



519278

Zaś - 242 - 15

Paweł Tański

SANDAŁY HERMESA

SZKICE O POEZJI

wydawnictwo
adam marszałek

K $\frac{43}{201.5}$

11, 97

Recenzenci

prof. dr hab. Zbigniew Chojnowski

prof. dr hab. Leszek Szaruga

Redaktor

Andrzej Piotr Lesiakowski

Redaktor techniczny

Zbigniew Samsel

Korekta

Andrzej Piotr Lesiakowski

Projekt okładki

Krzysztof Galus



© Copyright by Wydawnictwo Adam Marszałek
Toruń 2008

ISBN 978-83-7441-901-7

Wydawnictwo prowadzi sprzedaż wysyłkową
tel./fax 056 648 50 70, e-mail: marketing@marszalek.com.pl

Wydawnictwo Adam Marszałek

ul. Lubicka 44, 87-100 Toruń, tel. 056 664 22 35, 056 660 81 60

www.marszalek.com.pl, e-mail: info@marszalek.com.pl

Drukarnia nr 1, ul. Lubicka 46, 87-100 Toruń, tel. 056 659 98 96

SPIS TREŚCI

Wstęp.....	5
Piękno – racja istnienia wiersza (O śpiewaniu utworów poetyckich).....	7
Sonety Szekspira śpiewane przez Sojkę.....	17
Las w poezji Tadeusza Nowaka	36
Lasy Janusza Szubera	54
„Cmentarzami obłąkani”. O <i>Pełni czerwca</i> Wacława Iwaniuka	65
Niewinny, bezpieczny i piękny. O wierszu <i>Fotografia</i> Zbigniewa Herberta	82
Obecność mitu w wybranych wierszach po 1989 roku (Zarys problemu).....	97
Ciemne światło i jasny dźwięk. O <i>Kropelce krwi</i> Krzysztofa Ćwiklińskiego	111
Nota bibliograficzna	118

1870

1871

1872

1873

1874

1875

1876

1877

1878

1879

1880

1881

1882

1883

1884

1885

1886

1887

1888

1889

1890

1891

1892

1893

1894

1895

1896

1897

1898

1899

1900

1901

1902

1903

1904

1905

1906

1907

1908

1909

1910

1911

1912

1913

1914

1915

1916

1917

1918

1919

1920

1921

1922

1923

1924

1925

1926

1927

1928

1929

1930

1931

1932

1933

1934

1935

1936

1937

1938

1939

1940

1941

1942

1943

1944

1945

1946

1947

1948

1949

1950

1951

1952

1953

1954

1955

1956

1957

1958

1959

1960

1961

1962

1963

1964

1965

1966

1967

1968

1969

1970

1971

1972

1973

1974

1975

1976

1977

1978

1979

1980

1981

1982

1983

1984

1985

1986

1987

1988

1989

1990

1991

1992

1993

1994

1995

1996

1997

1998

1999

2000

2001

2002

2003

2004

2005

2006

2007

2008

2009

2010

2011

2012

2013

2014

2015

2016

2017

2018

2019

2020

2021

2022

2023

2024

2025

2026

2027

2028

2029

2030

2031

2032

2033

2034

2035

2036

2037

2038

2039

2040

2041

2042

2043

2044

2045

2046

2047

2048

2049

2050

2051

2052

2053

2054

2055

2056

2057

2058

2059

2060

2061

2062

2063

2064

2065

2066

2067

2068

2069

2070

2071

2072

2073

2074

2075

2076

2077

2078

2079

2080

2081

2082

2083

2084

2085

2086

2087

2088

2089

2090

2091

2092

2093

2094

2095

2096

2097

2098

2099

2100

2101

2102

2103

2104

2105

2106

2107

2108

2109

2110

2111

2112

2113

2114

2115

2116

2117

2118

2119

2120

2121

2122

2123

2124

2125

2126

2127

2128

2129

2130

2131

2132

2133

2134

2135

2136

2137

2138

2139

2140

Wstęp

Teksty zgromadzone w książce *Sandały Hermesa. Szkice o poezji* łączy myśl, że liryka jest jednym z najlepszych sposobów interpretacji rzeczywistości. Autor w tej pracy rozmyśla o poezji jako sposobie wyrażania wspaniałej kultury, wyższej formy duchowości. Próbuje dotrzeć do refleksji zawartej nie tylko w wierszach znanych poetów (Szekspir, Zbigniew Herbert, Tadeusz Nowak, Janusz Szuber), ale również tych mniej znanych (Krzysztof Ćwikliński, Waław Iwaniuk) czy zupełnie niezauważanych lub zapomnianych (Robert Krajewski, Janusz Drzewucki, Alicja Bykowska-Salczyńska).

Kompozycja książki ukazać ma trzy główne sprawy: pierwsza to sposoby i formy istnienia wiersza – chodzi o związki poezji i muzyki, dokładniej – o śpiewanie liryki; druga – przyjrzenie się krajobrazowym toposom organizującym poezję polską („las”, „rzeki, jeziora, strumienie, bagna”, „ziemie, pola”, „drogi, ścieżki, trakty”); wreszcie trzecia rzecz dotyczy pamięci, tradycji, aluzji literackich, odwołań do mitów w poezji XX wieku.

Już tytuł tomu ma wskazać Czytelnikowi drogę – bóg wędrowców, podróżników, wynalazca fletni Pana, patron Herberta uczy nas łagodności, wdzięku, radości; sandały

Hermesa mają być metaforą poznawania świata, a w tym pomaga nam literatura.

Szkice zamieszczone w książce *Sandały Hermesa* mówią o doświadczaniu przez człowieka czasu i przestrzeni oraz o bólu, który poeta chce zaleczyć, pisząc wiersze.

Toruń, 17 marca 2007 r.

Piękno – racja istnienia wiersza

(O śpiewaniu utworów poetyckich)

„Poezja w starożytności wymagała wtóru muzycznego”¹ – pisał Julian Krzyżanowski w rozdziale trzecim swojej książki pt. *Sztuka słowa*, rozdziale zatytułowanym *Dźwiękowa szata poezji*. Dalej literaturoznawca zauważył, że „jeszcze u schyłku w. XVI utwory wierszowane śpiewano, [...] zwyczaj ten w połowie stulecia począł ustępować czytaniu, i to głośnemu”². Krzyżanowski zajął się rytmem wierszy; w zakończeniu napisał:

Dźwiękowa szata poezji, postrzegana zmysłowo słuchem lub wzrokiem, posiada cechę, zmysłowo niedostępną, mianowicie warstwicę semantyczną, obejmującą zespoły wyrazów o znaczeniu odmiennym od znanego z języka potocznego, a stosowanym w języku artystycznym, a tym samym nie tylko w poezji, ale również w prozie nastawionej na artyzm³.

¹ J. Krzyżanowski, *Dźwiękowa szata poezji*, [w:] tegoż, *Sztuka słowa. Rzecz o zjawiskach literackich*, Warszawa 1984, s. 47.

² Tamże, s. 54.

³ Tamże, s. 82.

Edward Balcerzan w znanym tekście *Liryka jako subiektywny obraz świata i przeżyć poety* twierdził: „w prehistorii [liryki] śpiew był niewątpliwie **pierwszym wierszem**”⁴.

Sądzę, że najwspanialszym rodzajem głosowej realizacji wiersza, można powiedzieć – pełnią głosowej prezentacji utworu lirycznego, jest właśnie **śpiew**. Dlatego też w niniejszym szkicu interesować mnie będą związki poezji i muzyki. Myślę, że pomylił się Zbigniew Jarosiński, który – jak pisał Andrzej Stoff:

istotę ewolucji poezji polskiej widział w przejściu „od wiersza «do mówienia», do wiersza «do czytania», od «wypowiedzi» do «tekstu»”⁵.

Być może to czytelnicy – odbiorcy poezji – ulegli temu, nad czym ubolewał Roman Ingarden – „zatrucie potrzeby słyszenia”⁶. Jarosiński wyraził swoją myśl zbyt pochopnie⁷, wiersze bowiem nadal przeznaczone są do mówienia i słuchania, a to, że dzisiejsi odbiorcy poezji są bardziej czytelnikami niż słuchaczami, to nie wynik ewolucji poezji, a kwestia sztuki słuchania. Posługując się zdaniem Ingardena, wypo-

⁴ E. Balcerzan, *Liryka jako subiektywny obraz świata i przeżyć poety*, „Nurt” 1970, nr 11, s. 27.

⁵ A. Stoff, *Pismo czy głos? W związku z Ingardenowską teorią dzieła literackiego*, [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, pod red. K. Lange, W. Sawryckiego i P. Tańskiego, Toruń 2004, s. 35.

⁶ Zob. hasło: *Fenomenologiczna orientacja w badaniach literackich*, oprac. K. Okopień, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej, M. Puchalskiej, M. Semczuk, Wrocław–Warszawa–Kaków 1995, s. 294.

⁷ Dokładną polemikę ze stwierdzeniem Jarosińskiego przeprowadza M. Cyzman w artykule *Wiersz „do czytania” czy wiersz „do mówienia”? O głosowej interpretacji współczesnego wiersza wolnego*, [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego (II)*, pod red. K. Lange, W. Sawryckiego i P. Tańskiego, Toruń 2006, s. 28–39.

wiedzianym przy okazji rozważań na temat względności wartości, można powiedzieć, że taki odbiorca – „czytelnik, który nie umie słuchać” – nie jest „podmiotem odpowiednio ukwalifikowanym”⁸. Potrzeba więc właśnie „sztuki słuchania”, tak jak mówi się o „sztuce interpretacji”⁹.

Słuchanie wierszy wyśpiewanych, z piękną muzyką, jest na pewno przeżyciem niezwykłym. Oczywiście jeśli ci, którzy są odpowiedzialni za tego rodzaju wykonanie wokalne, pamiętają, że niedopuszczalne jest, by w wierszach przeznaczonych do takich realizacji głosowych dokonywać jakichkolwiek zmian, ingerować w teksty, na przykład poprzez opuszczanie jakiegoś fragmentu, słów, wersów itd. czy też dodawanie pewnych partii, np. refrenów, których w utworze brak, a zostały na potrzeby wyśpiewania utworzone przez wykonawcę czy też kompozytora poprzez powtarzanie pewnych słów¹⁰.

⁸ Zob. R. Ingarden, *Przeżycie, dzieło, wartość*, Warszawa 1971, s. 67–82. Por. W. Stróżewski, *Człowiek i wartość w filozofii Romana Ingardena*, [w:] tegoż, *Istnienie i wartość*, Kraków 1981, s. 97–111.

⁹ Zob. np. E. Staiger, *Sztuka interpretacji*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 1, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1970; przedruk [w:] *Z problemów teorii literatury. Kierunki w badaniach literackich*, wyboru dokonał S. Tomala, Warszawa 1997; *Sztuka interpretacji*, t. I, wybór i oprac. H. Markiewicz, Wrocław 1971; *Sztuka interpretacji*, t. II, wybór i oprac. H. Markiewicz, Wrocław 1973; J. Sławiński, *O problemach „sztuki interpretacji”*, [w:] tegoż, *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974. Zob. również prace Aleksandry Okopień-Sławińskiej, np. *Sztuka interpretacji jako przedmiot nauczania*, [w:] *Olimpiada Literatury i Języka Polskiego: założenia, oceny, postulaty*, pod red. B. Chrzastowskiej i T. Kostkiewiczowej, Warszawa 1988; tejże, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Kraków 2001. Istotne są także teksty Andrzeja Stoffa: *O pojęciu interpretacji*, *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska* XLI, Toruń 1993, s. 87–109 oraz *Aksjologiczne aspekty interpretacji*, [w:] *Wartość i sens. Aksjologiczne aspekty teorii interpretacji*, pod red. A. Tyszczyka, E. Fiały, R. Zajączkowskiego, Lublin 2003, s. 31–60.

¹⁰ O zmianach dokonywanych przez wykonawców w wierszach, a przez to fałszowaniu przez nich sensów utworów pisze R. Moczko

Chodzi wszak o kompozycję utworu. Odwołajmy się w tym miejscu do ważnej definicji autorstwa Andrzeja Stoffa:

Kompozycja – to zapewniająca dziełu ontologiczną tożsamość, artystyczną niepowtarzalność i komunikacyjną funkcjonalność, hierarchia zestrojów jakości właściwych poszczególnym warstwom, zrealizowana w fazowym porządku jego budowy¹¹.

Dalej pisze teoretyk literatury:

Tak rozumiana kompozycja ma trzy aspekty, czyli szczegółowe zakresy kształtowania jedności i jedyności dzieła literackiego:

- 1) aspekt strukturalny,
- 2) aspekt motywacyjny,
- 3) aspekt komunikacyjny.

Określenie „aspekt” jest w tym przypadku szczególnie właściwe, ponieważ chodzi o porządki współwystępujące i współtworzące tożsamość każdego utworu literackiego, a nie o jakieś, choćby tylko „względnie izolowane”, systemy jakości. Znaczy to, że każdy element może pełnić, i na ogół pełni, równocześnie trzy szczegółowe funkcje wynikające z równoczesnego i współistotnego poddania go trzem zasadom porządkującym, a trzy rodzaje zależności (strukturalne, motywacyjne, komunikacyjne), choć różne co do ich istoty, wzajemnie się uzupełniają i modyfikują w realizowaniu jedności dzieła. Te trzy „siły” porządkujące się przejawami intencjonalnego charakteru bytowego dzieła są autorskim piętnem pozostawionym na usamodzielnionym już w wyniku utrwalenia w tekście dziele. Aspekt strukturalny odnosi utwór do praktyki literackiej, a w grę wchodzi tu zarówno konwencje, jak i indywidualne właściwości warsztatu pisarskiego. Aspekt motywacyjny sytuuje to, czego utwór dotyczy, względem rzeczywistości za pośrednictwem systemu przekonań na

w tekście *Czy można zaśpiewać „Zieloną Gęś”? – kilka uwag na marginesie śpiewania poezji K.I. Gałczyńskiego*, [w:] „poNADto. Kwartalnik uczniów i studentów” 1997, nr 1, s. 23–26.

¹¹ A. Stoff, *O pojęciu kompozycji dzieła literackiego*, [w:] *Kompozycja dzieła literackiego*, pod red. A. Stoffa, Toruń 2004, s. 22–23.

temat niej i literatury jako sposobu odnoszenia się do niej. Aspekt komunikacyjny wyznacza warunki lektury: odbioru i zrozumienia utworu zgodnie z jego przeznaczeniem. Są to równocześnie trzy zakresy problematyki badawczej, z którą musi się zmierzyć ktoś, kto chce zbadać i odsłonić zasady gwarantujące danemu utworowi ontologiczną tożsamość i artystyczną jedyność¹².

Jakakolwiek ingerencja w tekst burzy zatem kompozycję, dochodzi do zburzenia tych trzech porządków wymienionych przez Andrzeja Stoffa. Wiersze muszą być tak wyśpiewane, by nie doszło do zmiany ich sensów, by wykonania były wierne utworom. Kwestią jakże istotną jest kompozycja muzyczna, która powinna idealnie odpowiadać wymowie tekstu. Często wszakże zdarza się tak, nad czym jako słuchacze wierszy wyśpiewanych ubolewamy, że melodia skomponowana do utworu poetyckiego jest chybiona, nie oddaje jego wartości. Ale bywa również, że nienajlepsze wiersze są wspólnie wyśpiewane, a muzyka ułożona do nich przyciąga naszą uwagę czy wręcz nas zachwyca. Mówimy tutaj o tzw. poezji śpiewanej, czyli takiej, w której powinny funkcjonować arcydzieła sztuki lirycznej, wiersze bardzo dobre i dobre. Inne wyśpiewane utwory – te gorsze, czy wręcz słabe, także często zalicza się do poezji śpiewanej, a przecież to miano powinno być zarezerwowane tylko dla dzieł wybitnych, świetnych, dobrych¹³.

¹² Tamże, s. 23.

¹³ O „poezji śpiewanej” zob. Z. Budrewicz, E. Kram-Mikoś, *Poezja śpiewana. Z zagadnień szkolnej interpretacji tekstu*, [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, pod red. K. Lange, W. Sawryckiego i P. Tańskiego, Toruń 2004, s. 215. Zob. także inne prace na temat poezji śpiewanej, pieśni i piosenek: B. Kasprzakowa, *Od filologii oka do filologii ucha*, [w:] *Konteksty polonistycznej edukacji*, pod red. M. Kwiatkowskiej-Ratajczak i S. Wysłouch, Poznań 1998; *Forma i ekspresja w liryce*

W kulturze popularnej istnieją całe obszary zajęte przez utwory słowno-muzyczne, czyli piosenki, wśród których znaleźć można całkiem interesujące teksty, nieustępujące w najlepszych przypadkach wierszom pisany przez tych, którzy dążą do stworzenia liryków. Autorzy takich piosenek są najczęściej wokalistami w zespołach muzycznych, sami także komponują muzykę lub są współtwórcami melodii. Zaletą słuchania przez młodych ludzi takich piosenek jest fakt, że być może sięgną oni w przyszłości po bardziej ambitne utwory i zainteresują się poezją. A i sami piszący wiersze próbują docierać do odbiorców poprzez śpiewanie swoich tekstów w różnych zespołach muzycznych.

wokalnej 1808–1909, pod red. M. Tomaszewskiego, Kraków 1989; *Wiersz i jego pieśniowe interpretacje. Zagadnienie tekstów wielokrotnie umuzycznianych*, pod red. M. Tomaszewskiego, Kraków 1991; *Poeci i ich muzyczny rezonans*, pod red. M. Tomaszewskiego, Kraków 1994; M. Tomaszewski, *Muzyka w dialogu ze słowem*, Kraków 2003; S.I. Hayakawa, *Piosenka a życie*, [w:] *Super-Ameryka: szkice o kulturze i obyczajach*, wybór W. Górnicki, Jerzy Kossak, przeł. K. Dziewanowski, t. I, Warszawa 1970; S. Barańczak, *Piosenka i topika wolności*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3; A. Barańczak, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1983. Najnowsze teksty dotyczące piosenek zawiera „Polonistyka” 2005, nr 3. Warto także przeczytać świetny artykuł Michała Głowińskiego *O liryce pieśniowej*, [w:] tegoż, *Monolog wewnętrzny Telimeny i inne szkice*, Kraków 2007, s. 135–146. Najbardziej istotna dla kogoś, kto chce poznać i zrozumieć bogatą i wspaniałą problematykę związków literatury i muzyki, jest fascynująca książka Krzysztofa Lipki *Słyszalny krajobraz. Szkice o powiązaniach muzyki i literatury od Abelarda do Rilkego*, Warszawa 2004. Równie ważne są prace: A. Hejmeja, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002; *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, pod red. A. Hejmeja, Kraków 2002; *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, pod red. S. Balbusa, A. Hejmeja, J. Niedźwiedzia, Kraków 2004 (tu szczególnie część V: *Muzyka – literatura*, s. 245–316 oraz część VI: *Literatura – muzyka*, s. 319–372).

Można pokusić się o doprecyzowanie terminologiczne i zaproponować myśl, że istnieją trzy odmiany poezji śpiewanej:

1. Poezja śpiewana „czystej krwi”, czyli pieśni – są to arcydzieła liryki, wiersze bardzo dobre i dobre, do których skomponowano wspaniałą muzykę, dorównującą wierszom, a zatem są to kompozycje „arcydzielne”, świetne, znakomite;
2. Poezja śpiewana jako arcydzieła liryki, wiersze bardzo dobre i dobre, umuzycznione popularnie – są to wiersze funkcjonujące w różnych stylach muzycznych (oczywiście powstaje wątpliwość, czy arcydziełom poezji, wierszom o wysokiej wartości, może towarzyszyć tego rodzaju muzyka, jak np. rock, heavy-metal itp.);
3. Poezja śpiewana jako tzw. teksty nieprzeznaczone do druku, a funkcjonujące tylko z muzyką, na prawach piosenki, ale będące w istocie wierszami z powodu ich wysokich wartości artystycznych, estetycznych i nadestetycznych. Są to więc wiersze „ukryte” w piosenkach. (Ta odmiana, jak się wydaje, występuje niezmiernie rzadko.)

Istnieją oczywiście także piosenki, które często błędnie określa się mianem wierszy, w ten sposób podnosząc niesłusznie ich wartość. Są to w istocie piosenki, nie utwory poetyckie, a zatem nienależące do poezji śpiewanej. Można je nazwać piosenkami literackimi, by odróżnić od „zwykłych” piosenek.

Kiedy czyta się arcydzieła sztuki lirycznej, chciałoby się wiersze te usłyszeć, najlepiej usłyszeć, jak brzmią one wyśpiewane. Odbiorca chętnie posłuchałby nie tylko liryków polskich oczywiście, ale także arcydzieł obcych – zarówno w języku oryginału, jak i po przetłumaczeniu na język polski.

Kiedy się czyta wiersze najmłodszych poetów, na myśl przychodzą słowa Mickiewicza:

Cóż to jest [...] poezja liryczna bez liry? Kim są poeci, którzy niby śpiewają, nie tylko nie układając muzyki do swych pieśni, ale zgoła nie słysząc jej w sobie? Muzyka nie jest wtórem towarzyszącym poezji lirycznej, lecz stanowi jej istotną część, to jej dusza, życie i światło¹⁴.

Na szczęście są poeci, którzy mają taki słuch, o którym pisał autor *Pana Tadeusza*. Inna sprawa, że poeci lekceważą sztukę głośnego czytania – nie potrafią nawet poprawnie zaprezentować swoich tekstów. Odbiorca nie żąda przecież wspaniałych recytacji, wystarczyłoby, aby autor dobrze przeczytał swój utwór.

Władysław Sawrycki w artykule *Sztuka recytacji z perspektywy doświadczeń konkursowych jurora* przypomina o rozróżnieniu między wygłoszeniem poprawnym i estetycznym:

Juliusz Balicki, idąc śladem Juliusza Tennera, rozróżniającego między techniką mówienia a estetyką mówienia, uznał poprawność za umiejętność powszechnie osiągalną, a tym samym obowiązującą w zasadzie wszystkich użytkowników języka. Natomiast o walorze estetycznym należy mówić w odniesieniu do głosowych ekspozycji, za którymi stoją wykonawcy obdarzeni talentem¹⁵.

¹⁴ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, przeł. L. Płoszewski, [w:] *Dzieła* (wyd. jubileuszowe), t. X, Warszawa 1955, s. 168. Cyt. za: Cz. Zgorzelski, *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, pod red. A. Hejmeja, Kraków 2002, s. 79.

¹⁵ W. Sawrycki, *Sztuka recytacji z perspektywy doświadczeń konkursowych jurora*, [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, pod red. K. Lange, W. Sawryckiego i P. Tańskiego, Toruń 2004, s. 211.

I dalej autor *Kultury żywego słowa* pisze:

Podobnego podziału można się dopatrzeć w naszym referacie. W kręgu poprawności mieszczą się problemy dykcji i prawideł wymowy, logicznego akcentowania i – przynajmniej w znacznym stopniu – intonacji; w kręgu estetyczności mieszczą się problemy emocji i naturalności, tzn. problemy, które wyrastają na podłożu specyficznie artystycznych uzdolnień¹⁶.

Niestety, takiej poprawności wygłaszania wierszy brakuje wielu ich autorom. Szczególnie jest to rażące, kiedy się słucha nawet całkiem udanych utworów, ale okropnie przeczytanych przez poetów. Skłonni jesteście wybaczyć Różewiczowi, kiedy czyta swoje teksty, ale innym poetom – nie. Chodzi wszak o przeżycie estetyczne, a więc o sprawę doniosłą¹⁷.

Powtórzmy to raz jeszcze – słuchanie pięknie zaśpiewanych wierszy jest wspaiałym przeżyciem. To także szczególnie dla słuchacza czas. Może to być „czas piękna”. Tak zatytułował jeden z rozdziałów swojej znakomitej książki *Wokół piękna* Władysław Stróżewski. Określił on muzykę jako „czas wypełniony pięknem”¹⁸. Napisał:

Czas muzyki, albo lepiej: czas-muzyka należy [...] do samego istnienia, a przeżycie muzyki nosi charakter najbardziej egzystencjalny spośród przeżyć, jakimi obdarza nas sztuka. Jeszcze inaczej: muzyka apeluje wprost do naszego przeżycia istnienia. Dlatego ona – i tylko ona – nie musi odwoływać się do jakiegokolwiek odwzorowania: drogą, przez którą dociera do nas, jest uczestnictwo, partycypacja czasu w czasie, istnie-

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Rozważania poświęcone problematyce przeżycia estetycznego obecne są w wielu pismach estetycznych R. Ingardena. Zob. L. Sosnowski, *Przeżycie estetyczne*, [w:] *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, pod red. A.J. Nowaka i L. Sosnowskiego, Kraków 2001, s. 234.

¹⁸ W. Stróżewski, *Czas piękna*, [w:] tegoż, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 269.

nia w istnieniu. „Śpiew to istnienie” – *Gesang ist Dasein*, głosił Rainer Maria Rilke¹⁹. [...] Racją – i to jedyną racją – istnienia muzyki jest piękno. [...] Nie ma muzyki bez piękna. Ale czy istniałoby piękno bez muzyki? Norwid zdefiniował piękno jako „kształt miłości”. Czyż muzyka, najdoskonalsza interpretatorka wszystkich odmian miłości, nie spełnia tej definicji najlepiej spośród wszystkich sztuk?²⁰

Muzyka skomponowana do wiersza powinna być piękna, by dorównać pięknu utworu. I jeszcze ktoś musi wyśpiewać taki utwór. Oczywiście – ktoś obdarzony pięknym głosem. Dzięki takiemu dziełu słowno-muzycznemu możemy doświadczyć piękna istnienia. Piękno – oto cel, do którego artyści słów i dźwięków muszą dążyć.

¹⁹ Tamże, s. 273.

²⁰ Tamże, s. 281.

Sonety Szekspira śpiewane przez Sojkę

Kilka lat temu ukazała się książka *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, pod redakcją Andrzeja Hejmeja (Kraków 2002), która może być pomocna w rozpatrywaniu problematyki niniejszego tekstu. W jego tytule bowiem zawarto informację, że rzecz dotyczy szczególnego rodzaju wykonania głosowego tekstu literackiego, a jest to wykonanie wokalne z towarzyszeniem instrumentów muzycznych, głównie fortepianu (oprócz niego wykorzystano takie oto instrumentarium: skrzypce, trąbka, gitary, flet altowy, klarnet, fagot, różne instrumenty perkusyjne). Tym samym sonety Szekspira śpiewane przez Stanisława Sojkę¹ można określić jako „pieśniowe wykonanie wierszy”, „teksty wokalne” w opozycji do „tekstów literackich”². Mamy tu do czynienia z „muzycznym wykorzystaniem utworów

¹ Płyta nosi tytuł *soyka sonety shakespeare*, nagrań dokonano w Studio Sonus w Dąbrowie Leśnej w lipcu i sierpniu 1995 roku.

² „Termin «tekst wokalny» traktowany jest w sensie czysto muzykologicznym i oznacza tekst słowny (literacki i nieliteracki), który zostaje zaadaptowany czy – by powiedzieć dosadniej – zdekonstruowany na wiele różnych sposobów w kompozycji muzycznej”. Zob. H. Sabbe, *O związku*

lirycznych jako tekstów pieśni”, by posłużyć się słowami Michała Głowińskiego z artykułu *Literackość muzyki – muzyczność literatury*³.

W przypadku, który jest rozważany tutaj, możemy mówić o wielu skomplikowanych zagadnieniach, domagających się analizy.

Po pierwsze rozpatrywać będą jedynie wykonanie sonetów Szekspira przez Sojkę w języku polskim, chociaż należałoby powiedzieć także o wykonaniu ich przez artystę w języku angielskim (taka płyta również istnieje⁴). A zatem dobrze byłoby postawić pytanie o wybór przekładu – dlaczego taki akurat tekst wybrał Sojka, w takim przekładzie, a nie w innym? Oczywiście nie chcę tutaj wchodzić na teren translatoryki i szczegółowo porównywać rodzajów przekładów – chodzi głównie o tłumaczenia sonetów przez Macieja Słomczyńskiego i Stanisława Barańczaka. Ale interesujące może być wyobrażenie sobie wykonania wokalnego tego samego sonetu w dwojaki sposób:

1. dwa różne tłumaczenia i ta sama melodia,
2. dwa różne tłumaczenia i dwie różne melodie.

Przy okazji warto przypomnieć różne inne wykonania sonetów Szekspira w języku polskim. Sojka należy do tych artystów, którzy tworzą tzw. muzykę popularną, chociaż

pomiędzy kreacją tekstu słownego i muzycznego w kompozycji wokalnej, „Res Facta” 1973, nr 7, s. 122. Cyt. za: A. Hejmej, Słuchać i czytać: dwa źródła jednej strategii interpretacyjnej („Podróż zimowa” S. Barańczaka), [w:] Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych, pod red. A. Hejmeja, Kraków 2002, s. 333.

³ M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] *Muzyka w literaturze...*, s. 103.

⁴ Warto tu wspomnieć, że sonetom Szekspira śpiewanym przez Sojkę po angielsku towarzyszy tylko fortepian.

sięga także do repertuaru poważniejszego (np. skomponował muzykę do wierszy Leopolda Staffa.

A przecież po sonety Szekspira sięgano wielokrotnie, by je wykorzystać jako pieśni, np. znane są wykonania Andrzeja Hiolskiego do muzyki Tadeusza Bairda, z Wielką Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia w Katowicach pod dyrekcją Antoniego Wita (na przykład sonety w tłumaczeniu Macieja Słomczyńskiego: *XXIII* – „Spójrz, co tu ciche serce wypisało...”; *LVI* – „Słodka miłości, wróć, by nie mówiono...”; *XCI* – „Drwię, mając ciebie, z całej ludzkiej pychy...”; *XCVII* – „Jakże podobna zimie jest rozłąka...”).

Jeśli zaś chodzi o śpiewanie liryków Szekspira w języku angielskim, warto byłoby dotrzeć do nagrań artystów, którzy sięgali po sonety. Jest to zadanie ambitne, wymagające wielu poszukiwań, na co trzeba więcej czasu.

Po drugie interesuje mnie przede wszystkim próba odpowiedzi na pytanie: *j a k* znaczy wiersz Szekspira połączony z muzyką Stanisława Sojki? Bowiem w rozpatrywanym tu zagadnieniu mamy do czynienia z artystą, który jest *t w ó r c ą* muzyki do słów genialnego dramaturga, zagrał na fortepianie i skrzypcach oraz zaśpiewał (głosowo zinterpretował sonety). Mamy tu zatem rzecz szczególną bowiem można sobie wyobrazić *j e d y n i e* muzykę do sonetów, bez głosowego wykonania. A wówczas każdy utwór muzyczny przyporządkowany byłby odpowiedniemu sonetowi i słuchacz, sięgając po liryki Szekspira, konkretyzowałby je samodzielnie, bez pomocy interpretacji głosowej artysty. Zatem dokonałoby się oczywiście przesunięcie problemów związku sonetów Szekspira i muzyki Sojki ze sfery muzyki i literatury (muzyki wokalne) do sfery literatury w muzyce. Czy tytuł mojego wystąpienia mógłby w takim wypadku przybrać formę: „Stanisław Sojka gra muzykę inspirowaną sonetami

Szekspira”? Rozważania moje mogłyby podążyć w kierunku Ingardenowskich badań utworu muzycznego, co byłoby zadaniem trudnym, ale jakże intrygującym. Przypomnijmy w tym miejscu, że wybitny filozof nie zajmował się muzyką wokalnie-instrumentalną, niosącą ze sobą odmienne problemy badawcze⁵.

Związki muzyki i słowa w muzyce wokalne rozpatrywał Michał Bristiger, korzystając z inspiracji strukturalistycznej, w niektórych punktach łączącej się z ujęciem fenomenologicznym⁶. W rozważaniach tutaj podejmowanych nie wykorzystam tych pomysłów i analitycznych tropów – nie jest to zadanie na teraz. Celem moich dociekań jest skromna próba interpretacji głosowego, śpiewnego wykonania sonetów Szekspira przez Stanisława Sojkę.

Wróćmy jednak na chwilę do samej muzyki skomponowanej do liryków angielskiego dramaturga przez polskiego piosenkarza. Płytkę Sojki kończy utwór muzyczny *Post scriptum ad libitum*, będący wyraźnym sygnałem dopowiedzenia przez artystę – samymi tylko dźwiękami – j e s z c z e c z e g o ś do sonetów. Jak gdyby muzyk (sam także próbujący pisać wiersze do muzyki) nie mógł rozstać się z myślą Szekspira, dawał sobie i słuchaczom możliwość przedłużania estetycznej przyjemności z rozpamiętywania słów liryków. Poza tym wcześniej śpiewany jest *Sonet CII* [102], kończący się słowami:

Jak słowik, czasem przestaję się trudzić,
Aby cię pieśnią moją nie zanudzić⁷.

⁵ Zob. J. Dankowska, hasło „Dzieło sztuki – utwór muzyczny”, [w:] *Słownik Pojęć Filozoficznych Romana Ingardena*, red. naukowa A.J. Nowak, L. Sosnowski, Kraków 2001, s. 60.

⁶ Por. tamże.

Sytuacja dialogowa jest tu szczególna – wszak poeta mówi do ukochanej⁸, ale i śpiewak artysta zwraca się do tej, do której adresuje pieśni⁹. W samej muzyce, w dźwiękach, już bez słów sonetu, w kolejnym utworze muzycznym, wyraża swoje miłosne oddanie. Utwór ten kończą odgłosy dobiegające z ulicy – dźwięk klaksonu samochodu, odgłos przejeżdżającego pociągu. Są to sygnały nowoczesności, współczesnego

⁷ W. Shakespeare, *Sonet CII* („Mocniej cię kocham, choć na pozór słabiej...”), [w:] tegoż, *Sonety*, przekł. M. Słomczyński, s. 108. O ile nie podano inaczej, cytaty w tekście podaję za tym wydaniem, umieszczając w nawiasie numer strony.

⁸ Mam świadomość zagadek, o których pisał Stanisław Barańczak – zob. *Wstęp: „Nie igraszka czasu”*, [w:] W. Shakespeare, przekł., wstęp i opracowanie S. Barańczak, Kraków 2003, s. 18: „Jak pisze Seymour-Smith, «w literaturze elżbietańskiej nie ma drugiego utworu, w którym mężczyzna tak otwarcie wyznawałby miłość mężczyźnie»”, s. 19: „jak to zwięźle ujął Booth, nasza cała wyniesiona z *Sonetów* wiedza o np. upodobaniach seksualnych autora sprowadza się do dwóch wniosków: «William Shakespeare był prawie na pewno homoseksualny, biseksualny albo heteroseksualny. Sonety nie dostarczają w tej sprawie żadnego materiału dowodowego»”, s. 20: „Shakespeare najprawdopodobniej nie napisałby Sonetu 116, gdyby nie wkraczające w sferę mistyki doświadczenie – miłosne olśnienie zamącone i zarazem spotęgowane świadomością przemijalności wszelkiego piękna – które stało się jego udziałem jako bezpośrednia konsekwencja faktu, iż w pewnym momencie swego życia ujrzał przed sobą uderzająco piękną twarz; twarz należąca – tak się złożyło – do młodego mężczyzny. Jednocześnie wszakże żaden z pozaliterackich szczegółów tego doświadczenia, które zdolalibyśmy, wzorując się na biografach – «detektywach», ustalić – na przykład data pierwszego spotkania z młodym mężczyzną i dystans czasowy dzielący ją od daty powstania wiersza; albo kwestia, czy Przyjaciół był rzeczywiście tak dobrze urodzony, majątny i uprzywilejowany, czy też nadała mu te cechy idealizująca wyobraźnia autora; albo wreszcie pytanie, czy w wypadku Shakespeare’a-człowieka olśnienie to miało podłoże platoniczne, podświadomie seksualne, czy może jawnie seksualne – nie jest w stanie nam wyjaśnić, dlaczego olśnienie przerodziło się w genialny wiersz”.

⁹ Płyta Sojki zawiera dedykację „Graży – Staszek”.

nam i Sojce świata. Mają być wyrazem nieśmiertelności sonetów Szekspira, ich aktualności i wirtuozerii.

Myślę, że nie będzie zbyt dużym nadużyciem interpretacyjnym, a jedynie pewnym pomysłem eseistycznym, takie stwierdzenie: utwór muzyczny Sojki kończący płytę z sonetami Szekspira jest „chwilą kontemplacji zrealizowanej całości”, by rzec słowami Marii Gołaszewskiej, która tak oto napisała w haśle „Twórczość” w *Słowniku Pojęć Filozoficznych Romana Ingardena*:

Punktem wyjścia procesu twórczego jest spotkanie z czymś, co jest poza artystą – z zastaną i wyróżnioną jakością, która porusza artystę i każe mu porzucić naturalną postawę wobec świata. Ten pierwszy kontakt z jakością Ingarden porównuje do zakochania się. Może ono być źródłem radości, lecz także cierpienia. Artysta doznaje poczucia braku, dąży do uzupełnienia owej jakości takimi, które by z nią współgrały, poszukuje ich. Tak więc moment inicjujący twórczość nacechowany jest pewnym niepokojem, związanym z doznaniem braku. Przedmiot poczęty w wyobraźni wzbudza pragnienie ujrzenia go w rzeczywistości; dzieło zrealizowane uzupełnia wizję artysty, a zarazem artysta poszukuje w świecie czegoś, co by mu pozwoliło urzeczywistnić ową wizję, wcielić ją w przedmiot. Doświadczenie to pobudza wyobraźnię twórcy, wzmagą dążenie do uzyskania doskonałej całości, pełni. Gdy zostaje to osiągnięte, przychodzi chwila kontemplacji zrealizowanej całości, odsłaniającej którąś z wartości estetycznych¹⁰.

I dalej Gołaszewska pisze: „[Twórca] tworząc swoje dzieło, tworzy [...] także siebie, umacnia i rozwija swoją osobowość”¹¹. Te oczywiste, ale jakże budujące słowa, odnieść możemy

¹⁰ M. Gołaszewska, hasło „Twórczość”, [w:] *Słownik Pojęć Filozoficznych Romana Ingardena*, red. nauk. A.J. Nowak, L. Sosnowski, Kraków 2001, s. 282–284.

¹¹ Tamże, s. 284.

przecież i do Stanisława Sojki. Z tym że, czy 42 minuty muzyki, 12 interpretacji głosowych sonetów to nie za mało? Chciałoby się wszakże usłyszeć więcej tych pięknych wierszy w ciekawym wykonaniu artysty. Czy rzeczywiście ten fragment cyklu sonetów Szekspira wystarczy, czy wybór zaledwie dwunastu ze stu pięćdziesięciu czterech dać może radość zrealizowanej całości? A co by było, gdyby Sojka napisał muzykę i nagrał w s z y s t k i e sonety autora *Romea i Julii*? Czy nie byłoby to nadmiar, o którym czytamy (i o którym słyszymy) w *Sonecie CII* [102]:

Lecz każdą gałąź ta nuta znużyła;
Słodczyz w nadmiarze to rzecz obojętna?

(108)

Może warto byłoby pokusić się o nagranie kilkunastu sonetów innego autora, wierszy uznanych dziś za arcydzieła, np. sonetów Petrarcki? Ale to już doznanie braku u słuchacza...

Jak już zatem zostało powiedziane, Stanisław Sojka zarejestrował na płycie 12 sonetów Szekspira. Trzy z nich są w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka – są to sonety:

CXXXV [135] („Inne mają zachcianki – ty masz raczej wolę...”; w przekładzie Słomczyńskiego wiersz ten rozpoczyna się od słów: „Cóż, co kto woli; ty masz swego Willa...” – różnią te przekłady wzorce rytmiczne, pierwszy napisany jest 13-zgłoskowcem, drugi zaś – 11-zgłoskowcem, podobnie jest w dwóch kolejnych przekładach Barańczaka);

LXVI [66] („W śmierć jak w sen odejść pragnę, znużony tym wszystkim...”; w przekładzie Słomczyńskiego sonet ten brzmi następująco: „Dość tego mając, wołam o śmierć cichą...”);

XLIV [44] („Gdyby dwa mego ciała ospałe żywyły...”; w tłumaczeniu Słomczyńskiego: „Gdyby zmieniło się w myśl ciężkie ciało...”).

I trzeba tu od razu powiedzieć, że przekłady Barańczaka tych akurat sonetów są bardziej interesujące¹². Na tym stwierdzeniu poprzestańmy, nie wdając się w szczegółowe analizy.

Szczególnie udany – pod względem językowym (to zasługa Barańczaka) i muzycznym (to zawdzięczamy Sojce) – jest *Sonet XLIV* [44]. Jest to, moim zdaniem, najciekawszy utwór na płycie *soyka sonety shakespeare*. Sonet ten dotyczy sytuacji rozłączenia kochanków, a oparty jest na pomysle „dwóch żywiołów ciała” mówiącego, dwóch substancji cielesnych, fizycznych, biologicznych, chemicznych – wody i gliny, przeciwstawionych „substancjom” duchowym, emocjom i myślom. Warto zacytować ów sonet w całości:

Gdyby dwa mego ciała ospałe żywioły
 Były polotną myślą – cóż wtedy przestrzenie?
 Lotem, jakim się niosą w przestworzach sokoły,
 Szybowałbym, by przerwać nasze rozłączenie.
 Cóż, gdybym miał pod stopą głaz w morzu skąpany,
 Na najdalszym przylądku samych krańców świata?
 Myśl wlatuje nad lądy i nad oceany
 Na sam dźwięk nazwy miejsca, gdzie chce być, skrzydlata.
 Lecz, ach! Jedno mnie dręczy: że w stworzenia planie
 Nie było moich susów poprzez kontynenty;
 Z gliny i wody moje cielesne mieszkanie,
 I czekać muszę, aż nas zbliży Czas zawzięty.
 A z dwóch żywiołów ciała jedną tylko złożę
 Rzecz: lże, jak ziemia ciężką i słoną jak morze¹³.

¹² W dołączonym aneksie do niniejszego tekstu podaję dwa tłumaczenia sonetów: *CXXXV*, *LXVI*, *XLIV* – autorstwa M. Słomczyńskiego i S. Barańczaka, by Czytelnik mógł porównać obie wersje.

¹³ Cyt. za książeczką dołączoną do płyty S. Sojki z tłumaczeniami sonetów Szekspira.

Nacisk położony na dwie kategorie: czas i przestrzeń, które są przeszkodą w spotkaniu kochanków, powoduje, że obrazowanie w tym sonecie służy przezwyciężeniu okrutności rozstania, a równocześnie hiperbolizuje wyrażenie poczucia owej okrutności:

A z dwóch żywiołów ciała jedną tylko złożę
Rzecz: lzę, jak ziemia ciężką i słoń jak morze.

Dwa przywołane tu żywioły zostają wzbogacone o pozostałe dwa – lecz na płycie Sojki sonetu, w którym jest o nich mowa, nie ma. A jest to sonet następujący po *XLIV* [44], rozpoczynający się od słów:

Dwa inne: zwiewne powietrze i ogień
Oczyszczający – myśl i pożądanie –
Gdziekolwiek jestem, są zawsze przy tobie;
Są, lecz ich nie ma, gdyż mkną nieustannie.
Gdy tym dwóm szybszym żywiołom pozwoli
Czułe poselstwo pomknąć w twoją stronę,
Ku śmierci kłoni się wśród melancholii
Me życie z czterech żywiołów złożone.

(*Sonet XLV* („Dwa inne: zwiewne powietrze i ogień...”, 51))

W ten sposób Szekspir związał ze sobą oba sonety – *XLIV* [44] i *XLV* [45] – dając obraz całości żywiołów budujących ciało bohatera. Widzimy zatem, że brak na płycie Sojki sonetu *XLV* [45] i tym samym brak powiązania między sąsiadującymi sonetami na płycie zubożyło myśl i koncept poetycki Szekspira. Zauważmy, że cykl sonetów powiązany jest precyzyjną linią konstrukcyjną, stanowiąc całość pod względem gatunkowym, tematycznym, stylistycznym. Zapytajmy teraz o konstrukcję płyty Sojki – dlaczego sonety nie są ułożone numerycznie, jak liryki Szekspira? I co w takim razie rządzi zasadą kolejności sonetów na płycie?

Rozpoczyna się ona *Sonetem CLIII* [153], kończy – *CII* [102]. I o ile umieszczenie *Sonetu CII* [102] jako utworu ostatniego (ze śpiewanych, gdyż przypomnijmy – płytę zamyka utwór muzyczny, bez głosu) nie budzi wątpliwości (słowa kończące utwór wszak mówią o przerwaniu pieśni, by nie męczyć ukochanej), o tyle rozpoczęcie płyty od *Sonetu CLIII* [153] nie jest właściwie niczym umotywowane. Co innego w zbiorze Szekspira – jest to przedostatni sonet, łączący się z ostatnim tematyką. Wymowa obu jest jednoznaczna: chory z miłości człowiek pragnie ukojenia, nie znajduje go jednak.

Proponuję pewien eksperyment – spróbuję prześledzić linię tematyczną sonetów na płycie Sojki, a następnie zaproponuję własny układ utworów.

Na płycie Sojki układ sonetów jest następujący:

1. *Sonet CLIII* [153] – przynoszący informację o śnie Kupidyna i ponownym wybuchu miłości kochanków,
2. *Sonet CXVI* [116] – opowiadający o zdradach i wierności,
3. *Sonet CXXXV* [135] – mówiący o woli ukochanej,
4. *Sonet LXVI* [66] – dotyczący znużenia bohatera,
5. *Sonet XXXIII* [33] – opowiadający o pięknych porankach,
6. *Sonet LXXVII* [77] – traktujący o przemijaniu,
7. *Sonet XLVI* [46] – o wojnie między sercem i okiem mówiącego,
8. *Sonet XLIV* [44] – o żywiołach,
9. *Sonet CXV* [115] – dotyczący początku miłości czy też ponownego jej wybuchu,
10. *Sonet LVI* [56] – mówiący o pragnieniu powrotu miłości,
11. *Sonet LXXV* [75] – o erotycznym głodzie i sytości,
12. *Sonet CII* [102] – o przerwaniu pieśni miłosnej.

Proponuję taki oto układ sonetów na płycie czy też – inaczej mówiąc – dążąc do własnej przyjemności estetycznej mógłbym nagrać na CD utwory Sojki w następującej kolejności:

1. *Sonet LXVI* [66] – „W śmierć jak w sen odejść pragnę...”. Znużony bohater pragnie opuścić ten świat, jest przygnębiony porządkiem spraw ludzkich, ale ratuje go myśl o samotności ukochanej.
2. *Sonet LXXVII* [77] – „Zwierciadło powie, jak twa piękność mija...”. Refleksja bohatera dotyczy przemijalności, smutek zostaje przewyciężony myślą o sztuce, o własnych wierszach, które mogą dać ukojenie.
3. *Sonet XXXIII* [33] – „Wiele wspaniałych poranków widziałem...”. Chwile szczególne, które wspomina bohater, kiedy patrzył na budzący się dzień, przynoszą mu pocieszenie przed myślą o śmierci.
4. *Sonet LXXV* [75] – „Jesteś dla myśli jak dla życia jadło...”. Radość i smutek, sytość i głód miłosny, przeplatają się w odczuciach bohatera.

Teraz następuje „podcykl” sonetów traktujących o успіniu miłości, jej dojrzewaniu, rozterkach i kryzysach:

5. *Sonet LVI* [56] – „Słodka miłości, wróć, by nie mówiono...”
6. *Sonet CXV* [115] – „Kłamię te wiersze, wcześniej napisane...”
7. *Sonet CXVI* [116] – „Zdrady są w związku dusz wiernych nie znane...”
8. *Sonet CLIII* [153] – „Usypia Kupid, odłożył pochodnię...”
9. *Sonet CII* [102] – „Mocniej cię kocham, choć na pozór słabiej...”

10. *Sonet CXXXV* [135] – „Inne mają zachcianki – ty masz raczej wolę...”

I wreszcie dwa ostatnie sonety:

11. *Sonet XLVI* [46] – „Śmiertelną wojnę serce z okiem toczy...”

12. *Sonet XLIV* [44] – „Gdyby dwa mego ciała ospałe żywiły...”

Wydaje mi się, że zasadą porządkującą sonety na płycie Sojki jest nieustanna huśtawka emocjonalna – od napiętności do znużenia, od zmęczenia do tęsknoty, od niepewności do radosnego spokoju, wyciszenia. Natomiast moja propozycja jest bardziej liniowa – od znużenia, smutku do spokoju i radości.

Pozostaje jeszcze posłuchać tych sonetów według ich ułożenia w tomie Szekspira:

1. *Sonet XXXIII* [33] – na płycie jest to utwór piąty (5),
2. *Sonet XLIV* [44] – utwór ósmy (8),
3. *Sonet XLVI* [46] – utwór siódmy (7),
4. *Sonet LVI* [56] – utwór dziesiąty (10),
5. *Sonet LXVI* [66] – utwór czwarty (4),
6. *Sonet LXXV* [75] – utwór jedenasty (11),
7. *Sonet LXXVII* [77] – utwór szósty (6),
8. *Sonet CII* [102] – utwór dwunasty (12),
9. *Sonet CXV* [115] – utwór dziewiąty (9),
10. *Sonet CXVI* [116] – utwór drugi (2),
11. *Sonet CXXXV* [135] – utwór trzeci (3),
12. *Sonet CLIII* [153] – utwór pierwszy (1).

Ten trojaki sposób słuchania płyty Stanisława Sojki z sonetami Szekspira sprawia, że utwory te ukazują swoje wzajemne powiązania. Zmiany rozłożeń akcentów wydobywają całą gamę odczuć odbiorcy – od owej falistości czy też falowa-

nia uczuć, do intelektualnej próby ułożenia zdarzeniowości, linii przyczynowo-skutkowej, próby myślowego ogarnięcia tych emocji, które spotykają każdego człowieka zakochanego czy też kochającego. Wreszcie – przynoszą obraz genialnego poety, który układa słowa w zdania, wersy w wiersz, sonety w cykl, zdając sobie sprawę z tego, że, jak powiada w *Sonecie CIII* [103] („Ach, jaką Muza ma nędzę przynosi...”):

[...] piszę po to jedynie, by sprawę
Zdać z darów twoich i twych wdzięków chwały [...]
(109)

Wiersze Szekspira połączone z muzyką i głosem Sojki znaczą ni mniej, ni więcej jak tylko tyle, że obaj twórcy odpowiedzieli sobie nawzajem: to, co muzyk i piosenkarz chciał powiedzieć o miłości, znalazł dzięki tłumaczom tych tekstów w sonetach, poeta zaś zyskał pamięć i wdzięczność potomnych – jego słowa budzą zdumienie nad geniuszem artysty oraz sprawiają, że my – czytelnicy i słuchacze – staliśmy się bogatsi o możliwość wyrażenia naszych własnych uczuć.

Aneks

Sonety Williama Szekspira: XLIV, LXVI, CXXXV, w przekładzie Stanisława Barańczaka i Macieja Słomczyńskiego

Sonet XLIV

Gdyby dwa mego ciała ospałe żywiły
Były polotną myślą – cóż wtedy przestrzenie?
Lotem, jakim się niosą w przestworzach sokoły,
Szybowałbym, by przerwać nasze rozłączenie.
Cóż, gdybym miał pod stopą głaz w morzu skąpany,
Na najdalszym przylądku samych krańców świata?
Myśl wzlatuje nad lądy i nad oceany
Na sam dźwięk nazwy miejsca, gdzie chce być, skrzydlata.
Lecz, ach! Jedno mnie dręczy: że w stworzenia planie
Nie było moich susów poprzez kontynenty;
Z gliny i wody moje cielesne mieszkanie,
I czekać muszę, aż nas zbliży Czas zawzięty.
A z dwóch żywiołów ciała jedną tylko złożę
Rzecz: lzę, jak ziemia ciężką i słoń jak morze.

(przeł. S. Barańczak)

Sonet XLIV

Gdyby zmieniło się w myśl ciężkie ciało,
Nie zatrzymałaby mnie wroga przestrzeń;
Na przekór dali pomknąć by się dało
Z tych stron dalekich do miejsca, gdzie jesteś.
Mniejsza więc o to, czy ma stopa kroczy
Z dala od ciebie po świata krawędzi;
Dość rzec, gdzie jesteś, a myśl moja skoczy;
Oto nad ziemią i morzami pędzi.
Lecz myśl, że myślą nie jestem, mnie gnębi;
Mógłbym przeskoczyć niezmierzone mile;
A że zbyt wiele jest lądów i głębi,
Czas trwonię, płaczę i mam z tego tyle,
 Że te żywioły powolne mi dają
 Łzy ciężkie, które na ziemię spadają.

(przeł. M. Słomczyński)

Sonet LXVI

W śmierć jak w sen odejść pragnę, znużony tym wszystkim:
Tym, jak rzadko zasługę nagradza zapłata,
Jak miernota się stroi i raduje zyskiem,
Jak czystą ufność krzywdzi wiarołomstwo świata,
Jak hańba blask honoru rychło brudem maże,
Jak żądza na złą drogę dziewiczość sprowadza,
Jak zacność bezskutecznie odpiera potwarze,
Jak moc pospólną trwoni nieudolna władza,
Jak sztuce zatykają usta jej wrogowie,
Jak naukę w pacht biorą ignorantów stada,
Jak prostą prawdomówność głupotą się zowie,
Jak dobro złu na sługę najwyżej się nada.

Znużony – odejść pragnę, lecz chęć w sobie dławię:
Jeśli umrę, sam na sam z światem cię zostawię.

(przeł. S. Barańczak)

Sonet LXVI

Dość tego mając, wołam o śmierć cichą:
Dość mam zasługi w zebraczkę zmienionej,
Błyskotek, które kryją nicość lichą,
Wiary najczystszej nikczemnie zdradzonej,
Czci, która kryje zbrodnię pod pozłotą,
Cnoty dziewiczej zhańbionej zbójcecko,
Doskonałości zanurzonej w błoto,
Siły, nad którą panuje kalectwo,
Sztuki o ustach zamkniętych przez władzę,
Głupoty, gdy jest lekarzem mądrości,
Prawdy najprostszej, nazwanej prostactwem,
Dobra w niewoli, gdy służy podłości.

Dość mając tego, mógłbym dni me skrócić,
Gdybym miłego nie musiał porzucić.

(przeł. M. Słomczyński)

Sonet CXXXV

Inne mają zachcianki – ty masz raczej wolę,
Więcej woli niż trzeba, i wolę w zapasie.
Do tego – Will cię dręczy, próbując w mozole,
Czy do twej woli jego wolę dodać da się.
Czyż nie pozwolisz, aby wola twa pojemna
Choć raz dla woli Willa schronieniem się stała?
Czy tylko wola innych zda ci się przyjemna,
A mojej – brzask nadziei nigdy nie zapala?
Morze, choć pełne wody, i w dodatku soli,
Wchłania deszcze – w podobnej roli i ty, miła,
W wolę bogata, do swej tak przestronnej woli
Wpuść wolę Willa, by twą wolę wypełniła.

Niech suplikanta twoja odmowa nie boli:
Daj mu do woli czynić zadość twojej woli.

(przeł. S. Barańczak)

Sonet CXXXV

Cóż, co kto woli; ty masz swego Willa:
Willa do usług i Willa w nadmiarze.
Więc niepokoić cię muszę co chwila;
Twej słodkiej woli mój nadmiar przekażę.
Gdy od swawoli twoja wola wilgnie,
Czy się mój wилuś skryje w twej wilusi?
Czy inni krzepcy, a tylko się Will gnie
I nie zniewoli woli twej, choć musi?
Morze jest wodą, jednak deszcz mu służy,
A ono wchłania krople, choć ma tyle.
Więc niech na chwilę i Will się zanurzy;
Niech mu dozwoli twa wola przez chwilę.
 Proszącym wola twa chwile umila;
 Znajdź pośród innych i chwilę dla Willa.

(przeł. M. Słomczyński)

Las w poezji Tadeusza Nowaka

I

W książce *Mitologia Greków i Rzymian* Zygmunta Kubiaka odnajdujemy takie oto słowa:

Wychodzimy więc [...] z domów na pola i do lasów, na wiejskie szlaki [...]. Faun w liczbie pojedynczej to jest staroitalskie *numen* lasu, a można by nawet rzec: głębi lasu. Imię *Faunus* zawiera w sobie ten sam pierwiastek, który jest w słowie *favere*, „sprzyjać”, znaczy więc „Życzliwy”, co zapewne należy pojmować jako magiczny eufemizm, albowiem duch leśnego ostępu nie zawsze był przychylny człowiekowi; nieraz był groźny¹.

Zdania te zawierają informacje dla nas niezbędne: las od dawien dawna zamieszkiwały istoty tajemnicze, bóstwa, które należało zjednać odpowiednimi ofiarami, by zyskać ich przychylność. Nim ujrzano kozionogiego Pana, jego obecności dowodziły trwogę budzące odgłosy, dochodzące z leśnej przestrzeni. Nazywano więc go „Gadającym” – *Fatuus* albo *Fatuclus*². Literatura starożytna przynosi tedy dowody na współegzystowanie ludzi i lasu. Już u Horacego znajdujemy

¹ Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1997, s. 546–547.

² Por. tamże, s. 547.

odę, z której dowiadujemy się, że hołd Faunusowi składa wieś, odpoczywając od trudów dnia. Bóstwu sprzyja bór, *sy-piąc obfite liście*, co nie wydaje się dziwnym faktem, wszak Faun opiekuje się lasem³.

W poezji w. XX odnajdujemy dość liczną grupę wierszy, w którym występuje motyw lasu. Wystarczy wspomnieć o twórczości lirycznej dwudziestolecia międzywojennego. W utworach Jana Brzękowskiego, Stanisława Ciesielczuka, Józefa Czechowicza, Stefana Flukowskiego, Pawła Hertza, Tadeusza Hollendra, Jarosława Iwaszkiewicza, Jalu Kurka, Stefana Napierskiego, Tadeusza Peipera, Juliana Przybosia, Władysława Sebyły, Emila Zegadłowicza, by wymienić pierwsze z brzegu nazwiska, pojawia się las jako element przestrzeni, pełni w wierszach różne funkcje, stając się niejednokrotnie dominantą tematyczną tekstu, jak w utworze *Las* z cyklu *Leśne* Tadeusza Hollendra⁴.

W poezji lat 1939–2005 interesujący nas motyw również występuje nierzadko, by przypomnieć chociaż znakomite wiersze Czesława Miłosza z tomu *Świat (Poema naiwne) – Wyprawa do lasu, Królestwo ptaków, Trwoga, Droga, Ganek, Z okna*.

W pierwszym z wymienionych tutaj przeze mnie utworów znajdujemy piękne słowa, które przypominają cytowane wcześniej zdania o świecie starożytnych Greków i Rzymian – las pełen jest niesamowitych istot, których ludzki zmysł wzroku nie jest w stanie spostrzec, lecz znaki dawane przez tajemnicze stworzenia w rzeczywistości dostępnej innym zmysłom (jak owe dziwne dźwięki w głuszy boru, świadczące o obecności Fauna) oraz wiara w ich istnienie dają silne poczucie więzi świata ludzi i świata metafizyki:

³ Por. tamże, s. 548–549.

⁴ T. Hollender, *Czas, który minął, i inne wiersze*, Lwów 1936.

A tam nad nami uczta. Dzbany złota,
Czerwone wina w osinowej miedzi.
I wiezie dary powietrzna karoca
Dla niewidzialnych królów czy niedźwiedzi⁵.

Fragment powyższy to również plastyczny opis piękna nieba i zachodzącego nad drzewami słońca. Widać zresztą w cyklu *Świat*, że poezja Miłosza – jak o tym pisał Aleksander Fiut w książce *Moment wieczny* – jest mimetyczna, obiektywna, przedmiotowa, poszukująca epifanii⁶. Przestrzeń lasu, opisana w tak poetycki i sugestywny sposób, jest szczególnie inspirującym terenem dla wyobraźni twórcy, który wielokroć posiłkuje się leksyką związaną z miejscem lasu. Przypomnijmy, w jaki sposób autor *Doliny Issy* tłumaczy tytuł swej książki *Rok myśliwego*:

Młodociane marzenia o wyprawach „na tropie przyrody” nie spełniły się, a jednak zostałem myśliwym, choć innego rodzaju: moją zwierzyną był cały świat widzialny i życie poświęciłem próbom uchwycenia go słowami czy też trafienia go słowami⁷.

Znamienne słowa Miłosza odnajdujemy w książce *Wypisy z ksiąg użytecznych*:

Moje państwo, którego mapę, dwunastoletni bodaj, narysowałem, miało tylko lasy, żadnych pól, jedynym dozwolonym środkiem komunikacji były łodzie, a wstęp do państwa mieli tylko patentowani miłośnicy puszczy⁸.

Nieprzypadkowo napisałem wyżej o poetach międzywojnia i wywodzącym się z tego okresu Miłoszu. O twórczości

⁵ Korzystam z wydania: Cz. Miłosz, *Wiersze*, Kraków 1987, s. 125.

⁶ Por. A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998, s. 369.

⁷ Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, Kraków 1991, s. 6.

⁸ Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków 1994, s. 38.

Tadeusza Nowaka, o którym będzie w tym szkicu mowa, nie sposób bowiem powiedzieć bez przypomnienia kilku faktów historycznoliterackich. Stanisław Burkot w książce *Marcholt na Parnasie* pisze:

[...] dwudziestolecie międzywojenne wniosło wiele do literatury o wsi: notujemy wówczas rodzenie się postaw odmiennych, odrzucających tradycję najbliższą. Chłopski ruch literacki, który kształtował się w latach trzydziestych, a także pisarze lewicy, nie związani z klasą chłopską bezpośrednio przez swe pochodzenie, dokonują znaczących przewartościowań zarówno w obrębie tematu, jak i środków formalnych. [...] ważne okazały się odkrycia Stanisława Piętaka, Stanisława Czernika i Jana Bolesława Ożoga. [...] Tadeusz Nowak wiele zawdzięcza tym właśnie koncepcjom⁹.

Ważnym w latach trzydziestych wydarzeniem dla uświadomienia sobie, jak ważne jest uzyskanie samodzielności artystycznej poprzez ujawnienie i wykorzystanie swoistych cech mentalności chłopskiej¹⁰ był artykuł Mariana Czuchnowskiego *Poezja ziemi*¹¹. Była to problematyka nader istotna – to wówczas krystalizował się „nowy zespół sił kulturotwórczych”¹², którego rozwój polegał na dojsciu do głosu piarstwa chłopskiego. Sam autor *Kobiet i koni* nazwał siebie w jednym z wierszy „synem pól niesfornym i dzikim”¹³.

⁹ S. Burkot, *Marcholt na Parnasie*, Warszawa 1980, s. 258, 261. W książce tej T. Nowakowi poświęcono sporo uwagi, m.in. cały rozdział *Odkrywanie źródeł*, s. 250–296.

¹⁰ Zob. J. Kryszak, *Poezja ziemi. Międzywojenna twórczość poetycka Mariana Czuchnowskiego*, Warszawa 1984, s. 74.

¹¹ M. Czuchnowski, *Poezja ziemi*, „Europa” 1930, nr 10. Cyt. za: J. Kryszak, dz.cyt., s. 69.

¹² S. Burkot, dz.cyt.

¹³ M. Czuchnowski, *Kraków 1931* (jest to siódmy wiersz z poematu *Reporter róż*, 1932), [w:] M. Czuchnowski, *Poezje wybrane*, Kraków 1978, s. 79. Warto w tym miejscu powiedzieć, że jeden z rozdziałów książki

II

Dopiero na takim tle, uświadamiając sobie, w jaki sposób poprzednicy Nowaka torowali drogę do pełnej samodzielności i odrębności pisarstwa ludzi wsi, można mówić o poezji autora *Diabłów*, o której napisano już wiele¹⁴. Celem niniejszego szkicu jest zbadanie, w jaki sposób funkcjonuje las jako element przestrzeni w wybranych utworach poetyckich Tadeusza Nowaka.

Przypomnieć należy, iż twórca *Ziarenka trawy* jest autorem trzynastu tomików wierszy, z których debiutancki *Uczę się mówić* ukazał się w roku 1953, ostatni zaś: *Modły jutrzeźne – modły wieczorne* w roku 1992, wydrukowany w jednej książce z pracą Stanisława Balbusa *Poezja w czasie marnym. O metafizyce i historiozofii poezji Tadeusza Nowaka*. Większość krytyków uważa za właściwy debiut autora *Proroka* jego trzeci tomik: *Prorocy już odchodzą* (1956);

S. Burkota poświęcony jest międzywojennej twórczości M. Czuchnowskiego i nosi tytuł *Syn pól niesforny i dziki...*, s. 104–128. O autorze *Poranka goryczy* jest zresztą w tomie szkiców *Marchoń na Parnasie* mowa wielokrotnie.

¹⁴ Zob. m.in. znakomitą książkę R. Sulimy *Tadeusz Nowak. Zarys twórczości*, Warszawa 1986; *Tadeusz Nowak. Zbiór recenzji i szkiców o twórczości pisarza. Wybrał, opracował i wstępem opatrzył Jan Zdzisław Brudnicki*, Warszawa 1981; T. Nowak, *Modły jutrzeźne – modły wieczorne*; S. Balbus, *Poezja w czasie marnym. O metafizyce i historiozofii poezji Tadeusza Nowaka*, Kraków 1992; Z. Chojnowski, *Psalm jako wypowiedź poetycka w polskiej poezji końca XX wieku*, [w:] *Gatunki literackie. Tradycja a współczesne przemiany*, pod red. D. Ossowskiej i Z. Chojnowskiego, Olsztyn 1996, s. 49–60; P. Tański, „*Kto jest królem, wodzem najmiłszym i kto rządzi chłopem?*” – *chleb, jabłka i inne potrawy u Tadeusza Nowaka*, referat wygłoszony podczas konferencji naukowej „Literatura a kuchnia”, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, 18–20 marca 1998 r.

sam Nowak przychylił się do tego sądu. Kazimierz Wyka uznał, że dopiero zbiorek kolejny, *Jaselkowe niebiosy* (1957), jest „pierwszym naprawdę [...] własnym tomikiem autora *Porównań*”¹⁵.

Za najważniejszą część twórczości poetyckiej Tadeusza Nowaka należy uznać *Psalmy*, powstające w latach 1965–1977 i wydane kolejno, częściami, w czterech zbiorach w latach 1966–1978, w całości zaś w roku 1980 jako *Psalmy wszystkie*. Ostatnia książka interesującego nas liryka – *Modły* – stanowi integralną całość artystyczną, starannie skomponowaną, w której większość tekstów pochodzi z poprzednich książek (48), 16 zaś wierszy nie było wcześniej publikowanych.

Przestrzeń w wierszach autora *W jutrzni* jest niezwykle istotnym elementem strukturalnym, złączonym naturalnie z problematyką tekstu. I tak na przykład służy uwypukleniu panteistycznego tonu poezji Nowaka. Las jest w niej obecny obok typowych dla krajobrazu wiejskiego elementów przyrody: sadu, ogrodu, pola, łąki, rzeki. Oto przykład panteizmu w przestrzeni leśnej:

Z boru do boru wchodzi Bóg pomoru
Z drogi na stogi wchodzi Bóg pożogi
Woda i chleb przy nim są tego koloru
co bok przekłuty i ręce i nogi

(*Psalms średniowieczny*)

Często las jest przywoływany w opisie sytuacji lirycznej jako element krajobrazu:

Pachnie zieleń obmyta przez wiatry i deszcze
i dolina się słońcem wypełnia po brzegi,

¹⁵ K. Wyka, *O drobnotowarowych obrotach wyobraźni*, [w:] tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959, s. 265.

choć wśród lasów zbliżonych do nieba śpią jeszcze
dzikie stada gołębi i białe śpią śniegi.

(*** *Stoją gorzkie pagórki, z tomu Prorocy już odchodzą*¹⁶)

Po prawej ręce wioska śpi,
po lewej lampa w domu mruga,
a z przodu las – brunatny wilk
i żelaznego wiatru smuga.

(*W domu*, PJO)

W obydwóch wierszach podmiot liryczny mówi o przestrzeni, w której się urodził i żył, o matce i ojcu. Motyw lasu pojawia się w utworze, w którym „ja mówiące” ukazuje rozdarcie spowodowane winą opuszczenia wsi oraz zdrady jej i tradycji na rzecz miasta:

Jak się przed tobą, ojcze, wytłumaczę
z różańca, który po ziarnku gubiłem
w ogromnym lesie, co się za mną czerni,
gdy na twe ręce tak pokornie patrzę,
jakbym roztrwonil wszystko, co mi dałeś.

(*Jak się przed tobą wytłumaczę*, PJO)

Las staje się tutaj metaforą przeszłości – ciemna barwa oznacza rozgoryczenie, żal z powodu utraty tożsamości mieszkańca wsi. W następnym wierszu pojawia się jednak moment uspokojenia – finałem dramatycznej gry w karty z gościem – przedstawicielem rodu podmiotu mówiącego utworu – jest przymierze z naturą i bunt przeciwko ludziom, którzy gardzą chłopstwem:

¹⁶ Korzystam z wydania: T. Nowak, *Bielsze nad śnieg*, Warszawa 1973. Na oznaczenie tomików stosuję następujące skróty: *Prorocy już odchodzą* – PJO, *Jasiełkowe niebios* – JN, *Psalmy na użytek domowy* – PNUD, *Kołądy stręczyciela* – KS, *Ziarenko trawy* – ZT, *W jutrzni* – WJ, *Psalmy* – P.

A że od dziecka jestem chytry,
choć w oczach mam łagodną zieleń,
otworzy las – złodziejski wytrych
i z mroku wyjdzie do nas jeleń.

Łeb nam położy na kolana,
zabeczy, przymknie rude oczy
i wielka gwiazda nam pisana
spomiędzy rogów mu wyskoczy.

(*Mojego rodu gość*, PJO)

Spokój jednak trwa krótko – nadchodzi nieuchronne pożegnanie z matką, targany wichrem las staje się metaforą niebezpieczeństwa, niepewności przyszłego życia, troski, niepozwalającej na łagodne rozstanie:

Lecz jakież będzie nasze pożegnanie,
jeśli w źrenicach hałaśliwa zieleń
ogromnym lasem między nami stanie,
jakież, matko, będzie pożegnanie?

(*Pożegnanie*, PJO)

To także ostatnie pożegnanie – rozstanie z życiem: złączeni ze sobą matka i syn udadzą się razem do „tej krainy, gdzie ludziom na nowo/ podają uśmiech i w źrenicach zieleń”.

Las staje się również metaforą niebezpieczeństwa w wierszu tytułowym tego tomu *Prorocy już odchodzą*:

A gdy mnie zbój nie zadzga w lesie
i będę trwoniąc uśmiech, żył.

Las jako symbol oscyluje więc między znaczeniami negatywnymi a pozytywnymi, raz jest metaforą niebezpieczeństwa, złych mocy, to znów – łagodności i przymierza człowieka z naturą.

W tomiku *Jasełkowe niebios* las jest przywołany już w otwierającym książkę liryku:

Ale pod lasem widać jeszcze,
jak końskie mleko pije wnuk.

(*Pod lasem*)

W wierszu, opowiadającym o momencie żniw, ukazane zostały elementy krajobrazu wsi: łąki, rzeka, sad, polne drogi. Dziecko, nazwane pogańskim, dlatego że jeszcze nie poznało wiary? Czy dlatego, że ukazana została tu wieś archaiczna, nieznająca chrześcijaństwa? Tak, to archetypiczna wizja wspólnoty dawnego i teraźniejszego, świata pogańskiego i chrześcijańskiego. Wieś, w której dziecko sprzed wieków pije kobyle mleko, i to samo robi dziecko po tysiącu lat. Las więc w tej przestrzeni staje się elementem ukazującym upływ lat – drzewa rosną długo, żyją długo, są elementem porządku świata, jego trwałości.

Człowiek uczy się współegzystowania z przyrodą, pokory i łagodności, by móc czynić tak oto:

wejdę do lasu, wywiodę zwierzęta
i sarna liżąc moją twarz przymruży
żrenice, gdzie jest łagodność poczęta.

(*Łagodność*, JN)

W wierszu *Ballada dla młodszego brata* przywołany zostaje bór – od niego to bowiem w wigilijny wieczór wędrują wyrzeźbieni w marmurze, kamieniu i drewnie święci, do których upodabniają się ludzie. Ciemność lasu, skąd przychodzą niezwykli goście, jest też miejscem, z którego zjawia się noc (w wierszu *** *schyleni w sobie wiekuiście*).

Warto w tym miejscu przypomnieć pierwszą strofę tytułowego utworu z debiutanckiego tomiku Mariana Czuchnow-

skiego *Poranek goryczy*, bowiem doskonale ilustruje ona, jak las jako element przestrzeni w wierszu może wspomóc przekaz sytuacji lirycznej, w której ukazane są uczucia podmiotu mówiącego:

Przez aksamitny prostokąt okna
patrzę na mgłą obłany świat:
gdzie w las od świtów błyszczących mokry
dmucha jak w flet żałośnie wiatr¹⁷.

Podobnie rzecz się przedstawia w lirykach Tadeusza Nowaka, o których mówiliśmy: las zostaje przywołany jako element krajobrazu, nacechowany uczuciem, stanem psychicznym podmiotu lirycznego. Las został nazwany „brunatnym wilkiem” (strach przed czającymi się złymi mocami), ale też „zbliżony jest do nieba”, daje schronienie bezbronnym gołębom (pragnienie łagodności, spokoju, bezpieczeństwa); jest symbolem zagubienia („ogromny las, co się [...] czerni”), lecz daje też możliwość sprawdzenia swojej zręczności i sprytu (otwarty „łódzieskim wytrychem”); jest wyrazem bólu, spowodowanego świadomością kresu życia, nieodwracalności zdarzeń, metafora „w źrenicach hałaśliwa zieleń ogromnym lasem między nami stanie” oznacza ból fizyczny – przeszkoda w postaci lasu, hiperbolizowana przymiotnikiem „ogromny”, raniąca oczy zieleń (zmęczony zmysł wzroku), która jest w dodatku „hałaśliwa” – sprawia ból uszom – jest także bólem psychicznym: każde pożegnanie jest smutne, lecz ostateczne – szczególnie dotkliwe. Utrata miejsca bliskiego, domu, wykorzenienie i próba powtórnego oswojenia się z miejscem, przy którym znajome elementy przestrzeni pomagają wyrazić uczucia, a szczególnej wagi nabiera tu las –

¹⁷ M. Czuchnowski, *Poranek goryczy*, Poznań 1930.

to tematyka tych wierszy, którą nazwałbym poszukiwaniem idei domu i świata, świata rozumianego jako najbliższa okolica, w układzie równowagi¹⁸.

III

Prześledźmy, jak w innych utworach poetyckich Tadeusza Nowaka funkcjonuje motyw lasu. Poniżej została przedstawiona próba typologii tego elementu przestrzeni oraz interpretacja wagi zagadnienia:

1. Las nieprzyjazny:
 - 1.1. wołom – „jarzmo lasu” (Budowanie baśni, PNUD), „ciągnący” do rzeźni woły (*Przejażdżka*, PNUD).
2. Las – strażnik, nadzorca, opiekun, skupiający w sobie elementy innej przestrzeni:
 - 2.1. władający ścieżkami (*Przejażdżka*, PNUD),
 - 2.2. skupiający w sobie deszcze (*Wół*, KS),
 - 2.3. „jabłoń [...] jest w lesie” (*Psalm jutrzenny*, P).
3. Las – schronienie człowieka:
 - 3.1. zwierzęta opiekunowie człowieka – wygnańca z domu, opozycja dom–las (*Mały psalm Azjaty*, PNUD),
 - 3.2. człowiek żyjący w przyjaźni ze zwierzętami (*Psalm milczący*, P):

Od wielu lat z wilczycą
koczuję w jej śródleśnej jamie

¹⁸ Stosuję tę terminologię posługując się typologią J. Abramowskiej, por. *Peregrynacja*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, pod red. M. Głowińskiej, A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978, s. 127–129.

4. Las przyjazny – miejsce szczęśliwe, arkadia, raj:
 - 4.1. *Psalm o lecie*¹⁹, P.
5. Las – schronienie zwierząt:
 - 5.1. wilczyca podobna do człowieka (*Psalm wilczy*, P).
6. Las – miejsce, skąd przychodzą „leśni mieszkańcy” do wsi:
 - 6.1. „jeźdźcy z boru” przynoszący „boży dar”, goście-ziomkowie, przybysze z boru (*Ballada o bożym darze*, PNUD),
 - 6.2. „leśni ludkowie” jako opozycja do człowieka, który zdobył władzę, wykształcenie i zaszczyty, stał się obcy przyrodzie (*Kolęda stręczyciela*, KS),
 - 6.3. wychodzące z lasu do wsi zwierzęta (*Portret z jaszczurką*, KS).
7. Las – mieszkanie Boga (*Portret z jaszczurką*, KS).
8. Las – granica wsi, sąsiadujący z innymi elementami krajobrazu:
 - 8.1. nieznaną, tajemniczą przestrzeń za lasem (*Wiklinowe słońce*, PNUD),
 - 8.2. obok łąki (*Budowanie baśni*, PNUD), wody (*Ballada o bożym darze*, PNUD), wsi (*Portret z jaszczurką*, KS), wzgórze, wody, opozycja kamienne miasto-wieś (*Krajobrazy*, WJ),
 - 8.3. przemierzanie przestrzeni boru, las – granica wsi (*Psalm kuglarski*, P).

¹⁹ Ciekawe, że w wydaniu pierwotnym: T. Nowak, *Psalmy*, Kraków 1971, czyli wcześniejszym o dwa lata od wydania, z którego korzystam, podając przykłady – *Bielsze nad śnieg*, w którym zamieszczono prawie wszystkie wiersze z tomu *Psalmy* (brak tu trzech utworów: *Psalmu porannego*, *Psalmu makowego* oraz *Psalmu utrudzonego*) – tekst ten nosi tytuł *Psalm o lesie* (s. 58), nie zaś *Psalm o lecie* (s. 266). Znamienna to różnica, szczególnie w świetle rozpatrywanej w niniejszym szkicu problematyki.

9. Las „poraniony” przez człowieka:
 - 9.1. „szyja lasu”, po której „idzie drapieźnie wyostrzony nóż” (*Ptaki wiosenne*, WJ),
 - 9.2. las „przeszywany z łuku”, a w nim „rany po ptakach, po zwierzętach” (*Psalm poraniony*, P),
 - 9.3. człowiek raniący przyrodę, lecz jednocześnie silnie z nią związany (*Psalm poraniony*, P):

I we mnie lasy w jagodach zaszyte

Wyodrębniona w taki sposób typologia prowadzi do następujących wniosków: las jest przestrzenią nacechowaną pozytywnie, rajem, schronieniem, mieszkaniem Boga, zwierząt, także ludzi – lecz pod warunkiem, że są oni silnie związani z przyrodą, żyją w przyjaźni ze zwierzętami, czasem nawet potrzebują od nich pomocy – wygnańcy z domów. Człowiek potrafi jednakże być mordercą leśnych istot i wówczas lasowi przypisane zostają cechy antropomorfizujące – staje się cierpiący („szyja lasu”) lub sam przyczynia się do zabijania (prowadzone do rzeźni woły przez przestrzeń lasu, która niejako pomaga człowiekowi).

IV

W ostatniej książce poetyckiej Tadeusza Nowaka interesujący nas motyw pojawia się niespodziewanie rzadko. O ile w wierszach wcześniejszych – jak widzieliśmy – las pełnił wielokrotnie istotne funkcje jako element przestrzeni, to w zbiorze *Modły jutrzenne – modły wieczorne* występuje za ledwie kilka razy.

W *Psalmie betlejemskim* bór jest symbolem zamordowanych w czasie II wojny światowej ludzi, głównie Żydów i Cyga-

nów. Jest to – posługując się typologią wcześniej zaproponowaną – las poraniony. Ma „przekłuty bok” – jest symbolem Chrystusowego cierpienia, które ma przynieść odkupienie ludzi. Wojna została nazwana „nocą od boru większą”, jest metaforą wszelkiego zła, za które umarł Boży Syn. Nowak, posługując się leksyką z kategorii antonimów (zastępuje krew i wodę, które po przebiciu przez żołnierza włócznią boku Jezusa – jak podaje Biblia – „wyszły”²⁰, rzeczownikami „światło” i przeciwstawia je wyrazowi „noc” [metafora wojny, jak wyżej napisałem]) oraz używając podobnego do przypomnianej przed chwilą formy czasownikowej (oznaczającej upływ z rany krwi i wody) słowa „uszło”, ciekawie buduje metaforę sensu śmierci Chrystusa:

A bór miał bok przekłuty
ażebym jego światło
uszło w tę noc od boru większą.

Las więc jest tu przywołany jako metafora Chrystusowego cierpienia, noc-zło wojny jest „większe”, jest go więcej niż dobroci-światła.

Również las poraniony pojawia się w *Psalmie o majowym lesie*. Jest tutaj też metaforą szpitala, w którym człowiek odbywa rekonwalescencję.

Z niezwykłym wykorzystaniem motywu lasu mamy do czynienia w tekście *Pieśń o balladach i romansach*. Jest to wiersz, w którym struktura tekstowa zbudowana została z aluzji do twórczości Adama Mickiewicza – przywołane są

²⁰ Por. „A gdy podeszli do Jezusa i ujrzeli, że już umarł, nie połamali gołeni jego; lecz jeden z żołnierzy włócznią przebił bok jego i zaraz wyszła krew i woda”, Jan 19, 33–34, Biblia, Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne, Warszawa 1976.

fragmenty utworów tego poety, tytuły. Co najciekawsze – owe cytaty i kryptocytaty – recytuje... las:

To lubię szepcze cichy mech
za mchem powtarza las To lubię

W kształcie wizji sennej ukazany las służy autotematyzmowi tego tekstu, jako element przestrzeni rozumianej jako część trójwymiarowej rozciągłości objętej jakimiś granicami służy przestrzeni kulturowej, w której poeta Tadeusz Nowak, posługując się słowami poety Adama Mickiewicza, zajmuje głos w dyskusji, czemu służy inspiracja folklorem, twórczością ludową oraz inspiracja poezją autora *Sonetów krymskich*. Można powiedzieć, że w przestrzeń wsi dzięki przestrzeni lasu zostaje wprowadzona twórczość Mickiewicza.

Warto odczytać utwór ten jako wpisany w kontekst *Pieśni bezsennych* i wówczas okaże się, jak ważną rolę odgrywa przestrzeń w tych wierszach. Otóż:

„świat przedstawiony” *Pieśni* – jak zinterpretował to Stanisław Balbus – prezentuje obraz odpowiadający trzeciemu dniu w stworzenia świata²¹.

Zapytajmy więc za autorem pracy o Nowaku – „co jest artystycznym czynnikiem, czy może motorem takiej redukcji?”²² Badacz tak oto odpowiada na pytanie:

Jest nim sen. [...] cały ów pierwotny „świat przedstawiony” jawi się tu [...] w ramie snu [...]²³.

„Sen służy medytacji” – powiada dalej Balbus i dodaje, że otwiera perspektywę na transcendencję²⁴. Dlatego tak ważne

²¹ S. Balbus, dz.cyt., s. 217.

²² Tamże, s. 219.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże, s. 229.

jest funkcjonowanie motywu lasu w wierszu *Psalm o wodach i borach* z tomu *Nowe psalmy* z roku 1978²⁵.

Autor *Poezji w czasie marnym* twierdzi, że w niektórych utworach Nowaka można znaleźć przeświadczenie, iż

Z każdym zjawiskiem rzeczywistości kryją się byty-odpowiedniki z „innych światów”, zawierające metafizyczne *eidoi* tych zjawisk²⁶.

Ta myśl widoczna jest właśnie w wierszu *Psalm o wodach i borach*, w którym bór jest metaforą Bytu, transcendencji, człowiek jest nią „przesiąknięty”, lecz ów inny wymiar jest dla niego niedostępny, nie do poznania.

Taka postawa metafizyczna zaprowadziła Tadeusza Nowaka do próby zbudowania w swoich ostatnich utworach poetyckich przestrzeni zredukowanej, jak w biblijnym obrazie świata z pierwszych dni stworzenia. Las jest tutaj metaforą granicy świata widzialnego.

V

Przestrzeń w utworze poetyckim nacechowana jest aksjologicznie – podobnie jak związki literatury z czasem²⁷. To, w jaki sposób kształtuje się ten element strukturalny dzieła literackiego, ma związek ze znaczeniem tekstu. W wierszach Tadeusza Nowaka – jak widzieliśmy – ważna

²⁵ T. Nowak, *Nowe psalmy*, Warszawa 1978, s. 30.

²⁶ S. Balbus, dz.cyt., s. 230.

²⁷ Por. A. Stoff, *Literatura i czas*, [w:] *Polonistyka Toruńska Uniwersytetu w 50. rocznicę utworzenia UMK. Literaturoznawstwo. Materiały konferencji naukowej 14–16 marca 1995 r.*, pod red. nauk. J. Kryszaka, Toruń 1996, s. 33–41.

była przestrzeń najbliższej okolicy: wsi, do której powrót i ponowne w niej zadomowienie wymagały nie lada wysiłku. Człowiek uczy się życia w określonym miejscu, poznaje szczegóły krajobrazu, w ten sposób oswojony świat jawi mu się jako jego miejsce na ziemi. Las będący fragmentem przestrzeni w poezji autora *W jutrzni* pełni nader ważną rolę: jest przyjazną częścią znajomej okolicy, czymś, co dla człowieka żyjącego od dzieciństwa w jego sąsiedztwie jest na początku przestrzenią, staje się m i e j s c e m w miarę poznawania i nadawania wartości²⁸. Człowiek i przyroda żyją wówczas ze sobą w zgodzie, a Faunus sprzyja paganim²⁹.

Można powiedzieć, że las w poezji Nowaka to prawie zawsze *orbis interior*, przestrzeń znana i bezpieczna. Przypomnijmy:

Ludwik Stomma, opisując sieć opozycji bazowych organizujących świadomość mityczną chłopca polskiego XIX w., jako jedną z podstawowych wyróżnia opozycję *orbis interior* – *orbis exterior*. *Orbis interior* to przestrzeń bliska i znana – przestrzeń domu, wsi i najbliższej okolicy. *Orbis exterior* to przestrzeń nieznaną, obca i daleka – lasy, bagna, odległe okolice, miasta. Pierwsza z nich, waloryzowana pozytywnie, jest terenem zamieszkanym, oswojonym, a więc przychylnym człowiekowi, bezpiecznym i użytecznym (tzn. mającym znaczenie użytkowe). Druga, o waloryzacji negatywnej, to obszar nieznanany, nie zagospodarowany, nie oswojony, a więc dziki i niebezpieczny³⁰.

W wierszach autora *Diabłów* las występuje czasem jako *orbis exterior*, lecz w większości wypadków jako *orbis inte-*

²⁸ Por. Yuan-Yi-Fu, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 16.

²⁹ Pagan – mieszkańcy wsi, zob.: Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1997, s. 549.

³⁰ Cyt. za: P. Grochowski, *Przestrzeń i czas jako elementy baśniowej wizji świata*, [w:] „Literatura Ludowa” 1999, nr 1, s. 16.

rior jest granicą, dzielącą „ten świat” od „tamtego świata”, czyli przestrzeń zorganizowaną w oparciu o opozycję: blisko – daleko. Takie jej ukształtowanie w poezji Tadeusza Nowaka świadczy o baśniowym charakterze, rodowodzie symbolicznym owej przestrzeni, którą za Hermanem Meyerem można nazwać „nasyconą sensem”, bowiem „ma charakter [...] duchowy i znamionuje ją pewna potencja symboliczna”³¹.

Na zakończenie przypomnijmy piękny wiersz Rainera Marii Rilkego, podejmujący refleksję na temat przestrzeni:

Przez którą ptaki przelatują, nie jest ową
wierną przestrzenią, co znosi twą postać.
(W powietrzu, tam, znasz tylko swą odmowę
i bezpowrotnie nikt nie może zostać.)

Z nas wrywa się przestrzeń i przemieszcza rzeczy:
aby ci udało się być drzewa, spowij
go swą wewnętrzną przestrzenią,
otocz go zatrzymanym powiewem.
Nie ogranicza się. Dopiero we wcieleniu
w twą rezygnację stanie się prawdziwym drzewem³².

W lipcu 1999 r.

³¹ Por. H. Meyer, *Kształt przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej*, przeł. Z. Żabicki, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 254.

³² R.M. Rilke, [*Przez którą ptaki przelatują...*], [w:] tegoż, *Poezje*, wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył M. Jastrun, Kraków 1974, s. 446–447 (jest to wydanie dwujęzyczne, wiersz w oryginale znajduje się na stronie 446, w języku polskim zaś na 447).

Lasy Janusza Szubera

Janusz Szuber od momentu swojego debiutu w roku 1995 wydał kilkanaście tomów wierszy, był wielokrotnie nagradzany, zdobył uznanie krytyki¹. Niewątpliwie ostatnie lata były dla niego owocne w osiągnięcia artystyczne. Tom, o którym chciałbym powiedzieć tu parę słów – *Las w lustrach*, ukazał się w wersji dwujęzycznej, polsko-angielskiej, w formacie A4, opatrzony całostronicowymi, kolorowymi reprodukcjami obrazów Henryka Wańka.

Las w lustrach w dorobku Szubera zajmuje ważne miejsce, jest to chyba jego najlepszy zbiór wierszy. Ale mnie interesuje przede wszystkim ze względu na motyw lasu w polskiej poezji.

Jak sam tytuł sugeruje – *Las w lustrach* kieruje uwagę czytelnika ku scenerii leśnej i scenerii domowej, przestrzeni

¹ Ostatnio ukazała się książka T. Cieślaka-Sokołowskiego „*Mój wszechświat uczyniony*”. O poezji Janusza Szubera, Kraków 2004. Z ciekawszych prac warto też wymienić: Z. Chojnowski, *Poetycki spór o uniwersalia i samego siebie*, „Topos” 2002, nr 1–2; Z. Chojnowski, *Punkty wyjścia, punkty dojścia*, [w:] *Zmartwychwstały kraj mowy. Literatura Warmii i Mazur lat dziewięćdziesiątych*, Olsztyn 2002; M. Kisiel, *Rekolekcje Szubera (J. Szuber: Lekcja Tejrzejzasa i inne wiersze wybrane)*, „Nowe Książki” 2003, nr 7–8; W. Ligęza, *W czcigodnej Sepii*, „Tygiel Kultury” 1999, nr 1/3; tegoż, *Wyrwane z nicości*, „Nowe Książki” 1999, nr 4; tegoż, *Głosy, przedmioty, sny*, „Nowe Książki” 2002, nr 3.

okolicy i przestrzeni wnętrza domostwa. Jest to las za oknem, a równocześnie po obu stronach okna – na zewnątrz domu i wewnątrz niego. Użyta liczba mnoga rzeczownika „lustro” w tytule tomu sprawia, że ów las jest zwielokrotniony, powtórzony w wielu lustrach, a więc nie tylko sąsiaduje z miejscem domostwa, ale jest w nim, w środku. Towarzyszy człowiekowi w przestrzeni ograniczonej ścianami, w jego naturalnym, codziennym bytowaniu. Zatem – jest to las przetworzony, odbity, ale i las prawdziwy, w scenerii którego odbywają się niektóre „akcje” wierszy Szubera. Ale jest to również *silva rerum*, las zapisków, notatek, nawiązanie do staropolszczyzny.

Warto rozpocząć czytanie *Lasu w lustrach* od kontekstu biograficznego. Janusz Szuber urodził się, wychował i mieszka w miejscowości otoczonej lasami. Do lasu jako dziecko chodził na spacer, jeździł na nartach. W Sanoku znajdują się po dwu stronach pasma lasów – od północnego wschodu ciągnie się wspaniałe pasmo Gór Słonnych, z miejscowością Liszna, do której Szuber wędrował na narty przez zamarznięty San. Tego rodzaju lasy można nazwać „lasami zimowymi”. Po drugiej stronie Sanoka, od południowego zachodu, ciągną się lasy na wysokości wsi, które kiedyś pełniły usługi w stosunku do Zamku Sanockiego – Stroże, Płowce. Z całą pewnością bardzo ważnym zakątkiem dla Szubera są Bieszczady, jego lasy rodzinne – jak sam twierdzi – „matcznik literacki”, ponieważ poeta pisze swoje teksty w lesie, na polankach, podczas różnych wypraw. Wiele wakacji – przez dwadzieścia lat – spędzał w Krynicy, gdzie sporo wędrował po okolicznych lasach Beskidu Sądeckiego. Można więc powiedzieć, iż autor *Pana Dymiącego Zwierciadła* jest z lasem spoufalcony i oswojony.

Warto powołać się na wspomnienia Szubera dotyczące jego wakacji – spędzał je w Warszawie u siostry matki i jej męża. Wuj poety – Stefan Jarosz, był profesorem Uniwersytetu Warszawskiego, specjalistą w zakresie biogeografii. Mieszkanie Jaroszków wypełnione było nie tylko wspaniałym księgozbiorem dotyczącym przyrody, ale również różnymi eksponatami. Stefan Jarosz przed wojną ukończył leśnictwo na Uniwersytecie Poznańskim, a potem geografę na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie doktoryzował się pracą o kompleksach leśnych w Gorcach. Jego *idée fixe* były Parki Narodowe w Stanach Zjednoczonych – przez prawie dwanaście lat podróżował właściwie po całych Stanach Zjednoczonych i Kanadzie, badał, opisywał, wreszcie spędził wiele miesięcy na Wyspie Kościuszki na Alasce. Rezultatem tych badań był film i zbiory, a także książka pod tytułem *W górach Ameryki Północnej*. Oprócz tego po wojnie był dyrektorem Biura Ochrony Przyrody – podczas czystek stalinowskich usunięty. Uzyskał potem katedrę na Uniwersytecie Warszawskim. Wtedy to wydał monumentalne jak na tamte czasy dzieło *Krajobrazy Polski*. Opowieści Stefana Jarosza, filmy o przyrodzie, lasy, które otaczały Szubera na zdjęciach w domu wujostwa – wszystko to wpłynęło na rozwój osobowości poety.

Kolejnym ważnym faktem związanym z lasem było hobby ojca Janusza Szubera – myślistwo. Chłopiec zabierany był czasem na polowania, słuchał opowieści myśliwych. Dość wcześniej rozczytywał się w opowiadaniach myśliwskich, które drukowane były w „Łowcy Polskim”. Poeta czytał opowiadania, które w wielu swoich fabułach rozgrywały się właśnie w lesie – znakomite tłumaczenia np. klasyków rosyjskich XIX w. czy Amerykanów.

Najważniejszym – według Szubera – wierszem związanym z motywem lasu jest utwór *Las wielki i niedźwiedziów dosyć* z tomiku *Paradne ubranko i inne wiersze*. W tekście tym zarysowana jest koncepcja „lasu prawdziwego” – jak nazywa go autor. Tytuł pochodzi z lustracji dokonanej na terenie Bieszczadów, ale jednocześnie jest to las mowy, ponieważ wiersz jest zbudowany z cytatów. Jest to też swego rodzaju *silva rerum*, polifoniczna wypowiedź. Wojciech Ligęza opisał to w kategoriach poetyki centonu².

A więc już w pierwszym, debiutanckim, tomiku była mowa o „lesie prawdziwym” i o „lesie w lustrach”. Jest to las konkretny i las powtórzony, las odbity w „lustrze pamięci”.

Warto tu wymienić wiersze z dorobku sanockiego poety, szczególnie związane z motywem lasu.

W tomie *Paradne ubranko i inne wiersze* (1995) znajduje się tekst zatytułowany *Z anonima księgi przestrog*, w którym występuje las, który można nazwać literackim: grzesznik wędruje bezdrożami leśnymi do miejsc uświęconych. Można powiedzieć, że jest to las nieco fantastyczny. W utworze *Schodząc w dolinę* Szuber opisuje kalnicę otoczoną lasami, gdzie mieszkający tam zarządca dóbr hrabiego Xawerego Krasińskiego, Wincenty Pol, miał swoją leśnicówkę:

Wszystko tu było w stanie rozpadu,
Małe inferno dla schodzących przełęczą
Z gór, papuzich o tej porze roku.
Szkielety stodół, żelazne krokwie z resztkami
Niby dachu, murowane stajnie, obory, puste,
Wyrwane drzwi na przestrzał dla wiatru.
Baraki, w których ktoś tam mieszkał,
Oblazłe z tynku, dziury załatane dyktą
I papą, większość okien bez szyb i futryn,

² W. Ligęza, *Wyrwane z nicości*, „Nowe Książki” 1999, nr 4, s. 11–12.

Pozabijane deskami byle jak.
Zabłocone, rdzewiejące wraki czegoś,
Czym pracowano przy uprawach.
Wszystko tu było teraz w stanie rozpadu,
Jakby nie dość minionych pożarów, wysiedleń.
Nawet dęby, prawdopodobnie z dworskiego parku,
Po części uschnięte, trupie. Nie koszone trawy
Zmierzwione aż po linię lasu. Nikogo,
Kto by pamiętał rdzennych mieszkańców.
Czy duch poety odwiedza tę dolinę,
Jak przystało duchowi romantycznego poety,
Choćby epigona, to miejsce zapuszczone,
Gdzie kiedyś mieszkał, przedzierzgnięty na krótko
W zarządcę u hrabiego X., i pisał swego *Mohorta*,
Oblegany zimą przez wygłodzone dziki?

W kolejnym zbiorze Szubera – w *Apokryfach i epitafiach sanockich* (1995) – znajduje się istotny ze względu na rozpatrywaną tu problematykę wiersz *Luzem i w zaprzęgu* – bohater liryczny wędruje lasami bieszczadzskimi, Gołobozami.

Otwierający zbiór *Pan Dymiącego Zwierciadła* (1996) utwór *Esej o tożsamości* przynosi taki oto plastyczny obraz lasu: „Na połoninach jeszcze leżał śnieg. / Bukowe lasy rude z domieszką fioletu. / Ostry błękit”.

W wierszu *Było nam dobrze* sytuacja liryczna rozgrywa się na tle lasu – jest to las realistyczny, ale ukryty za mgłą. Przywołuje się tutaj kod kulturowy z dziedziny sztuki filmowej: „Prawie do samego południa / Mgła jak w Pajęczym Lesie Akiro Kurosawy”. Zastosowanie takiego chwytu literackiego służy obrazowaniu: las staje się baśniowy, niezwykły, tajemniczy.

W kolejnym zbiorze poetyckim Janusza Szubera zatytułowanym *Gorzkie prowincje* (1996) topos lasu pojawia się w tekście *Zawstydzony myślał*. W scenerii puszczy bieszczadzkiej podmiot liryczny zastanawia się nad problemem

bólu. W utworze *Słowicza dąbrowa* występuje las, w którym rozgrywa się akcja ballady łemkowskiej – podmiot liryczny przypomina sobie tragiczną historię morderstwa kobiety przez zazdrosnego kochanka. Należy przywołać tu także dwa wiersze z tego tomu: *Na razie dzień jest piękny* oraz *Świerki*.

Motyw lasu występuje wielokrotnie w zbiorze *Srebrnopióre ogrody* (1996). Ważny jest fragment XXI z *Wyrobów stylistycznych* – bohater obserwuje wzgórze, wzniesienie, stok i glebę, z której w wyobraźni lepi figurę kobiety – symbol Matki Ziemi – „usadowioną na wyslizganym bukowym falusie”.

W tomiku *Śnić siebie w obcym domu* (1997) znajduje się wiersz *Zapach kory*, w którym człowiek w scenerii lasu zastanawia się nad paradoksami istnienia, odbiera rzeczywistość zmysłowo i równocześnie rozmyśla, jak pisał o poezji Szubera krytyk: „Świat odbierany zmysłowo znajduje tu od razu intelektualne dopełnienie”³. Oto fragment tego wiersza:

Ciepłem i cieniem na przemian dotknięty
Tym razem na poboczu wąskiej leśnej drogi
[...]
Nieustannie mijało trwając nie zmienione
Nie moje mnie oddane po co w jakim celu
Na siebie siedzącego patrzyłem zza drzewa
Czując zapach kory i zbutwiałych liści
[...]

Również filozoficzne refleksje snuje bohater tekstu *Patrząc w obłoki* z książki *Biedronka na śniegu* (1999) – i tu także w scenerii leśnej. Podobną sytuację znajdujemy w wierszu *Ekshibicja wtóra*.

³ W. Ligęza, *W czcigodnej Sepii*, „Tygiel Kultury” 1999, nr 1/3, s. 94.

W *Okrągłym oku pogody* (2000) motyw lasu występuje w utworach: *Które kiedyś były*, *U Nikosa*, rozgrywający się w paśmie Słonego oraz w wierszu poświęconym Lisznie – miejscowości w paśmie olchowieckim Gór Słonych.

Podsumowując to wyliczenie tekstów Szubera, w których występuje interesujący nas topos, można powiedzieć, że poeta wielokrotnie wraca do scenerii leśnej, bohater tych utworów rozmyśla w przestrzeni lasu, obserwuje ją, opisuje, jest mu ona bliska i darzy ją sympatią.

Znalazło to potwierdzenie w tytule najnowszego tomu – *Las w lustrach*. Słowa te sugerują – jak już wcześniej zostało powiedziane – odbicia. Najważniejszym tematem książki jest wymiar metafizyczny, religijny. Poeta szuka ocalenia przed nicością, zapisuje to, co jest, by – jak pisał krytyk – w mgnieniu obrazu, w błysku trafnej frazy śmiertelni zyskali złudną nieśmiertelność i by chwile wyłamały się z praw przemijania (Ligęza, *Wyrwane z nicości*). Można zatem powiedzieć, iż tak jak las realny powtórzony jest w lustrze – przedmiocie wykonanym przez człowieka, jak las zostaje utrwalony ręką malarza na obrazie, tak poeta zanotował i zatrzymał w wierszach pewne zdarzenia, przywołał z niepamięci ludzi z minionych epok. Lustrami są dla Szubera jego teksty i teksty innych, natomiast lasem – świat, rzeczywistość, ludzie, a także inne wiersze – swoje i cudze. Świat istnieje obok nas, patrzymy na niego, ale zostaje także odbity w lustrach. To metaforyczne określenie sztuki – lustrami są wiersze, obrazy, rzeźby. Świat-las odbity zostaje w lustrach-wierszach. Nie można tu zapominać o bogatej symbolice lustra – wystarczy przypomnieć słynne słowa św. Pawła: „Teraz bowiem widzimy jakby przez zwierciadło i niby w zagadce, ale wówczas twarzą w twarz”; w takim kontekście tytuł tomu Szubera i problematykę wierszy można odczyty-

wać jako patrzenie na rzeczywistość poprzez lustra, a więc istota rzeczy jest zakryta.

Szuber ma świadomość – jak sam mówi – że wiersze zamieszczone w tym tomie są pewną literacką grą. Poeta przywołuje w autokomentarzu do swojej książki patronów tych wierszy: Dantego, Szekspira, Kochanowskiego, Sępa-Szaryńskiego, Herberta oraz wątki filozoficzne i religijne – platońskie, gnostyckie, heraklitejskie, nawiązanie do egzystencjalistów, myśli Martina Bubera i Emanuela Levinasa. Nie będziemy jednak tutaj rozpatrywać utworów z omawianego tomu w kontekście tych przywołań, interesuje wszak nas szczególnie motyw lasu.

Wyżej próbowałem interpretować tytuł tomu poprzez wymiar epistemologiczny, religijny, metafizyczny – w takim rozumieniu motyw lasu w tym zbiorze niesie ze sobą treści niezwykle istotne, filozoficzne. Ale las jest tu także realny, prawdziwy, piękny – jak w wierszu *Mała ekloga*. Jest wtopiony w krajobraz, który jest symbolem arkadii, rajy.

Ważnym tematem utworów z tej książki jest autotematyzm, nawiązanie do tradycji literatury polskiej. Las w takim kontekście jest metaforą literatury, jak w wierszu *Lektury*.

Wystarczy przytoczyć tytułowy utwór, w którym wszystkie problemy, o których była mowa wyżej, są obecne – jest to refleksja autotematyczna i metafizyczna trwoga:

Nic złego się nie stało:
Zhardziało coś – spokorniało.
Las w lustrach powtórzony,
Spłoszonej cień korony.

Krzemienny topór łaski,
Błysk fleszy i oklaski.
Echo w głębokiej studni
Prześmiewczym głosem dudni.

Pojawiający się w tym wierszu motyw pokory łączy ten tekst z utworem otwierającym zbiór, w którym mówi autor: „Pokorny? Niepokorny, / Szukam dla siebie formy, / Diabłu zapalam świecę / I w potępienie lecę,” (*Pokorny?*). Zbliża do siebie te dwa utwory podjęta tematyka oraz podobne ukształtowanie wersyfikacyjne (dwie strofy czterowersowe, ośmiogłoskowiec, rymy dystychiczne, parzyste). Oba wiersze mówią o sprawach związanych z poezją – w tytułowym chodzi o sławę, rozgłos, za którą gonią układający wiersze, nawiązanie do tradycji, w utworze zaś rozpoczynającym tomik – o poszukiwanie formy, udrękach pisania, złudności słowa poetyckiego. I co ciekawe, ze względu na rozważaną tu problematykę – mowa jest w tekście *Pokorny?* o pisaniu w sposób metaforyczny – przywołuje się narzędzie pracy stolarza: hebel. A jest to wszak przyrząd służący do wyrównywania i wygładzania powierzchni drewna, zatem związany z drzewem, lasem. Tekst wiersza jest, według poety, „wygładzany heblem”, więc można powiedzieć, że praca liryka jest porównana do pracy stolarza. Wyobraźmy sobie, jak powstaje mebel drewniany – piękny, o harmonijnych kształtach. Podobnie ma – według Szubera – wyglądać efekt pracy poety. W takim rozumieniu las staje się metaforą języka, wybiera poeta z niego drzewo-słowa, które wymaga obróbki.

Topika lasu w poezji Janusza Szubera jest zatem dwojaka: po pierwsze występuje las prawdziwy, realny, konkretnie umiejscowiony – w okolicy Sanoka, w wierszach pełni on funkcję tła sytuacji lirycznych, ale jest też impulsem pobudzającym poetę do refleksji filozoficznych – w scenerii lasu rozmyśla on o tożsamości, istnieniu, przemijaniu, losach ludzkich, bólu, pięknie, możliwościach poznania rzeczywistości, języku. Po drugie natomiast las jest metaforą języka, poezji, rzeczywistości, świata. Oba zastosowania topiki lasu

w najnowszym tomie autora *Pana Dymiącego Zwierciadła* sprawiły, że udało się poecie z Sanoka ukazać czytelnikom rzeczywistość jemu najbliższą, jakże piękną, przestrzeń najbliższej okolicy, swoją „małą ojczyznę” oraz rzeczywistość duchową, w której zadawane są dramatyczne pytania, od tysięcy lat nękające człowieka.

W Sanoku tworzył także Zdzisław Beksiński, którego malarstwo zdobyło uznanie. W jego pracach czasem pojawiają się drzewa, często występuje motyw krzesła. Janusz Szuber poświęcił temu artyście wiersz *Stojąc przed obrazami Zdzisława Beksińskiego z tomu Apokryfy i epitafia sanockie* (1995), w którym także pojawia się motyw drzewa:

Czyje serce bije we mnie,
Czyje oczy ze mnie patrzą,
Czyje myśli we mnie krążą
Jak demonów sine ptactwo,

Czyja skóra mnie opina,
Czyja czułość we mnie brodzi,
I oddechu czyje drzewo
Korzeniami w płuca schodzi?

Na zakończenie warto przywołać utwór *Próba dębu*, także ze zbioru *Apokryfy i epitafia sanockie* (1995), w którym Szuber wyznaje:

Nie umiem, choćby w przybliżeniu,
określić jego wieku: rośli, nieco asymetryczny
dąb, tuż przed Łukawicą, na samym zakręcie
drogi do Manasterca i Bezmichowej.
Mijając go, za każdym razem trzykrotnie
włączam sygnał albo pozdrawiam uniesieniem
ręki. Dlaczego? Przecież spotykałem
dородniejsze, bardziej dostojne.
Uczulony na drzewa, niekoniecznie dęby,

uprawiałem pokątny ich kult,
wystawiając na próbę mój, daleki
od ortodoksji, rzymski katolicyzm.

Nie dziwi więc wybór tytułu *Las w lustrach* – obdarzony miłością poety, las sanocki i pejzaż tych ziem został odbity w zwierciadłach wierszy, wraz z ludźmi tam żyjącymi dawniej i teraz. I można sobie wyobrazić obraz, na którym przedstawione są lustro w jakimś starym, pięknym domu, a na nich pejzaż okolic Sanoka. Oto poezja Janusza Szubera.

Kiedy myślę o twórczości autora *Srebrnopiórych ogrodów* przypomina mi się chwila spędzona na sanockim zamku. Oglądałem tam wystawę malarstwa Zdzisława Beksińskiego, baśniowe, fantastyczne wizje ponurego świata, i w pewnym momencie spojrzełem za okno – była piękna, słoneczna pogoda, zieleń drzew i roślinności za oknem, błękit płynącej rzeki. Zachwycony, wpatrywałem się w ten wspaniały obraz natury dłuższą chwilę. Taka jest też poezja Szubera – ukazuje piękny świat, ale przedstawia również ciemną rzeczywistość naszej trwogi przed śmiercią, nicością, rzeczywistość pełną bólu, przemijania, zła. Całe szczęście, że możemy odebrać wzrok od ponurej wizji, spojrzeć za okno i ucieszyć oczy. A kiedy powrócimy do oglądania obrazów, to i tam znajdziemy optymistyczne wizje, pełne baśniowości i fantastyki. A nade wszystko znajdziemy – emocję i refleksję artystów, ich spór ze światem, spór samych z sobą o istnienie świata.

„Cmentarzami obłąkani”.

O Pełni czerwca Wacława Iwaniuka

Przyczyną napisania tego szkicu jest wydany kilka lat temu tomik Wacława Iwaniuka *W ogrodzie mego ojca. Wiersze z lat 1993–1996*¹. Zmarły w pierwszych dniach stycznia 2001 roku poeta, którego życie – jak sam pisał – „nie było łatwe” (*Moje życie nie było łatwe*, WO, s. 34), stojąc u bram „ogrodu ojca”, sporządzał rachunek swojego losu:

Po latach pisania o innych
piszę dziś o sobie –
szukam zdań które byłyby moim wizerunkiem
wkłęśłym zwierciadłem słów
o tym co było
i o samym sobie
nie owijając niczego w bawełnę

(*Po latach*, WO, s. 47)

„Dziś mogę o tym mówić” – powiedział w wierszu pod tym samym tytułem (*Dziś mogę o tym mówić*, WO, s. 55). Tomik ów jest – posłużmy się tytułem wstępu do zbiorku, pióra

¹ W. Iwaniuk, *W ogrodzie mego ojca. Wiersze z lat 1993–1996*, Toronto–Toruń 1998. Na oznaczenie tego tomu stosuję skrót WO.

Janusza Kryszaka – „poetyckim kalendarium jednego życia”². Nie dziwi więc chęć takiej próby dokonania bilansu u kanadyjskiego poety. Jest on podobny w tym względzie do Czesława Miłosza, który również sporządzał bilans swoich dokonań w wydanym w roku 1994 tomie *Na brzegu rzeki*. Otwierający ten zbiór wiersz nosi tytuł *Sprawozdanie*. Poeta powiada:

O Najwyższy zechciałeś mnie stworzyć poetą, i teraz pora,
żebym złożył sprawozdanie³.

Obaj poeci stali „na brzegu rzeki”, u bram „ogrodu ojca” i obaj pisali wiersze o starości i przemijaniu, nostalgiczne wspomnienia o dzieciństwie i młodości, miejsc i przestrzeni, skąd pochodzili.

Z tytułem tomiku Miłosza, który podejmuje refleksję autotematyczną (to znaczy zastanawia się, co to znaczy być poetą, mówi o „niedolach tego zawodu”, gdyż „praktykując w nim” poeci „dowiadują się za wiele o dziwacznej naturze człowieka”; autotematyzm obecny jest i u Iwaniuka w tomie, o którym piszę – nieustannie mówi on o tworzeniu wierszy i o wadze słowa poetyckiego⁴), nasuwa się skojarzenie z akwarycznym obrazowaniem u Iwaniuka, i to nie tylko w tomie ostatnim. Przytoczmy chociażby fragment wiersza *Między Scyllą a Charybdą...* z tomu *Nocne rozmowy*:

² J. Kryszak, *Poetyckie kalendarium jednego życia*, [w:] W. Iwaniuk, dz.cyt., s. 7–10.

³ Cz. Miłosz, *Na brzegu rzeki*, Kraków 1994.

⁴ Zresztą to nie tylko refleksja nad słowem poetyckim pojawia się od dawna w twórczości W. Iwaniuka, ale również refleksja w ogóle nad językiem i mową, znaczeniem słowa, jego rolą w docieraniu do „źródeł prawdy”. Por. chociażby wiersze: *Troska o słowo* z tomu *Czas Don Kichota* (Londyn 1946), *Myśli wierszem i prozą* i *Nie plamiąc się brudnym słowem* z tomu *Nemezis idzie pustymi drogami*.

Uczynne jezioro pomaga mi żyć
świeci jak wszystko czego dotknie księżyc
wysrebrzone niby perła w uchu ziemi.

W tomie *W ogrodzie mego ojca* mowa jest o jeziorze Huron, rzece La Plata, Pavana, wodospadzie Niagara, wodospadach Iguassu, Wiśle, rzece Colorado, oceanie przy brzegach Florydy, porcie na Atlantyku – Moutego Bay, o Bałtyku.

Tak więc – mówiąc metaforycznie – „rzeka czasu” płynie... Dlatego też i my powrócimy z „emigracyjnej tułaczki”⁵ do czasu minionego, odnajdziemy ów czas w debiucie Wacława Iwaniuka, którym jest poemat *Pełnia czerwca*. Cofniemy się do roku 1936, aby przypomnieć, jakie były początki drogi pisarskiej „poety ciemnego czasu”⁶. Podążymy tą ścieżką dlatego, aby wraz z emigrantem ogarnąć całe jego życie, sprawdzić, jak w słowie poetyckim zatrzymał się ów moment przedwojenny i czy słowa te „żyją nie patrząc na czas” (*Dziś mogę o tym mówić*, WO, s. 55), czy też „umierają” (*Dziś mogę o tym mówić*, WO, s. 55). Inaczej mówiąc – również słowami z wierszy Iwaniuka – czy to „słowo raz powiedziane” (*Nie plamiąc się brudnym słowem*, z tomu *Nemesis...*), które „pozostało” w tekście lirycznym, „świeci” czy „kopci”, „uzdrowia” czy „czadzi całe pokolenia”. A mówiąc mniej poetycko: spróbujemy odczytać po latach tomik *Pełnia czerwca*, będąc bogatszymi od krytyki lat 1936–1938 w wiedzę co do losów świata po roku 1939. Zasygnalizujemy już teraz, iż debiutancki tomik Iwaniuka nasycony jest katastrofizmem, „pesymistycznym rozpoznaniem najważniej-

⁵ J. Kryszak, dz.cyt., s. 8–9.

⁶ J. Kryszak, *Poeta ciemnego czasu*, [w:] tegoż, *Literatura złej chwili dziejowej. Szkice o drugiej emigracji*, s. 151–166. Por. również: J. Kryszak, *Portret emigranta*, [w:] tegoż, *Rzeczywistość trzecia*, Bydgoszcz 1997, s. 94–105.

szych tendencji epoki”⁷, przekonaniem co do zagłady świata. Jak pisze Czesław Miłosz:

poeci to organizmy szczególnie wrażliwe na przyszłość, wyczuwają to, na co ślepi są jeszcze inni⁸.

Takie „wyczuwanie” przyszłych wydarzeń obecne jest w poetyckim ujęciu autora *Dnia apokaliptycznego* na kartach *Pełni czerwca*.

Warto powiedzieć jeszcze, że Waław Iwaniuk jest w tej chwili uznawany za jednego z ciekawszych poetów emigracyjnych. Wzrasta zainteresowanie jego pisarstwem – w roku 1992 ukazał się zbiór *Szkice o twórczości Waław Iwaniuka* (pod red. I. Opackiego, Katowice 1992), badacze literatury poświęcają sporo uwagi poezji autora *Z mojej Księgi Rodzaju*⁹. Wystarczy wymienić prace Janusza Kryszaka¹⁰ czy Jana Wolskiego, krytyka i badacza literatury, redaktora rzeszowskiej „Frazy”¹¹. To właśnie w tym piśmie opublikowano sze-

⁷ J. Kryszak, *Katastrofizm ocalający. Z problematyki poezji tzw. Drugiej Awangardy*, Bydgoszcz 1985, s. 4.

⁸ Cz. Miłosz, *Józef Czechowicz* [przedmowa], [w:] J. Czechowicz, *Przez kresy*, Kraków 1994, s. 16.

⁹ Wystarczy wspomnieć o następujących tekstach: M. Zieliński, *Iluminacja życia. O poezji Waław Iwaniuka*, [w:] „Literatura” 1989, nr 9, s. 20–22; J. Wolski, *Ojczyzna, obczyzna i trzecia wartość emigracyjnego świata Waław Iwaniuka*, [w:] *Mysł i milczenie. Wokół zagadnień świadomości literackiej i praktyki twórcy*, pod red. P. Zbikowskiego, Rzeszów 1997, s. 311–319.

¹⁰ Zob. J. Kryszak, *Poeta ciemnego czasu*, [w:] tegoż, *Literatura złej chwili dziejowej. Szkice o drugiej emigracji*, s. 151–166; J. Kryszak, *Portret emigranta*, [w:] tegoż, *Rzeczywistość trzecia*, Bydgoszcz 1997, s. 94–105.

¹¹ J. Wolski jest autorem książki *Waław Iwaniuk: szkice do portretu emigracyjnego poety*, Toronto–Rzeszów 2002 oraz współredaktorem (wraz z H. Wójcikiem i E. Zemanem) pracy *Podróż w głąb pamięci: o Waławie*

reg wierszy Iwaniuka oraz wywiad Jana Wolskiego „*Moje strony świata*” (spotkanie z *Wacławem Iwaniukiem*) – „Fraza” 1994, nr 5/6, s. 7–13. O wierszach przedwojennych pisał Wolski przed kilku laty w tekście *Pieśń obłąkana huraganem*¹². Kiedy w 1998 roku powstał niniejszy szkic, jego autor nie znał jeszcze artykułu Jana Wolskiego, zdecydował się teraz opublikować ten oto esej w raczej niezmiennym kształcie – skrócone zostały jedynie informacje analityczne; informacje takie o ściśle naukowym charakterze mogłyby znużyć czytelnika, a celem niniejszego tekstu jest przede wszystkim przypomnienie początków pisarstwa Iwaniuka, poety, którego twórczość wymaga dokładnego odczytania. Jan Wolski jest też autorem omówienia książki, która powstała z okazji 84. urodzin Iwaniuka. Zawarto w niej wiersze różnych poetów dla kanadyjskiego pisarza. Jak pisze autor, jest ta publikacja „niezwykłym dokumentem relacji jednego poety z wieloma innymi”¹³. Jest też wyrazem zainteresowania twórczością Iwaniuka, dowodem, jak ceniony jest kanadyjski emigrant przez innych poetów. Stąd tytuł omówienia *Dług nieobecności*¹⁴ – przez wiele lat teksty autora *Na plaży w Varadero* nie były obecne w kraju, nie znalazły należytego uznania. Książka *263 Keewatin Ave. Wiersze dla Wacława Iwaniuka* (Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie. Mordellus Press, Berlin–Toronto 1999) jest „szczególnym potwier-

Iwaniuku szkice, wspomnienia, wiersze, Toronto 2005. Recenzję tej książki napisał M. Lutomiński, zob. *Splacony dług nieobecności*, „Fraza” 2006, nr 1–2 (51–52), s. 272–275.

¹² J. Wolski, *Pieśń obłąkana huraganem. O przedwojennych wierszach Wacława Iwaniuka*, [w:] *W stronę dwudziestolecia 1918–1939. Studia i szkice o literaturze*, pod red. Z. Andresa, Rzeszów 1993, s. 243–254.

¹³ J. Wolski, *Dług nieobecności*, [w:] „Tydzień Polski” z dn. 5.02.2000 r., s. 9.

¹⁴ Tamże.

dzeniem magii poezji Wacława Iwaniuka¹⁵ – jak pisze Jan Wolski.

Szkic niniejszy ma więc ambicję być – powtórzmy to – zachęceniem do sięgnięcia po wiersze Wacława Iwaniuka, te pierwsze, z czasów tuż przed II wojną światową, i te pisane już na wygnaniu. Autor tego tekstu chce spłacić dług nieobecności wierszy „poety ciemnego czasu” w historyczno-literackiej refleksji ostatnich lat, dług podwójny – wobec poety i wobec czytelników.

* * *

Tytuł niniejszego szkicu *Cmentarzami obłąkani* pochodzi z wiersza Wacława Iwaniuka pod tytułem *Obłąkani* z tomu *Pełnia czerwca*. *Obłąkani* to epilog poematu *Pełnia czerwca*, złożony z dwóch części. Pierwsza zawiera 7 strofoid, druga – 3. Trzykrotnie (dwa razy w części pierwszej, raz – w drugiej) pojawia się czterowersowa strofoida, powtórzona w tym samym kształcie:

Prowadzi nas melodia krtani
do mogił w rzędach białych brzoź.
Aż cmentarzami obłąkani
chwytny obosieczny nóż.

Nadaje to utworowi sens nieuchronności wydarzeń, determinizmu ludzkiego losu, nieuniknionej zagłady. Poprzez powtórzenie strofoidy dokonuje się pewna hiperbolizacja konieczności zbrodniczego postępowania człowieka i rozpaczliwej prowadzącej do szaleństwa. „Nóż” – symbol walki, morderstwa; „obosieczny” – nasuwa się skojarzenie z biblijnym:

¹⁵ Tamże.

„kto mieczem wojuje, ten od miecza ginie”. *Obłąkani* w swojej nastrojowości, wizyjności, obrazowości, oniryczności, symboliczności, metaforyzacji daje się odczytać jako wiersz o totalnej zagładzie świata, czasie, który „już się wypełnił”, o końcu tegoż świata. Jest on bowiem już „skażony”, zapadł wyrok ostateczny. To więc utwór o przemijaniu i śmierci, życiu człowieka, naznaczonym „kredą śmierci”.

W całym poemacie *Pełnia czerwca* wszystko jakby dzieje się jednej nocy, nocy świętego Jana. Ta pełna dziwów, czarów i magii pora sprzyja wizyjności, widzeniu tego, co normalnie jest dla ludzkiego oka zakryte. W pozornie sielankowej przestrzeni słowiańskiej wsi kryją się nieznane, potężne moce demonów, dziwnych stworów. Las, bagna, rzeka, sadzawki to miejsca nawiedzone, przepojone atmosferą niesamowitości, przeczuc, strachu, dziwnych dźwięków, ciemności strasznej i niezwyklej. „Raz noc, raz dzień” (*Obłąkani*, s. 16) – obrazowanie z pogranicza jawy i snu, rzeczywistości i halucynacji, urojeń, przywidzeń i wizji, którymi nasycona jest przestrzeń. Oto kilka przykładów:

Szatan w trawach się śmieje

(*Pełnia czerwca*, s. 8)

A twarz puhacza jak twarz maga
z nocy wynurza wóz ognisty

(*Prolog*, s. 5)

Drży krew wydarta w ciężkiej walce

(*Prolog*, s. 5)

Wiatr oczy zakrywa prochem

(*Północ*, s. 9)

szaleństwo nocy

(*Łowy*, s. 11)

Nadpływa kruk

(*Ofiara*, s. 13)

Padają jelenie martwe

(*Ofiara*, s. 13)

Poemat składa się z siedmiu wierszy o znamiennych tytułach: *Prolog, Pełnia czerwca, Północ, Łowy, Ofiara, Sobótki, Epilog*.

Pierwszy tekst, *Prolog*, składa się z czterech strofoid, liczących łącznie 31 wersów. Zachowane są w nim duże litery oraz znaki interpunkcyjne. Jest to wiersz regularny, silnie zrytmizowany, napisany dziewięciozłogłoskowcem. W późniejszych tomikach będzie Iwaniuk odchodził od takiego sposobu budowania utworów – w książce *W ogrodzie mego ojca* nie ma już wierszy regularnych, rymowanych, dążących do klasycznej struktury.

Prolog to wiersz o świtanii, budzeniu się dnia, życia, stworzeń, ziemi. Lecz nie jest to radosna jutrznia, wesoło zapowiadający się, nadchodzący poranek. To pełen walki nocy i dnia ból świata i ziemi. I zarówno okrutna jest noc, jak i dzień. W tak ukształtowanej wizji od wieków powtarzających się rytmów życia zawarta jest pesymistyczna wymowa: narodziny w bólu, ciągła walka, śmierć bez przerwy towarzysząca życiu. *Prolog* możemy zestawić z *Epilogiem*, a wówczas nasze wnioski będą następujące: utwory te wyrażają tragizm ludzkiej egzystencji (ale i świata), która zmierza ku śmierci, jest jej poddana. To pesymistyczna koncepcja, kojarząca się z filozofią Schopenhauera i poezją Młodej Polski (jej nurtem pesymistyczno-dekadencjnym).

Kolejny wiersz, *Pełnię czerwca*, właściwie można by było uznać za sielankę, gdyby nie ostatni wers utworu. Nadaje on bowiem wierszowi wymowę tragiczną (obecność zła

w świecie, a ściślej rzecz ujmując – w czasie i miejscu, w którym być go nie powinno). Obraz śmiejącego się w trawach Szatana, gdy dookoła bawią się ludzie w noc św. Jana, w parną, gorącą, czerwcową noc, nadaje utworowi wyraz ironiczny i gorzki.

Można interpretować cały tomik, ze względu na nadanie mu przez autora tytułu *Pełnia czerwca*, poprzez znaczenia zawarte właśnie w utworze tytułowym. Pozornie łagodny, sielankowy świat, kryje w sobie zło i śmiejącego się ironicznie szatana. Nic nie zapowiada nadchodzącego kataklizmu. To napięcie – między spokojnym na powierzchni widzenia charakterem rzeczywistości a kryjącym się w jej głębi burzycielskim łagodność bestialskim złem – widoczne jest również w ukształtowaniu wersów w wierszu *Pełnia czerwca*. Są to bowiem różne miary: od krótkich (trój-, cztero-, sześciowersowych) do dłuższych (siedmio-, ośmio-, dziewięcio- i jedenastozgłoskowych) oraz do bardzo długich (trzynasto- i piętnastozgłoskowych). Pozorna regularność wiersza (rymy, powtarzająca się budowa strofoid: dwuwersowe, trójwersowe, czterowersowe) przełamywana zostaje zmiennością długości linijek. To burzenie konstrukcji wypowiedzi w planie głębszym daje się odczytać jako ukazanie burzenia kompozycji świata – to nie ukazanie różnorodności rzeczywistości, jak by się mogło wydawać, lecz przedstawienie napiętej dynamiki między łagodnością świata a jego drapieżnością, dobrocią a zbrodnią, itd.

W wierszu realizowana jest konwencja sielankowa, będąca jakby ogólną, zewnętrzną ramą, którą Iwaniuk wypełnił obrazem elementów przyrody (jabłonią, koniczynami, kaczeńcami, stogiem siana, łąką, dębami, sosnami, innymi drzewami bez wyróżnienia ich gatunków), grającymi na fujarkach, śpiewającymi i śmiejącymi się ludźmi, gwizdzącymi

i palącymi ogniska pasterzami, tańczącymi dziewczętami. To nawiązanie do kodów gatunkowych sielanki wskazuje na inspirację folklorem i podobieństwo ze „szkołą prowincjonalną” Józefa Czechowicza. Tak bowiem o tym poecie pisał Czesław Miłosz:

Bukoliczność, prostota, polska wiejskość zawsze przeziiera przez jego wiersze [...] Przeczuwał powszechny pożar i zbliżającą się ku niemu śmierć, co udzieliło dziwnego światła jego bukolicznym pejzażom¹⁶.

Janusz Kryszak zaś twierdzi:

[...] poezja Czechowicza była bodajże ostatnią w naszym wieku tak wewnętrznie spójną i konsekwentną w i z j ą p a s t o r a l n ą zbliżoną swym klimatem do sielanek ruskich XVII wieku [...] gdzie zainteresowanie prowincją, rodzimym regionem i miastem [...], klimat bukolicznej pogody i aprobaty bytu, dbałość o konkret spotykają się z jednoczesnym wyuczuciem prześwitującej zewsząd aury niepokoju, grozy, śmierci, podobnie jak to było w doświadczeniach poetów XVII wieku [...]¹⁷.

Podążając tym tropem można pokusić się o stwierdzenie, iż zarówno wiersz *Pełnia czerwca*, jak i cały tomik realizują poetykę prowincjonalizmu: wszak tematem utworu i książki jest noc świętojańska (jak najbardziej wdzięczny temat do ukazania go w konwencji gatunku sielanki), ale „jądrem” utworów, najważniejszym sensem jest przecucie „powszechnego pożaru”.

Trzecim utworem zamieszczonym w tomiku *Pełnia czerwca* jest *Północ*, napisany w konwencji liryki zwrotu do adresata, którym jest Chrystus. Przywołanie postaci Syna Bożego

¹⁶ Cyt. za: J. Kryszak, *Literatura...*, s. 108.

¹⁷ Tamże.

oraz przywołanie postaci szatana nadaje utworowi głębszy, metafizyczny i filozoficzny wymiar; rodzi się pytanie o sens dziejów i obecność zła we wszechświecie. *Północ* opowiada o nadchodzącej wojnie, zbliżającym się z północy wrogu. Jest to grupa ludzi buszujących po lesie w poszukiwaniu czarodziejskiego kwiatu paproci. Ale oczywiście pod tym kryje się też symboliczne znaczenie wiersza: przeczucie nadejścia kataklizmu.

Północ otwiera zbliżający się powoli świt, kiedy to z mroku i dziwnych, zmienionych przez ciemność kształtów, wyłaniają się prawdziwe kontury lasu, mchów, ziół, łąk, sosen, paproci. Pojawiają się wizyjne obrazy zagrożenia: proch zakrywający oczy, popiół, szykujący się do obrony las. Na końcu wiersza mowa jest o odgłosach wojennych bębnow.

Warto w tym miejscu powiedzieć parę słów o stronie formalnej tych wierszy – w całym tomiku nie wszystkie wersy rozpoczynają się dużymi literami, gdyż Iwaniuk zachowuje ukształtowanie składniowe zdań, chociaż stosuje przerzutnię. Rozbija więc porządek składniowy: zdanie na wersy, natomiast w tym sensie zachowuje ukształtowanie składniowe zdań, że nie rozpoczyna – w obrębie tego samego wypowiedzenia – wersu dużą literą. Przykładowo:

Q Chrystusie, szczęśliwy Boże,
patrz jak czarno budzi się las.
Jak umierają zorze
w wodzie po pas,

nie zaś:

Q Chrystusie, szczęśliwy Boże,
Patrz jak czarno budzi się las.
Jak umierają zorze
W wodzie po pas.

Najdłuższym w całym tomiku wierszem jest utwór *Łowy*. Liczy sobie on pięćdziesiąt siedem, w przeważającej części długich, wersów. Składa się z dwóch części. Pierwsza – 6 strofoid, druga – 4.

Jest to utwór, w którym podmiot liryczny opowiada o wyprawie – jak na to wskazuje tytuł – na polowanie. Lecz jest to specyficzne polowanie – raczej podbój świata czy nawet wszechświata, kosmosu. Ukazany symbolicznie los człowieka wojownika jako wędrowniaka poprzez „hałas lat” i „szaleństwo nocy”, „drogi dalekie” i „bure rzeki”, kiedy to pozorny spokój na chwilę pozwala zapomnieć o trudach łowów, pozwala wysnuć wniosek o wizyjności tego wiersza, który ukazuje czasy pogańskie, dawne, zamierzchłe, archetypiczne. Czasy, kiedy rycerze na koniach wyruszali poprzez krainy dzikie, zalesione.

Pora nocy św. Jana, która króluje, tworzy atmosferę, nastrój tomiku, w *Łowach* przywołuje przeszłość. Na czas nocy czerwcowej nakłada się moment sprzed wieków, a może to wszystko dzieje się jednocześnie: i dawniej, i teraz? Podmiot liryczny używa słów, które raczej wskazywałyby na to, że łowy odbywają się „dawno, dawno temu”: „łuk” jako broń wojownika, „rycerz”, „tekturowy hełm”, „konie” – to elementy świata zamierzchłego. A jednocześnie mówi o przyszłości: „jesień idzie”. Wszystko jednak wskazuje na to, iż czas nocy św. Jana odbywa się w archaicznej przeszłości, pośród słowiańskich puszczy, bagien, stawów i wzgórz.

Takie usytuowanie czasowo-przestrzenne gdzieś w średniowieczu (*Obląkani*), w głębokim borze, bohaterów wierszy (mieszkańców słowiańskich lasów – dziewcząt, pasterzy, parobków; „wroga nadchodzącego z północy”, dziwnych stworów, dziwożon; zwierząt – wilków, jeleni, saren, ptaków, koni; rozmaitych leśnych roślin) oraz podmiotu lirycz-

nego jako jednego z „wojowników”, „łuczników”, świadczy o nawiązaniu do legend, baśni i wierzeń ludowych, tradycji kulturowej.

W kolejnym zamieszczonym w poemacie *Pełnia czerwca* wierszu – *Ofiara*, podobnie jak w poprzednim – *Łowy*, podmiotem lirycznym jest łucznik, wraz z innymi myśliwymi polujący w puszczy na jelenie.

Utwór ten, zresztą jak wszystkie w tym tomiku, jest silnie zmetaforyzowany. Zawiera opisy krajobrazu, przestrzeni, w której mężczyźni zabijają zwierzęta. Wprowadza elementy obyczajów ludzi prasłowiańskich („czasy kapłanów”, „stos ofiarny”, „pieśni łuczników”). Przywołuje motywy magiczne i baśniowe: „ogniste czary”, dziwożony zrywające paprocie, „światliste wilki”, „kruk” (jako ptak symboliczny, towarzyszący śmierci), „płacz ginącej sarny roznoszą sosnowe dzwony”. Tak silne nasycenie metaforami w zwykłej na pozór opowieści o polowaniu na jelenie i składaniu ofiary na stosie, obrzędach magicznych, a więc o życiu i obyczajach „dawnych” ludzi, sprawia, że utwór nabiera znaczeń symbolicznych, przywołuje czas sprzed wieków, sugerując trwanie pamięci, łączność przeszłości z teraźniejszością. Los człowieka to los „łucznika”, polującego i składającego ofiarę, mającego „krew na ustach”.

Należy przyjrzeć się teraz kompozycji tekstu. Składa się on – jako jedyny w całym tomiku – ze strof, a nie strofoid. Jest to pięć części czterowersowych. Warto w tym miejscu poruszyć sprawę, o której już poprzednio była mowa. Otóż powiedziane zostało, że Iwaniuk w obrębie jednego zdania rozbitego na dwa wersy stosuje tylko dużą literę rozpoczynając zdanie (i wers pierwszy), zaś nie stosuje jej od kolejnego wersu. Mamy od tej zasady trzy odstępstwa: dwa w utworze *Łowy* (przykład 1) oraz jeden w *Ofierze* (2):

(1)

Śpiewał więzień ukryty w wieży:

Mam u stóp swych napięty łuk.

(Można to jednak potraktować jako przytoczenie, a więc odrębne zdanie),

Dosięgnie gwiazd cios ramion w najwyższym ich locie

Jak wyrzucona kula spadną zranione ptaki.

(Trudno powiedzieć, czy to błąd edytorski; mogłaby wszak być kropka po słowie „locie”),

(2)

W spłoszoną skórę jelenia wpadł oszczep. Nadpływa kruk

I płacz ginącej sarny roznoszą sosnowe dzwony.

Jest rzeczą wiadomą, iż brak znaku interpunkcyjnego (lub jego postawienie niezgodne z intencją autora¹⁸ przez jakieś nieuważnego drukarza) może zmienić sens wiersza. W przypadkach, o których tu jest mowa, na szczęście, tak się nie dzieje. Tu sytuacja jest czytelna.

Przedostatni zamieszczony w tomiku Iwaniuka wiersz *Sobótki* wieńczy świętojańską noc. Jak bowiem utwór *Pełnia czerwca* rozpoczyna tę porę, gdyż początek tekstu mówi o zachodzie słońca, tak w *Sobótkach* ostatnia strofoida przynosi obraz poranka i wygasłych ognisk. *Pełnia czerwca* rozpoczyna się ciszą zmierzchu, którą powoli zakłóca fujarka, gwizd pasterzy, śpiew i śmiech ludzi, ich nawoływania; *Sobótki* kończą się ciszą: dźwięki powoli się oddalają, pieśń niesie po borze echo, jeszcze słychać klaszczące w kolana i dłonie dziewczęta, aż wreszcie wszystko milknie:

i ucichła melodia szuwarów.

¹⁸ Por. K. Górski, *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*, Warszawa 1975.

Prolog i *Epilog* to jakby ramy spinające poemat, który wypełniony jest obrazem świętojańskiej nocy. *Prolog* zaczyna się świtem, narodzinami, *Epilog* – „pajakiem nocy”, śmiercią, wędrówką ku grobom. „Czasu ostre dłuto” rzeźbi przeznaczenie człowieka...

Sobótki to więc wiersz o pływających po rzece i w niej „pannach”, śpiewających i klaszczących; odpływających „za bagna”. To utwór o końcu parnej, „słodkawej”, czerwcowej nocy św. Jana.

Zbliżając się do końca refleksji o tomiku *Pełnia czerwca*, można pokusić się o następujące wnioski: zbiór, mimo że tytuł sugeruje wymowę raczej optymistyczną (miesiąc szósty roku to pora lata, kojarząca się z ciepłem, słońcem, radością, jasnością, tym bardziej słowo „pełnia” kierunkuje wyobraźnię w taką samą sferę asocjacji; „pełnia czerwca” – dojrzałe owoce, bujny rozkwit przyrody, upał itd.), zawiera w sobie znaczenia zgoła odmienne. Przecucie zagłady, śmierci, katastrofy ukryte jest za warstwą symboli i metafor. Nawet temat tomiku – noc św. Jana, pora zabaw i uciech – podporządkowany jest katastroficznej wymowie *Pełni czerwca*.

Następna książka poetycka Iwaniuka to wydany w dwa lata po debiucie *Dzień apokaliptyczny* – i tu już sam tytuł sugeruje problematykę tego poematu.

Pełnia czerwca została określona przez jej autora poematem. Należy zauważyć, jak książka ta została skomponowana – układa się wyraźnie w cykl: *Prolog* (świt), potem opowieść o nocy św. Jana – *Pełnia czerwca* (zachód słońca, powoli zapadający zmierzch), następnie *Północ* (wiersz o zbliżającym się z kierunku północnego „wrogu”, ale i o tej właśnie godzinie, podczas której ludzie poszukują magicznego kwiatu paproci), *Łowy* (poszukiwanie kwiatu paproci), *Ofiara* (bieganie po lesie, rozpalanie ognisk), *Sobótki* (koniec „cza-

rodzieskiej” nocy, opuszczenie przez ludzi obszaru poszukiwań), *Obląkani* – epilog (obecność śmierci, świadomość kruchości istnienia, krótkotrwałość życia i świata, podążanie ku cmentarzom, wodzie – symbolowi nieznanego, niezgłębionego).

Można zaryzykować taką interpretację: *Prolog* to utwór, w którym pesymistyczna wizja świata nurtuje podmiot liryczny, kogoś, kogo jednak w tym pierwszym wierszu tomiku nie widać (ale w kontekście całości jest obecny, ujawnia się w innych tekstach, a zwłaszcza w *Epilogu*). Przenosi się więc (a może lepiej – śni czy ma wizje) w czasie i przestrzeni do epoki przed wiekami, w krainę bagien i puszczy, gdzie w świętojańską noc odbywa się magia – trwają zabawy, śpiewy, tańce, uciechy cielesne, poszukuje się zaczarowanego kwiatu paproci. Ma to być wizja bukoliczna, radosna, lecz wciąż pulsuje podskórnie atmosfera zagrożenia, aura śmierci, grozy, trwogi, niepokoju. Jakiś nieokreślony stan lęku jest obecny w tej onirycznej wizji przestrzeni leśnej tajemnicy.

Pełnię czerwca można skojarzyć z pełnią księżyca – ta sama atmosfera niesamowitości, dziwności, tajemnicy, strachu nawet.

Tomik Wacława Iwaniuka jest symbolicznym wyrazem katastrofizmu. Jak sam twierdził poeta:

Tylko poezja symboliczna jest wielka¹⁹

oraz

Poezja symboliczna apeluje [...] do wyczulonej wyobraźni czytelnika²⁰.

¹⁹ W. Iwaniuk, *Pieśń nad pieśniami*, Londyn 1953, s. 7.

²⁰ Tamże.

Pełnia czerwca to nasycony niezwykleymi obrazami wyobraźni poetyckiej tomik, który i dziś przypomina: „Jestem nawet w Arkadii – mówi Śmierć”.

* * *

Na zakończenie cytaty – wiersz Waława Iwaniuka z najnowszego tomiku, łączący się z *Pełnią czerwca* ze względu na arkadyjską wizję czasu i przestrzeni (którą „zatrul” w debiutanckiej książce duch pesymizmu):

Lato na Florydzie
upiększa Natura
i słońce jaśniejsze od innych słońc –
bo na tym skrawku łądy
podobnym do piersi kobiety
czekającej na miłość
wszystko jest miłością.

Ja odwiedzam Florydę od lat –
tu wspominam czas który minął
i przyjaciół których już nie ma.

(*Lato na Florydzie*, WO, s. 44)

Od wydania *Pełni czerwca* minęło siedemdziesiąt lat – to ten czas, o którym wspomina Waław Iwaniuk w przywołanym wyżej wierszu. Odszedł poeta... I odeszli jego przyjaciele... Żyli jednak w pamięci autora *Ja wybrałem miejsce na ziemi*. Żyją także słowa poezji emigranta, który mieszkał od lat w Kanadzie. Świadczy o tym choćby książka 263 *Keewatin Ave. Wiersze dla Waława Iwaniuka* (pierwszy człon tytułu to adres poety w Toronto). I niech ten szkic również będzie dowodem na to, że słowa poezji *Pełni czerwca* żyją i mają się dobrze. Śmierć jest nawet w Arkadii, lecz nie zdoła wygrać z tymi, którzy wciąż układają wiersze.

Niewinny, bezpieczny i piękny. O wierszu *Fotografia* Zbigniewa Herberta

Aleksandrowi Madydzie

Twórczość poetycka Herberta rozpatrywana jako „zapis doświadczenia czasu”¹ jest świadectwem szczególnego uwrażliwienia autora *Struny światła* na problematykę czasu w perspektywie wartości. Przejmującym dowodem dramatycznej walki o ocalenie wartości, o zachowanie dobra w człowieku jest wiersz *Fotografia* z tomu *Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze* (1983):

Fotografia

Z tym chłopcem nieruchomym jak strzała Eleaty
chłopcem wśród traw wysokich nie mam nic wspólnego
poza datą narodzin linią papilarną

¹ Inspirujące do interpretacji poezji Herberta pod tym kątem są ustalenia A. Stoffa zawarte w pracy *Dzieło literackie jako zapis doświadczenia czasu*, [w:] *Z teorii dzieła literackiego*, pod red. A. Stoffa i M. Cyzman, Toruń 2003, s. 145–166.

to zdjęcie robił mój ojciec przed drugą wojną perską
z listowia i obłoków wnioskuję że był sierpień
ptaki dzwoniły świerszcze zapach zbóż zapach pełni

w dole rzeka na rzymskich mapach nazwana Hypanis
dział wód i bliski grom doradzał by schronić się u Greków
ich nadmorskie kolonie nie były zbyt daleko

chłopiec uśmiecha się ufnie jedyny cień jaki zna
to cień słomkowego kapelusza cień sosny cień domu
a jeśli luna to luna zachodu

mój mały mój Izaaku pochyl głowę
to tylko chwila bólu a potem będziesz
czym tylko chcesz – jaskółką lilią polną

więc muszę przelać twoją krew mój mały
abyś pozostał niewinny w letniej błyskawicy
już na zawsze bezpieczny jak owad w bursztynie
piękny jak ocalała w węglu katedra paproci

Bohaterem tego tekstu jest człowiek, który patrzy na swoje zdjęcie z czasów młodości. Dowiadujemy się, że fotografia została wykonana przed drugą wojną światową, którą autor nazywa „wojną perską”, w sierpniu. Lato 1939 roku było gorące, wspaniałe; ten fakt został w utworze określony tak oto: „zapach zbóż zapach pełni”. Nadchodzącą wojnę zaś nazwał poeta „bliskim gromem”. Herbert powiada, co widzi na zdjęciu:

w dole rzeka na rzymskich mapach nazwana Hypanis
dział wód i bliski grom doradzał by schronić się u Greków
ich nadmorskie kolonie nie były zbyt daleko

Rzeka Hypanis to rzeka Boh, a „dział wód” to zbieg Morza Czarnego i Morza Azowskiego. Rzeka Boh (ros. Jużnyj Bug, ukr. Piwdennyj Buk) to rzeka w granicach terytorialnych

dzisiejszej Ukrainy, uchodząca do Limanu Dniepru i Morza Czarnego. Główne miasta na Bohem to Chmielnicki, Winnice, Mikołów. Zbigniew Herbert, jak wiadomo, urodził się we Lwowie, stąd już blisko do okolic rzeki Boh.

Można więc ustalić miejsce, gdzie zrobiono zdjęcie oraz czas, kiedy powstało – przypomnijmy, że jest to sierpień roku 1939, gdy autor *Struny światła* miał 15 lat. W wierszu czytamy o „chłopcu” – „Z tym **chłopcem** nieruchomym jak strzała Eleaty”, „**chłopcem** wśród traw wysokich”, „**chłopiec** uśmiecha się ufnie” (podkr. moje – P.T.). Herbert zatem widzi na fotografii siebie piętnastoletniego, gdzieś w okolicach rzeki Boh, w okolicach swego rodzinnego miasta.

Tematem liryku jest nade wszystko okrutne przejście z dzieciństwa w dorosłość – poprzez doświadczenie wojny; temu służyć ma refleksja nad przemijaniem, upływem czasu, a także – nad ocaleniem wartości. Już w pierwszej strofoidzie odnajdujemy porównanie, które ma podkreślić zatrzymanie czasu, fotografia jest znakiem, symbolem przeszłości. Podobnie jak porównania z ostatniej strofoidy, które dodatkowo implikują nowe znaczenia – to już nie tylko „zatrzymanie” przeszłości, chłopiec ma być bowiem „niewinny”, „bezpieczny” oraz „piękny”. Nieco ironicznie powiada Herbert w pierwszym wersie tekstu: „Z tym chłopcem nieruchomym jak strzała Eleaty”. Cały wiersz dotyczy opozycji trwania i zmienności, ruchu i bezruchu. Młodzieniec widziany na zdjęciu jest „nieruchomy” – utrwalono na fotografii ten oto moment, który miał się okazać przełomowy w życiu Herberta.

Przywołanie w porównaniu sylwetki filozofa sprawia, że czytelnik musi posłużyć się w interpretacji tego tekstu kontekstem filozofii. Eleata to oczywiście Zenon z Elei, jego imię kojarzymy z Parmenidesem:

[...] wedle Parmenidesa, bycie jest niepodzielne, nie ma stopni istnienia, coś jest albo nie jest, nic pośredniego. Byt zaś jest wszystkim, czym może być.

Być może metafizyka Parmenidesa doszła do bardziej konsekwentnej, wyostrożonej formy w pismach jego ucznia, Zenona z Elei, który zostawił potomności argumenty (głównie przez Arystotelesa zachowane), mające dowieść, że niemożliwy jest ruch i niemożliwa jest wielość. Nie są to bynajmniej żarty ani ćwiczenia logiczne. Dowody niemożliwości ruchu były roztrząsane przez wieki, a związane były z problemem nieskończonej podzielności przestrzeni i czasu. [...] Pytanie Parmenidesa można [...] chyba bez zniekształcenia, tak oto wyrazić: Co jest rzeczywiste?²

Trzeba tu przywołać także myśl innego filozofa, pisze o niej Kołakowski w ten sposób:

[Heraklit] przekazał [...] następnym pokoleniom wiarę w ład świata, który może być utajony albo częściowo utajony [...], a którego sile wszystko jest w rzeczy poddane. [...] Postrzegamy sposób myślenia o świecie całkiem przeciwny myśli Parmenidesa: wielość jest realna [...], realne jest napięcie i ruch, i realna jest nasza wiedza o nich; [...] nie uważamy [...] ruchu i zmiany za łudzącą zasłonę. Istnieje domniemanie, że platońska teoria form, niezmiennych bytów skontrastowanych z mnogością nietrwałych rzeczy pojedynczych, wypracowana została właśnie jako odpowiedź na świat heraklitejski; odpowiedź jest inna niż Parmenidesa, ale też stworzona przez poszukiwacza tego, co niezienne. [...]

Arystoteles gorszył się filozofią Heraklita, który jego zdaniem odrzucał zasadę sprzeczności, a więc fundament myśli naszej, mawiał bowiem, że to samo może być i nie być. Wydaje się jednak, że Heraklitowi nie o to chodziło, że logicznie sprzeczne sądy wolno wypowiadać, lecz tylko że w wiecznym, ale przez Logos sterowanym i koniecznym przeobrażaniu rzeczy różne

² L. Kołakowski, *O co nas pytają wielcy filozofowie*, Kraków 2004, s. 24–25.

jakości mogą stopniowo w przeciwnie jakości przechodzić i w tym przechodzeniu coś zdaje się takim i nie-takim zarazem³.

Pytanie o ruch to wszakże problem ontologiczny, związany m.in. z problematyką podstawy. Posłużmy się cytatem, długim, ale koniecznym, by tę ważną sprawę nieco rozjaśnić:

Pierwszym pytaniem, jakie postawiła filozofia europejska, było pytanie o *arche*. Termin *arche* jest wieloznaczny, w jednym ze znaczeń, i to bodaj tym, które pierwsi filozofowie greccy mieli przede wszystkim na myśli, było pojęcie zasady czy fundamentu, jako ostatecznej podstawy, do której w taki czy inny sposób sprowadzić by można, a tym samym wyjaśnić do końca, mnogość zjawisk, z jakimi mamy bezpośrednio do czynienia w świecie. Założeniem sensowności pytania o *arche* jest więc przeświadczenie, że świat, tak jak jest nam dany, nie tłumaczy sam siebie, że racja tego, że jest taki, jaki jest, a także tego, że w ogóle jest, leży głębiej albo że nawet znajduje się poza światem. Otwierają się tu więc dwie drogi poszukiwań: jedna w kierunku immanencji, druga w kierunku transcendencji. Pierwsza – jak wykaże dalszy bieg europejskiej myśli filozoficznej – skierowana jest głównie na poszukiwanie zasady, rozumianej jako ostateczne podłoże, fundament, *Urgrund* tego, co jest bezpośrednio dane, druga otwiera się na racje istotowe (na przykład idee) i rację istnienia.

Prawdopodobnie nie od razu uświadomiono sobie to podstawowe założenie, choć zadziwiająco jasno dało ono znać o sobie w myśli Parmenidesa i Zenona z Elei: rzeczywisty jest tylko dostępny czystemu poznaniu rozumowemu byt, to, co bezpośrednio dane, jest nierzeczywiste i złudne. Dwupodział rzeczywistości na „prawdziwie istniejącą” i „nie istniejącą naprawdę, bo wieszycie zmienną” znajdujemy u Platona, na Jedność i wielość u Plotyna, oparty wreszcie na innych kryteriach, ale odwołujący się także do różnic w sposobach istnienia, w teorii substancji i przypadłości Arystotelesa⁴.

³ Tamże, s. 31, 33.

⁴ W. Stróżewski, *Ontologia*, Kraków 2003, s. 257–258.

Franz Brentano wyróżnia cztery rozumienia bytu u Arystotelesa: brak, przeczenie; ruch, zmiana, przemiana; przypadłości; substancja. Bytem w podstawowym znaczeniu tego słowa jest, według Arystotelesa, substancja.

Każda substancja dopełniana jest przez przynależne jej przypadłości. Są to konieczne, związane z jej istotą własności, decydujące o jej jakościach, wymiarach, położeniu w czasie i przestrzeni. Istnienie przypadłości jest dla substancji konieczne, nie są natomiast konieczne ich konkretyzacje [...]. Struktura substancji jest dynamiczna. Mimo tożsamości konstytuującej ją istoty zachodzą w niej procesy przemian, widoczne najwyraźniej w substancjach organicznych. Przemiany substancji polegają na przechodzeniu ze stanów możliwości do aktu. Powiązanie teorii istoty z teorią aktu i możliwości pozwala Arystotelesowi – na innej drodze niż ta, którą poszedł Platon – przezwyciężyć trudności koncepcji bytu, inspirowanych z jednej strony koncepcją Parmenidesa, z drugiej zaś – Heraklita. Byt jest strukturą dynamiczną, nie tracącą jednak swej tożsamości. Pod tym względem Arystoteles zbliża się do „późnego” Platona: jego teoria aktu (*energeia*) i możliwości (*dynamis*) zawiera się, jak się zdaje, *implicite* w Platońskiej koncepcji bytu jako *dynamis*⁵.

Arystoteles rozróżnia substancje materialne i niematerialne. Do drugich należy dusza ludzka oraz substancje nieruchome, wieczne, przede wszystkim Bóg i tzw. poruszyciele sfer. Bóg jest substancją absolutnie prostą, czystym aktem, wprawiającym – jako nieruchomy poruszyciel – wszystko w ruch, jednakże nie na zasadzie przyczynowości sprawczej, lecz celowej.

Odpowiedź na pytanie o to, czym jest ruch, znajdziemy także u Bergsona. Ruch jest, według niego, istotą rzeczywistości, „tym, co nią rządzi, więcej: z czym ona się w pewnym sensie utożsamia, jest czas. Ale czas ten nie dzieli się na

⁵ Tamże, s. 73–74.

dające się wyodrębnić jednostki, na przykład pooddzielane od siebie chwile. Czas wedle Bergsona jest nieustannym przepływem z jednego stanu w drugi, bezustanną zmiennością, która trwa. I właśnie trwanie (*durée*) jest tym, co trzeba uznać za zasadę, osnowę rzeczywistości. [...] W *Ewolucji twórczej* Bergson podaje następującą definicję trwania: «Trwanie jest to ciągły postęp przeszłości, która wgrzyza się w przyszłość i nabrzmiewa, idąc naprzód». Tak rozumiane, staje się warunkiem nieustannego rozwoju, w szczególności postępu sił witalnych, które zawdzięczają swój ruch pierwotnemu rozmachowi życia, a rozwijają się na różnych liniach ewolucji⁶.

Herbert, patrząc na fotografię przedstawiającą go jako młodzieńca, odczuwa pewną obcość – osoba patrząca na zdjęcie i osoba na fotografii to dwaj różni ludzie, a równocześnie przecież ci sami:

Z tym chłopcem nieruchomym jak strzała Eleaty
chłopcem wśród traw wysokich nie mam nic wspólnego
poza datą narodzin linią papilarną

Personalnie nie ma między nimi różnicy, o ile mogliby się urodzić tego samego dnia, miesiąca i roku (1924 r.), a nawet o tej samej godzinie, z jednej matki i jednego ojca, to przecież „linię papilarną” każdy człowiek ma inną. Patrzący nie czuje jednak, by coś „poza datą narodzin linią papilarną” łączyło go z osobą na zdjęciu, podkreśla różnicę. Już więc w tym momencie lektury dowiadujemy się, że człowiek, który wypowiada te słowa, jest dorosły i wobec siebie młodego czuje obcość. Wiemy po przeczytaniu całego wiersza, że podkreślony został dystans czasowy, wiele lat upłynęło

⁶ Tamże, s. 271.

od chwili, kiedy zrobiono zdjęcie. Owo stwierdzenie: „Z tym chłopcem [...] / [...] nie mam nic wspólnego” budzi sprzeciw, wszakże to ta sama osoba, ale jest zrozumiałe poczucie obcości – któż z nas nie dziwi się, myśląc o tym, jaki był w dzieciństwie i młodości, a jaki jest w wieku dojrzałym.

Czy słowa Herberta nie są jednak zbyt pesymistyczne? Mają podkreślić upływ czasu, ale wydaje mi się, że są zbyt okrutne, niesprawiedliwe. Czy nie lepiej byłoby, gdyby poeta napisał: „Z tym chłopcem [...] / [...] mam wiele wspólnego / nie tylko datę narodzin linię papilarną”. Takie stwierdzenie byłoby optymistyczne, budzące nadzieję, że jest w człowieku więcej trwałego niż tylko czas przyjścia na świat i cechy biologiczne, że młodzienc i starzec – jakkolwiek to brzmi banalnie – to mieszkająca w różnych ciałach jedna i ta sama osobowość.

W tych początkowych trzech wersach liryku znajdujemy także informację o miejscu, w którym stoi młody człowiek: „wśród traw wysokich”. Taki obraz poetycki ewokuje określone jakości wyobrazeniowe – poprzez taki oto wygląd ukazuje się „przedmiot przedstawiony”, by posłużyć się terminologią Ingardena dotyczącą warstwowej budowy dzieła literackiego. Chłopiec znajduje się w takim, a nie innym miejscu, w takim to czasie. Wiemy, że był to sierpień 1939 roku, nieznanym nam fakt, jaki to jest dzień, pora dnia, godzina.

W drugiej strofoidzie dowiadujemy się, kiedy zostało wykonane zdjęcie i kto sprawił, że ów szczególny moment w życiu Herberta został zarejestrowany. Tu też pojawia się określenie, które podkreśla upływ czasu:

to zdjęcie robił mój ojciec przed drugą wojną perską
z listowia i obłoków wnioskuje że był sierpień
ptaki dzwoniły świerszcze zapach zbóż zapach pełni

Metafora „zapach pełni” w sąsiedztwie „zapachu zbóż” i w kontekście całego utworu nabiera takich znaczeń: przyroda jest w rozkwicie, człowiek – także. To przecież chłopiec, wkraczający dopiero w życie.

W tych dwóch strofoidach podmiot liryczny wyraźnie jest obecny, jego obecność zaznaczona jest bezpośrednio w samym kształcie wypowiedzi. Ale przecież bezpośrednio nie mówi o swoich uczuciach, patrząc na zdjęcie, mówi o tym, co widzi na nim, opowiada o faktach związanych z fotografią. Co prawda świat przedstawiony znajduje się „poza” podmiotem, na fotografii, ale jest zsubiektywizowany, waloryzowany przez podmiot („zapach pełni”), chociaż podmiot liryczny dąży do obiektywnego przedstawienia tego, co widzi i co sobie przypomina. Sytuacja narracyjna nakłada się na sytuację wyznania – mamy tu do czynienia z monologiem lirycznym zorientowanym narracyjnie na opowiadanie. W kolejnych dwóch strofoidach „ja” mówiące zupełnie schowa się za światem przedstawionym. Będzie to odmiana liryki pośredniej – wiemy, że to mówi ten sam podmiot liryczny co w poprzednich strofoidach, ale jego obecność nie jest bezpośrednio dana w kształcie wypowiedzi.

W trzeciej strofoidzie mamy do czynienia z opisem zdjęcia i przedstawieniem faktów związanych z elementami opisywanymi. Zostają dookreślone przez mówiącego fragmenty łąki – wiemy już, że są na niej trawy „wysokie”, jest listowie i obłoki, pojawia się teraz rzeka. Metafora „bliski grom” – jak już była o tym mowa – jest zapowiedzią wojny – tej, która dotknie Herberta. Synonim słowa „grom”, w tym miejscu mającego konotację negatywną, pojawi się w ostatniej części utworu, tu jednak wzbudzi asocjacje pozytywne. Będzie to bowiem „letnia błyskawica”, kojarząca się z sytuacją przyjemną, niebudzącą grozy ani niepokoju. Herbert świetnie

wykorzystał w tym tekście odcienie znaczeniowe słów w kontekstach. W stofoidzie czwartej bowiem pojawiają się dwa rzeczowniki – „cień” oraz „łuna”, oba mające dwa odmienne znaczenia, jedno – kojarzące się dobrze, drugie – źle. Opozycja spokoju dzieciństwa, życia bez wojny, tego okresu życia, w którym poznało się tylko piękno przyrody, do niepokoju, wojny, ognia wojennego, zniszczeń została ukazana dzięki tym właśnie słowom – „cień” i „łuna”. A zatem waloryzowany pozytywnie rzeczownik „cień” pojawia się w kontekstach: „cień słomkowego kapelusza”, „cień sosny”, „cień domu”, natomiast „łuna” z dopełniaczową przydawką: „łuna zachodu”. Nacechowanie negatywne tych wyrazów jest oczywiste: „cień” jako zagrożenie, niepokój, wojna, zło, natomiast „łuna” – to ogień wojny, pożoga itd. Częstka ta ma taki oto kształt językowy:

chłopiec uśmiecha się ufnie jedyny cień jaki zna
to cień słomkowego kapelusza cień sosny cień domu
a jeśli łuna to łuna zachodu

Można powiedzieć, posługując się terminologią Czesława Zgorzelskiego⁷, że cztery pierwsze strofoidy utworu Herberta są ukształtowane w swej wypowiedzi w sposób zbliżony do narracji epickiej, można zaliczyć je do liryki przedstawiającej czy do liryki konstatacji podmiotu o przedmiocie za pomocą opowiadania lirycznego. Obecne są także elementy opisu – to one sprawiają, że się opowiada. W pierwszych dwóch strofoidach opowiada podmiot liryczny, patrząc na fotografię, opisuje jej poszczególne elementy. W kolejnych dwóch całościach wiersza opowiadający „usuwa się w cień”,

⁷ Cz. Zgorzelski, *Historycznoliterackie perspektywy genologii w badaniach nad liryką*, „Pamiętnik Literacki” 1965, z. 2.

ukrywa się za przedstawionym światem, chociaż odbiorca wie, że jest to to samo „ja” liryczne, co w strofoidach poprzednich.

Następne, dwie ostatnie, części utworu zostały wyodrębnione graficznie. Są przesunięte w prawo w stosunku do wcześniejszych. Wiersz zaczyna się dużą literą, napisany jest bez znaków interpunkcyjnych. Nawet te dwie wyodrębnione strofoidy nie zaczynają się dużą literą w całości piątej. Różnią się jednak, ale także stanowią całość myślową zgodną z częstkami poprzednimi. Napisałem „nawet”, gdyż autor mógł dla podkreślenia odrębności tych strofoid postawić kropkę po ostatnim wyrazie czwartej całości tekstu, a piątą rozpocząć dużą literą. Nie uczynił tego, ponieważ – jak napisałem – mimo że strofoidy są wyodrębnione graficznie i w inny sposób napisane (o tym niżej), to jednak uzupełniają się i zgadzają z sensem wynikającym ze strofoid poprzednich.

W tej piątej części utworu pojawia się aluzja literacka i kulturowa – przywołuje się imię biblijnego Izaaka. Mamy tu do czynienia z ciekawym zabiegiem. W słowa:

mój mały mój Izaaku pochyl głowę
to tylko chwila bólu a potem będziesz
czym tylko chcesz – jaskółką lilią polną

i następne, w ostatniej strofoidzie, wypowiada Abraham do swego potomka, ale też możliwe jest, że bohater wiersza, patrzący na wizerunek chłopca na zdjęciu, wyobraża sobie, że słowa te wypowiedział (pomyślał) jego ojciec do niego (o nim). Możliwe jest także, że to on sam – człowiek patrzący na siebie jako młodzieńca na fotografii – zwraca się tymi słowami do siebie samego. Mówi do chłopca na zdjęciu, który jest dla niego jak Izaak – jest chłopcem przeznaczonym na ofiarę, na śmierć. Człowiek stojący w obliczu wojny staje

tym samym w obliczu śmierci. Podmiot liryczny, mówiąc jako Abraham, mówi dosłownie do swojego syna, by „pochylił głowę”, a potem, po ofiarowaniu, po śmierci, będzie niewinny, bezpieczny i piękny.

Izaak nic nie wie o własnym losie, tak jak grecka Ifigenia. Tych dwoje łączy wspólny los: złożenie w ofierze, nieświadomość i niewinność. Decydują za nich ojcowie, jednakże komplikacja losu Abrahama jest większa niż losu Agamemnona. Tu poświęcenie dziecka wpisuje się w schemat *coś za coś* (ofiara w zamian za pomoc w walce). Czyn Abrahama jest niewytłumaczalny, gdyż bycie prorokiem to rodzaj władzy, odpowiedzialności za naród⁸.

Ostatnie dwie strofoidy są metaforyczne: podmiot liryczny mówi do chłopca na zdjęciu, czyli do siebie, jak gdyby przypominał sobie, co wówczas, w obliczu wojny, myślał. Każdy, komu przyszło żyć w czasie wojny, musiał zastanawiać się nad sensem podjęcia walki. Wydaje mi się, że poeta słowa dwóch ostatnich części tekstu nasycił ironią. Tylko po śmierci bowiem Izaak będzie „bezpieczny”. Przywołanie postaci Izaaka i Abrahama w wierszu Herberta kieruje myśl czytelnika ku temu tajemniczemu, ponuremu wydarzeniu, znanemu z Biblii. Budzi sprzeciw wizja takiego Boga, który żąda, by człowiek zabił dla niego swojego syna. I na nic zdadzą się słowa:

„Ojcem wierzących”, wedle słów Pawła (Rz 4, 16), jest Abraham. „On to wbrew nadziei uwierzył nadziei” (Rz 4, 18). Podniósł nóż na jedyne go syna, o którym wiedział, że miał stać się błogosławieństwem narodów i którego potomstwo miało być tak liczne jak piasek morski. Kierkegaard zostawił niezapomniane

⁸ A. Matkowska, *Izaak i Abraham. Od fabuły do komentarza*, „Polonistyka” 2004, nr 1, s. 32.

stronice poświęcone Abrahamowi w *Bojaźni i drzeniu* (Warszawa 1969, s. 13–137, zwłaszcza „Pochwała Abrahama” na s. 13–13)⁹.

Fotografia Herberta jest więc głosem poety w dyskusji o tym straszliwym żądaniu Stwórcy. Autor *Struny światła* wplótł przywołanie tej historii w relację z własnego doświadczenia po to, by pokazać, jak ogromnie trudno zrozumieć świat, w którym Bóg jest tak okrutny. Człowiek zastanawia się, dlaczego Abraham nie sprzeciwił się Najwyższemu, wybierając miłość do syna i mówiąc, że nie podniesie ręki na Izaaka. Czytelnik ateista może odczytać dwie ostatnie strofy wiersza Herberta jako bardzo gorzkie świadectwo irracjonalizmu¹⁰.

Wiersz *Fotografia* porusza zatem niezwykle istotny problem – dojrzwania podczas wojny. Dzieciństwo to taki czas w życiu człowieka, który charakteryzuje się niewinnością, bezpieczeństwem i pięknem. Człowiek w dojrzałym życiu może wybrać między dobrem i złem, może być winny lub niewinny.

Herbert w trzech ostatnich liniijkach wiersza podkreśla szczególny moment w swoim życiu, jakim był czas przed wojną, czas młodości, niewinności. Ale ukazuje także perspektywę dojrzwania. W zakończeniu utworu pojawia się informacja:

⁹ Ks. J. Sadzik, *Przesłanie Hioba*, [w:] Cz. Miłosz, *Księgi biblijne. Przekłady z języka greckiego i hebrajskiego*, Kraków 2003, s. 263.

¹⁰ Zob. H. Philipse, *Irracjonalność religii. Tezy na rzecz ateizmu*, przeł. M. Koraszewska, <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,4296>. Zob. także książki B. Chwedeńczuka: *Spór o naturę prawdy*, Warszawa 1984; *„Trzeba w coś wierzyć?” i inne eseje z filozofii praktycznej*, Warszawa 1997; *Przekonania religijne*, Warszawa 2000.

więc muszę przelać twoją krew mój mały
abyś pozostał niewinny w letniej błyskawicy

Owa „letnia błyskawica” dookreśla sytuację momentu wykonania zdjęcia – to chwila przed burzą, ale także nasycza szczególną atmosferą obraz poetycki. Oświetlony zostaje chłopiec i wszystko, co widać na fotografii. Ten fakt podkreśla niewinność młodego człowieka, mówiąc metaforycznie – jest on jeszcze „jasny”, nieskalany. To także niewinność, „jasność”, czystość t e g o c z a s u.

W kolejnych wersach Herbert podkreśla wpływ czasu poprzez przywołanie dwóch przedmiotów – by mogły one powstać, potrzeba tysięcy lat. To przywołanie ma na celu podkreślenie trwania, to metaforyczne określenie trwania:

już na zawsze bezpieczny jak owad w bursztynie
piękny jak ocalała w węglu katedra paproci

Bursztyn i węgiel ewokują także ucieleśnienie wartości piękna w przyrodzie, naturze. Są wyrazem afirmacji bytu. A także wyrazem tego, że tak jak jest potrzebny wpływ czasu, by mogły powstać, tak niezbędne jest doświadczenie czasu, by człowiek mógł stać się bardziej s o b ą, dojrzałą istotą ludzką.

Trzy wymiary egzystencji człowieka, ukazane w utworze Herberta – niewinność, bezpieczeństwo i piękno, to także aspekty wolności człowieka. Wolności – bowiem ma on możliwość wyboru.

W ten sposób zinterpretowany wiersz autora *Epilogu burzy* daje się odczytać jako „pochwała fotografii”¹¹, ponie-

¹¹ Zob. M. Stala, *Przeciw fotografii: o jednym wierszu Zbigniewa Herberta*, „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 32, s. 12.

waż wzrok człowiek ma po to, by widział, od jego wrażliwości i wiedzy zależy jak wiele. Poeta dał nam świadectwo, że potrafił ze zwykłego na pozór faktu – oglądania zdjęcia, tak wiele wydobyć¹².

¹² W dniu 21 marca 2007 roku „Gazeta Wyborcza” piórem Z. Basara (na s. 13) poinformowała, że ukazał się tom *The Collected Poems 1956–1998* Z. Herberta. 600-stronicowy zbiór zawiera głównie debiutanckie tłumaczenia A. Valles, ale w książce znajdziemy także 79 wierszy przełożonych w latach sześćdziesiątych przez kanadyjskiego dyplomatę P. Dale’a Scotta wspólnie z Cz. Miłoszem. Autorem przedmowy jest A. Zagajewski. Tom ten został zauważony przez wszystkie liczące się dzienniki oraz magazyny literackie. Książka została wydana w nakładzie 15 tysięcy egzemplarzy i – jak czytamy w „Gazecie Wyborczej” – szykuje się już dodruk kolejnych 10 tysięcy w miękkiej oprawie. Piszę tu o tym jednak z innego powodu – otóż na czarno-białej okładce tomu umieszczono zdjęcie Herberta zapalającego papierosa, rezygnując z umieszczenia nazwiska autora i tytułu – informację tę znajdziemy na grzbiecie książki. Autorką tego świetnego zdjęcia jest A.B. Bohdziewicz. Czytając wiadomość o publikacji tomu Herberta i patrząc na jego zdjęcie, wciąż myślałem o wierszu *Fotografia*, a także o zdjęciach autora *Struny światła*, jakie widziałem.

Obecność mitu w wybranych wierszach po 1989 roku (Zarys problemu)

Mediocribus esse poëtis non di,
non homines, non concessere columnae

Horacy, *Ars poetica*

Ernst Cassirer w książce *Esej o człowieku* powiada:

Mit łączy w sobie element teoretyczny i element twórczości artystycznej. Przede wszystkim uderza [...] bliskie pokrewieństwo mitu z poezją. „Mit starożytny – powiedziano – jest masą, z której stopniowo wyrosła nowożytna poezja dzięki procesom zwanym przez ewolucjonistów rozróżnieniem i specjalizacją. Umysł mitotwórcy jest prototypem, umysł zaś poety... jest wciąż w istocie swej mitotwórczy”¹.

Celem niniejszego szkicu jest refleksja nad tym, jak w kilku tomikach poetyckich lat dziewięćdziesiątych minionego wieku obecne są nawiązania do postaci czy wątków mitycznych, głównie z obszaru mitologii greckiej i rzymskiej. Chociaż – z konieczności – muszę powiedzieć o tym, jak

¹ E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, przedmową poprzedził B. Suchodolski, Warszawa 1998, s. 141.

u podstaw widzenia poetyckiego znajduje się czysta struktura mitologiczna, gdy materiałowi obrazowemu nadaje poeta kontur mitu. Chciałbym pokazać, że tradycja świata starożytnych jest wciąż żywa.

Spróbujmy przyjrzeć się sposobom traktowania w wierszach mitu – chodzi o generalne ustalenia, jak określony mit nasiąka nowymi treściami symbolicznymi. Jak staje się sposobem myślenia w zmienionych okolicznościach kulturowych. Jakie autorzy nadają mu (nowe) znaczenia.

Na początku powiedzmy, jaki jest korpus tekstów poddanych badaniu.

Interesowały mnie przede wszystkim utwory o jakości wysokoartystycznej, ale poetów mniej znanych, bowiem wiersze tych znanych i uznanych były już wielokrotnie komentowane, również pod kątem nas interesującym. Wystarczy powiedzieć o utworach Zbigniewa Herberta – o występowaniu w nich wątków mitologicznych – pisali m.in. Aleksander Fiut², Jacek Brzozowski³, Arent van Nieukerken⁴, Radosław

² A. Fiut, *Dwa spojrzenia na antyk: Kawafis i Herbert*, „Kwartalnik Artystyczny” 1996, nr 3 (11), s. 36–49, również [w:] *Stare i nowe w literaturze najnowszej. Z problemów literatury polskiej po 1945 roku*, pod red. L. Wiśniewskiej, materiały z sesji naukowej, 7–9.05.1996 r., Bydgoszcz 1996; tekst ten znajduje się również w książce *Poznanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000, s. 270–295.

³ J. Brzozowski, *Antyk Herberta*, [w:] *Topika antyczna w literaturze polskiej XX w.*, studia pod red. A. Brodzkiej i E. Sarnowskiej-Temierusz, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 89–108, również [w:] *Poznanie Herberta*, dz.cyt., s. 240–270.

⁴ A. van Nieukerken, *Alegoryczna interpretacja mitów w poezji Heaney i Herberta (I): tomik North, Alegoryczna interpretacja mitów w poezji Heaney i Herberta (II): dwie strategie – relatywizacja mitów oraz ich ironizowanie*, a także *Obrazy autora w poezji relatywizacji lub ironizowania mitów (Sweeney, Pan Cogito a modernistyczny „Mistrz”*, [w:] tegoż, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna*, Kraków 1998, s. 235–272.

Sioma⁵. By narzucić dyscyplinę niniejszemu tekstowi, powiem o kilku zaledwie przykładach, występujących w wierszach poetki i dwóch poetów: Alicji Bykowskiej-Salczyńskiej, Roberta Krajewskiego, Janusza Drzewuckiego, autorów – moim zdaniem – ciekawych.

Literatura lat dziewięćdziesiątych była swego czasu przedmiotem dyskusji – na łamach „Tygodnika Powszechnego” prezentowano próby porządkowania „przygód poezji i prozy” w zamkniętym okresie lat 1989–1999⁶. Mój głos można odczytać w tym kontekście – tym bardziej że wpisuje się w inny obszar zagadnień. Podejmuję bowiem próbę odpowiedzi na pytanie Zygmunta Kubiaka, postawione w szkicu *Do czego nam dziś potrzebna ta literatura?*⁷ ogłoszonym w „Tygodniku Powszechnym”. Chodzi oczywiście o literaturę Greków i Rzymian. Pod takim właśnie tytułem⁸ ukazała się w roku 1999 niezwykle ważna książka Zygmunta Kubiaka, którego inna, ciekawa publikacja była wydarzeniem w polskim życiu literackim ostatnich lat. Myślę oczywiście o *Mitologii Greków i Rzymian*⁹. W szkicu, o którym przed chwilą mówiłem, autor pisze: „trwałość klasycznej tradycji, głównie w literaturze, jest zjawiskiem zadziwiającym”¹⁰. Próbuje więc tę trwałość odnaleźć w wybranych utworach poetyckich ostat-

⁵ R. Sioma, „Apollo i Marsjasz” Zbigniewa Herberta, [w:] *Stare i nowe...*, s. 66–77.

⁶ M. Stala, *Coś się skończyło, nic się nie chce zacząć*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 2, s. 1, 14; J. Kornhauser, *Po festiwalu złudzeń*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 4, s. 1, 12; J. Klejnocki, *Pejzaż z Wisielcem*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 6, s. 12; P. Kępiński, *Teatr działań literackich*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 12, s. 12.

⁷ Z. Kubiak, *Do czego nam dziś potrzebna ta literatura?*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 7, s. 1, 9.

⁸ Z. Kubiak, *Literatura Greków i Rzymian*, Warszawa 1999.

⁹ Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1997.

¹⁰ Z. Kubiak, *Do czego nam dziś potrzebna ta literatura?*, dz.cyt., s. 9.

nich lat, udowadniając, że – mówiąc słowami Kubiaka – literatura grecko-rzymska jest skarbnicą stale aktualną. W *Mitologii...* znajdujemy podobne słowa do tych, od których rozpocząłem niniejsze refleksje – o związku mitów z poezją:

Mity przeniknęły do nas poprzez literaturę antyczną, zwłaszcza poprzez grecką poezję¹¹.

Niejednokrotnie więc odniesienia do mitów łączą się z aluzjami do literatury klasycznej, nawiązaniem do tekstów głęboko osadzonych w symbolice kulturowej, m.in. do Biblii.

Tak dzieje się w poezji Roberta Krajewskiego¹². Jest on autorem dwóch tomów wierszy: *Coś z utajonej kaźni* (Włocławek 1991) oraz *Ja, motyl* (Warszawa 1996). Świat tych wierszy budowany jest z nieustannego dialogu z przeszłością i tradycją. Dramat egzystencji, związany ze świadomością przemijania i śmierci, opisany jest za pomocą przywołania świata starożytnego. Bohater liryki włocławskiego poety poprzez symbole interpretuje swoje doświadczenie, zestawia je z zapisanymi w kanonicznych tekstach kultury prawdami, by polemizować z nimi oraz by odnajdywać elementarne ludzkie uczucia, wierzenia, wątpliwości, rozpacz, miłość, lęk przed śmiercią i refleksję nad wiecznością i nicością. W poezji Krajewskiego człowiek ukazany jest jako istota wątpiąca – w życie po śmierci, w Boga, w zaświaty.

¹¹ Tamże, s. 20.

¹² O poezji tej zob. J. Wolski, *Żywot jak u motyla krótki*, „Nowy Nurt” 1996, nr 11 (55), s. 7; przedruk tej recenzji [w:] J. Wolski, *Dotykane wiersza*, Rzeszów 2004, s. 179–181; P. Tański, *Kat utajony. Brylantowy miecz wojownika w mieście koloru rdzy. Rzecz o poezji Roberta Krajewskiego*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1999, nr 9 (91), s. 140–146; P. Tański, *„Zapadł się w chłód ziemi. Proch swój cisnął w twarz Hypnosa” – ciemne wiersze Roberta Krajewskiego*, „Nowa Okolica Poetów” 2004, nr 1 (15), s. 92–97.

Ważnym motywem w tych wierszach jest motyw ciemności, opozycji jasności i ciemności oraz motyw nocy, oczekiwania na świt. Podmiot liryczny rozmyśla często nocą, to wtedy – na granicy jawy i snu, znużenia i czuwania – stają mu przed oczyma obrazy, które można nazwać archetypowymi. Są to zamierzchłe wydarzenia, znane z przekazów mitycznych oraz biblijnych, przepuszczone przez filtr wyobraźni mówiącego. Te widzenia, plastyczne i ekspresyjne, są nie tylko aktualizacją archetypu, są próbą zrozumienia, skąd wziął się człowiek, świat, jakie były początki ludzkich doświadczeń, myśli, wierzeń. To wpisanie losu człowieka końca XX wieku w ciągłość tradycji i kultury, w antropologiczną refleksję nad tym, jaki był świat przed wiekami, przed milionami lat, a jaki jest teraz – w latach poprzedzających schyłek drugiego tysiąclecia po narodzeniu Chrystusa. Dopiero w takim kontekście należy odczytać nawiązania do mitów w liryce Roberta Krajewskiego.

W wierszu *Ostatnie spotkanie z Hypnosem* mowa jest o buncie przeciw śmierci, o przerwany życiu, niedokończonych realizacjach. Jest to wiersz skierowany przeciw samobójstwu. Ono jest wyrazem pogardy dla boga Hypnosa, snu, bliźniaczego brata Tanatosa. Samobójstwo jest według podmiotu mówiącego nie do przyjęcia, ponieważ tylko to życie jest dane i innego nie będzie. Bunt przeciw śmierci jako wyraz wolności człowieka nie może być zmanifestowany odjęciem sobie życia. W wersji poetyckiej mowa jest o tym w ten oto sposób:

nie można nawet
wzgardzić hypnosem
proch swój
w twarz mu ciskając.

Motyw walki pojawia się w całej poezji Krajewskiego. W wierszu, o którym mówimy, jest to szczególnie rodzaju walka – jej celem jest ocalenie godności człowieka w starciu z wrogiem mocniejszym od niego po wielokroć, ze śmiercią. Hypnos jest bratem Tanatosa, wspólnie wszak zabrali z pobojowiska ciało poległego Sarpedona, jak o tym mówi czternaśta księga *Iliady*. Człowiek nie walczy jednak w przywołanym fragmencie z Tanatosem, lecz z Hypnosem – to symboliczne ujęcie starć wojownika, by być wciąż czujnym. Hypnos wszak pewnego razu odważył się usnąć Zeusa, ten rozżłoszczony chciał zemścić się na bogach. Jednak Hypnos został ocalony przed gniewem Zeusa przez Noc. Podobnie człowiek musi wciąż być na baczności, by nie dać się usnąć Hypnosowi.

Wzgarda, o której mowa w analizowanej części wiersza, jest też powtórzeniem gestu Syzyfa – gdy kazał żonie rozrzucić swoje prochy bez pogrzebu. Na tamtym świecie przekonał Plutona, że musi wrócić na ziemię, by udzielić małżonce upomnienia. Jak pamiętamy – wrócił do słonecznego świata, umarł ze starości, gdy zaś go chwycono w podziemiu, dla pewności obarczono Syzyfa skałą. Człowiek z wiersza Krajewskiego sam rzuca swe prochy i to w geście obrażającym przeciwnika – w twarz. Dzięki fortelowi Syzyf wrócił do świata żywych, bohater utworu, o którym tu mowa, w geście rozpaczliwego podjęcia ocalenia wolności, bo w geście samobójstwa, sam skazuje się na ostateczne przejście ze świata żywych do królestwa cieni, bez możliwości powrotu. Człowiek jednak nie powinien tak czynić, zdaje się mówić podmiot liryczny. Trzeba podejmować nieustanny trud przewycięzania absurdałności istnienia, samotności, pisania pieśni buntu, „ocalenia olśnień”.

Motyw walki czy wojownika, gotowego nieustannie do podjęcia wędrówki w celu niesienia pomocy sobie i innym,

pojawia się także w wierszu *Prośba*, gdzie odnajdujemy również nawiązanie do mitu:

porzuć to miejsce
gdzie chiron wskrzeszał w nas wiarę

[...]
weź miecz i chodź ze mną

Przywołana tu postać Chirona otwiera szerokie możliwości interpretacyjne – mądry centaur Chiron, żyjący na zboczach gór Pelion, w Tesalii, jest wychowawcą herosów, wykształcił Jazona, Achillesa, Aristajosa, syna Apollina i Kyrene. Uczył on kunsztu pasterstwa, mleczarstwa, pszczelarstwa, winiarstwa, medycyny, łowiectwa i wróżbiarstwa. Chiron był w przeciwieństwie do współplemieńców nieśmiertelny – jako syn Kronosa i okeanidy Filiry, był wielce doświadczony, bo długo żył. Znał się wybornie na muzyce, sztuce wojennej i tych wymienionych wyżej. Jednak i on umarł. W wierszu Krajewskiego podmiot mówiący jest więc wychowankiem Chirona, gotowym do opuszczenia przyjemnego i spokojnego miejsca, by dzięki naukom mistrza podjąć trud walki. W utworze *Prośba* występuje też odwołanie do wojny trojańskiej:

ponieważ wiesz
że zawsze znajdzie się jakaś troja do spalenia

Słowa te oraz motyw Chirona przypominają moment znany z mitologii, gdy Hektor zabiera zbroję Achillesa, podarowaną niegdyś Peleusowi przez bogów na zaślubiny; należała do niej włócznia, którą wykonali Chiron, Atena i Hefajstos – ten pierwszy ściął jesion w lesie Pelionu, Atena go obciosowała, zaś w grot wyposażył dzidę Hefajstos. Jest więc Chiron nauczycielem i mędrcelem, który pomaga przysposobić się

uczniom do sztuki wojennej. Zawsze jest coś, przeciw czemu trzeba walczyć – mówi podmiot liryczny wiersza Krajewskiego, uważający, że misją człowieka jest podjąć ten wysiłek.

Inne nawiązania do mitologii znajdziemy w dwóch utworach: *Przeznaczeniu* oraz *Afrodyzjadzie '89*. Oba teksty łączą motyw kobiet – w pierwszym mówi poeta, że nie mógł odnaleźć miłości, jedynie chwile czułości i zbliżeń cielesnych, dlatego też „zwraca je” (kobiety – P.T.) „heliosowym źródłiskom”; w drugim zaś wierszu powiada o swej miłości do pięknej dziewczyny, którą obserwuje na brzegu, gdy ta wychodzi z wody. Mówi o niej: „w pianie i próżności ziszczona / mokra blada i nieosiągalna / świt i wodę w jedno ciało / przemieniła”, „wyniesiona przez błękitność fal”. Sam tytuł wskazuje na nawiązanie do imienia Afrodyty. Kobieta jest piękna niczym bogini, jak ona wychodzi z piany. Słowa wiersza to potwierdzają – jest „ziszczona w pianie”. Tytuł określa ten moment jako specyficzną uroczystość („afrodyzjada”), konkretyzuje rok – 1989.

Słowa utworu mówią jeszcze o świecie. Jest to więc zwykła sytuacja letnia – dziewczyna wychodzi na brzeg z wody, rankiem, a mężczyzna ją obserwuje, przyznaje się, że kocha ją „zdradziecko”, bo jak powiada – „od ostatniej śmierci / sypiam z chochołem”. Cóż te słowa znaczą? Trzeba przywołać tu sformułowanie, które mówi o miejscu, z którego mężczyzna obserwuje kobietę. Otóż patrzy na nią „zza krzaka dzikiej róży”. I tu też „sypia z chochołem”. Jest to więc wiersz o niespełnionej miłości, kobieta jest dla podmiotu mówiącego nieosiągalna. Człowiek umiera, gdy nie może znaleźć spokoju i szczęścia, bohater tego wiersza powiada, że umarł i od tej ostatniej śmierci, czyli jakiegoś nieszczęśliwego zdarzenia, zdradza ukochaną z niespełnieniem. Jest owo nie-

spełnienie określone mianem chochoła – słynnego symbolu z *Wesela* Wyspiańskiego. Mężczyzna ukrywa więc swoje uczucia, być może boi się odrzucenia, rozwiania złudzeń? Obserwacja ukochanej kobiety wprawia go w szczęście, lecz przeraża go to, że dziewczyna i on okłamują się wzajemnie. Czuje się więc jak zdrajca – oszukuje kłamstwem tę, do której żywi uczucie. Motyw mitologiczny znajduje tu zakorzenienie w realnym zdarzeniu – kąpeli, ale jest też symbolicznym określeniem sytuacji i widzenia człowieka zakochanego – kobieta wydaje mu się boginią, narodzoną z piany, niedostępną i niezwykłą.

Kobiety jako nimfy występują w utworze *Przeznaczenie*¹³. Podmiot liryczny powiada, że oddaje je „heliosowym źródłiskom”. Owe wody to oczywiście niezbadane przestrzenie, gdzie ginie Helios ze swoim rydwanem podczas wędrówki po niebie. Tam płynie nurt Okeanosa. Mogą też powrócić nimfy do morza w miejscu, gdzie jest wyspa Rodos, tam bowiem bóg Helios znalazł swoje ulubione miejsce i tam nimfa urodziła mu synów, Heliadów.

Jednak nie tylko bezpośrednie sygnały świadczą o odniesieniach do mitologii w poezji Roberta Krajewskiego. Można odczytywać jego wiersze w kontekście tytułu pierwszego zbioru. W życiu człowieka i siłach przyrody nieustannie tkwi „coś z utajonej kaźni”, ta walka o życie obecna jest na kartach poezji młodego twórcy, ale jest też ciągle przywoływana w mitologii. Człowiek cierpi, tak jak cierpieli ludzie starożytni, tak jak cierpieli bogowie. Różne rodzaje kaźni w opowieściach mitologicznych są symbolicznym ukazaniem cier-

¹³ Wiersz ten nie został opublikowany w pierwszym tomiku R. Krajewskiego *Coś z utajonej kaźni* (Wrocław 1991), lecz w almanachu *Strofy z kujawskich ogrodów* (zebrał i opracował A. Cybulski, Wrocław 1993).

pień człowieka – bohatera wierszy Krajewskiego. Bogowie jednak czy Tytani – jak Prometeusz – byli dręczeni jawnie, ból człowieka zaś spowodowany jest kaźnią ukrytą, utajnioną. Walka człowieka to zmaganie z psychicznym lękiem przed śmiercią, przemijaniem, samotnością itd.

Zupełnie inaczej kształtuje się nawiązanie do mitu w wierszu Janusza Drzewuckiego *Schodzimy z gór* z tomu *Podróż na południe*¹⁴. Jako że utwór jest krótki, przytoczę go tutaj:

Schodzimy z gór,
w sękatych rękach
niesiemy miłość,
nadzieję i ogień.

Schodzimy z gór,
schodzą za nami,
odziani w jedwab
i atlas, bogowie.

W wierszu mowa jest o symbolicznym zejściu ludzi z gór. Człowiek wspina się i schodzi z gór – można to odczytywać jako metaforę życia, nieustanny wysiłek wędrówki, walki ze swoją słabością, siłami natury, a jednocześnie radość ze zdobywania nowych przestrzeni, poznawania świata i egzystencji. Łatwo można wyobrazić sobie chwilę szczęścia, gdy zmęczony człowiek zdobywa górski szczyt, a potem odpoczywa i schodzi. Ten pobyt w górach i powrót na niziny zmienia ludzi. Pięknie opisał to Tomasz Mann w *Czarodziejskiej Górze*. Sękaty ręce w wierszu Drzewuckiego to metafora dojrzałego wieku, siły, znajomości trudów życia. Ludzie niosą w nich miłość, nadzieję i ogień. Ten fragment wiersza mówi o ocaleniu najważniejszych wartości człowieka, ogień jest

¹⁴ J. Drzewucki, *Podróż na południe (wiersze z lat 1986–1995)*, Kraków 1997, s. 22.

tu symbolem życia, siły, przetrwania. I tu odnajdujemy dalekie echa mitu o Prometeuszu. W takim kontekście zejście ludzi z gór symbolizuje rodzaj hołdu złożonego Tytanowi – w podzięce za to, że dał ludziom ogień i by uczcić jego męki w górze Kaukazu, udają się tam, a potem wracają. Jest to więc symbolem trwania, ród ludzki żyje. Mało tego – bogowie mu sprzyjają, schodzą z gór za ludźmi. By im pomagać i czuwać nad nimi? By dzielić ich los?

Wiersz Janusza Drzewuckiego to tekst o mądrości dojrzałego wieku – człowiek niemłody spokojnie wraca na niziny, zdobywszy wiedzę i doświadczenie w wędrówce na górę. Podczas wspinaczki walczył ze swoją słabością, tam – na górze – pokonywał siły natury i hartował swoje ciało. Echo mitów służy w tym liryku podkreśleniu mocy człowieka, piękna i heroizmu jego nieustannej walki z absurdalnością bycia.

Podobne echa mitów odnaleźć można w książce Alicji Bykowskiej-Salczyńskiej, tomiku będącym wyborem wierszy olsztyńskiej poetki¹⁵. Znajdujemy tu nawiązania typu: „bogowie zapomną” (*W Sowiropu*), „banknot z profilem uskrzydlonego / apollinowego chłopca [...]” (*Targowisko przy Zachodnim Dworcu*), „[...] Zamykałam oczy, by szukać / mitu, który byłby w stanie nas wszystkich zagarnąć” (*Autobus do Mokin*).

Nie sposób tu omówić konteksty tych odniesień w poszczególnych utworach. Są one uwikłane w różne związki znaczeniowe. Wystarczy powiedzieć, iż poetka posługuje się tymi nawiązaniem w jednym celu – by opowiedzieć o przemijaniu.

Kiedy podmiot liryczny w wierszu *W Sowiropu* mówi o tym, jak zginęło plemię, jak odeszła w niepamięć kultura innego

¹⁵ A. Bykowska-Salczyńska, *Wiersze wybrane z lat 1989–1999*, Olsztyn 1999.

narodu, przywołuje kody kulturowe dawnych epok, by uka-
zać z jednej strony trwałość tradycji, a z drugiej – nietrwałość
pamięci i tego, jak łatwo zniszczyć cywilizację jakiegoś na-
rodu i jak trudno odbudować pamięć o nim. Ten naród, o któ-
rym mowa w wierszu, to Niemcy, którzy zostali wygnani
z ziem polskich. Poetka pokazuje, jak brak różnych kultur
w obrębie jednej zbiorowości może być przyczyną braku wy-
miany doświadczeń. W te kody kulturowe, o których wyżej
była mowa, wprowadzone zostało nawiązanie do mitów. Jest
to potwierdzenie poglądu, że brak pamięci o dawnych kultu-
rach i narodach jest niszczący dla rozwoju każdej cywilizacji.

W wierszu *Targowisko przy Zachodnim Dworcu* mowa
jest o oglądaniu przedmiotów leżących na straganach – są
to starocie, przechowujące pamięć dawnych czasów. Podob-
nie jak w utworze, o którym przed chwilą powiedziałem,
chodzi o przywołanie Niemców na ziemiach polskich. Wśród
rzeczy znajduje się banknot z wizerunkiem „apollinowego”
chłopca. Przedmioty powoli odchodzą w zapomnienie, chło-
piec na banknocie jest symbolem utraconego dzieciństwa
(rzeczy te przypominają podmiotowi mówiącemu dzieciń-
stwo), przeszłości, po której zostaje niewiele pamiątek.

W świetnym wierszu *Autobus do Mokin* również wystę-
puje motyw innego narodu. Młoda dziewczyna jedzie do
tytułowych Mokin, na południe od Barczewa, obserwuje prze-
strzeń za oknem, rozmyśla. Jest świadkiem zdarzenia – ko-
bieta i mężczyzna rozmawiają w jakimś nieodgadnionym
języku, nagle konduktorka niegrzecznie zwraca się do nich:
„Rozmawiajcie po polsku! Nie jesteście u siebie!” Słowa te,
oczywiście, wzmagają obcość. Kategoria obcości obecna jest
w tym tekście w dwojakim znaczeniu: obcy są cudzoziemcy,
ale obca czuje się także mówiąca w wierszu. Wspominająca
tę podróż mówi, że miała wówczas szesnaście lat – czuje

obcość wobec siebie tamtej przed laty, ale i wówczas była obca – dla innych i w tej przestrzeni.

Przywołany w wierszu motyw mitu jest metaforycznym określeniem pragnienia poznawania świata, prawdy, rozszyfrowywania tajemnic przeszłości. Szukanie mitu jest celem młodej bohaterki wiersza, lecz nie miałby on znaczenia li tylko jednostkowego, na użytek jednego człowieka, ale musiałby mieć wymiar uniwersalny. Innymi słowy – znalezienie takiej prawdy, która mogłaby pomóc wielu ludziom. Nie jest to bezpośrednio nawiązanie do mitów starożytnych. Mit jest tu synonimem legendy – w nich bowiem można znaleźć tajemnicę, cząstkę prawdy.

Tych kilka przykładów występowania nawiązań do mitologii greckiej i rzymskiej w poezji polskiej po 1989 roku – tej mniej znanej – niech świadczy o tym, że tradycja wciąż gra niezwykle doniosłą rolę.

Warto na nowo ponawiać wysiłek poznawania ksiąg sprzed wieków, zagłębiać się w nie z pasją filologa, filozofa i antropologa, próbować zrozumieć myśli i emocje ludzi żyjących w czasach Homera, Sokratesa, Platona, Arystotelesa. To piękna przygoda umysłu – czytać to, co nam zostawili w spadku przodkowie, mówić w szkole, podczas konwersatoriów i wykładów uniwersyteckich, o żywotności idei, refleksji, uczuć przekazanych w mitach. Warto uczyć mitologii, by uczyć innych i siebie prawdy o człowieku, mając w pamięci słowa Pierra Charrona (1541–1603): „La vraie science et le vrai étude de l'homme c'est l'homme” – „Prawdziwa wiedza i prawdziwa nauka człowieka – to człowiek”. Mitologia to „alfabet kultury”, a tym samym – „alfabet wiedzy o człowieku”, „wstęp do filozofii – epistemologii, ontologii i aksjologii”, „wstęp do antropologii – antropologii kultury, antropologii literatury”.

Jak pisał Cassirer:

Podobnie jak w wypadku języka, te same formy przekazywane są z pokolenia na pokolenie. Wciąż powtarzają się te same podstawowe motywy. Mimo to każdy wielki artysta w pewnym sensie zapoczątkowuje nową epokę. [...] Kulturę jako całość można nazwać procesem postępującego samowyzwalania się człowieka. Język, sztuka, religia, nauka są różnymi fazami tego procesu. We wszystkich tych przejawach człowiek odkrywa i udowadnia nową moc – moc budowania własnego świata, świata „idealnego”¹⁶.

Taką moc, ale i tęsknotę – znajdowania czy budowania idealnego świata odnajdujemy w wierszach, o których mówiliśmy. Poeci sięgają do mitów, by udowodnić, że w klasycznej tradycji można odnaleźć to, co chcą powiedzieć o swoich uczuciach i rozumieniu świata, a co ich poprzednicy świetnie wyrazili. Wplatają więc w swoją wypowiedź echa słów przodków i mówią: „Ojczy bogów i ty mój patronie Hermesie / zapomniałem was prosić / [...] / o krok taneczny”¹⁷.

¹⁶ E. Cassirer, *Esej o człowieku...*, s. 356, 358.

¹⁷ Z. Herbert, *Prośba*, [w:] tegoż, *Elegia na odejście*, Wrocław 1995, s. 19.

Ciemne światło i jasny dźwięk. *O Kropelce krwi* Krzysztofa Ćwiklińskiego

To niewielki tomik. Niewielki z dwóch powodów. Po pierwsze zawiera zaledwie osiemnaście wierszy. Po drugie – są to utwory króciutkie. Wszystkie mają budowę stroficzną, zazwyczaj złożone są ze zwrotek czterowersowych. Kilka zbudowanych jest z dystychów. Najdłuższe wiersze mają po cztery strofy – więc razem szesnaście linijek. Najkrótszy tekst to czterowersowy liryk, który kończy się kluczowym dla całego zbioru pytaniem:

Gdziekolwiek będziesz, przywołam Twe imię.
Gdziekolwiek będziesz, cokolwiek się stanie
Będę gdzieś w Tobie już na zawsze. Czy nie
Wstanę z popiołu? Z popiołu czy wstaniesz?

Ten przejmujący, nieskomplikowany i lapidarny wiersz zawiera w sobie mocny ładunek emocji, oscylowania od pewności do zwątpienia, od przemijania do wieczności, od kruchości do trwania. Taki też jest cały tomik poezji Krzysztofa Ćwiklińskiego *Kropelka krwi*¹. I nieprzypadkowo użyłem tu

¹ K. Ćwikliński, *Kropelka krwi i siedemnaście innych wierszy dla Anny*, Toruń 1999.

archaicznej formy gramatycznej – poezyj, są to bowiem właśnie stare, dobre, klasyczne, wzorcowe niemal liryki². Wszystkie mają i rytm, i rym. Są tu trzynastozgłoskowce, i jedenasto- czy dwunastozgłoskowe wiersze. Koneserzy i smakosze mogą cieszyć wzrok i słuch (utwory te wspaniale nadają się do recytacji)! Sprawdzone sztuczki warsztatu poetyckiego odnajdują swoje przeznaczenie choćby w nagłym urwaniu rytmu – jak w wierszu *To coś* – gdy po trzech wersach dwunastozgłoskowych następuje trzeci, siedmiosylabowy. Ten zabieg powtórzony zostaje powtórnie, w kolejnej strofie. I nie jest to li tylko zwykły kompozycyjny trick poety – by zburzyć jednostajność i harmonię jedynie w celu ukazania konceptu. Wiersz mówi bowiem o przeczuciach czegoś nienazwanego, nieuchwytnego, co towarzyszy człowiekowi zawsze. Jest to lęk? ból?³ rozpacz? Wydaje się, że wszystko razem. Mało tego – czasem jest tak perfidne, że przyczajają się, ukrywa, nie uderza, lecz pieści. Jest to więc ukryty wróg – wierny, wytrwały, podstępny. Nie dziwi więc nagłe urwanie rytmu – w pierwszej strofie jest w tym miejscu mowa o cierpieniu, w drugiej zaś – o braku chęci życia. Dodatkowo wzmocnione jest to rymem – krótkim, jednosylabowym, sprawiającym wrażenie kategoryczności, oraz wielokropkiem, który jest niczym echo – powtórzenie, wzmocnienie pulsovania dziwnej trwogi. Owo „to” pojawia się w tomiku wielokrotnie – pod różnymi postaciami. A raczej – bez postaci,

² „wiersze [Ćwiklińskiego] to warsztatowe majstersztyki, pełne wyrefinowania kunsztowne dzieła sztuki poetyckiej” – pisał J. Wolski w tekście *Kropelka krwi i siedemnaście innych mgieł życia*, [w:] tegoż, *Dotykane wiersza*, Rzeszów 2004, s. 284.

³ „Dużo w [...] wierszach [Ćwiklińskiego] egzystencjalnego oraz moralnego bólu. Często trudnego do zniesienia” – zauważył J. Wolski. Zob. J. Wolski, *Kropelka...*, s. 285.

lecz w różny sposób wyczuwalne. Sprawia, że człowiek zbliża się do t a j e m n i c y istnienia, czuje lęk, ma świadomość kruchości bycia, dotyka go poczucie p r z e m i j a l n o ś c i. Więc tematy odwieczne, filozoficzne. Cała sztuka w tym, że Krzysztof Ćwikliński mówi o tym w sposób mistrzowski. I nie waham się nazwać go poetą metafizycznym. Pyta i rozmyśla o najistotniejszych sprawach ludzkich⁴.

Tomik *Kropelka krwi* jest dla mnie przepiękny – w ukształtowaniu formalnym i w bogactwie treści. To jest – naturalnie – złęczone, jak uczą nas starzy mistrzowie, lecz chcę przez to powiedzieć, iż rygor kompozycji i użycie języka w książce Ćwiklińskiego różni ją od wielu współczesnych wierszy. Tematyka, krąg problemowy *Kropelki krwi* to: umieranie, przemijanie, pamięć, miłość, wieczność, istnienie, pisanie wierszy. Są to liryki delikatne, subtelne, będące nieustannym s z e p t e m, nie krzykiem rozpacz, lecz właśnie szeptem niezgody na kruchość życia. Przepojone smutkiem, zamyśleniem, tęsknotą (piękny wiersz *Serce Anny*)⁵. Tytuł tomiku świetnie oddaje nastrojowość i sens tych utworów. Owa *kropelka krwi* – maleńka, czerwona, płynna tkanka, to kwintesencja życia, wszystkiego, co z nim związane – są to drobne okruchy życia, szczegóły, lecz jakże ważne. Złożone bowiem w całość są samą egzystencją. I często człowiek nie dostrzega czegoś, co ma znaczenie, a co jest wybawieniem, promykiem nadziei, płoszącym lęki. Przytoczmy zresztą wiersz tytułowy:

⁴ Nie mogę powstrzymać się od tego, by nie przypomnieć, że Ćwikliński rozmyśla o człowieku nie tylko w poezji – jego książka o liryce T. Sułkowskiego (*Idea i rzecz*, Londyn 1987) jest jedną z najciekawszych prac o poezji, jakie czytałem.

⁵ J. Drzewucki napisał, że *Serce Anny* jest „jednym z najpiękniejszych wierszy miłosnych w poezji polskiej ostatniej dekady”, cyt. za: J. Wolski, *Dotykanie wiersza*, dz.cyt., s. 286.

To jest coś więcej, choć zdaje się, że
Nie znaczy wiele. Dla Ciebie i mnie

Nie ma tajemnic. Odsłania swój sens
Jak blask źrenicy zza zasłony rzęs.

Drga ciemne światło. I drga jasny dźwięk.
Wtedy się zjawia, płoszy nocny lęk

I w każdym wierszu, w każdym słowie tkwi
Coś tak drobnego jak kropelka krwi.

Cały tomik złożony jest właśnie z takich „kropelek krwi” – słów tak dobranych, że każdy wiersz jest „najczystszej krwi”. Złożone w całość liryki tworzą książkę piękną jak żywy organizm – a trzeba powiedzieć, iż tomik jest starannie wydany (interesujące fotogramy Stanisława W. Reszkiewicza), co dodatkowo wpływa na czytanie z przyjemnością książeczki Ćwiklińskiego.

Ważną problematyką w tym zbiorze jest *ć w i c z e - n i e p a m i ę c i*. To pamięć jest kluczową kategorią zainteresowania poety. W niej przechowywane są wspomnienia, ale i niezrealizowane projekty, wyobrażenia, które istnieją jedynie w nie-rzeczywistości. Rzeczywistość zaś i człowiek w niej funkcjonują tylko dzięki pamięci, sensem egzystencji jest zapisać się w czyjejs pamięci.

Innym istotnym zagadnieniem w wierszach Krzysztofa Ćwiklińskiego jest poszukiwanie prawdy – dumnie to brzmi, lecz jest to wysiłek nieustanny, raczej nieprzynoszący upragnionego skutku. Poezja jest próbą poznania i zrozumienia, lecz jest to narzędzie zawodne – miast słów silnych rodzą się kruche i słabe, niedające odpowiedzi:

Nic nie wiedzą, choć zdaje im się, że pojęły

(*Słowa*)

Jednym z najlepszych w tomiku wierszy jest podejmujący problematykę pisania poezji utwór *Do Piotra Piaszczyńskiego w Kolonii*. Ukryte są w nim różne znaczenia, złożone ze sobą – wątek epistemologiczny (jak przekazać w słowie to, co się próbuje poznać i zrozumieć), estetyczny (o czym i jak pisać), autotematyczny (skąd wziąć pomysły na pisanie wierszy, jak ożywić wyobraźnię), filozoficzny (zdumienie człowieka nad kondycją ludzką).

Chwilami – w tonie i tematyce – liryki Ćwiklińskiego przypominają nostalgiczne wiersze Janusza Szubera. Szczególnie wówczas, gdy przywołują postaci z zamierzchłych czasów. Podobnie jak autor *Paradnego ubranka*, poeta toruński ożywia w wyobraźni zdarzenia i ludzi, korzystając z przekazów, dokumentów, książek. I z pełną świadomością zdaje sobie sprawę z tego, że to j e g o widzenie jest niepełne, jakby zamglone, lecz to raczej nie jest istotne – liczy się bardziej samo wskrzeszanie, szkic portretu, kontur postaci, próba zrozumienia, kim był ten czy inny człowiek:

Kim był? Nie ma pewności. [...]

[...]

[...] Dość typowa postać

Z końca tamtego wieku. To ostatnie zdanie

Niczego nie wyjaśnia. Przekaz jest wątpliwy.

Wieloznaczny. Rękopis pełen luk. [...]

(Karl Friedrich von Blanenburg)

Przywoływanie postaci służy poecie, by ukazać dawne czasy, ich przemijalność, nieuchwytność – jedynie słowo wiersza jest w stanie ocalić od niepamięci. Lecz i ono przywołuje jedynie odpryski, zamazane kontury, spowite w mroku zarysy. Takich utworów jest kilka: *Maine de Biran* –

*spacer imaginacyjny, Portret matki artysty z czasów staro-
ści, Lament Wielebnego Jamesa Shirleya.*

Do Janusza Szubera zbliża też Ćwiklińskiego kategoria, o której poprzednio mówiłem – kategoria pamięci. Mimo że różnią się zupełnie w tematyce – autor *Srebrnopiórych ogrodów* przywołuje wspomnienia, zdarzenia, które miały miejsce w jego życiu, w czasach młodości, a Ćwikliński stroni od tego, raczej zajmuje go pamięć jako taka. W wierszach obu poetów chwilami podobny jest nastrój. Tym, w czym są te utwory podobne do siebie, jest nieustanne pragnienie zachowania j e s t, a jednocześnie wyostrzona świadomość przemijalności. Tylko pamięć może uratować, choć często jest ona okaleczona:

Nie ma takiego miejsca. Chwilę tylko trwało,
Ale nie wiem jak długą. Pamiętam, że było
Ciepłym miejscem w pościeli, z której tamto ciało
Uniosło bezszelestnie nie skończoną miłość...

Nie ma takiej miłości, bo jej być nie może.
Nie ma tamtego ciała. Nie ma mnie. Jest tylko
Pamięci udręczonej zgruchotany orzech
I są głosy. Są głosy, które nie zamilkną...

(Głosy)

Czas mija, miejsca znikają w nim, pozostaje jedynie jakies niejasne wspomnienie, odeszło w niebyt to, co było i już nie wiadomo, czy rzeczywiście było. Pozostaje zmęczona pamięć – udręczenie, nieumiejąca przekonać, że coś żyje w niej – to coś, co było. Ta bolesna niepewność spotęgowana zostaje dziwnymi głosami, nierealnymi, gdzieś z głębi przeczucie, wspomnień, pamięci, przeszłości, intuicji. Nasuwa się nieodparcie skojarzenie ze słynną „pamięcią głosów” z wiersza Aleksandra Wata:

[...] Pełen jesteś po brzegi pamięci głosów,
głosy z domu, głosy z ogrodu, głosy z lasu, głosy
znad ciebie, przeminęły i trwają, i nie przeminą,
nawet gdy zniknie poronny ród ludzki, one utkwiają w jaskół-
kach, w mchach,
owadach, w kamieniach, w nicości wreszcie. W ciszy,
która jest głosem prąglusu.

(*Sny sponad Morza Śródziemnego, cz. 8*)

Tomik *Kropelka krwi* zamyka wiersz *Koniec*. Miejmy nadzieję, że to nie jest koniec liryki Krzysztofa Ćwiklińskiego, czekam z niecierpliwością na kolejną jego książkę poezyj (ta jest siódma w dorobku autora *Miejsca po odejściu*).

I niech *pamięć płonie słowem*.

Nota bibliograficzna

Fragmety książki były wygłaszane na konferencjach naukowych, w czasie których zaprezentowano pięć z ośmiu zamieszczonych tutaj tekstów. Cztery były drukowane w książkach zbiorowych, sześć – w czasopismach literackich. Wszystkie publikowane tu wersje są rozszerzone, bogatsze informacyjnie i materiałowo od pierwodruków.

1. *Piękno – racja istnienia wiersza. (O śpiewaniu utworów poetyckich)*. Tekst został wygłoszony pod tytułem *Dźwiękowa szata poezji* na konferencji „Problematyka tekstu głosowo interpretowanego (II)”, zorganizowanej przez Zakład Metodyki Nauczania Literatury i Języka Polskiego Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, we wrześniu 2004 r., opublikowany w tomie: *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego (II)*, pod red. K. Lange, W. Sawryckiego, P. Tańskiego, Toruń 2006, s. 169–174.

2. *Sonety Szekspira śpiewane przez Sojkę*. Tekst wygłoszony pod tytułem *Stanisław Sojka śpiewa sonety Szekspira* na konferencji „Problematyka tekstu głosowo interpretowanego”, zorganizowanej przez Zakład Metodyki Nauczania Literatury i Języka Polskiego Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, w październiku 2002 r., drukowany pt. *Stanisław Sojka śpiewa sonety Szekspira*,

„Undergrunt” 2002, nr 4 (8), s. 78–83. Przedruk w zbiorze: *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, pod red. K. Lange, W. Sawryckiego, P. Tańskiego, Toruń 2004, s. 115–129.

3. *Las w poezji Tadeusza Nowaka*. Tekst został wygłoszony pod tytułem *Las jako element przestrzeni w poezji Tadeusza Nowaka* na konferencji „Las w kulturze polskiej”, zorganizowanej przez Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, w październiku 1999 r. w Ośrodku Kultury Leśnej w Gołuchowie k. Kalisza. Opublikowany pt. *Las jako element przestrzeni w poezji Tadeusza Nowaka*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 2000, nr 11 (105), s. 138–145. Przedruk w zbiorze: *Las w kulturze polskiej I*, pod red. W. Łysiaka, Poznań 2000, s. 247–255.

4. *Lasy Janusza Szubera*. Tekst wygłoszony pod tytułem „*Las w lustrach*” Janusza Szubera na drugiej konferencji z cyklu „Las w kulturze polskiej” (organizator: Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza), we wrześniu 2001 r. Drukowany pt. *W lustrach lasu*, „Fraza” 2001, nr 4 (34), s. 254–258.

5. „*Cmentarzami obłąkani*”. O „*Pełni czerwca*” Wacława Iwaniuka. Ogłoszony pt. „*Cmentarzami obłąkani*”. O „*Pełni czerwca*” Wacława Iwaniuka, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 2002, nr 9 (127), s. 15–22. Przedruk w zbiorze: *Podróż w głąb pamięci. O Wacławie Iwaniuku. Szkice – wspomnienia – wiersze*, pod red. J. Wolskiego, H. Wójcika, E. Zymana, Toronto 2005, s. 100–109.

6. *Niewinny, bezpieczny i piękny. O wierszu „Fotografia” Zbigniewa Herberta* – niepublikowany.

7. *Obecność mitu w wybranych wierszach po 1989 roku. (Zarys problemu)*. Tekst wygłoszony pt. *Mity w najnowszej*

poezji polskiej na konferencji „Wizje człowieka i kultury. Literatura – folklor – kultura”, zorganizowanej przez Zakład Folklorystyki i Literatury Popularnej Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, w marcu 2000 r. Publikowany pt. *Mity w najnowszej poezji polskiej*, „Przełęcz Artystyczno-Literacki” 2000, nr 7–8 (101–102), s. 187–192.

8. *Ciemne światło i jasny dźwięk. O „Kropelce krwi” Krzysztofa Ćwiklińskiego*. Wydrukowany pt. *Orzech pamięci*, „Fraza” 2000, nr 1/2 (27/28), s. 292–295.

