiego – potraktować jako szczególną powieść w listach, „która naprawdę przeszła przez pocztę”⁶⁰, i w której mieszczą się opisy pacjentów, lekarzy, kolejnych etapów: reanimacja, przejściowa „gajówka”, sala na oddziale, zapisy rozmów, sprawozdania z odwiedzin (cała tak zwana proza szpitalnego życia), a także i wspomnienia z przeszłości – obok relacji z działalności pisarskiej, kolejnych *Kabaretów Kici Koci* i tworzonych wówczas wierszy. *Listy...* pokazują także stosunek Białoszewskiego do choroby:

Choroba sercowa dobra. Nic paskudnego, nic obrzydliwego. Dotyczy górnej połowy tej nie upokarzającej⁶¹.

Miron wie, co mówi, przeżył przecież upokarzające „trudności w siusianiu” i cały „urok prostaty”. Jest w tych zapisach nie tylko jakiś ślad powszechnych mniemań na temat chorób, tych lepszych i tych gorszych, ale także próba swoistego obłaskawienia własnej choroby, jakby przekonania samego siebie, że naprawdę jest dobra.

O strachu mówi Białoszewski wprost: „Na banie się nie było miejsca, bo jak się zniknie, to prędko, a jak zostanie na widoku – to o co chodzi?”⁶². Zaś

⁵⁸ Najstynniejsza dotyczy numerka z szatni – zob. J. Stańczakowa, *Numerek 1983*, [w:] *Miron...*, s. 341–346.

⁵⁹ M. Białoszewski, *Listy do Eumenid*, „Teksty Drugie” 1991, nr 6.

⁶⁰ T. Sobolewski, *Mirona Białoszewskiego „Listy do Eumenid”*, „Teksty Drugie” 1991, nr 6, s. 183.

⁶¹ M. Białoszewski, *Listy...*, s. 84.

⁶² Tamże, s. 85.

konsekwencją przebytego drugiego zawału jest uzyskanie szczególnej, wyjątkowo dramatycznej optyki. W rozmowie, dotyczącej zakończenia *Tanga dla Kici Koci*, utworu napisanego jeszcze na sali reanimacyjnej, gdy Ludwik Hering zarzuca mu, że „to nieprawdziwe, że Hamletowi nie wyszło nic a nic, bo z być albo nie być wybrał być, i to mu wyszło”, Miron odpowiada:

Mnie jednak chodziło o większe co innego. Hamlet liczył się z honorami, przekazem, pamięcią, racją moralną, a w moim nastrojo-ujęciu wszystkie te cnoty i nadzieje odpadają, nie są nic warte, bo wszystko jest nieważne, wszystko się rozsypuje, nie zostaje w końcu z nas nic, bez żadnych różnic⁶³.

To ostateczny wniosek, do którego doszedł Białoszewski i który zapisał po reanimacji; to współczesna wersja *danse macabre*, zrównania nie tylko wszystkich stanów, ale wszelkich ludzkich wartości i cnót wobec śmierci, A jednak nie tak definitywnie tragicznym wnioskiem o naszej ostatecznej nicości zakończy swój ostatni *Kabaret Białoszewski*; Kici Kocia odpisze poecie:

Od zawału
Do zawału
Raz na prędko
Raz pomału.
Najważniejsze:
W te odstępy
Poupychać
Kręty-węty,
I tak człowiek
Będzie święty,
Kiedy zejdzie
stąd.

Najistotniejsze okazuje się życie i to, co człowiek zdąży w nie „poupychać”, zanim... Podobnie jak w słynnym *Wywiadzie*, zamykającym tom *Oho*, śmierć można „przezwyćżyć” – żyjąc; można choćby zostawić po sobie karteczkę, która wysunąwszy się z ręki po śmierci w jakiejś mierze ostateczność zakwestionuje. „Kto ile zdążył, tego mu nikt nie zabierze” – pisała Szymborska w wierszu *O śmierci bez przesady*. Podobnego sądu nie wypowie sam poeta, lecz jego bohaterka, Kici Kocia, która już nieraz stawała się wyrazicielką poglądów samego Mirona, w ramach jego gry z własną podmiotowością, gdy wyrażał trybem liryki roli kwestie dla niego samego wyjątkowo ważne.

Jednak pomimo autoironicznego tonu i prześmiewczego dystansu zaznaczonego w formie stylizatorskiej rymowanki wyraźna jest zmiana, jaka dokonuje się w stosunku do pierwszego zawału. Teraz dominuje jakiś nastrój „smutnawe-

⁶³ Tamże, s. 90.

go spokoju”⁶⁴, albo – jak mówi sam Białoszewski – „[...] czuję w sobie krowę. Zwalniam się, zwalniam – do zawieszenia w niewiadomym”⁶⁵; „[...] nie mam w sobie radości życia”⁶⁶. Czasami tylko, ale rzadko, incydentalnie czuje się naprawdę dobrze⁶⁷.

W *Listach do Eumenid* znajdują się, obok *Kabaretu Kici Koci*, również wiersze ostatnie Białoszewskiego, choć niekoniecznie jako ostatnie były one pisane. Jeśli je czytać osobno, a nie jako część tej „dokumentalnej powieści epistolarnej”, to ujawniają one w zestawieniu z cyklem *Spotkania z nożem* czy nawet *Letnie siły* widoczną odrębność i odmienność. Otóż w przeciwieństwie do wcześniejszych (poetyckich i prozatorskich) świadectw choroby i chorowania, te wiersze są od-realnione w sensie dosłownym. Mało w nich pojawia się realiów szpitalnego życia. Dotyczy to zarówno wierszy pisanych jeszcze w szpitalu, jak i tych powstałych w sanatorium w Aninie. Bo choć patrzy się jeszcze na szpitalny korytarz, to z oddalenia, z takiej perspektywy, z której nie widać już szczegółów, lecz „zbiórczość”: wszystkich, którzy są „niewiadomi” – bo i nieznanzi i nie wiadomo, jakie będzie ich dalsze życie naznaczone chorobą, czy w ogóle będzie – i jednocześnie tak w swym obecnym położeniu i ostatecznym losie „podobni”. Podmiot „okiem kamery” rejestruje zmiany w niedzielne popołudnie, gdy na łózkach, „raz pełniejszych, raz pustszych”, „przysiada / to życie, to śmierć / to ich ćwierć”. Nie ma w tej optyce ani śladu poczucia własnej odmienności, znika gdzieś „Białoszewskawy” i to staranie, aby „być sobie jednym”. Przeciwnie – jego los splata się w kwestiach fundamentalnych nierozdzielnie z losami innych. Jak to sformułował Jacek Brzozowski:

Poeta mówi prosto i dobitnie: „w uchylach drzwi ci i ci / niewiadomi podobni”. I dalej wyobraźnia tego, który jest po stronie, powiedzmy w uproszczeniu, „podobnych”, dokonuje rachunku, jakiego dokonywała od stuleci, rachunku określającego jednakową przecież odległość wszystkich od śmierci⁶⁸.

„Zbiórczość”, nie zaś jednostkowość, określa każdego człowieka wobec śmierci, ale również wobec choroby i cierpienia. Nie ma tu miejsca na indywidualizm, na manifestowanie własnej osobności, na jakąkolwiek „pychę umierania”. W sześcioczęściowym minicyklu *Odmiany łapania tchu* podmiot postawiony zostaje wobec własnej fizjologii, wobec rytmu własnego serca i oddechu⁶⁹. „Cała męka” opisana zostaje poprzez sytuacyjno-somatyczne konkrety, odrzucone zaś zostają wszelkie górnolotne, poetycko-metafizyczne analogie,

⁶⁴ Tamże, s. 103.

⁶⁵ Tamże, s. 106.

⁶⁶ Tamże, s. 119.

⁶⁷ Zob. tamże, s. 123–124.

⁶⁸ J. B r z o z o w s k i, *Ostatnie wiersze Białoszewskiego*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego...*, s. 219.

⁶⁹ Do problemów kardiologicznych dołączył jeszcze obrzęk płuc – zob. A. S o b o l e w s k a, dz. cyt.

zestawiające dech, ducha, tchnienie i gołębicę, ujawniające teraz swą śmieszność, bezużyteczność i fałsz. Pozostaje ludzka biologia mocno eksponowana w stylistycznej warstwie tekstu: „poducha snu flaczeje”, „ze śmiechu rzezi”; zaś „serce jest złe” – nie w znaczeniu przenośnym, lecz w sensie dosłownym: złe funkcjonuje jako mięsień, organ wewnętrzny, co poświadczają wydobywające się odgłosy: „e-he.... / e-he... / e-he....”. Tak więc to cielesność jest ostatecznym wymiarem fundamentalnym i nieredukowalnym, a „ostateczności” okazują się – zaskakująco – „za pospolite, niepoważne, jakby niebyłe, żadne”.

Dwa następne wiersze napisał już Białoszewski w Aninie. Pierwszy z nich, *Drzewa – kwiecień – uwaga*, zrazu przypominać może jarzębinowo-jogiczne eksperymenty otwockie, bowiem rzeczywistość staje się tu przedmiotem dla ćwiczeń podmiotu (wewnętrzne zadanie do wykonania). W efekcie drzewa oglądane uważnie „ukazują swoją konstrukcję / jako odkrycie”. Teraz jednak czego innego poszukuje poeta; nie zwraca uwagi na to, co zazwyczaj wszystkich interesuje: na rozwijające się pączki i młode listki, ale na to, co jest trwalsze i dzięki czemu nowe życie z każdą wiosną może zaistnieć. Widzi „w ledwie omgiełkowaniu / czegoś wypuszczonego” konstrukcję drzewa: jego pień, konary, gałęzie; widzi więc istotę i fundament – coś, co jest, dopóki tylko drzewo istnieje. Może zatem drzewo sygnalizuje doświadczonemu w kontemplowaniu rzeczywistości poecie istnienie jakiejś prakonstrukcji, jakiejś trwałej i niezменной zasady każdego życia i bytu? A może jedynie w ten sposób ujawnia się nie tyle obecność zasady, ile tęsknota za nią?

Drugi z wierszy anińskich, *Sercowisko*, powstał dzień później, 3 maja 1983 roku. Anna Sobolewska tak o nim pisze:

Szpital w Aninie jest pełen malowanych i rzeźbionych serc. Ten symbol staje się tutaj – na kardiologii – wyjątkowo niestosowny. W szpitalu „serce” przestaje być niewinnym znakiem uczucia i ukazuje swoją prawdziwą naturę – mięśnia sercowego. W wierszu *Sercowisko* wysłużony symbol staje się jądrem koszmaru. Podmiot wiersza widzi serca, pulsujące i pękające wszędzie – na ścianach i na drzewach. Korowód serc skrywa tajemnice natury, która pachnie ludożerstwem...⁷⁰

To w istocie upiorny pomysł, aby pacjentom kardiologii kazać ciągle oglądać „serce samo / serce z czymś / serce na naczyniach drzew”. Osaczony tymi obrazami podmiot widzi więc jak „serca [...] wsiakają / w pierwotny labirynt / pękają”. Gdyby jedynie wnikały w ów pierwotny labirynt, można by uznać, że to obraz jakiegoś połączenia z nurtem „życiodajnej natury”⁷¹, że poeta odnajduje zapowiedzianą w wierszu poprzednim podstawę bytu. Ale pękające serca wsiakają (zauważmy: krwawo!) w jakieś chtoniczne krainy, które tutaj tracą mitologiczno-transcendentne wymiary, a kojarzą się najkonkretniej – z ostatecz-

⁷⁰ Tamże, s. 118; inną, bardziej optymistyczną, interpretację tego wiersza proponuje J. B r z o z o w s k i, zob. *dz. cyt.*, s. 223.

⁷¹ J. B r z o z o w s k i, *dz. cyt.*, s. 223.

nym miejscem spoczynku ludzkiego ciała. Nie będzie więc pocieszenia, wynikającego z odkrycia stałej i niezmiennej konstrukcji ludzkiego bytu, będzie jedynie dojmująca świadomość zbliżającego się kresu życia i świadomość konsekwencji własnej choroby, która tak ostro i definitywnie obnaża fałsz wszelkich intelektualnych konceptów i poetyckich konstrukcji.

Tak się stało, że za sprawą przypadku czy zrzędzenia losu ostatni znany wiersz Białoszewskiego nosi tytuł *Choroba*. Rozpoczynają go zalecenia i rady udzielane zazwyczaj chorym, a teraz samemu sobie:

nie wychylać się
dosłownie
nie rozruszać
dosłownie

Podobnie jak niegdyś, Białoszewski zapisuje to, co słyszy, ale tym razem szpitalno-sanatoryjna logosfera nie stanie się początkiem lingwistycznych zabaw; przeciwnie, zostanie potraktowana jak najkonkretniej, ponieważ:

mszczą się zużyte metafory
a dosłowności biologiczne
to potwory
ja – ich skrzyżowanie
pokrzyżowanie siebie sobie

Choroba ujawnia przede wszystkim opresyjny, biologiczny wymiar ludzkiego życia. „Białoszewski odsłania tu banalną paradoksalność istnienia cielesnego, które umożliwia i uniemożliwia życie”⁷² – napisał Stanisław Rosiek. Pokazuje jeszcze więcej, że ciało pogrążone w cierpieniu sytuuje się poza słowem. Całkowite sprostanie deklaracji „spiszę wszystko” jest niemożliwe. Można jej próbować sprostać (jedynie czy aż?) dopóty, dopóki to tylko możliwe.

„Choroba – pisze Anna Sobolewska – jest ogołoceniem, «pokrzyżowaniem», ale towarzyszące jej poczucie niemożliwości staje się – paradoksalnie znakiem życia i wolnej woli”⁷³. Tak jest z pewnością – ten wiersz zakreśla obszar podmiotowości, wyznacza tę sferę, która zależy od wyboru, działania, decyzji „ja”. Sferę, która zawsze stanowiła u Białoszewskiego wyraźny sygnał wysiłku przekształcania chaosu doznań w formę artystycznego kształtu, co w wierszu *Choroba* poświadcza poetyka tekstu, a wprost mówi o tym zakończeniu:

czego się wypieram
możliwości?

⁷² S. Rosiek, *dz. cyt.*, s. 132.

⁷³ A. Sobolewska, *dz. cyt.*, s. 117.

które się czytały
jeszcze coś z czegoś wybieram
jeszcze się czają niemożliwości

Myślę jednak, że ostatni wers sugeruje także inne znaczenie, nakładające się albo nawet w znacznym stopniu wykluczające to, o którym była już mowa. Czające się „niemożliwości” to, być może, przecucie owej niepokojącej i złowrogiej niemożliwości-ostateczności? Już nie do wyboru, a jedynie do przyjęcia. Szczególnie ostro rysuje się taka ścieżka interpretacyjna, jeśli zestawimy zakończenie *Choroby* z finałem *Wiersza z niepokojem* (z tomu *Odczepić się*).

Nie musi być nic widać, nie musi
się nic stać, wystarczy sama
możliwość i świadek możliwości
bez niecierpliwości...

Niegdyś same możliwości i uważne ich obserwowanie było drogą prowadzącą do radosnej samorealizacji, zarówno w wymiarze egzystencjalnym, jak i poetyckim. Teraz „dosłowności biologiczne” radykalnie zawężają obszary wyborów – i tych dotyczących czynności codziennych, i tych związanych z poetycką kreacją – aż w końcu zupełnie nad nimi zapanują.

W *Autoporcecie radosnym*, pomieszczonym w pierwszej książce poetyckiej, pojawia się ekstatycznie-radosna wizja eschatologiczna:

A kiedy się porwie taniec,
zwyczajam każdego kłębka,
pójdę do nieba –
gdzie się nic nie czuje,
gdzie od początku byłem, zanim byłem,
gdzie już do końca będę, gdy nie będę,
tam – radość nie do opisania.

Jeśli zaś mowa o sercu, to jeszcze nie o tym dojmująco własnym, lecz o symbolu wewnętrznej istoty każdego bytu, razem z którym tworzy niepodzieloną jedność – również poprzez wspólnotę śmierci. Tragizm tanatologicznej perspektywy zostaje zażegnany właśnie poprzez owo współuczestnictwo:

[...] koro rybo [...]
czujecie, jak nam serce bije
pod łuskami pod muszlami
ach, ten niepokój
odrzućmy –
umieramy razem.
(*Noc nieoddzielenia*)

Nie da się tej kojącej optyki utrzymać, gdy „serce jest złe”. Niedostępne jest wówczas poczucie radosnego zjednoczenia z wszelkim bytem, a perspektywa śmierci przekreśla wszystkie kojące iluzje o wspólnocie umierania. Przeciwnie – tym dobitniej zaznacza cielesność i doczesność. Nie prowadzi zatem ku metafizycznym spekulacjom, ale jeszcze głębiej uświadamia biologiczny wymiar ludzkiego istnienia. W zestawieniu więc z jakąkolwiek próbą aksjologicznej apoteozy choroby, następuje jej degradacja i sprowadzenie do powszedniości. Rzecz nie polega jednak na jej bagatelizowaniu, lecz na demistyfikacji, na przywróceniu chorobie i chorowaniu ziemskich proporcji i ludzkiej skali przeżywania.

Jak pisze Anna Sobolewska: „Podmiot liryczny utworów Białoszewskiego określał się wobec losu i spraw ostatecznych poprzez dowcip i zabawę, autoironię i parodię”⁷⁴. Warto przyjrzeć się tej postawie uważniej i zapytać o elementy, które pozostawały w niej stałe i niezmiennie, ale również o te, które wraz z upływem czasu, ze starzeniem, pogarszaniem się stanu zdrowia – podlegały daleko idącym przekształceniom i zmianom. Czy i jak zmienia się również poetycka strategia autora *Oho* stosowana wobec choroby?

W okresie pierwszym, gdy powstawały wiersze w otwockim sanatorium, gruźlica, jak się wydaje, nie niesie jeszcze poczucia strachu i zagrożenia, nie powoduje też, jak można sądzić, silnego bólu. Stanowi raczej dobry pretekst – jak inne w owym czasie elementy rzeczywistości – do podjęcia różnorodnych eksperymentów egzystencjalno-poetyckich. Co zaskakujące i jednocześnie charakterystyczne – próżno poszukiwać w tych wierszach jakichś prób zapisu doznań ciała, typowych dla gruźlików. Wiersz, stając się obszarem intensywnie manifestowanych zabiegów metatekstowych, bardziej przypomina skomplikowaną szaradę lingwistyczno-semantyczną niż świadectwo obecności choroby i cierpienia. Przestrzeń tekstowa rządzi się własnymi prawami, odrębnymi wobec świata realnego i tym samym wskazuje swą niezależność i autonomię. Poprzez wiersz manifestuje się również podmiotowa odrębność, tak jak gdyby choroba w swym biologicznym wymiarze nie stykała się ze sferą poetyckiej kreacji, lecz była jedynie impulsem do poetyckiego konceptu – ten zaś służy przemianie chaosu rzeczywistości w skomplikowany, ale rządzący się własnymi regułami, ład artystyczno-intelektualnej konstrukcji, nad którą poeta całkowicie panuje.

W okresie drugim, zaświadczonej tekstami dotyczącymi czy to kłopotów urologicznych, czy też choroby serca, widoczna staje się inna tendencja, odmienna w stylu i formie, niż wiersze otwockie. Oba cykle (*Spotkania z nożem* i *Letnie siły*) w sposób o wiele bardziej komunikatywny i dosłowny opowiadają o przygodach Białoszewskiego z własną, by użyć jego określenia, „cielesnością”. Wyraźnie widoczna jest w nich tendencja do utrwalenia wymiaru soma-

⁷⁴ Tamże, s. 32.

tycznego choroby i chorowania, a zanika niemal zupełnie potrzeba tworzenia wierszy-rebusów czy algebraicznych formuł. Teraz inna strategia wydaje się nadrzędna: Białoszewski, który z zabawy uczynił projekt egzystencjalny, również w zabawie-grze poetyckiej upatrywał szansę sprostania egzystencjalnej sytuacji ekstremalnej. Dlatego tak często pojawiają się zabiegi, które mają odebrać opisywanym zdarzeniom ich powagę i grozę. Oswaja się je poprzez estetykę groteski, stylistykę czarnego humoru, czy pastiszowo-parodystyczne zabiegi stylizacyjne. Cały arsenał owych środków to swoista gra, która wymaga od grającego zarówno pełnego uczestnictwa, jak też świadomości konwencji i umowności sytuacji. A stawka tej ludycznej strategii jest wyjątkowo poważna: uzyskanie dystansu wobec rzeczywistości choroby i tanatologicznych lęków.

I okres trzeci, ostatni – który rozpoczął Białoszewski wierszem-kontynuacją, *Kabaretem Kici Koci*, wykorzystującym znane już środki, służące tym razem do karnawalizacji własnych niewesołych poreanimacyjnych refleksji. Tę strategię jednak autor w swych ostatnich wierszach odrzucił. Jak sam napisał w *Listach do Eumenid*: „Jest zasadnicza różnica między moim życiem przed zawałem i po. Jakbym stał po drugiej stronie”⁷⁵. Jest ta różnica widoczna również w jego poezji: *Śmierć...*, *Zbiórczość*, *Odmiany łapania tchu*, *Drzewa – kwiecień – uwaga*, *Sercowisko*, *Choroba* – wszystkie te teksty cechuje inny ton, ton serio. Nie ma tu ani lingwistycznych szarad, ani prześmiewczych zabaw, nie ma śladu konceptualnych czy groteskowych gier. Jest zaś powaga i prostota; jest potrzeba sprostania (w życiu i w poezji) temu, co nieuchronne. Pierwszy zawał był, wedle Białoszewskiego, „szczęśliwym trafem”, szansą na zmianę dotychczasowego pisarskiego projektu, zawał drugi już jednak nowych obszarów twórczych nie otworzył: „Powinno mi się chcieć wejść w pisanie, nawet większe. Ale nie mam zaskoczenia”⁷⁶. Doświadczenie choroby serca spowoduje jednak zasadniczą przemianę poetyckiego widzenia stylu i formy wypowiedzi.

Pisanie Białoszewskiego pozwala zobaczyć piszącego w jego zmieniających się postaciach istnienia – od zdrowego „stanu bycia”, przez doświadczenia „bycia na zdechu”, przez jak najbardziej „biologiczną dosłowność” choroby serca, do obecności śmierci. Z jednej strony osvajanie świata szpitali humorem, śmiechem, dystansującą ironią. Z drugiej – jak w wierszach anińskich – dojmująca świadomość umierania. Skoro choroby nie da się obłąskawić – pozostanie wierność sobie, swemu projektowi poezji i swemu stosunkowi do rzeczywistości, polegającemu na jej akceptacji i przyjęciu. To bowiem, co w strategii Białoszewskiego wydaje się wartością trwałą, choć rozmaicie się w różnych momentach jego życia i twórczości objawiającą, jest uczestnictwo w tym, co się

⁷⁵ M. Białoszewski, *Listy...*, s. 127.

⁷⁶ Tamże.

wydarza i jednocześnie przyjęcie wobec zdarzeń postawy uważnego świadka. Jest w owej postawie zarówno zaangażowanie, jak i budowanie własnej, osobnej przestrzeni wewnętrznej niezależności. I nawet w wierszach ostatnich, gdy poetę osaczyły już prawdziwe „potwory biologicznej dosłowności”, dystans nie znika. Wobec doświadczenia własnego ciała poetyckie słowo jest coraz mniej „rozgadane”, jest coraz cichsze, aż w końcu milknie. Tekst nie może przekroczyć tej cienkiej granicy pomiędzy ciałem i słowem, bowiem „to się nie da przepisać z faktyczności na wyrażalność”⁷⁷ – stwierdził Miron Białoszewski, który własne życie mocno splótł z pisaniem.

⁷⁷ M. Białoszewski, *Oho*, s. 62.

SPOTKANIE CZWARTE



Stanisław Barańczak

Milczenie

Zacznijmy od wyznania. W wywiadzie udzielonym w 1999 roku Stanisław Barańczak powiedział otwarcie:

Kiedy 13 lat temu rozpoznano u mnie chorobę Parkinsona (lekarz powiedział: „Dobra wiadomość jest ta, że nie ma pan guza mózgu”), byłem oczywiście zdruzgotany, ale prawie zaraz zacząłem wcielać w życie zdrową amerykańską zasadę: „Look at the bright side”¹.

Zaś na pytanie dziennikarza, jak „daje sobie teraz radę z chorobą”, odpowiedział:

Główną trudnością jest to, że w ciągu przeciętnego dnia okresy lepszego samopoczucia, kiedy to można pracować w miarę normalnie, są takie krótkie. Główną podporą i pomocą jest natomiast dla mnie rodzina i amerykańscy oraz polscy przyjaciele [...]. Problemy związane z poruszaniem się i mówieniem przez pierwsze osiem, dziesięć lat udawało mi się jakoś przezwyciężyć i uprawiać swoje pisanie oraz wykładać na uniwersytecie w sposób w miarę normalny. Cztery lata temu powiadomiłem jednak oficjalnie moich kolegów z Wydziału Sławistyki, że jeżeli kiedykolwiek dojdą do przekonania, iż moja choroba utrudnia wydziałowi funkcjonowanie, będę gotów w każdej chwili przejść na rentę inwalidzką. Koledzy nie chcieli jednak nawet o tym słyszeć, przeorganizowali moje zajęcia, zmniejszyli wymiar godzin i w ogóle pomogli mi w bardzo wielu sprawach [...]. Dopiero parę miesięcy temu postanowiłem mimo wszystko ujednolicić tę sytuację i od 1 lipca jestem już Profesorem Emerytowanym, czy, ściślej rzecz określając, profesorem na bezterminowym urlopie zdrowotnym².

Ta publiczna wypowiedź autora *Widokówki z tego świata* sprawiła, że jego choroba, o której poinformowani zostajemy rzeczowo, niemal lakonicznie, bez jakichkolwiek nazbyt intymnych zwierzeń, stała się, mocą osobistej decyzji Barańczaka, sprawą znaną nie tylko osobom najbliższym, ale także, wychodząc ze sfery pogłosek i domniemań, zyskała ważne miejsce w oficjalnej biografii poety. Była to niewątpliwie decyzja nie tylko świadoma, ale jak najbardziej celowa, wynikająca zapewne tyleż z wewnętrznej potrzeby, co też ze sprzeciwu wobec obyczajowych i narodowych stereotypów. Powiedział bowiem Barańczak w innym wywiadzie:

¹ *Pesymista, który nie podnosi głosu*, ze Stanisławem Barańczakiem e-mailem rozmawia Michał Cichy, „Gazeta Wyborcza” [magazyn], 2 września 1999.

² Tamże.

[...] cierpienie izoluje, zwłaszcza w kulturze takiej jak polska, gdzie o chorobach się w towarzystwie nie rozmawia. Zdumiało mnie kiedyś wspomnienie pośmiertne w jednym z polskich czołowych magazynów kulturalnych, w którym jako najwyższą cnotę zmarłego podnoszono fakt, że nikomu o swej śmiertelnej i długiej chorobie nawet nie wspominał³.

Ujawnienie własnej choroby przez Barańczaka może mieć, jak sądzę, duże znaczenie dla możliwości odczytania jego poezji, zwłaszcza tej powstającej od roku 1986⁴. Skoro bowiem autor sam umieszcza własne, wyjątkowo dramatyczne doświadczenie w przestrzeni publicznej, tym samym nie tylko zmienia kontekst biograficzny, w jakim jego twórcze dokonania będą odtąd sytuowane, ale – dając swoje *imprimatur* – fakt ten bierze pod uwagę i tym samym przynajmniej w jakimś stopniu go akceptuje. Nie oznacza to oczywiście w przypadku autora *Atlantydy* zgody na stosowanie przez odbiorców jakiegokolwiek taryfy ulgowej wobec jego twórczości; przeciwnie, jak zastrzega:

[...] istnieje taka, bardzo sensowna metoda sprawdzenia, czy wiersz bardzo osobisty nie szantażuje nas swoim osobistym punktem widzenia. Sprawdzania, inaczej mówiąc, czy autor nie zmusza nas do zaakceptowania utworu artystycznie nieudanego, ale za to „szczerego”, co jest zasługą niewielką [...]. Otóż metodą tą jest przeczytanie wiersza tak, jak byśmy nie mieli najmniejszego pojęcia, kim jest autor, kiedy i gdzie żył czy żyje, w pewnych wypadkach, jeśli nie ujawnia tego gramatyka, nawet – jakiej jest płci⁵.

Wypowiedź Barańczaka wskazuje, że „wiersz bardzo osobisty” wchodzi w strefę wyznania lirycznego i ta przestrzeń powinna działać mocą swej artystycznej siły wyrazu. Niemniej jednak, kiedy w wierszu spotyka się ślady doświadczenia „ja” konkretnego, trudno uchylić w pełni „słowo tożsamościowe” i prawdziwościowe nastawienie⁶. Stanisław Barańczak krytycznie odnosi się do czytania poezji przez kontekst biograficzny. We wstępie do wyboru wierszy jednej z najważniejszych dla siebie (nie tylko jako tłumacza) poetek, jednoznacznie dystansuje się wobec badaczy usiłujących rozpoznać poetycki fenomen Emily Dickinson poprzez śledzenie jej prawdziwych czy też urojonych (jak to zresztą oszacować?) urazów, neuroz, symptomów chorobowych:

Po lekturze tego rodzaju dociekań mam ochotę wrzucić ramionami: co z tego? Każda z powyższych teorii może skrywać w sobie jakieś ziarenko prawdy [...]. Ale gdybyśmy nawet zyskali w tej sprawie ostateczną pewność – czy wyjaśni nam to cokolwiek w wierszach Emily Dickinson? Same te wiersze w naturalny sposób nie spełniają przecież warunków, jakie stawiamy dokumentowi biograficznemu czy historycznemu [...]. A zatem wysnuwanie z tekstów wierszy

³ Wyglądało to tak, jak gdybym się nagle znalazł pośród wielkiego ogrodu. Ze Stanisławem Barańczakiem rozmawia Krzysztof Biedrzycki, „Dekada Literacka” 2005, nr 3–4, s. 67.

⁴ To rok, w którym zdiagnozowano u Barańczaka parkinsonizm. Zob. Z. Herbert, S. Barańczak, *Korespondencja (1972–1996)*, Warszawa 2005, s. 94. – przypis do listu 31, z dnia 19 IX 1996: „Barańczak od 1986 cierpi na zastrzającą się chorobę Parkinsona”.

⁵ *Pesymista, który...*

⁶ Zob. *Wprowadzenie*, s. 22, 24.

arbitralnych wniosków na temat realnych przeżyć, poglądów, stanu zdrowia lub preferencji seksualnych autorki jest procederem co najmniej wątpliwym; czasami jest oczywistym nadużyciem. Ale i z odwrotnego punktu widzenia należałoby powiedzieć, że jeśli nawet któryś z tych wniosków potwierdzają obiektywne świadectwa, nie ma to i tak prawie nigdy decydującego znaczenia dla naszej interpretacji wierszy. Dotrzeć do istoty sensu utworów Emily Dickinson można tylko wtedy, jeśli się założy, że stale w tej poezji obecny gest wycofania się i wyrzeczenia, owo „zatrzaśnięcie drzwi” – drzwi realnej sypialni na piętrze i drzwi sportretowanej na literacki sposób Duszy – jest nie tylko *oznaka*, lecz także *znakiem*. Nie biernym symptomem neurotycznej reakcji „ja” na świat, ale również aktywną próbą powiedzenia nam czegoś – powiedzenia i o świecie, i o własnym „ja”⁷.

Przytoczyłam powyższą opinię na temat niebezpieczeństw wynikających z łączenia planu twórczości i biografii, bowiem odnieść ją można nie tylko do poezji amerykańskiej autorki. Wyraża ona w istocie pogląd Barańczaka na temat owych niebezpiecznych i problematycznych koneksji, w jakie wikła się literaturoznawstwo, koneksji, które, wedle poety, więcej przynoszą szkody niż pożytku. To niewątpliwie ważna przestroga i rada nie do przecenienia⁸. A jednak, powtórzmy, trudno uznać, że ujawnienie w wysokonakładowym i opiniotwórczym dzienniku własnej choroby niczego w odbiorze wierszy nie zmienia czy też zmienić nie może. Jak sędzę, wywiad udzielony w 1999 roku „Gazecie Wyborczej” umożliwił taki model lektury, w którym doświadczenie życiowe autora wpływa, a czasami całkowicie zmienia sposób czytania tekstu, a także jego interpretację. Przyznaję, że gdyby do publicznego wyznania nie doszło, nie podjąłabym tego kierunku lektury, gdyż – mówiąc wprost – nie czułabym się uprawniona. Poczucie taktu, kategoria, która powraca do naszej dyscypliny odrzucona niegdyś i zapomniana⁹, mówi, że kompetencje i uprawnienia badawcze są w tym przypadku w sposób szczególnie nacechowane etycznie, sytuując się w wąskiej przestrzeni pomiędzy czytaniem tekstu a empatycznym współbyciem z niefikcyjną wszak osobą autora¹⁰. Właśnie traktowanie utworu nie tylko jako oznaki, lecz także znaku decyduje o tym, że utwór pozostaje głównie „aktywną próbą powiedzenia nam czegoś – powiedzenia i o świecie, i o własnym «ja»”. Różnica polega na rozłożeniu akcentów między „gestem wycofania” a „gestem uobecnienia” śladów szczególnego „ja”, ujawnionego w poetyckim akcie przedstawiania. Teraz w centrum stylu odbioru znajdują się zatem

⁷ S. Barańczak, *Wstęp: Skoro nie można mieć wszystkiego*, [w:] E. Dickinson, *100 wierszy*, wyb., przekł. i wstęp S. Barańczak, Kraków 1990, s. 16–17.

⁸ Podobną opinię wyraża Barańczak we wstępie do tomu poezji Donne’a; zob. S. Barańczak, „Człowiek” Donne’a, [w:] J. Donne, *77 wierszy*, wyd. drugie rozszerzone i popraw., wyb., przekł., wstęp i oprac. S. Barańczak, Kraków 1998.

⁹ Ostatnio została przypomniana przez Annę Zeidler-Janiszewską w referacie *Interpretacja a poczucie taktu*, wygłoszonym na konferencji *Filozofia i etyka interpretacji*, Toruń 16–18 maja 2005 roku.

¹⁰ Pisałam o tym szerzej we *Wprowadzeniu*, teraz jednak przypominam ze względu na szczególnie charakter poezji Barańczaka.

następujące kwestie: w jaki sposób choroba jest obecna w twórczości Barańczaka? Jakie autor znajduje sposoby jej tekstualizacji? Czy ją przede wszystkim tematyzuje czy też jej obecność zaznacza się w innych obszarach tekstu? I – czym staje się poezja wobec choroby? Te ogólne pytania dotyczące wszystkich poetów, którymi się zajmuję, przypominam ponownie, ponieważ w przypadku Barańczaka odpowiedź na nie z początku wydaje się niemal niemożliwa. Bowiem autor *Atlantydy* swej chorobie wprost nie poświęcił żadnego wiersza, próżno by szukać jakiegokolwiek poetyckiej relacji z własnego chorowania, jego przebiegu, stanów lepszych i gorszych, stosowanych terapii, z pobyków w szpitalu, wizyt u lekarza... Gdybyśmy skądinąd nie wiedzieli, że autor od wielu lat dotknięty jest parkinsonizmem, z jego poezji na pewno byśmy się tego nie dowiedzieli. Sytuacja zatem wydaje się patowa – i tu z pomocą przychodzi nam sam Barańczak, tym razem jako tłumacz i komentator wierszy Philipa Larkina:

Normą jest w literaturze mianowicie to, że pod „oficjalnym” głosem pisarza, pełnym jasności i humanistycznego optymizmu, czai się „nieoficjalny” głos jego mrocznych niepewności, trwóg i zagrożeń¹¹.

I we wstępie do wyboru wierszy Larkina Barańczak stara się ów „głos nieoficjalny” poety wydobyć, wskazując tym samym drogę komentatorom własnej twórczości. Nie jest więc tak, że choroba, będąc nieobecną w „oficjalnym głosie” autora *Chirurgicznej precyzji*, po prostu nie istnieje. Na pewno istnieje, choć w sposób utajony i zaszyfrowany. Jest słyszalna w owym „nieoficjalnym głosie” poety, można by nawet powiedzieć paradoksalnie, że istnieje poprzez swe nieistnienie, poprzez brak (konsekwentne milczenie poety na ten temat). Czytelnik mógłby bowiem oczekiwać choćby kilku słów, rozrzuconych gdzieś wzmianek i aluzji, dotyczących kwestii tak istotnej; mógłby tym bardziej, że poezja Barańczaka z biegiem czasu staje się coraz bardziej osobista, a wraz z tomem *Widokówka z tego świata* liczba autobiograficznych tropów wyraźnie wzrasta. Dlaczego zatem możemy czytać o podnoszeniu z progu porannej gazety, o przebytej przed laty operacji wyrostka robaczkowego albo o nocnym płaczu żony – a nie możemy o tym, co, jak się wydaje, stanowi bolesne doświadczenie życiowe autora? Odbiorca, zorientowany w sytuacji autora, nakłada tę wiedzę na czytane teksty i – czy wiersz tego chce, czy nie – włącza życiowe okoliczności w przestrzeń lektury. A dzieje się tak, ponieważ „czytelnik zostaje zaprogramowany nie tylko przez elementy wewnątrztekstowe, lecz także przez paratekst, przez wszystko to, co stanowi jakąś obiegową wiedzę czy legendę o autorze, przez wszystko to, co może wiedzieć lub czego może się

¹¹ S. Barańczak, *Wstęp: Intensywność smutku*, [w:] P. Larkin, *44 wiersze*, wyb., przekł., wstęp i oprac. S. Barańczak, Kraków 1991, s. 13.

domyślać”¹². Ta szczególna sytuacja oczekiwania – jak zauważa Ryszard Handke – „stanowi wyzwanie pod adresem odbiorcy, by porzucił wygodę i bezpieczeństwo poruszania się w sferze redundancji, a to, co wie i czego może w związku z tym oczekiwać, wykorzystał do swoistej eksploracji – wykładni, interpretacji nieznanego”¹³. Jeśli tak, to jakie znaczenia można przypisać milczeniu Barańczaka na temat własnej choroby? Czy to jest milczenie znakowe? Badacze są właściwie zgodni co do tego, że „zaniechaniu werbalizacji przysługuje charakter znakowy”¹⁴. Czy w tym przypadku jest to jednak bardziej manifestacja woli niemówienia czy też wymowne, wiele kryjące, milczenie? Czy to milczenie eliminuje treści niepożądane i stawia granicę nie do przekraczania? Czy może przeciwnie – milczenie domaga się uzupełnienia i projektuje aktywność interpretatora? Czy zatem autor to, o czym nie mówi, chce zachować w tajemnicy, czy raczej prowokuje milczeniem do uważnego i pogłębionego kontaktu z tekstem, w nadziei, że milczenie odsłoni treści niezwerbalizowane? Czy więc (prze)milczenie jest dla czytelnika zaproszeniem do „eksploracji nieznanego”, czy też raczej informacją ze znakiem „stop”?

Niezbędne wydaje się w tym miejscu rozważenie zależności pomiędzy Barańczakową poezją „nie-mówienia-o-tym” a tradycją przedwojennej awangardy. Na związku autora *Jednym tchem* z twórczością Peipera i Przybosia tak często zwracano uwagę, że fakt ten stał się dziś historycznoliterackim pewnikiem¹⁵. W interesującej mnie perspektywie zasadniczego znaczenia nabiera postulat ekwiwalentyzowania uczuć, wynikający ze sprzeciwu wobec liryki pojmowanej jako czysta ekspresja. Emocje i uczucia – wedle autora *Nowych ust* – ale także wszelkie „życiowe” sprawy poety, jeśli w ogóle dochodzą do głosu, to pośrednio i aluzyjnie, poprzez pseudonimy. Dla Awangardy Krakowskiej charakterystyczne było – pisze w swej kanonicznej książce Janusz Sławiński – „dążenie [...] do stanu niezależności poetyckiego wysłowienia od bezwładu przeżyć, do oderwania poetyckiej topiki od zdarzeń wewnętrznych podmiotu”¹⁶. Barańczak, będąc bez wątplenia spadkobiercą i kontynuatorem – jak znaczna część polskich poetów powojennych – awangardowego myślenia o języku poetyckim jako rzeczywistości rządzącej się sobie tylko właściwymi prawami (autonomia i niezależność od realnego świata), nie tyle sztukę mistrzów powtarza, ile używa do własnych celów. Jego „milcząca” poetyka nie wynika, jak sądzę,

¹² S. J a w o r s k i, *Mówić o sobie i milczeć*, [w:] *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998, s. 125.

¹³ R. H a n d k e, *Milczenie w perspektywie oczekiwań*, [w:] *Semantyka milczenia*, zbiór studiów, red. K. Handke, Warszawa 1999, s. 49.

¹⁴ D. W o j d a, *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Kraków 1996, s. 24.

¹⁵ Zob. choćby D. P a w e l e c, *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice 1992, zwłaszcza s. 58–62.

¹⁶ J. S ł a w i ń s k i, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Kraków 1998, s. 216.

z prostej kontynuacji awangardowej lekcji „o wstydlivości uczuć” – choć na pewno lekcja ta była niezmiernie istotna dla kształtowania się nie-osobistego stylu autora *Widokówki...* Barańczak po swojemu zatem wykorzystuje postulat dotyczący poetyckich pseudonimów: włącza go w osobny projekt i realizuje w języku własnej dykcji poetyckiej, choć postawangardowość jego liryki jest jakością niekwestionowaną, to jednak (prze)milczenia nie da się nią uzasadnić w pełni, lub choćby zadowalająco.

Bardziej znacząca wydaje się tu kwestia intencji autorskiej, jaka za takim aktem stoi i jaka wpisuje się w sugestie stylu czytania. Odkrywanie intencji może tłumaczyć efekt wiersza i motywować kierunki lektury (etycznie uzasadniane działania interpretacyjne czytelnika). Jak pisze np. Krystyna Pisarkowa:

Przemilczenie [...] jest [...] żądaniem, aby zwiększyć wysiłek interpretacyjny i starać się lepiej zrozumieć. Nawet wtedy, jeśli to rozumienie odnosi się jedynie do poszukiwania motywacji aktu przemilczenia, sukces aktu jest zapewniony, ponieważ właśnie intencja jest sednem każdego aktu komunikacji, ją więc należy i wystarczy odkryć¹⁷.

Wystarczy odkryć... Wkraczam w ten sposób na niebezpieczny i grząski grunt autorskiej intencji, która za tym aktem stoi¹⁸. Trzeba w tym miejscu rzecz nieco uporządkować i poczynić kilka niezbędnych rozróżnień. Interesuje mnie przede wszystkim intencja, której konsekwencją jest milczenie na temat choroby Parkinsona w wierszach Barańczaka, a więc motywacja, stanowiąca przyczynę usunięcia tego istotnego życiowego doświadczenia z obszaru poetyckiej werbalizacji, w którym – przypomnijmy – element autobiograficzny z każdym kolejnym tomem zyskuje coraz większe znaczenie. Tu, oczywiście, pojawia się problem zasadniczy: w jaki sposób do owej intencji dotrzeć? Jeden z najważniejszych intencjonalistów, Erick D. Hirsch, twierdzi, że „wola autora» [jest – K. P.] wykrywalna głównie za pośrednictwem tekstu, ale też przez odwołanie do różnego rodzaju informacji pozatekstowych, które jednak nie mogą przesłaniać danych immanentnych”¹⁹. W przypadku Barańczaka teksty, czyli wiersze są jedynie świadectwem milczenia na dany temat, zaś o jego przyczynie niczego

¹⁷ K. Pisarkowa, *O komunikatywnej funkcji przemilczenia*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1986, R. XXVII, nr 1 (107), s. 34.

¹⁸ Nie będę w tym miejscu podejmować na nowo toczącego się od wielu już dziesięcioleci sporu pomiędzy intencjonalistami a antyintencjonalistami. Najważniejsze stanowiska dotyczące tej kwestii przedstawiła i omówiła niezwykle zwięźle i interesująco Danuta Szajnert (zob. *Intencja i interpretacja*, „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 1). Nie muszę chyba zaznaczać, że przy wszelkich komplikacjach i możliwych zarzutach o spekulatywność i nieweryfikowalność stawianych hipotez i przyjętych rozstrzygnięć, intencja autorska wydaje mi się czynnikiem niezmiernie istotnym w procesie budowania znaczeń i ich odczytywania; a bywają nawet takie przypadki, w których zdaje się ten proces fundować. Tak właśnie rzecz się ma, jak sądzę, w przypadku ostatnich wierszy Barańczaka, choć, oczywiście, „tekst zawsze wykracza poza intencję” (D. Szajnert, *dz. cyt.*, s. 19).

¹⁹ Cyt. za: D. Szajnert, *dz. cyt.*, s. 7.

nie mówią. Pozostaje zatem, odrzuciwszy wszelkie pewniki uchwycenia autorskich zmysłów i planów (np. „komunia dusz” czy „teoria wczucia”), próbować rekonstruować autorską intencję z różnego typu auto-metatekstów, nie tylko jawnie przyjmujących programowy charakter, ale również takich, w których do deklaracji wprost nie dochodzi. Jak bowiem zauważa Gerard Genette; „deklaracje intencji są najważniejszą funkcją paratekstów [...], takich m.in. jak przedmowy i posłowia”²⁰. Dodać tu można różnego typu wypowiedzi dyskursywne: wywiady, eseje, recenzje, felietony. To w takiej „utekstowanej” postaci manifestuje się intencja, również motywująca wybór tego, co nie zostanie powiedziane.

Powróćmy zatem do przywołanego na wstępie wywiadu, w którym Barańczak szerzej mówi o swej postawie wobec choroby, wyznaczonej amerykańską zasadą „Look at the bright side”:

Choroba nieuleczalna? No cóż, ale przynajmniej z tych przewlekłych, z którymi żyć i nawet pracować można jeszcze sporo lat. Objawy? Kłopotliwe i przykre, ale od razu przychodzi na myśl głupia może, a jednak pocieszająca refleksja: o ile gorzej byłoby, gdybym z zawodu był np. pianistą, jubilerem, fryzjerem, nie mówiąc już o chirurgu – w tych profesjach na drzenie rąk czy dyskinezę (czyli nieregularne i niekontrolowane poruszanie się) naprawdę nie można sobie pozwolić! Praca? Będzie coraz trudniej, ale może jest to okazja do większego skupienia się nad projektami, na których mi naprawdę zależy? Podróże? czy nie twierdziłem zawsze, że jestem skrajnym domatorem? Rodzina? Tak, na niej odbije się to najciężej; ale przecież znam swoich najbliższych i wiem, że znajdują w sobie dość siły. A sama choroba? Może to brzmieć jak błaznowanie w obliczu poważnego tematu, ale nawet i tu mi się poszczęściło. Gdybym się urodził z trzydzieści lat wcześniej i zachorował na Parkinsona w połowie lat pięćdziesiątych, nie zdążyłbym skorzystać z dobrodziejstw nie wynalezionych jeszcze wtedy środków, które co prawda nie leczą parkinsonizmu, lecz pozwalają choremu przynajmniej trochę się ruszać i funkcjonować²¹.

A więc kwestia pierwsza – przyjęcie takiej strategii wobec choroby, która każe poszukiwać, a następnie koncentrować się na utrzymywaniu w świadomości lepszych stron zaistniałej sytuacji. Taka postawa nie jest jedynie jakąś, niezależną od podejmowanego wysiłku, dyspozycją charakterologiczną – przeciwnie – jest ciągłym staraniem o psychiczne niepoddawanie się chorobie, jest walką o własną niezależność, jest nieustanną próbą obrony własnej podmiotowości, tak, by nie stała się ona tożsama z chorobą. To wielowymiarowy rodzaj pracy wewnętrznej, świadomie i konsekwentnie podejmowanej, której jedną z wielu form jest także własna twórczość poetycka. Tam, w wewnętrzne obszary poezji, mocą autorskiej decyzji, choroba nie ma prawa wstępu. Ten konsekwentnie przestrzegany zakaz jest właściwością całościowej strategii twórczej autora *Widokówki z tego świata*, jednym z najważniejszych założeń jego artystycznego programu, dotyczących zadań i celów działań poetyckich. W swoich esejach i autokomenta-

²⁰ Cyt. za: D. S z a j n e r t, *dz. cyt.*, s. 25.

²¹ *Pesymista, który nie podnosi głosu*.

rzach tej sprawie Barańczak poświęcił wiele istotnych uwag²². Przywołajmy fragmenty tekstu, który uznać można za jego wizytówkę programową:

„Zemsta ręki śmiertelnej”, która trzyma pióro: to zapewne jedyna dostępna nam forma odwetu przeciw prawom natury. Skoro w zewnętrznym, realnym świecie nie potrafię zmienić czy anulować żadnego z wszechobecných praw przemijania, rozkładu, cierpienia, śmierci – skoro, inaczej mówiąc, nie jestem w stanie pokonać Nicości czyhającej w każdym atomie tego świata – jedynym wyjściem pozostaje stworzyć osobny świat powiązany „łańcuchami znaków”, zamknięty w linijki i strofy, podległy władzy mojej wyobraźni. Świat, w którym upływ czasu da się magicznie wstrzymać, cierpienia można uniknąć, śmierć ulega unieważnieniu. Nicość zostaje odstraszona.

Nie dość na tym: ten sztuczny świat może wydawać się realniejszy niż świat rzeczywisty²³.

Oczywiście: taki może się jedynie wydawać. Barańczak nie jest naiwny, jest świadomy, że:

Nawet poeta [...] nie może na serio twierdzić, że jego słowo potrafi rzeczywiście wstrzymać upływ czasu, złagodzić cierpienie, wsadzić kij w szprychy kół historii, czy choćby napędzić stracha potęgą tego świata i umniejszyć ziemskie niesprawiedliwości. Nie mówiąc już o tym, że nie jest w stanie unieważnić śmierci²⁴.

Jednak zawsze pozostaje gest, który w takiej sytuacji można wykonać:

Uczyliem tylko to, co mogłem – a mogłem jedynie zbuntować się na chwilę przeciw władzy Nicości, rzucając ten wiersz w jej pozbawioną rysów twarz²⁵.

To postawa, jaką przyjął Barańczak na wieść o śmierci Grażyny Kuroń: napisał wiersz o Grażynie, która żyje. Rekonstruję tę postawę, bo w twórczości autora *Chirurgicznej precyzji* ma ona zasięg znacznie szerszy, nie ograniczony jedynie do reakcji na wieść o odejściu bliskiej osoby. Wydaje się ona trwałą dyspozycją poety i jest realizowana także wobec własnej choroby – której w wierszu można przeciwstawić jej nieistnienie i w ten sposób wyrazić swój sprzeciw „wobec praw świata”. Tak można rozprawić się z własną chorobą – nie poprzez pisanie o niej, ale jakby przeciw niej; tak, by bezpośrednio i wprost nie

²² W innym eseju Barańczak pisze: „[...] poezja jest zawsze taką czy inną formą p r o t e s t u. I jest rzeczą naprawdę drugorzędną, czy ból, przeciw któremu protestuje, wziął się z uderzenia bardzo konkretną i «polityczną» pałką, czy z uświadomienia sobie uniwersalnej i «metafizycznej» nieuchronności śmierci. Czymkolwiek traktuje go świat, poeta reaguje zawsze tak samo: na przekór logice i faktom, lekceważąc pewność przegranej, usiłuje bronić swego przyrodzonego prawa do ludzkiej normalności, do ludzkiej normy, którą uporczywie narzuca wszystkiemu, co go otacza i co go próbuje zmiażdżyć” (*O pisaniu wierszy*, [w:] *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970–1995*, Kraków 1996, s. 154).

²³ S. B a r a ń c z a k, „Zemsta ręki śmiertelnej”, [w:] t e n ż e, *Poezja i duch Uogólnienia...*, s. 129.

²⁴ Tamże, s. 132.

²⁵ Tamże.

była obecna, aby została usunięta i wykluczona (rzeczywistość tekstu nie może być nią dotknięta). To gest magiczny – wiersz staje się szczególnym rodzajem zaklęcia, formułą nie tyle zmieniającą rzeczywistość zewnętrzną wobec tekstu, co kształtującą przestrzeń wewnętrzną „ja”.

Postawa przyjęta wobec siebie obowiązuje także, a nawet przede wszystkim, w stosunku do innych. Tym bardziej że dla Barańczaka poezja jest dialogiem, rozmową, a nie konfesyjnym wyznaniem: „Niemożliwa jest wartość w poezji solipsystycznej. Musi istnieć wśród ludzi i dla ludzi”²⁶. Gdy w przywołanym już na początku wywiadzie dziennikarz pyta (w związku z dokonywaną przez Barańczaka autointerpretacją wiersza *Płynąc na Sutton Island*) o motywację wypowiedzi podmiotu lirycznego („Kolejny nawrót zwątpienia? Przyływ nadziei wbrew wszystkiemu? Uświadomienie sobie, że przynajmniej wśród innych należy robić dobrą minę do złej gry?”) poeta odpowiada:

Na pewno nie to pierwsze, i na pewno coś, co mieści się gdzieś pomiędzy drugim a pierwszym. Gdzie dokładnie i jak to nazwać – to już pozostawiam Czytelnikowi²⁷.

A więc w stosunku do innych trzeba „robić dobrą minę do złej gry”, należy w pewnym sensie podobnie jak przed sobą „udawać”, że jest lepiej, grać – to znaczy świadomie kształtować swój zewnętrzny i wewnętrzny wizerunek. To etyczna powinność. Dla Barańczaka szczerłość nie jest postawą, którą w sztuce ceniłby najwyżej – jak powiedział komentując swój inny wiersz (*Drobnomieszczańskie cnoty*):

W pewnym sensie ten wiersz jest [...] moim manifestem estetycznym. Jest opowiedzeniem się przeciwko idolatrii „szczerości” w sztuce (tak jakby w sztuce możliwa była jakakolwiek autentyczna „szczerłość” i jakby ta szczerłość miała wystarczać jako gwarant artystycznej wartości), przeciwko poetyce ekspresjonistycznego czy „konfesyjnego” wyprawiania sobie bebeczków, tej „koloratury skowytu”, której w naszym stuleciu było już naprawdę dosyć²⁸.

Warto przy tym wywiadzie jeszcze chwilę się zatrzymać, by rozważyć odpowiedź Barańczaka na jeszcze jedno pytanie: „Czy właśnie o tym Pan milczy?”:

Pytanie podchwytliwe... Rozumiem, że cytuje pan zakończenie mojego wiersza *Drobnomieszczańskie cnoty*. To wiersz w dużej mierze żartobliwy, ale jedna rzecz jest w nim powiedziana serio: teza, że choć trzeba posiadać świadomość własnych „braków i mroków”, to jednak jest wielka różnica pomiędzy uczciwą i pełną świadomością własnego wewnętrznego zła, a zwalaniem odpowiedzialności za nie na innych oraz egoistycznym żądaniem pomocy i współczucia dla siebie samych, tak jakby inni nie byli podobnie dręczeni własnymi niedostatkami. Trzeba znać te ciemne

²⁶ „Poezja musi być wieczną czujnością”, rozmowa z Piotrem Wierchosławskim, [w:] *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1993, s. 60.

²⁷ *Pesymista, który nie podnosi głosu*.

²⁸ „Poezja musi być...”, s. 69–70.

otchłanie, które są w nas, i trzeba umieć się do nich przyznać, ale nie znaczy to, że musimy innych zmuszać do pochylania się nad nimi, a już zwłaszcza – że musimy innych w nie wciągać. Ten wiersz przestrzega przed [...] popisywaniem się jego [sumienia – K. P.] brudami²⁹.

Zreasumujmy. Dlaczego Barańczak nie pisze wierszy o swej chorobie? Ponieważ „świat jest nienormalny i wrogi ludzkiej normie, poezja musi być protestem, nieufnością, znakiem sprzeciwu. Sprzeciwu wobec najróżniejszych rzeczy – wobec wysoków Historii i szaleństw despotyzmów, ale także np. wobec terroru, któremu poddaje każdego z nas biologia”³⁰ i jednocześnie jest sferą, w której manifestuje się ludzka niezależność i wolność. Jest gestem nie tyle estetycznym, co etycznym, wykonywanym w obronie własnej podmiotowości i godności, ponieważ tak pojmowana poezja staje się wypowiedzią o właściwościach performatywnych, a więc taką, która stwarza fakt i zarazem o nim komunikuje, ów fakt jednak nie istnieje niezależnie od wypowiedzi. W świetle językowej komunikacji „świadomie dokonane, zamierzone przemilczenie jest równoznaczne z przekształceniem rzeczywistości”³¹. Tak pojmowana poezja to szczególny projekt egzystencjalny, w ramach którego odbywa się autopsychoterapia.

Pojawia się tu ważny problem: jak przejść od deklaracji pisarskich i meta-wypowiedzi do sfery tekstu poetyckiego? Jakie znaczenie ma rekonstruowana z paratekstów intencja w budowaniu znaczeń w poezji? Czy w jakiś istotny sposób je modyfikuje? A może nawet całkowicie zmienia? Wszak te dwa porządki, meta- i poetycki, mogą się wzajemnie dopełniać, ale mogą także się rozmiąć lub sobie przeczyć, jawnie bądź skrycie pozostając wobec siebie w zależności nie komplementarnej, lecz opozycyjnej. Pomocne przy próbie odpowiedzi na powyższe pytania wydaje się wydobicie odmienności pomiędzy intencją wirtualną a aktualną: „Intencja wirtualna dopuszcza możliwość różnicy między tym, co X chce powiedzieć (ma na myśli) a tym, co faktycznie mówi. Aktualna – zrównuje poziom myśli i wypowiedzi”³². Przyjmuję propozycję Danuty Szajnert, wedle której należy skierować uwagę na „intencje operacyjne manifestujące się w tekście i poprzez tekst ugruntowane”³³, z tym jednak, że nie wydaje mi się ani możliwe, ani nawet potrzebne całkowite uwolnienie wypowiedzi od intencji wirtualnych, a więc od uwarunkowań (w mniejszym bądź większym stopniu) psychologicznych. Bowiem bez wiedzy o tych ostatnich (a więc o autorskim zamiarze) w przypadku tej poezji być może w ogóle nie mielibyśmy szansy na dotarcie do tego, co w samym tekście (nie metatekście) zostało tyleż zapisane, co ukryte.

²⁹ Tamże, s. 69.

³⁰ Tamże, s. 71.

³¹ K. P i s a r k o w a, *dz. cyt.*, s. 25.

³² D. S z a j n e r t, *dz. cyt.*, s. 25.

³³ Tamże.

Powróćmy zatem do poezji. Wierszy wprost traktujących o chorobie nie ma, bo jeśli Barańczak chce pozostać wierny własnemu programowi poetyckiemu, być ich nie powinno. Nie znaczy to jednak, że brak tematyzacji ostatecznie likwiduje problem „obecności” choroby w tekście. Milczenie na ten temat nie jest neutralne, gdyby takie było, nie posiadałoby ani adresata, ani przedmiotu (czyli tematu) i byłoby po prostu ciszą, bez własności komunikacyjnej, a więc nie byłoby znaczące³⁴. Nadto nosi ono – zgodnie z intencją wirtualną zrekonstruowaną z paratekstów-wywiadów – cechy czynnika eliminującego (według klasyfikacji Skwarczyńskiej), tzn. „jest środkiem do stworzenia [...] nicości, nieistnienia. Nie ma tego, o czym się nie mówi. W zasadzie [...] liczy u odbiorcy [...] na zdolność zapomnienia”³⁵. Z drugiej jednak strony, jeśli uwzględnimy autorską intencję aktualną (tekstualnie ugruntowaną), można mówić o milczeniu zakamuflowanym, polegającym na unikaniu tego „tematu”. Czyli w tekście jest coś „zamiast” (zastępczo bądź zaszyfrowane, bądź pełne niedopowiedzeń).

Jawny brak tematu choroby, a więc obecność negatywna, poprzez przemilczenie, wyznacza – z punktu widzenia pragmatyki komunikacyjnej – szczególną ramę modalną dla wszystkiego, co zostało powiedziane „zamiast”. Milczenie na temat choroby staje się zatem presupozycją dla wierszy Barańczaka od *Widokówki...* poczynając, a także ich – odwołując się do teorii aktów mowy – aktem illokucyjnym. Jeśli tego nie wziąć pod uwagę, grozi nam błąd deskryptywności, czyli absolutyzowania znaczeń wprost konstatowanych. Jak przed laty przestrzegła Stefania Skwarczyńska:

[...] ograniczenie się do tekstu, w sensie tego, co dane w słowach, nie wystarcza do poznania pełni dzieła, w jego budowie i w funkcji artystycznej jego jedności. Dopiero odważne poznawcze zbliżenie się do tego „czego nie ma” w słowach, ale co jest w konkretnych elementach przemilczeń, choć może odstraszać możliwością bezdroży i dowolności – odsłoni nam pełne oblicze poznawanego dzieła³⁶.

Gdy zatem przyjmiemy, że choroba jako temat przemilczany stanowi element znaczący struktury tekstu, wówczas pojawia się problem interpretacyjny najistotniejszy: jakie modyfikacje znaczeń dokonują się podczas lektury, gdy wiersz – mówiąc metaforycznie – „poprzedza”, „otacza” i „przenika” milczenie na dany temat? Czy i w jaki sposób proces sygnifikacji ulega zmianom? Czy „milczący” sposób tekstualizacji choroby staje się jakością estetycznie relevantną?

³⁴ Zob. J. F a r y n o, *Skąd wiesz, kiedy milczę?*, [w:] *Semantyka milczenia. Zbiór studiów*, red. K. Handke, Warszawa 1999, s. 33–45.

³⁵ S. S k w a r c z y Ń s k a, *Przemilczenie jako element strukturalny dzieła literackiego*, [w:] *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*, Łódź [brak daty], s. 29.

³⁶ Tamże, s. 45.

„[...] gdybym chciał wam powiedzieć to wszystko, o czym milczę”

Chorobę Parkinsona zdiagnozowano u Barańczaka w roku 1986, w tym też roku ukazała się *Atlantyda*. Nie ma tu jeszcze, jak można się było spodziewać, chorobowego doświadczenia autora. Wiersze przesycone są przede wszystkim realiami amerykańskiego życia, wówczas dla autora tak intrygująco nowymi (np. *Nowy świat*, *Garden party*) oraz pełną emocjonalnego zaangażowania – skrytego pod powierzchnią relacjonującej quasi-obiektywności (*Przywracanie porządku*) – reakcją na wprowadzenie w Polsce stanu wojennego. Trudno się temu dziwić, to były przecież najważniejsze wtedy wydarzenia, również w osobistej optyce Barańczaka. Większość utworów z tego tomu (może nawet wszystkie – tylko nieliczne wiersze są datowane) powstała przed rokiem ujawnienia się choroby. Całkowitej pewności mieć jednak nie można. Gdy czytamy wiersz *Cóż dzisiaj* niepokojąco zabrzmieć mogą słowa: „Dzisiaj, cóż dzisiaj. Dziś być musi od teraz do zawsze”. Czy bardziej jeszcze: „Od zamknięcia do otwarcia oczu, / siedem godzin, od otwarcia do zamknięcia oczu, siedemdziesiąt / lat” – słowa sygnalizujące bliżej nieokreślone poczucie przemijania, uwięzienia w czasie i krótkości życia. Zastanawia również fragment *Lotu do Seattle* z obrazami zapowiadającymi przyszłe wydarzenia:

Nie, ona jeszcze nie wie, że odkryją u niej raka piersi,
nie, jemu nikt jeszcze nie powiedział, że po wybuchu na dworcu w Atenach
będzie na fotografii ciałem turysty, leżącym
koło przechowalni bagażu, z wystającą spod prześcieradła dłońią.
Tak bardzo chciałbyś pomóc, tak zupełnie nic
Nie możesz zrobić, wpatrzony bezradnie w obłok³⁷.

Mroczna perspektywa podmiotu widzącego odległe dramatyczne wydarzenia, dotkliwie odczuwającego bliskość innych i własną wobec ich losu bezradność (czy tylko wobec losu innych?). Zaś ostatni wiersz *Atlantydy* niepokojąco przemienia się z opowieści o emigracji w sensie geograficznym w przecucie wygnania ostatecznego:

³⁷ Wiersze Barańczaka cytuję za: S. B a r a Ń c z a k, *Wybór wierszy i przekładów*, Warszawa 1997.

I skąd to urojone, uproszczone prawo do wygnania,
 jakby nie było prawdą, że i tak nikt dziś wieczór nie zaśnie
 na własnej Ziemi. Gdzieś będzie: nie z własnej woli wybrana
 sekunda ocknięcia się w ruchu, pośrodku zdyszanego wyznania
 przecinek stawiany na oślep, na opak, na razie, na zawsze.

(*Na pustym parkingu za miastem, zaciągając ręczny hamulec*)

Powyższe cytaty można jednak potraktować jako charakterystyczną dla stylu Barańczaka w ogóle realizację problematyki egzystencjalnej, mocno przenikniętej refleksją mortalną (obecną wyraźnie już w *Tryptyku z betonu, zmęczenia śniegu* [1980], mimo jego jawnie politycznych treści). Być może czytanie wierszy z *Atlantydy* jako swoistych śladów czy przeczuć własnej choroby autora (swoistych tonów profetycznych) wynika z przyjętego przeze mnie trybu lektury. Wydaje się jednak, że przytoczone przykłady pozwalają na ten wybór, bowiem, obok odczytań uniwersalnych, sugerują czasami nikły, ale uchwytny związek z planem autobiograficznym.

Znacznie więcej wierszy z podskórnym (zakamuflowanym czy zaszyfrowanym) „chorobowym wątkiem” przyniesie tom następny: *Widokówka z tego świata*. Zgodnie uznawany za przełomowy w poezji Barańczaka, wprowadza w sferę doświadczenia rzeczywistości problematykę metafizyczną. Ów drugi wymiar określa najważniejszy nurt tej książki – jak zauważa Anna Legeżyńska –

Zaczyna się kształtować to, co można nazwać „metafizyką oparcia”, a więc idea bytu-przeciw-śmierci. Bóg jako „adresat” monologów poetyckich tym razem nie „zatrząskuje drzwi”, choć nie ma pewności, że On się za nimi ukrywa³⁸.

Jednak pomimo perspektywy transcendentnej (może też właśnie dlatego, że brak pewności co do jej istnienia), *Widokówka...* jest tomem znacznie mroczniejszym od poprzedniego. Wiersze tutaj zawarte – przez chwyt powtórzenia – obrazują wyjątkową sytuację podmiotu:

Znów, po raz nie wiem
 który: to świat, czytelne „tak”, niespodziewane

przybicie stempla słońca na **kolejny ranek,**
którego mogło nie być, a jest cały, jeden.

(*Co mam powiedzieć*)

Ponieważ nigdy **nie wiadomo,**
czy oczy również jutro z rana
otworzą się, czy bielą stromą
 rozwidni się jak co dzień ściana
 na wprost;

(*Żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność*) (podkr. – K. P.)

³⁸ A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-poetyckiej*, Poznań 1999, s. 178.

Wydobyte zostaje zatem poczucie niepewności, zagrożenia i kruchości własnej egzystencji. Każda noc może się bowiem okazać ostatnią. Pojawia się tu jakaś trwoga tanatologiczna, którą animuje – jak przypuszczam – sytuacja nie tylko podmiotu, ale także autora. Wskazują na to następne wiersze przynoszące kolejne ślady – sygnały tej właśnie sytuacji. Oto w *Długowieczności oprawców* pada pytanie o tajemnicę bożych wyroków i bożej sprawiedliwości wobec tych, którzy, jak nam się zdaje, powinni ponieść zasłużoną karę. A dlaczego „każdy [z nich] dożywa zdrowia do późnego / wieku”? Dlaczego:

[...] grzeją kości na ławce w ogrodzie,
mająstrują dla prawnuków latawce, z prostotą
siorbią barszcz, korzystają z dobrodziejstw
dzisiejszej medycyny, prócz starczych kłopotów z prostatą
nie doznając w zasadzie żadnych piekielnych udręczeń.

Pytania stawiane są nie tylko, nawet nie przede wszystkim, w imieniu niesprawiedliwie potraktowanych innych: „wszystkich niesłusznych świadków Jehowy, masonów, artystów, chłopów” etc. – ale i w swoim imieniu. Stąd: dlaczego mój los, moje życie wygląda inaczej? dlaczego nie „dożywam w zdrowiu do późnego wieku”? kto i dlaczego tak zdecydował? Oczywiście, Barańczak nigdy tak ostentacyjnie i bezceremonialnie nie ujawnia własnej sytuacji. Ma inną strategię. Pytając o innych, zmienia ton nadmiernej konfesyjności i właśnie tym sposobem skrywa głęboko osobisty dramat, który – jak się zdaje – stanowi najistotniejszą motywację wiersza.

Jakieś Ty to niemal wiersz-krzyk, jeśli wziąć pod uwagę zawsze powściągliwą i ściszoną mowę Barańczaka. Skierowany do siebie samego? Drugiego człowieka? Boga? Ukochanej? przynosi:

to samo pytanie
zmienione w tę samą odpowiedź: że **w międzyczasie umieram**
(podkr. – K. P.)

Tak dramatyczne wyznanie może wskazywać na znaczącą zmianę sytuacji podmiotu. Coś się zdarzyło w „przedakcji” tego utworu, w jego planie autobiograficznym („Od Czterdziestu Dwóch / Lat Już Wytężający Nadaremnie Słuch Sobowtórze”), co sprawia, że teraz owa świadomość nieustannego umierania nabiera tak przejmującego wyrazu. To nie jest jedynie, jak pisze Biedrzycki, własna śmierć zobaczona w perspektywie „śmierci powtarzalnej, przychodzącej do każdego”³⁹.

Obawa przed tym, co się może okazać (*Prześwietenie*) potęguje grę w udawanie („skrywane w sobie przed sobą, / by siebie nie przestraszyć”).

³⁹ K. B i e d r z y c k i, *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, Kraków 1995, s. 68.

Wynik badania może zburzyć iluzję, ujawnić najgorsze i najgłębiej chowane przeczucia, odebrać nadzieję. Jednak zyskanie stuprocentowej wiedzy nie pomaga – to byłaby nieludzka optyka nie do zniesienia:

[...]
ujawnia pod gruboskórnym
zdrowiem wewnętrzne wstydy,
sztywną kruchość i śliski
dygot, żalosne spiski,
skandale i ohydy,
skrywane w sobie przed sobą,
by siebie nie przestraszyć.
Radiologu bez Twarzy,
niech stanę obok
Ciebie, pokaż mi ekran
z tym mną, znanym na wylot
jedynie Tobie, chwilą
wiedzy niech mnie prześwietla
Twój promień, tylko jedną:
daj – nim ją zaciemnię, zagrzebię –
spróbować, czy zniosę tę pewność
siebie.

W takiej sytuacji szczególnego znaczenia nabierają codzienne zdarzenia, takie np. jak ciągle przychodząca korespondencja do kogoś, kto zmarł kilka lat temu. Mandat za parkowanie w miejscu nielegalnym czy abonament na gazetę, wysłane do nieżyjącego już właściciela domu, w którym się teraz mieszka (*Pan Elliot Tischler*) mogłyby zyskiwać ironiczne zabarwienie i deprecjonować łacińską sentencję *non omnis moriar*. Cóż bowiem zostało po byłym właścicielu? Ściany malowane na żółto, „dla żony-inwalidki [...] zjazd z sypialni do ogrodu”.

Co jeszcze? Nic. Tyle
co nic: odciski palców na kuchennym blacie,
którego się trzymał kurczowo w tamtej chwili,
kiedy, sam wśród gotowych do transportu gratów
i pudeł, mieszał cukier w ostatniej herbacie
i czuł, że wszystko na nic, że niknie bez śladu.
Te odciski już starte.
(*Pan Elliot Tischler*)

A zatem – wszystko poddaje się przemijaniu i skazane jest na zagładę? Nie takie rozpoznanie przynosi z sobą powyższy fragment. Dzięki zastosowanej przez Barańczaka poetyckiej strategii pieczołowitego rejestrowania śladów obecności pana Tischlera, przywraca się go do istnienia. Odtworzona ostatnia

historia życia, powtórzona w możliwych czynnościach postaci, której już nie ma, zawieszona na chwilę „ostatni kadr”, by działać przeciw śmierci. O tej zagadce „śmiertelnej nieśmiertelności” pisze Krzysztof Biedrzycki:

Za Heideggerem możemy powtórzyć, że „zamieszkiwanie jest sposobem, w jaki śmiertelni są na ziemi”. Dlatego mieszkanie zawsze się opuszcza, zawsze ono w jakiś sposób jest „zastępcze”, w nim skupia się istota życia, a zarazem ono wskazuje na śmierć. Równocześnie ono – zostaje. Dlatego jest namiastką nieśmiertelności. *Odciski* będą *starte*, a zarazem pozostaną na długo. Dom będzie śladem świadczącym o istnieniu człowieka, który uległ potędze śmierci⁴⁰.

Dom jako świadectwo ludzkiego trwania zawiera – jak w wierszu Barańczaka – istotną możliwość ocalenia – poprzez pamięć i empatyczne współbycie z drugim człowiekiem. Utrwalony w utworze obraz ostatnich chwil Elliota Tischlera mógł zaistnieć tylko dzięki poetyckiemu wysiłkowi, to jedynie hipotetyczna wersja zdarzeń, jak było „naprawdę”, nie wiadomo, i nie to jest zresztą najważniejsze. Ważna jest podjęta przez Barańczaka próba współbycia z dawnym właścicielem „wspólnego” domu w jego chwili ostatniej (tutaj, niczym w średniowiecznych tańcach śmierci, ucieleśnia się los każdego człowieka, więc także własny). Ludzka wspólnota pamięci i współ-czucie jako akt przeciw śmierci – to już nie ironiczna wersja Horacjańskiej sentencji. Poczta pomyłka stała się w tym wierszu impulsem akcji obronnej – sprzeciwem nie tylko wobec cudzej śmierci, ale przede wszystkim własnej śmiertelności.

Wiersz *Czerwiec 1962*, umieszczony tuż po *Panu Elliocie Tischlerze*, stanowi w istocie jego konsekwentne dopełnienie, choć sądzić można zrazu, że traktując również o śmierci, przynosi odmienny punkt widzenia. Oto dawna lekcja anatomii, udzielona w kostnicy powiatowego szpitala, staje się – dla podmiotu-bohatera-autora – szczególnie traumatycznym doświadczeniem inicjacyjnym:

I zdawało się naturalne, że pozwane na proces gnilny,
upokorzone ciało poddawało się, gdy podnosiłeś
do światła gumową dłonią jego serce czy wątrobę, badałeś
treść jelit i barwę płuc, rozcinałeś tęczwosine
płaty żołądka. A wszystko swym ostatecznym banałem
sumował odór, przed którym ostrzegałeś jeszcze w domu:
„Co zrobić, jest tylko biologia: co zostaje z człowieka, to śmierdzi”.

Tak więc wygląda biologiczny wymiar. Widok pewny i na wskroś rzeczywisty (anatomiczny). Tym bardziej jednak wartości nabiera niezgoda na banalność śmierć i sprzeciw wobec jej wszechmocnych praw: „Lecz zdawało się naturalne, że muszę się buntować, upierać”.

⁴⁰ Tamże, s. 97.

Ten bunt zaczyna się już w młodości, ale z czasem się nie ustateczni, przeciwnie. Protest wobec „niehumanicznych” praw biologii to jeden z najistotniejszych i najgłębiej zakorzenionych tematów tej twórczości. Wydaje się, że nabiera on dramatycznej intensywności wraz z pojawieniem się w życiu autora nieuleczalnej choroby. W programowym wierszu *Drobnomieszczańskie cnoty* mamy do czynienia nie tylko z ironiczną manifestacją pełnej dyskrecji i dystansu postawy (opozycja wobec ekshibicjonistycznych i patetycznych gestów artysty J.) – ale również z dramatyczną próbą obrony siebie przed zbiorowością „profesjonalnie dźwięcznych koloratur skowytu”, przed własną świadomością, przed złem, przed chorobą:

Skąd ten chorobliwy przymus,
aby udawać zdrowie, ustawiać przed zniszczeniami
barierki i makiety?

„Udawać zdrowie” nie tylko w znaczeniu higieny psychicznej, na co mógłby wskazywać kontekst (charakterystyka adwersarza: dewiacje, nałogi, kuracje psychiatryczne, podcięcia żył, wielomiesięczne kryzysy), ale również w sensie postawy przyjętej wobec konkretnego zdarzenia, przekraczającego codzienne doświadczenia własnej egzystencji: sprzeciw wobec choroby i rokowań z jej przebiegiem związanych. Wydaje się bowiem, że to choroba właśnie (a nie jedynie neurotyczne zachowania) pozostaje jednym z najważniejszych elementów sfery niedomówień i niedopowiedzeń tego wiersza, tak wyraziście wskazanej w zakończeniu:

och, gdybym tak zdradził, co wiem;
gdybym chciał wam powiedzieć to wszystko, o czym milczę?

Milczenie o chorobie (wobec innych, ale i wobec siebie) zdaje się być dla podmiotu nie tylko kwestią wyboru, ale także koniecznością, która ocala przed „własnymi brakami i mrokami”, która chroni przed rozpaczą: „żyjmy tak, jakby jej nie było”⁴¹.

A jednak ten program stoickiego dystansu nie może być konsekwentnie realizowany. Tytułowy wiersz *Widokówki z tego świata*, zbudowany na opozycji

⁴¹ Oczywiście, moja interpretacja tego wiersza podporządkowana jest przyjętej przeze mnie optyce. Szukam wszelkich śladów choroby, choćby najdrobniejszych. Nie koliduje ona z odczytaniem bardziej ogólnymi i całościowymi, raczej, jak sądzę, przekracza je i poszerza. Zgadza się z Biedrzyckim i jego diagnozą: „Chorobą jest tu nazwane ironicznie to, co wobec powszechnie przyjmowanych wartości bywa oznaką zdrowia. Problem polega na tym, że nie są wartości akceptowane przez społeczność artystów [...]” (K. B i e d r z y c k i, *dz. cyt.*, s. 196). Staram się jednak wybrane fragmenty czytać bardziej jako „chorobowe” sygnały niż spór ze stereotypem artysty, choć nie przeczę, że dla budowania nadrzędnego sensu wiersza jego ton polemiczny ma znaczenie pierwszoplanowe.

„tego” i „tamtego” świata oraz będący silnie zretoryzowaną rozmową z Bogiem – co jest czytelnym sygnałem wątpienia podmiotu w istnienie bytu absolutnego – zamyka strofa niezmiernie istotna:

Szkoda, że Cię tu nie ma. Zagłębiam się w ciele,
w którym zaszyfrowane są tajne wyroki
śmierci lub dożywocia – co niewiele
różni się jedno z drugim w grząskim gruncie rzeczy,
a jednak ta lektura
wciąga mnie, niedorzeczny
kryminał krwi i grozy, powieść-rzeka, która
swoją mętną finał poznać mi pozwoli
dopiero, gdy i tak nie będę w stanie unieść
zamkniętych ciepłą dłonią zimnych powiek.
Ale dość już o mnie. Mów, jak Ty się czujesz
Z moim bólem – jak boli
Ciebie twój człowiek.

Sposób widzenia sfery somatycznej, obecnej w tym fragmencie, uświadamia sytuację podmiotu, dla którego „zagłębianie się w ciele” przynieść może jedynie doświadczenie strachu i cierpienia. W przeciwieństwie do hipotetycznego bytu Boga, byt ciała jest niepodważalny. To w nim zawiera się najgłębsza tajemnica „śmierci lub dożywocia”, to ono kryje zagadkę najważniejszą i to w nim dokona się jej rozwiązanie. Ciało jest obce i wrogie – ono „wie” to, czego świadomość wiedzieć do końca nie może, ale co przeczuwa. Tego stanu niepewności (niepewności do pewnego stopnia, bo finał w każdym przypadku jest z góry wiadomy) nie łagodzi poczucie istnienia dobrego, współcierpiącego i współczującego Boga. Bóg jeśli jest, jest za daleko, aby współżyć z człowiekiem w jego bólu. To raczej człowiek, tak jak potrafi, na swoją miarę próbuje być z Bogiem i na swoje podobieństwo próbuje Go rozpoznać⁴²:

Jakoś rozumiem Cię w sumie,
jak jąkała drugiego jąkałę rozumie,
to znaczy, z nim się męcząc, gdy chce coś powiedzieć
(*Ustawianie głosu*)

Jednak to, co „stamtąd” dociera, to jedynie: „Posiekane / komunikaty, zgłoski tonące w milczeniu”. Pewna jest tylko informacja dotycząca finału ludzkiego życia. Ujęte w konceptualną formę znaczeniowo-graficzną (*carmen figurata*) życie ma postać „pionowej drogi [...] w dół”, co dodatkowo wizualizuje kształt wiersza-klepsydry:

⁴² Por. A. von Nieukerken, *Stanisław Barańczak jako współczesny poeta metafizyczny*, [w:] tenże, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998 (zwłaszcza s. 328–355).

Słodki lek prawdziwości, smak, co skróci z nami
 przejście, ten stromy szlak, pionową drogę
 z nagłego krzyku tuż po urodzeniu
 w dół; jeszcze nieprzytomny
 białą kropli z piersi
 nagim potopem
 światła
 smak
 i
 znak
 świata;
 jakim powrotem
 – wielokrotny, pierwszy,
 twój – jeszcze się przypomni
 na dnie, po życiu już, po urojeniu
 trzeźwiej bezstronny: smak ponownie trochę
 słodki, lecz bardziej gorzki, jak to z truciznami
 (Południe)

Świadomość śmierci ani na chwilę nie znika, przeciwnie – nawet wiersze, które bezpośrednio o niej nie traktują, naznaczone zostają jej piętnem, bo umieszczone są w klamrze pierwszego (*Co mam powiedzieć*) i ostatniego utworu (*Żeby w tej kwestii była pewna jasność*), otwierających ostateczną perspektywę.

Sądzę, że tak przeczytana *Widokówka...* odślania doświadczenie choroby w jej bardzo jednostkowym wymiarze, i to zarówno poprzez eksponowanie sfery somatycznej, lęków tanatologicznych, jak i poprzez skalę „ustawienia głosu” mówiącego podmiotu. Nie wydaje się, aby wystarczającą motywację stanowiła w tym przypadku ogólnie pojęta problematyka egzystencjalna. Co więcej – uporczywe poszukiwanie w tym tomie choćby śladu istnienia Boga wydaje się zyskiwać autobiograficzne uzasadnienie: w sytuacji wzrastającego poczucia zagrożenia życia tym bardziej chciałoby się zyskać jakieś oparcie i ocalić nadzieję. Co prawda owo poszukiwanie przyjmuje bardzo zretoryzowane kształty, tym samym stając się wyrazem przeświadczenia o dojmującym braku Wielkiego Nieobecnego („Szkoda, że Cię tu nie ma”), co dodatkowo intensyfikuje ból istnienia – bo „jest tylko ten świat bólu”⁴³.

Kolejny tom (*Podróż zimowa*, 1994) wydawać się może w zestawieniu z poprzednimi – a może zwłaszcza z następnym (*Chirurgiczna precyzja*, 1998) – niemal ostentacyjnie prosty i jednorodny. Ale to jednak pierwsze i mylne wrażenie, które pojawia się podczas pobieżnej lektury, gdy nie uwzględni się ścisłego i znaczącego związku tych tekstów z *Winterreise* Schuberta. W *Podróży zimowej* bowiem – jak zauważa Andrzej Hejmej – „konceptyzm schodzi na inny poziom – relacji pomiędzy tekstem literackim a muzycznym”⁴⁴. Ta relacja, która tworzy najważniejsze uwarunkowanie intersemiotyczne i naczelną zasadę konstrukcyjną, stanowi także najważniejsze źródło genezy utworu. Barańczak

⁴³ Zob. E. Dąbrowska, „Bo tylko ten świat bólu” – „ja” w poezji Stanisława Barańczaka, [w:] *Tań, Teksty w ruchu. Powroty baroku w polskiej poezji współczesnej*, Opole 2001.

⁴⁴ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002, s. 134.

nosił się z tym projektem kilkanaście lat⁴⁵, a jak pisze: „związek między moimi utworami a muzyką Schuberta jest bardziej [niż z tekstami Müllera – K. P.] intymny i ściśły”⁴⁶. Można by, jak to niegdyś już czynił Marian Stala, pytać o powody, dla których właśnie cykl pieśni romantycznego kompozytora stał się tak silną inspiracją dla autora *Dziennika zimowego*. Krakowski badacz opowiadał wówczas, że „zwrot w stronę arcydzieł przeszłości nie powinien wymagać żadnych uzasadnień”⁴⁷, tym niemniej konstatował: „Schubertowskie harmonie pozwalają Stanisławowi Barańczakowi odślonić dysonanse współczesności”, ale także je „przekroczyć”⁴⁸. To uwagi bez wątpienia trafne; warto jednak przypomnieć fakt, który stanowić może kolejne ogniwo motywacji, niekoniecznie świadomej. Otóż niemiecki artysta napisał *Winterreise* na rok przed śmiercią, po kilku latach ciężkiej wenerycznej choroby, nękany ciężkimi atakami depresji. To „chorobowe źródło” wydaje mi się w tym przypadku godne odnotowania, nie twierdząc, że dla samego Barańczaka stanowiło ono istotną przesłankę (choć, kto wie?), zastanawiające jest jednak szczególne tekstowe powinowactwo, z jakim mamy tu do czynienia, wydobywające jakieś zdumiewające zależności sfery biograficznych napięć obu twórców, zaistniałe, czy to na skutek działania losu, czy może raczej przypadku.

Najważniejsze są jednak teksty. Oba cykle układają się w symboliczną opowieść o tragicznej kondycji ludzkiej, podległej przemijaniu i śmierci. Utwór Barańczaka, przy całej oczywistej odmienności (przynależność bohaterów do innych czasów i innych kulturowych paradygmatów) realizuje też inny topos podróży i w tym sensie jest niejako anty-romantyczny. *Podróż zimowa* bowiem, w przeciwieństwie do swej niemieckiej poprzedniczki, „nie zbliża się do granic nicości czy rozpaczy”⁴⁹, przeciwnie – opowiada o przygodach świadomości, która zyskuje coraz wyższy stopień (samo)poznania. Na obraz tragicznego losu dziewiętnastowiecznego wędrowca zdążającego pośród lodowatych przestrzeni ku śmierci nałożony tutaj zostaje, niczym werniks, nadrzędny imperatyw odkrywania wiedzy o sobie i o świecie. Taka aktywna postawa sprawia, że bohater Barańczaka nie tylko podlega tragicznym determinantom ludzkiego losu, ale także zyskuje wobec nich jakąś przestrzeń niezależności, budowaną własnym wysiłkiem i działaniami. Przemiana, jaka się tutaj dokonuje w stosunku do romantycznego pierwowzoru, motywowana jest wewnątrztekstowo sposobem widzenia i sytuacją bohatera, poświadczonymi zarówno w płaszczyźnie stematyzowanej, jak i w warstwie stylistycznej.

⁴⁵ Zob. rozmowę przeprowadzoną z Barańczakiem przez Magdalенę Ciszewską, Romana Bąka i Pawła Kozackiego, *Po stronie sensu*, „W drodze” 1995, nr 10, s. 61.

⁴⁶ S. Barańczak, *Od autora*, [w:] tenże, *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta*, Poznań 1994, s. 7.

⁴⁷ M. Stala, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997, s. 124.

⁴⁸ Tamże, s. 128.

⁴⁹ A. Hejmej, *dz. cyt.*, s. 153.

Zacznijmy od szczególnej optyki organizującej całość postrzeganego świata:

Wokoło pustka, zima
i ujadanie psów.
Nad głową eter, zima
i chirurgiczny nów.
(I)⁵⁰

Rzeczywistość doświadczana przez podmiot jest nieprzychylna człowiekowi, doskonale obojętna wobec niego, przeniknięta jakąś złowieszczą grozą („niewłaściwy świat” I). Niegdyś było (zdawało się, że jest, czy, że powinno być?) inaczej („*Pogodny szum zieleni!/ Łagodność morskich pian!*”), ale „lodowaty prąd” zmienił „nasz obiecany ląd” (IV). Metamorfoza, jaka dokonała się za sprawą „nie całkiem widocznej dłoni”, sprawia, że życie staje się pozbawione nadziei i pełne złych przeczuć na przyszłość (VIII), a relacje z innymi uświadamiają nieprzekraczalną odrębność i samotność (XX). Dlatego pojawia się potrzeba „świata, który innym jest niż tym”, lub – jeśli to niemożliwe – „innego siebie w nim” (VI). Nie rozegra się tu jednak, na skutek zaklęć i czarów choćby poetyckich, jakaś inna historia w jakiejś innej scenerii. Podmiot skazany jest na własną tożsamość i własny świat, to zaś, co podlega procesualnej zmianie to jego wewnętrzna postawa wobec takiej a nie innej sytuacji. Ta symboliczna narracja niesie z sobą możliwość odczytań, których źródłem może być doświadczenie choroby, radykalnie zmieniające dotychczasowy sposób widzenia Barańczaka i jego postawę wobec zaistniałych wydarzeń. Bardziej chyba jeszcze „chorobowymi” aluzjami niż płaszczyzna stematyzowana *Podróży zimowej* przeniknięta jest stylistyczna warstwa wierszy. Niepokojące metafory odsyłają do symptomów chorobowych: „trzęsień drgawka”, „tektoniczny tik” (IV)⁵¹; „Spod okładu arktycznego / spływa gorączkowy pot” (VI), „mam wziąć pigułkę?” (XIII) i fizycznego doświadczenia cierpienia: „sypać / na rany sól” (XII). Tworzą paralelny układ wobec wędrówki, która odbywa się w zimowych realiach współczesnej cywilizacji. Osobisty wymiar wypowiedzi szyfrowany jest poetycką mową, skrywa się pod kostiumem toposu:

Gdy nie umiemy mówić wprost –
rozpoznaj nasz prawdziwy głos.
(XIII)

Powyższy dystych można potraktować nie tylko jako prośbę do Boga, lecz także jako swoistą dyspozycję lekturową i apel skierowany do czytelnika – o odczytanie tego, co z wielu względów nie zostaje jasno i wyraźnie powiedziane.

⁵⁰ W nawiasach po cytatach podaję numer pieśni.

⁵¹ Niepokojące są te objawy w kontekście parkinsonizmu, który narusza właśnie motorykę ciała.

Z kolei *Chirurgiczna precyzja* (1998), jak pisał Marian Stala, „jest najbardziej prywatną z poetyckich książek Stanisława Barańczaka; ta prawda wzywa do współodczuwania i zarazem onieśmiela”⁵². Barbara Toruńczyk dostrzega nawet „w sardonicznym spazmie tych wierszy [...] tętno poety. Jakby oddech tych strof dobywał się prosto z krtani”⁵³. Ta hiperbola zdecydowanie podkreśla autobiograficzne „ślady” ostatniego tomu poezji Barańczaka i niewątpliwie projektuje bardziej zaangażowaną i empatyczną postawę czytelnika. Z drugiej jednak strony Barańczak nadal jest jak najdalszy od mówienia wprost, nigdy jego ton nie staje się w najmniejszym nawet stopniu konfesyjny, nigdzie nie zostaje przekroczona granica, poza którą znajdują się własne sprawy autora. Dystans i dyskrecja budowane są poprzez niezmiernie wyrafinowane – bardziej niż w tomach poprzednich wyraziste i skomplikowane – koncepty warsztatowo-formalne. Jak to zwięźle ujął Tomas Venclova: „maestria Barańczaka przyprawia o zawrót głowy”⁵⁴ i powoduje, że podczas pierwszej lektury dostrzegamy przede wszystkim wcale nie wyznania poety, ale „graniczne szaleństwo lingwistyczne”⁵⁵.

Nie jest łatwo usłyszeć – poprzez frazeologiczne zabawy, syntagmatyczne zawikłania czy stroficzne wyrafinowanie – prywatny głos autora, ale to on właśnie stanowi najgłębszą i najbardziej poruszającą jakość *Chirurgicznej precyzji*. Kunsztowna forma w żadnej mierze go nie niweluje, przeciwnie – czyni tym bardziej dramatycznym, im bardziej odsłania się to, co artystyczna wirtuozeria skrywa. Barańczak zatem nadal nie chce (nie może, nie potrafi) mówić wprost także o swych przeszłodziiesięcioletnich zmaganiach z chorobą, a przecież śladów tego doświadczenia w stosunku do tomów poprzednich jest tu znacznie więcej, jakby konsekwentnie postępujący proces „zagłębiania się w ciele” domagał się coraz silniejszej skali wyrazu.

Po pierwsze intensyfikuje się postrzeganie ludzkiego życia poprzez wieloaspektowe ujawnienie tragicznego determinizmu ludzkiej egzystencji. Anna Legeżyńska zwraca uwagę na „dramatyczne zapisy cierpienia, a nawet [...] trwogi i przerażenia”⁵⁶. Wszystkie wiersze tomu, sumującego egzystencjalne doświadczenia twórcy, o tym w istocie mówią, choć akcenty są różnorodnie rozłożone – raz przeważa potrzeba wnikliwej diagnozy sytuacji, raz – poszukiwanie drogi ocalenia.

Zacznijmy od wiersza tytułowego. To podzielona na cztery części opowieść – rozbudowana, meandryczna, dygresyjna, przechodząca fragmentami w jakąś

⁵² M. S t a l a, *Ten żart na śmierć na życie. O nowej książce Stanisława Barańczaka*, „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 24, s. 13; zob. też E. D ą b r o w s k a, *dz. cyt.*

⁵³ *Opinie o „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 65, s. 165.

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Tamże, s. 160.

⁵⁶ A. L e g e ż y ń s k a, *Skalpel poety*, „Polonistyka” 1999, nr 4, s. 627.

quasi-gawędę, nie stroniąca od żartu, (auto)ironii, a nawet błazenady. Początkowo może nawet sprawiać wrażenie czegoś przesadnego i nie do końca stosownego – jakby mówiący popisował się językową maestrią, grą zaskakujących zestawień i własnym poczuciem humoru, temat zaś traktował jako pretekst do pokazania własnej narracyjnej wirtuozerii. Wiersz płynie niczym rzeka, rozlewa się, zagarniając coraz to nowe obszary, anegdota, tematy... Daje to wrażenie nadmiaru, jakby słów było za dużo, za dużo pomysłów i dowcipnych *point*.

Warto zauważyć, skąd się bierze to „retoryczne *elephantiasis*”⁵⁷, skąd wypływa ta „rzeka słów” i jakie jest jej źródło. Otóż, jak na lingwistę przystało, źródło jest w języku: od frazeologizmu „chirurgiczna precyzja” rusza zwielokrotniona semantyka pobudzona przez postępujący proces deleksykalizacji.

[...]

Więc jakim to sensem

zazębia się chirurgia z bombą: krwawym mięsem?⁵⁸

Rym: „sensem / mięsem” nie wydaje się przynależeć jedynie do sfery poetyckiego żartu z rejonów czarnego humoru, lecz także wskazuje, jak sądzę, związek pomiędzy cielesnym doświadczeniem a semantyką wyrażen (problem: „zazębiana się” różnorakich wartości sprzecznych). Odpowiedź: „krwawym mięsem” potraktować można nie tylko jako dowcipną ripostę, ale jako dyskretne, choć jednoznaczne wskazanie głównego sprawcy podjętej refleksji – cielesności własnej kondycji.

Część druga wiersza przynosi krótką historię odkryć medycznych, z akcentem na chirurgii w jej „krawawo-gnojnej prozie”. Zwraca tu uwagę oksymoroniczna peryfrazą chirurgii:

[...] – jedyna

w medycynie dziedzina,

która leczy kalecząc, tnąc bezwzględny ostrzem

oraz fragment jakby wyjęty z Bakowskiego siekańca:

[...] noga albo płuco

odebrane – nie wróćą

Oba przykłady zdają się pełnić rolę lingwistycznych przesłan, skrywających własne cielesne opresje, stając się jednocześnie, poprzez swą ludyczną proweniencję, rodzajem antidotum na nie (temu zapewne odpowiada słyszalne tu echo Bakowskiej rymowanki).

⁵⁷ Podobne rozpoznania co do narracyjnego wielosłownia tego wiersza zob. J. K a n d z i o r a, „To, co się wymyka”, „Teksty Drugie” 2001, nr 6, s. 161–162.

⁵⁸ Wiersze z tego tomu cytuję za: S. B a r a Ń c z a k, *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*, Kraków 1998.

Część trzecia to swoiste zanegowanie „chirurgicznej precyzji” poprzez karykaturalne rejestry lekarskich pomyłek: „komuś w brzuchu, skutkiem roztrągnięcia, / zaszyto nóż, pęsetę i dwie paczki gazy”. Ta humorystycznie przerysowana sytuacja stanowi dramatyczny kontrapunkt dla dystychu zamykającego tę część:

Mimo wszelkich laserów i narkoz – ta ulga,
gdy słyszymy: „Obejdzie się tu bez chirurga”!

Część czwarta narracyjnego strumienia, jawnie autobiograficzna, przynosi wspomnienie własnej operacji:

Szpital, kilka lat temu. zapach kalafiorów:
nie tknięty lunch. Nie, żadna z tych prawdziwych chorób:
wrostek (już wycięty) *alias* ślepa kiszka.

W wierszach Barańczaka znaczenia nabiera to, co nienazwane, ale wyraźnie sugerowane. W poetyckich „opowieściach” również dowcipy i żarty mają „gubić” ton serio, żeby zneutralizować odczucie zagrożenia „między słowami” obecne:

Nie demiurgiem – chirurgiem być, chociażby takim:
nie bardzo precyzyjnym, niepewnym, co znakiem

a co przypadkiem, ale, gdy czegoś dotyka,
świadomym, że jest ważne to, co się wymyka.

Jest w tej fizyczno-metafizycznej przestrzeni wypowiedzi („dotyka” – „umyka”) szczególnie doświadczenie „chorobowego przypadku” nie do wysłownienia. Najpierw przekonanie, że nie wszystko poddaje się medycznej diagnozie (określającej kolejne fazy choroby⁵⁹). Potem wynikające stąd tropy – wskazówki dla odbiorcy, aby ten próbował pochwycić ukryte komunikaty podmiotu (np. semantyczne efekty nadmiaru słów, meandryczne skojarzenia, zaskakujące związki, błyskotliwe aluzje, mistrzowskie techniki, popisy wersyfikacyjno-stroficznej wirtuozerii). Wszystko to jest zamiast, pomimo, obok, albo może na przekór. Jest jakby „zagadaniem” tego, o czym mówić jest trudno, mówić nie można czy nie należy⁶⁰.

Na antypodach „rozgadanej” epickiej dykcji tytułowego utworu usytuować można wiersz *Powiedz, że wkrótce*, będący doskonałą realizacją poetyckiego mówienia „bezpośredniego” (z chirurgiczną zaiste precyzją). To wiersz w tomie

⁵⁹ Metapoetycką wykładnię metafora ta zyskała w recenzjach Leszka Szarugi (*Sila kochania*, „Dekada Literacka” 2000, nr 1/3) i Anny Legeżyńskiej, *dz. cyt.*

⁶⁰ Podobnie ten wiersz, choć w innej perspektywie niż perspektywa choroby, czytał Jerzy Kandałdź. „Głównym tematem wiersza *Chirurgiczna precyzja* – tak intensywnie «mówionego» – staje się w końcu to, co niewymówione – milczenie” (*dz. cyt.*, s. 161).

bodaj czy nie najbardziej poruszający, oscylujący niebezpiecznie blisko już nie tylko wokół przeczuwanej, ale i nieuchronnie szybko zbliżającej się śmierci:

Powiedz krtani, że wkrótce. I powiedz powiece,
tej koldrze z piaskiem pod nią, księżniczce, nad ranem
drażnionej ziarnkiem grochu. (Bo późno: po trzeciej).

W... no, to słowo, też na wpeł martwe... w „powiecie”?
W powiecie skóry wszyscy znają się nawzajem.
Powiedz krtani, że wkrótce. I powiedz powiece.

Wieści krążą tu, z ust do własnych ust, powietrze
przez magnetofon tętnic przewija nagrane
pogłoski: ziarnka gromu. Już późno, to przecież

prawie świt. Stań w łazience, patrz z bliska w powierzchnię
lusterka. Nie w twarz na dzień. W to, co zezna na niej
pyłek, rysa szkła. Powiedz krtani. I powiece.

Po pierwsze, że już wkrótce. Po drugie – po jeszcze
bardziej pierwsze – że całą widzianą na jawie
ciemnością ziarnka grobu, choć późno, poprzecie

właściwą stronę skóry, tę, gdzie się po wieczne
mgnienie skupiło Wszystko znane, nienazwane.
Która? Wiesz przecież. Powiedz krtani. I powiece
na tym jej ziarnku globu, za późno: Po trzecie –

Przedstawiona tu sytuacja, ma swą realistyczną motywację: ktoś (przebudzony nad ranem nie może zasnąć) prowadzi z sobą (ze swoim ciałem) jakiś dramatyczny, pełen niedopowiedzeń dialog dotyczący tego, co coraz intensywniej i groźniej przeczuwane. Utwór ten doczekał się interesujących i nader szczegółowych analiz⁶¹. Mnie interesuje w nim przede wszystkim tak silnie organizująca całość tekstu niemożność werbalizacji, jakby to, co mieści się w sferze domysłów, przeczuć, odczuć, nie poddawało się słowom, pozostając ciągle poza sferą wypowiedzenia. Jak to trafnie opisał Marian Stala:

Ktoś chciałby powiedzieć coś istotnego, najistotniejszego. Ale: albo się waha, albo nie potrafi tego uczynić, albo – jest przerażony. Dlatego też: słowa, te najważniejsze, nie nadchodzą, nie zostają wypowiedziane. Zjawiają się słowa inne, bogate wprawdzie i zastanawiające, ale też przesłaniające (świadomie? nieświadomie?) prawdę. Z jednej strony zatem pojawia się – niemożność mówienia, jakies szczególne jękanie się, z drugiej: nadmiar spiętrzonych metafor. To jednak, co najistotniejsze – pozostaje milczeniem, zawieszeniem głosu...⁶²

⁶¹ Zob. choćby J. K a n d z i o r a, *dz. cyt.*; A. Z a r z y c k a, *O jednym wierszu Stanisława Barańczaka*, [w:] *Literatura polska 1990–2000*, t. 1, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2002; A. L e g e ż y Ń s k a, *Skalpel poety*, „Polonistyka” 1999, nr 4, s. 625–627.

⁶² M. S t a l a, *O jednym wierszu Stanisława Barańczaka*. „To przecież prawie świt”, „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 41, s. 13.

Kłopoty z artykulacją, jakie mają tu miejsce, dotyczą relacji ciało – język, a zatem: ciało – świadomość. To w ciało wpisane są wyroki i ciało je zna; świadomość natomiast może je jedynie z przerażeniem przeczuwać. Ujawnia się w ten sposób jakieś groźne pęknięcie pomiędzy sferą somatyczną a świadomościową. Własne ciało staje się jakby obce, tyleż ode mnie niezależne, co wrogo wobec mnie „nastawione”, co więcej – przewyższa moją wiedzę o sobie samym. Ta perspektywa sprawia, że w szczególny sposób postrzegany jest moment narodzin: w wierszu *Debiutant w procederze* w konceptualny sposób wyrażone zostało przeświadczenie o początku życia człowieka jako inicjacji w ból i umieranie⁶³.

Warto w tym miejscu przywołać niezwykle cenne z mego punktu widzenia propozycje interpretacyjne Jerzego Kandziory, dotyczące funkcji strofiki *Powiedz, że wkrótce*:

Cały wiersz zdaje się membraną, detektorem odgłosów ludzkiego ciała albo wręcz modelem tego ciała. Na płaszczyźnie słów wybrzmiewa rezonans aliteracji – niezwykłą częstotliwością grup głosek *po / o* – głuchy rytm, tętent pracującego serca. Można też powiedzieć, że właściwie cały wiersz imituje ludzki krwioobieg, że powtarzające się zgodnie z regułami villanelli frazy krążą w nim jak krew pod ciśnieniem, szumią w uszach, a tę płynność podkreślają liczne przerzutnie⁶⁴.

Tak mocno, niemal naturalistycznie w planie wersyfikacyjnym obecna sfera somatyczna sprawia, że Barańczakowy monolog „ze ściśniętą krtanią”⁶⁵ zdaje się być przejmująco osobistym świadectwem „traumatycznej sytuacji egzystencjalnej”⁶⁶ – gdy we własnym ciele czai się wróg (choroba), coraz bardziej dominujący i zwycięski. To rodzi „nakaz otwarcia się na to, co poza ciałem”⁶⁷. W *Powiedz, że wkrótce* proces ten generuje „pyłek, rysa na szkle”, będąca śladem istnienia nie tylko rzeczywistości zewnętrznej, ale, jak u Norwida,

⁶³ Zob. J. K a n d z i o r a, *Między wyobraźnią traumatyczną i geometryczną*, cz. 1, „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 2, s. 130–133, gdzie autor dokonuje wnikliwej interpretacji tego wiersza, w której m.in. czytamy: „Narodziny życia postrzegane są w egzystencjalnych wierszach Stanisława Barańczaka nie jako dar Stwórcy, ale jako wydanie człowieka na cierpienie, jako trwanie w ciągłym oczekiwaniu na cios, z dominującym poczuciem niesprawności, słabości ciała. Okazuje się ono, owo ciało, wręcz idealnym aparatem do zadawania cierpienia – podatne na wszelkie uderzenia, skaleczenia, skwapliwie i bez opóźnień sygnalizujące wszelki ból, a zarazem na tyle trwałe, wyposażone w mechanizmy i odruchy samoobronne, by cierpienie nie zostało przedwcześnie przerwane śmiercią” (s. 133).

⁶⁴ Tamże, s. 102.

⁶⁵ Również w sensie dosłownym, co uświadamia głośna lektura tekstu, potykająca się stale o trudne artykulacyjnie grupy głoskowe i wyrazowe.

⁶⁶ J. K a n d z i o r a, *Figury intymności. O „wierszach osobistych” Stanisława Barańczaka*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Seria Literacka, 2002, t. 9 (29), s. 98.

⁶⁷ Tamże, s. 102.

przestrzeni ładu i sensu⁶⁸. Tak więc poczucie osaczenia przez własne ciało (i chorobę), znajdujące w tym wierszu tak wiele rodzajów ekwiwalentyzacji (od planu stematyzowanego począwszy, na wersyfikacyjnym kończąc) nie byłoby ostatecznym i jedynym celem opisu. Im bardziej hermetyczne jest poczucie uwięzienia, tym bardziej konieczne staje się jego przekroczenie zarówno w przestrzeni tego wiersza, jak i w całym tomie.

Próby zmierzające w tym kierunku zostaną podjęte w kolejnych wierszach, w których somatyczna problematyka zajmuje miejsce centralne. W *Dialogu duszy i ciała* oraz w *Chęciach*, jak zauważa Anna Legeżyńska:

Objawia się ona poprzez prześmiewcze, degradujące spojrzenie „ja” na siebie jako istnienie ułomne w swej cielesności. Zmienia się funkcja motywów somatycznych. Pojawia się groteskowy obraz ciała, którego rozbrat z „duszą” (świadomością) wydaje się nieznośny, iż można o tym pisać jedynie w poetyce parodii lub ironicznego traktatu⁶⁹.

Oba te teksty tak mocno eksponują skonwencjonalizowane sposoby prezentowania dualistycznego obrazu człowieka, że w istocie stają się zaprzeczeniem możliwości postrzegania siebie jako dwóch niemal niezależnych, opozycyjnych względem siebie sfer – duchowej i cielesnej. Warto zauważyć, że zanegowanie zakorzenionego w kulturze stereotypowego widzenia ludzkiej osoby dokonane zostaje poprzez wzmocnienie (przerysowanie) retorycznego kostiumu, który został użyty nie po to, by służyć poruszanej problematyce, ale w celu jej ośmieszenia i zdeprecjonowania. Podobną funkcję pełni stylistyka tekstu: detaliczny opis wewnętrznej mapy ciała jest do tego stopnia sugestywny, że zdaje się nie do końca podlegać retoryczno-konceptualnemu zakwestionowaniu:

[...] bezbłędne w polirytmii skurczów i rozkurczów,
w inżynierii płuc, nerek, przyspieszonych kursów
krwi, w pomysłach zastawek, zwieracza lub żrenic [...]
(*Chęci*)

W *Dialogu* zaś podkreślenie poprzez rozspacjowanie szczególnej własności ciała:

ty... c i e r p i ą c a –
ty... m a t e r i o ? ! ...

Nie ma więc możliwości ucieczki od ciała w wyższe rejony ducha, ale jest wskazana przez, jak to nazwała Legeżyńska, „autoteliczny efekt „naprężenia” poetyki”⁷⁰ szansa na zbudowanie dystansu wobec somatycznych opresji – niesie ją z sobą właśnie **forma**. Jej znaczenie, jako „czegoś, co pozwala trzymać się

⁶⁸ Tamże, s. 101.

⁶⁹ A. L e g e ż y ń s k a, *Gest pożegnania...*, s. 179–180.

⁷⁰ Tamże, s. 180.

życia” wielokrotnie będzie w *Chirurgicznej precyzji* wydobywane i podkreślane: od zwykłych, banalnych zachowań, takich jak kupowanie w niedzielę ciastek (*Od Knasta*) poczynając, a kończąc na najwyższej i najdoskonalszej jej realizacji, jaką jest wszelka sztuka, a zwłaszcza muzyka (*Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*).

Jeśli więc można się gdzieś schronić przed własnym ciałem, oddanym we władanie mrocznym siłom bólu, choroby i śmierci, to w ocalającą formę, świadomie konstruowaną i podtrzymywaną. Tę konstatację potwierdza także zdominowany, obsesyjną niemal, somatyczną optyką wiersz *Tekst do wygrawerowania na nierdzewnej bransoletce...* Forma jest tu, rzecz można, ostentacyjnie widoczna poprzez zapis całego tekstu wersalikami jako komunikatu na identyfikatorze noszonym na ręce. A ów komunikat przekazuje niemal nazbyt nachalną treść „o fundamentalnej obcości i nieczułości świata”⁷¹. W tym utworze szczególną uwagę zwraca wskazanie bólu jako cechy konstytutywnej ludzkiego istnienia i ludzkiej tożsamości:

1. JEŻELI COŚ CIĘ BOLI:
– DOBRA WIADOMOŚĆ: ŻYJESZ.
– ZŁA WIADOMOŚĆ: TEN BÓL
CZUJESZ WYŁĄCZNIE TY.
2. TO WSZYSTKO DOOKOŁA,
CO CIĘ SZCZELNIE OTACZA
NIE CZUJĄC TWEGO BÓLU,
JEST TO TAK ZWANY ŚWIAT.

Zaskakująco pojawia się tutaj – jako sugestia zawarta w szczególnym punkcie widzenia, z jakiego wypowiedane są słowa ostatniej strofy – coś więcej: jakaś przestrzeń ponad, otwarta gdzieś nad doczesnymi zdarzeniami. Ta transcendentna (metafizyczna?) perspektywa dawałaby jakąś możliwość przekroczenia akcydentalnego wymiaru ludzkiego życia. W wierszu *Bist du bei mir* ten plan absolutny zostanie hipotetycznie i nader zaskakująco zrealizowany. Cały utwór jest polemiką z przywołaną w motcie Bachowską wizją pogodnego i radosnego zmierzania do kresu życia pod czułą opieką Boga. Monolog stwórcy, z jakim tu mamy do czynienia, ukazuje niejednoznaczne, pełne napięcie, sprzeczności i konfliktów stosunki człowieka i Boga, który jest w równym stopniu oprawcą i wybawicielem („ja rzucam wam tę samą linę / ratunku albo powróz mąk do rana”). Jak pisze Kandziora, wnikliwie analizujący specyfikę tej relacji:

Wizerunek Boga doświadczającego człowieka, programującego jego czas od narodzin do śmierci, naznaczony jest nieusuwalną ambiwalencją: cierpienie zadawane człowiekowi to zarazem jakiś gest Boga zgoła dobroczynny. I spotykamy się tu nawet nie z przemiennością, ale

⁷¹ J. K a n d z i o r a, *Między wyobraźnią...*, s. 133.

z równoczesnością przyjmowania przez człowieka owych porcji bólu i nadziei. Powróż to śmierć, ale również – i to także Bóg przewidział – jej poniechanie przez człowieka, to pokusa przerwania własnej męki, ale i codzienne odrzucenie tej pokusy, w imię więzi ze światem⁷².

Bóg zatem to w równym stopniu siła groźna i niszczycielska, co pomocna. A może nie w równym stopniu? Tonacja tego wiersza jest mroczna, przeniknięta strachem i cierpieniem, co kilkakrotnie zostaje dobitnie zasygnalizowane sugestywnymi obrazami:

jeśli – potem
 spływając – leżysz i razem z trzepotem
 ćmy o okienną siatkę czekasz rana
 nie mając czego się chwycić, bo linę
 zastąpił powróż [...]
 „powróż mąk do rana”
 „zlany potem”
 „snami
 stłumię ból – potem, gdy rwać zacznie rana”

Mamy tutaj dostateczną liczbą czytelnych elementów, aby móc zrekonstruować sytuację nie tylko liryczną, jak sądzę, wpisaną w *Bist du bei mir*. Przeżywany w trakcie bezsennej nocy cielesny ból stanowi, jak się wydaje, doświadczenie nie tylko tego, kto jest adresatem monologu, ale przede wszystkim tego, kto za całą konstrukcją tekstu się ukrywa. Zdaje się, że naznaczone somatycznym cierpieniem nocne doświadczenia samego autora stanowią supozycję tego wiersza i obecnej w nim wizji okrutnego Boga, zarządzającego wedle swoich nieludzkich reguł „jawą, snem bez snów i snami”. Ten fizjologiczny wymiar własnej egzystencji przesłonięty zostaje wyrafinowaną retoryką (topos *teatrum mundi*, rymy, homonimia), nie zmienia to jednak faktu, że stale jest obecny i to on w istocie przywołuje obraz Wielkiego Reżysera pociągającego za sznurki. Obraz, zauważmy, skrajnie deterministyczny, w którym człowiek może jedynie podlegać niezależnym od niego zamysłom i scenariuszom.

Warto zwrócić uwagę, że doświadczenie nocnego cierpienia niepokojąco często powraca w *Chirurgicznej precyzji*, jakby sugerując swą stałą obecność w realiach pozatekstowych. Motyw ten organizuje sytuację liryczną omawianego wiersza i stanowi także istotny komponent tekstu *Plakała w nocy*, ale nie jej płacz go zbudził:

Plakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził.
 Nie był płaczem dla niego, chociaż mógł być o nim.
 To był wiatr, dygot szyby, obce sprawom ludzi

⁷² Tamże, s. 136.

Przejmująco przedstawiony dramat cierpienia osobnego może odsyłać do jakiejś niewypowiedzianej autobiograficznej *Vorgeschichte*. Hipoteza, że jej nocny „płacz [...] mógł być o nim” niesie z sobą zaszyfrowaną wiadomość: tragiczny los podmiotu-autora staje się przyczyną rozpacz. Wydaje się bardzo prawdopodobne, że ów los „zrośnięty” jest z pogłębiającą się, wieloletnią i nieuleczalną chorobą poety. Wiersz kreuje „dramat niemożności” poprzez ekspozycję osobności (jej „teraz” i jego „teraz”). Liryczny efekt staje się podskórnym wyznaniem intymnym o długotrwałym bólu, który obejmuje również bliską osobę (choć w inny sposób). I tutaj trzeba się zatrzymać, by nie przekroczyć w interpretacji granicy intymności wyznaczonej w tym wierszu przez Barańczaka.

Pomimo eksponowanego poczucia samotności i hermetycznego uwięzienia w sytuacji beznadziejnej, fundamentalne znaczenie wspólnoty cierpienia z osobą najbliższą nie zostanie nawet na chwilę zakwestionowane. Przeciwnie – jeśli jest ocalenie, to właśnie w miłości⁷³. Wyraźny tego dowód stanowią następujące po wierszu *Plakała w nocy...* utwory opatrzone wspólnym tytułem *Piosenki, nie śpiewane żonie*, będące w istocie niesentymalnym i niekonfesyjnym miłosnym wyznaniem, czynionym nieco żartobliwym stylem, tak, aby nie wpaść w ton nadmiernie patetyczny czy tkliwy. Warto jednak zauważyć, że nawet w tych „niepoważnych wierszykach” odnaleźć można niepokojące „chorobowe” sygnały schowane w zabawnej metaforze tekstu:

w tym jednym miejscu
i w tym momencie
zarazem,
a **wirus** sensu
już **siał** w bezsensie
zarazę⁷³
(*Madrygał probabilistyczny*)

Niepewny po co jeszcze
potrzebny ci **stary rupieć**
(*Alba lodówkowa*)
(podkr. – K. P.)

Oczywiście, to nie one wyznaczają zasadniczy charakter *Piosenek...*, które układają się w hołd złożony żonie, bo jak czytamy w wierszu zamykającym tom:

[...] można
samą siłą kochania, jak wyspę wśród morza,
uchować coś przed zmianą.

⁷³ Nieprzypadkowo przecież antologia *300 najświetniejszych angielskich i amerykańskich wierszy miłosnych* w wyborze i przekładzie Barańczaka nosi tytuł „*Miłość jest wszystkim, co istnieje*” (Poznań 1992).

Miłość bowiem, obok sztuki (formy) i pamięci, to wielka potęga, dzięki której można sprzeciwić się chorobie, przemijaniu, śmierci.

Opisywane w *Chirurgicznej precyzji* na tak wiele sposobów doświadczenia własnego ciała, podlegającego skrajnym somatycznym doznaniom i biologicznym determinizmom, wydają się być jednym z najistotniejszych sposobów mówienia o własnej chorobie. Warto w tym kontekście zauważyć, jak zmienia się w poezji Barańczaka funkcja motywów somatycznych, mających w tej twórczości wyjątkowo duże znaczenie. Tę zmianę wyraźnie wskazywał już wcześniej Marian Stala:

W wierszach pisanych przed laty mowa ciała traktowana była metaforycznie, wyrażała zarówno zewnętrzną, jak duchową sytuację człowieka. [...] W *Widokówce* inaczej – ciało przestaje być wyraźnym językiem, skupia uwagę na sobie samym, na swej materialności, substancjalności. Może dlatego wydaje się cudem i metafizycznym skandalem zarazem⁷⁴.

Poczynając od debiutanckiej książki (*Korekta twarzy*, 1968), metaforyka tekstów przesycona jest obrazami niszczonego, dręczonego i torturowanego ciała. Jak pisze Anna Legeżyńska: „W *Korekcie twarzy* kolejne cykle noszą tytuły odnoszące się do semantyki przemocy: *Osaczyć w locie*, *Sonety łamane*, *Walki*”⁷⁵, a cały tom „wydaje się próbą przeciwstawienia – poprzez obrazy udręki ciała – abstrakcyjności i kulturowej symbolice poezji hybrydowców”⁷⁶. Podobnie w tomach następnych, w których „rozrasta się słownik wyrażeń dotyczących przemocy i cierpienia ciała”⁷⁷ (zwłaszcza w *Dzienniku porannym*, 1972). Służą one przede wszystkim ukazywaniu egzystencjalnego i historycznego zniewolenia człowieka, oddają w planie metaforyki sytuację uniwersalną tyczącą każdego (w wymiarze historycznym tego, kto presji politycznej podlega). Jeśli więc Barańczak pisze w młodości wiersz *Bo tylko ten świat bólu*, zakończony przejmującą konstatacją:

bo tylko ten świat bólu; bo tylko ten świat
jest bólem; bo światem jest tylko ten ból
(*Dziennik poranny*),

– to przynosi ona niewątpliwie wyznanie przejmującego i wszechogarniającego cierpienia, które jest istotą ludzkiej kondycji i egzystencji. Jeśli zaś w *Sztucznym oddychaniu* ukazane zostaje starzenie się bohatera, to ma ono, jak zauważa

⁷⁴ M. S t a l a, *Między tym światem a światem łaski*, [w:] t e n ż e, *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków 1991, s. 188–189.

⁷⁵ A. L e g e ż y ń s k a, *Gest pożegnania...*, s. 166.

⁷⁶ Tamże, s. 169.

⁷⁷ Tamże.

Legeżyńska, znaczenie w pierwszym rzędzie symboliczne⁷⁸. Paradoksalnie – Barańczak doświadczony chorobą już nie powtórzy tego stylu przedstawiania. Im bardziej bowiem „zagłębia się w [własnym] ciele”, tym bardziej mówienie podmiotu staje się skryte i zakamuflowane. Jakby kończyła się nazbyt wyrazista somatyczno-opresyjna poetyka i symbolika, gdy zaczyna się udręka własnego ciała. Podobną zależność dostrzec można w przemianie, jakiej podlega „wyobraźnia eschatologiczna”⁷⁹ Barańczaka, która z biegiem czasu staje się coraz bardziej osobista, to znaczy dotyka własnego (a nie przede wszystkim każdego) lęku przed umieraniem i śmiercią.

W *Chirurgicznej precyzji*, mimo intymności tonu, nigdy nie zostanie przekroczona granica, poza którą, zdaniem autora, winny pozostać kwestie nazbyt osobiste. Barańczak konsekwentnie nadaje własnym lękom, cierpieniu, a także własnej chorobie liryczny wymiar tekstu: „[...] przeplata konwencję liryki intymnej z liryką roli, nadając wierszom biograficzny aspekt mityczny”⁸⁰. Mamy zatem do czynienia ze szczególną „intymnością utekstowaną”, która zmienia sytuację wypowiedzi wyrosłej z doświadczenia biograficznego. Mówi o tym Kandzióra:

[...] walor intymności, zwłaszcza jako kategorii estetycznej, intymności poruszającej odbiorcę nie poprzez swą „szczerłość”, odwołanie do autobiografii poety, ale uniwersalizującej ludzkie jednostkowe doświadczenie, jest istotą „wierszy osobistych” Stanisława Barańczaka⁸¹.

Mityzacja czy uniwersalizacja to kwestia formy, czyli takiego sposobu wyrażania, który opiera się na dystansie, racjonalności, precyzji. To sprzeciw wobec chaosu świata, historii, biologii. Formą można wyrazić protest wobec śmierci bliskiej osoby, formą można nie zgodzić się na własne doświadczenie. Jak powiedział sam Barańczak:

Wydaje mi się, że korzyści duchowe płynące z doświadczenia choroby są iluzoryczne. Chopin napisał *Preludia* nie dlatego, że był chory, ale na przekór chorobie⁸².

I cała powstająca od 1986 r. poezja autora *Widokówki...* daje temu wyraz. Jednak nawet wówczas – niemal na granicy milczenia – choroba „drobnymi śladami” zaznacza swoją obecność w poetyckim dyskursie, i to, jak można sądzić, z wyboru samego autora.

⁷⁸ Tamże, s. 175–176.

⁷⁹ Termin Anny Legeżyńskiej świetnie oddaje, moim zdaniem, szczególną jakość i sposób mówienia Barańczaka o śmierci.

⁸⁰ A. L e g e ż y ń s k a, *Gest pożegnania...*, s. 182.

⁸¹ J. K a n d z i o r a, *Figury intymności...*, s. 112–113.

⁸² S. B a r a ń c z a k, *Wyglądało to tak, jak gdybym...*, s. 67.

Interesujące dopowiedzenie w tej kwestii stanowi wiersz *Hemofilia* opublikowany na łamach „Zeszytów Literackich” w 2001 roku. Swą gawędziarsko-dygresyjno-meandryczną narracją zbliża się on do tytułowego utworu *Chirurgicznej precyzji* czy do *Implozji*. Tym razem słuchamy opowieści z „okresu błędów i wypaczeń” (choć kontekst polityczny jest tu sprawą całkowicie marginalną), gdy bohater czekający na swą matkę, dentystkę, w poczekalni gabinetu stomatologicznego (uprawiający dla zabicia czasu lingwistyczne igraszki), staje się niespodziewanie świadkiem dramatycznego wydarzenia: z gabinetu zostaje wyniesiony krwawiący chłopiec cierpiący na hemofilię. Szczególnie znaczące wydaje się tu zakończenie wiersza:

– Niesiony do windy,
Chłopiec wbijał wzrok w ziemię, jakby czuł się winny:
winny czemuś? czy czegoś? wszystkiego? wszystkiemu?
Jaka jest składnia winy, przypadku, systemu,
losu, obojętności, znużenia, współczucia?
Nie znałem tych języków. On już znać je musiał.
Podniósł głowę dopiero gdy syknęły za nim
drzwi windy: zdążył jeszcze dostrzec i mnie, zanim
wniesiono go do środka. Język skargi, krzywdy?
Tych nie znał. Nie spotkałem go potem już nigdy.

Co się dzieje pomiędzy jednym i drugim chłopcem? Współtworzy się jakaś relacja współbycia i empatii, uruchomiona – przecutym? dostrzeżonym po latach? – tajemnym powinowactwem. Tworzy się tutaj sobowtórowa koncepcja ludzkiego życia: czyjś los po latach rozpoznany zostaje jako własny. Wspólnota chorobowych doświadczeń, choćby odległych w czasie i nie tożsamy, uczy „składni winy, przypadku, systemu // losu, obojętności, znużenia, współczucia”, uczy gramatyki cierpienia. Ten wiersz przekracza, jak sądzę, ramy mitologizacji czy uniwersalizacji, próbując opowiedzieć dwie na pozór odrębne historie. O jednej mówi wprost, drugą zaś jedynie sugeruje. Relacja ukazana w wierszu jest jak najgłębiej osobista, co podkreśla szczególna reakcja podmiotu na „scenę”, której jest świadkiem. Cała wypowiedź właśnie poprzez historię o chłopcu z hemofilią jest – jak się zdaje – próbą opowiedzenia (bez „języka skargi” i „krzywdy”) własnej historii z parkinsonizmem. Ekspozycja ponadjednostkowego charakteru doświadczenia choroby ma być jednocześnie podkreśleniem jej nieprzekraczalnie indywidualnego wymiaru. Osobista historia ukryta i niejawną znamionuje styl poetyckiego wyznania Stanisława Barańczaka.

SPOTKANIE PIĄTE

Janusz Szuber

„[...] nie lubię pisać, ani mówić o chorobie”

Ta poezja nie jest wyznaniem, jest opowieścią. Opowieścią, w której na pierwszym planie znajduje się nie osoba opowiadającego, lecz rzeczywistość w swych rozlicznych postaciach, wymiarach i aspektach: barwna, różnorodna i przemijająca, a jednocześnie trwała. Tym, co istnieje tutaj najintensywniej, jest konkretny, zmysłowy, sensualny wymiar świata.

To wrażenie narzuca się już przy pierwszym z nią spotkaniu – pisze Bronisław Maj – w tych wierszach jest pełno świata, zdumiewające skupienie rzeczywistości, niemal – nadmiar światów, rzeczy, istnień. A świat jest obecny w lirykach Szubera niejako we własnej osobie: to konkretne, mocno i precyzyjnie nazwane miejsca, przedmioty, krajobrazy, ludzie – właśnie ci, dokładnie nazwani z imienia, i z niezwykłą intensywnością i wyrazistością zobaczeni w jakiejś – znowu bardzo konkretnej, codziennej i nieraz, z pozoru, pospolitej – chwili swego życia. Wiele wierszy autora *Apokryfów sanockich* to jakby poetyckie opisanie fotografii (wykonanych naprawdę albo wyobrażonych tylko), zatrzymanych i utrwalonych klatek czasu, „wiecznych momentów”. To poetyckie obrazy, „flamandzkie” z ducha, sensualne, skupione na materialnym, gęstym od istnienia szczególe: portrety ludzi, rzeczy, drzew, domów, ulic, rzek... Szczegół pełni tu rolę jakby kotwicy pamięci, jest mocnym punktem oparcia czy zaczepienia dla wyobraźni, która uchwyciwszy się go, może odbywać wędrówkę pod prąd czy w poprzek czasu, może przezeń, jak przez uchylone drzwi, wejść do wnętrza ciągle żyjącej chwili, poczuć jej wiecznie trwałe, mocne i świeże zapachy, dźwięki, kształty, kolory, światła, ciepło... To może być cokolwiek, choćby... „łyżka drewniana do mieszania powideł”¹.

Jest więc twórczość Szubera próbą opisanie świata we wszystkich jego zmysłowych przejawach. Taki stosunek do rzeczywistości, utrwalony w tekstach, potwierdza i realizuje Szuberową potrzebę nie tyle poetyckiego wyznania, co epickiej opowieści. Autor tak o tym mówi:

[...] myślę, że ten „pięcioksiąg” powstał zamiast powieści. Jest to coś zamiast sagi. Ja bym nie nazwał podmiotem lirycznym tego, kto mówi, któremu zdarzają się różne przypadki w moich wierszach. On jest dla mnie raczej narratorem, który funkcjonuje na zasadzie bardziej epickiej. Opowiada o swoim życiu od narodzin aż po dojrzałość i wewnętrzną zgodę na śmierć².

Zasadniczy ton tej poezji wynika więc z uważnego, pieczołowitego, czułego niemal stosunku do rzeczywistości, a nie do samego siebie. Jeśli jednak wstę-

¹ B. Maj, *Rzeczywistość poezji – poezja rzeczywistości*, „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 7, s. 17.

² Lesko, *zamek Kmitów, północ*, rozmawia H. Zaworska, „Literatura” 1997, nr 12, s. 18.

chać się w niego i wydobyć to, co może od razu niepochwytnie, ale stale obecne, usłyszeć można głos drugi, jeszcze inną historię opowiadający. Ta druga opowieść jest już narracją (najczęściej nie wprost) o sobie samym: o dzieciństwie, młodości, o spotkanych ludziach, o swych przodkach, o najbliższej przestrzeni i – rzadziej już – o własnym, wieloletnim doświadczeniu choroby.

Ten ostatni temat pojawia się incydentalnie, czasem więc trafić można na jakieś wzmianki o pobytach w szpitalu albo kolejnych zabiegach rehabilitacyjnych. Poezja bowiem, wedle Szubera, nie może być jawnym mówieniem o doświadczeniach intymnie własnych, zbliża się bowiem wówczas nazbyt blisko do ekshibicjonizmu.

Sam poeta w rozmowie ze swym przyjacielem, Antonim Liberą, zwięźle relacjonuje fakty:

Pisać zacząłem jako kilkunastoletni chłopiec, ale nie wiersze, tylko... prozę [...] Co się działo potem? Nie lubię o tym mówić ani do tego wracać. Silny w nogach, zawsze lubiłem dużo chodzić, byłem zawodowym piechurzem; na Uniwersytet z Filtrowej zawsze chodziłem pieszo, a po zajęciach – znowu łąziłem po mieście, po księgarniach i antykwariatach [...]. Aż tu nagle choroba, postępujący gościec – „tajfun”, jak określili lekarze. Kliniki, sanatoria, laska, szwedki, wreszcie wózek inwalidzki i bolesne rehabilitacje. Trzeba się było jakoś z tym pogodzić. Tylko jak? No cóż, dalej czytanie, jeszcze więcej, no i właśnie pisanie, w różnych okolicznościach³.

W rozmowie z Heleną Zaworską jeszcze wyznał:

Może jestem przeczulony, ale nie lubię pisać, ani mówić o chorobie. Człowiek doświadczony przez życie, człowiek z jakimś brakiem, może spodziewać się, że ocena tego, co robi, będzie traktowana ulgowo, a tego bym nie chciał. Taki bidaka, więc trzeba mu pomóc... – to okropne⁴.

Potem jednak, co wyjątkowo istotne, dodał: „O tych rzeczach nie mówię wprost, tylko drogą okrężną”⁵.

Jaką zatem czytelnik winien przyjąć postawę wobec takich deklaracji poety? Z jednej strony, jak zauważają krytycy: „poezja Janusza Szubera należy do tych, które rodzą duże pokusy czytania przez pryzmat biografii autora”⁶. Ulegając im, nie dość, że sprzeniewierzamy się w jakiejś mierze intencji samego poety, czyniąc z aktu lektury proceder w relacji personalnej etycznie podejrzaną, bo wydobywamy to, co z woli poety miało zostać ukryte, to jeszcze narażamy się na uproszczenia i nadużycia interpretacyjne, wynikające z zawężenia optyki

³ *Przez te wszystkie lata minione – kim byłem?* Z Januszem Szuberem rozmawia Antoni Libera, „Nowe Książki” 1999, nr 4, s. 7–8.

⁴ *Lesko, zamek Kmitów...*, s. 18.

⁵ Tamże, s. 19.

⁶ T. Cieślak - Sokołowski, „*Mój wszechświat uczyniony*”. *O poezji Janusza Szubera*, Kraków 2004, s. 13.

do biograficznej perspektywy⁷. Z drugiej zaś strony grozi inne niebezpieczeństwo – całkowite ignorowanie biograficznego kontekstu, co także skazuje nasze lektury na odczytania powierzchowne bądź marginalne, gubiące istotę zarówno egzystencjalnego, jak też artystycznego wymiaru⁸.

A przecież w przypadku Szubera wieloletnie unieruchomienie z powodu choroby stało się, jak wyznaje sam autor, swoistym bodźcem czy impulsem poezjotwórczym:

Czy choroba wspomogła moje „powołanie”? Z pewnością. Skazując na oddalenie od centrum, na ciszę i izolację stworzyła, z jednej strony, niezbędny dla twórczości – przynajmniej według Simone Weil – wieloraki dystans, a z drugiej, paradoksalnie, warunki wewnętrznej wolności⁹.

Nie tylko geneza tej twórczości silnie związana jest z osobistym doświadczeniem poety, ale również z niego wynikają cel i zadanie artystycznej aktywności. Pisanie bowiem, jak mówi Szuber, ma być formą obrony przed wewnętrznymi skutkami ciężkiej choroby i w tym sensie ma wartość autopsychoterapeutycznego działania:

Myślę, że moje wiersze są rodzajem odpowiedzi. Piszę o życiu, o naturze, erotyce, o rodzinie, tak jakby sprawa choroby była tylko w dalekim tle. Wiersze najbardziej pozytywne, świetliste pisałem wtedy, gdy najbardziej cierpiałem fizycznie¹⁰.

A więc ta poezja, choć w sposób niejawni i niekonfesyjny, ma swe źródło w chorobie i stanowi rodzaj protestu wobec niej. „Jednej rzeczy zawsze się bałem i boję: sentymentalizmu i roztkliwiania się nad sobą. [...] apeluję do tego, co jest twarde w duszy”¹¹. Bez roztkliwiania się zatem, z dystansem i ironicznie traktuje siebie i swą chorobę. Unieruchomiony przez kilkanaście lat niemal całkowicie, poruszający się na inwalidzkim wózku poeta pisze wiersze, które

⁷ Kwestie dotyczące intencji autorskiej rozważałam w rozdziale o poezji Stanisława Barańczaka; tam również uwagi na temat funkcji paratekstów.

⁸ Obu tych niebezpieczeństw nie ustrzegli się badacze poezji autora *Biedronki na śniegu*. Stanowisko drugie reprezentuje w swej ciekawej książce Tomasz Cieślak-Sokołowski, który uciekając przed niebezpieczeństwami biografizmu, zajmując się różnymi modelami podmiotowości obecne w poezji Szubera, w efekcie jednak pomija niemal zupełnie temat choroby, utożsamiając go jedynie z intymnymi wyznaniem. Trudno mu się jednak dziwić, jeśli wziąć pod uwagę skrajnie przeciwne stanowisko Jacka Mączyńskiego (*Prolegomena do poezji Janusza Szubera*, „Nowa Okolica Poetów” 2003, nr 2–3), jawnie deklarującego swą aprobatę dla interpretowania twórczości w planie biograficznym, jednak konkluzje, jakie są rezultatem przyjętego przez niego stanowiska, nie dość, że wydają się pobieżne i mocno dyskusyjne, to niekiedy są po prostu niestosowne (zob. szczególnie s. 184, s. 188–189). Metoda przyjęta przez krakowskiego krytyka przynosi nieporównanie ciekawsze, trafniejsze i wnikliwsze rozpoznania.

⁹ *Przez te wszystkie lata minione...*, s. 8.

¹⁰ *Lesko, zamek Kmitów...*, s. 20.

¹¹ Tamże.

mogą być protestem przeciw doświadczeniom własnego życia, bo choroba burzy jego plany i zamierzenia, zmienia hierarchię wartości. To dlatego o chorobie rzadko Szuber pisze, ale niekiedy pisze – tonem dyskretnie ściszonym, nigdy nie szokuje nazbyt intymnym wyznaniem.

Trzeba zatem tym uważniej przyjrzeć się owym nie tak licznym wierszom, w których odnaleźć można poetyckie świadectwo zmagania z wieloletnim cierpieniem. W przypadku tej poezji nie ma też znaczenia perspektywa diachroniczna. Jak zauważa Andrzej Sulikowski: „prawie niemożliwe okazuje się określenie chronologii tej twórczości”¹², Szuber bowiem pisał niemal 30 lat do szuflady, a potem układał kolejne tomy z wierszy niedatowanych, napisanych, jak sądzić można, w różnym czasie. Umieszcza je w kolejnych tomach obok siebie nie wedle dat powstawania, ale wedle tematów, motywów, obrazów. Odstąpienie od linearnej lektury pozwala w tym przypadku na uchwycenie głębokiej sfery tej poezji i jej wewnętrznej dynamiki. Najbardziej adekwatna wydaje się tutaj lektura spiralna, dzięki której treści nabierają wyrazistych kształtów, bo wracające motywy, wątki i tematy tworzą wzajemnie oświetlające się i dopełniające pola znaczeń.

¹² A. Sulikowski, *Twórczość poetycka Janusza Szubera*, „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 2, s. 95.

„Spętany na rzecz wolności świadczyłem”

Wiersz *Ekshibicja* pomieszczony został w tomie *Śniąc siebie w obcym domu*, pochodzącym z 1997 roku, a zatem ukazał się już po Szuberowym pięcioksięgu¹³. Od niego jednak zaczniemy, gdyż wprowadza nas od razu w centrum doświadczanej w chorobie codzienności.

Ten tekst, złożony z pięciu ponumerowanych zwrotek, obejmuje w istocie trzy tematyczne części. Dwie pierwsze strofy odnoszą się bezpośrednio do teraźniejszości, dwie kolejne do przeszłości, a ostatnia przynosi swoisty komentarz: podsumowanie własnego życia. Oto jak podmiot opisuje swą aktualną sytuację:

1.
Od rana na nogach
na czterech nogach
mojego krzesła
mojego krzesła
na czterech kółkach
od rana do nocy
na czterech literach
na czterech nogach
bo moje dwie
ani do stania
ani do chodzenia
za to do ubierania
w skarpetki spodnie
i pantofle

2.
Od ściany do ściany
od czasu do czasu za okno
na czaplich nogach
anten telewizyjnych
z dachu na dach
oczy ożywione
drukarską farbą gotowe

¹³ Nieco ironicznie mianem pięcioksięgu określa Szuber swoje pięć pierwszych opublikowanych tomów poetyckich: *Paradne ubranko i inne wiersze* (1995), *Apokryfy i epitafia sanockie* (1995), *Pan Dymiącego Zwierciadła* (1996), *Gorzkie prowincje* (1996), *Srebrnopióre ogrody* (1996).

szukać dziury w całym
niebie
albo za synogarlicą
po parapecie
tam i z powrotem

Początek jest lingwistyczny: tekst zaczyna się od przywołania utartego zwrotu („Od rana na nogach”), ale nie czysto językowym zabawom służy. Pierwszy wers ma bowiem swój nieoczywisty, nawet jakoś żartobliwy, ciąg dalszy (na czterech, nie na dwu, jak można by się było spodziewać, nogach), a kolejne przerzutnie ten efekt zaskoczenia jeszcze wzmacniają, dookreślając szczególną sytuację podmiotu, ściśle związaną z „moim krzesłem” i inwalidzkim wózkiem. „Mojego krzesła” powtórzone dwukrotnie jakby spowalnia i gasi ten inicjalny dowcip (wiadomo już, że nikt tu nie chodzi na czworakach, nie raczkuje), obraz się ustatycznia, litanijny tok poważnieje, a „cztery kółka” ostatecznie ujednoznaczniają sytuację. Szuber nie przedstawia jej tonem patetycznym czy podniosłym – raczej nadaje wypowiedzi groteskowo-autoironiczny charakter: „od rana do nocy” siedzi się „na czterech literach/nogach” (znów frazeologizm, tym razem peryfrastycznie i w funkcji deminutywnej użyty), bo własne nogi służyć mogą jedynie (o ironio!) do ubierania. Cała strofa staje się więc – poprzez kreację języka – ukazaniem sytuacji „ja”, ekwiwalentyzacją kalectwa.

Zwrotka druga układa się w opowieść o ciasno zamkniętej przestrzeni własnego mieszkania, w której każdego dnia porusza się poeta („od ściany do ściany”). Jakimś wyjściem z tej sytuacji uwięzienia jest spojrzenie za okno i uważne obserwowanie tego, co dzieje się na zewnątrz, połączone z rejestrowaniem kolejnych planów oglądanego widoku: anten telewizyjnych, nieba, ptaka na parapecie. Warto zauważyć, że unieruchomienie znajduje swój ekwiwalent w sposobie postrzegania widzianej rzeczywistości: kreski anten kojarzą się ze względu na swój kształt i charakterystyczne wygięcia z patykowatymi nogami czapli, tak jakby w ten sposób dokonywała się swoista rekompensata fizycznego zniewolenia. Neutralny więc, zdawać by się mogło, element rzeczywistości nabiera charakteru znaku czy szyfru własnej sytuacji. Stan unieruchomienia intensyfikuje inny rodzaj aktywności: oczy nie tylko wędrują za okno, ale także znajdują lekturowo-intelektualne zatrudnienia, żartobliwie i ironicznie tu nazwane – poprzez grę frazeologizmem „szukaniem dziury w całym” – jakby niewiele mogło z nich wyniknąć. Może dlatego wzrok ponownie wybiega za okno, aby śledzić lot ptaka po niebie i nadać mu jakieś znaczenie. Nieprzypadkowe bowiem wydaje się tutaj połączenie w jednym obrazie nieba i obdarzonej metaforycznymi znaczeniami synogarlicy, sugerujące pojawienie się widomego śladu Bożej obecności. Szybko jednak taka „próba metafizyki”, jako zbyt jednoznaczna i natarczywa w swej symbolice, zostanie odrzucona: synogarlica

nie staje się wcieleniem Ducha Świętego... lecz pospolitym ptakiem chodzącym po parapecie¹⁴.

Tak wygląda „teraz” (zamknięte i nieruchome) poety. A jak było przedtem? Całkiem inaczej: „Było kiedyś tyle biegania” i to zarówno ulicami Warszawy w czasie studiów, jak i górskimi szlakami: „co dzień na uniwersytet piechotą / i z krynicy wzgórzami do żegiestowa”. Wspomnienia ruchliwego dzieciństwa i młodości zamyka statyczniejący obraz:

szło się [...]

na skwerku przy zimorowicza

obserwując jana parandowskiego

krok po kroku

Wyrażenie „krok po kroku” nabiera tu co najmniej trzech znaczeń. Po pierwsze określa powolny sposób poruszania się sędziwego już wówczas autora *Alchemii słowa*, po drugie wskazuje, poprzez związek składniowy („obserwując” [...] „krok po kroku”), szczególny, pełen uważności i szacunku, stosunek studenta polonistyki i literackiego adepta do nestora i klasyka polskiej literatury, po trzecie wreszcie – czytane w kontekście całościowym i planie metaforycznym – staje się lapidarnym nazwaniem własnej drogi prowadzącej od biegania do unieruchomienia, a zatem do stanu, w którym nie można się już poruszać nawet „krok po kroku”...

dane zebrane z komentarzem

bez komentarza

z umiarkowanym jednak

optymizmem mistrzu mironie

z koślawym aniołem

teraz na obłoku z dykty

myślę i myślę i innego życia nie potrafię dla siebie

wymyśleć

Koncept zderzenia kontrastowych obrazów w dwóch pierwszych częściach wiersza otwiera przestrzeń aktualnej sytuacji podmiotu, odmienionej chorobą. Pamięć chodzenia nabiera tu dramatycznego w swej wymowie wydźwięku. Twarda rzeczywistość odczuwana jest tak dotkliwie, że staje się jedyną doświadczaną realnością – stąd niemożność wyobrażenia sobie „innego życia”, niemożność kreacji i swoista skarga, żal słyszalny w apostrofie do „mirona”. Stąd także „rekwizyty”: „koślawy anioł na obłoku z dykty”. W tych konkluzjach „siebie” widać skalę bolesnego doświadczenia fizyczności ułomnej (kalekiej, „koślawej”) – ona jest całym światem, całą prawdą i wartością konkretnego istnienia codziennego.

¹⁴ O grach językowych jako wyrazie osoby zob. A. Pajdzińska, *Frazeologizmy jako tworzywo współczesnej poezji*, Lublin 1993.

Nieprzypadkowo przywołany tutaj zostaje Białoszewski jako mistrz i patron. „Koślawy anioł” (uruchamiający w tekście wyżej wskazane znaczenia) został jakby wyjęty ze świata *Obrotów rzeczy* i *Ballad rzeszowskich*. Ale poza przypomnieniem szczególnego stosunku Białoszewskiego do rzeczy zdegradowanych, odrzuconych i tandetnych, ma on ważniejsze zadanie do spełnienia: staje się znakiem postawy podmiotu wobec rzeczywistości, której w żaden sposób nie próbuje się uwznioślić poprzez przypisanie jej religijnych sankcji czy metafizycznych głębi. „Koślawy anioł z dykty” obrazuje inność i zmianę (własnej sytuacji), ale nie daje poczucia wyższego sensu i celowości. Szuber, podobnie jak Białoszewski, przyjmuje to, co jest, bowiem „wymyśleć” dla siebie inne życie oznaczałoby w tym konkretnym przypadku wejście w imaginację i w nie-prawdę, oznaczałoby – stworzyć ułudę możliwej, a przecież nieralnej wizji. Dlatego patronat Białoszewskiego wydaje się tutaj wyjątkowo ważny: mistrz Miron dał lekcję bycia w tym, co jest i odkrywania wyjątkowości i ważności tego, co jest. Nie tyle więc ucieczka od rzeczywistości jest potrzebna, ile umiejętność bycia w niej, bo to wszak „rzeczywistość ma zawsze rację”.

Odwwołanie do Białoszewskiego znajduje także wyraz w kształcie wersyfikacyjnym wiersza *Ekshibicja*, który w tej formie bliższy jest rozwiązaniom najczęściej stosowanym przez autora *Oho* niż przez samego Szubera. Przewrotny wiersz napisał więc Szuber o swej chorobie, już w tytule przestrzegając nas przed nazbyt jawnymi wyznaniem, w istocie zagrał z naszymi oczekiwaniami i kryjąc się za cudzą dykcją wiele ujawnił, choć nie w formie bezpośredniego wyznania. Czysta konfesja („ekshibicja”) jest bowiem dla autora *Lasu w lustrach* nie do przyjęcia.

Ta strategia przesłony uzyska jeszcze wzmocnienie w wierszu *Ekshibicja wtóra*, który można potraktować wraz z poprzednim jak swoisty dyptyk. Właściwie, gdyby nie tytuł wprost odnoszący się do wyżej analizowanego tekstu, a także gdyby nie kontekst biograficzny, wiersz ten trudno byłoby uznać za utwór traktujący o chorobie.

Na rozkładanym krześle, pośród czarnych świerków
 Dokąd mnie przywiózł mały żółty fiat,
 Przyglądałem się mojej ręce, palcom i paznokciom,
 Chcąc je przymierzyć do drzew i obłoków,
 Białych, poszarpanych, biegnących z południa:
 Tu także byłem osobny, osobny. Kamyki spod butów
 Uciekały do rowu, szumiały gałęzie,
 Chciałem być razem z nimi, a jednak nie mogłem
 Głosem swoim nawet przedrzeźnić kukułki.
 Bo to nieprawda, setny raz myślałem, że tylko kamienie
 Są zamknięte swoją doskonałą skórą.
 I co za różnica: w sobie czy dla siebie,
 Jeżeli osobno, na zewnątrz, poza najważniejszym.

(*Ekshibicja wtóra*)

Kluczowym motywem jest tutaj motyw osobności, wokół którego realizuje się temat wypowiedzi. Podmiot nie doświadcza ani poczucia związku z innymi bytami, z naturą, ani udziału w tym, co „najważniejsze”. Równie szczelnie zamknięty jak kamień¹⁵ ma poczucie izolacji i wykluczenia. Na nic się tutaj zdają Sartrowskie kategorie i klasyfikacje. To, czego się doświadcza znosi porządek filozoficznych spekulacji, dotkliwie osadza we własnej skórze i nie daje wsparcia w intelektualnych konstruktach. To silne poczucie osadzenia/osaczenia we własnym ciele wynika, jak się zdaje, nie tyle z egzystencjalnych rozpoznań o charakterze ontologicznym, co z somatycznej sytuacji poety. A nawet jeszcze inaczej: to sfera cielesnych doświadczeń prowokuje do podjęcia rozważań na temat własnej alienacji pośród innych bytów. To własne ciało intensyfikuje poczucie obcości wobec „biegnących” obłoków, tak więc rozkładane krzeselko postawione w lesie nie jest jedynie elementem turystycznego ekwipunku, ale koniecznością, widowym znakiem choroby, skazującej na „zamknięcie”¹⁶. Źródło zatem tego poetycko-filozoficznego minitraktatu byłoby autobiograficzne. *Ekshibicja wtóra* staje się więc szczególnym świadectwem choroby, świadectwem niekonfesyjnym, w którym własne doświadczenie, nie tylko nie eksponowane, lecz skrywane, jest bezpośrednim powodem pojawiających się egzystencjalnych rozterek.

Sądzić by można, że bardziej jawne wyznanie przyniesie wiersz znacząco zatytułowany *Z dziennika choroby*. Także w przypadku tego wiersza – pisze Tomasz Cieślak-Sokołowski – „zamiast intymnego wyznania pojawiają się przesłony”¹⁷. Czy jednak na pewno i do końca? Warto przyrzeć się uważniej, co dzieje się między widoczną a niewidoczną stroną poetyckiego obrazu.

Liryczny dziennik choroby rozpoczyna – co szczególnie znamienne – wyznanie stosunku „ja” do najbliższego otoczenia, do wrzosowisk, które dla diarysty, niczym dla sióstr Brontë czy bohaterów *Wichrowych wzgórz*, są przestrzenią wyjątkową. To literackie porównanie nabierze w dalszej części wiersza istotnego znaczenia i stanowić będzie głęboką motywację dla kolejno wyłaniających się w tekście obrazów. Zanim jednak podmiot ukaże ową „magiczną krainę”, lakonicznie, niemal mimochodem dookreśli swoją sytuację:

1. Chodzę tam gdzie kiedyś chodziłem
kiedy jeszcze chodziłem.

¹⁵ W poezji polskiej kamień stał się niemal symbolem takiego doskonałego zamknięcia i izolacji, co poświadczają wiersze Herberta (*Kamień*), Szymborskiej (*Rozmowa z kamieniem*), Wata (II część *Pieśni wędrowca z Wierszy śródziemnomorskich*).

¹⁶ W rozmowie z Zaworską Szuber mówi: „Piszę w bardzo różnych okolicznościach: siedząc na wózku w lesie, przysłuchując się odgłosom rykowiska, leżąc plackiem w szpitalu” (*Lesko, zamek Kmitów...*, s. 19).

¹⁷ T. Cieślak-Sokołowski, *dz. cyt.*, s. 15.

To dobitne nazwanie swych aktualnych możliwości poruszania się mocno kontrastuje z niegdysiejszym stanem, choć na płaszczyźnie językowej Szuber celowo, wręcz demonstracyjnie, posługuje się tym samym czasownikiem, wydobywając jednak nie podobieństwa, lecz różnice pomiędzy sytuacją z przeszłości i dzisiejszą, a także budując gorzki dystans w stosunku do siebie samego. O swym dzisiejszym stanie mówi przesłonami, nie ujawnia wprost żalu i smutku, ale znajduje dystans przez ironiczne tonacje głosu. Dopiero po dyskretnym wyznaniu „odmaluje” obraz wrzosowiska, widziany subiektywnym okiem:

3. Na wrzosowiska szare ścięte przymrozkiem.
Blisko tuż przy ustach zimne kałuże powietrza.
Owce wbiegają na szosę brudną falą wełny.

Ponura jest ta magiczna kraina: szara, zimna, odpychająca. To zaskakujące w poezji Szubera, który w tak wielu wierszach utrwalił urodę i nieprzebraną wspaniałość świata, hymnicznie chwając każdy najdrobniejszy i najbanalniejszy przejaw istnienia. Skąd teraz ta zmiana? Z czego wynika optyka podmiotu? Sadzę, że – po pierwsze – z literackiej inspiracji, która wskazana została na samym początku wiersza; posępny krajobraz okolic Haworth, odmalowany w *Wichrowych wzgórzach* to przestrzeń wyjątkowo negatywnie nacechowana: mroźne wichry, mgły, ponure wrzosowiska, „zasepione” równiny, pasące się owce. To zdumiewające, do jakiego stopnia podsanocki pejzaż domowych okolic Szubera upodabnia się do widoków z rodzinnej krainy sióstr Brontë z hrabstwa Yorkshire w północnej Anglii, choć geograficznie to całkowicie odmienne regiony. Co sprawia, że piewca Gór Słonnych i Bieszczadów widzi otaczającą rzeczywistość poprzez filtr literackiego przedstawienia natury w powieści Emily Brontë. Lektura *Wichrowych wzgórz* okazuje się sugestywna i inspirująca tak bardzo, że dla Szubera opisane tam obrazy przyrody stają się wzorcem języka do mówienia o sobie za pomocą literackiego kostiumu. Tym sposobem doświadczenie własne zmienia widok świata: świat brzydnie, jakby odjęto mu całe piękno, potwornieje, staje się niszczący i groźny. Wrzosowiska u Brontë ekspresyjnie współtworzą pesymistyczną wizję świata, w którym rządzi zło. Paralelnie – wrzosowiska u Szubera ujawniają sposób widzenia, jaki staje się udziałem człowieka skazanego na cierpienie:

4. Ręce w żelaznych rękawiczkach. Prawie cisza.
Ból który chciwie we mnie mieszka
do krwi się upił moim lękiem.

Personifikowany wewnętrzny antagonista uświadamia obcość i wrogość nie tylko przestrzeni zewnętrznej, lecz także wewnętrznej, czyniąc z własnego ciała

terytorium oddane we władanie opresyjnej fizjologii i niszczącego strachu. Nie ma nawet możliwości wyrażenia tego doświadczenia:

5. Czymś czego bliżej nazwać nie potrafię
dotykam czegoś czego także nie potrafię nazwać
a może tego wcale nie trzeba nazywać.

Jeśli potraktować ten fragment wiersza jako swoistą próbę zapisu intensyfikującego doznania bólu, co sugerowałyby linearny porządek tekstu (piąta zwrotka jest przecież ciągiem dalszym zwrotki czwartej) – wówczas byłby on wyrazem niemożności nazwania i opisu, byłby świadectwem całkowitej klęski języka wobec cierpienia. Więcej nawet – byłby tekstowym unaocznieniem nie tylko nieprzekazywalności ekstremalnych doświadczeń ciała, ale także poświadczaniem odrębności dwu porządków: językowego i somatycznego.

Czy zatem wobec bólu człowiek skazany jest na milczenie? Szuber wybiera inną drogę – próbuje jednak **coś** powiedzieć, pomimo że słowa jedynie „dzwonią”, jakby zostały pozbawione semantyki: są „medium nie-dosłownym”, bo przekształcają (odkształcają) istotę (czucie). Nie posiadają także funkcji kreującej rzeczywistość:

6. Słowa dzwonią jak dzwonki na szkieletach owiec.
Czy dźwięk ich ciałom cielesność przywróci:
puste kształty na chwilę wypełni substancją?

Jak więc mówić? – Szuber powraca do wyraziście nacechowanego opisu:

7. Zamiast kokardy wpiętej w loki
obłok jak wielki biały tampon
z zachodu na wschód od skroni do skroni.

W porównaniu z trzecią zwrotką subiektywna optyka widzenia zostaje jeszcze wzmocniona, stając się podstawą porównania („obłok jak wielki biały tampon”). Tym bowiem, co dominuje w sposobie prezentacji świata jest coraz intensywniej widoczna postawa podmiotu, którą unaoczniają kolejne obrazowe ekwiwalenty. Bólu nie da się wyrazić wprost, dlatego też ekspresja bezpośrednia zostaje zastąpiona metaforycznym sposobem wyrażania. Psychizacja pejzażu, jaka ma tutaj miejsce, wynika nie tyle może z awangardowego „wstydu uczuć”¹⁸, ile ze świadomości, że to jedyny sposób powiedzenia tego, co przy użyciu innego trybu, np. bardziej dyskursywnego, pozostanie niewypowiedziane.

¹⁸ Choć ta postawa też jest niewątpliwie bliska Szuberowi, zadeklarowanemu uczniowi Herberta – zob. *Lesko, zamek Kmitów...*, s. 18.

O własnym cierpieniu zatem w sposób konfesyjno-sповідniczy mówić nie można; werbalne przedstawienie tego doświadczenia, jeśli w ogóle jest możliwe, to za pośrednictwem sekwencji obrazów, w dużej mierze o charakterze symbolicznym. Ekwiwalentyzacja daje poecie szansę powiedzenia o sobie rzeczy najintymniejszych i najtragiczniejszych. Drugą taką szansę stwarza stylizacja.

W kolejnych tomach, poczynając od *Biedronki na śniegu* (1999), coraz więcej miejsca zajmują w tej poezji motywy wanitatywne, obecne w niej zresztą od początku. Ale z każdym tomem kolejnym widać coraz wyraźniej, że refleksja dotycząca bólu, śmierci i przemijania stanowi najgłębszy, choć ukryty (a co najmniej nie eksponowany) nurt twórczości Szubera. Epifanijne zapisy chwili, sensualne widzenie świata, rekonstruowanie przeszłości w różnych jej wymiarach – to wszystko są w istocie próby zażegnania grozy istnienia poprzez poszukiwanie w codzienności metafizycznych korzeni, to ciągle od nowa podejmowany wysiłek przekształcania skazanej na przeminięcie chwili w moment wieczny.

Pośród wierszy Szubera wyróżnia się grupa – jak skrupulatnie policzył Tomasz Cieślak-Sokołowski – dwudziestu utworów zorganizowanych wedle odmiennych niż pozostałe wzorców wersyfikacyjno-stylistycznych¹⁹:

Dominujący model liryki opisowo-wyznaniowej zostaje tu zastąpiony wierszem kunstwowym, którego podstawą jest poetyka konceptu, opartego na różnego rodzaju konstrukcjach antynomicznych, oksymoronicznych, paradoksach i grach słownych. Dominuje tutaj zasada „harmonii sprzeczności”, polegająca na łączeniu w ramach jednego utworu nieprzystających obrazów i myśli²⁰.

To one stanowią *epicentrum* wanitatywnej topiki. Większość z nich realizuje następujący wzorzec wersyfikacyjny: dwustroficzny ośmiowersowiec o wyrazistym rytmie (najczęściej ośmizgłoskowiec) i manifestacyjnie banalnych rymach (często także gramatycznych)²¹:

Osiem wersów ku przestrodze

Poklask miał być i korona
A tymczasem wióry, słoma.
Szybko a jakby pomału,
Od postu do karnawału.

Chwycisz, trzymasz – pusto w dłoni.
Myślisz: uszedłem z pogoni,
Wtedy arkan dławi szyję.
Było czyjeś – już niczyje.
(19 wierszy)

Z narodzenia umieranie:
Skóry, kości odkładanie.
Z umierania narodzenie:
Śluzu, kału uwznioślenie.

Tęgą zimą, wiosną, w lecie
Na gitarze i na flecie,
Z tobą, ze mną, razem, tłumnie
Na wznak w pucowanej trumnie.
(*** *Srebrnopióre ogrody*)

¹⁹ Zob. T. Cieślak-Sokołowski, *dz. cyt.*, s. 129 (badacz wymienia ich tytuły).

²⁰ Tamże, s. 129–130.

²¹ Większość z nich wchodzi w skład *19 wierszy* (2000).

Ta podszyta ironią stylizacja, odwołująca się zarówno do średniowiecznych *danse macabre*, jak i do barokowych, Bakowskich „czarnych rymowanek”, staje się współczesną wersją *ars moriendi*, której autor podejmuje obecne w tradycji style wanitatywne, choć jednocześnie, zdając sobie sprawę z ich retoryczności i niewystarczalności, wyraźnie się wobec nich dystansuje. To – jak zauważa Janusz Pasterski – „widomy znak dwudziestowiecznej świadomości klasycystycznej, naznaczonej piętnem zwątpienia i sceptycyzmu”²².

Trudno natomiast zgodzić się z nazbyt, jak mi się wydaje, optymistycznym sądem Cieślaka-Sokołowskiego, który twierdzi, iż:

[...] zabieg, iście barokowej koncentracji sprawia, że rozedrganej, falującej formie wewnętrznej (odzwierciedlającej niepewność doznania) spoistość przywraca forma wewnętrzna wiersza. W ten sposób forma poetycka okazuje się ratunkiem przed chaotycznym przyśpieszeniem, staje się – na zasadzie paradoksu, złączenia życia i śmierci w antynomiczną jedność – ucieczką sensu, upragnionym stanem równowagi, może nawet ocaleniem²³.

Wydaje się, że w przypadku tak wyrazistej stylizacji, jaka ma miejsce w owych dwudziestu wierszach Szubera, do głosu dochodzi w pierwszym rzędzie potrzeba zmanifestowania, mówiąc językiem Bachtina, „cudzego”, a nie swojego głosu²⁴. Tak więc już „na wstępie lektury napotykaemy [...] metatekstową w istocie ramę modalną, nadającą cudzysłowowy charakter wypowiedzi”²⁵, uniemożliwiającą bezpośrednie przejście – ponad czy obok niej – do tzw. problematyki utworu. Jak zauważa Elżbieta Dąbrowska:

Im bardziej jest „unaoczniona manifestacja” odniesienia, tym większe niesie z sobą nacechowanie semantyczne i tym bardziej konieczna staje się intertekstowa aktualizacja w rozwijaniu właściwej interpretacji tekstu²⁶.

Czytając zatem Szuberowe rymowanki, tak mocno eksponujące formę obcą i (za)pożyczoną, widzimy, po pierwsze i przede wszystkim, właśnie ostentacyjną przesłonę, za którą „ja” podmiotowe się skrywa. Jest ona potrzebna do dystansującego wyrażenia najbardziej osobistych, wręcz intymnych doświadczeń. Jak bowiem wypowiedzieć dojmująco własny, a jednocześnie najpowszechniejszy dramat egzystencji? Jak wyrazić ból ciała poddanego chorobie i cierpieniu, grozę przemijania, wreszcie – strach przed śmiercią? Mówienie wprost, bez stylizacyjnego kostiumu byłoby trudne dla poety niegodzącego się na jakikolwiek ekshibicjonizm. Choć więc literackie gry ze śmiercią i umieraniem nie

²² J. Pasterski, *Pamięć mój jedyny paszport. Poezja Janusza Szubera*, [w:] *Literatura polska 1990–2000*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2002, s. 231.

²³ T. Cieślak-Sokołowski, *dz. cyt.*, s. 132–123.

²⁴ Nie tylko zresztą głosu Baki, ale także Iwaszkiewicza i Wata.

²⁵ S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 21.

²⁶ E. Dąbrowska, *Teksty w ruchu. Powroty baroku w polskiej poezji współczesnej*, Opole 2001, s. 38.

niosą ocalenia, to jednak budują jakąś przestrzeń niezależności wobec własnej egzystencji (proces obiektywizacji za pośrednictwem stylizacyjnych zabiegów), a równocześnie – co wydaje się w tym przypadku bardziej istotne – pozwalają w ogóle „o tym” mówić (barokowa dykcja pozwala mówić o tym, czego własnym głosem powiedzieć nie można). Dlatego też Szuber sięga do tradycji, w której materialność, cielesność, tożsamość, przemijanie, śmierć stanowią kwestie centralne i która niezwykle często posługiwała się, tak bliską współczesnemu człowiekowi, groteskową estetyką wyrażania. Jednak w przypadku Szubera rzecz się dodatkowo komplikuje, bowiem dystans, jaki poprzez intertekstualny chwyt buduje, ma też być podkreśleniem naiwności własnego gestu. Poetycka forma nie może przecież wygrać z biologią i czasem. Zastosowana w wierszu strategia „bycia sobą w cudzym przebraniu”²⁷ doskonale łączy egzystencjalny wątek w ruchu stylizacji i (auto)ironii. Tę świadomość wyraża Szuber także *explicite*:

Bez muzy i dajmoniona
 Jak mi w bród wers pokonać,
 Swego grzechu nie tając
 A jednak innego udając?
 (*Wiersz osobisty*)

Widzieć *siebie* jako *jego*
 Wspólną mową sążonego;
 (*Wyznanie II*)

Sam sobie przypisany,
 Pojedynczy gwóźdź wbity w ścianę,
 Sam sobie będąc panem
 Jestem sobą czy jedermanem?
 [...]
 Szukając definicji
 Własnej dla siebie prowincji,
 Samego siebie zaprzaniec,
 Moralitetu mieszkaniac
 (*Sam*)

Pokorny? Niepokorny,
 Szukam dla siebie formy,
 Diabłu zapalam świecę
 I w potępienie lecę.
 (*Pokorny?*)

Wszystkie powyższe cytaty wprost wskazują autotematyczny charakter Szuberowych umieranek-rymowanek. Zmagania z formą, z samym aktem poetyckiego mówienia, stają się tutaj sprawą najistotniejszą, a próba wyrażenia

²⁷ J. B ł o Ń s k i, *Uparte trwanie baroku*, „Znak” 1995, nr 7, s. 71.

siebie przyjmuje tekstową realizację rozpiętą pomiędzy ujawnieniem a ukryciem. Terapia stylizacją nie może się do końca udać, podszyta jest bowiem ironiczną samoświadomością autora, budującą dystans wobec podejmowanych przez niego zabiegów.

Zagadnienie stosunku języka do rzeczywistości, niezmiernie często będące przedmiotem refleksji w poezji autora *Biedronki na śniegu*, pojawia się także wprost w wierszu *Esej o fotelu* (*Gorzkie prowincje*, 1996):

Przykładałem język do
tak zwanej rzeczywistości

lizalem z podziwem
tynk, szkło, stiuki, deski,
tapety, skórę, jedwab,
blachę, pióra,

pocieszając się od kogoś
pożyczoną myślą, że tylko
powierzchnia pozwala żyć

w równowadze, może pozornej
przecież na naszą niewygórowaną
miarę („*inaczej żywych, za życia*
jeszcze, na pokarm rozdrabniają
korzonki jęczmienia”).

Pod powierzchnią: rury, jelita,
chlorofil, druty, krew i roshar
szumiały, bulgotały, przeżyły się, drgały.

Wędrowałem kiedyś, ja pomniejszony
nie większy od mrówki formica rufa,
spiralą sprężyny wewnątrz starego fotela;

ale do jego esencji wtedy
nie dotarłem, ani później
odkurzając jego rozłożyste
doliny i miękkie przełęczce.

Tomasz Cieślak-Sokołowski, rozważając funkcje przedmiotów w poezji Szubera, dostrzega podobieństwo zarówno do Herbertowego przekonania o niemożności wniknięcia do wnętrza rzeczy, jak też prób Białoszewskiego uwznioślenia i sakralizacji przedmiotów najzwyczajniejszych i najbanalniejszych²⁸. Patronat obu tych autorów silnie się zaznacza w *Eseju o fotelu*. Próby poznania obiektu-fotela kończą się niepowodzeniem (podobnie jak w przypadku *Drewnianej kostki* Herberta), nie można dotrzeć do jego środka, nawet jeśli

²⁸ Zob. T. Cieślak-Sokołowski, *dz. cyt.*, s. 38–42.

przeniknęło się nieco pod powierzchnię, nie da się (roz)poznać istoty przedmiotowego bytu.

Jednak *Esej o fotelu* nie traktuje jedynie o aporii epistemologicznej, ale również o narzędziach ludzkiego poznania. Warto zauważyć, że inicjalny dystych wiersza, wykorzystując znaczenie dosłowne i metaforyczne mówi jednocześnie o somatycznym i językowo-systemowym badaniu rzeczywistości, a więc o zmysłowym i intelektualnym (jeśli potraktować system językowy jako przejaw funkcjonowania naszej racjonalności) sposobie poznawania świata. Ten drugi jednak niemal od początku zostaje pominięty, bowiem poznanie dokonuje się poprzez zmysły dotyku i smaku („lizalem”). Znaczenia nabiera tutaj wybór takiego właśnie, sensualnego sposobu poznawania, tak jak gdyby świadectwo ciała dawało – w przeciwieństwie do intelektualnych spekulacji – jedynie prawdziwe rozpoznanie. Ciało nie kłamie – zdaje się mówić Szuber, ale nawet ono, a może zwłaszcza ono, ma swoje ograniczenia.

Nieprzypadkowo obiektem percepcji stał się fotel. Można by powiedzieć, że w jakiejś mierze sam się wybrał. To bowiem dla osoby unieruchomionej przedmiot wyjątkowo bliski, najbliższy, niemal organicznie z nią zrośnięty – konieczne „dopełnienie” własnego ciała. Dlatego też groteskowo-metaforyczną wędrówkę do jego wnętrza można także potraktować jak figurę nie tylko procesu poznawania, lecz także siedzenia: długotrwałego, uporczywego, jakby bez końca, w wyniku którego „ja” i fotel stają się niemal jednym:

Pod powierzchnią: rury, jelita,
chlorofil, druty, krew i roshar
szumiały, bulgotały, przeżyły się, drgały.

Te wewnętrzne elementy w części są ludzkie (jelita, krew), w części przedmiotowe, ale funkcjonują jako jedna całość. Można poprzez ten obraz dynamicznie splecionych wnętrzności dostrzec plan ukryty, który stanowił punkt wyjścia i bezpośrednią motywację: postać unieruchomionego przez lata poety. Nawet jednak tak długotrwałe i bliskie bytowanie z fotelem (wrośnięcie w niego) nie daje jeszcze pełnej wiedzy o nim, lecz – paradoksalnie – tym dotkliwiej uświadamia nieprzekraczalność granic.

Osadzenie w granicach własnych i dotykane jedynie „skóry” przedmiotu, niesie z sobą epistemologiczną porażkę, ale także – co może istotniejsze – egzystencjalne pocieszenie:

[...] tylko
powierzchnia pozwala żyć
w równowadze, może pozornej
przecież na naszą niewygórowaną
miarę [...]

Dokładny opis tak istotnej, zwłaszcza w ciężkiej chorobie, „powierzchni” przynosi XIII wiersz z cyklu *Wyroby stylistyczne (Srebrnopióre ogrody, 1996)*:

Po rannych zabiegach
rehabilitacyjnych
i bolesnym masażu
mojego nie mojego
kalekiego ciała

powrót do jakiej
takiej normalności:

otwieranie lodówki
kojący widok ketchupu
butelki żytniówki
i kartonu soku
z czarnej porzeczeki,

nalewanie tegoż soku
i zimnej mineralnej wody
do szklanych kubków
dla spoconego B. J.
i obolałego mnie,

Gdy własne ciało nie potwierdza tożsamości podmiotu, a przeciwnie – gdy pomiędzy „ja” a bolącym ciałem rośnie dystans i poczucie obcości, wówczas ratunek przynoszą czynności najzwyczajniejsze. Ocalenie daje powrót do codzienności w jej jak najbardziej konkretnych i prozaicznych przejawach. Teraz każdy z najzwyczajniejszych elementów (od)zyskuje znaczenie – choćby ketchup: po pierwsze w ogóle zostaje zauważony, dostrzeżony jakby sam w sobie, bo przecież nie jest w tej chwili potrzebny, po drugie, jego widok staje się dla patrzącego kojący, poprzez fakt, że ponownie osadza w zwykłej, a nie „niezwykłej” bolesnej, rzeczywistości. Banalny przedmiot, pojemnik z pomidorowym sosem, nabiera więc wyjątkowej, choć nie gastronomicznej, wartości. Podobnie – butelka żytniówki. Opis zawartości lodówki, a potem nalewania soku do kubków stanowi centralną część wiersza. Trzeba bowiem zapisać to, co z punktu widzenia podmiotu jest naprawdę ważne: zwyczajną normalność, dla innych może nieistotną, ale dla tego, który przeszedł bolesne zabiegi rehabilitacyjne – wyjątkową i niepowtarzalną. Stąd potrzeba jej zarejestrowania, a nawet więcej – pieczołowitego, czułego utrwalenia²⁹.

i sprawdzanie
jak pod chmurką
papierosowego dymu

²⁹ To samo dążenie zyskało wyjątkowe znaczenie w tomie *Okrągłe oko pogody* (2000).

rośnie na jego brodzie
ozimina zapuszczanego
właśnie zarostu

Jak widać, sposób przedstawienia masażysty daleki jest od sprawozdawczego stylu relacji z „powrotu do normalności”. Opis staje się bardziej zmetaforyzowany, poetycki, jak gdyby wcześniejsza językowa powściągliwość i oszczędność teraz już nie wystarczały. Sądzę, że ta zmiana niesie z sobą dwa istotne znaczenia. Po pierwsze świadczy o coraz bardziej wnikliwym oglądzie rzeczywistości i bardziej skutecznym poszukiwaniu stylistycznych środków, które mogą tej sytuacji sprostać. Po drugie – da się w tekście wyczytać informacje o charakterze autotematycznym: im dalej od bolesnego masażu, tym większa potrzeba pisania wiersza, a nie „jedynie” rejestrowania rzeczywistości. Te motywacje wcale się zresztą nie wykluczają, lecz wzajemnie warunkują i uzupełniają. Ich podstawą jest uważność widzenia bliska niemal iluminacji. Wiersze-epifanie to bowiem jedna z najistotniejszych odmian poezji Szubera.

Na tę szczególną właściwość stylu autora *Lasu w lustrach* krytycy od razu zwrócili uwagę. Bronisław Maj pisał:

Czysto poetycką siłą tych wierszy jest niezwykle wrażliwe skupione widzenie, nadające rzeczom świata spotęgowaną intensywność, nasycające istnieniem. [...]

Najistotniejszy „wątek” tej poezji – uparte poszukiwanie własnej tożsamości, odrębnego choć zanurzonego w ogólnym „ja” [...] – spełnia się w takiej wędrówce przez czasy i rzeczywistości: realne, oniryczne, wyobrażone. I każdy moment tej drogi – choćby z pozoru nieważny, banalny, nieznaczący – przekształca się w prawdziwy „moment wieczny”, jeśli tylko umieć nań spojrzeć z czułością i uwagą, odsłaniającą jego jedyność i świętość³⁰.

Wtórował mu Wojciech Ligęza:

W lirykach Janusza Szubera epifaniczna chwila ma wartość szczególną. Zdaje się wówczas, że rzeczy utracone, obecne i niepojęte jednoczą się, współlistniają w naszym zachwyconym spojrzeniu. W przeżywanym momencie wszystko jest przejrzyste, w królestwie *imperfectum* nic nie przepada³¹.

Jedną z najpełniejszych i najpiękniejszych realizacji tej epifanicznej poetyki jest wiersz *O chłopcu mieszącym powidła*, wybrany zresztą, co symptomatyczne, przez autora na tytułowy utwór pierwszego wyboru jego liryki.

Łyzka drewniana do mieszania powideł,
Ociekająca słodka smołą, kiedy w rondlu
Bełkoce bąblami śliwkowa magma,
I dla kogoś, kto nie może objąć *całości*,
Jaki taki ratunek w zapamiętanym szczególe.

³⁰ B. M a j, *dz. cyt.*, s. 17.

³¹ W. L i g ę z a, *Wyrwane z nicości*, „Nowe Książki” 1999, nr 4, s. 12.

Bo, ostatecznie, cóż o *nich* wiedziałem?
 Prawdziwe, o twardości diamentu, miało się
 Przecież dopiero wydarzyć w nieokreślonej bliżej
 Przyszłości i, jak mi się wydawało, wszystko dotychczasowe
 Było jedynie zapowiedzią *tamtego*. Naiwny. Teraz wiem,
 Że nieuwaga jest grzechem nie do wybaczenia
 A każda odrobina czasu ma wymiar ostateczny.
 (*O chłopcu mieszającym powidła*)

Sam autor takim komentarzem opatrzył powyższy utwór:

Credo zawarłem w wierszu *O chłopcu mieszającym powidła*. On, podobnie jak i autor, jest przerażony całością, bo całość wydaje mu się nie do objęcia. Całość dostępna jest przez szczegół. Liczy się pojedynczość. To, czego można dotknąć, powąchać, zobaczyć, co jest do ogarnięcia myślami. Natomiast całość jest abstrakcją. Chłopiec się jej boi. Ma co prawda nadzieję, że kiedyś będzie mógł pojąć ową całość, ale ja wątpię, czy to, przynajmniej w tym życiu, może nastąpić³².

Zatem: wszystko jest w szczególe, jeśli widzieć go uważnie, a potem opisać równie pieczołowicie. Tak można doświadczyć całości – nie poprzez intelektualne konstrukcje, ale poprzez zanurzenie w każdą dziejącą się chwilę. To nie jest wiedza młodości, to przywilej dojrzałości – nie oczekiwać, że kiedyś się spełni, ale wiedzieć i czuć, że właśnie teraz się spełnia. To może być niczym iluminacja, jak w wierszu pod takim właśnie tytułem, w którym przedmiotem opisu staje się „przypadkowy obiad w motelu w U.”: podająca do stołu długowłosa brunetka, mało wyszukane jedzenie (frytki, kurczak, ogórki, coca-cola), inni goście w lokalu i zapachy „gorącego oleju, drewna, potu”. A towarzyszy temu:

[...] błysk – zdumienie,
 Częsty w najbanalniejszych nawet sytuacjach,
 Że na *to* patrzę, że w *tym* uczestniczę,
 Że *to* istnieje w sposób tak konkretny.
 (*Iluminacja*)

O czym świadczą zaimki pisane kursywą? Z jednej strony są zapewne próbą tym dobitniejszego wskazania jednostkowości i niepowtarzalności opisywanej rzeczywistości, jej kształtów, barw i zapachów, z drugiej – kierują jednocześnie ku poszukiwaniu poza tą chwilą, a właściwie we wnętrzu tej chwili, wymiaru, który poza nią wykracza. Wówczas każdy element doświadczonej rzeczywistości staje się (stać się może) objawieniem wartości bycia.

Ryszard Nycz, badając zjawisko literackiej epifanii, konstatował, że:

[...] objawienia rejestrowane przez literaturę nowoczesną ewokują poczucie niepowtarzalnej wartości istnienia świata zwykłego i przygodnego; indywidualnych, stających się i przemijających

³² J. S z u b e r, *O tym, co istnieje*, [wywiad w:] K. J a n k o w s k a, P. M u c h a r s k i, *Rozmowy na koniec wieku*, Kraków 1999, s. 254.

„istnień poszczególnych”, wypełniających świat codziennego doświadczenia. Krótko mówiąc, nowoczesne epifanie są objawieniami – raczej świeckimi niż boskimi [...]”³³.

U Szubera jednak poprzez to, co bezpośrednio widoczne, poszczególne, przygodne, momentalne, ucieleśnione³⁴ często prześwieca porządek wyższy, transcendentalny, absolutny. Czy taki sposób widzenia świata jest darem, a momenty iluminacji po prostu się niezależnie od ludzkiej woli przydarzają, czy też do poczucia „boskości” każdej chwili prowadzi droga jakichś ćwiczeń duchowo-egzystencjalnych? W jakiejś mierze to zawsze tajemny dar, jednak autor *Lekcji Tejrejasza* wprost mówi o istotnych dla siebie poszukiwaniach:

Jako chłopiec fascynowałem się nowymi prądami w Kościele, ale cóż, to jest raczej zawiedziona miłość. Czy Bóg się wyłączył? Czytałem pisma Simone Weil, a tam pytanie, czy Bóg się wycofał, zostawiając pole konieczności. Pozostaje Łaska. Czy jestem jej godny, czy to nie jest uzurpacja? Moja wiara jest na pewnym bardzo specyficznym poziomie: na poziomie pojęcia r e l i g i o, wiązać, łączyć. Gdybym ja w gruncie rzeczy nie wierzył w Boga, to substancja rzeczy stawalaby się płynna, nie byłoby zasady, która tę rzeczywistość konstytuuje³⁵.

A więc fundamentem jest nie jakakolwiek ortodoksyjna doktryna, ani też etyczny system dekalogu czy katolicki katechizm, lecz poszukiwanie swoistego spoiwa rzeczywistości, jakiegoś ontologicznego zwornika, który z nieogarnionej wielości elementów świata czyni spójną całość. A w tych poszukiwaniach, jak autor wyznaje, dramatyczne doświadczenia jego życia odegrały wyjątkowo ważną rolę:

[...] choroba, ból, wyostrzyły mój odbiór rzeczywistości. Inaczej smakuje rzeczywistość, gdy się wie, ile kosztuje dostęp do niej. Jeśli się normalnie funkcjonuje, to jedzenie, spacer, siedzenie pod drzewem są oczywistościami. A jak musisz zapłacić za to słoną cenę, to widzisz, jaka to radość: z tej drobiny, z tego, co jest dla ciebie do osiągnięcia! Smak wody... Golisz się rano, splukujesz wodą. Niby zwyczajnie. A to jest cud sam w sobie. Te cuda codzienne, które każdy poeta winien dostrzegać, skierowały moją uwagę ku buddyzmowi³⁶.

Choroba zatem otworzyła drogę do praktykowania ścieżki, na której właśnie uważność ma fundamentalne znaczenie. Dla buddyzmu bowiem naprawdę istnieje tylko rzeczywistość w swojej „takości” – w swych przejawach i aspektach, zaś przeszkodę w kontakcie z nią stwarza nasz umysł, a ściślej – proces polegający na myśleniu pojęciowym, który przekształca zmienny, niewerbalny świat w system uschematyzowanych wyobrażeń i symboli. Aby więc mieć kontakt z tym, co się dzieje, a nie z tym, co wytwarza nasz intelekt, trzeba

³³ R. N y c z, *Literatura jako trop rzeczywistości, Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 89.

³⁴ Zob. tamże.

³⁵ *Lesko, zamek Kmitów...*, s. 21.

³⁶ Cyt. za: J. B a r a n, *Zmartwychwstanie Janusza Szubera*, „Dziennik Polski” 2000, nr 210.

odrzuć wszelki teorie i abstrakcje. Buddyzm jest po stronie kontemplacyjnego działania, a nie refleksji, dlatego też zen tak często określa się mianem „nie-umysłu” i „nie-myśli”. Nie idzie tu o jakieś mechaniczne wyłączenie myślenia, ale o taki rodzaj działania, który nie jest poddawany ciągłej kontroli i ocenie umysłu, a więc o działanie maksymalnie naturalne i spontaniczne.

Najpełniejszy wymiar rzeczywistości otwiera zawsze chwila obecna, konkretna rzecz, aktualne zdarzenie. Dlatego też – jak pisze Alan W. Watts –

[...] typowe dla zen jest to, że w jego stylu działania najsilniej zaznacza się całkowite pochłonięcie wykonywaną czynnością, całkowite „wgrzyzienie się” w nią. Wyznawcy zen angażują się we wszystko całym sercem i całą duszą, bez przyglądania się przy tym sobie. Nie myślą duchowości z rozmyślaniami o Bogu podczas obierania ziemniaków. Duchowość zen to właśnie obieranie ziemniaków³⁷.

Podobnie jak mieszanie powideł, oglądanie rodzinnych fotografii, jedzenie obiadu w hotelowej restauracji, opisywanie widzianych pejzaży, spotykanych ludzi, używanych przedmiotów. Tylko bowiem wejście w chwilę, w to, co się teraz wydarza daje poczucie pełni: „[...] rzeczywistość sama w sobie jest pozbawiona znaczenia, ponieważ nie jest ona znakiem, który wskazuje na coś poza samym sobą”³⁸. Ani rzeczywistość, ani chwila, ani rzecz nie są tu traktowane symbolicznie, ale jak najkonkretniej, najcieleśniej, najbardziej bezpośrednio. „Takość” jest więc właściwym życiem wszechświata.

Wejście na drogę zen otwiera nowe możliwości, pozwala zerwać ze schematycznymi, ograniczającymi identyfikacjami, z dualistycznym widzeniem („ja” – „nie-ja”), z poczuciem osaczenia w czasie i we własnym ciele. Transformacja optyki, jaka się tu dokonuje, przekształca wrażenie uwięzienia i zamknięcia w stan wolności i pełni, co – w przypadku poety przez ponad dwadzieścia lat unieruchomionego – nabiera wagi nie do przecenienia. Nie dziwi zatem, że napisze on wiersz pod znaczącym tytułem *Splatając dług*:

Stoję oto u progu starości.
Być i nie być razem się zaczyna –
 Wyczytałem w księdze Mistrzów Zen.
 Lot rybitwy nad rzeką w południe,
 Kiedy woda gęsta od obłoków.
Nie potrafisz go osiągnąć, skoro myślisz.
 Bez wahania, bez wątpliwości czy przymusu.
 Tak jak oko, co się samo nie ujrzy.

Starość – czas bilansów i podsumowań – to także moment wyrażania wdzięczności i składania podziękowań tym, od których dostało się szczególnie

³⁷ A. W. W a t t s, *Droga zen*, przeł. S. Musielak, Poznań 1997, s. 185–186.

³⁸ Tamże, s. 180.

dużo. Centonowo ułożony wiersz, którego aż trzy wersy są wypisami z Mistrzów Zen, daje krótki wykład filozofii zen a jednocześnie jest poetycką realizacją buddyjskiej teorii i praktyki. „*Być i nie być razem się zaczyna*” – pozornie przeczące zdrowemu rozsądkowi zadanie, zawiera jedną z najważniejszych w tej filozofii prawd o względności wszelkich opozycji, takich jak byt – niebyt, prawda – kłamstwo, dobro – zło, ciemność – jasność etc. Trzeba więc odrzucić intelektualne spekulacje, których efektem jest dualistyczne widzenie, wejść w dziejącą się rzeczywistość i opisać ją w jej „takości”: „w południe lot ptaków nad rzeką”. Jedność świata zostaje tu jakby „naocznie” wydobyta i pokazana: po pierwsze poprzez motyw odbicia³⁹, który łączy w niepodzielną całość górę i dół, niebo, ziemię i wodę (taką samą jednoczącą funkcję spełnia lot rybitwy – nurkującej i szybującej) oraz – po drugie – w planie wersyfikacyjnym tekstu, poprzez strofę otwartą silnie spajającą obie zwrotki. Szuber, niczym autor *haiku*, ukazuje rzeczy w ich „takości”, bez komentarza, oceny i morału. Aby taki ogląd zaistniał, umysł człowieka nie może być rozdwojony. Jeszcze raz przywołajmy Watta:

Złudzenie rozdwojenia bierze się z tego, że umysł stara się być zarówno sobą, jak i swoim wyobrażeniem o sobie, co jest niezwykle niebezpiecznym pomyleniem faktu z symbolem. Aby położyć kres złudzeniu, umysł musi zaprzestać prób oddziaływania na siebie, na ów strumień doświadczeń, który z punktu widzenia wyobrażeń o nas samych nazywamy *ego*⁴⁰.

A więc umysł musi być „*jak oko, co się samo nie ujrzy*”. W istocie bowiem moim jedynym „ja” jest suma rzeczy, których doświadczam, a nie intelektualne identyfikacje i wyobrażenia, jakie wytwarzam.

W dużej mierze zapewne buddyjskiej praktyce zawdzięcza poezja Janusza Szubera tak zmysłowy stosunek do najdrobniejszych elementów rzeczywistości, pietyzm w ukazywaniu szczegółu, czułość dla najlichszego nawet drobiazgu (*Guziki*) – a także ceremonialny styl wykonywania codziennych zajęć, tak sugestywnie ukazany w wierszu *Imperfectum*:

Na białej muszli talerza
babka kroi bursztyny
w sykim piasku mąki
ciemny bursztyn daktyli
i lepkie wodorosty
pomarańczowej skórki

w słoikach konfitury
napisy kiedy i jakie
te które nadpleśniały
przesmażono ponownie

³⁹ Nb. niesłuchanie częsty w wierszach *haiku*.

⁴⁰ A. W. W a t t s, *dz. cyt.*, s. 166.

czarna laska wanilii miałka
 pod tłuczkiem w moździerz

 złociste planety żółtek
 z powiek wapiennych patrzą
 jak na rozgrzanej blasze
 tańczy syczący karmel
 nad stołem senna pszczoła
 niedługo z pierwszym śniegiem
 spadnie kurtyna zimy

 babka demiurg kuchni
 w fartuchu pontyfikalnym
 całopalną ofiarę składa
 z suchych polan bukowych

Lekcja zen daje w tej twórczości rezultat nie tyle na poziomie rozstrzygnięć formalnych (*haiku*, *waka*), ile treściowych – stanowi podstawę sposobu doświadczenia i rejestrowania siebie i świata. Niezwykle istotny wydaje się pod tym względem wiersz *Hortus conclusus*, który niemal w całości jest nader dokładnym opisem widoku z okna (jego „takości”):

Z zielonego stromeo popiołu
 Sygnaturki nad klasztornym urwiskiem
 Smoczej łuski ceglanych dachówek,
 Blachy szronów cętkowanych rdzami,
 Ciepłych tynków barwy pustynnego piasku,
 Które piją światło oleiste
 Nawet z niskich, śnieg niosących, chmur
 Lub pęcznieją w ciemnym miodzie skrzypiec,
 Kiedy latem najprawdziwszy ogród,
 Tu, na patio, z iskrami świetlików
 I wysokie coraz niżej się zapada,
 Więc ten obraz, fiszbinami żaluzji
 Równoleżnikowo pocięty, przez szyby
 Jest mi teraz darem i ikoną.

Nieschematyczny i dokładny opis fragmentu świata, widzianego z okna mieszkania. Utrwalone zostało więc to, co widać, ale w taki sposób, aby zachować poczucie niezwykłości, tak jakby obraz pojawił się po raz pierwszy przed oglądającymi. Uważność spojrzenia potwierdzona pietyzmem poetyckiego zapisu, który oddaje poszczególne elementy krajobrazu, podkreśla ich odrębność i specyficzne jakości: barwy, kształty, miejsca. Rzeczywistość zobaczona i pochwycona w swym „teraz i tutaj” – rejestruje także inny moment: zimową scenę przenika letni ogród. To zestawienie, jak sądzę, nie tyle pełni funkcję wspomnienia, ile przede wszystkim odsłania szczególnie sposób doświadczenia czasu. O jego względności tak pisze jeden z mistrzów zen:

Życie jest stanem czasu. Śmierć jest stanem czasu. Są one jak zima i wiosna, a w buddyzmie nie uważamy, że zima staje się wiosną albo że zima staje się latem⁴¹.

Zima, wiosna, lato są osobno z punktu widzenia rozdwojonego i różnicującego wszystko umysłu. Gdy jednak człowiek nie stara się zatrzymać biegu zdarzeń, gdy każda chwila zachowuje swą samowystarczalność, będąc tym samym pełnią, wtedy dojmujące poczucie upływu czasu ustępuje miejsca wrażeniu głębokiego zanurzenia w nim. To poczucie jedności i połączenia ze światem zostaje w wierszu silnie zaznaczone także jednozdaniowym zapisem.

Tytuł, odwołujący się do *Pieśni nad pieśniami*⁴², wskazuje na szczególną relację pomiędzy podmiotem a doświadczaną rzeczywistością, która staje się tutaj ową „oblubienicą”, niedostępną nikomu, prócz swego oblubieńca. *Hortus conclusus* bowiem to nie jedynie określenie (jak może się w pierwszym momencie wydawać) ogródka na patio, lecz całej widzianej i opisywanej przestrzeni, bo to „ten obraz [...] / jest mi teraz darem i ikoną”. Darem bezcennym, można dodać, ponieważ:

[...] ikona jest oknem, które otwiera się na Boga. Jest jak witraż, w którym możemy podziwiać słońce [...]. W tradycji bizantyjskiej ikona jest sztuką świętą, ponieważ tworzy przestrzeń, w której można spotkać się z Bogiem. W tym sensie ikona jest sakramentem⁴³.

Wszystkie elementy widzianego świata – sygnaturka klasztorna, ceglaste dachówki, srebrzystobiałe blachy, piaskowe tynki, balkonowa zieleń, nisko wiszące chmury, a nawet okienne żaluzje „prążkujące” widok z okna – tak a nie inaczej ze sobą zespolone ujawniają swą doskonałość i pełnię. W tym sensie stają się objawieniem Absolutu. Oto jak buddyjska praktyka uważności prowadzi Szubera na powrót do Boga chrześcijańskiego. Dla twórcy bowiem ważne są nie religijne systemy czy ortodoksyjne dogmaty ale prawda własnego, najbardziej osobistego doświadczenia.

Hortus conclusus jest utworem, który w drugim wyborze wierszy z lat 1999–2003 sąsiaduje z *Pożegnaniem Tejrezjasza*, tekstem zamykającym całość. To zestawienie nie wydaje się przypadkowe – dar możliwy dzięki zmysłowi wzroku zostaje teraz zabrany:

[...] zesłałeś
Na moje oczy gęstniejącą mgłę.
Winda unosi mnie w podziemne kraje –
republiki cienia, monarchie szarości.

⁴¹ D o g e n, *Shobogenzo*, cyt. za: A. W. W a t t s, *dz. cyt.*, s. 154.

⁴² Pnp 4, 12: „Ogrodem zamkniętym jesteś, siostrze ma, oblubienico, / ogrodem zamkniętym, źródłem zapieczętowanym”.

⁴³ B. S t a n d a e r t OSB, *Ikona Trójcy Andrieja Rublowa*, Bydgoszcz 2002, s. 9.

Sam zaś autor dopowiada:

Lekcja Tejrezjasza ma pewne elementy szczególnie osobiste. Oślepiąca przez ogień figura niezidentyfikowanej świętej na okładce książki pochodzi z Mchawy, gdzie znajduje się krypta rodzinna przodków mojej matki, a zbieg okoliczności sprawił, że ostatnie prace nad tym tomem przebiegały w sytuacji wręcz „tejrezjaszowej”, kiedy postępująca choroba oczu wymagała sporego wysiłku, aby z mętnej bieli wyczytać rządki liter ułożonych w wersy⁴⁴.

Utożsamienie z niewidomym wróżbitą z mitologii, jakie dokonuje się w wierszu Szubera, nie jest próbą poradzenia sobie z własną sytuacją poprzez wpisanie jej w przestrzeń mitu. Antyczne akcenty rozsiane w tekście ani nie dają poczucia zrozumienia własnego losu, ani nie przynoszą pocieszenia. Intertekstualna relacja rozgrywa się raczej na poziomie retorycznym: „tejrezjaszowa sytuacja” to metaforyczne określenie ślepienia. A jednak kostium mitu jest tu ważny, ponieważ umożliwia w ogóle mówienie – nie wprost, bez „ekshibicji”, ale – przez antyczny filtr – o kolejnym własnym dramatycznym doświadczeniu. Podobną funkcję przesłony mają także inne kulturowe nawiązania: wyprawa w podziemia będąca przecież nie tylko podróżą do „republiki cienia” i monarchii „szarości”, ale także do krainy zmarłych czy – z innego już porządku – „matowiejące martwe natury”, tracące kolor, blask, smak. To, co na nich przedstawione, nie rodzi już zachwyty ani pożądania, nawet gdyby spożycie ziarna granatu przynieść miało po pozornej śmierci zmartwychwstanie:

[...] i już mi się nie chce
Sięgać po gruszki lub owoc granatu,
Jak wysłużony pies ogrodnika
Sobie i innym od ust odejmując pożywne wersety.

Ironicznie i kolokwialnie określając siebie („pies ogrodnika”) podmiot rezygnuje z kulturowych pocieszeń, i – co jeszcze istotniejsze – odbiera sobie to, co stanowi istotę poetyckiego bytu – poezję. Odbiera w sensie najdosłowniejszym: już nie widzi (dosłownie i metaforycznie) sensu pisania „pożywnych wersetów”.

Osobną grupę wśród Szuberowych „świadectw choroby” stanowią wiersze szpitalne, z których żadnego, co niezmiernie znaczące, autor nie zdecydował się pomieścić w *Biedronce na śniegu* (wybór teksów z lat 1968–1997) i na pewno nie ich artystyczna jakość była tu decydująca. To raczej, można przypuszczać, potrzeba dyskrecji, przemilczenia tego, co nazbyt osobiste i bolesne. Trzeba jednak do tych wierszy sięgnąć, aby poznać tak ważną część życia autora *Paradnego ubranka*, jaką były wielomiesięczne pobyty w klinikach i szpitalach i zobaczyć, jakie poetyckie środki posłużyły do ich zapisu.

⁴⁴ J. S z u b e r, *Lekcja Tejrezjasza i inne wiersze wybrane*, Kraków 2003, s. 4 okładki.

Tom *Pan Dymiącego Zwierciadła* (1996) zawiera szczegółową relację z jednego z takich pobytów (*Półdrzemiac*):

Z prawą nogą złamaną nad kolanem,
W szczękścisku metalowej podkowy
Unieruchomioną dziesięcioma kilogramami
na wyciągu,
Zamknąwszy oczy, półdrzemiac,
Nasłuchiwałem odgłosów sali
i korytarza szpitalnego.

Leżąc nieruchomo podmiot obserwuje (potem zapisuje) konkretne akustyczne przejawy szpitalnego życia: jęki chłopca z obciętymi palcami, odgłosy radia z pokoju pielęgniarek, wiercenie się starszego pacjenta z uszkodzonym obojczykiem, brzęk „kaczek” stawianych przez salowego na taboretach; widzi „nachalne muchy” łażące „po skórze / prześcieradle”.

Relacja jest więc realistyczna i drobiazgowo niczym u Białoszewskiego. Obraz oddaje przede wszystkim jak najwierniej, bez ozdób i metafor – szczególną jakością czasu z wolna płynącego –

jedna za drugą
ściekały krople czasu
jelitem kroplówki

W szczękścisku metalowej klamry,
Zamknąwszy oczy, półdrzemiac,
Nieodwołalnie zanurzony w j e s t.

Opresja ciała buduje poczucie totalnego uwięzienia. Bolesna do granic wytrzymałości terażniejszość zdaje się nie mieć końca, tak jakby następowanie po sobie chwil uległo zatrzymaniu. I dzieje się tak „nieodwołalnie”.

Co można zrobić w takiej sytuacji, gdy już dokonany został dokładny przegląd zdarzeń dziejących się w najbliższej przestrzeni? Czym się zająć, leżąc nieruchomo na wyciągu, a czas dłuży się niemiłosiernie? Można odbyć szczególną podróż, jaką przedstawia następny wiersz tomu, *Kolej transwersalna 1884*:

Jakieś dwieście, trzysta metrów od nas, szpitalniaków,
Sztreką wzdłuż Płowieckiego potoku,
Nocne pociągi – przeciągi z dalekiego świata

Trzeba więc, uruchomiwszy wyobraźnię i pamięć, cofnąwszy się w przeszłość, udać się w drogę posługując się „nadal aktualnym CK rozkładem jazdy”, przemierzać wraz z pradziadkiem i jego piękną żoną XIX-wieczne światy, by już po chwili odnaleźć siebie jako chłopca, który bawił się w wysokiej trawie:

W myślach kartkując stare albumy
[...]
Płynąłem nie szanując granic

Ta imaginacyjna wyprawa przynosi prawdziwe ocalenie: daje w sytuacji hermetycznego zamknięcia w szpitalu poczucie ruchu, przestrzeni i wolności. A pamięć, która to mentalne zdarzenie czyni możliwym, pozwala na przekroczenie granic niszczącego „teraz” i – w jakiejś mierze – niesie wybawienie od somatycznych opresji⁴⁵.

Wiersze szpitalne Szubera to często swoiste mini-portrety innych pacjentów: tego z sali numer 6, który

Po ciężkim urazie głowy
z trudem reanimowany, wędrowki po klinikach,
paromiesięczny pobyt w szpitalu psychiatrycznym.
Odmieniec, cudak według opinii
trzeźwo myślącej większości.
(*Sala numer 6*)

czy uczennicy szkoły baletowej, Agaty, rehabilitowanej po wypadku samochodowym, „wrażliwej, inteligentnej, przedwcześnie dojrzałej” (*Agata, Gorzkie prowincje*), a także dwudziestokilkuletniego Bartka, „ksywa Emil”, którego „rozbuchana, łapczywa, junacka młodość” tak mocno kontrastuje z aktualną sytuacją:

Co drugi dzień bolesne opatrunki
po których wracał na naszą salę blady
i mokry od potu. Jego bezbronne plecy
kiedy zasypiał z twarzą do ściany.
(*Twarzą do ściany*)

Te wiersze są wyrazem współczucia i współbycia z innymi, dzielącymi z „ja” ten sam los. Dlatego też z pozornie obiektywnych, wypełnionych mnóstwem szpitalnych obserwacji i szczegółów relacji, w których podmiot bardziej upodabnia się do opowiadacza niż do liryka, wydobywa się ton pełnej czułości empatii – szczególna więź pomiędzy tymi, którzy doświadczają szpitalnej wspólnoty:

Tamtego dnia, owej godziny
dzieliło nas zaledwie parę korytarzy.
W moim udzie konstrukcja płyt i śrub.
W twoim sercu znieruchomiałe wahadło.
(*Żegnając Zygmunta P.*)

⁴⁵ O innych funkcjach pamięci pisze T. Cieślak-Sokołowski, *dz. cyt.*, zwłaszcza s. 57–62.

Podobieństwo własnego bolesnego doświadczenia do cudzego życia obrazuje jakąś zdumiewającą równoległość zdarzeń i ludzkich losów. Szuber tak określił potrzebę ciągłego przywoływania biografii innych osób w swojej poezji:

[...] aby siebie utwierdzić w swoim istnieniu. Oni mi po prostu pomagają. Sartre mówił: piekło to inni. Ja myślę odwrotnie: piekło to ja. Natomiast inni potwierdzają moją tożsamość. Mam silną potrzebę odczuwania wspólnoty doświadczeń⁴⁶.

Podobnie w wierszu *Do Anny*:

Patrząc w lustro czyste, białej kartki
Widziałem zawsze czyjaś, nigdy swoją, twarz.
Tylko poprzez innych mogłem zbliżyć się do siebie.

Szuber poszukuje płaszczyzny wspólnej ludzkich egzystencji. Zajmuje go jednostka, budująca jednocześnie jakiś uniwersalny plan człowieczego losu. Daje to, z jednej strony, możliwość stawiania najważniejszych pytań dotyczących kondycji człowieka, z drugiej – w wymiarze najbardziej osobistym – poprzez wspólnotę z innymi łagodzi poczucie samotności w granicznej sytuacji choroby. Dlatego zapewne tak wiele w tej twórczości portretów osób śmiertelnie chorych, z którymi autor zetknął się w dalszej bądź bliższej przeszłości (np. *Rok 1937*, *Kuzynka Wanda*, *Album żałobne*, *Esej o niewinności*, *Biedronka*, *Pani Zofia*, *Augustyn*). Bywa również i tak, że cudza sytuacja staje się jakby maską własnego losu, a liryka roli pozwala wypowiedzieć (w prostych słowach, ale ustami innego) osobiste doświadczenia:

Jaki cel, daj spokój, ciągnąć to
Bez celu. I żyć dłużej, kiedy tak boli.
Bo kolejnej operacji już nie zrobią.
Która by to była z rzędu?

Prawdę mówiąc, na co komu stara baba
Sobie też już na nic.

Te najmocniejsze pigułki
Chowam na czarną godzinę.
Zażywam i śpię potem do piątej.
(*Sobie już na nic*)

Poezja jest tutaj wyrazem solidarności i współczucia, służy także budowaniu wyjątkowej więzi:

Wiedząc, że cały wysiłek skazany na porażkę,
Jednak próbuję przywrócić ją ciału,
Ją, ich zapisanych kiedyś jednym
Kalekim zdaniem. Użyczam im swego „ja”,

⁴⁶ J. S z u b e r, *O tym, co istnieje...*, s. 252–253.

Czuję wspólnym „my”, słysząc zgrzyt
 Kopyt po kamieniach brodu, widząc
 Błysk siekiery skradających się nocą.
 Naprawdę nie mogę więcej jak
 Bawić się z nimi w zamianę zaimków,
 Co jest, mam nadzieję, substytutem
 Obcowania świętych.

Jak mówi Szuber w rozmowie z Katarzyną Kubisiowską:

Dla mnie realnością jest świętych obcowanie, czyli animistyczny kult przodków. Nie muszę wędrować z nimi w zaświaty, to oni do mnie przychodzą, wzmacniają moje „tu i teraz” swoją obecnością, oczyszczoną już – chciałbym wierzyć – z doczesnej przypadkowości⁴⁷.

Poczucie żywej łączności z tymi, którzy odeszli w dużej mierze staje się możliwe właśnie za sprawą doświadczenia choroby. To ona buduje szczególną płaszczyznę porozumienia, sprawiając, że w rekonstruowanych opowieściach o cudzym losie Szuber nie tylko na powrót powołuje do istnienia zmarłych, ale również nasycy ich obecnością swoje istnienie, pozwalając własnemu życiu rozpoznać się w cudzej biografii⁴⁸.

Pośród wierszy szpitalnych miejsce całkowicie osobne zajmuje *Esej o mitemyzmie*. Tytuł tego wiersza zapowiada utwór opisujący rzeczywistość, podobny do realistycznych poetyckich notatek, takich jak omawiane powyżej *Półdrzemiac*, *Agata* czy *Sala numer 6*. Wbrew temu już na pierwszy rzut oka widać, że mamy do czynienia z tekstem wysoce zmetaforyzowanym, który z prostą relacją niewiele ma wspólnego. Pierwsza część to szczególny opis szpitalnej scenerii:

1.
 Piąstka paproci zwiniętej w pastorał
 metale stygną w szklanych separatkach

Wyjątkowy jest sposób widzenia dwóch typowych elementów szpitalnego korytarza: paproci i separatki: kształt pierwszej skojarzony zostaje z kształtem zaciśniętej dłoni, co znajduje swój wyraz w zastosowanej antropomorfizacji, w drugiej wydobyta zostaje dynamika ukryta we wnętrzu przedmiotów, jak gdyby ciągle jeszcze toczył się proces, dzięki któremu one powstały. Te dwa obrazy mają charakter skrajnie subiektywny i wskazują na szczególną optykę podmiotu.

W części drugiej i trzeciej przedstawiona zostaje sytuacja pacjentów, którzy „wystawieni na widok publiczny” stają się przedmiotem zainteresowania mediów:

⁴⁷ *Dlaczego Tereźjasz*, rozm. K. Kubisiowska, www.biblioteka.sanok.pl/www/index.html. Cyt. za: T. Cieślak - Sokółowski, *dz. cyt.*, s. 51.

⁴⁸ O roli i innych funkcjach biografii w tej poezji zob. tamże, s. 42–51.

flesze terkot kamery prawie egzekucja
inni do telefaksów biegli pośpiesznie notując

I chorzy mogą tylko „wpatrywać się w sufit udawać martwość”, aż do momentu, gdy już udawać nie trzeba będzie i nastąpi ostateczna kapitulacja:

krok dalej podniesiemy białe prześcieradła
sanitariusze wyniosą bezwładnych obojętnie
na noszach czy tarczach z plastiku

Ale na razie można się skryć w „prace porządkowe zwykłe codzienne zajęcia”, to one są niczym „barwy ochronne”, broniące przed ciekawością innych. Choć trudno będzie się przed nią obronić, skoro znaki owego szczególnego wyróżnienia są tak widoczne: „kolczugi z misiurką”. To oczywiście ironiczny pseudonim na określenie różnych metalowych pancerzy i gorsetów, w których przebiega rehabilitacja samego autora i innych pacjentów.

Zatem sytuacja chorowania w szpitalnej przestrzeni i tak mocno z nią związane poczucie ogołocenia z własnej prywatności prawem poetyckiej transformacji zmienia się w wierszu w medialny spektakl dziejący się na oczach wszystkich – spektakl doskonale anomimowy i uprzedmiotawiający.

Ostatnia część wiersza nie prezentuje już przestrzeni zewnętrznej, lecz jest opisem doświadczenia własnego ciała:

4.
Uderza w pacierzowy stos
wysoki przypływ smolistego morza
nad brzuchem miękkim wezuwiuszem
brunatny podwojony księżyc

Dla oddania ataku bólu („uderza”) Szuber buduje obrazowy ekwiwalent mrocznego pejzażu, który współtworzą negatywnie waloryzowane elementy: smoliste morze, Wezuwiusz, brunatny podwojony księżyc. Nocna, jakby gotycka sceneria nasycona grozą i złem.

Esej o mimetyzmie nie jest więc realistyczną relacją z pobytu w szpitalu. Przeciwnie – realizuje inną konwencję mówienia, opartą na metaforze, hiperboli i kreacji. Nic tu nie zostaje powiedziane wprost, wszystko ukrywa poetycki pseudonim. Ten wiersz nie jest jednak lingwistyczno-warsztatowym popisem ani wirtuozowską zabawą, lecz świadectwem niemożności oddania bolesnych doświadczeń ciała trybem sprawozdawczego opisu. Paradoksalnie – najbliższy prawdzie własnych doświadczeń okazuje się język, który w pierwszym momencie sprawia wrażenie jawnie autotelicznego i niemimetycznego. Paradoksalnie – bo tylko dzięki niemu można przybliżyć się do rzeczywistości bólu.

W poezji Szubera – jak zauważa Cieślak-Sokołowski – „proste świadectwo rzeczywistości obiektywnej staje się najcenniejsze”⁴⁹. Dlatego też te wiersze najczęściej starają się pochwycić i utrwalić różnorodnie przejawiający się świat w jego wielorakości i zmienności. Sensualne doświadczenie poświadcza raczej obiektywnie istnienie rzeczy i zjawisk niż prowadzi w sferę introspektywnych poszukiwań i rozrząsań. Jak mówi autor:

Boję się liryki, bo ona często prowadzi do wysunięcia swojego „ja” w centrum tworzonego przeze mnie świata. Natomiast ja staram się przyjmować postawę realistyczną. Nie chcę być demiurgiem, a to sugeruje słowo „poeta”. Ja rejestruję, pełnię funkcję podrzędną. Ważny jest świat, który dane jest mi wypowiedzieć⁵⁰.

Ten program konsekwentnie realizowany jest również w poetyckich „narracjach” o codzienności własnej choroby, zarówno tej przeżywanej we własnym domu, jak i podczas kolejnych pobytów w szpitalach. Przedmiotem rejestrowanego opisu stają się elementy domowej przestrzeni, widok z okna, czynności wykonywane po rehabilitacji, bliżsi i dalsi współtowarzysze szpitalnej niedoli etc. Szuber pisze raporty:

rzeczowe i zwięzłe,
Oparte na dostępnych danych statystycznych,

Rzadko korzystając z podręcznika poetyki
W przekonaniu, że urzędnik niskiej rangi,
Nie powinienem się piąć po szczeblach metafor.

(Raporty z Cesarstwa Etiopii)

Jednego tylko wprost zarejestrować się nie da – ekstremalnego doświadczenia somatycznego bólu. A próbując znaleźć szanse wypowiedzenia, w poszukiwaniu formy (metafor, metonimii, ekwiwalentów...), można wpaść w iście diabelską pułapkę:

Gdzie tortur czarcia wanna
Bez „gloria” i „hosanna” –
Tam wygładzany heblem
Tekst wiersza szczerym kneblem

(Pokorny?)

Poetyckie mówienie to nie ekspresja somatycznych doznań, lecz świadectwo całkowitej nieprzystawalności porządku języka i ciała. Jak bowiem „Zamienić żywą delikatną skórę / Na części mowy” (*Kasieński kamień*), skoro ma ona „w sobie coś, czego nie sposób / Zamknąć w metaforę” (*Tu wszystko*). Czy o ciele i bólu w ogóle da się mówić? Czy wierszem można przekroczyć granicę

⁴⁹ Tamże, s. 144.

⁵⁰ J. Sz u b e r, *O tym, co istnieje...*, s. 246.

pomiędzy cierpieniem a mówieniem? Czy też porządek wersów zawsze, w mniejszym lub większym stopniu, jest jedynie figurą (między powiedzianym a przemilczanym) i sytuuje się na granicy milczenia wobec przypadków własnej fizjologii?

Niezmiernie znaczące wydają się liczne sygnały chorobowego doświadczenia autora, obecne w wielu płaszczyznach tekstów, które w planie tematycznym traktują o czym innym. Przede wszystkim zwraca uwagę ironia, a właściwie autoironiczna postawa wobec własnej sytuacji:

hossanna śpiewają nieruchome kule
(*Geometria*)

Zaszłyłem się [...] Na rydwanie inwalidzkiego wózka.
Pod łukiem triumfalnym ironii?
(*Kto?*)

[...] w liście do przyjaciela nazwałem siebie
Kalibanem na wózku inwalidzkim, od czasu do czasu
Popiskującym głosem zachwyconej Mirandy: *O, jakie cuda!*
Ile pięknych istot! Ile jest wdzięku w ludziach
(*Splatając się w strumieniu*)

Tyle życia przed nim
przede mną tyle życia
że niech to kule biją
(*Tyle życia*)

To strategia dystansu i demistyfikacji, polegająca na odrzuceniu jakichkolwiek prób uwznioślenia choroby, zarówno poprzez wpisywanie jej w wyższe porządki religijne, jak i kulturowe. Kule nie staną się aniołami, najwyżej dosadnym kolokwializmem, sam poeta to nie Prospero, lecz karykaturalno-hybrydyczne połączenie całkowicie sprzecznych postaci Szekspirowskiego arcydzieła. Czy ironia może ocalić przed chorobą? Raczej pozwala na budowanie do niej dystansu, na odnalezienie takiego tonu mówienia, który byłby „barwą ochronną” doświadczanego „ja”.

W tym ma także swe źródło powrót do siebie „ruchliwego”:

Umieszczam siebie obecnego w poprzedniej, r u c h l i w e j
części mego życia, aby patrzeć na *teraz*, z należyтым dystansem
(*Uwiedziony*)

I odzyskana wolność – do tej pory czuję
Jej chłodny oddech na gołych kolanach
(*Wyżej, niżej, już*)

Więc kiedy mnie wymienisz zajęty obręczą,
Nawet nie będę próbował zatrzymać się w biegu.
(*Entelechia*)

Jak mówi sam poeta: „Tamten chłopiec, którym byłem we wczesnej młodości, wciąż jeszcze intensywnie we mnie istnieje, przywoływany przez poezję. Czasami mam wrażenie, że obecne życie jest na niby, a tamto było prawdziwsze”⁵¹. Stąd zapewne taka sugestywność przywoływanych obrazów. Szczególną uwagę zwraca fakt, że „tamten” chłopiec – ukazywany zawsze w ruchu – stanowi wyrazisty kontrpunkt dla znieruchomiłej dorosłości („na rydwanie inwalidzkiego wózka”).

Styl wypowiedzi doskonale uwydatnia ów stan bytowania, podkreśla słowem, gestem i tonacją odmienioną przez chorobę egzystencję:

Na siebie siedzącego patrzyłem zza drzewa
Spętany na rzecz wolności świadczyłem przed sobą.
 (Zapach kory)

Bezduśnej historii i naturze natury
 Przeciwstawiać wers, **kruchą stopą** wiersza
 (Do Wasyla Machno – poety)

Do zobaczenia – mówię – panowie studenci. A oni kiwają na mnie dużym,
 niezbyt czystym palem, sterzącym z jednej, wspólnej im wszystkim
 teraz, **stopy nad stopami**, abym już nie odróżniał kto, co? czyja, czyje?
 (Kto, co? Czyja, czyje?)

Skąd mogłem patrzeć na spory fragment
 Panoramy mojego powiatu i **wychodzić z siebie**
 W przestrzeń. (podkr. – K. P.)
 (Głogi)

Znaczący dobór słów i wyrażen, wyzyskanie semantycznego potencjału potocznej frazeologii („stopy nad stopami”, „wychodzić z siebie”) służą zobrazowaniu sytuacji podmiotu, dla którego choroba staje się także przyczyną wykluczenia ze wspólnoty młodych i zdrowych:

Późnym popołudniem,
 Kiedy żar roztapia wszystkie zapachy
 W jeden duszny obłok,
 Na brzegu rzeki zjawia się kilku kurosów,
 Dumnych ze swoich młodych
 I zaborczych ciał, zanurzają się w wodzie
 I mojej medytacji o ich
 Triumfalnej, obcej cielesności,
 Świadomego, jakże by inaczej,
 Że cokolwiek o nich powiem czy pomyślę
 Będzie to na pograniczu, chwiejnym,
 Prawdy i zmyślenia,
 Choćbym opisał kabinę ciągnika

⁵¹ Cyt. za: J. B a r a n, *dz. cyt.*, s. 45.

I górskie rowery, którymi odjadą
w tak zwana rzeczywistość
Pozajęzykową.
(Kurosi)

Dla człowieka chorego świat zdrowych i silnych jest nieprzenikalny i nie-poznawalny. Kilku młodych, kąpiących się mężczyzn staje się obiektem medytacji przyglądającego się podmiotu. Efektem medytacyjnej obserwacji jest świadomość ich „triumfalnej” obcości. I ta świadomość wiernie określa poczucie własnej odmienności, wykluczenia przez chorobę. Jednocześnie w tej autentycznej fascynacji zawiera się cała skala doznawania różnicy zdrowej i ułomnej cielesności:

Ich cielesnemu teraz przyznawałem rację,
Cielesnemu teraz bez dalszego ciągu.
Sam poddany atrofii i sobie odjęty
Na którymś kilometrze gdzie kończy się młodość. [podkr. – K. P.]
(Łukasz S.)

Doświadczenie podmiotu, motywowane somatycznymi doznaniem, rozpięte zostaje pomiędzy skrajne uczucia: zachwyty i udrękę:

Za Twoje dary kazałeś słono płacić
Bólem, aby piękno rosnąć
Jak obłoki, korwety lipcowych obłoków
nad stawami, gdzie marszczy się woda
Od wiatru z południa i żar łagodnieje.
Wtedy mogłem być w „jestem”
I co udręczało – topiło się jak kropla
Smaru na asfalcie, już nie moje,
Niczyje, więc zwrócone Tobie,
Który żądasz za dary sówitej zapłaty.
(Hołomcza 2001)

(Auto)ironiczny akt adresowany do Boga, pobrzmiewający hymnem Jana Kochanowskiego, przynosi opis *remedium*, skutecznego w chorobie: kontemplacja przepływających obłoków w lipcowy dzień rozpuszcza ból i daje poczucie uczestnictwa w pełni boskiej rzeczywistości. Ból staje się zapłatą za doznawane piękno, ale także w jakimś sensie jego zintensyfikowany odbiór umożliwia. Taka wiedza, niedostępna młodzieńcowi, staje się udziałem człowieka dojrzałego i doświadczonego.

Czy to możliwe? Nie, to niemożliwe,
Że patrzę teraz przez okno mojego pokoju
na kapliczkę świętego Jana Nepomucena
[...]

Kuśtykając, wsparty na dwóch szwedkach
 Dowlokłem się do ławki i wtedy
 jedna z kuracjuszek, szczerza starsza pani odczytała z dłoni
 Linię mego życia: „Dożyje pan pięćdziesiątki”.
 Tak długo jeszcze? Byłem przerażony,
 Bo skąd mogłem wiedzieć, dwudziestoparolatek,
 Że ból może być także darem.

Czy to możliwe, że tamten on
 Był mną a ja nim? Mój Boże!
 Co i komu ślubować przed cudownym
 Dopłynięciem na drugi, czy bezpieczny, brzeg?
 (Xawery)

Jeśli spojrzymy na wpisane w wiersze Szubera doświadczenie choroby (od czystego cierpienia, poprzez rzadką na ból niezgodę, po akceptację własnego losu) – to okaże się, że mamy tu zapis szczególnego rodzaju terapii sztuką. Oto bowiem przestrzeń wiersza staje się dla piszącego miejscem oswojenia „innego świata”, którego przez chorobę doświadczył.

Przyszedł gościec, który był jak tajfun – opowiada Janusz Szuber – Najpierw laska, potem szwedki, wreszcie kilkanaście lat leżenia, operacje, rehabilitacje, sanatoria, kliniki... [...] Etiologia tej choroby niszczącej narządy ruchu jest do dziś mało znana. Zostałem wrzucony w „inny” świat. [...] Czasami dopadły mnie depresje i wydawało mi się, że wierzę tylko w ból, a wszystko jest bez sensu. [...]

Wyobraź sobie [...] sytuację chłopca, któremu konsylium lekarskie wystawia diagnozę: „*Musi pan się pogodzić, że nie będzie mógł siedzieć*”. A później działy się te straszne rzeczy przez 10 lat... Moja matka wstawała do mnie w nocy po 16 razy...

Kiedy nastąpił zwrot w chorobie? Gdzieś pod koniec lat 70. Ni stąd, ni zowąd zaczęła się remisja. Nie wiem, co pomogło: czy Harris, czy specyfiki ziołowe przywożone przez rodzinę czasem nawet z zagranicy, czy dobry Bóg? A może ten demon, który mnie niszczył – wyładował się już, wyczerpał? Oczywiście wraca pod różnymi postaciami: bólu, obrzęku, wyprysków, ale to nie jest tak groźne jak kiedyś. Pozwala w miarę normalnie egzystować [...] ⁵².

Choroba sprawiła też, że zmieniło się Szubera oglądanie świata. Wyostrzyła się świadomość niepowtarzalności i wyjątkowości każdej przeżywanej chwili. Rejestrowanie poetyckie owych chwil, doznań i refleksji staje się formą przekraczania „cielesnego gorsetu” i nieustannym wysiłkiem twórczego „opanowania” bólu przez słowo i porządek wiersza:

[...] nawet gdy miałem zmiażdżoną kość udową i przez 10 miesięcy leżałem w tej samej pozycji, najpierw zwieszony na wyciągu, potem w gipsie – to prosiłem pielęgniarki o specjalne deseczki z podpórkami, żeby móc pisać w pozycji półleżącej ⁵³.

⁵² Tamże, s. 33.

⁵³ Tamże.

Pisanie może więc nieść jakiś rodzaj ukojenia i przeciwdziałać bolesnej fizyczności. Już sam fakt możliwości pisania daje bowiem poczucie istnienia, nawet jeśli dokonywany bilans własnego życia ma znamiona klęski, tak jak w wierszach zamykających ostatni wybór poezji (*Pianie kogutów*, 2008)⁵⁴:

Niezadługo skończę sześćdziesiąt lat,
ale to nie jest tematem tego wiersza.
Jest nim zgryzota, jaką do końca życia
Zgotowałem moim rodzicom.
I że wiersze nie odkupują winy.

[...]

Zgotowałem im udękę moją chorobą
A później kalectwem: krótkie remisje
I karkołomne nawroty, degradacja ciała
Poczętego kiedyś przez nich
Wciąż jeszcze młodego mężczyzny.

Wzajemne udawanie, bo przecież chcieliśmy
Jak najlepiej. Nie do darowania to wszystko,
Chociaż niewiele mogłem.
Tylko baron Münchhausen potrafił siebie
Wyciągnąć za włosy z topieli.

[...]

Chcieli być ze mnie dumni. Patrzyli na klęskę.

Lipiec 2006

(60)

Życie oglądane z perspektywy sześćdziesięciolatka ujawnia swój tragiczny wymiar, znacząc swym piętnem również najbliższych; wydaje także się – niczym „burzowy czerwiec” – krótkie i gwałtowne:

Zdarzało się. I jakby mimochodem.
Kolejny burzowy czerwiec. Parno.
Widać ulewy w górach, bo rzeką
Płynie wezbrana woda.

Anim się spostrzegł. Uwierz słowom starca:
Koniec zjada początek. Narracja
Zmienia przypadkowe w konieczne
I tak z chaosu wyłania się kosmos.

⁵⁴ Warto również przywołać wiersz zatytułowany *Bilans* z tomu poprzedniego (*Czerteż*, 2006):

„Odwołując się do samochodowej metaforyki,
Mógłbym powiedzieć o sobie, że od lat
Jeżdżę na pękniętym resorze.
Ontologiczny inwalida, od łacińskiego
In-validus: bezsilny, słaby, chory”.

[...]

Na własny użytek jestem jeszcze

I korzystam z krótkoterminowych prognoz.

(Długoterminowe prognozy mnie nie dotyczą)

Najważniejsza jednak pozostaje poezja – „narracja”, która „zmienia przypadkowe w konieczne”, ustanawia porządek, ustala hierarchie, nadaje znaczenie. Dlatego też poeta wyrazi jej pochwałę, choć uczyni to, nie po raz pierwszy przecież, trybem stylizacji, ale w zaskakującej dla siebie formie (prozy lirycznej?):

Zygmunt śp. I pstrąg śp. Tyrawski złowieni na muchę jak znalazł, aby od nowa o nich, czyli sobie o nas nawzajem, już także niedługo śp., a choćby i o Narbutowiczu żywym jeszcze na krótko w opowiadaniu Mirona. Było, minęło. Już teraz. Dobrze, że jest. Mogło już nie. O, jeszcze jak nie! Ale nie, mimo wszystko jest i palce lizać. Dopóki palce nasze nie śp.

(Dopóki palce)

Dykcją Mironowo-kolokwialną układa Szuber swój dytyramb na cześć me-tonimicznie (palce) uobecnionego tu aktu tworzenia. I choć czyni to tonem ironicznym, nie podważa tym samym sensu swych wieloletnich bojów i potyczek toczonych z chorobą poetyckim orężem.

JESZCZE DWA SPOTKANIA

– które nie tyle nastąpiły po poprzednich, ile przebiegały równolegle do nich, stale im towarzysząc. Były jednak na tyle odmienne, że w linearnym porządku książki chciałabym zarezerwować dla nich miejsce nie końcowe, lecz osobne. I odrębnie również chcę potraktować wiersze, które mają dla mnie znaczenie wyjątkowe. Każdy z nich, czytany po raz pierwszy zatrzymał moją uwagę – niemal fizycznie uderzył i jak najdosłowniej „zadziałał” słowami (siłą swej słownej ekspresji), zmuszając do przekroczenia granic tekstualności. Zobaczyłam twarz Innego i od tego widoku trudno już się było uwolnić. Ów ruch wiersza skierowany ku Innemu zobowiązywał do nieustannie ponawianych spotkań – do empatycznego współbycia. Dwa wiersze, o których będę mówić, są dla mnie tak ważne, że sprawiają rzeczywisty kłopot (niemal nie potrafię o nich pisać). Z drugiej zaś strony mam poczucie, że pominięcie ich milczeniem byłoby porażką nie tylko badacza tekstów poetyckich. Chcę zatem podjąć próbę bardzo osobistej – wręcz intymnej – lektury tych utworów. Dlatego też nie osadzam ich w szerokim kontekście twórczości obojga autorów, a jeśli to czynię, to jedynie w minimalnym i niezbędnym wedle mnie zakresie. To są dla mnie teksty całkowicie odrębne ze względu na sposób, w jaki otworzyły przestrzeń spotkania. Tę wyjątkowość chwili, jej jakoś i poruszenie emocji, obraz twarzy (szczególna mimika, spojrzenie, grymas ust) – sprawiły, że odebrałam wezwanie do mnie skierowane: etyczny nakaz bycia i dania odpowiedzi, przy jednoczesnej świadomości, że moja odpowiedź nigdy nie sprosta wezwaniu.

SPOTKANIE SZÓSTE



Julian Przybóś

Róża

Bądź ze mną.
Cierpliwie, zawzięcie.
Długo, najdłużej.
Tak czekałem, że wiem to na pewno:
ból wyboli nareszcie, znuży się i zmęczy
i stanie się bez cierni – niedotknięciem róży;
formą tchu po pojęku; pojęciem
czystym
jak znikliwe zalśnienie za wcięciem
na szkłe gruboświetlistym,
dźwięcznym,
żyłkowanych migotem zimnych barw półtęczy.

Zaciskam zęby: Niech ból, raz za razem, krótko
przenikliwiej się wwierca,
niech klując ostrym kolcem jeszcze głębiej boli,
niech jak igła mknie wyżej do komory serca!
Niechaj wywabia z siebie na zewnątrz
ze dna kryształowego wazonu nad wręby
różę, palcami w kroplach krwi zerwaną
krzepnącą powoli
czarno,
płatki po płatku, ze rdzawą obwódką;
różę tak niespodzianą, że nagle pomocną,
tę, którą mi przyniosłaś. I której się wstydzę,
że nie mogę jej doznać.
Purpurowa, groźna
niechaj pachnie wrogo
przeciw dusznicy
i w aorcie złogom
i – wbrew temu, który we mnie wbity –
niechaj swój cień wyostrzy i uwielokrotni
na długiej, prężnej, obronnej łodydze!
Niechaj ból boli sam dla siebie, niczyj!
Niech rozkrwawia w powietrzu woń róży rozwitej...

Bądź, bądź najbliżej. Dotknij
mojego serca swoją malinową sutką.
Niech tylko czuję aż do bólu mocno,
Jak bardzo jesteś mi drogą.

Róża i ból. Czym jest róża przyniesiona choremu do szpitala wobec wszechpotężnego doznania bólu? Czy jest jedynie słabym, bezradnym gestem, ujawniającym żalną – w takiej sytuacji – konwencjonalność rytuału odwiedzin? Czy jest albo czym może być róża postawiona wazonie przy łóżku chorego-poety?

W wierszu Juliana Przybosia, którego apostroficzny początek i klamrowe zakończenie jednoznacznie wskazują żonę poety jako adresata utworu¹, róża staje się nade wszystko wyrazem miłości, przywiązania i troski o najbliższą osobę, a także widowym znakiem współycia w cierpieniu. W tym sensie kwiat to nie konwencjonalny gest, ale wyraz prawdziwie szczerzego uczucia. Ma więc róża w szpitalnym pokoju wyjątkowe zadanie do spełnienia:

Purpurowa, groźna
niechaj pachnie wrogo
przeciw dusznicy
i w aorcie złogom
i – wbrew temu, który we mnie wbity –
niechaj swój cień wyostrzy i uwielokrotni
na długiej, prężnej, obronnej łodydze!

Tym bardziej dojmująca staje się dla podmiotu niemożność doznania daru miłości, ból bowiem odgradza od ofiarowanej róży, zamyka szczelnie, bo kieruje percepcję na sferę somatyczną – tylko ból wypełnia myśli. Nie mogą zatem spełnić się pokładane w róży nadzieje na wybawienie z cielesnej tortury. Ta właśnie dramatyczna sytuacja staje się wyzwaniem: rozpoczyna proces wewnętrznej przemiany, zainicjowany swoistą interioryzacją róży. Kwiat zewnętrzny zamienia się mocą świadomego działania „ja” lirycznego w wewnętrzną roślinę: „palcami w kroplach krwi zerwaną / krzepnącą powoli / czarno, / płatek po płatku, ze rdzawą obwódka”. Uwewnętrzniona tym sposobem róża staje się ucieleśnionym, zmaksymalizowanym w swej intensywności bólem. Staje się samą esencją bólu, przekształconego teraz w różę. Ta przemiana – motywowana i animowana podobieństwem dwóch elementów: doznania kłującego bólu i ostrością różanego ciernia – pozwala na oddzielenie podmiotu od cielesnych doznań, buduje dystans wobec doświadczanego cierpienia, tworzy przestrzeń odrębności i niezależności od niego. A zatem: ból zostaje eksterioryzowany, umieszczony na zewnątrz ja: „Niech ból boli sam dla siebie, niczyj”. Więcej – staje się „pojęciem czystym”, jakby pozbawionym swej bólowej istoty. Widać tę metamorfozę w ostatniej strofie, w której niknie doświadczenie

¹ Jak czytamy w liście do Jana Brzękowskiego, w którym Przyboś przesłał wiersz *Róża* (14 sierpnia 1970 roku): „Ja też napisałem wiersz o chorobie, a raczej o bólu, o kluciu w sercu i o dusznicy, dedykowany (bez wymieniania osoby, o której wiersz mówi) Danucie [Przybosiowej]”. Informacja za: *Dodatek krytyczny*, [w:] J. Przybosia, *Pisma zebrane*, oprac. R. Skręt, t. 2, *Utwory poetyckie*, przedm. J. Kwiatkowski, Kraków 1994, s. 864.

somatycznego cierpienia zastąpione uczuciem miłości do żony. Ból zostaje przemieniony – pojawia się tu jedynie na płaszczyźnie językowej, jako słowo budujące związek frazeologiczny, a nie referencjalnie określające cielesne doznania.

Dwie są potęgi, które przemianę umożliwiły: miłość i poezja. W związku z pierwszą z nich, niezmiernie osobistą, niech za cały komentarz posłużą słowa Przybosia:

Gdybym był skazany tylko na jedno jedyne słowo, pierwsze i ostatnie, które bym wybrał i wypowiedział?

– Ty².

Dokonywane się w wierszu eksterioryzacja i transformacja bólu możliwe są dzięki mocy działania poetyckiego. Warto zauważyć, że dla Przybosia, wiernego do końca swej koncepcji poezji jako sztuki słowa pseudonimizującego i ekwiwalentyzującego, odległego od jakichkolwiek prób mówienia wprost, niemożliwe jest sprowadzenie wiersza o chorobie do cielesno-fizjologiczno-naturalistycznych opisów. Fragmenty, w których dochodzi do głosu somatyczność („forma tchu po pojęku”; „zaciskam zęby”; jakości bólu, który „się wwierca”, kłuje, „mknie [...] do komory serca”) zostają tak silnie funkcjonalistycznie podporządkowane konceptualistycznej w swej istocie metamorfozie róży, że w efekcie tracą całą fizjologiczną dosadność. Widać to jeszcze wyraźniej w mocno zretoryzowanej części wiersza: „Purpurowa, groźna / niechaj pachnie wrogo / przeciw dusznicy / i w aorcie złogom”, gdzie zastosowany rym niedokładny i wersyfikacyjny siekanie (Bakowski?) budują stylizacyjny dystans wobec medyczno-fizjologicznej leksyki. Autor *Linii i gwaru*, przeciwny w sztuce antyestetyce i moralistyce „od siedmiu czyraków” (*Oda do turpistów*), nigdy nie zaakceptowałby poetyckiego przedstawienia „nieprzesłoniętych” doznań własnego ciała. Przybosiowa róża sytuuje się w jednoznacznej opozycji w stosunku do „róży z mięsodziwa”, opiewanej przez współczesnych Ronsardów (*Oda do turpistów*). To zresztą nie tylko kwestia czysto artystyczna, to także, a może przede wszystkim, głęboka i konsekwentna postawa osobista:

Mimo że działały na mnie – dawno, jeszcze w czasach gimnazjalnych – „okropności” Rimbaudowskie, nawet wtedy, w początkach mojego – świadomego – pisania wierszy, stroniłem instynktownie od takich efektów. Nie napisałem niczego w rodzaju *Paris se repeuple*. Zadaję sobie pytanie – dlaczego? Przecież życie jest tak okropne – większość ludzkości cierpi straszliwie – w moim życiu osobistym było tyle nieszczęść, brzydoty, przerażenia! A okres okupacji, okropieństwa więzienia – męka!

A jednak moja poezja może wyrażać tylko albo radość, albo gniew. Nigdy nie mógłbym przyjąć cierpienia i brzydoty bez walki z nimi.

² J. Przybosiowski, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 83.

Tak, to dlatego nie babrałem się nigdy w martyrologiach, cierpiętnictwach, okropnościach, brzydotach.

[...] Stwierdzenia nawet najprawdziwsze, jeśli tyczą się spraw osobistych, brzmią wypowiedziane na głos, chępliwie lub bezwstydnie. Minimum elegancji duchowej nie pozwala przekroczyć progu, za którym kryje się choćby cień ekshibicjonizmu³.

Jeśli więc w życiu pojawia się doświadczenie cierpienia, to w sztuce nie zostanie ono opisane, lecz – mocą słowa poetyckiego – przemienione w „nową sytuację liryczną”. Róża, symbol nierozłącznej pary: poezji i piękna, staje się wtedy wyrazem wiary w siłę świadomie podjętego wysiłku przekształcającego rzeczywistość. Jak bowiem wyznaje Przyboś, nigdy nie mógłby napisać wiersza-rozpacz:

W „życiu”, to jest w określonym czasie, od chwili do chwili, bywa się smutnym i nie jest się szczęśliwym, ale poezja – to nie nastrój ani stan: to instancja ostateczna. Trzeba w niej wyrazić prawdę niezależną od nastroju, prawdę podstawową swojej doli. Bo poezja – to w ostatecznym rachunku – akceptacja życia, odślanianie wciąż radosnego jego sensu. Nawet prawda okrutna, „niewesoła” – jeśli jest poezją – jest radosna⁴.

Ta wyniesiona i ubóstwiona poezja okazuje się w sytuacji granicznej wszechmocna: koi ból, a nawet pozwala się od niego uwolnić.

W *Zapiskach bez daty* znajdujemy jeszcze jedno niezwykle wyznanie na temat sensu własnej twórczości:

[...] teraz to wyrobione przez ciebie piękno nie pomaga na żadną dolegliwość starości, nie leczy z brzydoty fizycznego cierpienia. Nie przyłożysz najlepszego twojego poematu jak termoforu do nóg, aby ogrzał reumatyczne kolano, ani najtkliwszy twój erotyk, choćbyś go usłyszał wyszeptany przez najczulsze usta, nie ukoi bólu serca, tego worka mięśniowego. Gdybyś był leśnikiem albo ogrodnikiem, hodowałbyś albo umiałbyś znaleźć na choroby zioła, wypróbowałbyś, które z nich dla ciebie najskuteczniejsze. To, czemu się oddawałeś przez długie lata życia, zwróciłoby, owocując, twojej starości twój trud i na niedomogi zdrowia pomogło.

[...]

Spróbuj jednak, spróbuj na starość zastosować piękno jako lek na cierpienie fizyczne, niechże leczy cię z tych ubocznych skutków jego wytwarzania. Tak sobie – w smutnym żarcie – powiedziałeś – powiedziałem.

I spróbowałem.

Lekiem może więc okazać się droga do Paryża i ozdrowieńczy kontakt z katedrą Notre-Dame:

Katedra objawiła mi się po raz drugi – wyznaje Przyboś – nowa, piękniejsza, w olśniewającej białości z odcieniem starego złota. [...] A gdy skończyłem o niej nowej nowy mój poemacik –

³ Tamże, s. 64–65.

⁴ Tamże, s. 26.

ustały bóle serca. Jakże się to stało, takie cudowne uzdrowienie – *guérison miraculeuse* – ciała przez uwznioślenie duszy?

[...]

A więc to prawda: piękno leczy na czas, kiedy ogarnia nas swoim czarem, kiedy o wszystkim innym musimy zapomnieć. Chwile te rozdlużmy, rozdalmy! – a skróćmy odczuwanie bólu...⁵

Powyższa relacja pokazuje sposób Przybosia na walkę z cierpieniem, walkę, w której orężem stają się piękno i poezja. W szpitalnej sytuacji funkcję katedry spełnia kwiat powszechnie uchodzący za symbol piękna; to kontakt z nim, odkrywanie na nowo, dążenie do „zaznania go”, wewnętrzna i poetycka praca, która do tego prowadzi uśmierzają cierpienie i dają poczucie, że „Piękno przelotnie leczy” (*Katedra jest biała*⁶).

Róża to nie opowieść o wysiłku przeciwstawienia się fizycznej opresji ciała, lecz wiersz-walka, w którym jakby na naszych oczach poprzez słowo dokonuje się potyczka z bólem i zwycięstwo nad nim. To wiersz-pole bitewne, na którym rozgrywa się tragiczna w swej istocie nie tylko i nie przede wszystkim literacka walka, pochwycona *in statu nascendi*, a jej stawką jest choćby chwilowe wybawienie od somatycznych tortur⁷.

Róża, będąc wysoce wyrafinowaną i wyestetyzowaną wypowiedzią poetycką, jest jednocześnie – właśnie poprzez swą zintensyfikowaną literackość – przejmującym przekazem granicznego doświadczenia egzystencjalnego: uderza siłą ekspresji estetyczno-emotywną i w efekcie otwiera tekst na osobisty wymiar wypowiedzi. Paradoksalnie literackość właśnie pozwala tu „przekroczyć próg pisma” i animuje lekturę jako relację personalną. Dzieje się w końcu tak, że

⁵ Tamże, s. 366.

⁶ Wiersz pochodzący również z planowanego tomu *22 wiersze*.

⁷ To oczywiście nie jedyny wiersz, jaki autor *Próby całości* poświęcił chorobie. Temat ten stał się trwale obecny w ostatnich wierszach, zwłaszcza w planowanym, po oddaniu do publikacji zbioru *Kwiat nieznan*, tomie *22 wiersze*, którego Przyboś nie zdołał już ukończyć. Jak czytamy w *Dodatku krytycznym do Utworów poetyckich*, na łamach „Trybuny Ludu” w końcu 1969 roku poeta informował czytelników: „Jeśli zdrowie mi pozwoli na długie spacer

„Zamykam już nowy tomik wierszy, który ma nazwę po prostu *22 wiersze*, niechże się ukaże w przyszłym roku”. Temat choroby niezmiernie często w nich dochodzi do głosu – poczynając od *Wiosny 1968*, poprzez *Kwiat lauru*, *Wiosnę 1969*, *Bez wiosny*, *Zamiast sonetu*, wiersz *Katedra jest biała*, *Pierwszy spacer we troje*, *Wiosnę 70*, po *Różę* właśnie. Zwracali na to uwagę znamienici komentatorzy twórczości Przybosia – Jerzy Kwiatkowski pisał o silnym oddziaływaniu emocjonalnym tych wierszy i o rzeczowej postawie poety w „witaniu starości i choroby”; Edward Balcerzan zaś o jego „heroicznym, apollinijskim koncepcie, opartym tyleż na «nieobliczalnym wzruszeniu», co na «woli wymiernego kształtu»” (J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972, s. 298; E. Balcerzan, *Wstęp*, [w:] J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wstęp E. Balcerzan, wyb. E. Balcerzan, A. Legeżyńska, komentarze A. Legeżyńska, Wrocław 1989, s. CXIII).

inicjalne słowa wiersza („Bądź ze mną. / Cierpliwie, zawzięcie. / Długo, najdłużej.”) stają się Lévinasowskim wezwaniem skierowanym do czytelnika i nakładają na niego etyczne – a nie jedynie estetyczno-interpretacyjne – zobowiązanie. Tak jak gdyby czytelnicza uwaga nie tyle miała służyć odczytaniu awangardowych konceptów, ile współbyciu w cierpieniu ze starym, schorowanym poetą.

SPOTKANIE SIÓDME



Anna Świrszczyńska

Jutro będą mnie krajać

Przyszła i stanęła przy mnie.
Powiedziałam: Jestem gotowa.
Leżę w klinice chirurgicznej w Krakowie,
jutro
będą mnie krajać.

Jest we mnie wiele siły. Mogę żyć,
mogę biegać, tańczyć i śpiewać.
To wszystko jest we mnie, ale jeżeli trzeba,
odejdę.

Dzisiaj
robię rachunek z życia.
Byłam grzesznicą,
biłam głową o ziemię,
prosiłam o przebaczenie
ziemię i niebo.

Byłam piękna i szpetna,
mądra i głupia,
bardzo szczęśliwa i bardzo nieszczęśliwa,
często miałam skrzydła
i pływałam w powietrzu.

Zdeptałam tysiąc ścieżek w słońcu i w śniegu,
tańczyłam z przyjacielem pod gwiazdami.
Widziałam miłość
w wielu oczach człowieczych.
Zajadałam z zachwytem
swoją kromkę szczęścia.

Teraz leżę w klinice chirurgicznej w Krakowie,
ona stoi przy mnie.
Jutro
będą mnie krajać.
Za oknem majowe drzewa piękne jak życie,
a we mnie jest pokora, lęk i spokój.

Ostatni wiersz Anny Świrszczyńskiej wydaje się jednoznaczny i prosty: oto poetka w przeddzień czekającej ją operacji, odczuwając niepokój, dokonuje afirmatywnego bilansu swego życia i osiąga u jego kresu spokój i spełnienie. To właśnie zauważał Czesław Miłosz, gdy podkreślał „stałą gotowość przyjęcia na

równi szczęścia i bólu, jeżeli trzeba”, a także konieczność „poddania się woli Boga”, połączoną z „uczuciem wdzięczności”¹. Podobnie powie autorka fundamentalnej książki o twórczości Świrszczyńskiej, Renata Stawowy:

Pogodzenie z tym, co minione i obecne to znak dojrzałości kobiety, która zapłaciła za nią wysoką cenę – cierpieniem. [...] Ściszony głos tej wypowiedzi służy kobiecie znajdującej się w sytuacji granicznej do oswojenia prawdy o sobie i o podstawowych prawach egzystencji².

Tą samą drogą podąża Agnieszka Stapkiewicz, pisząc o „świadczeniu godnej postawy wobec losu i śmierci”: „Spokój, tak uparcie poszukiwany podczas przeżywanych stale «przygód ciała», wreszcie odnalazł poetkę – w tej ostatniej chwili zespolenia z ciałem”³.

Niestety, nie jest mi dana tak optymistyczna lekcja czytania wiersza Anny Świrszczyńskiej – autorki *Cierpienia i radości*. Już przy pierwszej lekturze uderzyło mnie coś zgoła odmiennego, co przy każdym kolejnym odczytaniu nie tylko się powtarzało, ale także intensyfikowało: uczucie bolesnego zranienia na przekór wyrażanej jawnie i wprost, jakby na powierzchni, akceptacji własnego losu. Właśnie to zranienie – rozumiane dosłownie jako cięcie i rana (sfera „ja” lirycznego) oraz przenośnie jako dotknięcie i poruszenie (sfera odbiorcy) – którego wielokrotnie czytając ten wiersz doświadczałam, nie pozwalało mi o nim zapomnieć. Jakby w słowach Świrszczyńskiej zawarty był jakiś utajony, do mnie skierowany, apel, na który powinnam odpowiedzieć.

„Jutro będą mnie krajać” – to słowa, które w sposób szczególny wpisują „ty” odbiorcy. Nie tylko bowiem mnie poruszają, ale odczuwam niemal fizyczność tej zapowiedzi: „Jutro będą mnie krajać”. To słowa promieniujące na całość wypowiedzi i centrum tego wiersza⁴. Powtórzone trzykrotnie (wraz z tytułem) dodatkowo wzmacniają siłę przekazu. Wypowiedziane przestają być również zwykłym kolokwializmem, a zyskują charakter znaku o co najmniej dwuwymiarowej semantyce. Po pierwsze, łącząc się na płaszczyźnie językowej z pokrewnymi znaczeniowo frazeologizmami: „iść pod nóż” i „skończyć pod nożem” wydobywają złe przecucia dotyczące rezultatu mającej się odbyć operacji, jednocześnie jakby profetycznie przepowiadając ostateczny jej finał. Tak więc obecność personifikowanej śmierci w pierwszym wersie („Przyszła i stanęła przy mnie”) zostaje jeszcze zintensyfikowana. Po drugie słowo „krajac” zakreśla szczególne pole semantyczne, stając się sygnałem przekroczenia tekstowości i uobecnienia ciała wraz z jego fizjologią, materialnością, jego

¹ Cz. Miłosz, *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*, Kraków 1996, s. 106.

² R. Stawowy, „Gdzie jestem ja sama”. *O poezji Anny Świrszczyńskiej*, Kraków 2004, s. 287.

³ A. Stapkiewicz, *Ciało, kobiecość i śmiech w poezji Anny Świrszczyńskiej* [rozprawa doktorska; maszynopis].

⁴ Podążam tutaj drogą wskazaną przez J. Derridę; zob. *Szibbolet. Dla Paula Celana*, przeł. A. Dziadek, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12, s. 137–153.

„mięśnością” – dominuje ciało, nie zaś aprobatywnie nastawiona świadomość. Słowa „Jutro będą mnie krajać” uruchamiają zatem szczególne rejestry semantyczne i szczególne obrazy: ciało poddane chirurgicznej interwencji (niemal słycać odgłos sunącego po skórze ostrza), rozcięte skalpelem, otwierane niczym anatomiczny obiekt. To nie są obrazy neutralne, pozwalające zaakceptować „wydarzenie”; mają w sobie raczej coś makabrycznego, coś, co pozbawia sztukę (tu – sztukę słowa) jej mediacyjnego charakteru i mocy pocieszenia. (Roz)krojone ciało umieszczone zostaje na pierwszym planie. I poezja nie tyle pomaga ów fakt zaakceptować, ile raczej daje mu przejmujące świadectwo. A świadectwo to tym dramatyczniejsze, że ciało będąc tutaj tożsame z „ja”, jest totalną formą podmiotowego istnienia. Tak więc naruszenie granic ciała, przecinanie jego powierzchni i otwieranie kolejnych warstw, to nie tylko utrata cielesnej integralności, ale w istocie śmierć „ja” w zwielokrotnionym wymiarze.

Oczywiście, wiersz Świrszczyńskiej nie zawiera *explicite* obrazów krojonego ciała, on te obrazy we mnie wywołuje. Sam daleki jest od brutalnie naturalistycznych scen, ociekających krwią. Ale właśnie jego swoista „nagość”: brak jakichkolwiek sytuacyjnych realiów (jaka to choroba? dlaczego potrzebna jest operacja? w jakiej części ciała będzie wykonywana? etc. – jakby nie to było ważne), sprawia, że zdanie „Jutro będą mnie krajać” przekracza wymiar językowy i ewokuje sceny z sali operacyjnej. Trzykrotne, wręcz natrętne powtórzenie „Jutro będą mnie krajać” tym mocniej unaocznia zapowiedź i jej konkretne stawianie się. Dzieje się tutaj – prócz realności osoby i jej doświadczenia (oczekiwanie na operację) – szczególny akt dramatu z niepewnym zakończeniem – w tym z możliwością śmierci. I ten możliwy koniec, dziś, gdy śmierć w czasie realnym już się dokonała, ma dla mnie szczególny wydźwięk.

Występujące w centralnym zdaniu wiersza słowo „jutro” zyskuje pozycję uprzywilejowaną poprzez swoistą wersyfikacyjną nobilitację – tylko ono jedno staje się dwukrotnie w tekście osobnym wersem. Tym większej też nabiera wagi, że wedle wspomnień córki, Świrszczyńska rzeczywiście pisała ten wiersz w przeddzień czekającego ją zabiegu⁵. Było to więc konkretne jutro i konkretny dzień, który miał nadejść, nie zaś jakieś jutro wskazujące bliżej nieokreśloną przyszłość.

Derrida tak pytał o możliwość przekroczenia daty wiersza:

[...] w jaki sposób ta i n n a data, niezastępowalna i jednorazowa data innego, data dla innego, może podlegać odszyfrowaniu, przepisaniu, przełożeniu? Jak mogę ją zawłaszczyć? Więcej nawet, jak mogę się w nią wpisać? I jak jej pamięć może jeszcze rozporządzać przyszłością? Jakie przyszłe daty szykujemy takim przepisaniem?⁶

⁵ Zob. M. P i ą t k o w s k a, *Świrszczyńska. „Teraz jestem z powietrza”, „Wysokie Obcasy”* 2000, nr 25, s. 13 (tekst wiersza nie był datowany, ale dzięki informacji córki poetki czas jego powstania zostaje jednoznacznie określony).

⁶ J. D e r r i d a, *dz. cyt.*, s. 146.

I odpowiadał:

[...] pomimo daty, na przekór jej pamięci zakorzenionej w niepowtarzalności jakiegoś zdarzenia, wiersz mówi: do wszystkich, a zwłaszcza do innego.

[...] wiersz przemawia. Wbrew dacie, nawet jeśli wiersz przemawia dzięki niej, począwszy od niej, o niej i ku niej, mówi zawsze o sobie samym, za swoją przyczyną lub w rzeczy sobie najbardziej właściwej [...] Data przywołuje wiersz, ale on przemawia.

[...] Jeśli wiersz z a w d z i ę c z a wszystko dacie [...], jeśli jest coś winien własnej tajemnicy, przemawia spłacając dług, by tak rzec, wobec daty – daty, która była również darem – aby móc się od niej uwolnić, nie zaprzeczając jej, a zwłaszcza się jej nie wypierając.

[...] Trzeba, nie tracąc pamięci, mówić o dacie, która mówi już o sobie samej: data jako zwykle wydarzenie, jako zapis znaku «dla upamiętnienia», przerywałaby ciszę czystej pojedynczości. Ale, aby o niej mówić, ją także należy zatrzeć, uczynić czytelną, słyszalną, zrozumiałą p o z a c z y s t ą p o j e d y n c z o ś c i ą, o której mówi (podkr. – J. D.)⁷.

Przytoczyłam powyższe rozważania Derridy, bo czytane również w kontekście ostatniego wiersza Świrszczyńskiej, uświadamiają, że przekroczenie pojedynczości daty i przypisanego jej zdarzenia/doświadczenia, nastąpić musi na skutek połączenia z datą Innego, a więc w tym przypadku z datą mojego aktu czytania. „Jutro” Świrszczyńskiej jednoczy się zatem z moim „dziś” lektury. To właśnie jest to, co Derrida za Celanem nazywa tajemnicą spotkania.

„Jutro będą mnie krajać”. Słowo „krajac” niczym skalpel tnie tekst, przepoławiając go na dwa opozycyjne względem siebie wymiary: pierwszy związany jest z tragiczną wiedzą ciała, drugi – z konstruowaniem pozytywnego bilansu własnego życia. Czym jest to afirmujące podsumowanie, wypełniające środkową i finalną część wiersza? – nie wydaje się, że po prostu wyrazem opanowania i akceptacji. Może próbą dodania sobie samej otuchy? Własną *ars moriendi*? Może zaklinaniem losu? Może ucieczką w racjonalną i jasną konstrukcję przed ciemną sugestią przychodzącą spoza rozumu? Czym by jednak nie była, nie daje się bezkolizyjnie połączyć ze zdaniem: „Jutro będą mnie krajać”. To pęknięcie między nimi, ta rana, jak po cięciu skalpela, musi pozostać.

Ostatni wiersz Anny Świrszczyńskiej nie jest więc wyrazem poddania się losowi z uczuciem wdzięczności, nie jest także jedynie zapisaną w ciele mroczną antycypacją niechybnej śmierci. Jest – pomimo swej formalnej prostoty, a raczej poprzez nią⁸ – próbą oddania doświadczenia nieprzekładalnego na

⁷ Tamże, s. 147–148.

⁸ Jak zauważa Andrzej Pieńkoś, pisząc o sposobach obrazowania ostateczności w sztuce: „Dostrzegamy «uobecnianie się» śmierci w epoce nowoczesnej w dziełach niedokończonych, artystycznie porzuconych, szkicowych bądź studyjnych, uszkodzonych lub niszczonech, **maksymalnie uproszczonych, o zredukowanych do minimum środkach artystycznych** [podkr. – K. P.]”. (A. P i e ń k o ś, *Okropność sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, Gdańsk 2000, s. 8).

język dyskursu, wewnętrznie sprzecznego, złożonego z antynomicznych względem siebie jakości, stając się poniekąd w całości figurą niewypowiadalnego⁹. To z owej niemożności wypowiedzenia, jak sadzę, płynie apel-wezwanie skierowane do mnie, ilekroć czytam ten wiersz.

⁹ Zob. M. P. Markowski, *Bajeczna spekulacja. Derrida, Heidegger i poezja*, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12; Autor rzecz ujmuję podobnie, analizując styl Derridy: „Poemat to doświadczenie zdarzenia, którego nieuchwytna jednostkowość nie oddziela już idealności, sensu idealnego od ciała słowa. Poemat to doświadczenie nieprzetłumaczalności, ale i wezwanie do tłumaczenia. Jeżeli tak jest, to Derrida nie może pisać inaczej, niż pisze: elipsa, katechreza, tropy niewypowiadalnego, ślepe kluczenie po szlaku, strofa, która zbacza z tropu [...], bajka, która zbacza z kursu, lecz nigdy nie doprowadzi do dyskursu [...]” (s. 172). Oczywiście, styl Świrszczyńskiej jest jasny i klarowny nie tylko w porównaniu z zawiłym i idiomatycznym sposobem mówienia autora *Pisma i różnicy*, ale kontrapunktowy zabieg, jaki zastosowała w swoim ostatnim wierszu, spełnia podobną funkcję.

ZAMIAST ZAKOŃCZENIA. POEZJA (WOBEC) BÓLU

Hans-Georg Gadamer, pytając, *Czy poeci umilkną*, takie dostrzega właściwości mowy poetyckiej:

Słowo używane w komunikacji jest jak zdawkowa moneta. Czyli – oznacza coś, czym nie jest. Natomiast niegdysiejsza sztuka złota miała wartość swego znaczenia, ponieważ wartość medalu odpowiadała wartości wybitej z niego monety. Sztuka złota była zarazem tym, co znaczyła. Otóż słowo poetyckie nie tylko na coś wskazuje, a tym samym odwodzi nas od siebie, prowadzi ku czemuś innemu, jak zdawkowa moneta albo papierowy banknot, który musi mieć pokrycie. Słowo poetyckie, odsyłając nas ku czemuś innemu, zarazem wskazuje samo na siebie. Samo słowo jest poręką tego, o czym mówi. Obcując ze słowem poetyckim wszyscy tego doświadczamy. Im bardziej oswojeni jesteśmy z danym utworem poetyckim, tym bogatsza w znaczenie, tym bardziej obecna staje się wypowiedź. Słowo poetyckie wyróżnia się tym, że coś uobecniając, samo się uobecnia¹.

Poezja zatem jest w równej mierze autoreferencyjna i referencyjna, wskazując na samą siebie odsyła do czegoś poza nią. Jej szczególny sposób istnienia, najbardziej skrajnie spośród wszelkich wysłowień manifestujący swój językowy i kreacyjny charakter, domaga się też przekroczenia „progu pisma” i odnajdywania poza nim sfery bliższej „materii życia”. Jakie ma to konsekwencje w przypadku poetyckiego wysłowienia, które zaświadcza bólowe doświadczenie autora? Lub – spytajmy inaczej – dlaczego właśnie wierszem układają swą „bólową opowieść” bohaterowie tej książki ?

Kolejne spotkania – będące efektem lektury biegnącej po śladach autorskiego „ja”, i w której poezja traktowana jest jako wyraz granicznego przeżycia osobistego – układają się w sekwencję następujących po sobie świadectw, unaoczniających bliskość osoby i dzieła, które nigdy jednak nie staje się bezpośrednią ekspresją. Słowo poetyckie daje tu możliwość wypowiedziania: przez swą istotową, rzecz można, krótkość i fragmentaryczność jest zdolne bólowemu rytmowi towarzyszyć, przez nazywanie oswajając, przez wypowiadanie integrować chaos doznań, przez wprowadzanie w porządek kultury nadawać znaczenia i odnajdywać sens, przez ironię, groteskę, humor budować dystans wobec bólowego doświadczenia. I choć widać opór języka wobec przedmiotu

¹ H.-G. G a d a m e r, *Czy poeci umilkną*, [w:] t e n ż e, *Czy poeci umilkną*, wybrał (wg pomysłu A. Szlosarka) J. Margański, przeł. M. Łukasiewicz, wstęp K. Bartoszyński, Bydgoszcz 1998, s. 35–36.

opisu, choć ból nie daje się nazwać „po imieniu” (a czasami sytuuje się niemal na granicy zamilknięcia), choć słowa, jakie podsuwają słowniki i gotowe do użycia, skonwencjonalizowane metafory na niewiele się tu zdają – to jednak poetyckie wysłowienie ujawnia nie tylko swą wobec bólu bezsilność. Dla każdego z poetów pismo „ręki śmiertelnej” staje się bowiem drogą do samowiedzy i (samo)poznania. Dzieje się tak, jak twierdził Foucault:

[...] opisywanie wewnętrznych przeżyć [to] broń w [...] starciu [...], pisanie staje się próbą i sprawdzianem: wyprowadzając myśl na światło dzienne, rozprasza wewnętrzne ciemności, w których czai się nieprzyjaciel².

Tropienie „nieprzyjaciela” – bólowych „przygód” własnego ciała – i próba wyrażenia w materii języka somatycznych opresji, to rodzaj wyzwania jednoczący egzystencjalne i artystyczne wymiary poszukiwań twórców. I choć towarzyszy temu, nierzadko wyrażane także wprost, poczucie niedostateczności i zasadniczego braku języka, który ze swej istoty nie jest w stanie przekazać tego, co rzeczywiste i konkretne³, to jednak proces pisania wydaje się działaniem koniecznym. BOWIEM „teksty egzystencji”, jakie w efekcie powstają, pełnią nierzadko funkcję autoterapeutyczną. Będąc próbą budowania relacji z samym sobą, analizy a zarazem obiektywizacji własnych doświadczeń, umożliwiają także nawiązanie kontaktu z drugim (czytelnikiem). Pozwala więc poezja na przekroczenie granicy niemego cierpiącego ciała, na przerwanie kręgu niewyraźności, na ustanowienie relacji nie tylko z własnym „ja”, ale także z innymi: „pisać więc to «ukazywać się», wystawiać się na spojrzenie, przedkładać innym własne oblicze”⁴.

Czy jednak tylko poezja ma te szczególne właściwości? Czy inne (literackie) języki pozostają bezradne wobec cierpienia „nie do opisania”? Czy jedynie wierszem wypowiedzieć można bolesny dramat egzystencji?

Analizując refleksję nad sztuką Maurice’a Blanchota, Lévinas stwierdzał: „sposobem na ujawnienie tego, co pozostaje i n n e mimo swego objawienia, nie jest myślenie, lecz język poetycki”⁵. Język poetycki, ze względu na swą specyfi-

² M. F o u c a u l t, *Sobąpisanie*, przeł. M. P. Markowski, [w:] t e n ż e, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wyb. i oprac. T. Komendant, postł. M. P. Markowski, Warszawa 1999, s. 304.

³ Wszyscy poeci, którymi się zajmuję, będąc silnie osadzeni w modernistycznej formacji, są świadomi – jak to nazwał Nycz – „kręgów wyobcowania”, w jakie wpisuje się każdy, a zwłaszcza poetycki, proces werbalizacji. (zob. R. N y c z, *Język modernizmu. Doświadczenie wyobcowania i jego konsekwencje*, [w:] t e n ż e, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997).

⁴ M. F o u c a u l t, *dz. cyt.*, s. 314.

⁵ E. L é v i n a s, *Spojrzenie poety*, przeł. M. P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1996, nr 10, s. 72.

kę, jest w stanie odsłaniać ukryte i, sytuując się pomiędzy *grafo* i *agrafo*, dotykać nieprzekazywalnych doznań.

Poezja to *residuum* jednostkowości, w dwojakim sensie: personalnym i literackim. Choć bowiem nie istnieje styl wypowiedzi doskonale neutralny i dosłowny, bezpośrednio przylegający do rzeczywistości (jak wiadomo, nawet codzienna komunikacja nie jest po prostu referencyjna), to poezja intensyfikuje w stopniu najwyższym figuratywno-retoryczny wymiar języka. To, co z punktu widzenia racjonalnego dyskursu można określić jako słabość (niekategorialność i metaforyczność), w przypadku poezji staje się siłą, daje bowiem szansę wyrażenia tego, czemu logiczne rozumowanie i filozoficzny wywód nie są w stanie sprostać⁶. „Mowa żywa” Lévinasa⁷, „sygnatura” Derridy⁸ czy „styl emfacyjny” Adorno, który poprzez nadmiar ekspresji buduje „uroczyste frazesy”, sprawiają, że „pozór poezji staje się medium prawdy”⁹.

W jaki sposób może dojść w poezji do wyrażenia niepowtarzalnego doświadczenia? Dzięki jakim zabiegom staje się ona „przekładem bólu” i świadectwem „prywatnego głosu”? Decydująca jest tutaj specyfika stylu wypowiedzi, jego swoista idiomatyczność, ufundowana przede wszystkim na oryginalności stosowanych środków poetyckich. Przez szczególnie ukształtowany język dochodzi do naruszenia powszechnej normy, do zakwestionowania „przezroczystości” mowy, do podważenia tradycyjnej semantyki i konwersacyjnej oczywistości. Botho Strauß powiada, że poeta „jest odpowiedzialny za to, co nieprzekazane, za lukę, przerwany kontakt, fazę zaciemnienia, pauzę. Za obcość”¹⁰.

Poetycki tryb mówienia tę obcość nie tyle nawet oswaja, co ujawnia. Stosowane środki, nadając tekstowi jednostkowy wymiar, budują dykcję najbardziej odległą od użyć powszechnych, bowiem – jak zauważa Teresa Dobrzyńska – „w wypadku zastosowania przenośni ów personalny wymiar wyraża się znacznie intensywniej niż to ma miejsce w zwykłym, niefiguralnym porozumieniu werbalnym”¹¹, „ponieważ znaczenie kodowe jest zaledwie punktem wyjścia” do powstawania „efemerycznego sensu”¹².

⁶ Zob. D. Attridge, *Tworzenie i inny*, przeł. P. Mościcki, [w:] tenże, *Jednostkowość literatury*, Kraków 2007.

⁷ Zob. *Wprowadzenie*, s. 31.

⁸ Zob. *Wprowadzenie*, s. 44.

⁹ Th. W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, przekł. i wstęp K. Krzemieniowa przy współpr. S. Krzemienia-Ojaka, Warszawa 1986, cytaty odpowiednio: s. 530 i 569.

¹⁰ B. Strauß, *Die Erde ein Kopf. Rede zum Büchner-Preis*, „Die Zeit“, 27.10.1989, nr 44, s. 65; cyt za: W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb., oprac. i przedm. R. Nycz, Kraków 1997, s. 546.

¹¹ T. Dobrzyńska, „Mój intymny mały świat” a poetyckie sposoby konceptualizacji. *Metafora*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Warszawa 2000, s. 108

¹² Tamże, s. 107.

Te uwagi dotyczące jednego ze stylistycznych środków mają charakter ogólniejszy i pozwalają zauważyć, że na tym właśnie polega specyfika języka poetyckiego. Nie tylko metafora „chwytą osobliwe jakości”¹³, ale taka jest funkcja wielu stosowanych w poezji zabiegów, ponieważ wszystkie one służą

[...] uchwyceniu pewnych osobliwych jakości i relacji postrzeganych przez mówiącego, a dających się wyrazić za pośrednictwem konotacji wyrazowych peryferyjnych, rzadkich czy wręcz indywidualnych, będących pochodną niepowtarzalnego, jedyne w swoim rodzaju doświadczenia osoby mówiącej¹⁴.

To źródłowe i najgłębiej indywidualne doświadczenie powoduje, że poetyckie mówienie nie może zostać sprowadzone do „elementów pojęciowych i kategoryalnych”¹⁵, ale musi wchłonąć i wyrazić indywidualne przeżycie. A to z kolei sprawia, że „tworzenie i rozumienie [...] obliczone jest więc na osobisty, pełen udział nadawcy i odbiorcy”¹⁶. Metafora staje się – konkluduje Dobrzyńska – „podobnie jak sama poezja, podstawowym sposobem manifestowania się osoby w komunikacji językowej”¹⁷. Bowiem – dopowiedzmy – przez szczególnie ukształtowany język, przez figuratywną i enigmatyczną mowę wierszy możemy rozpoznać coś, co jest niepowtarzalne i właściwe tylko danemu poecie – brzmienie, tembr głosu.

A zatem poetycka dykcja, poprzez swą idiomatyczność, staje się przestrzenią uobecnienia „bólowych stanów”. Tekst nie jest jedynie przedstawieniem bólu, lecz także rodzajem jego „ekwiwalentu” – wierszem-bólem; nie będąc „zdawkową monetą” oznacza więc, przypomnijmy słowa Gadamera, to, czym jest. Dochodzi więc do połączenia materii życia z materią języka. Tak ukształtowany język zyskuje charakter szczególnego medium empatycznego – inicjuje spotkanie między tym, który mówi o sobie a tym, który słuchając, próbuje współ-być i współ-odczuwać. Tak oto otwiera się przestrzeń spotkania i (roz)mowy twarzą w twarz. Ta iluzoryczna forma osobistego kontaktu realizowana w niepowtarzalnym zdarzeniu lektury dochodzi do skutku przez ślad, „zaszyfrowany zapis rzeczywistości” – jak powie Ryszard Nycz – „teksty literackie w akcji tropologicznej reprezentacji «wynajdują» swoje pre-teksty i równocześnie je «neutralizują» jako poza literackie, obiektywne postaci rzeczywistości”¹⁸.

Ten dwufazowy akt animuje dwustronny kontakt i prowadzi nie tylko do iluzji bezpośredniego obcowania. Język poetycki, który to umożliwia, poświad-

¹³ Tamże, s. 108.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, s. 111.

¹⁶ Tamże, s. 112.

¹⁷ Tamże, s. 115.

¹⁸ R. N y c z, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 13.

czając swym jednostkowym i niepowtarzalnym sposobem organizacji odrębność nie tylko wysłowienia, ale także głosu autora, staje się także strażnikiem jego odrębności i podmiotowości.

Tak więc wiersz, „wyrastający z bólu” i „nieprzebranego bogactwa ciała”, sytuując się na granicy między życiem a tekstem, wzywa nie tylko do (od)czytania. Poezja nie jest bowiem, jak stwierdza Markowski

[...] głosem anonimowym, zanurzonym w bezosobowych językach kultury, lecz emblematem ciała, niepowtarzalnej idiomatyczności tego, kto pisze. Ten, kto pisze, jest *de facto* tym, kto mówi, bo w głosie kryje się to, co różni nas od innych ludzi. Ale ta różnica [...] kryje się również w twarzy¹⁹.

Usłyszeć w poetyckim piśmie głos, zobaczyć twarz cierpiącego poety i człowieka – to jest wezwanie płynące z poezji bólowego doświadczenia. A towarzyszyć mu musi w sposób konieczny – przy próbach usłyszenia i podjęcia tego apelu – poczucie niespełnienia oraz świadomość braku i niepełności udzielanej odpowiedzi.

¹⁹ M. P. M a r k o w s k i, *Nieobliczalne. Eseje*, Kraków 2007, s. 137.

BIBLIOGRAFIA

Pierwsza część zestawienia bibliograficznego zawiera wybrane pozycje, które mają charakter ogólny, odnoszą się do kwestii reprezentacji, doświadczenia, cielesności, podmiotowości, literackości/poetyckości, inności, krytyki etycznej oraz głównej problematyki niniejszej książki (cierpienie, choroba, umiowanie, śmierć). W kolejnych częściach znajdują się bibliografie przedmiotowe dotyczące poszczególnych poetów, uwzględniające całościowe opracowania ich twórczości, a także artykuły i teksty im poświęcone, najbardziej istotne w perspektywie interesujących mnie zagadnień.

- Abramowska J., *Jednak autor! Skromna propozycja na okres przejściowy*, [w:] *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżka, Warszawa 1996.
- Abramowska J., *Podmiot – Osoba – Autor*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002.
- Abramowska J., *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań 1995.
- Abrams M. H., *Jak to się robi z tekstami*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9–10.
- Adamiak M., *Autor – dzieło – czytelnik: trzy wymiary zwrotu etycznego w literaturoznawstwie ponowoczesnym*, [w:] *Filozofia i etyka interpretacji*, red. A. F. Kola, A. Szahaj, Kraków 2007.
- Adorno Th. W., *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1999.
- Adorno Th. W., *O literaturze. Wybór esejów*, przeł. A. Wołkowicz, Warszawa 2005.
- Adorno Th. W., *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.
- Adorno Th. W., *Dialektyka negatywna*, przekł. i wstęp K. Krzemieniowa, Warszawa 1986.
- Ankersmit F., *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. i wstęp E. Domańska, Kraków 2004.
- Antropologia śmierci. *Mysł francuska*, wyb. i przekł. S. Ciechowicz, J. M. Godzimirski, Warszawa 1993.
- Ariès Ph., *Człowiek i śmierć*, przekł. E. Bąkowska, Warszawa 1989.
- Attridge D., *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Kraków 2007.
- Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, oprac. M. Jędraszekiewicz, [w:] *Słownik po literaturze filozoficznej XX wieku*, t. 1, red. B. Skarga, współpr. S. Borzym, H. Floryńska-Lalewicz, Warszawa 1994.
- Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniewie, oprac., wstęp, weryfikacja przekładu S. Balbus, Kraków 1975.
- Baczko B., *Hiob, mój przyjaciel. Obietnice szczęścia i nieuchronność zła*, przeł. J. Niecikowski, Warszawa 2001.
- Badzioch-Bryła B., *Ku ciału post ludzkiemu. Poezja polska po 1989 roku*, Kraków 2006.
- Bakke M., *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000.
- Balbus S., *Między stylami*, Kraków 1996.
- Balbus S., *Propozycje metodologiczne i ich teoretyczne konteksty*, [w:] M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniewie, oprac., wstęp, weryfikacja przekładu S. Balbus, Kraków 1975.

- Balcerzan E., *Poezja polska w latach 1939–1965. Strategie liryczne*, cz. I, Warszawa 1982; *Poezja polska w latach 1939–1965. Ideologie artystyczne*, cz. II, Warszawa 1988.
- Balcerzan E., *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale poezji współczesnej*, Poznań 1972.
- Barthes R., *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przekł. i posł. M. Bieńczyk, Warszawa 1999.
- Barthes R., *Od dzieła do tekstu*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr 6.
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1995.
- Barthes R., *Wykład*, przeł. T. Komendant, „Teksty Drugie” 1979, nr 5.
- Bataille G., *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hedeman, Warszawa 1998.
- Bauman Z., *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995.
- Bauman Z., *Etyka ponowoczesna*, przeł. J. Tokarska-Bakir, Warszawa 1996.
- Blanchot M., *Szaleństwo dnia*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1996, nr 10.
- Blanchot M., *Ślady i Księga Pytań*, przeł. A. Wasielewska, „Literatura na Świecie” 1996, nr 10.
- Błoński J., *Uparte trwanie baroku*, „Znak” 1995, nr 7.
- Bocheński T., *Wstęp do czarnego humoru*, [w:] tenże, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste*, Kraków 2005.
- Borkowska G., *Opowiedzieć umieranie*, [w:] *Narracja i tożsamość. Antropologiczne problemy literatury*, t. 2, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004.
- Brach-Czaina J., *Ciało współczesne*, „Res Publica Nowa” 2000, nr 11.
- Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*, Kraków 2006.
- Brzozowski J., *Późne wiersze poetów polskich XX wieku. Dwanaście szkiców i komentarzy*, Łódź 2007.
- Buber M., *O Ja i Ty*, przeł. J. Doktor, [w:] *Filozofia dialogu*, wyb., oprac. i przedm. B. Baran, Kraków 1991.
- Burzyńska A., *Ciało w bibliotece*, „Teksty Drugie” 2002, nr 6.
- Burzyńska A., *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001.
- Burzyńska A., *Lekturografia. Filozofia czytania według Jacques’a Derridy*, „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 1.
- Burzyńska A., *Od metafizyki do etyki*, „Teksty Drugie” 2002, nr 1–2.
- Burzyńska A., *Poetyka po strukturalizmie*, [w:] tenże, *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006.
- Cackowski Z., *Ból. Lęk. Cierpienie*, Lublin 1997.
- Camporesi P., *Laboratoria zmysłów*, przeł. J. Ugniewska, Gdańsk 2005.
- Caputo J. D., *Against Ethics: Contributions to a Poetics of Obligation with Constant Reference to Deconstruction*, Bloomington 1993.
- Ceronetti G., *Milczenie ciała. Materiały do studiów medycznych*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2004.
- Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001.
- Cieślak R., *Gry wzrokowe. O wyobrażeniach ciał w poezji polskiej XX wieku*, [w:] *Między słowem a ciałem*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2001.
- Codzienne, przedmiotowe, cielesne. Język nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*, red. H. Gosk, Izabelin 2002.
- Courtine J.-J., Haroche C., *Historia twarzy. Wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2007.
- Culler J., *Nowoczesna liryka: ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*, przeł. T. Kunz, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998.
- Czaja D., *Ciało w kilku odstonach*, [w:] *Metamorfozy ciał. Świadectwa i interpretacje*, red. i wstęp D. Czaja, Warszawa 1999.

- Czapliński P., *Rzecz o literaturze albo proza lat dziewięćdziesiątych wobec „mimesis”*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wysocki, B. Kaniewska, Poznań 1999.
- Czapliński P., *Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5.
- Czerwińska M., *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznaczenie i wyzwanie*, Kraków 2000.
- Dąbrowska E., *Teksty w ruchu. Powroty baroku w polskiej poezji współczesnej*, Opole 2001.
- Dąbrowski M., *Projekt krytyki etycznej. Studia i szkice literackie*, Warszawa 2005.
- Dąbrowska I., *Milczenie jako wyraz i jako wartość*, „Roczniki Filozoficzne TN KUL”, t. XI, 1963, z. 1 (*Filozofia teoretyczna*).
- Dąbrowska I., *O funkcjach semiotycznych milczenia*, [w:] *taż, Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki teorii nauki i historii filozofii*, Warszawa 1975.
- Derrida J., *Psyche. Odkrywanie innego*, przeł. M. P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb., oprac. i przedm. R. Nycz, Kraków 1997.
- Derrida J., „*Ta dziwna instytucja zwana literaturą*”, z Jacquesem Derridą rozmawia Derek Attridge, przeł. M. P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12.
- Derrida J., *Edmund Jabés i problem księgi*, [w:] *tenże, Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004.
- Derrida J., *Jednojęzyczność Innego, czyli proteza oryginalna*, przeł. A. Siemak, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12.
- Derrida J., *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999.
- Derrida J., *Przemoc i metafizyka*, przeł. K. Matuszewski, P. Pieniążek, [w:] *tenże, Pismo filozofii*, wyb. B. Banasiak, Kraków 1993.
- Derrida J., *Szibollet. Dla Paula Celana*, przeł. A. Dziadek, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12.
- Dewey J., *Jak myślimy?*, przeł. Z. Bastgenówna, Warszawa 1988.
- Dilthey W., *Pisma estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1982.
- Dłuska M., *Studia i rozprawy*, Kraków 1970.
- Dobrzyńska T., „*Mój intymny mały świat*” a poetyckie sposoby konceptualizacji. *Metafora*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Warszawa 2000.
- Dobrzyńska T., *Tekst, styl, poetyka: zbiór studiów*, Kraków 2003.
- Domańska E., *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Poznań 2005.
- Drwięga M., *Ciało człowieka. Studium z antropologii filozoficznej*, Kraków 2002.
- Dybczak K., *Personalistyczna krytyka literacka. Teoria i opis nurtu z lat trzydziestych*, Wrocław 1981.
- Faryno J., *Skąd wiesz, kiedy milczę?*, [w:] *Semantyka milczenia. Zbiór studiów*, red. K. Handke, Warszawa 1999.
- Fish S., *Interpretacja, retoryka, polityka*, red. A. Szahaj, Kraków 2002.
- Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyńska, Warszawa 1990.
- Foucault M., *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, Warszawa 1997.
- Foucault M., *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, Warszawa 1987.
- Foucault M., *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, przekł. T. Komendant, B. Banasiak, M. P. Markowski, Warszawa 1999.
- Friedrich H., *Struktura nowoczesnej liryki*, przekł. i wstęp E. Felisiak, Warszawa 1978.
- Gadacz T., *Enigma cierpienia*, [w:] *Człowiek wobec religii. Filozoficzne aspekty religijnego sensu*, red. K. Mech, Kraków 1999.

- Gadamer H.-G., *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993.
- Gadamer H.-G., *Czy poeci umilkną*, wybrał (wg pomysłu A. Szlosarka) J. Margański, przeł. M. Łukasiewicz, wstęp K. Bartoszyński, Bydgoszcz 1998.
- Gadamer H.-G., *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Warszawa 2004.
- Głowiński M., *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.
- Głowiński M., *Dzieło wobec odbiorcy. Prace wybrane Michała Głowińskiego*, t. 3, red. R. Nycz, Kraków 1998.
- Głowiński M., *Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej*, [w:] tenże, *Narracje literackie i metaliterackie. Prace wybrane Michała Głowińskiego*, t. 2, red. R. Nycz, Kraków 1997.
- Gombrowicz W., *Publicystyka. Wywiady. Teksty różne 1963–1969, Dzieła*, t. XIV, *Varia*, red. naukowa J. Błoński, J. Jarzębski, Kraków 1997.
- Grochowski G., *Lepienie golema*, „Teksty Drugie” 2002, nr 6.
- Handke R., *Milczenie w perspektywie oczekiwania*, [w:] *Semantyka milczenia*, zbiór studiów pod red. K. Handke, Warszawa 1999.
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002.
- Hirsch E. D., *Trzy wymiary hermeneutyki*, przeł. P. Parlej, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. I: *Badania strukturalno-semiotyczne (uzupełnienie). Problemy recepcji i interpretacji*, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1992.
- Hudzik J. P., *Estetyka egzystencji. Szkice z pogranicza ponowoczesnej etyki i estetyki*, Lublin 1998.
- Jak wyśpiewać sekcję zwłok? Rozmowa krytyków*, „Res Publica” 2001, nr 7.
- Jameson F., *O interpretacji*, przeł. M. B. Fedowicz, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. II, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1996.
- Jarosiński Z., *Proza dokumentu osobistego*, [w:] *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*, red. A. Brodzka, L. Burska, Warszawa 1998.
- Kłosińska K., *Écrutire féminine. Rok 1974*, [w:] *Język artystyczny*, t. 12: *Literatura kobiet, literatura kobieca, kobiecość w literaturze*, red. B. Witosz, Katowice 2003.
- Kola A. F., *Dlaczego literaturoznawstwo polskie jest etycznie ślepe*, [w:] *Filozofia i etyka interpretacji*, red. A. F. Kola, A. Szahaj, Kraków 2007.
- Krawczyńska D., *Doświadczenie niemożliwe*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006.
- Krawczyńska D., *Empatia? Substytucja? Identyfikacja? Jak czytać teksty o Zagładzie?*, [w:] *Narracja i tożsamość. (II) Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004.
- Kristeva J., *Chora na cierpienie: Duras*, przeł. M. Pluta, „Kresy” 2001, nr 1–2.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.
- Kuderowicz Z., *Dilthey*, Warszawa 1987.
- Kunce A., *O motylu i dyskretnym uroku mikrologii*, [w:] *Skala mikro w badaniach literackich*, red. A. Nawarecki, M. Bogdanowska, Katowice 2005.
- Lacoue-Labarthe P., *Poezja jako doświadczenie. Dwa wiersze Paula Celana*, przeł. J. Margański, Gdańsk 2004.
- Lang B., *Przedstawianie zła: etyczna treść a literacka forma*, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2.
- Legeżyńska A., *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999.
- Lejeune P., *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001.
- Leociak J., *Makabra w doświadczeniu XX wieku*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006.
- Leśniak A., *Blanchot i Derrida. Topografia doświadczenia*, Kraków 2003.

- Levinas E., *Przestrzeń nie jest jednowymiarowa*, [w:] tenże, *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*, przeł. A. Kuryś, Gdynia 1991.
- Levinas E., *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przeł. M. Kowalska, wstęp B. Skarga, przekł. przejrzał J. Migasiński, Warszawa 1998.
- Levinas E., *Imiona własne*, przeł. J. Margański, Warszawa 2000.
- Levinas E., *Inaczej niż być ponad istotą*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 2000.
- Levinas E., *Spojrzenie poety*, przeł. M. P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1996, nr 10.
- Levinas E., *Ślad innego*, przeł. B. Baran, [w:] *Filozofia dialogu*, red. B. Baran, Kraków 1991.
- Levinas E., *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*, przeł. A. Kuryś, wstęp M. Jędraszewski, Gdynia 1991.
- Lewiński D., *Strukturalistyczna wyobraźnia metateoretyczna. O procesach paradygmatyzacji w polskiej nauce o literaturze po 1958 roku*, Kraków 2004.
- Literatura wobec niewyraźnego*, „Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej”, t. 79, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1999.
- Lurker M., *Przesłanie symboli w mitach, kulturach, religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994.
- Liotard J. F., *Kondycja ponowoczesna*, przeł. M. Kowalska i in., Warszawa 1997.
- Liotard J. F., *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, przeł. M. P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb., oprac. i przedm. R. Nycz, Kraków 1997.
- Łebkowska A., *Empatia i stereotyp w prozie współczesnej*, [w:] *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, red. W. Bolecki, G. Gazda, Warszawa 2003.
- Łebkowska A., *Fotografia jako empatyczna mediacja*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie). Studia*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004.
- Łebkowska A., *O pragnieniu empatii w prozie polskiej końca XX wieku*, „Teksty Drugie” 2002, nr 5.
- M. Gołębiowska, *Doświadczenie egzystencjalne według Maurice'a Merleau-Ponty'ego*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006.
- Małczyński B., *Ciało zapisane – ciało zdekonstruowane? „Corpus” Jean-Luc Nancy'ego*, [w:] *Czytanie Derridy*, red. B. Małczyński, R. Włodarczyk, Wrocław 2005.
- Man P. de, *Auto-biografia jako od-twarzania*, przeł. M. B. Fedowicz, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000.
- Markowski M. P., *Nowoczesność: ciało niedoświadczone*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006.
- Markowski M. P., *Zwrot etyczny w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki” 2000, nr 1.
- Markowski M. P., *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999.
- Markowski M. P., *Bajeczna spekulacja. Derrida, Heidegger i poezja*, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12.
- Markowski M. P., *Nieobliczalne. Eseje*, Kraków 2007.
- Markowski M. P., *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.
- Markowski M. P., *Pragnienie obecności. Filozofie prezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.
- Maurice Blanchot: literatura ekstremalna*, red. P. Mościcki, Warszawa 2007.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, postł. J. Migasiński, Warszawa 2001.
- Merleau-Ponty M., *Proza świata. Eseje o mowie*, wyb. i wstęp S. Ciechowicz, przeł. E. Bieńkowska, S. Ciechowicz, J. Skoczylas, Warszawa 1999.

- Merleau-Ponty M., *Zapytywanie i intuicja*, przeł. R. Lis, [w:] tenże, *Widzialne i niewidzialne*, Warszawa 1996.
- Mikołajko Z., *Śmierć i tekst. Sytuacja ostateczna w perspektywie słowa*, Gdańsk 2001.
- Mitosek Z., *Mimesis – między udawaniem a referencją*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002.
- Mitosek Z., *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997.
- Mróz P., *Sztuka jako projekt. Filozofia i estetyka Maurice'a Merleau-Ponty'ego*, Kraków 2002.
- Nancy J. L., *Zakazana reprezentacja*, przeł. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2004, nr 5.
- Nancy J.-L. *Corpus*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002.
- Narracja i tożsamość (I) Antropologiczne problemy literatury, (II) Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004.
- Nasiłowska A., *Persona liryczna*, Warszawa 2000.
- Nawarecki A., *Mały Mickiewicz. Studia mikrologiczne*, Katowice 2003.
- Nawarecki A., *Wstęp*, [w:] *Miniatura i mikrologia*, t. 2, red. A. Nawarecki, Katowice 2000.
- Nieuwerkerken A., von, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998.
- Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006.
- Nussbaum M., *Czytać, aby żyć*, przeł. A. Bielik-Robson, „Teksty Drugie” 2002, nr 1–2.
- Nycz R., *Jak opisać doświadczenie, którego nie ma?* „Teksty Drugie” 2004, nr 5.
- Nycz R., *Język modernizmu. Doświadczenie wyobcowania i jego konsekwencje*, [w:] tenże, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.
- Nycz R., *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Nycz R., *O nowoczesności jako doświadczeniu – uwagi wstępne*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006.
- Owczarek B., *Przemiany narratologii*, [w:] *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd Polonistów, Kraków, 24–25 września 2004*, red. M. Czerwińska i in., Kraków 2005.
- Pajdzińska A., *Frazeologizmy jako tworzywo współczesnej poezji*, Lublin 1993.
- Pamięć, etyka i historia. Aglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych (antologia przekładów)*, red. E. Domańska, Poznań 2002.
- Pieńkoś A., *Okropność sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, Gdańsk 2000.
- Pietrych K., *Choroba – źródła tematu oraz jego krystalizowanie się w kulturze europejskiej*, [w:] *Wariacje na temat. Studia literackie*, red. J. Abramowska, A. Czyżak, Z. Kopeć, Poznań 2003.
- Pietrych K., *Literackie świadectwa bólu i choroby – interpretacje i aksjologiczne kłopoty*, [w:] *Wartość i sens. Aksjologiczne aspekty teorii interpretacji*, red. A. Tyszczyk, E. Fiała, R. Zajączkowski, Lublin 2003.
- Pisarkowa K., *O komunikatywnej funkcji przemilczenia*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1986, R. XXVII, nr 1 (107) [Kraków].
- Pluciennik J., *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*, Kraków 2004.
- Prawda M., *Biograficzne odtwarzanie rzeczywistości (O koncepcji badań biograficznych Fritza Schütze)*, „Studia Socjologiczne” 1989, nr 4 (115).
- Przymuszała B., *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*, Kraków 2006.
- Pszczółowska L., *Dlaczego wierszem*, Warszawa 2003.

- Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006.
- Ricoeur P., *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chełstowski, oprac. i wstęp M. Kowalska, Warszawa 2003.
- Ricoeur P., *Temps et récit*, Paris 1988.
- Riemann G., Schütze F., „Trajektoria” jako podstawowa koncepcja teoretyczna w analizach cierpienia i bezwładnych procesów społecznych, przeł. Z. Bokszański, A. Piotrowski, „Kultura i Społeczeństwo” 1992, r. XXXVI, nr 2.
- Rorty R., *Inny możliwy świat*, przeł. A. Żychliński, „Odra” 2006, nr 4.
- Rorty R., *Przygodność języka*, przeł. J. Popowski, [w:] *Postmodernizm a filozofia: wybór tekstów*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Warszawa 1996.
- Rosner K., *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003.
- Rudolph K., *Gnoza. Istota i historia późnoantycznej formacji religijnej*, przeł. G. Sowiński, Kraków 1995.
- Sandrin L., *Wobec cierpienia. Zrozumieć, przyjąć, wytłumaczyć cierpienie*, przeł. K. Kamińska, Kielce 2000.
- Scheler M., *Istota i forma sympatii*, przekł. i wstęp A. Węgrzecki, Warszawa 1980.
- Semantyka milczenia. Zbiór studiów*, red. K. Handke, t. 1 – Warszawa 1999, t. 2 – Warszawa 2002.
- Shusterman R., *Praktyka filozofii, filozofia praktyki. Pragmatyzm a życie filozoficzne*, przeł. A. Mitek, red. nauk. K. Wilkoszewska, Kraków 2005.
- Skarga B., *O bezwstydzie w naszych czasach*, „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 46.
- Skrendo A., *Dwa typy krytyki etycznej i ich pogranicze*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3.
- Skrendo A., *Sygnatura Tadeusza Różewicza. Dwie interpretacje ze wstępem i „post scriptum”*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Warszawa 2000.
- Skwarczyńska S., *Przemilczenie jako element strukturalny dzieła literackiego*, [w:] też, *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*, Łódź [brak daty].
- Skwarczyńska S., *Systematyka głównych kierunków w badaniach literackich*, Łódź 1948.
- Sławek T., *Czy ból uczy. Lekcja spojrzenia dolorycznego*, [w:] *Ból*, „Punkt po punkcie”, rok piąty, zeszyt piąty, Gdańsk 2004.
- Sławiński J., *Co nam zostało ze strukturalizmu?*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2000.
- Sontag S., *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Warszawa 1999.
- Stala M., *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków 1991.
- Stala M., *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997.
- Stala M., *Od czarnego słońca do ciemnego świecidła*, „Teksty” 1980, nr 6.
- Stala M., *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994.
- Steiner G., *Obecność*, [w:] tenże, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 1997.
- Sugiera M., „Mythos”, „katharsis” i „mimesis” – nowe lektury „Poetyki” Arystotelesa, [w:] *Po strukturalizmie. Współczesne badania literackie*, red. R. Nycz, Wrocław 1992.
- Szajnert D., *Intencja versus inwencja*, „Teksty Drugie” 2006, nr 1.
- Szajnert D., *Intencja autora i etyka interpretatora*, [w:] *Filozofia i etyka interpretacji*, red. A. F. Kola, A. Szahaj, Kraków 2007.
- Szajnert D., *Intencja i interpretacja*, „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 1.
- Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2000.
- Terlecki T., *Krytyka personalistyczna*, Londyn 1957.

- Tokarska-Bakir J., „Zanik doświadczenia”: *diagnoza antropologiczna*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006.
- Tomkowski J., *Mistyka i herezja*, Wrocław 1993.
- Ubertowska A., *Shoah i niespełniona obietnica opowieści*, [w:] *Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004.
- Ubertowska A., *Świadek – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*, Kraków 2007.
- Ulicka D., *Podmiot – etyka – dogmatyka. O tzw. paradygmacie etycznym w literaturoznawstwie lat dziewięćdziesiątych*, [w:] *Dialog, komparatystyka, literatura*, red. E. Kasperski, D. Ulicka, Warszawa 2002.
- Ulicka D., „Zwrot” etyczny w badaniach literackich, [w:] *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, t. 1, red. M. Czermińska i in., Kraków 2005.
- Welsch W., *Estetyka i anestetyka*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb., oprac. i przedm. R. Nycz, Kraków 1997.
- Welsch W., *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przekł. K. Gucałska, red. nauk. K. Wilkoszewska, Kraków 2005.
- White H., *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, przeł. E. Domańska, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2.
- White H., *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2002.
- Wieczorkiewicz A., *Muzeum ludzkich ciał*, Gdańsk 2000.
- Witosz B., *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje od fin de siècle’u do końca XX wieku*, Kraków 2001.
- Wojda D., *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Kraków 1996.
- Wolska D., *Doświadczenie – ponownie rzeczywista kwestia humanistyki*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006.
- Wójcik T., *Późna twórczość wielkich poetów. Dramat formy*, Warszawa 2005.
- Wymiary śmierci*, wyb. i wstęp S. Rosiek, Gdańsk 2002.
- Zawadzki A., *Autor. Podmiot literacki*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.
- Zeidler-Janiszewska A., *Progi i granice doświadczenia (w) nowoczesności*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006.
- Zimand R., „W nocy od 12 do 5 nie spałem” – *dziennik Adama Czerniakowa – próba lektury*, Warszawa 1982.

Aleksander Wat

- Aleksander Wat und „sein” Jahrhundert*, red. M. Freise und A. Lawaty, Wiesbaden 2002.
- Baranowska M., *Trans czytającego młodzieńca wieku (Wat)*, [w:] *taż, Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984.
- Barańczak S., *Wat: cztery ściany bólu*, [w:] *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, red. W. Ligęza, Kraków 1992.
- Borowski J., „Między bluźniercą a wyznawcą”. *Doświadczenie sacrum w poezji Aleksandra Wata*, Lublin 1998.
- Borowski J., „Nie-Boska” i Aleksander. („Szkice o Krasińskim” Aleksandra Wata), [w:] *W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji”. O twórczości Aleksandra Wata*, red. J. Borowski, W. Panas, Lublin 2002.
- Brakoniecki K., *Światłość w ciemności. O wierszach Aleksandra Wata*, „Poezja” 1982, nr 10.
- Brzozowski J., *Notatki do „Wiersza ostatniego”*, [w:] *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, red. J. Brzozowski, K. Pietrych, Warszawa 1999.

- Dudziński W., *Aleksander Wat opisuje swe schorzenie neurologiczne*, „Wiadomości Lekarskie” 1989, z. 10.
- Dziadek A., *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999.
- Fiut A., „Uwierzytelnić swoją nieprzynależność”, [w:] *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, red. W. Ligęza, Kraków 1992.
- Jeleński K. A., *Lumen obscurum. O poezji Aleksandra Wata*, [w:] tenże, *Zbiegi okoliczności*, oprac. P. Kłoczowski, Kraków 1981.
- Kaliszewski W., *Wyjść poza ciemność. O Aleksandrze Wacie*, „Powściągliwość i Praca” 1988, nr 7–9.
- Karpiński W., *Aleksander Wat – krajobrazy poezji*, „Zeszyty Literackie” 1987, nr 19.
- Kochańczyk A., *Poeta w piekle XX wieku*, „Akcent” 1989, nr 4.
- Kozielski M., *Czerń, śmierć, ciemność*, „NaGłos” 1991 nr 5.
- Krasuski K., *Twórczość Aleksandra Wata*, „Ruch Literacki” 1991, nr 3.
- Kryszak J., *Ból mój, mój demon*, „Poezja” 1974, nr 7–8.
- Ligęza W., „*Homo patiens*” Aleksandra Wata, „Znak” 1991, nr 2.
- Ligęza W., *Jaśniejsze strony katastrofy. Szkice o twórczości poetów emigracyjnych*, Kraków 2001.
- Ligęza W., *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, Kraków 1998.
- Ligęza W., *Poezja jako czytanie znaków*, [w:] *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, red. W. Ligęza, Kraków 1992.
- Lipski J. J., *Noc ciemna*, „Twórczość” 1963, nr 4.
- Łukasiewicz J., *W dwudziestoleciu (O poezji Aleksandra Wata)*, „Pismo” 1981, nr 5–6.
- Łukasiewicz J., *Wizje, obrzędy i skazy*, „Tygodnik Powszechny” 1992, nr 26.
- Łukaszuk-Piekara M., *[Tej znów nocy, dobrze po północy...] Aleksandra Wata*, [w:] *W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji”*. O twórczości Aleksandra Wata, red. J. Borowski, W. Panas, Lublin 2002.
- Marinelli L., *Włochy Wata – rekonesans*, [w:] *W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji”*. O twórczości Aleksandra Wata, red. J. Borowski, W. Panas, Lublin 2002.
- Mazurek D., *Aleksandra Wata poezja doświadczenia i doświadczenia*, „Akcent” 1989, nr 4.
- Micińska A., *Aleksander Wat – elementy do portretu*, [w:] A. Wat, *Poezje zebrane*, oprac. A. Micińska, J. Zieliński, Kraków 1992.
- Miłosz Cz., *O wierszach Aleksandra Wata*, [w:] tenże, *Prywatne obowiązki*, Paryż 1972.
- Miłosz Cz., *Poeta Aleksander Wat*, „Tygodnik Powszechny” 1992, nr 34.
- Miłosz Cz., *Przedmowa*, [w:] A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, rozmowy prowadził i przedmową opatrzył Czesław Miłosz, do druku przygotowała Lidia Ciołkoszowa, Warszawa 1990.
- Molęda E., *Mowa cierpienia. Interpretacja poezji Aleksandra Wata*, Kraków 2001.
- Olejniczak J., *Wtajemniczenie – Aleksander Wat*, Katowice 1999.
- Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, red. W. Ligęza, Kraków 1992.
- Pietrych K., *O „Wierszach śródziemnomorskich” Aleksandra Wata*, Warszawa 1999.
- Pietrych K., *Wyznanie dziwiącego się poety*, „Powściągliwość i Praca” 1989, nr 9.
- Pietrych P., *Uwagi na marginesach „Dziennika”*, [w:] *W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji”*. O twórczości Aleksandra Wata, red. J. Borowski, W. Panas, Lublin 2002.
- Próchniak P., *[Być myślą...] Aleksandra Wata (szkic do pejzażu)*, [w:] *W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji”*. O twórczości Aleksandra Wata, red. J. Borowski, W. Panas, Lublin 2002.
- Sobolewska A., „*Poczekalnia sądu ostatecznego*”. *Sen w poezji Aleksandra Wata*, [w:] *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, red. J. Brzozowski, K. Pietrych, Warszawa 1999.
- Stala M., *Buchalteria*, „NaGłos” 1991, nr 5.

- Sterna-Wachowiak S., *Gnothi seauton. Pamięci Aleksandra Wata*, „Przegląd Powszechny” 1988, nr 12.
- Szaniawski K., *Metafizyka zniewolenia – świadectwo Aleksandra Wata*, [w:] *Literatura źle obecna (rekonesans)*, Londyn 1984.
- Szkice o poezji Aleksandra Wata*, red. J. Brzozowski, K. Pietrych, Warszawa 1999.
- Trznadel J., *O Aleksandrze Wacie*, „Zeszyty Literackie” 1983, nr 4.
- Venclova T., *Aleksander Wat. Obrazoburca*, przeł. J. Goślicki, Kraków 1997.
- W „*antykwariacie anielskich ekstrawagancji*”. *O twórczości Aleksandra Wata*, red. J. Borowski, W. Panas, Lublin 2002.
- Wat A., *Dziennik bez samogłosek*, wyd. zmienione, oprac. oraz przypisami opatrzyli K. i P. Pietrychowcie, Warszawa 2001.
- Wat A., *Korespondencja*, t. 1–2, wyb., oprac., przyp. A. Kowalczykova, Warszawa 2005.
- Wat A., *Publicystyka*, zebrał, oprac., przyp. i postł. P. Pietrych, Warszawa 2008.
- Wojdyło M., *Malarstwo i kolor w poezji A. Wata*, „Ruch Literacki” 1988, z. 2.
- Wyka K., *Super flumina Babylonis*, [w:] tenże, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959.
- Zaleski M., *Aleksander Wat i zło*, „Zeszyty Literackie” 1987, nr 18.
- „Zeszyty Literackie” 2007, nr 3 (numer poświęcony Watowi).
- Zieliński J., *Leopold Łabędź o Aleksandrze Wacie*, „Puls” 1985, nr 26.
- Zieliński J., *Spowiedź królewskiego syna*, [w:] A. Wat, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1987.
- Zychowicz J., *Medytacje o świecie bez wzoru. O figurach poezji Aleksandra Wata*, „Poezja” 1990, nr 4–6.
- Żukowski T., *Dwa wyobrażenia śmierci w „Trzech sonetach” Aleksandra Wata*, [w:] *W „antykwariacie anielskich ekstrawagancji”*. *O twórczości Aleksandra Wata*, red. J. Borowski, W. Panas, Lublin 2002.
- Żurek S. J., *Synowie księżycy. Zapisy poetyckie Aleksandra Wata i Henryka Grynberga w świetle tradycji i teologii żydowskiej*, Lublin 2004.

Zbigniew Herbert

- „*Kochane Zwierzątka...*”: *listy Zbigniewa Herberta do przyjaciół – Magdaleny i Zbigniewa Czajkowskich*, do druku podała i komentarzem opatrzyła M. Czajkowska, Warszawa 2000.
- Adamiec M., „*pomnik trochę niezupełny*”. *Rzecz o apokryfach i poezji Zbigniewa Herberta*, Gdańsk 1996.
- Alvarez A., „*Nie walczysz, to umierasz*”, [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 2, wyb. i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000.
- Barańczak S., *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994.
- Brzozowski J., „*Pan Cogito*” *Zbigniewa Herberta*, Warszawa 1991.
- Czytanie Herberta*, red. P. Czaplinski, P. Śliwiński, E. Wiegandt, Poznań 1995.
- Dłaczego Herbert. Wiersze i komentarze*, red. K. Poklewska, T. Cieślak, J. Wiśniewski, Łódź 1992.
- Drzewucki J., *Sprawy ostateczne, filozofia kaca i szachy*, „Rzeczpospolita” 1998, nr 114.
- Franaszek A., *Ciemne źródło (o twórczości Zbigniewa Herberta)*, Londyn 1998.
- Gorczyńska R., *Sztuka empatii. Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 68.
- Grądział J., *Dotykając świata*, „Arkusz” 1999, nr 4.
- Herbert lubił szukać guza*, z Haliną Herbert-Zębrowską rozmawia Andrzej Franaszek, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 31.
- Herbert. Poetyka, wartości i konteksty*, red. E. Czapplejowicz, W. Sadowski, Warszawa 2002.
- Kaliszewski A., *Gry Pana Cogito*, Kraków 1982.

- Karasek K., *Rok darowany*, „Życie” 2004, nr 3.
- Kornhauser J., *Uśmiech Sfinksa*, [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 2, wyb. i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000.
- Kornhauser J., *Uśmiech Sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta*, Kraków 2001.
- Kwiatkowski J., *Imiona prostoty*, [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 1, wyb. i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998.
- Legeżyńska A., *Zbigniewa Herberta wiersze ostatnie*, „Polonistyka” 1998, nr 9.
- Ligeża W., *Elegie Zbigniewa Herberta*, „Prace Polonistyczne”, seria XLVIII (1993).
- Lisiecki P., *Puste niebo Pana Cogito*, [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 1, wyb. i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998.
- Łukasiewicz J., *Poezja Zbigniewa Herberta*, Warszawa 1995.
- Łukasiewicz J., *Herbert*, Wrocław 2001.
- Łukasiewicz J., *Ostatnie książki Herberta*, [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 2., wyb. i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000.
- Maciąg W., *O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1986.
- Mazurek D., *Epilog życia*, „Kresy” 1998, nr 3.
- Michałowski P., *Brulion testamentu klasyka*, „Pogranicza” 1998, nr 4.
- Mielhorski R., *Dyskretny urok Herberta*, „Kwartalnik Artystyczny” 1994, nr 2.
- Nasiłowska A., *Pan Cogito i patos*, „Więź” 1988, nr 3.
- Nasiłowska A., *Zbigniew Herbert: Pan Cogito ma kłopoty*, [w:] *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Kontynuacje*, red. A. Brodzka, Warszawa 1996.
- Norwid C. K., *Białe kwiaty*, [w:] tenże, *Pisma wierszem i prozą*, wyb. i wstęp J. W. Gomułicki, Warszawa 1970.
- Norwid C. K., *Czarne kwiaty*, [w:] tenże, *Pisma wierszem i prozą*, wyb. i wstęp J. W. Gomułicki, Warszawa 1970.
- Od wydawcy*, „Zeszyty Literackie” 2000, nr 70.
- Opacka-Walasek D., „...pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Katowice 1996.
- Opacka-Walasek D., *Czytając Herberta*, Katowice 2001.
- Poradecki J., *Arytmetyka współczucia. Przesłanie moralne poezji Zbigniewa Herberta*, „Prace Polonistyczne”, seria XLVI (1990).
- Poznawanie Herberta*, wyb. i wstęp A. Franaszek, t. 1 – Kraków 1998, t. 2 – Kraków 2000.
- Przybylski R., *Między cierpieniem a formą*, [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 1, wyb. i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998.
- Przymuszała B., *Ciało jako problem filozoficzny w poezji Herberta*, „Polonistyka” 2003, nr 7.
- Ruszar J. M., *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Zbigniewa Herberta*, Lublin 2004.
- Szymańska A., *Pośrednik wolności*, „Przegląd Powszechny” 1998, nr 7–8.
- Śliwiński P., *Krytyk, który się waha. Trzy przymiarki do portretu Zbigniewa Herberta*, [w:] tenże, *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Warszawa 2007.
- Toruńczyk B., *Dukt pisania, dukt pamięci*, [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 2, wyb. i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000.
- Twórczość Zbigniewa Herberta*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001.
- Urbankowski B., *Poeta, czyli człowiek wielokrotniony. Szkice o Zbigniewie Herbercie*, Radom 2004.
- Werner M., „Rovigo”: *portret na pożegnanie*, [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 1, wyb. i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, t. 1.
- Wywiad z Katarzyną Herbertową*, „Gazeta Wyborcza” [magazyn], 30 XII 2000/I I 2001.
- Zaworska H., *Słodka groza. „Epilog burzy” Zbigniewa Herberta*, „Wprost” 1998, nr 26.

Miron Białoszewski

- Balcerzan E., *Miron Białoszewski: Gdzie są granice „ja”?*, [w:] tenże, *Poezja polska w latach 1939–1965. Cz. 1: Strategie liryczne*, Warszawa 1982.
- Barańczak S., *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974.
- Borkowska G., „Pędy, rytmy”: jeszcze o Białoszewskim, „Teksty Drugie” 1995, nr 5.
- Brzozowski J., *Ostatnie wiersze Białoszewskiego*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Warszawa 1993.
- Burkot S., *Miron Białoszewski*, Warszawa 1992.
- Cudak R., *Czytając Białoszewskiego*, Katowice 1999.
- Czerniak A., *Namawianie na wrony: o cyklu poetyckim Mirona Białoszewskiego*, „Fraza” 1995, nr 9.
- Fazan J., *Ale Ja nie Bóg: kontemplacja i teatr w dziele Mirona Białoszewskiego*, Kraków 1998.
- Gleń A., „W tej latarni...” *Późna twórczość Białoszewskiego w perspektywie hermeneutycznej*, Opole 2004.
- Głowiński M., *Białoszewskiego gatunki codzienne*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Warszawa 1993.
- Gołab M., *Język i rzeczywistość w twórczości Mirona Białoszewskiego*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Scientiae Artium et Litterarum” 2001, z. 10.
- Grochowski G., *Myślane, pisane, opowiadane. „Ransy” Mirona Białoszewskiego*, [w:] tenże, *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Wrocław 2000.
- J. C., *Mirona Białoszewskiego dni przedostatnie*, „Zeszyty Literackie” 1984, nr 5.
- „Ja jestem w środku, po prostu”. Z Mironem Białoszewskim rozmawia Zbigniew Taranienko, „Argumenty” 1971, nr 3.
- Jadelski W., *Symbolika czystości i brudu w twórczości szpitalnej Mirona Białoszewskiego*, *Pamiętnik Literacki* 1999, z. 3.
- Janion M., *Duch codzienności*, „Polityka” 1978, nr 3.
- Janion M., *Strategie prywatności: Mirona Białoszewskiego życie wewnętrzne na Lizbońskiej*, [w:] też, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980.
- Jeden człowiek wobec drugiego człowieka. Z nieograniczoną odpowiedzialnością. Rozmowa Marii Janion z Mironem Białoszewskim*, „Punkt” 1980, nr 10.
- Kirchner H., *O Mironie, o Ludwiku*, [w:] *Miron. Wspomnienia o poecie*, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1996.
- Komendat T., *Mironia*, „Twórczość” 1999, nr 5.
- Kopciński J., *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobowość Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997.
- Kwiatkowski J., *Abulia i liturgia. Analiza peryferyjna*, [w:] tenże, *Klucze do wyobraźni. Szkice o poetach współczesnych*, Kraków 1973.
- Legeżyńska A., *Białoszewski na „biegunie”*: uwagi o głównych regułach strategii twórczej, „Kresy” 1996, nr 4.
- Legeżyńska A., *Dom Mirona Białoszewskiego*, [w:] też, *Dom i poetycka bezdomność*, Warszawa 1994.
- Lipski J. J., *Miron widziany przeze mnie*, [w:] *Miron. Wspomnienia o poecie*, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1996.
- Łukasiewicz J., *Prolegomena do leżenia na łóżku*, [w:] tenże, *Szmaciarze i bohaterowie*, Kraków 1963.
- Łukaszuk-Piekara M., *Ściśle osobiste*, [w:] też, „niby ja”. *O poezji Mirona Białoszewskiego*, Lublin 1997.

- Mika T., *Pomiędzy mówieniem a pisaniem: o „mówioności” Białoszewskiego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 1999, t. 6.
- Miron. *Wspomnienia o poecie*, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1996.
- Miron Białoszewski, [w:] K. Nastulanka, *Sami o sobie. Rozmowy z pisarzami i uczonymi*, Warszawa 1975.
- O wierszach Mirona Białoszewskiego. Szkice i interpretacje*, red. J. Brzozowski, Łódź 1993.
- Owczarek B., *Poza autobiografią, o prozie Mirona Białoszewskiego*, „Twórczość” 1995, nr 10.
- Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Warszawa 1993.
- Pustkowski H., *Gramatyka poezji*, Warszawa 1974.
- Rosiek S., *Pamiętnik z pógrobu*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego Szkice*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Warszawa 1993.
- Rotf D., *Oswajanie przestrzeni. O „AAAmeryce” Mirona Białoszewskiego*, „Akcent” 1992, nr 1.
- Rutkowski K., *Koncepcja „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego*, [w:] tenże, *Przeciw (w) literaturze. Esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Bydgoszcz 1987.
- Sandauer A., *Podzwonne Białoszewskiemu*, [w:] *Miron. Wspomnienia o poecie*, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1996.
- Sandauer A., *Poezja rupieci*, [w:] tenże, *Liryka i logika. Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1971.
- Sławiński J., *Białoszewski: sukces wycofania się*, [w:] M. Białoszewski, *Wiersze*, Warszawa 1976.
- Sobolewska A., *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997.
- Sobolewski T., *Mirona Białoszewskiego „Listy do Eumenid”*, „Teksty Drugie” 1991, nr 6.
- Sobolewski T., *Szaman*, „Odra” 1984, nr 9.
- Sobolewski T., *Zaczarowany dywan Mirona Białoszewskiego*, „Tygodnik Powszechny” 1993, nr 29.
- Stala M., *Czy Białoszewski jest poetą metafizycznym?*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Warszawa 1993.
- Stańczakowa J., *Numerek 1983*, [w:] *Miron. Wspomnienia o poecie*, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1996.
- Szacunek dla każdego drobiazgu. Rozmowa z Mironem Białoszewskim*, [w:] Z. Taranienko, *Rozmowy z pisarzami*, Warszawa 1986.
- Tokarz B., *Peryferie Białoszewskiego*, [w:] też, *Mit literacki. Od mitu rzeczywistości do zmiany substancji poetyckiej*, Katowice 1983.
- Warszawa była mi stale pod ręką. Rozmowa Józefa Barana z Mironem Białoszewskim*, „Wieści” 1978, nr 42.
- Werner M., *Jak można dziś mówić o poezji Mirona Białoszewskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 4.
- Woźniak T., *I Ty możesz zostać mistykiem: zestaw ćwiczeń z dodatkiem dziewięciu wierszy Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3.
- Wyka K., *Na odpust poezji*, [w:] tenże, *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1977.
- Zieniewicz A., *Małe iluminacje. Formy prozatorskie Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1989.
- Zychowicz J., *Metafizyka doświadczalna Białoszewskiego*, „Poezja” 1984, nr 10.

Stanisław Barańczak

- „*Miłość jest wszystkim, co istnieje*”. 300 najślawniejszych angielskich i amerykańskich wierszy miłosnych, wyb. i przekł. S. Barańczak, Poznań 1992.
- Barańczak S., *Człowiek Donne’a*, [w:] J. Donne, *77 wierszy*, wyd. drugie rozszerzone i popraw., wyb., przekł., wstęp i oprac. S. Barańczak, Kraków 1998.

- Barańczak S., *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970–1995*, Kraków 1996.
- Barańczak S., *Wstęp: Intensywność smutku*, [w:] P. Larkin. *44 wiersze*, wyb., przekł., wstęp i oprac. S. Barańczak, Kraków 1991.
- Barańczak S., *Wstęp: Skoro nie można mieć wszystkiego*, [w:] E. Dickinson, *100 wierszy*, wyb., przekł. i wstęp S. Barańczak, Kraków 1990.
- Biedrzycki K., *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, Kraków 1995.
- Biedrzycki K., *Vilanelle Stanisława Barańczaka*, „Dekada Literacka” 2005, nr 3–4.
- Bolecki W., *Język jako świat przedstawiony*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 2.
- Dąbrowska E., *„Bo tylko ten świat bólu” – „ja” w poezji Stanisława Barańczaka*, [w:] też, *Teksty w ruchu. Powroty baroku w polskiej poezji współczesnej*, Opole 2001.
- Dembińska-Pawelec J., *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*, Katowice 1999.
- Głosy o „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka*, „Zeszyty Literackie” 1995, nr 50.
- Hejmej A., *Słuchać i czytać: Dwa źródła jednej strategii interpretacyjnej („Podróż zimowa” Stanisława Barańczaka)*, [w:] tenże, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002.
- Herbert Z., Barańczak S., *Korespondencja (1972–1996)*, Warszawa 2005.
- Jaworski S., *Mówić o sobie i milczeć*, [w:] *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998.
- Kandziora J., „*To, co się wymyka*”, „Teksty Drugie” 2001, nr 6.
- Kandziora J., *Figury intymności. O „wierszach osobistych” Stanisława Barańczaka*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Seria Literacka 2002, t. 9 (29).
- Kandziora J., *Między wyobraźnią traumatyczną i geometryczną*, „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 2.
- Kandziora J., *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*, Warszawa 2007.
- Klejnocki J., *Widokówka z Lancetem (oraz kilka niezobowiązujących apostrof do Jana Szaketa)*, „Kresy” 1998, nr 3.
- Kwiatkowski J., *Wirtuoz i moralista*, [w:] tenże, *Felietony poetyckie*, Kraków 1982.
- Legeżyńska A., *Klatki (w wierszach Stanisława Barańczaka)*, [w:] też, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996.
- Legeżyńska A., *Być bliźną i raną. Wyspy wśród morza*, [w:] też, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999.
- Legeżyńska A., *Skalpel poety*, „Polonistyka” 1999, nr 4.
- Łukasiewicz J., *Sztuczne oddychanie – poemat satyryczny*, [w:] tenże, *Oko poematu*, Wrocław 1991.
- Nieukerken A. von, *Stanisław Barańczak jako współczesny poeta metafizyczny*, [w:] tenże, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998.
- Nyczek T., *Z chirurgiczną precyzją*, „Polityka” 1999, nr 42.
- Opinie o „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 65.
- Pawelec D., *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice 1992.
- Pesymista, który nie podnosi głosu*, ze Stanisławem Barańczakiem e-mailem rozmawia Michał Cichy, „Gazeta Wyborcza” [magazyn], 2 września 1999.
- Pisarkowa K., *O komunikatywnej funkcji przemilczenia*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1986, R. XXVII, nr 1 (107), [Kraków].
- Po stronie sensu*, rozmowa przeprowadzona z Barańczakiem przez Magdalenę Ciszewską, Romana Bąka i Pawła Kozackiego, „W drodze” 1995, nr 10.
- Sławiński J., *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Kraków 1998.
- Stala M., *Między tym światem a światem łaski*, [w:] tenże, *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków 1991.
- Stala M., *O jednym wierszu Stanisława Barańczaka. „To przecież prawie świt”*, „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 41, s. 13.

- Stala M., *Ten żart na śmierć na życie. O nowej książce Stanisława Barańczaka*, „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 24.
- Szaruga L., *Siła kochania*, „Dekada Literacka” 2000, nr 1–3.
- Tokarz B., *Poetyka Nowej Fali*, Katowice 1990.
- Walas T., *Między lingwistyką a metafizyką*, „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 20.
- Wojda D., *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Kraków 1996.
- Wyglądało to tak, jak gdybym się nagle znalazł pośród wielkiego ogrodu. Ze Stanisławem Barańczakiem rozmawia Krzysztof Biedrzycki*, „Dekada Literacka” 2005, nr 3–4.
- Zarzycka A., *O jednym wierszu Stanisława Barańczaka*, [w:] *Literatura polska 1990–2000*, t. 1, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2002.
- Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1993.
- Zawodniak M., *Świetna zabawa (uwagi o kompozycji „Widokówki z tego świata” Stanisława Barańczaka)*, „Teksty Drugie” 1995, nr 2.

Janusz Szuber

- Baran J., *Zmartwychwstanie Janusza Szubera*, „Dziennik Polski” 2000, nr 210.
- Budowanie osobowości: Janusz Szuber zdobywcą Nagrody Iłhakowiczówny*, „Arkusz” 1996, nr 12.
- Chojnowski Z., *Pięcioksiąg nominalisty*, „Nowe Książki” 1996, nr 10.
- Chomiszczuk T., *„Jednogłośnie wybrany naszym dyżurnym guru”. Od ironii poetyckiej do poezji ironii Janusza Szubera*, „Zeszyty Archiwum Ziemi Sanockiej” 2003, nr 3.
- Cieślak-Sokołowski T., *Mój wszechświat uczyniony*. O poezji Janusza Szubera, Kraków 2004.
- Cieślak-Sokołowski T., *Czy poeta może odejść?*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 33.
- Drzewucki J., *Cena niezależności*, „Rzeczpospolita” 1997, nr 176.
- Drzewucki J., *Ja, gwóźdź wbity w ścianę*, „Nowa Okolica Poetów” 2001, nr 2.
- Frątczak A., *Metafizyka konkretna*, „Arcana” 1999, nr 6.
- Kisiel M., *Rekolekcje Szubera*, „Nowe Książki” 2003, nr 7–8.
- Kobierski R., *Esej o czasie minionym*, „Studium” 1999, nr 3–4.
- Kociuba G., *Rytuały pamięci*, „Nowa Okolica Poetów” 1999, nr 4.
- Kołodziejczyk E., *Barbarzyńcy, prowincje i stare koronki*, „Studium” 1997, nr 7–8.
- Krzyk ma krótki żywot*, rozm. J. Mączka, „Rzeczpospolita” 1999, nr 20.
- Lam A., *Zdumienie, że na to patrzę*, [w:] J. Szuber, *Las w lustrach*, Rzeszów 2001.
- Lesko, zamek Kmitów, północ*, rozm. H. Zaworska, „Literatura” 1997, nr 12.
- Libera A., *Duch Galicji wciąż żyje!*, „Rzeczpospolita” 1999, nr 25 (dodatek „Plus-Minus”).
- Ligęza W., *W czcigodnej sepeli*, „Tygiel Kultury” 1999, nr 1–3.
- Ligęza W., *Wyrwane z nicości*, „Nowe Książki” 1999, nr 4.
- Łukasiewicz J., *Splatając się w strumieniu...*, „Nowe Książki” 1999, nr 4.
- Łukasiewicz J., *Łąki wysokie i niskie: z listy lektur 2000*, „Arkusz” 2000, nr 9.
- Maj B., *Rzeczywistość poezji – poezja rzeczywistości*, „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 7.
- Majerski P., *W tonacji srebrnej i czarnej*, „Kwartalnik Artystyczny” 2000, nr 4.
- Mączka J., *Prolegomena do poezji Janusza Szubera*, „Nowa Okolica Poetów” 2003, nr 2–3.
- Miłosz Cz., *Uważność*, [w:] tenże, *Dzieła zebrane. Abecadło*, t. 24, Kraków 2001.
- Orska J., *Mistrz, czyli sztukmistrz*, „Odra” 2000, nr 11.
- Osiem i pół pytania do Janusza Szubera*, rozm. A. Strzelecka, „Nowa Okolica Poetów” 2002, nr 1.
- Pasterski J., *Chwile i minerały*, „Twórczość” 2002, nr 7–8.
- Pasterski J., *Pamięć mój jedyny paszport. Poezja Janusza Szubera*, [w:] *Literatura polska 1990–2000*, t. 1, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2002.
- Piechocka E., *Mosiężna klamka u drzwi*, „Kwartalnik Artystyczny” 2001, nr 1.
- Poeta zmotoryzowany*, rozm. P. Tomczyk, „Rzeczpospolita” 1999, nr 194.

- Przez te wszystkie lata minione – kim byłem? Z Januszem Szuberem rozmawia Antoni Libera, „Nowe Książki” 1999, nr 4.
- Skoczyński J., *Choroba i wiersze (szkic do portretu Janusza Szubera)*, „Rocznik Sanocki” 2001, R. VIII.
- Sulikowski A., *Twórczość poetycka Janusza Szubera*, „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 2.
- Sulikowski A., *Czy przeżyje „Biedronka na śniegu”?*, „Pogranicza” 2001, nr 5.
- Szaruga L., *„Mogło was nie być”*, „Kultura” 1996, nr 4.
- Szaruga L., *Świat poetycki*, „Zeszyty Literackie” 2000, nr 1.
- Szewc P., *Szkoła uważności*, „Polityka” 2000, nr 41.
- Szuber J., *O tym, co istnieje*, [w:] K. Jankowska, P. Mucharski, *Rozmowy na koniec wieku*, Kraków 1999.
- Szymańska A., *Genius loci*, „Arkusze” 2000, nr 12.
- Tański P., *W lustrach lasu*, „Fraza” 2001, nr 4.
- Tekst jest moim partnerem*, rozm. D. Mękarska, „Nowiny” 1996, nr 217.
- Zawada A., *Wiersze na śmierć i życie*, „Nowe Książki” 2000, nr 10.
- Zawadzki P., *Janusz Szuber, poeta prowincjonalny*, „Twórczość” 2002, nr 5–6.
- Zaworska H., *Smak metalu*, „Literatura” 1997, nr 11.
- Zaworska H., *Z dna szuflady*, „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 21.

Julian Przyboś

- Balcerzan E., *Liryka Juliana Przybosia*, Warszawa 1989.
- Balcerzan E., *Wstęp*, [w:] J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wstęp i wyb. E. Balcerzan, komentarze oprac. A. Legeżyńska, Wrocław 1989.
- Cieński A., *Julian Przyboś. Kulturowe podstawy twórczości*, Warszawa 1987.
- Dodatek krytyczny*, [w:] J. Przyboś, *Pisma zebrane*, oprac. R. Skręt, t. 1, *Utwory poetyckie*, przedm. J. Kwiatkowski, Kraków 1984, t. 2, Kraków 1994.
- Juliana Przybosia najmniej słów. Analizy i interpretacje*, oprac. S. Makowski, Warszawa 1991.
- Julian Przyboś. Życie i dzieło poetyckie*, oprac. S. Frycie, Rzeszów 1976.
- Kierc B., *Przyboś i...*, Wrocław 1976.
- Kwiatkowski J., *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972.
- O Julianie Przybosiu. Wspomnienia, studia, szkice*, oprac. T. Bujnicki i K. Heska-Kwaśniewicz, Katowice 1983.
- Przyboś J., *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970.
- Sandauer A., *Przyboś*, Warszawa 1970.
- Stulecie Przybosia*, red. S. Balbus, E. Balcerzan, Poznań 2002.
- Szymański W. P., *Julian Przyboś i awangarda krakowska*, Warszawa 1990.
- Waśkiewicz A. K., *O poezji Juliana Przybosia*, Wrocław 1977.
- Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, oprac. J. Sławiński, Warszawa 1976.
- Zaworska H., *Sztuka podróżowania. Poetyckie mity podróży w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, Juliana Przybosia i Tadeusza Różewicza*, Kraków 1980.

Anna Świrszczyńska

- Balbus S., *Cierpienia i ekstazy*, „Życie Literackie” 1971, nr 2.
- Balbus S., *Kobieta mówi o swoim życiu*, „Twórczość” 1972, nr 8.
- Baranowska M., *Pod czarną gwiazdą*, „Twórczość” 1986, nr 6.
- Baranowska M., *Poetka nieobojetna*, „Twórczość” 1981, nr 7.

- Baranowska M., *Szyborska i Świrszczyńska – dwa bieguny codzienności*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3–4.
- Bocian M., *Erotyzm w poezji Anny Świrszczyńskiej*, „Wiadomości” 1975, nr 11.
- Bojda W., *Tajemnice menstrualnego ciała*, „Kresy” 1996, nr 4.
- Bonowicz W., *W ciele, przeciw ciału. (O wierszach Anny Świrszczyńskiej)*, „NaGłos” 1994, nr 17.
- Ciupke M., *Świrszczyńskiej głos o cierpieniu*, „Gazeta Wyborcza” 1994, nr 14.
- Gizewska A., *„O samotności bycia w ciele” w poezji Anny Świrszczyńskiej*, „Polonistyka” 2001, nr 8.
- Gizewska A., *Od nienawiści do akceptacji własnego ciała w poezji Anny Świrszczyńskiej*, „Ruch Literacki” 2002, z. 4–5.
- Janko A., *Cieleśna poezja Świrszczyńskiej*, „Odra” 1994, nr 11.
- Kornhauser J., *„Starsza pani stoi na głowie”*, „Kultura” 1979, nr 11.
- Kwiatkowski J., *Baba potęgą jest i basta*, „Twórczość” 1978, nr 12.
- Legeżyńska A., *Ewolucja liryki Anny Świrszczyńskiej*, [w:] *Przez znaki – do człowieka*, red. B. Sienkiewicz, Poznań 1997.
- Ligęza W., *Ja, worek kości i mięsa*, „Twórczość” 1979, nr 2.
- Maj B., *„Mówić biegle językiem cierpienia”. O poezji Anny Świrszczyńskiej*, [w:] *Lektury polonistyczne. Literatura współczesna*, t. 2, red. R. Nycz, Kraków 1999.
- Miłosz Cz., *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*, Kraków 1996.
- Nasiłowska A., *Szokująca Świrszczyńska*, „Życie Warszawy” 1994, nr 135.
- Piątkowska M., *Świrszczyńska. „Teraz jestem z powietrza”*, „Wysokie Obcasy” 2000, nr 25.
- Stapkiewicz A., *Ciało, kobiecość i śmiech w poezji Anny Świrszczyńskiej* [rozprawa doktorska; maszynopis].
- Stawowy R., *„Gdzie jestem ja sama”. O poezji Anny Świrszczyńskiej*, Kraków 2004, s. 287.
- Węgrzyniakowa A., *„Siwa baba i biega”. Ostatnie wiersze Anny Świrszczyńskiej*, [w:] *Starość*, red. A. Nawarecki, A. Dziadek, Katowice 1995.

“WHY SHOULD POETRY CARE A PAIN?” EMPATHIC SPACE OF READING

(Summary)

The book belongs to the realm of very widely conceived ethical literary criticism (particularly connected with Lévinas' and Derrida's thought). It is an attempt at empathic “co-existence” – through the words of poetry – with the textual and empirical author's “ego”. I treat a literary work not in purely aesthetic terms, but rather as a “record of existence” – making the coexistence of the subject and the text visible. The analyzed texts (by Aleksander Wat, Zbigniew Herbert, Miron Białoszewski, Stanisław Barańczak, Janusz Szuber, Julian Przyboś, Anna Świrszczyńska) are a linguistic embodiment of experienced suffering which determines the nature of poetic language. This manner of reading focuses on contemporary thought (literary, philosophical, cultural, anthropological) which makes it possible to activate various points of view: textual, biographical, contextual and metatextual.

Poetry treated as an expression of experience of suffering implicates some fundamental questions of language as a vehicle of such extreme circumstances. The consideration of that verbal aspect is crucial for the cogitation in this book, since in linguistic forms of poetry we can detect transformed suffering human bodies. From this perspective we can also see the resistance of language to the subject of description and acknowledge the power of cultural stereotypes (for example “ready-made” verbal constructions). This opposition of words and things connected with the necessity of expression (for therapeutic reasons) creates tension between the expressible and the inexpressible, between the image of a person and the presented experience, between verse and common information. This empathic space of communication is created through the words of poetry, by means of language which becomes the vehicle of the co-existence of the reader and the author. Thus the sphere of personal experience and conventional expression work together in the space of relations between reference and creation.

The successive chapters of this book are encounters with individual authors and become the portraits of characters in “the drama of existence-in-suffering”. These encounters are given special forms produced by a specific and personal style of expression of almost inexpressible experiences. The description of one's personal poetic language helps us to get the picture of the differences in embodiment and to understand bodily experience.

“Stories of suffering” presented in this book show the real drama of a human being in pain. Empathy – as a tool of interpretation – allows us to emphasize the meaning of a very special exposition of the subject. Reading of the figures of the text (original and conventional metaphors, exaggerations and diminutives, grotesque and parodic visualizations of suffering) in this way shows a variety of textual strategies used to express individual experiences and to resist pain.

INDEKS NAZWISK

- A**
Abramowska Janina 42
Abrams Mayer Howard 37
Adamiak Marcin 35
Adorno Theodor W. 24, 25, 41, 273
Ajschylos 11
Althusser Louis 23
Alvarez Al 121
Andrzejewski Jerzy 80
Ankersmit Frank 8
Arystoteles 35
Askanas Zdzisław 85
Attridge Derek 32, 273
Augustyn św. 9
Austen Jane 159
- B**
Bach Jan Sebastian 69, 118, 206
Bachelard Gaston 41
Bachtin Michaił 156, 157, 227
Baka Józef 155, 201, 227, 259
Balbus Stanisław 30, 157, 227
Balcerzan Edward 44, 122, 123, 126, 145, 261, 273
Balenciaga Cristóbal 96
Baran Bogdan 11, 27
Baran Józef 234, 247
Barańczak Stanisław 45, 47, 61, 76, 121, 122, 138, 141, 144, 177–211
Barthes Roland 15, 16, 18, 19, 30, 38, 41, 42, 43
Bartoszyński Kazimierz 271
Bassakówna Zofia 5
Bataille Georges 16
Baumgarten Aleksander Gottlieb 14
Bąk Roman 198
Beethoven Ludwig van 118
Bentley Arthur 13
Bereza Henryk 133
Białoszewski Miron 47, 131–175, 221, 222, 229, 240, 251
Białoszewska-Piekutowa Kazimiera, matka Mirona Białoszewskiego 164
Biedrzycki Krzysztof 180, 187, 192, 194, 195
Bielas Katarzyna 5
Bielik-Robson Agata 33
Bieńczyk Marek 15, 37
Bieńkowska Ewa 28
Biernacki Andrzej 107
Blanchot Maurice 18, 32, 272
Błoński Jan 5, 16, 228
Bocheński Tomasz 154
Bogdanowska Monika 41
Boksański Zbigniew 10
Bolecki Włodzimierz 10, 21, 25, 34, 40, 48, 100, 145, 183, 273
Booth Wayne C. 33
Borkowska Grażyna 10
Borowski Jarosław 65, 69, 79
Borzym Stanisław 31
Bosch Hieronymus 73, 89
Botticelli Sandro 65, 67
Brodski Josif 123
Brontë Emily 224
Brontë siostry 223, 224
Bronzino Angelo (właśc. Angelo di Cosimo di Mariano) 65
Bruner Edwarda M. 8, 26
Brzękowski Jan 258
Brzozowski Jacek 89, 102, 169, 170
Buber Martin 27
Burzyńska Anna 16, 32, 33, 38, 41, 47
- C**
Cackowski Zdzisław 7
Caputo John D. 16, 17
Cataluccio Francesco M. 5
Celan Paul 32, 266, 268
Chełstowski Bogdan 21
Chopin Fryderyk 118, 210
Cichy Michał 179
Cichowicz Stanisław 28

- Cieślak Tomasz 203, 227
 Cieślak-Sokołowski Tomasz 216, 217, 223, 226, 227, 229, 241, 245
 Ciołkoszowa Lidia 55
 Ciszewska Magdalena 198
 Corot Jean-Baptiste Camille 129
 Courtine Jean-Jacques 31
 Culler Jonathan 45
 Czajkowska Magdalena 108
 Czajkowski Zbigniew 108
 Czapliński Przemysław 34, 41
 Czerwińska Małgorzata 22, 33
- D**alida (właśc. Yolanda Gigliotti) 118
 Dąbrowska Elżbieta 104, 130, 197, 200, 227
 Dąbrowski Mieczysław 31
 Deleuze Gilles 16, 22
 Derrida Jacques 13, 16, 17, 19, 25, 32, 37, 38, 39, 41, 44, 47, 95, 100, 266, 267, 268, 269, 273
 Dewey John 10, 12, 13, 14
 Dickinson Emily 180, 181
 Dilthey Wilhelm 10, 11, 12, 14
 Dłuska Maria 60
 Dobrzyńska Teresa 145, 273, 274
 Dogen Zenij 238
 Doktor Jan 27
 Domańska Ewa 8, 10, 26, 41
 Donne John 181
 Dostojewski Fiodor 157
 Drzewucki Janusz 107
 Dudziński Witold 77
 Dybciak Krzysztof 27
 Dziadek Adam 94, 266
- E**co Umberto 39
 Eliot Thomas Stearns 42
 Empedokles 74
- F**aryno Jerzy 189
 Fazan Jarosław 142, 147, 149, 165
 Fedewicz Maria Bożena 23
 Felisiak Elżbieta 45
 Fish Stanley 44, 45, 47
 Fiut Aleksander 57, 61
 Floryńska-Lalewicz Halina 31
 Forster Dorothea 57
 Foucault Michel 15, 16, 17, 22, 43, 272
 Franaszek Andrzej 109, 111, 121
- Francesca Piero della (właśc. Pietro di Benedetto dei Franceschi) 65, 113
 Friedlander Saul 24
 Friedrich Hugo 45
- G**adamer Hans-Georg 10, 11, 12, 13, 271, 274
 Gazda Grzegorz 34
 Genette Gerard 185
 Giedroyc Jerzy 80
 Giotto di Bondone 69
 Gleń Adrian 133
 Głowiński Michał 35, 37, 42, 125, 133
 Goethe Johann Wolfgang von 10, 55, 65
 Gombrowicz Witold 5, 16, 154
 Gomulicki Juliusz Wiktor 128
 Gorczyńska Renata 111
 Goreniowie Anna i Andrzej 157
 Goślicki Jan 52
 Grajewski Wincenty 44
 Grądział Joanna 111
 Grochowski Grzegorz 17
 Grydzewski Mieczysław 80
 Guzalska Katarzyna 14
- H**andke Kwiryna 183, 189
 Handke Ryszard 183
 Haroche Claudine 31
 Harris Clive 249
 Hartman Geoffrey 24
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 51, 55, 56
 Heidegger Martin 16, 58, 194, 269
 Hejmej Andrzej 30, 197, 198
 Herbert Zbigniew 40, 47, 105–130, 180, 223, 225, 229
 Herbert-Żebrowska Halina, siostra Zbigniewa Herberta 109
 Herbert Maria, matka Zbigniewa Herberta 109
 Herbertowa Katarzyna, żona Zbigniewa Herberta 109, 110, 113
 Hering Ludwik 133, 147, 168
 Hertz Paweł 67, 80
 Hillis Miller Joseph 33
 Hirsch Eric Donald 39, 44, 45, 184
 Hölderlin Friedrich 61
 Homer 103
 Horacy (Quintus Horatius Flaccus) 142, 194
 Hudzik Jan P. 14, 17, 22
 Husserl Edmund 122

Iwaszkiwicz Jarosław 80, 94, 227

Jadelski Wojciech 133

Jakobson Roman 41

Jameson Fredric 23

Jan Nepomucen św. 248

Janion Maria 159

Jankowska Katarzyna 233

Jannoud Claude 16

Jarzębski Jerzy 5, 16

Jauss Hans Robert 36, 47

Jaworski Stanisław 44, 183

Jay Martin 8

Jeleński Konstanty Aleksander 51, 52, 53, 59, 94

Jędraszkiwicz Marek 31

Joyce James 32

Kamińska Katarzyna 7

Kandziora Jerzy 201, 202, 203, 204, 206, 210

Kania Ireneusz 16

Kaniewska Bogumiła 34

Kant Immanuel 14, 120

Karasek Krzysztof 117

Kasperski Edward 33

Kierkegaard Søren 17

Kilianowski Marcin 45

Kirchner Hanna 133, 147

Kłoczowski Piotr 51

Kłosińska Krystyna 18

Koch Robert 147

Kochanowski Jan 126, 248

Kola Adam F. 35, 37, 40, 48

Komendant Tadeusz 19, 272

Kopciński Jacek 147, 149

Kornhauser Julian 129

Kostkiewiczowa Teresa 125

Kowalczykowa Alina 65

Kowalska Małgorzata 21, 29, 30

Kozacki Paweł 198

Kozielski Marian 51, 58, 60, 61

Kraśiński Zygmunt 79

Kraszewski Józef Ignacy 128

Kristeva Julia 94

Krawczyńska Dorota 12, 36

Krzemieniowa Krystyna 24, 273

Krzemień-Ojak Sław 273

Kubińska Olga 40

Kubisiowska Katarzyna 243

Kuderowicz Zbigniew 10

Kunce Aleksandra 41

Kunicka Halina 118

Kunz Tomasz 45

Kuroń Grażyna 186

Kuryś Agnieszka 26

Kuźma Erazm 183

Kwiatkowski Jerzy 111, 123, 258, 261

Kwietniewska Małgorzata 100

Labuda Aleksander 44

Lacan Jacques-Marie Emile 16, 23

Lang Andrew 103

Lang Berel 26

Larkin Philip 182

Lebenstein Jan 80, 96

Lechoń Jan (właśc. Leszek Serafinowicz) 68

Legeżyńska Anna 107, 113, 116, 120, 121, 191, 200, 202, 203, 205, 209, 210, 261

Lejeune Phillipe 44, 45, 46

Leociak Jacek 26

Leśmian Bolesław (właśc. Bolesław Lesman) 98

Lévinas Emmanuel 17, 26, 30, 31, 32, 33, 38, 43, 46, 261, 272, 273

Libera Antoni 216

Ligeza Wojciech 53, 60, 61, 68, 70, 71, 75, 80, 88, 93, 104, 232

Lipski Jan Józef 59, 133

Lipszyc Adam 37

Lis Renata 22

Lisiecki Paweł 120

Lubas-Bartoszyńska Regina 44, 45

Lurker Manfred 53

Lytard Jean-Francois 15, 17, 41

Łabędź Leopold 51, 52, 53, 56, 58, 80

Łapiński Zdzisław 133

Łebkowska Anna 30, 34, 35, 36, 37

Łukasiewicz Jacek 55, 107, 108, 115, 117, 120, 125, 130

Łukasiewicz Małgorzata 14, 271

Łukasz św. 58

Łukaszuk-Piekara Małgorzata 86, 133

Machno Wasyl 247

Maj Bronisław 215, 232

Małczyński Bartosz 100

Man Paul de 19, 33

- Mantegna Andrea 65
 Margański Janusz 21, 271
 Marinelli Luigi 66, 69, 74
 Marinetti Filippo Tommaso 140
 Marino Sitnagno di 65
 Markiewicz Henryk 23, 45
 Markowski Michał Paweł 9, 15, 18, 19, 22, 23, 25, 33, 43, 48, 269, 272, 275
 Mazurek Dorota 107
 Maczka Jacek 217
 Merleau-Ponty Maurice 16, 22, 27, 28, 29, 30, 31
 Meschonnic Henri 94
 Michał Anioł (właśc. Michelangelo Buonarroti) 65, 69
 Michałowski Piotr 41, 107
 Micińska Anna 51, 92
 Mickiewicz Adam 41, 89
 Migasiński Jacek 29, 30
 Miłosz Czesław 55, 61, 78, 80, 96, 101, 103, 265, 266
 Mitek Alina 13
 Mitosek Zofia 19, 20
 Modzelewska Natalia 157
 Mościcki Paweł 273
 Mozart Wolfgang Amadeusz 118, 206
 Mróz Piotr 28
 Mucharski Piotr 233
 Müller Wilhelm 198
 Muratow Paweł 67
 Murawska Ludmiła 142
 Musielak Sebastian 235
- N**ancy Jean-Luc 100, 101
 Napoleon Bonaparte 55
 Nasiłowska Anna 45
 Nawarecki Aleksander 41
 Niedźwiedź Jakub 31
 Nietzsche Friedrich Wilhelm 14, 16
 Nieukerken Arent van 116, 196
 Norwid Cyprian Kamil 128, 129, 204
 Nussbaum Martha 33, 36
 Nycz Ryszard 8, 9, 10, 14, 16, 19, 21, 25, 40, 42, 43, 44, 45, 48, 100, 233, 234, 272, 273, 274
- O**kopień-Sławińska Aleksandra 125
 Olejniczak Józef 95
 Opacka-Walasek Danuta 122
 Owczarek Bogdan 21
- P**achciarek Paweł 57
 Pajdzińska Anna 221
 Panas Władysław 65
 Parandowski Jan 221
 Parlej Piotr 44
 Pasternak Janusz 227
 Pawelec Dariusz 183
 Pawlikowski Mieczysław 128
 Peiper Tadeusz 183
 Peirce Charles Sanders 19
 Piątkowska Monika 267
 Pieńkoś Andrzej 268
 Pietrych Piotr 7, 56, 79, 103
 Piotrowski Andrzej 10
 Piranesi Giambattista 65
 Pisarkowa Krystyna 184, 188
 Płuciennik Jarosław 34
 Pollakówna Joanna 46
 Poświatowska Halina 46
 Prawda Marek 10
 Próchniak Paweł 97
 Przybosiowa Danuta 258
 Przyboś Julian 47, 183, 255–262
 Przybylski Ryszard 40, 112
 Przymuszała Beata 16
- R**abelais François 156, 157
 Richard Jean-Pierre 41
 Ricoeur Paul 20, 21, 22, 23, 24, 26, 31, 35, 43, 104
 Rieman Gerhard 10
 Rimbaud Arthur 259
 Rorty Richard 13, 39, 45, 47
 Rosiek Stanisław 159, 160, 171
 Różewicz Tadeusz 44
 Rublow Andriej 238
 Rudolph Kurt 55, 59
 Rutkowski Krzysztof 56
- S**akowski Juliusz 80
 Sanavio Piero 5
 Sandauer Artur 135, 261
 Sandrin Luciano 7
 Santor Irena 118
 Sartre Jean Paul 223, 242
 Scheler Max 34, 35
 Schopenhauer Arthur 5
 Schubert Franz 197, 198
 Schulz Bruno 154

- Schütze Fritz 10
 Sellars Wilfred 13
 Shusterman Richard 13, 14, 16
 Siemek Andrzej 15
 Skarga Barbara 30, 31, 38
 Skoczylas Joanna 28
 Skręt Rościszaw 258
 Skrendo Andrzej 44
 Skubaczewska-Pniewska Anna 157
 Skwarczyńska Stefania 40, 189
 Sławek Tadeusz 8
 Sławiński Janusz 39, 40, 125, 183
 Sobolewska Anna 89, 133, 152, 165, 169, 170, 171, 173
 Sobolewski Tadeusz 167
 Sowiński Grzegorz 55
 Stachura Edward 133
 Stala Marian 58, 152, 198, 200, 203, 209
 Stalin Iosif (właśc. I. Dżugaszwili) 95
 Standaert Benoit 238
 Stańczakowa Jadwiga 167
 Stapkiewicz Agnieszka 266
 Stawowy Renata 266
 Steiner Georg 40
 Stempowski Jerzy 80
 Stoff Andrzej 157
 Strauß Botho 273
 Sugiera Małgorzata 19, 35
 Sulikowski Andrzej 218
 Swoboda Tomasz 31
 Szahaj Andrzej 35, 45
 Szajnert Danuta 39, 40, 42, 45, 184, 185, 188
 Szaruga Leszek 202
 Szlosarek Artur 271
 Szuber Janusz 47, 213–251
 Szuber Ewa (z Lewickich), matka Janusza Szubera 249
 Szekspir William (właśc. William Shakespeare) 83, 246
 Szymańska Adrianna 107
 Szyborska Wisława 168, 183, 223
- Świrszczyńska Anna 47, 263–269
- T**erlecki Tymon 27
 Tomkowski Jan 59
 Toruńczyk Barbara 123, 200
 Toulmin Stephen 9
 Toulouse-Lautrec Henri de 70
 Trznadel Jacek 30
 Turner Victor W. 8
- Turzyński Ryszard 57
 Tytus (Titus Flavius Vespasianus) 65
- U**bertowska Aleksandra 15, 23, 24, 25, 99, 100
 Ulicka Danuta 33
- W**aléry Paul Ambroise 25
 Vattimo Gianni 43
 Venclova Tomas 52, 56, 63, 74, 96, 200
 Veillot Pierre, arcybiskup Paryża 7
 Vujičić Petar 115
- W**at Aleksander 7, 39, 47, 49–104, 223, 227
 Wat Andrzej, syn Aleksandra Wata 80, 86
 Watowa Ola (Paulina), żona Aleksandra Wata 65, 66, 82, 86, 92
 Watts Alan W. 235, 236, 238
 Weil Simone 217, 234
 Welsch Wolfgang 14, 15, 273
 Werner Mariusz 123, 124
 Węgrzecki Adam 34
 White Hayden 26
 Wierchosławski Piotr 187
 Wilkoszewska Krystyna 13, 14
 Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 154
 Witosz Bożena 18
 Wittgenstein Ludwig 24
 Wittlin Józef 74
 Witwicki Stefan 128
 Włodarczyk Rafał 46
 Wojda Dorota 183
 Wojdyło Marek 59
 Wojnakowski Ryszard 53
 Wolska Dorota 9
 Wysłouch Seweryna 34
- Z**akrzewska Wanda 57
 Zarzycka Anna 203
 Zawadzki Andrzej 42, 43
 Zaworska Helena 107, 127, 215, 216, 223
 Zeidler-Janiszewska Anna 8, 181
 Zieliński Jan 51, 52
 Zimand Roman 36
- Ż**akowski Jacek 109
 Żukowski Tomasz 86, 87, 88

OD REDAKCJI

Autorka ukończyła filologię polską na Uniwersytecie Łódzkim w 1987 r., a następnie, w roku 1994, studia doktoranckie w Instytucie Badań Literackich PAN. Uzyskała stopień doktora (1996) na podstawie rozprawy *O „Wierszach śródziemnomorskich” Aleksandra Wata*, opublikowanej w serii „Rozprawy Literackie” Komitetu Nauk o Literaturze Polskiej PAN (Warszawa 1999). Od 1996 roku jest adiunktem – najpierw w Katedrze Literatury Romantyzmu i Literatury Współczesnej, a obecnie w Katedrze Literatury Polskiej XX i XXI wieku UŁ.

Główny obszar badawczy Krystyny Pietrych stanowi dwudziestowieczna poezja polska, co poświadczają liczne szkice i rozprawy dotyczące najwybitniejszych poetów polskich XX wieku: Bolesława Leśmiana, Juliana Tuwima, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Aleksandra Wata (współredakcja tomu artykułów *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, Warszawa 1999), Wisławy Szymborskiej, Zbigniewa Herberta, Mirona Białoszewskiego, Stanisława Barańczaka.

Jej zainteresowania dotyczą także związków literatury i religii; dają temu wyraz wnikliwe recenzje dotyczące tej problematyki drukowane na łamach „Pamiętnika Literackiego” (rec. książki J. Borowskiego „*Między bluźniercą a wyznawcą*”. *Doświadczenie sacrum w poezji Aleksandra Wata*. „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 1; rec. książki Piotra Mitznera *Na progu. Doświadczenia religijne w tekstach Jarosława Iwaszkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2004, s. 4).

Niezwykle ważnym etapem działalności naukowej Krystyny Pietrych była kilkuletnia praca edytorska – przygotowanie (współ z Piotrem Pietrychem) krytycznej edycji *Dziennika bez samogłosek Aleksandra Wata* (Warszawa 2001).

Inny nurt jej aktywności związany jest z dydaktyką. Opublikowała analizy i interpretacje wierszy Anny Achmatowej, Siergieja Jesienina, Sylwii Plath adresowane do uczniów (*Zaczynając od Baudelaire’a. Interpretacje*, Warszawa 1999), natomiast dla nauczycieli zorganizowała studia podyplomowe „Wiedza o kulturze”. Była także współorganizatorem ogólnopolskiej konferencji na temat szkolnych praktyk czytania twórczości Mickiewicza (*Mickiewicz czytany w szkole*, Łódź 2007).

Ostatnimi czasy działalność Krystyny Pietrych koncentruje się w dwu polach badawczych. Po pierwsze, dotyczy zjawisk obecnych w literaturze najnow-

szej, o czym świadczą kolejne współorganizowane konferencje ogólnopolskie i ukazujące się tomy pokonferencyjne (*Literatura polska 1990–2000*, t. 1–2, Kraków 2002; obecnie przygotowywane do druku publikacje dotyczące najważniejszych twórców, tematów, motywów oraz problematyki cielesności w poezji najnowszej). Po drugie, obejmuje zagadnienia związane z możliwością reprezentacji w sztuce, a zwłaszcza w poezji, doświadczeń granicznych (cierpienie, umieranie, śmierć). Kontynuację i rozwinięcie tych badań – zainicjowanych rozprawami *Choroba – źródła tematu oraz jego krystalizowanie się w kulturze europejskiej* (w: *Wariacje na temat. Studia literackie*, pod. red. J. Abramowskiej, A. Czyżak, Z. Kopia, Poznań 2003) oraz *Literackie świadectwa bólu i choroby – interpretacyjne i aksjologiczne kłopoty* (w: *Wartość i sens. Aksjologiczne aspekty teorii interpretacji*, studia pod red. A. Tyszczyka, E. Fiały, R. Zajączkowskiego, Lublin 2003) – przynosi niniejsza publikacja. Wyznacza ona jednocześnie punkt wyjścia do dalszych pytań o granice tekstualizacji egzystencji w prozie zrównoważonej, jak i niefikcyjnej, a także w innych tekstach kultury (film).

Krystyna Pietrych – absolwentka filologii polskiej Uniwersytetu Łódzkiego i studiów doktoranckich IBL PAN; adiunkt w Katedrze Literatury Polskiej XX i XXI Wieku UŁ.