

The background of the cover is a textured, abstract composition of dark green, blue, and brown tones. A large, stylized tree with intricate, branching structures in shades of blue and reddish-brown is superimposed over the background. The tree's trunk and roots are dark, while its branches are lighter and more vibrant. In the center of the tree's trunk, there is a rectangular, textured structure resembling a house or a building with three small, square windows. The overall aesthetic is artistic and evocative, suggesting themes of nature, roots, and human habitation.

Katarzyna Niesporek-Klanowska

Poezja, wyobraźnia, Śląsk  
Szkice



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
WYDAWNICTWO

„[...] przygotowany przez Katarzynę Niesporek-Klanowską tom pt. *Poezja, wyobraźnia, Śląsk. Szkice*, to rzecz interesująca. Każdy ze składających się na nią tekstów stanowi osobną, intelektualną podróż do źródeł, do sedna językowych i kulturowych sensów zawartych w czytanych przez badaczkę wierszach współczesnych poetów związanych ze Śląkiem. Monografia zbudowana jest z jedenastu dłuższych bądź krótszych form [...] poświęconych twórcom z różnych stron literackiego, śląskiego uniwersum, a poprzedzonych odautorskim komentarzem, stanowiącym rodzaj klamry, w obrębie którego dokonana zostaje swoista redefinicja zadań stojących przed komentatorami poezji, którzy koncentrują się na rozpoznaniu idiomu poetyckiej imaginacji. Trafna i zwarta pod względem metodologicznym jest koncepcja wyboru tekstów, które układają się ściśle podług czterech głównych kręgów tematycznych, zatytułowanych kolejno: *Śląsk utracony?*; *Dom*; *Relacje, związki*; *Metafizyka słowa*. Zawarte w ich obrębie rozważania i interpretacje (poświęcone [...] twórczości: Floriana Śmiei, Jana Darowskiego; Tadeusza Różewicza, Stanisława Horaka, Feliksa Netza; Edwarda Zymana, ks. Jerzego Szymika oraz Mariana Kisiela; wreszcie Jerzego Lucjana Woźniaka, Tadeusza Sławka i Andrzeja Szuby) uważam za godne uwagi, gruntownie przeprowadzone studia nad fenomenem przedstawiania poszczególnych przestrzeni poetyckich z jednej strony i fundamentalnymi problemami ontologii słowa poetyckiego z drugiej”.

Z recenzji wydawniczej  
dr. hab. Adriana Glenia, prof. UO

Poezja, wyobrażenia, Śląsk  
Szkice

*Rodzicom i Rodzeństwu*

Katarzyna Niesporek-Klanowska

Poezja, wyobraźnia, Śląsk  
Szkice



Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2022

Recenzja  
Adrian Gleń

Patronat honorowy

Komisja Historycznoliteracka



POLSKA AKADEMIA NAUK  
ODDZIAŁ W KATOWICACH

## Spis treści

Wstęp . . . . .	7
-----------------	---

### Śląsk utracony?

Przestrzenie utracone. O poezji Floriana Śmiei . . . . .	17
--	----

Miejsce (nie)powrotu. O wyobraźni i poezji Jana Darowskiego . . . . .	44
---	----

### Dom

Czarne miasto. O śląskim wierszu Tadeusza Różewicza . . . . .	73
---	----

<i>Mój czarny dom</i> . O jednym wierszu Stanisława Horaka . . . . .	90
--	----

Gdzie są las i dom? O wyobraźni poetyckiej Feliksa Netza . . . . .	106
--	-----

### Relacje, związki

Rozmowy intymne. Adresat w wyobraźni poetyckiej Edwarda Zymana . . . . .	129
--	-----

Personifikacje śmierci. O tanatycznej wyobraźni Mariana Kisiele . . . . .	148
---	-----

One. Kobiety w poezji ks. Jerzego Szymika . . . . .	170
---	-----

**Metafizyka słowa**

<i>Pochodnia Pana Cogito. O jednym cyklu wierszy Jerzego Lucjana Woźniaka . . . . .</i>	201
Milczenie słowa. O wierszu <i>Hiob</i> Tadeusza Sławka . . . . .	226
Doświadczenie słowa. O epifaniach Andrzeja Szuby . . . . .	243
Bibliografia . . . . .	257
Nota bibliograficzna . . . . .	269
Indeks . . . . .	271
Summary . . . . .	277
Zusammenfassung . . . . .	280
Streszczenie . . . . .	283



# Wstęp

„Jedyna tylko zdolność tworzy poetę: wyobraźnia, boska wizja”

*William Blake*<sup>1</sup>

## I

Kto z nas nigdy nie puszczał wodzy fantazji, nie tworzył w myślach nierzeczywistych obrazów, nie odbywał w wyobraźni dalekich podróży, nie pragnął cofnąć czasu i powrócić do przeszłości? Najlepiej wychodzi to twórcom, stwarzającym swój własny, odrębny świat, który pozwalają odczytywać i interpretować swoim czytelnikom. „To jedno, co trwa, stanowione jest przez poetów” – pisał Martin Heidegger<sup>2</sup>; „poeta w swej samotności nie odwraca się od świata i innych ludzi. On tylko lepiej widzi” – zauważyła Barbara Skarga<sup>3</sup>; „poeta to [...] marzyciel *sensu stricto*, [...] tylko marzenia poetów zostają spełnione,

---

<sup>1</sup> Cyt. za: Z. Kubiak: *Szkola stylu. Eseje o tradycji poezji europejskiej*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972, s. 100.

<sup>2</sup> M. Heidegger: *Hölderlin i istota poezji*. Przeł. K. Michalski. W: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*. T. 2. Cz. 2. Wybór, rozprawa wstępna, komentarze S. Skwarczyńska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1981, s. 93.

<sup>3</sup> B. Skarga: *Bachelard – kowal słów*. „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” 1986, nr 30, s. 230–231.

zobiektywizowane w postaci obrazów poetyckich”, „poeta zmusza świat do tego, by stał się światem słowa, by obraz odszedł od swego pierwotnego znaczenia i stał się słowem poetyckim” – notowała Alicja Głutkowska-Polniak<sup>4</sup>. Poeta – *homo imaginator* – obok kartezjańskiej maksymy „myślę, więc jestem” wypowiada słowa: „wyobrażam, więc jestem”/„marzę, więc jestem”. Myśląc i fantazjując, można bowiem stworzyć wokół siebie o wiele bogatszą, ciekawszą, niczym nieograniczoną przestrzeń istnienia:

*Homo imaginator* poznaje siebie i swój stosunek do otoczenia dzięki prawomocnej świadomości refleksyjnej. Nic nie pośredniczy w jego poznawaniu samego siebie, nic prócz niego samego go nie kształtuje. Jest więc dla siebie poznawalny (o ile nie przejrzysty). [...] Nie jest zależny ani od tradycji, kontekstu historycznego i społecznego, ani od języka, którym się posługuje. *Homo imaginator* jest zależny wyłącznie od swojej wyobraźni<sup>5</sup>.

Pisząc wiersze, poeta swojego czytelnika czyni także *homo imaginatorem*. Obu – jak przekonuje Marta Matylda Kania – śmiało można określić „twórcą”. Każdy z nich tworzy bowiem światy wyobrażone. Bywają one identyczne (jeśli zajdzie idealne porozumienie między jednym a drugim podmiotem), zbieżne, podobne, zdumiewająco odległe, ale być może odkrywające dodatkowe aspekty czy wymiary tekstu.

[...] W odniesieniu do *homo imaginator* słowa „twórcą” używać można do określania zarówno piszącego, jak i czytającego podmiotu. Są to dwa równie silne aspekty *homo imaginator*. [...]

<sup>4</sup> A. Głutkowska-Polniak: *Wyobrażenia. Sztuka i design*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2012, s. 178 i 185.

<sup>5</sup> M.M. Kania: *Żywioły wyobraźni. O wyobrażeniu i przeobrażeniu*. Kraków, Universitas, 2014, s. 13–14.

Kontakt z tekstem jest dla *homo imaginator* momentem tworzenia lub odczytywania wyobrazonego świata, jest łącznikiem pomiędzy wyobraźnią autora i wyobraźnią czytelnika. Ustanawia przejście między rzeczywistością dzieła i niereczywistością sztuki, pomiędzy świadomościową funkcją realności (dalszą, a jednak również właściwą *homo imaginator*) i funkcją irrealności – domeną niereczywistości<sup>6</sup>.

## II

Niniejsza książka ukazuje spotkanie poety z czytelnikiem i światy poetyckie, które wspólnie, dzięki zdolności do imaginacji, zostały przez nich wytworzone. Wyobraźnia, „bazując na [...] elementach rzeczywistości”<sup>7</sup>, nawiązuje do realności i nieustannie – jak podkreśla Małgorzata Baranowska – „pozostaje w kontakcie ze sztuką mimetyczną lub może raczej z działalnością mimetyczną”<sup>8</sup>. Zawarta w imaginacji funkcja tworzenia niereczywistości ułatwia często poetom pisanie o sprawach traumatycznych i bolesnych. Wyobraźnia pozwala wtedy na przykrycie ran, będących skutkiem różnych trudnych doświadczeń. Obydwie funkcje wyobraźni („przy czym” – przypomina Alicja Głutkowska-Polaniak – „funkcja rzeczywistości silnie związana jest tu z pamięcią”<sup>9</sup>) zostają wyeksponowane w marzeniach o dzieciństwie. Tak jest w przypadku dwóch, umieszczonych w pierwszym bloku książki, poetów emigracyjnych, związanych z londyń-

<sup>6</sup> Ibidem, s. 14.

<sup>7</sup> A. Głutkowska-Polniak: *Wyobraźnia. Sztuka i design...*, s. 178.

<sup>8</sup> M. Baranowska: *Surrealna wyobraźnia i poezja*. Warszawa, Czytelnik, 1984, s. 35–36.

<sup>9</sup> A. Głutkowska-Polniak: *Wyobraźnia. Sztuka i design...*, s. 178–179.

ską grupą Kontynenty – Floriana Śmiei (ur. 1925) i Jana Darowskiego (ur. 1926). W swoich wierszach obaj nawiązują do „małej ojczyzny”, którą zmuszeni byli opuścić i do której nigdy nie powrócili. Trwa ona jednak w ich wspomnieniach. W przypadku pierwszego twórcy – silniej, drugiego – słabiej. Wyobraźnia nie tylko pozwala im zachować dawne strony i okolice w nienaruszonym stanie, zapomnieć o ich mankamentach, ale także nieustannie do nich powracać. Powroty te przynoszą ulgę zadany wcześniej przez historię ranom, które zmieniły dzieciństwo i młodość poetów. „Obserwuj naturę uważnie, ale pisz ze wspomnienia; i bardziej ufaj swej wyobraźni niż pamięci” – radził Samuel Taylor Coleridge<sup>10</sup>. „Świat wyobrażony zmusza człowieka do porzucenia aktualnego stanu i sytuacji, dając alternatywę wyrwania się z ustanowionego wcześniej świata” – wyjaśniała Głutkowska-Polniak<sup>11</sup>. Choć niegdyś przymusowo utracony przez Śmieję i Darowskiego Śląsk mógł zostać przez nich w każdej chwili (po drugiej wojnie światowej) realnie odzyskany, obaj poeci, bojąc się zapewne ocen moralnych lokalnych wspólnot i zderzenia z obecną rzeczywistością dawniej najbliższych im miejsc, woleli przechaźać się po nich tylko w sferze imaginacji, wskrzeszać śląskie obrazy w swojej świadomości, przede wszystkim jednak w słowie poetyckim. Takie wspomnianie „małej ojczyzny” przynosiło im większe poczucie bezpieczeństwa, dawało o wiele więcej przyjemności i korzyści, aniżeli realny, zawsze bardziej ryzykowny i bolesny, powrót do niej:

[...] kiedy tylko zaczynamy wspominać, wchodzimy niepostrzeżenie w marzenie, które jako wspomnienie dzieciństwa jest zawsze dobroczynne, ma wartość dobra. Tylko bowiem takie marzenia potrafią ofia-

<sup>10</sup> Cyt. za: M. Baranowska: *Surrealna wyobraźnia i poezja...*, s. 12.

<sup>11</sup> A. Głutkowska-Polniak: *Wyobraźnia. Sztuka i design...*, s. 83.

rować człowiekowi przeszłość, już nieskuteczną w realnym życiu, za to zdynamizowaną i przemienioną w marzeniu. Marzenie pozwala odkryć jakby znie-ruchomiałe, zastygłe dzieciństwo, dzieciństwo poza stawaniem się, nie takie, jakie było, ale jakie być powinno, stąd wartość marzenia. Dzieciństwo w marzeniach ma pozytywne cechy<sup>12</sup>.

Nieco inaczej sytuacja powrotu do pierwotnych miejsc istnienia czy też miejsc je przypominających, bądź mających je zastępować, przedstawia się w drugim bloku książki, zatytułowanym *Dom*. Tutaj – u Tadeusza Różewicza (ur. 1921), Stanisława Horaka (ur. 1925), Feliksa Netza (ur. 1939) – do najbezpieczniejszej przestrzeni, stanowiącej azyl dla człowieka, mimowolnie wdzierają się wojenne wspomnienia. Są one na tyle silne, że znika Bachelardowskie „poczucie, że jesteśmy chronieni”, a sam dom przestaje być upragnionym „przeciw-światem” czy „światem przeciw-ataków”<sup>13</sup>. Pojawiająca się w określonych warunkach pamięć traumatyczna, wypełniając psychosferę wspomnianych poetów, tym samym dominując nad ich wszystkimi wyobrażeniami, staje się swego rodzaju niebezpieczną obsesją. Większość prób przekształcenia tych wspomnień w kojarzące się z czymś dobrym obrazy kończy się niepowodzeniem. Wspominanie, sięganie pamięcią do przeszłości, a tym samym różne wyobrażenia nie mają tu zatem działania „dobro-czynnego”. Przeciwnie: przetworzone przez imaginację duchy przeszłości stają się jeszcze bardziej niebezpieczne, przenikają istotną część rzeczywistości, w której podmioty zaczynają błędzić i przestają się odnajdywać. Za ich spr-

<sup>12</sup> Ibidem, s. 181–182.

<sup>13</sup> G. Bachelard: *Dom rodzinny i dom oniryczny*. W: Idem: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Wyboru dokonał H. Chudak. Przeł. H. Chudak, A. Tatariewicz. Przedmowa J. Błoński. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975, s. 316.

wą w domowej przestrzeni panują nieustannie cisza, milczenie, lęk, strach, dezorientacja, doświadczenie braku i straty, poczucie nadchodzącej śmierci, bezsenność, ciemność, noc.

Trzecia część książki – zatytułowana *Relacje, związki* – przedstawia Edwarda Zymana (ur. 1943), ks. Jerzego Szymika (ur. 1953) oraz Mariana Kisiela (ur. 1961), którzy wyobraźnię wykorzystują do oswojenia rzeczy, zjawisk, person strasznych, przerażających, przebiegłych, mających władzę nad człowiekiem, w rzeczywistości wciąż przez wielu nieoswojonych, w znaczący sposób wypieranych bądź nieustannie oddalanych ze świadomości. Na plan pierwszy zostaje tutaj wysunięta twórcza i stale aktywna funkcja nierzeczywistości, która pozwala tworzyć obrazy poetyckie, istniejące tylko w podmiotowej rzeczywistości. Pozwala ona ukazać świat „całkowicie poddany człowiekowi, w którym wszystko jest możliwe” i „wszystko można sobie wyobrazić”<sup>14</sup>. Dzięki niej twórcy pokonują drzemiące w nich lęki, ujawniają swoje skryte uczucia, emocje, pragnienia oraz rozczarowania. I tak wyobraźnia u wspomnianych twórców „narzuca »sposób bycia«”<sup>15</sup>, istnienie i funkcjonowanie w świecie – ojczyźnie, prawdzie, polityce, śmierci. Poeci, zwracając się do nich w wierszach przez bezpośrednie apostrofy, używając niejednokrotnie personifikacji, czynią z nich „ty” adorowane, „ty” oczekiwane, „ty” inwektyw i odrzucenia, „ty” obdarzone troską. Twórcy w swoich imaginacjach przejmują nad nimi kontrolę, odważnie wychodzą im naprzeciw, zawiązują z nimi kontrowersyjne relacje, wchodzą w różne związki, wiedzą jak z nimi rozmawiać, uważnie je obserwują. Pokazując nad nimi swoją wyższość (nie dając się zwieść urokowi czy kokieterii), niejednokrotnie dyktują im warunki istnienia albo pokazują jego alternatywy.

<sup>14</sup> A. Głutkowska-Polniak: *Wyobraźnia. Sztuka i design...*, s. 84.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 195.

Ostatni blok, zamykający książkę, został poświęcony metafizyce słowa w ujęciu Jerzego Lucjana Woźniaka (ur. 1939), Tadeusza Sławka (ur. 1946) oraz Andrzeja Szuby (ur. 1949). Słowa, nigdy nie dając gwarancji, że są istotne, mogą być wręcz omamem czy złudą. Poezja próbuje ujmować, układać, utrwaląc te najważniejsze, które mają w sobie potencjał, które poruszają, w których coś się wydarza. Do uchwycenia tego, co w nich objawione, potrzebna jest umiejętność wykraczania poza rzeczywistość, „świadomość wyobrażająca” twórcy. To ona pozwala mu zatrzymać epifanie, wszelkie błyski, olśnienia – to, co momentalne, ale zarazem najbardziej wartościowe i związane z metafizycznym wymiarem. W tym sensie wyobraźnia pozwala być poecie „twórcą wartości”, istotnych znaczeń i sensów. Staje się on „człowiekiem rozpoznającym transcendentny cel” poezji, ale też wolności, którą dzięki swojej świadomości może odkrywać:

„człowiek sam stwarza wartości, lecz w wartościowaniu zjawisk pozostaje samotny bez punktu oparcia i pomocy z zewnątrz. Musi samodzielnie decydować, na mocy wolnego wyboru, jaką obrać drogę postępowania”. Zrozumieć wartości i specyfikę ich istnienia oraz siebie jako ich twórcę – to oznacza uzyskać samowiedzę. Dopiero przez akt refleksji można poznać swoisty byt wartości jako tego, czego człowiek pragnie, a co realnie nie istnieje. Wartość jest po prostu brakiem, który świadomość odkrywa w sobie<sup>16</sup>.

Wymienieni poeci, próbując wypełnić ów brak, korzystając ze „świadomości wyobrażającej”, z danej im zdolności widzenia więcej, z umiejętności „ucieczki od świata konieczności do swobodnego działania podmiotu”, swojej prawdy objawionej poszukują w milczeniu i „pustym miejscu”, w bliskości i w kontakcie międzyludzkim,

<sup>16</sup> Ibidem, s. 90.

w świetle i ciemności, w boskiej i ludzkiej (nie)obecności, w ciele i duszy, w przesłaniu ojców/mędrców/starszych.

### III

To, co zapisane w poezji, zostaje zazwyczaj poddane pracy krytyka, który ocenia, analizuje, interpretuje. Aby dokonać tych czynności czytelnik sam musi podjąć się próby twórczego aktu, mieć odwagę uwolnić swoją wyobraźnię i przez nią wypreparować, wyłuskać, wyciągnąć ukryte w dziełach bądź w teoriach twórczości danych autorów marzenia czy imaginacje<sup>17</sup>. Bowiem „Wszelka twórczość” to „manifestacja wyobraźni i w mniejszym lub większym stopniu obiektywizacja tego, co wyobrażone”<sup>18</sup>. Książka stanowi świadectwo próby wejścia w to, co na początku celowo nie zostało dane przez poetów wprost, ale ujawnia się później, na skutek uwolnienia się wyobraźni czytelnika, który nie tylko poddaje dzieło krytyce, ale także docieka, próbuje opisać, a przede wszystkim zrozumieć utrwalone w nim światy poetyckie, zrozumieć myślenie i odkryć cząstkę osobowości twórców.

---

<sup>17</sup> M. Baranowska: *Surrealna wyobraźnia i poezja...*, s. 36.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 96.



Śląsk utracony





## Przestrzenie utracone O poezji Floriana Śmiei

### Centrum – peryferie

Florian Śmieja – wskazywał Marian Kisiel – to twórca o „powieściowym niemal życiorysie”. Ten jest „splotem wielu radości i traum”, w którym czas – jednocześnie – „zakorzenia w miejscu rodzinnym i wykorzenia”, w którym wielojęzyczność „harmonijnie współistnieje i z sobą walczy”, i w którym wreszcie szczęście zostaje zarazem odnalezione i utracone<sup>1</sup>. Historia (druga wojna światowa) zaprowadziła poetę przez Niemcy, Belgię, Anglię, Szkocję do Kanady. Swoją poezję zaczął tworzyć już na obczyźnie (zadebiutował w 1953 roku w Londynie tomem *Czuwanie u drzwi*). Wiersze – będące głosem z oddali, zza oceanu – są, jak dowodził Zbigniew Andres, zakorzenione „w realiach polskich, szczególnie w konkretach społecznych, obyczajowych, kulturowych jego stron rodzinnych”<sup>2</sup>. Autor *Późnych notacji* chętnie bowiem przywołuje

---

<sup>1</sup> M. Kisiel: *Życiorys powieściowy. Na dziewięćdziesiątą rocznicę urodzin Floriana Śmiei*. „Śląsk” 2015, nr 8, s. 16.

<sup>2</sup> Z. Andres: *Wstęp*. W: F. Śmieja: *Dotykanie świata. Wiersze wybrane*. Wstęp Z. Andres. Wybór, układ wierszy oraz redakcja tomu E. Zyman. Toronto–Rzeszów, Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”, 2016, s. 15.

w utworach swoje miejsce urodzenia (Zabrze-Kończyce), jak również inne miejscowości, takie jak: Opole, Wrocław czy Katowice. Ich obrazy, wraz ze szczegółami topograficznymi, nie tylko zapadły w pamięci twórcy, ale wywołują w nim uczucia nostalgii<sup>3</sup>. Andres pisał:

Śmieja sięga do okresu własnego dzieciństwa, także bardzo wczesnego. Wyławia różne fakty, szczegóły, te, które potrafiła zarejestrować niezawodna, wyczulona i świeża, bo bez jakichkolwiek obciążeń, pamięć dziecięca. Wiersz zagęszcza się faktami, nieraz strzępami faktów wzbogaconymi wytworami wyobraźni, a więc obrazami „rzeczywistymi i możliwymi”<sup>4</sup>.

Florian Śmieja jest poetą nienoszącym w sobie kompleksu prowincji (mógłby on być spowodowany doświadczoną biedą, górniczym czy robotniczym charakterem regionu, z którego się wywodzi). Przeciwnie: Śląsk staje się „tam”, zatem czymś, co – jak definiował Eugeniusz Czaplejewicz – „będzie zawsze stałe i nieruchome, a także – ściśle określone, konkretne, niezastępowalne”<sup>5</sup>. „Czarny kraj” to dla poety główny punkt odniesienia. Na emigracji region ten stanowi centrum. Wokół Śląska „obracają się wszystkie możliwe Tu” – miejsca „przypadkowe, ruchome (ruchliwe) i zmienne”<sup>6</sup>. W odniesieniu do tak ro-

<sup>3</sup> O nostalgii w odniesieniu do twórczości Floriana Śmiei zob. M. Kisiel: „Utracone” i „odzyskane”. O dwóch wierszach Floriana Śmiei. W: Idem: *Między wierszami. Jedenaście miniatur krytycznych*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015, s. 69–86.

<sup>4</sup> Z. Andres: *Z Kanady do Polski. O poezji Floriana Śmiei*. W: *Literatura polska w Kanadzie. Studia i szkice*. Red. B. Szałasta-Rogowska. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010, s. 116.

<sup>5</sup> E. Czaplejewicz: *Poetyka literatury emigracyjnej*. W: „Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny...”. *Topika polskiej współczesnej poezji emigracyjnej*. Red. W. Ligęza, W. Wyskiel. Łódź, Wydawnictwo „Biblioteka”, 1995, s. 48–50.

<sup>6</sup> Ibidem.

zumianego centrum stają się one peryferiami: przestrzeniami, w których dzieciństwo, historia, polskość czy – uzewnętrzniająca swoją odmienność – śląska kultura, nigdy prawdziwie się nie uobecnią. Śmieja, przemawiając z perspektywy peryferii, przeciwstawia swojskość obcości, prostotę chaosowi, tęsknotę nowoczesności, wiejskość miejskości<sup>7</sup>. Odczuwany „tu” brak powoduje nieustanne nakierowanie uwagi poety na „tam”/centrum, co

Wyraża się szczególnym natężeniem uwagi i pamięci, woli, rozumu i uczuć; jakimś nieledwie obsesyjnym zwracaniem się („wracaniem”) do miejsc tak odległych, że prawie nieistniejących; rozpaczliwym wspinaniem się na palce, by (Tu) zobaczyć to, czego dojrzeć niepodobna; usilnym pokonywaniem przestrzeni wbrew jej immanentnym zasadom, i swoistym „wywoływaniem duchów”: tego, co nieobecne<sup>8</sup>.

## Świat – region

W wierszach autora *Czuwania u drzwi* ważne są zarówno Śląsk, jak i miejsca, w których bywał czy mieszkał. Poeta, stawiając w centrum konkretny region, jako emigrant nie może negować wartości innych przestrzeni. Te bowiem były dla niego otwarte, przyjmowały go i dawały mu schronienie, zastępowały ojczyznę, stawały się – posługując się terminologią Małgorzaty Czer-

---

<sup>7</sup> Na relacyjność, binarne zależności literatury traktującej o regionie zwracała uwagę Małgorzata Mikołajczak w szkicu *Między mimi-krą a rebelią. Pejzaż (post)kolonialny regionalnej literatury*. W: *Centra – peryferie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Red. W. Browarny, E. Rybicka, D. Lisak-Gębała. Kraków, Universitas, 2015, s. 31.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 51–52.

mińskiej – „miejscami przesuniętymi”, w których osoba z zewnątrz osiedla się na dłużej, nie zapominając jednak o przestrzeni jedynej, utraconej<sup>9</sup>. W wierszu *Prześłanie Śmieja* napisał:

Świat może być ojczyzną  
i nieraz nią bywa  
lecz matka jest jedna  
i święta ziemia  
która cię zrodziła.  
Dla innych Śląsk to szansa  
ziemia obiecana  
szczebel do sławy  
ja go utraciłem  
dlatego się smucę.

*Prześłanie, Dś, s. 233*<sup>10</sup>

Dwie główne myśli zawarte w tym utworze odnoszą się do świata i regionu. Autor *Wśród swoich*, pisząc o pierwszym, nie podaje konkretnych miejsc, które miałyby się na niego składać. „Światem” zostają określone przez Śmieję przestrzenie niebędące Śląskiem. Można związać się z nimi bardziej lub mniej, zadomowić się w nich bądź je odrzucić i szukać innych, odpowiedniejszych. Inaczej jest z ziemią macierzną. Mieści się ona w konkretnym regionie, z którym człowiek – chcąc, nie chcąc – zostaje związany przez urodzenie. Poeta pod-

<sup>9</sup> Zob. M. Czermińska: *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*. „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 195.

<sup>10</sup> Cytowane w szkicu utwory pochodzą z tomów: F. Śmieja: *Dotykanie światła*. Toronto–Rzeszów, Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”, 2016 (po tytule wiersza podaję odnoszący się do wymienionego tomu skrót Dś i numer strony) oraz F. Śmieja: *Nanizując paciorki słów. Z notacji ostatnich*. Wstęp, wybór wierszy oraz redakcja tomu E. Zyman. Toronto–Rzeszów, Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”, 2018 (po tytule wiersza podaję odnoszący się do wymienionego tomu skrót N i numer strony).

kreśla nierozzerwalność, siłę tych więzi. Poucza, że ziemię, która wydała na świat człowieka, należy sakralizować, darzyć szacunkiem, jak matkę. Bożena Szafašta-Rogowska zanotowała:

[...] w *Przesłaniu* oczywista jednostkowość matki zostaje opatrzona znakiem dodatnim i przetransponowana na „świętą ziemię”, czyli na prywatną, małą ojczyznę – nazwany w wierszu wprost Śląsk. [...] Kiedy mowa o ziemi śląskiej, ambiwalentny i skomplikowany stosunek do polskości ustępuje miejsca całkowitemu, usankcjonowanemu rodzinną tradycją i takąż lojalnością, synowskiemu wręcz przywiązaniu...<sup>11</sup>

Śmieja eksponuje w wierszu wartość swojego regionu. Nie jest on ważny tylko dla niego. Śląsk to przede wszystkim miejsce, w którym przybywający tutaj ludzie, ze względu na jego industrialny charakter, wydobywczy przemysł, upatrują w nim swojej przyszłości. Staje się on celem dla poszukujących lepszego bytu, pracy w kopalni, nowego domu, drugiej ojczyzny – zatem wszystkim tym, co Śmieja miał nadzieję odnaleźć później w Kanadzie.

---

<sup>11</sup> B. Szafašta-Rogowska: „*Gdzie uprzejmość przechodnia jest jak chleb codzienna*”. *Obraz Śląska w poezji Floriana Śmiei*. W: *Śląsk literacki. Materiały V sesji śląskoznawczej pracowników naukowych, studentów i gości Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego*. Katowice, 8–9 listopada 2000. Red. M. Kisiel, B. Morcinek-Cudak, T.M. Głogowski. Katowice, Wydawnictwo „Gnome”, 2001, s. 160. Podobnie pisała Nina Cieślík-Wilk: „Doprecyzowanie »świętej ziemi – matki« i przeciwstawienie jej »światu – ojczyźnie« wskazuje na prywatność, bo jedynie to, co lokalne, można poznać i zrozumieć. Obraz tej »świętej ziemi« – Śląska, wyłaniający się z poezji Śmiei, jest niejednoznaczny. Poeta mitologizuje i zarazem demitologizuje rodzinne strony, świadomy faktu, że tak zapamiętane i opisane istnieją już tylko w jego wspomnieniach z dzieciństwa”. Zob. *Pamięć jako źródło tożsamości w poezji Floriana Śmiei*. W: *Świadectwa pamięci. W kręgu źródeł i dyskursów (od XIX wieku do dzisiaj)*. Red. E. Dąbrowicz, B. Larenta, M. Domurać. Białystok, Uniwersytet w Białymstoku, 2017, s. 215.

## Czarny Śląsk

Autor *Bezroku* w swojej poezji przedstawia obrazy „czarnego Śląska” oraz Śląska Opolskiego. Pierwszy obejmuje miejsce urodzenia poety – Zabrze-Kończyce oraz pobliskie Katowice, drugi – strony pochodzenia jego dziadków, w których także spędzał swoje dzieciństwo: Siołkowice, ale także Opole i okolice. O ile te przywodzą na myśl arkadię, o tyle inaczej zostaje opisana czarna „ziemia macierzysta” Śmiei. Bożena Szałasta-Rogowska konstatowała:

Z jednej więc strony w przestrzeni tekstów Śmiei uobecnia się nieustannie mitologizowany portret „złotonośnego” Śląska, zaliczanego do sfery *sacrum*, nazywanego „świętą ziemią” czy biblijną, a może także reymontowską „ziemią obiecaną”, z drugiej natomiast pojawia się „komora gazowa”, „umarły krajobraz”, naturalistyczne „hałdy wyplutych niestrawności szymbów” i „Chodniki wzdęte od konwulsji ziemi” rodem jakby z powieści *Germinal* Emila Zoli.

W kręgu pierwszej z wymienionych wizji mieszczą się wiersze reprezentujące typ poezji krajobrazu [...], będące apologią spokoju prowincji, sławiące „swojskość matecznika” i dziewiczość z pietyzmem katalogowanej przyrody [...], wiersze adorujące śląskie tradycje, obyczaje, mądrość ludowych powiedzeń [...], teksty określające, z epicką wręcz dokładnością, przestrzeń małych śląskich miasteczek [...]<sup>12</sup>.

Autor *Powikłanych ścieżek* – pomimo sakralizacji w *Prześlaniu* „ziemi-matki”, docenienia jej wartości i wyrażenia emigracyjnej tęsknoty za nią – w rzeczywistości jej nie idealizuje. Przeciwnie: wie, że „czarna kraina”, w której

<sup>12</sup> B. Szałasta-Rogowska: „Gdzie uprzejmość przechodnia jest jak chleb codzienna”..., s. 167.



przyszło mu się urodzić, jest pełna mankamentów. Poeta przedstawia ją szczegółowo w utworze *Mój Śląsk*.

Chodniki wzdęte od konwulsji ziemi  
spękane mury, czarne ogrodzenia  
twarze jak niebo, szare, nieme oczy  
las rachityczny, zakurzone trawy.  
Gdy literaci piszą, że Śląsk śpiewa  
mają na myśli szopienickie pola  
trujące chmury, umarły krajobraz  
łaskot żelastwa stępujący uszy  
hałdy wyplutych niestrawności szybów  
syczący płomień, co źrenicę rani  
osmali brew, dusi we wnętrzu, bury  
dym zwiastujący potęgę na niebie  
a raka w piersiach i pylicę płucną.  
*Mój Śląsk, Dś, s. 222*

W wierszu został zawarty wyczerpujący opis „czarnego Śląska”. „Krajobraz to osobliwy” – dowodził Zbigniew Andres – „kreowany obraz świata przypomina inferno”<sup>13</sup>. „Wzdęte chodniki”, „spękane mury”, „czarne ogrodzenia” to konkrety tworzące przestrzeń „ja” lirycznego. Ta, z powodu prac prowadzonych w kopalni, znajduje się w nieustannym ruchu. Ziemia zostaje opisana biologicznie – drży i trzęsie się jak ciało. Ruchy, które wykonuje, są „konwulsyjne”, energiczne do tego stopnia, że odczuwa się je na powierzchni. We wnętrzu ziemi toczy się bowiem osobne życie. Z powodu wydobywczego przemysłu przestrzeń pęka, stopniowo ulega rozpadowi. Więcej: w śląskich warunkach nie może rozwinąć się przyroda. Ta, która jest, pozostaje raczej mizerna i wątła, jej zieleń jest przykrywana osadzającą się na niej czernią. Naturę zatruwa dym, wydobywający się z kominów kopalń i hałd. Te usypane z resztek, „kamieni pustych

<sup>13</sup> Z. Andres: *Z Kanady do Polski. O poezji Floriana Śmiei...*, s. 117.

i ziem płonnych<sup>14</sup> żarzą się, czasem palą, cuchną siarką. Nie są – jak u Aleksandra Nawareckiego – „wzgórzami wiekuistymi”<sup>15</sup>, ale – jak pisze poeta – „wyplutymi niestrawnościami”, zatem tym, czego ciało (ziemia) nie przyzwaja, co jest przez nie (nią) wydalone na powierzchnię. To wszystko zanieczyszcza powietrze Śląska, sprawia, że chmury są trujące, a pejzaż przedstawia się jako umarły – posępny, ciemny, ponury, szary. Nie ma w nim ciszy. Pejzaż śpiewa „łoskotem żelastwa”. To dźwięk pracującej kopalni – uciążliwy dla otoczenia, niepozwalający człowiekowi odpocząć. Poeta takimi opisami eksponuje przede wszystkim przemysłowy charakter Śląska. Przyślanający go dym, wydobywające się z coraz wyższych zwałów płomienie ognia nie są jednak przez niektórych wartościowane tylko pejoratywnie. Uobecnianie się ich w tej przestrzeni świadczy o rozwoju regionu, o jego żywotności, o tym, że wre w nim praca: dym – mówi podmiot – „zwiastuje potęgę na niebie”. Dochodzenie do niej odbywa się jednak kosztem zdrowia i życia nie tylko górników, ale także każdego mieszkającego tutaj człowieka.

Od krajobrazowych szczegółów Śmieja przechodzi do opisu świata podziemnego Śląska, realiów pracy górników w kopalni. Włożony przez nich trud w rozwój „czarnej krainy” jest słabo doceniany przez przełożonych:

To wami się zachłystują od święta  
jak wódką na wernisażu, wy trwacie  
bo taki jest wasz hart, czy po prostu życie.  
Więc już nie nudźcie, panowie odświętni  
co przyjeżdżacie w barbórkowych gości

<sup>14</sup> Zob. *Hałda*. W: *Słownik języka polskiego*. T. 2: H–M. Red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiecki. Warszawa, Nakładem prenumeratorów i Kasy im. Mianowskiego, w drukarni „Gazety Handlowej”, 1902, s. 10.

<sup>15</sup> Zob. A. Nawarecki: *Hałda. Teologia resztek*. W: Idem: *Lajerman*. Gdańsk, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, 2010, s. 46–56.

cyk i do domu. Tutejsze braterstwo  
w podziemiu się święci, w otwartych piecach  
na kłęzkach, w wodzie, w tajonych nieszczęściach  
w wybuchach zdolnych z nagłą zerwać wszelkie  
misterne przedze małych kalkulacji.

*Mój Śląsk, DŚ, s. 222*

Poeta wymienia w tym fragmencie cechy charakteru pracujących: wytrwałość, hart ducha, odwaga, wierność. Kopalnia jest traktowana nie tylko jako miejsce zarobku, utrzymania rodziny, ale także przestrzeń świętości. Są świadomi zarówno jej wartości, jak i panującego w niej niebezpieczeństwa. To dzięki pracy górników wzrasta potęga Śląska jako przemysłowego regionu, zostaje wytworzona charakterystyczna dla tego krajobrazu przestrzeń. Poeta zwraca uwagę na wspólnotę, jaką tworzy górnicza brać. W kopalni, podczas wykonywanej w niej pracy, zostają związane więzi. W tej wspólnotcie górnicy odnajdują swoją siłę, pokonują słabości. Będąc jej członkami, są zdolni – jak mówi podmiot – „zerwać wszelkie / misterne przedze małych kalkulacji”; unieść się ponad rozważanie i analizowanie zysków i strat. „Misja”, którą wypełniają jako górnicy, staje się ważniejsza. Ale też – wskazuje poeta – ten wysiłek nie do końca jest doceniany. Śmieja zestawia ich w wierszu z „panami odświętynymi” i „barbórkowymi gośćmi”, którzy spełniając tylko reprezentacyjne role, czerpią korzyści i zyski z pracy górników, doceniając ich trudy i wysiłki jedynie „od święta”. Nierówność społeczna, wykorzystywanie ciężkiej pracy górników, nieuczciwa zapłata za nią to problemy dotyczące człowieka regionu, z którego wywodzi się autor *Niepamiętania*. Ale pomimo tych wszystkich mankamentów krajobrazowych i społecznych poeta określa tę ziemię w tytule wiersza jako „mój Śląsk”. Zaimek dzierżawczy „mój” świadczy o zakorzenieniu twórcy w regionie, podtrzymywaniu więzi, utożsamieniu, bliskości z nim,

jak również „o tym” – przytaczając słowa Andresa – „że losy regionu i egzystencja mieszkających tam, ciężko pracujących ludzi nie są mu obojętne”<sup>16</sup>. Odległość geograficzna, która dzieli poetę od Śląska, nie ma tutaj żadnego znaczenia.

Śmieja, myśląc z podziwem o podejmowanym przez górników trudzie pracy w kopalni, w wierszu *Wśród swoich*, napisał:

Chciałbym każdego tutaj emeryta  
w żylastą pocałować rękę, ciepłym  
słowem o smaku banknotu przywitać  
życzyć by z każdego rejsu wróciły  
wszystkie gołębie bez najmniejszej zwłoki  
a działka mu obrodziła owocem;  
żeby nie tylko w maju nawiedzała  
Śląsk rehabilitacja, kiedy drzewa  
krzewy i trawy pokryją się kwiatem  
wieńcząc kalekie domy, martwe wody  
promesą wizy do sezonu zdrowia.

*Wśród swoich*, DŚ, s. 232

Poeta uniża się przed górnikiem. Ucałowanie dłoni to gest sakralizujący, doceniający wartość fizycznej pracy. Przy tej okazji autor *Poematu dydaktycznego* zwraca uwagę na moment, w którym dokonuje się przemiana opisanego w poprzednim wierszu czarnego krajobrazu. Miesiącem przełomowym jest maj, zmieniający scenerię miejsca. W tym czasie – jak pisze Śmieja – „nawiedza Śląsk / rehabilitacja”. Sprawia on wrażenie powrotu do swojego pierwotnego stanu, przed industrializacji. Budząca się do życia przyroda, rozrastając się, przemienia bowiem rzeczywistość. Swoją bujnością zakrywa zniszczenia przestrzeni spowodowane wydobywaniem węgla, zaślania zanieczyszczone przemysłowymi ściekami rzeki,

<sup>16</sup> Z. Andres: *Z Kanady do Polski. O poezji Floriana Śmiei...*, s. 118.

pozwała odetchnąć świeżym powietrzem. Natura obdarowuje człowieka swoją dorodnością, jakby chciała w wiosennych miesiącach zrekompensować górnikom trud ich pracy w kopalni, wynagrodzić emerytom lata ich wysiłku.

## Język i historia

Śmieja, mieszkając w Kanadzie, stale podkreśla swoją przynależność do „ziemi macierzej”. Ważny okazuje się dla niego nie tylko krajobraz regionu, z którego się wywodzi, ale także jego kultura i historia. Poeta stara się przenieść jej elementy z centrum („tam”) na peryferie („tu”). W sposób szczególny docenia etnoлект, którym posługiwał się w swoim rodzinnym domu. W utworze *Gwara śląska* napisał:

Nie dałem sobie nigdy wydrzeć gwary  
choć się sprzysięgli na nią poloniści  
i wyszydzą z za Przemszy cwaniacy  
co się zlecieli do nas jak na gody.  
W niej przechowuję mój Śląsk nieskażony  
jego cierpliwych i znękanych ludzi  
tę złotonośną komorę gazową  
odwiedzaną przez barbórkowych gości  
o której pletli poeci, że śpiewa.  
Nadal śni mi się wyrąbany chodnik  
na kule podłych zbirów wychodzący  
przed osamotnioną kopalnią „Wujek”  
ukrzyżowane robotnicze kaski  
kwiaty od ludzi, którzy nie tak dawno  
odprowadzali trumnę Korfantego  
także ofiarę małej nienawiści.

*Gwara śląska, DŚ, s. 228*

Autor *Późnych notacji*, nie ulegając naciskom otoczenia, aby zrezygnować z gwary, heroicznie staje w jej obronie. Podmiot mówi: „Nie dałem sobie nigdy wydrzeć gwary”, wraz z nią wszystkiego tego, co zostało w niej wypowiedziane i dzięki niej wyrażone. Poeta podchodzi do niej emocjonalnie. Zapomnienie rodzinnego języka oznaczałoby dla niego wykorzenie, wyrzeczenie się miejsca urodzenia, swojej „małej ojczyzny”. Przekazywany z pokolenia na pokolenie stanowi wartość najwyższą. Śmieja sakralizuje gwara, bo określa jego tożsamość, zaświadcza o pochodzeniu:

Gwara jest żywą krwią Ślązaka,  
bez niej byłby lichym przybłądą,  
preryjnym chwastem bez korzeni  
przez wiatr pędzonym w różne strony.  
Wiatyk to w drogę za ocean  
komunia ziomek i glejt pewny,  
to znak godnego pierworódtwa  
przekazywany w testamencie,  
najdroższe wiano i majątek,  
natchniona pieśniczka matuchny  
i starzyka bery i bojki.

*Gwara nasza*, N, s. 175

Język ten wskrzesza również w pamięci poety przestrzeń, historię i ludzi. Z jednej strony kojarzy się z ciepłem rodzinnego domu, przywodzącym na myśl „natchnioną pieśniczkę matuchny” czy bajki i zabawne śląskie opowieści dziadka (jak w wierszu *Gwara nasza*); z drugiej pozwala Śmiei wiarygodnie opowiedzieć historię ziemi-matki, mówić o składających się na nią, a pozostawiających traumę, wydarzeniach, takich jak masakra górników strajkujących w kopalni „Wujek” w Katowicach czy śmierć przywódcy Górnego Śląska, Wojciecha Korfantego (jak w wierszu *Gwara śląska*). Określenie Śląska przymiotnikiem „nieskażony” odnosi się nie tyle do

opisu czarnego krajobrazu, co raczej do sposobu myślenia poety o regionie dzieciństwa. To dla niego przestrzeń niewinna, którą potem doświadczyła historia. Przez nią mieszkający tutaj ludzie – jak wspomina podmiot – są „znękanii”, ale też „cierpliwi” w znoszeniu wszelkich niedogodności i cierpień. Na „nieskażonym Śląsku” poeta zamiast kominów kopalni widzi „komory gazowe”. Ich przywołanie w utworze przypomina o biografii Śmieja, świadomie przeżywającego wojnę<sup>17</sup>. Wydobywa się z nich trujący człowieka i środowisko dym. Co interesujące, jest on – mówi ironicznie poeta – „złotonośny”: nikomu nie szkodzi, bo przecież przynosi ekonomiczne zyski wspomnianym już „barbórkowym panom”.

Śmieja, pisząc swoje wiersze na emigracji, jego peryferiach śląskości, „przemycza” do nich słowa w etnolekcie. „[...] gwara śląska – pisała Bożena Szałaasta-Rogowska – staje się synonimem najintymniejszego, pierwszego języka”<sup>18</sup>. W wierszu *Rzadkie słowa* poeta zresztą zanotował:

Bo żyjąc w nie swojej ziemi  
potrzebuję dawki swojskości  
by jakoś ożywić wierszyk  
w nietutejszym tworzonym języku  
z iście maniackim uporem.  
*Rzadkie słowa*, Dś, s. 414

Pojawiające się w lirykach Śmieja wyrażenia, takie jak: „bezrok”; „łoński rok”; „latoś” (*Bezrok*, Dś, s. 262); „wynokwiał” (*Piękna gwara*, Dś, s. 398); „po ćmoku” (*Rzadkie słowa*, Dś, s. 414), synek (*Dotykanie świata*, Dś, s. 416), czy – cytując wyliczenia Szałaasty-Rogowskiej – „najprzód” (*Mój patron*, Dś, s. 248); „syncy”, „sachsy” (*Prawie imiennik*, Dś,

<sup>17</sup> Florian Śmieja jako czternastolatek został wywieziony na przymusowe roboty do Rzeszy.

<sup>18</sup> B. Szałaasta-Rogowska: „Gdzie uprzejmość przechodnia jest jak chleb codzienna”..., s. 167.

s. 178), „chodź drabko, zaś przychodzi wiewiórka”<sup>19</sup> oswajają i ocieplają kanadyjską przestrzeń, która nigdy nie zastąpi twórcy rodzinnego domu i pierwszej ojczyzny.

## Kopalnia i cmentarz

W krajobrazie czarnego Śląska Śmiei znajdują się miejsca szczególnie. Są to przestrzenie naznaczone śmiercią górników i jego najbliższych. Pierwszą z nich jest kopalnia. Autor *Bezroku* do opisanie jej infernalności wykorzystuje doświadczenie innych:

Przyjaciel plastik zjechał do kopalni  
potem się zamknął w studio na dwa spusty  
zaludnia płótno zjawami z zaświatów  
a Paweł Wróbel w mizernej izdebce  
piórkiem kolibra pstrzy apokalipsę  
pocętkowaną widmami bez twarzy.

*Śląski śpiew*, Dś, s. 180

W wierszu zostaje przywołana postać Pawła Wróbla – górnika, ale także szopienickiego prymitywisty, który na swoich obrazach przedstawia obrazy Śląska ginącego<sup>20</sup>. „Widma bez twarzy”, pojawiające się w jego dziełach, odzwierciedlają wyobraźnię, której źródłem jest kopalnia „Wieczorek” w Katowicach. Z jednej strony zjawy przypominają poruszających się w podziemiach górników. Ich twarze zostają wchłonięte przez ciemność. Sprawia ona, że widać tylko rys ich sylwetki, rozświetlonej przez światło karbidówki albo lampy-czołówki. Z drugiej stro-

---

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> *Paweł Wróbel*. W: B. Lubosz: *Alfabet śląski*. Katowice, Struktura, 1995, s. 162–163.



ny – postaci określone jako „zjawy z zaświatów” to wędrujące we wnętrzu kopalni duchy tragicznie zmarłych górników. Przypominają, że przestrzeń ta jest naznaczona śmiercią. Obecność tych, którzy oddali w niej życie za pracę, jest odczuwana przez wszystkich przybywających i zjeżdżających „na dół”.

Apokalipsa, którą w *Śląskim śpiewie* „piórkiem kolibra przetrzy” na swoim płótnie Paweł Wróbel, staje się rzeczywistością w przywoływanej już kopalni „Wujek” w Katowicach. Jej obraz powraca do Śmiei w marzeniu sennym, niepokoi go i nęka tak, jakby poeta był bezpośrednim uczestnikiem mających tam miejsce tragicznych wydarzeń:

Nadal śni mi się wyrębany chodnik  
na kule podłych zbirów wychodzący  
przed osamotnioną kopalnią „Wujek”  
ukrzyżowane robotnicze kaski  
[...]

*Gwara śląska*, Dś, s. 228

Stałem przed krwawo zdobywanym „Wujkiem”  
widziałem krzyż, sztandar pracy od państwa  
i sześć trofeów, kolorowych kasków  
skalpów egzekwowanych w bratobójczej  
walce: nie przyćmi ich już żadne czako  
galowe, choćby pióropusza szukać  
u rajszych ptaków. Wyrębany chodnik  
na lufy wyszedł i morderczy ogień.  
Tak śpiewa Śląsk, panowie poeci, lecz  
raz się wyczerpią pokłady nadziei  
od lat nad rozum eksploatowane.

*Śląski śpiew*, Dś, s. 180

„Wyrębany chodnik” – intertekstualne nawiązanie do tytułu powieści Gustawa Morcinka – to jedyne, co zostało po górnikach, którzy zginęli podczas pacyfikacji. Przypominają o nich także znaki pamięci znajdujące

się przed budynkiem kopalni. Śmieja zwraca uwagę na krzyż – symbol niezawinionego cierpienia i męczeństwa za innych, „sztandar pracy od państwa” – symbol trudu, ojczyzny oraz „kolorowe kaski” – symbole poległych górników. Synonimem tych ostatnich poeta, odwołując się do historii swojego aktualnego miejsca zamieszkania, czyni „skalpy” – „skórę z włosami ściągniętą z czaszki zabitego wroga, będącą trofeum wojennym Indian”<sup>21</sup>. Porównanie to podkreśla brutalność tamtejszych zdarzeń oraz odzwierciedla okrucieństwo, jakie zostało zastosowanie przez władzę wobec niewinnych górników. Autor *Późnych notacji* kontrastowo zestawia z nimi jeden z najbardziej charakterystycznych elementów stroju galowego – czako górnicze. Jego dostojałość i odświętność tracą znaczenie wobec naznaczonych krwią i śmiercią robotniczych kasków górników-bohaterów.

Historia nie okazała się jednak łaskawa nie tylko dla górników kopalni „Wujek”. Inni cierpiący, oddający życie za Śląsk i pracę, spoczywają choćby na rodzinnym cmentarzu poety w Zabrze-Kończycach. Tym razem nie w podziemiach kopalni, ale „w brzózkach się snują widma niewyraźne” (*Duchów obcowanie*, Dś, s. 265) tych, którzy odeszli:

Jest takie miejsce na skraju mej wioski  
gdzie już na zawsze ludzi nic nie dzieli.  
Tam leżą razem górniczy pobici  
ich sztygar, strażnik pośród przemytników  
Rudolf, co się powiesił w dzień swojego ślubu,  
obok rodziców z dziećmi i wnukami,  
pomordowani przez wojnę, przez jednych i drugich,  
śnięci w kwiecie wieku obok patriarchów.  
W granicie czarnym błyszczą złote głoski:

---

<sup>21</sup> Zob. *Skalp*. W: *Słownik języka polskiego*. Red. W. Doroszewski. T. 8. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1966, s. 253.

życie ujęte w kilka krótkich wierszy  
nad ciałem rozsypanym w lichą garstkę pyłu.  
*Cmentarz*, Dś, s. 89

Usytuowanie cmentarza nie w centrum, ale na ubo-  
czu miasteczka rodzinnego Śmiei nie oddala myśli czło-  
wieka o śmierci i zmarłych, ale sprawia, że przestrzeń  
ta staje się raczej – jak pisał Michel Foucault – osobną,  
wydzieloną przestrzenią, w której „każda rodzina posia-  
da swoją ponurą siedzibę”<sup>22</sup>. Autor *Bezroku* wskazuje na  
wyjątkowość cmentarza. Podkreśla: „Jest takie miejsce”  
(podkr. K.N). Zaimek wskazujący użyty w tym zdaniu,  
nakierowuje wzrok i myśli odbiorcy na konkretną i jedy-  
ną przestrzeń. Tylko tutaj może dojść bowiem do spotka-  
nia, „duchów obcowania” i pojednania przywoływanych  
w poprzednich wierszach „barbórkowych gości”, szty-  
garów i podległych im prostych górników-robotników;  
oszustów i strażników; popełniającego samobójstwo mał-  
żonka z jego rodziną czy sędziwych i mądrych z młody-  
mi, dopiero tej mądrości się uczącymi. Poeta podkreśla  
w wierszu ich jedność i równość. Wobec śmierci wszyscy  
znaczą i są warci tyle samo. Ale cmentarz w Kończycach  
jest też wyjątkowy z innych powodów. Usytuowany jest  
bowiem na ziemi rodzimej poety, „u stóp czarnej wody”.  
Tylko tutaj, w Zabrze Śmiei, „zachodzi słońce w umarłej  
kotlinie” oraz spoczywają rodzina i przyjaciele (*Duchów  
obcowanie*, Dś, s. 265). W te rodzinne strony, do tej prze-  
strzeni innej niż wszystkie pozostałe, poeta chce wrócić  
po swojej śmierci:

Mnie już nie będzie na twoim pogrzebie  
ale ja także odejdę samotnie  
bo ty będziesz wędrować gdzieś daleko  
z przygodnymi towarzyszami drogi.  
Zostaw więc dyspozycje, by choć prochy

<sup>22</sup> M. Foucault: *Inne przestrzenie*. „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 122.

moje wróciły do rodzinnych Kończyc  
i odpoczęły przy mogile matki.  
*Ostatnia wola*, N, s. 26

## Śląsk Opolski

Zniszczonemu przemysłem krajobrazowi „czarnej krainy” zostają przeciwstawione w wierszach Śmiei wspomnienia pejzażu Śląska Opolskiego. Autor *Późnych notacji* w sposób szczególnie afirmuje miejsca, w których spędzał lata swojego dzieciństwa. Pisze na ich cześć utrzymane w tonacji litanijno-inwokacyjnej utwory pochwalne. Widziane oczami poety przestrzenie śląskich miast i wsi są uwznioślane patetycznymi frazami. Pozdrawiając je i wysławiając, jak w wierszach *Inwokacja* (Dś, s. 283) i *Gaudeamus* (Dś, s. 284), Śmieja tworzy katalog miejsc najbliższych. Zostają w nim wymienione: Opole, Kamień Śląski, Góra Świętej Anny, Gogolin, Dobrzeń, Siołkowice, Łubniany, Rozmierz, Lubienie, Chróścice, Czarnowąsy, Dobrodzień, Malnia. Poeta, mając w pamięci historię, obawiając się zawłaszczenia tych przestrzeni przez obce narody, stale powtarza i wymawia ich polskie nazwy, wzywając: „nućmy ich wdzięczne imiona” (*Gaudeamus*, Dś, s. 284). Wszystkie one składają się na „arkadię dzieciństwa” (*Inwokacja*, Dś, s. 283). Poeta czuje się wobec nich zobowiązany. W *Inwokacji* zwraca się do nich tak, jakby chciał zapewnić je o swoim szacunku do nich:

was noszę z sobą jak szkaplerz  
programowaną busołę  
na tętno małej ojczyzny  
jej ludzi od wieków tamtejszych

cierpliwych i utrudzonych.  
Ziemio krzyży przydrożnych  
Bocianów, ładu i wiary.  
*Inwokacja, Dś, s. 283*

Autor *Bezroku* swoją wierność do Śląska porównuje do noszenia szkaplerza i, stale wskazującego na „małą ojczyznę”, kompasu. Pierwszego się nie zdejmuje, nosi się go na szyi w dzień i w noc, zaświadczać o przynależności do Matki Boskiej. Drugi pokazuje zawsze tylko jeden, właściwy kierunek, którym dla Śmiei jest Śląsk. Twórca, opisując rodzinne strony, zwraca uwagę na ich religijność. Nazywa je przestrzenią „krzyży przydrożnych”. Wskazują one na pobożność mieszkających tutaj ludzi. Dzięki ich modlitwie, pracy i cierpliwości okolice te stają się ziemią „ładu i wiary”, do której człowiek zawsze chce wracać.

Szczególnym miejscem wymienionym w katalogu Śmiei są Stare Siołkowice, wieś położona w województwie opolskim. Poeta nazywa ją „swojskim matecznikiem”. W pamięci odtwarza każdy składający się na nią szczegół:

Nie pożałujesz: wystarczy groblą  
pójść w górę rzeki. W miarę jak wioska  
maleje, odezwie się kukułka  
zakrzykną bażanty a zające  
w trawie nastawiają pilnie radar.  
Chowając się w wysokim rzepaku  
sarna głowę podnosi opary.  
Napatrzysz się powagi bociana  
kroczącego dostojnie po łąkach.  
Rozpoznasz tę ziemię przemienionych  
kołodziejów, o której poeta  
śnił, pełną kumkania i gry świerszczy  
skowronkami dzwoniącą oazę  
obrzeżoną cichym nurtem Odry.  
By ten swojski matecznik już jutro

ogarnął całe królestwo trzeba  
 prawego jedynie gospodarza.

*Stare Siołkowice, Dś, s. 229*

Wiersz przypomina wyimek z przewodnika turystycznego. Poeta wskazuje na część Siołkowic, w której znacznie zmienia się krajobraz miejsca. Śmieja zachęca tych, którzy tutaj przybywają, do jej odwiedzenia, więcej: zapewnia, że przestrzeń ta jest wyjątkowa. Taką czyni ją przede wszystkim bujnie rozwijająca się natura. To miejsce, które dźwięczy. Kuka w nim kukulka, krzyczą bażanty, kumkają żaby, cykają świerszcze, śpiewają skowronki, szumi rzeka Odra. Więcej: kicają w niej zajace, ukrywają się sarny, panoszą się bociany. Te ostatnie stają się szczególnym znakiem polskości i śląskości w wierszach Śmiei. W *Pochwale bocianów* poeta nazywa je „dumnymi autochtonami”, którzy „z zagranicy powracają w terminie” (Dś, s. 187). Twórca podkreśla ich przynależność do ziemi, której są niezwykle wierni. Kolory – biały, czerwony (Polska) i czarny (Śląsk) – przypominają im o ojczyźnie, ale też zaświadczenia o niej w miejscach zimowania. Oddziałują także na wyobraźnię Śmiei-dziecka, który „chude bociany” kreśli niezdarnie „na podniesionym blacie długiej ławy” w sadzie (*Ziemie utracone*, Dś, s. 202). Siołkowice przypominają rezerwat przyrody – określone zostają przez autora *Bezroku* „oazą” – zatem miejscem zacisznym, obfitującym w faunę i florę. Ale jest to też miejscowość pól uprawnych, o czym przypominają twórcy oglądane na emigracji fotografie:

Otwieram mały plastikowy album:  
 pierwsza fotografia uchwyciła równinę  
 biegnącą poza widnokreśli.  
 Żółto świecą wyczerpane rżyska  
 a na łące wśród mlecznych kwiatów  
 stoję nad Brynicą patrząc  
 dokąd jej nurty uniósł czas,

Przed domem z czerwonej cegły  
pamiętającym starzyka i wuja  
sterczą kikuty nieczynnych wiatraków.  
Bociany spoglądają z bezpiecznego gniazda.  
Remiza strażacka. Poczęt  
ze sztandarem w kościele  
paradnie lśniące złote kaski.  
Stacja w Popielowie, poczekalnia,  
w mojej pamięci utkwiał automat  
sprzedający przed wojną  
najpyszniejsze miętówki.

*Fotografie z Siołkowic, Dś, s. 390*

Krajobraz Siołkowic ze zdjęcia jest pejzażem po żniwach. Wspomniane przez poetę „wyczerpane rżyska” to puste „pola po skoszeniu rosnącego na nich zboża”<sup>23</sup>. Obok opisu równiny, pól i łąk „swojskiego matecznika”, obok wspomnienia o rzece Brynicy pojawiają się jeszcze inne ważne przestrzenie. Są nimi: „dom z czerwonej cegły”, remiza strażacka, kościół, poczekalnia oraz „stacja w Popielowie” (gminie, w której są położone opolskie Siołkowice). Pierwszy od razu przywołuje na myśl twórcy najbliższych – dziadka i wujka, z ostatnimi związany jest konkretny smak dzieciństwa. Śmieja przywołuje w wierszu ponownie bociany. „Bezpieczne gniazdo”, z którego spoglądają, można potraktować jako synonim „małej ojczyzny” – zawsze pewnego schronienia dla poety-dziecka.

Wizję poetycką Floriana Śmiei zdominował konkret, często więc pojawiają się w tekstach autora *Kopy wierszy* dotykalne wręcz przedmioty [...]. Zwracają też uwagę poetyckie portrety osób szczególnie bliskich: stryja, którego „Twarz [...] miała szarość / wyczerpanej ziemi pod jesień”, który „Nie wiedział, co to zazdrość /

---

<sup>23</sup> *Rżysko*. W: *Słownik języka polskiego*. Red. W. Doroszewski. T. 7: *Pri-R*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965, s. 1499.

ludzi, co na świecznik / wspiąć się nie zdołali, / ani zgrzyzota zwycięstwa / okupionego spodleniem" [...], człowieka o imieniu Teo, który „Po dniówce nie wraca w ciasne podwórko / pełne słomy i głodnych ryków bydła / dzwonoń kościoła idących zza płotu" [...]”<sup>24</sup>.

Ale Śmieja dopiero na fotografii zauważa, że jego aradia ma także swoje mankamenty i nie wszystko jest w niej idealne, jak może się wydawać. W Siołkowicach bowiem „sterczą kikuty nieczynnych wiatraków”. Są one elementami, które na stałe wpisały się w krajobraz wsi. W „mateczniku” autora *Późnych notacji* już dawno przestały jednak spełniać swoje funkcje. Wraz z ustaniem ich pracy w Siołkowicach coś, o czym empatycznie pisał Jan Świąch, uległo zmianie:

Wiatraka nie buduje się, nie wznosi się. Wiatrak zostaje powołany, bierze początek, albo przychodzi. Budować można dom, stodołę, oborę, to co stoi nieruchomo. Wiatrak porusza się, chodzi, pracuje, wydaje dźwięki, mówi, gra, muzykuje, zawodzi, niedomaga, choruje, gniewa się, odpoczywa, śpi. Wiatrak żyje, czuje. Jest jak człowiek i tak jak nie ma takiego samego człowieka, tak nie ma takiego samego wiatraka. Każdy wiatrak ma swój charakter jedyny i niepowtarzalny. Ojcem wiatraka jest cieśla i on zawsze potwierdza to znakiem. Wiatrak odchodzi lub ginie, a tam gdzie pracował pozostaje jego mogiła<sup>25</sup>.

Siołkowickie młyny, znak najbliższej okolicy poety, zostają nazwane przez niego tylko „kikutami” – resztą, pozostałością, czymś, co straciło swoją użyteczność i stało się nieporęczne. Więcej: w utworze Śmiei nie stoją one, ale „sterczą”. Tkwieniem w miejscu i bezczynnością rażą

<sup>24</sup> B. Szałaśta-Rogowska: „Gdzie uprzejmość przechodnia jest jak chleb codzienna”..., s. 167.

<sup>25</sup> J. Świąch: *Tajemniczy świat wiatraków*. Wrocław, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 2005.



wzrok tych, którzy na nie spoglądają. Nieczynne wiatraki przypominają bowiem o upływającym czasie, śmierci – o tym, że nic, nawet w sielskiej przestrzeni, nie może trwać wiecznie<sup>26</sup>.

Krajobraz Śląska Opolskiego, znany autorowi *Przezorności czasu* z dzieciństwa, przekształca się wraz ze zmieniającymi się w tych okolicach ludźmi, przybywającymi tutaj z zewnątrz i osiedlającymi się. Mają oni inne cele i priorytety. W wierszu dedykowanym Janowi Goczołowi – śląskiemu poecie – czytamy:

Odświętnym ładem tchnie cała równina  
pola strzelistych skowronków złaknione  
zasiewów wszystkie już nie doczekają  
ubywa ciągle prawych gospodarzy  
na łąkach sarny wystają zuchwale  
hyca z powodzi ocalały zając  
ludzie przybyli nieufnie słuchają  
prastarych szumów nieznanym lasów  
nie rozumieją mowy autochtonów  
śląskiego serca poddenne bicia.

*Okolice Opola, Dś, s. 282*

Okolice Opola przestają powoli być terenami wiejskimi i przyrodniczo atrakcyjnymi. Zmienia się „las nad Odrą”, z wolna znikają „drogi spokojne”, „pola chlebowe”, „łąki kwieciste”, którymi podążali – jak pisze Śmieja w *Opolskich drogach* – oracze i żeńcy „na przemian / wśród ziela i trzmieli” (Dś, s. 230). Pola obecnie stoją odłogiem – nie uprawia się na nich już roli, nie sieje i nie zbiera zboża. Przyroda coraz bardziej jest zdegradowana, zwierzęta przestały czuć się w tej przestrzeni bezpiecznie. Lu-

---

<sup>26</sup> W Starych Siołkowicach stały dwa drewniane wiatraki. Spłonęły w 2009 roku. Zob. *Historia siołkowickich wiatraków. Od powstania do spalania*. <http://staresiolkowice.pl/historia-siolkowickich-wiatrakow/> [dostęp: 09.09.2018].

dzie, którzy tu przyjeżdżają się osiedlać, nie wiedzą, jak postępować z naturą. Śląsk to dla nich ziemia nieoswojona i nieznaną. Obcych Śmieja kontrastuje z „prawymi gospodarzami” czy – jak nazywa ich w przywołanych *Opolskich drogach* – „pańszczyźnianymi kmieciami”, „co żyli bez herbów / i bez imion marli” (Dś, s. 230), którzy stwarzali tę ziemię od podstaw i przekazywali ją z pokolenia na pokolenie swoim synom. Ich prostota, oddanie i ciężka praca pozwalały zrozumieć im „matecznik” poety. Nie pojmują go natomiast przybysze. Nie rozumieją przede wszystkim mowy Ślązaków, ich mentalności i odczuwania świata.

### Śląsk w Kanadzie

Florian Śmieja małe Kończyce czy opolskie, wiejskie miejscowości nazywa w *Ziemiach utraconych* „posiadłością” (Dś, s. 202), zatem rozbudowanym terenem o pokaznej powierzchni. Słowo to określa jednak przede wszystkim własność, ziemskie dobra, przynależność, wreszcie odnosi się do samej ojcowizny. Tę powinno się dziedziczyć, pielęgnować, dbać o nią, następnie w odpowiednim momencie przekazać kolejnemu pokoleniu. Posiadłości te – mówi podmiot – są „najbardziej niezbywalne”, bez względu na czas i historię nieprzemijające, zawsze trwałe. Autor *Późnych notacji*, próbując przenieść je do swojego Ontario, buduje tutaj dom, mający przypominać mu jego wiejski dom dzieciństwa. Śmieja szuka w tym celu odpowiedniego miejsca. Wybiera przestrzeń „w głuszy, gdzie nic się nie dzieje / nawet warkot silnika nieba nie zamąci, / gdzie uprzejmość przechodnia jest jak chleb codzienna” (*Prowincja*, Dś, s. 124), wybiera miejsce, w którym nie tyl-

ko powstanie sad i zostaną zasadzone kwiaty, ale które także stanie się utraconą dawno oazą (*Nowy dom*, DŚ, s. 125). Nina Cieślík-Wilk zwracała uwagę:

W kanadyjskich wierszach Śmiei konkret lokalnego krajobrazu stanowi apologia spokoju prowincji. Bo, jak w przypadku śląskiej przyrody, również i tu prowincja [...] jest miejscem przez podmiot liryczny akceptowanym i poszukiwanym. Wieś zapamiętana z dzieciństwa sąsiaduje z kanadyjską prowincją równie cichą, lecz jednak wtórną wobec miejsc „gniazda rodzinnego”<sup>27</sup>.

Poeta, zachwycając się pięknem krajobrazu kanadyjskiej prowincji, przenosi Śląsk myślami do Ameryki, próbując pogodzić ze sobą dwie ojczyzny:

Nocą jezioro Huron szumi najwymowniej.  
Posądzam je o czary: podejrzewam  
że wlewa się do niego Odra  
umorusana Czarnawka, siołkowicka Brynica  
których wody obmywały moje dzieciństwo  
a teraz razem kołyszają mnie i zwodzą  
łudząc, że wszystko jest jak trzeba.

*Jezioro w nocy*, DŚ, s. 288

Kanadyjska przestrzeń spotyka się ze śląską. Poeta docenia piękno wód Huronu, które szczególnie nocną porą przez swą posepność staje się jeziorem tajemniczym i niezwykłym. Śmieja, spoglądając na nie, wyobraża sobie, że wpadają do niego ujścia śląskich rzek jego dzieciństwa. Przywołuje przepływającą przez Opole Odrę, zabrzańską Czerniawkę oraz Brynicę z Siołkowic. Ich wody miesza-

---

<sup>27</sup> N. Cieślík-Wilk: *Pamięć jako źródło tożsamości w poezji Floriana Śmiei...*, s. 221.

ją się z wodami Huronu, tworząc jedno. Janusz Pasterski zanotował:

Jeśli w dramacie Wyspiańskiego „Skamander połyska, wiślaną świetląc się falą”, to w utworach Śmiei jezioro Huron także się „polonizuje”. [...]

Odczucie arkadii przegrywa więc z pamięcią, a gest scalania tej ostatniej z nowym miejscem nie oznacza harmonijnego współistnienia, lecz kojarzy się raczej z potrzebą przerzucania mostów pomiędzy różnymi obszarami. Paradoksalnie droga do adaptacji w Kanadzie prowadzi poetę przez Polskę, i nie tyle przez moc przyrody, ile przez siłę pamięci<sup>28</sup>.

Wyobraźnia, podpowiadając poecie wprawiający go w zachwyt obraz jeziora, chce przekonać twórcę, że Kanada jest jego miejscem na ziemi, że „tam” można także odnaleźć „tu”, że peryferie stają się czasami centrum. Śmieja nie dowierza jednak obrazowi, na który spogląda, wie, że jest on tylko wymyślonym, nieistniejącym w rzeczywistości wytworem.

## Śląsk utracony?

W wierszach autora *Późnych notacji* Śląsk staje się miejscem utraconym nie tylko dlatego, że tak potoczyło się życie poety – „zrządzenie losu, co bosego malca / ze śląskiej nadgranicznej prowincji wiódł / w labirynty niespodziewane” (*Dotykanie świata*, DŚ, s. 416). Regionu, który „synek z Kończyc” (*Dotykanie świata*, DŚ, s. 416) wiernie

---

<sup>28</sup> J. Pasterski: *Kanada w poezji Floriana Śmiei*. W: *Literatura polska obu Ameryk. Studia i szkice*. Seria pierwsza. Red. B. Nowacka, B. Szalasta-Rogowska. Katowice–Toronto 2014, s. 114–115.

nosi w swojej pamięci, już bowiem nie ma. Teraz wszystko „tam” jest inne. Czy uda się uratować dawną wartość i śląskość „ziemi-matki”, centrum twórcy? Śmieja-emi-grant nie wie. Właśnie o to pyta w swoich wierszach:

Czy świeży dopływ krwi naruszy zręby?  
Ostanie się magia miejsca, pamięć?  
Przetrwa swój człowiek uczciwy i godny  
zapracowany a skromny i cichy  
którego los doświadczył lecz nie złamał?  
Zachowa swe piosenki i godanie  
i nie zamilknie odwieczne „Szczęść Boże”?  
*Przemiany, Dś, s. 307*

## Miejsce (nie)powrotu O wyobraźni i poezji Jana Darowskiego

### Dlaczego nie wracamy?

„Jestem z Brzezia nad Odrą”<sup>1</sup> – zdanie to, określające pochodzenie i przynależność geograficzną Jana Darowskiego, wyraźnie i przejmująco wybrzmiewa w autobiografii *Unsere*. Twórca, po wcieleniu go w wieku czternastu lat do Wehrmachtu, za swego życia do kraju już nigdy – ani na stałe, ani na chwilę – nie zawitał. Kiedy się myśli o faktycznych powodach niepowrotu poety na Górny Śląsk, przypomina się wydana w 1956 roku w Londynie broszura *Dlaczego nie wracamy. Głos pisarzy polskich w wolnym świecie*. Była ona pokłosiem wieczoru zorganizowanego 10 kwietnia także 1956 roku, na polecenie zarządu Związku Pisarzy Polskich na obczyźnie. Na pytanie postawione w tytule książki odpowiada kolejno jedenastu autorów: Stanisław Baliński, Marian Czuchnowski, Janusz Jasieńczyk, Józef Kisielewski, Janusz Kowalewski, Juliusz Mieroszewski, Herminia Naglerowa, Zygmunt Nowakowski, Tymon Terlecki, Kazimierz Wierzyński oraz Józef Wittlin. Wszyscy wymienieni zgodnie twierdzą, że pozostali na obczyźnie głównie z powodów po-

---

<sup>1</sup> J. Darowski: *Unsere*. Posłowie A. Jakubowska-Ozóg. Rzeszów, Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”, 2012, s. 7.

litycznych. Tymon Terlecki podsumował wówczas wypowiedzi twórców następująco:

Nie wracamy do ojczyzno kraj, ponieważ od lat znajduje się pod wrogim zaborem raz jawnym, raz maskowanym, ale oczywistym ponad wszelką wątpliwość. Nie wracamy do kraj, ponieważ nie ma w nim wolności politycznej, wolności społecznej, wolności kulturalnej, nie ma wolności myśli, słowa i zrzeczania się. Nie wracamy do kraj, ponieważ narzucona, podtrzymywana przez obcych władza służy swoim mocodawcom a nie narodowi, nad którymi sprawuje samodzielnawie. Nie wracamy do kraj, ponieważ zaprowadzono w nim monopol jednej doktryny, bronionej orężnym ramieniem policji politycznej i najeżdźczej okupacji. Nie wracamy do kraj, ponieważ przemocą wprowadzany system usiłuje wdrzeć się w najbardziej prywatne, najbardziej poufne dziedziny życia, wkracza nawet brutalnie w dziedzinę religii<sup>2</sup>.

Pytanie, na które mieli odwagę odpowiedzieć wyżej wymienieni autorzy nie należą do łatwych. Przeciwnie: jest solą w oku, wielką słabością wszystkich pisarzy emigracyjnych – „[...] nachyla się nad nami jak jeden z tych groźnych znaków zapytania, ciężących ciężarem równym samemu istnieniu, odczuciu rzeczywistości, poszukiwaniu sensu życia”<sup>3</sup> – pisał Tymon Terlecki. Niepokoi ono także Jana Darowskiego, którego powody niepowrotu w porównaniu z tymi, o których mówili starsi od niego emigranci, są zupełnie inne. Głównym z nich jest lęk. Nie taki jednak, o jakim pisał w broszurze chociażby Stanisław Baliński – „groźny lęk przed niewolą we wszystkich jej odmianach, lęk przed przymusem i brutalnością, lęk przed koniecznością kłamania z lęku, przed udawaniem,

<sup>2</sup> *Dlaczego nie wracamy. Głos pisarzy polskich w wolnym świecie*. Londyn, Nakł. księg. polskiej Orbis-Polonia, 1956, s. 6.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

że się kocha to, czym się pogardza, lęk przed upodleniem”<sup>4</sup>. Po pierwsze niechęć autora *Drzewa sprzeczki* do tłumaczenia się z przeszłości innym, przede wszystkim ze swojej służby w Wehrmachcie, o której napisał w *Unsere*, wyjaśniając jej kontrowersyjność:

Pytam: „Co mogło Pana zaciekawić w tym moim tzw. biogramie?”. Zawahał się – wiem ja dlaczego – ale powiedział: „Ano takie: wcielony do Wehrmachtu, podczas walk w Normandii uciekł do Amerykanów i zgłosił się do wojska polskiego”. Hm. Może to niezwyczajnie wśród polskich biogramów, że ktoś się publicznie przyznaje, iż był w Wehrmachcie. I może dla kogoś, kto w nim nie był i nie wie dlaczego Polacy w nim byli, niesie takie wyznanie jakiś chwalebny czy pejoratywny dreszczyk. Nie wiem. Znałem natomiast ludzi, którzy dostali się tu w mundurze koloru *feldgrau* i ochotniczo w nim byli – nawet Litwacy, ludzie z Łodzi, z Krakowa – ale nie dowiedziałbyś się o tym z ich nawet własnoręcznie pisanych życiorysów. A lubili pisywać i ładne wiersze, chwała Bogu, polskie! nam zostawili. Mieli coś do ukrycia, czy po prostu wstydzili się, jak ktoś jakiejś młodzieńczej miłości z młodą, piękną kurewką, od której złapał trypra? Nie wiem. Ale pomyślałem: „wcielony”, „uciekł”, „zgłosił się”, co mówią komu takie słowa, co zawierają?<sup>5</sup>

Po drugie – obawa poety przed konfrontacją dawnej, pamiętanej z dzieciństwa małej ojczyzny ze współczesną, już zupełnie inną. O tym towarzyszącym Darowskiemu lęku mówią za niego inni. Alicja Jakubowska-Ożóg pisała:

[...] wybuch wojny zmienia [...] (Brzezie – K.N.-K.)  
bezpowrotnie, ta ziemia do tej pory skupiająca zarów-

<sup>4</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>5</sup> J. Darowski: *Unsere...*, s. 6.



no Niemców, jak i Polaków-Ślązaków żyjących w zgodzie przez wieki, zostaje przenicowana – zmieniają się jedni i drudzy<sup>6</sup>.

Bał się powrotu i tego, że Polska, a szczególnie Jego wieś rodzinna (Brzezie k/Raciborza) zmieniły się nie do poznania, że nie jest ona już tym miejscem, gdzie wyrósł, z którego czerpał tyle natchnienia, i że zniszczyłyby drogie wspomnienia, które zabrał ze sobą, kiedy ją opuszczał w 1944 roku<sup>7</sup>.

– usprawiedliwił twórcę syn, Michał Darowski.

## Semiotyka klucza

Jan Darowski symbolem niepokoju przed powrotem do Polski czyni w swojej poezji klucz. Staje się on jednym z głównych namysłów twórcy. Myślenie o wymienionym przedmiocie nie jest jednak spowodowane jego nieprawidłowym działaniem, prowadzącym do utraty poręczności. Klucz w wierszach Darowskiego staje się rzeczą natrętnie obecną, bo prawidłowo spełnia swoją funkcję. Nie wycofując się ze świadomości poety, utrudnia czy zakłóca jego codzienne życie. Autor *Drzewa sprzeczki* chciałby go od siebie oddalić, sprawić by przestał być przedmiotem świadomego namysłu. Problemem dla poety jest relacyjność niepokojącej go rzeczy, jej „łańcuch odniesień”. Z kluczem związana jest bowiem obawa twórcy przed otwarciem drzwi, czyli – przed koniecznością albo możliwością przejścia z jednego świata do drugiego, ze znane-

<sup>6</sup> A. Jakubowska-Ożóg: *Postowie*. W: J. Darowski: *Unsere...*, s. 171.

<sup>7</sup> M. Darowski: *Mój Tata albo człowiek rodzinny i pisarz*. W: J. Darowski: *Poezje*. Postowie J. Wolski. Rzeszów, Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”, 2015, s. 389.

go do nieznanego, z ciemności do światła<sup>8</sup>. Ale „klucz” to także coś więcej. Władysław Kopaliński podawał: „władza”, „dozór”, „wiązanie i rozwiązywanie”, „wtajemniczenie”, „tajemnica”, „wiedza”<sup>9</sup>. Poeta nie bez powodu podchodzi do klucza z dystansem i celowo nie pozwala mu tkwić w gotowości w zamku. Darowski ma świadomość mocy niepokojącego go przedmiotu, wie – powtarzając za Rilke – że ten „jeden delikatny klucz” jest w stanie rozbroić „cały [...] aparat obronny i udostępnić [...] najbardziej wewnętrzną głębię”<sup>10</sup>. Staje się więc dla twórcy przedmiotem szczególnie uciążliwym. Poeta, bojąc się go i szukając sposobu na pozbycie się klucza, a tym samym myśli o przestrzeni, do której otwiera on drzwi, w swojej wyobraźni docieka jego natury. W tym jest podobny do Mirona Białoszewskiego, który w *Studium klucza* pisał – przypomnijmy –

Klucz  
ma  
zapach wody gwoździowej  
smak elektryczności  
a jako owoc  
to on cierpki  
niedojrzały  
będący cały w sobie  
pestką<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> *Klucz*. W: W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa, „Wiedza Powszechna”, 1990, s. 145.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Cyt. za: G. Bachelard: *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*. „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 1, s. 210.

<sup>11</sup> M. Białoszewski: *Studium klucza*. W: Idem: *Utworki zebrane*. T. 1. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987, s. 115; A. Lam: *Jak czytałem wiersze Jana Darowskiego do antologii „Opisanie z pamięci”*. W: *Trzeba się trzymać pięknych przyzwyczajęń. Twórczość Jana Darowskiego. Studia i szkice*. Pod red. Z. Ożoga i J. Wolskiego. Rzeszów, Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”, 2012, s. 155.

Autor *Obrotów rzeczy*, aby zrozumieć klucz, chce przeniknąć jego wnętrze. Angażując wszystkie swoje zmysły, wacha, dotyka, smakuje przedmiot. Odkrywa, że ma on „swoją fizjonomię, masę i inne właściwości”<sup>12</sup>. Sensualne doznanie klucza nie należy do najprzyjemniejszych. Opisywana rzecz swoją materią, zapachem gwoździ i gorzkim smakiem odstręcza człowieka. Cierpkość klucza wynika z jego relacyjności i odniesień, które są jakimś jarzmem dla podmiotu. Klucz – pisze Białoszewski – jest „cały w sobie / pestką”, zatem pozostałością, która ma przypominać o wcześniejszym istnieniu owocu, stanowieniu między nimi nierozzerwalnej więzi. Bjørnar Olsen przypominał: „Materialny przedmiot »sam w sobie« jest powiązany z innymi obrazami w niekończące się sieci i »połączony z całością innych obrazów, wciąż jest w tych, które po nim następują, tak jak przedłużał te, które go poprzedzały»<sup>13</sup>. Podmiot wnika więc w klucz, bo to, co w nim jest, wciąż coś przywołuje, o czymś przypomina, wywołuje przeszłość w teraźniejszości. Andrzej Lam, wspominając o *Studium klucza* autora *Obrotów rzeczy* w kontekście poezji Jana Darowskiego, zanotował:

Białoszewski stopniował doznania od zmysłowych: „zapach wody gwoździowej”, i smakowych: „smak elektryczności”, „jako owoc cierpki, niedojrzały”, po paradoks: „będący cały w sobie pestką”, paradoks, ponieważ cierpkość kojarzy się z niedojrzałością, a pestka, ostatnie stadium owocu, już tylko ewokuje jego istnienie, jak w poetyce negatywnej. [...] Gra znaczeniowa między owocem i pestką w wierszu Białoszewskiego służy wykazaniu, że przedmiot ujawnia różne swoje jakości, także względem siebie sprzeczne, za-

---

<sup>12</sup> B. Olsen: *Fenomenologia rzeczy*. W: *W obronie rzeczy*. *Archeologia i ontologia przedmiotów*. Przeł. B. Shallcross. Warszawa, IBL PAN, 2013, s. 111.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

leżnie od tego, jakim kluczem znaczeniowym zostaną otwarte<sup>14</sup>.

Darowski swój utwór *Z psychologii klucza*, umieszczony w tomie *Drzewo sprzeczki*, rozpoczyna bardzo podobnie do liryku Białoszewskiego:

Klucz też ma swoje chóry  
jeśli go wrzucić w dość głęboką studnię  
i o nim zapomnieć

śpiewa wtedy zatopione pieśni Atlantis  
i piękny jest  
i jego żurawie wracają  
*Z psychologii klucza, P, s. 17<sup>15</sup>*

Klucz w wierszu twórcy *Niespodziewanych żywotów* zostaje poddany różnym próbom. Poeta wskazuje na co najmniej dwa sprawdzone sposoby obchodzenia się z nim. Zaczyna od prostszego, wymagającego mniej wysiłku, który teoretycznie ma pomóc rozprawić się z kluczem na dobre. Wrzucenie go w studnię – w nie byle jaką, bo koniecznie w „dość głęboką” (taką, z której trudno cokolwiek wydobyć i odzyskać) – ma go unicestwić i na dobre odciąć od niego poetę. Personifikowany klucz w swojej uporczywości jednak się nie poddaje. Kiedy nie może przypominać o sobie natrętną obecnością, „śpiewa” z otchłani „pieśni Atlantis”. Darowski nawiązuje tu do „legendarnej wyspy opisanej przez Platona w dialogach *Timaios i Kritis*”. Zygmunt Kubiak przypominał:

miała (ona – K.N.-K.) znajdować się na Oceanie Atlantyckim na zach. od Gibraltaru, a zamieszkiwał ją lud

<sup>14</sup> A. Lam: *Jak czytałem wiersze Jana Darowskiego do antologii „Opisane z pamięci”...*, s. 155.

<sup>15</sup> Wszystkie cytowane w szkicu wiersze pochodzą z tomu: J. Darowski: *Poezje...* Po tytule wiersza podaję skrót P i numer strony.

wywodzący się od Posejдона i śmiertelnej niewia-  
sty Klito; osiągnąwszy wysoki stopień rozwoju społ.  
i techn., Atlantydzii władali ludami zamieszkującymi  
zach. Europę oraz Pn. Afrykę aż po Egipt; 9000 lat  
przed epoką klasyczną Grecji – wg Platona – Ateny,  
rządzone przez Atenę i Hefajstosa, walczyły z Atlan-  
tydami, powstrzymując dalszy podbój przez nich  
świata antycznego. Wyspa została zatopiona jednej  
nocy podczas zesłanego przez bogów kataklizmu<sup>16</sup>.

Klucz staje się w ten sposób świadkiem, ale także mate-  
rialnym dowodem potwierdzającym istnienie mitycznej,  
utraconej krainy. W wierszu może być ona symbolem  
ojczyzny i miejsca urodzenia Darowskiego, za którym  
 tęskni, ale do którego z powodu różnych swoich osobi-  
stych ograniczeń nie może, waha się czy też po prostu  
boi się powrócić. Mimo że wspomniany przedmiot jest  
zatopiony w studni, fizycznie nieobecny – i tak oddziału-  
je na twórcę. Wydobywany z otchłani śpiew klucza zmie-  
nia do niego podejście poety. Pod wpływem słyszanych  
dźwięków – mówi podmiot – „jego żurawie wracają”. Au-  
tor *Drzewa sprzeczeki*, kładąc nacisk na zaimek wskazujący  
„jego”, precyzuje, że „żurawie” także są nierozzerwalnie  
związane z kluczem. Czujne ptaki, pojawiając się aku-  
rat wtedy, kiedy zostaje on zatopiony w studni, układa-  
jąc swój lot właśnie w klucze lub w skośne szeregi, po  
pierwsze przypominają poecie o wrzuconym do studni  
przedmiocie, uruchamiają w nim wszystkie skojarzenia  
związane z obawami posiadania przez niego wyrzucone-  
go klucza; po drugie – nabierają tu osobnej symboliki me-  
lancholii i tęsknoty za ojczyzną. Żurawie, będąc symbo-  
lem wędrówki, zawsze w odpowiednim momencie wra-

---

<sup>16</sup> Z. Kubiak: *Atlantyda*. W: *Encyklopedia katolicka*. T. 1: A i Ω – *Bab-  
tyści*. Pod red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyka, Z. Sułowskiego. Lublin,  
Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1973,  
s. 1052.

cają do kraju. Poecie kojarzą się z przeszłością<sup>17</sup>, do której on sam – w przeciwieństwie do ptaków – nie ma odwagi powrócić. Klucz, przypominając swoją „pieśnią” o miejscu urodzenia i dzieciństwa, w pewnym sensie – mimo swojej realnej nieobecności – podstępnie przejmuje władzę nad człowiekiem. Próba pozbycia się klucza jest nieudana. Poeta szuka zatem innego sposobu.

Ale na łańcuszku to jest on bezsilnym psem  
 gdyż tajemnice prawdziwe strzegą się same  
 więc w nas zgrzyta  
 i porusza sprężyny naszej powszedniości  
 lecz poza nami nie otwiera nic  
*Z psychologii klucza, P, s. 17*

Tym razem w wierszu zostaje przedstawiony obraz klucza, który materialnie jest obecny, ale jego natrętność zostaje związana czy poskromiona łańcuszkiem. Przedmiot staje się teraz uwięziony czy też ubezwłasnowolniony. Autor *Niespodziewanych żywotów* określa go animalnie jako „bezsilnego psa”. Klucz pomimo swojego ograniczenia, jakim jest uwiązanie i jego odwieszenie, nie przesta-

<sup>17</sup> Kojarzące się z powrotem do ojczyzny żurawie pojawiają się w znanych utworach literatury polskiej, np.: „Żurawie, co w nasze leciecie, / Zalećcie po drodze do naszej rodziny / Na skrzydła, na szybkie, żołnierskie łyży weźcie / I matkom, i żonom, i siostróm je nieście” – Seweryn Goszczyński; „Jak bajeczne żurawie na dzikim ostrowem, / Nad zaklętym pałacem przelatując wiosną / I słysząc zaklętego chłopca skargę głośną, / Każdy ptak chłopcu jedno pióro zrucił, / On zrobił skrzydła i do swoich wrócił” – Adam Mickiewicz; „Stójmy! – jak cicho! – słyszę ciągnące żurawie, / Których by nie doścignęły źrenice sokoła; / Słyszę kędy się motyl kołysa na trawie, // Kędy wąż śliską pierś dotyka się zioła. / W takiej ciszy – tak ucho natężam ciekawie, / Że słyszałbym głos z Litwy. – Jedźmy, nikt nie woła!” – Adam Mickiewicz. Zob. *Księga cytatów z polskiej literatury pięknej od XIV do XX wieku*. Ułożona przez P. Hertza i W. Kopalińskiego. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975, s. 107, 303–304, 260.

je być wierny swojemu zadaniu. Okazuje się, że przekonanie poety o tym, że dzięki uwięzieniu klucza „tajemnice prawdziwe strzegą się same” i teraz już „nie otwiera nic”, jest tylko złudzeniem. Chociaż tym razem nie uruchamia przed twórcą obrazów przeszłości, działa inaczej, jak mówi podmiot: „zgrzyta w nas” i „porusza sprężyny naszej powszedniości”. Klucz, który został odrzucony, niepokoi zatem poetę, nie pozwala mu spać spokojnie. Nawet powieszony na łańcuszku nieustannie daje o sobie znać. Wydobywa z siebie już nie „piękne pieśni Atlantis”, ale „zgrzyt” – przykry, nieprzyjemny dźwięk, który tym bardziej przenika wewnątrz i codzienność twórcy. Klucz, przypominając poecie, że też, pomimo wszystko, należy do jego rzeczywistości, budzi wiele sprzecznych uczuć. Podmiot, chcąc wyprzeć przedmiot i zniechęcić się do niego, mówi:

Jego krew jest zimna  
białą manną biegunów zawiane zęby  
kryją bezbożnego sofistę  
handlarza pustych orzechów  
*Z psychologii klucza, P, s. 17*

Poeta przygląda się tu kluczowi jako rzeczy. Tym, co w pierwszej kolejności odrzuca od niej twórca jest chłód. W kluczu nie ma ciepła ani życia. Więcej: jego „zęby” – najważniejsza cześć, bez której nie można otworzyć zamka w drzwiach – są pokryte „białą manną biegunów”. Obraz ten jest metaforą śniegu i lodu. Wzmacnia chłód opisywanego przedmiotu, ale też zakrywa jego pustkę, którą podmiot próbuje zdemaskować. Zimny, odrzucający poetę klucz nie może pasować do drzwi otwierających ciepłą przestrzeń dzieciństwa. Darowski, ukazując naturę niepokojącego klucza, próbuje zanegować jego wartość i przypisywaną mu moc. Chce udowodnić, że przedmiot ten utracił swą funkcjonalność:

Bo naprawdę klucz jest  
 od kluczenia i do wykluczenia  
 a bramę niebieską otwiera wiatr  
 dzwoniący wytrychami śmierci umęczonych  
 w południe

*Z psychologii klucza, P, s. 17*

Poeta zachowuje świadomość istnienia i posiadania klucza. Według niego nie otwiera on jednak żadnych drzwi. Ani tych, do których chciałby wejść, ani tych, których progu z różnych powodów woli nie przekraczać. Autor *Drzewa sprzeczki* określa za to inne, konkretne zadania klucza. Jest on – po pierwsze – „od kluczenia”, w nieskończoność wodząc jego posiadacza; po drugie – jest „do wykluczenia”, całkowitego wyrzucenia z pamięci. Darowski, próbując utwierdzić się w swojej teorii, podważa także prawdy boskie: „a bramę niebieską otwiera wiatr” – mówi podmiot wiersza, a nie – jak w Biblii – klucz, mający nad nią władzę.

### „Paraliż klucza”

Wyparcie przez poetę poręczności posiadanego klucza, nie niweluje lęku przed nim. Twórca wciąż nie ma pewności czy klucz nie natrafi na drzwi, które w końcu zdoła otworzyć. Darowski w wierszu *Great grandfather clock* napisał:

Co drzwi to niepokój  
 paraliż klucza  
 bielmo niedocieczone we wszystkich dziurkach  
 i więcej nic

*Great grandfather clock, P, s. 19*



Podmiot ponownie wskazuje na bezradność i niemoc klucza, choć odpowiada mu jego niezdolność do działania czy prawidłowego funkcjonowania. Podkreśla: „co drzwi to niepokój”. Drzwi stają się obsesją twórcy. Wiąże się z nimi obawa otwarcia konkretnej, niechcianej przestrzeni. W *Okruchach* umieszczonych w *Poezjach* Jana Darowskiego, odnajdujemy jeszcze następującą myśl: „Gdzie drzwi się same otwierają / zwykle diabeł zaprasza” (P, s. 272). Najbezpieczniej zatem, kiedy zawsze pozostają one zamknięte. Lęk przed otwarciem nie usuwa jednak chęci poznania intrygującego mimo wszystko świata za drzwiami. Rozpoznaniu nieznanego przestrzeni ma pomóc poecie spojrzenie przez dziurkę od klucza. Widać w niej jednak tylko „bielmo niedocieczone” – niewyraźny obraz czy płamę, które trudno bliżej określić. Wszystko, co ukryte za drzwiami, dopóki klucz ich nie otworzy, pozostaje zatem niepokojącą poetę tajemnicą.

Darowski radość z powodu „paraliżu klucza” pełniej wyjaśnił w wierszu *Nic*:

W kluczu bramy niebieskiej  
w kluczu od przepaści  
przekręcam się w sobie przekręcam

– nic się nie otwiera...

Jak to pięknie że nic się nie otwiera  
Jak to pięknie że zostaje zamknięte

Choć coś nie do zaśmiecenia!  
*Nic*, P, s. 69

Poetę uspokaja nieporęczność klucza – to, że nie pasuje do kolejnych drzwi. Twórca postanawia wykorzystać go więc do innego celu. Skoro nie otwiera zamka żadnych drzwi, tracąc nawet władzę nad bramami do nieba i piekła, zamyka nim samego siebie od środka: „przekręcam

się w sobie przekręcam”. Ta kulminacyjna czynność po pierwsze ma zamknąć poetę na wszystko, co chłonie ze świata zewnętrznego, po drugie ma ochronić to, co na chwilę obecną nosi on w sobie. Bohater liryczny, „przekręcając się w sobie”, żyje tylko sam ze sobą, w zamkniętej przestrzeni swego wnętrza. Odcięcie się od rzeczywistości zewnętrznej przynosi poecie poczucie bezpieczeństwa i ulgę, którą wyraża w wierszu podwójna konstatacja: „Jak to pięknie że nic się nie otwiera / Jak to pięknie że zostaje zamknięte”. Nieotwierające się „nic” pozwala osobie mówiącej mieć pewność, że to, co chroni w swoim wnętrzu pozostanie na dłużej (być może nawet na zawsze) w nienaruszonym stanie. Każde wzmożenie aktywności klucza, każde otwarcie przez niego drzwi, zagraża natomiast temu, co nosi w sobie poeta<sup>18</sup>. Darowski do tego, co trzyma pod zamknięciem, nie chce nikogo dopuścić:

W moim więzieniu nie trzeba strażników  
każdy pilnuje się sam  
pilnując swego w sobie zamknięty  
za drzwiami które wszędzie nosi  
jak żółtą swą skorupę –  
w pół-słowa przycup i pracują zamki  
do których klucze wiszą w krwi krążeniu  
[...]

*Trzy więzienia, P, s. 150*

Zamknięte w „ja” lirycznym wspomnienia są tylko jego prywatną własnością. Poeta wyraża przekonanie, że jest w stanie sam je uchronić. Ta samodzielność wiąże się jednak z ciężarem noszenia w sobie nie tylko przeszłości,

<sup>18</sup> Możliwa jest także inna interpretacja tego wiersza. „Przekręcać się” znaczy również umierać. Może jest tak, że otwierające się „nic” – więc nicość: przepaść lub wieczność jest pozostawieniem podmiotu na ziemi. Poeta nie „zaśmieca” więc sobą nicości lub wieczności i to jest jego powodem do radości.

ale także zamkniętych od środka drzwi, których otwarcie jest wciąż możliwe. Ich zamki „pracują” – są sprawne, nieustannie pozostają w gotowości. Więcej: zdaje się, że poeta tak do końca nie chce, aby straciły swą funkcjonalność. Po „przekręceniu się w sobie” nie wyrzuca do nich kluczy – „wiszą w krwi krążeniu”, wraz z nią przypominają o swoim „byciu-w-poecie”, niepokojąc go nawet pod zamknięciem. Krążąc tak, wpisują się w metaforę „obrotów rzeczy” Białoszewskiego.

### Przeszłość *versus* terażniejszość

„Przecierają się w nas krajobrazy” (P, s. 300), „Jak się wyrwać z własnych rąk? / Jak wyleczyć się z pamięci?” (P, s. 319) – czytamy w *Okruchach* Jana Darowskiego. Poeta, któremu trudno wrócić do Polski, który przekręca klucz w drzwiach prowadzących do Brzezia nad Odrą, wspominając swoje życie w małej ojczyźnie, opisuje obrazy z przeszłości czy zapamiętane epizody z dzieciństwa tak, jakby nie należały do jego prywatnej historii. Umieszcza je w zamkniętej dla niego przestrzeni, którą ogląda przez szybę. Ta pozwala czuć się mu bezpiecznie, zachować dystans do tego, co jawi się przed jego oczyma, „daje [...] możliwość widzenia, nie dotykania, tworzy »niewidzialną, jakkolwiek materialną cezurę«, uniemożliwiająca swobodną komunikację między wnętrzem a zewnątrzem”<sup>19</sup>. Darowski w jednym z wierszy zanotował:

To było dziwne lustro  
i bardzo głębokie

<sup>19</sup> T. Dant: *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej. Wartości, działania, style życia*. Przekład zredagował i poprawił J. Barański. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007, s. 76–77.

i mieszkała w nim Pani  
podobna do mamy

Siedziały z sobą często  
z rozczesanym wzrokiem  
i o czymś bardzo ważnym  
namiętnie milczały

I ja tam raz spojrzałem  
stojąc na szufladzie  
w środku był inny chłopak  
pewno syn tej Pani  
i język mi pokazał  
i ja mu też

Nigdy przedtem nikomu  
tego nie zrobiłem  
to ten inny chłopak  
on złego mnie uczył

Ale to było dawno  
bardzo dawno temu  
i już nie pamiętam  
kiedy się rozbiło

Ciekawe czy on żyje  
czy urósł i czy wie  
jak ja się strasznie bałem  
że tak zostaniemy

z wywieszonym językiem  
długim nieskończenie

i że się zamknie z nami  
dębowa szuflada  
że śmiać się po nas będą  
cyniczne grzebień

*Lustro, P, s. 49*

Autor *Drzewa sprzeczki* używa w utworze czasu przeszłego. Wspomina – będąc już na emigracji – lustro, w którym przeglądał się w młodości. Nie odzwierciedla ono jednak rzeczywistości czasu teraźniejszego, ale ukazuje toczące się w nim – niczym w osobnej przestrzeni – życie. Darowski obserwuje je z ciekawością, jakby przez okno. Dostrzega podobieństwo rozgrywających się we wnętrzu lustra sytuacji do przeżywanych przez niego scen z dzieciństwa w Brzeziu. Podświadomie wiedząc, że lustro dokładnie odzwierciedla jego los sprzed emigracji, oddala tę myśl od siebie i mocno się od niej dystansuje. Matka, którą pokazuje mu lustro, to tylko „Pani / podobna do mamy”, siebie samego określa natomiast jako „innego chłopca”, „syna tej Pani”, który jest niegrzeczny i swoim zachowaniem demoralizuje obserwatora znajdującego się po drugiej stronie lustra: „i język mi pokazał / i ja mu też”, „on złego mnie uczył”. Darowski, mówiąc w ten sposób, odcina się nie tylko od dawnej rzeczywistości, ale także od dawnego samego siebie. Zamyka swój cały zamierzchły świat w lustrze. Umieszczona w jego środku przeszłość przemyka się jednak do teraźniejszości poety, dopóki ono istnieje. Podmiot odcina się od obrazów z dzieciństwa dopiero po rozbiciu lustra. Pozbycie się go, co prawda uspokaja twórcę, ale tylko pozornie niweluje jego lęk przed kolejnymi mentalnymi powrotami do domu, o których potem tak trudno autorowi *Drzewa sprzeczki* zapomnieć, a które w wierszu wyraża wprost: „jak ja się strasznie bałem / że tak zostaniemy // z wywieszonym językiem / długim nieskończeniem”. Pozbycie się obaw „ja” lirycznego nie oznacza bowiem całkowitego wymazania przeszłości. Już samo tylko wspomnienie rozbitego – „dziwnego / i bardzo głębokiego”, zatem jedynego, od razu rozpoznawalnego, kryjącego w sobie zapewne jeszcze wiele innych scen z przeszłości – lustro ponownie uruchamia w pamięci twórcy zapisane w niej obrazy i wyzwala myśli o pozostawionych w Brzeziu bli-

skich. Tych w wierszach Darowskiego przywołują szczególnie różne przedmioty, sytuacje, a także wartości czy uczucia. Uruchamiają one w podmiocie mimowolne skojarzenia: „[...] miłość / ucieka w słowo matka” – czytamy w *Adresach* (P, s. 145), „Kto wyjadł miód ze słoika? // Miś chyba – sama mamó mówiłaś / że misie miód jedzą”, „kto brzytwą ojca ostrzył swój ołówek? [...] / Nie mów że ja!” (P, s. 130) – napisał poeta w tomie *Niespodziewane żywoty*. Zamknięty we wnętrzu „ja” lirycznego i chroniony pod kluczem, istniejący także w rozbitym lustrze świat dzieciństwa, wciąż sam i niekontrolowanie wdziera się do terażniejszości autora *Drzewa sprzeczki*, żyjąc i pulsując w nim. Poeta, powracając do niego jednak tylko mentalnie, a nie fizycznie, sprawia, że pozostaje on dla niego – tak jak chciał w wierszu *Nic* – „niezaśmiecony”. Oto w jaki sposób twórca opisuje swoją dawną przestrzeń istnienia:

Pięćdziesiąt lat już idę  
 tą aleją lip  
 z których się żadna nie starzeje  
 i kwiecia nie traci –  
 chyba, że kapryśną kaskadą zapachu  
 gdy potrafi je pamiętać  
 Ani ich liście raz szmaragd  
 raz złoto omszałe  
 nie opadają –  
 chyba żem w jesiennym nastroju  
 Pięćdziesiąt lat już idę  
 tą aleją lip  
 z cienia w cień idę  
 nie widzę dalej niż sto kroków  
 (wiem że jest wzgórze  
 na wzgórzu brama  
 za bramą wiem są małe pagórki  
 w których śpią ludzie)  
 I choć był taki wiatr

że nawet uścisk z dłoni mi wyrwał  
tu ani drgnęło  
Brzeską aleją, P, s. 233

Brzeska aleja, którą pamięta z dzieciństwa Darowski, zostaje przeniesiona w nienaruszonym stanie do terażniejszości. To miejsce, w którym wciąż mentalnie przebywa i wędruje poeta. Ponieważ jest zamknięta i chroniona w jego wnętrzu, nie może przemienić jej upływający czas. W głowie twórcy trwa obecnie już nierealny obraz lip, które pomimo targających nimi żywiołów, nie starzeją się, nie tracą swoich kwiatów i liści. Przedstawienie brzeskiej alei może być stymulowane jedynie innym nastrojem autora *Niespodziewanych żywotów*. W zależności od jego samopoczucia zmieniają się pory roku i wygląd drzew na ścieżce. To zatem twórca decyduje, w jakim kształcie odtworza w wyobraźni zapamiętany obraz dzieciństwa. Posiadanie nad nim kontroli przynosi mu poczucie bezpieczeństwa. Nie jest ona jednak pełna. Podmiot mówi: „z cienia w cień idę / nie widzę dalej niż sto kroków”. Wędrownica poety przypomina spacerowanie po omacku, niczym w marzeniu sennym. Aleja wyłania się w myślach „ja” lirycznego jakby zza mgły. O tym, że należy ona do miejsc dobrze poecie znanych świadczy jednak parantezytyczne wtrącenie podmiotu, które nie tylko sugeruje topograficzne rozeznanie brzeskich terenów, ale utwierdza w przekonaniu, że opisana w wierszu aleja dokądś jeszcze prowadzi i uruchamia w podmiocie kolejne skojarzenia i obrazy przeszłości. Co ciekawe, autor *Niespodziewanych żywotów* w swoich myślach nie wchodzi na wzgórze i nie otwiera bramy. Sama wiedza poety na temat tego, co się za nią znajduje, jest wiedzą zaczerpniętą jakby od innych, empirycznie przez samego twórcę niesprawdzoną. Darowski unika miejsc nieznanymi, woli – zarówno fizycznie, jak i mentalnie – pozostawać w przestrzeniach, których sam doświadczył. Tylko w nich czuje się pewnie

i bezpiecznie. Realny i fizyczny powrót poety do miejsca dzieciństwa po latach mógłby to bezpieczeństwo zakłócić.

## Brzezie nad Odrą

Darowski woli zatem pozostawić obecne Brzezie poza sobą, zamknięte za drzwiami albo za bramą na wzgórzu, wspomnianą w wierszu *Brzeską aleją*. Kiedy myśli o swej małej ojczyźnie, odwołuje się do obrazów istniejących tylko w przestrzeni pamięci. Te, które „przekręca w sobie” na klucz to – jak czytamy w autobiografii *Unsere* – „brzeskie lasy”; „wzgórze pod lasem”; pobliski klasztor; pomnik Josepha von Eichendorffa („ogromny głąz narzutowy, rodem pewnie ze Skandynawii”); widok z Brzezia na Górę św. Anny („na której Górnoszlązacy dali odrodzonej Polsce węgiel i stal. A sobie upletli cierniową koronę z orzełkiem”); „druga strona Odry”, w której „dolinie leżał i leży Racibórz, prastare piastowskie miasto”; widok „w pogodne dni” na „pastelowo-niebieskie szczyty Sudetów i granatowe Beskidów” („Po zmianie kolorów, np. beskidzki granat w kolor chabrowy, poznawali miejscowi ludzie nadchodzącą pogodę”)<sup>20</sup> czy po prostu – jak pisał Darowski w listach do bliskich – szkoła, kościół, stary cmentarz, klasztor<sup>21</sup>. Autor *Drzewa sprzeczki* mimo tęsknoty za tymi miejscami i ciekawości, jaką je obdarza<sup>22</sup>, woli

<sup>20</sup> J. Darowski: *Unsere*. Posłowie A. Jakubowska-Ożóg. Rzeszów, Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”, 2012, s. 7 i 9.

<sup>21</sup> List Jana Darowskiego do siostry Łucji Bugdol z 13 grudnia 1993 roku. Zob. „Brzeski Parafianin” 2008, nr 2, s. 3.

<sup>22</sup> Swoje zainteresowanie Brzeziem, jak również zachwyty nad nim Darowski wyraził w liście do siostry: „[...] Aż mnie zatkało widząc na okładce to, co przez 50 lat było samym centrum świa-



wskrzeszać je jako *lieux de memoire* i przyglądać się ich fotografiom, aniżeli zderzyć się z aktualną prawdą o nich. Niemożność powrotu w niegdyś bliskie okolice, poeta tak tłumaczył w listach do rodziny:

Ja jestem przez cały czas w Brzeziu, tylko że innym niż wy. W mojej głowie tylko jeszcze żyje i chciałbym zrobić coś z nim ładnego, zanim mi zgaśnie, albo zniszczę go sam jakimś nierozważnym krokiem. Nie należy się też kąpać w źródle, z którego się pije (podkr. K.N.-K.)<sup>23</sup>.

Wyrażną i mocną deklarację niepowrotu poeta złożył natomiast w wierszu *Negatyw*<sup>24</sup>:

ta dla mnie, moim sanktum najświętszym, z którego brałem moją iskrę do twórczości zapalną: szkoła, kościół, stary cmentarz i niewidoczny tu klasztor, w którym przez tyle lat byłem ministrantem. [...] Mapa topograficzna Brzezia jest dla mnie, jak się rzekło, bezcenna. Chociaż po prawdzie mam ją i tak wyrytą w pamięci, i wymierzoną dokładnie moimi nogami. Parę szczegółów jest dla mnie nowością. Np. żwirownia i kolej do Markowic. Zawsze zastanawiałem się jak ją przedłużono, a teraz widzę. Tam biegła przecież ta klajnbanda (z Gliwic?), którą przywożono m.in. węgiel dla Siemensu – w tę straszoną zimę 1939/40, gdyśmy z Kazikiem jeździli z wózkiem do Lukasyny, po oś w śniegu, zgarniając przy wagonach pył węglowy, zbierając okruchy i pchając to potem po ciemku do domu, by Mama miała czym ugotować nam strawę. Węgla na zimę nie dostarczono nam bowiem w tym roku, inwazja niemiecka temu przeszkodziła, a Tato nasz gdzieś przepadł na świecie. Ciężkie to były czasy dla naszej mamy". Zob. *ibidem*, s. 3.

<sup>23</sup> List z 10.04.1994. Cyt za: J. Wolski: *Jan Darowski. Okruchy biograficzne*. W: *Trzeba się trzymać pięknych przyzwyczajęń...*, s. 13.

<sup>24</sup> W poświęconym autorowi *Niespodziewanych żywotów* „Brzeskim Parafianinie” czytamy: „Wiersz Jana Darowskiego *Negatyw* wybrany został przez redakcję »Brzeskiego Parafianina« jako pierwszy w numerze 2/1993; rozpoczął cykl prezentujący twórczość poety rodem z Brzezia a piszącego wśród emigracji powojennej w Londynie. Wybierając ten utwór, przyświecała redakcji myśl, nadzieja, iż przyjazd poety do Brzezia, odwiedziny rodzinnej miejscowości nastąpią niebawem. Nadzieja ta przybierała coraz realniejszy kształt poprzez oży-

Nie nie nie nie wróć  
 nigdy tam nie wróć

Matka mi zabrania  
 wciąż cerując pod kaflowym piecem  
 rano rozdierane cisze

Zabraniają brzozy  
 których w Brzeziu już nie ma  
 i ryby w Odrze wytrute

a świecące cekinami łusk  
 w moim nie nie nie

Umarłych wyprowadzę z cienia  
 wywołam raj stracony  
 z tego negatywu

po pewnym czasie  
 przy pewnym świetle  
 za pewną cenę

Może kiedyś w ten sposób  
 jak nigdy tam wróć  
*Negatyw, P, s. 105*

Autor *Niespodziewanych żywotów* spogląda na film z niewywołanymi jeszcze fotografiami. Jedno ze zdjęć ty-

---

wienie korespondencji z Brzeziem. Do redakcji »Brzeskiego Parafiana-na« doszedł cudowny wiersz *Aleja* (roboczy tytuł dziś znanego utworu *Brzeską aleją*), poeta donosił, że wzmożona została praca nad książką *Unsere*, która przedstawia jego drogę z Brzezia do Londynu. Tu jednak życie podyktowało inaczej – choroba, pobyty w szpitalach, rehabilitację; w listach i rozmowach odczuwało się fakt, że Brzezie pozostanie dla poety swoistym *sacrum*, „krajem lat dziecińczych”. Potwierdzał to również prof. Florian Śmieja [...]. [...] pisał z Ontario do naszej redakcji: „Janek zamknął się w swoich »Brzeskich alejach«, w swoistej dziupli, z której trudno go wyciągnąć [...]”. „Brzeski Parafianin”..., s. 2.

tułowego negatywu przywołuje znajome strony i okolice. Ich wspomnienie nie cieszy jednak, ale jest jak powracający zły sen, który chciałoby się od siebie odpędzić. Obrazy z miejsca urodzenia prowadzą do wypowiedzenia wielokrotnego, spotęgowanego „nie”, powtórnego raz jeszcze w czwartej części utworu. Chroni ono podmiot przed otwarciem drzwi do świata dzieciństwa i pociąga za sobą mocniejsze stwierdzenie: „nigdy tam nie wrócić”. Deklaracja ta uprzedza wszelkie ewentualne próby namowy do powrotu. Negatyw fotografii, na który spogląda Darowski również nie zachęca go do odwiedzenia rodzinnych stron. Poeta widzi na nim widma: „matkę”, „brzozy”, „ryby w Odrze”. To one utwierdzają go w podjętej decyzji o niepowrocie do Brzezia, stają się jego dobrym usprawiedliwieniem. „Na chwilę obecną – pisała Ewa Wielgosz – byłby to dla osoby mówiącej powrót do wybrakowanego »raju«, na którego istnienie się nie zgadza”<sup>25</sup>. Dalsza część wiersza *Negatyw* nie jest – jak chciała Małgorzata Rother-Burek – rozważaniem poety o ewentualnym powrocie do Ziemi Raciborskiej<sup>26</sup>, ale stanowi raczej wyrażenie zamiaru wywołania w przyszłości przez twórcę zdjęcia z oglądanego negatywu. Już sama czynność „wywoływania” jest jednak dla poety obciążająca i trudna. Oznacza bowiem zgodę na wydobycie z niebytu zatrzymanych na fotografii wspomnień, pełne otwarcie się i wejście w nie. Ewa Wielgosz konstatowała:

Negatyw/*Negatyw* budzi wspomnienia i nostalgię, przechowując przeszłość odczuwaną wszystkimi zmysłami, dopóki pozostaje potencjalną realizacją w teraźniejszości podmiotu. Wywołana fotografia po-

---

<sup>25</sup> E. Wielgosz: *Poetyka negatywna w „Niespodziewanych żywotach” Jana Darowskiego*. W: *Trzeba się trzymać pięknych przyzwyczajień...*, s. 114–115.

<sup>26</sup> M. Rother-Burek: *Zwiazki Jana Darowskiego z Ziemią Raciborską...*, s. 24.

twierdzi nieobecność matki, brak brzoź i ryb, stracony raj w bezruchu i ciszy kojarzonych ze śmiercią. [...] Tytułowy negatyw posiada trojaki (co najmniej) znaczenie, będąc przedmiotem z dziedziny fotografii, punktem wiążącym przeszłość, teraźniejszość i przyszłość podmiotu lirycznego oraz obecną postawą bohatera wobec minionego czasu<sup>27</sup>.

Poeta nawet w myślach nie był gotowy do realnego powrotu do ojczyzny. Wiedział też, że nigdy nie wywoła zdjęcia z negatywu. Już sama świadomość istnienia fotografii, wzbudza w nim lęk. Kiedy natomiast przychodzi mu do głowy myśl o powrocie, wyraża ją tylko ogólnikami, nie dookreślając czasu i okoliczności: „może kiedyś”, „po pewnym czasie / przy pewnym świetle / za pewną cenę”. Janusz Kryszak, wskazywał zresztą, że „siłą motoryczną [...] imaginacyjnych powrotów (emigrantów – K.N.-K.) było wyjściowe założenie, że powrót rzeczywisty nigdy nie będzie możliwy”<sup>28</sup>:

Powroty mogły być tylko projekcją wyobraźni, osnową fabulacji, ale ich rzeczywista perspektywa (jeśli była brana pod uwagę) opatrywana była adresem tak odległym, że lokował się on w bliżej nieokreślonej, dalekiej przyszłości, której horyzont ciągle znajdował się poza zasięgiem możliwym do przekroczenia. Porządek życia emigranta politycznego uwzględniał raczej kategorię „nigdy nie wrócić” [...] <sup>29</sup>.

Przyjazd do Brzezia jest zatem nieustannie odkładany na przeszłość. Darowski, wyobrażając sobie swój powrót

<sup>27</sup> E. Wielgosz: *Poetyka negatywna w „Niespodziewanych żywotach” Jana Darowskiego...*, s. 114–115.

<sup>28</sup> J. Kryszak: *Emigracyjne dusze wracają do kraju. Imaginacyjne i rzeczywiste powroty poetów*. W: Idem: *A po ziemi wychodźcy idą w obce kraje. O poezji i poetach Drugiej Emigracji*. Gdańsk, Słowo/obraz terytoria, 2010, s. 162.

<sup>29</sup> Ibidem.

do miejsca dzieciństwa, w utworze *Futura* napisze o nim z wielkim rozczarowaniem:

Wierzysz w sny pijane  
jeśli wierzysz w przyszłość  
zblądziłem w nią kiedyś  
Arkadię zwiedzając  
i co znalazłem?

Uśmiech wydarty z kalendarza  
oko z kubła wylane  
dotyk porzuconej starej rękawiczki  
ucho przepiłowane  
i przybite gwoździem do dziury w płocie  
węch komina zatkanego sadzą  
smak pustych przystanków

*Futura*, P, s. 81–82

## Miejsce (nie)powrotu

Autor *Niespodziewanych żywotów* – wiedząc, że wszystko jest już inne – czyni z Brzezia miejsce (nie)powrotu. Owo „nie” zostaje jednak ujęte w nawias. Choć Darowski symbolicznie zamyka drzwi do przestrzeni, w której kiedyś żył, wciąż trzyma w ręku do nich klucz, jakby zostawiając sobie możliwość zmiany podjętej przez siebie decyzji<sup>30</sup>. Klucz staje się szczególnym przedmiotem. Po-

---

<sup>30</sup> O tym, że Darowski momentami myślał o powrocie do Polski wspominał Florian Śmieja: „W odróżnieniu od pozostałych kolegów z grupy poetyckiej nie odwiedził po wojnie swoich rodzinnych stron. Kiedy uporał się z osobistymi problemami, zaistniały przeszkody zdrowotne wykluczające podróże. Jeszcze w liście z 1993 roku donosił: »Może pojedę w końcu do Brzezia w tym roku, bo już mam papiery na wyrobienie sobie polskiego paszportu«. Zob. „Brzeski Parafianin”..., s. 5.

eta, obawiając się otwarcia przy jego pomocy przestrzeni, do których nie chce wejść, analizując jego naturę, najpierw próbuje się go pozbyć. Kiedy zapomnienie klucza nie udaje się, twórca udowadnia jego nieporęczność i niefunkcjonalność. Autor *Drzewa sprzeczki* wykorzystuje go ostatecznie w inny sposób – do zabezpieczenia w sobie wspomnień z miejsca urodzenia i dzieciństwa. Zamykając je w swoim wnętrzu przez metaforyczne „przekręcenie” klucza, chroni je przed „zaśmieceniem”. Tym też Darowski usprawiedliwia niemożność powrotu do rodzinnych stron, w których przecież oczekiwali na niego brat, Kazimierz Darowski, i siostra, Łucja Bugdol. Monika Kołodziej tę niezdolność powrotu Darowskiego do Brzezia określiła jako „tragiczną”<sup>31</sup>. Maria Danilewicz Zielińska wyjaśniała, że w dużej mierze wynikała ona „z nieufności do cywilizacji współczesnej, obcości narastającej pomiędzy ludźmi pozornie bliskimi i związanymi ze sobą arkanami zobowiązań i nawyków”<sup>32</sup>. Najważniejsze chyba: twórca wiedział także, że wieś nad Odrą nie jest już miejscem, które pamięta i w którym czułby się dobrze:

[...] Wiersze brzesko-górnośląskie – i prozę – pisywałem, pisuję i będę pisywał zawsze, bo ten świat jest moim „kamieniem probierczym” wartości wszystkiego w życiu, szczególnie w polskim. Tyle, że moja głowa nie mogła nigdy zmieścić się w Brzeziu. Moja siostra zafundowała sobie telefon i teraz rozmawiamy dość często. Powiedziałem jej, że moje serce zawsze należało i będzie należeć do Brzezia, ale głowa nie... Przypomniałem jej, że nigdy nie należała, nawet gdy

<sup>31</sup> M. Kołodziej: „I czekam na cud”. *Glosa do biografii literackiej Jana Darowskiego*. W: *Trzeba się trzymać pięknych przyzwyczajień...*, s. 19.

<sup>32</sup> M. Danilewicz Zielińska: *Szkice o literaturze emigracyjnej*. Wrocław-Warszawa-Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992, s. 334.

---

byłem chłopięciem w Brzeziu, ale zawsze latała po wielkim świecie [...]³³.

Z tego „wielkiego świata” – jak wiemy – poeta życzył sobie powrócić do małej miejscowości położonej koło Raciborza po śmierci (co stało się w 2008 roku)³⁴. Dopiero wtedy pozbawiony kontroli twórcy, już niestrzeżony przez niego klucz mógł przekroczyć zamek i otworzyć drzwi prowadzące do ojczyzny.

---

<sup>33</sup> List Jana Darowskiego do Floriana Śmiei. Cyt. za: „Brzeski Parafianin”..., s. 5.

<sup>34</sup> Jan Darowski w liście do siostry Łucji pisał: „[...] Ciekawe czy jeszcze chowają na tym cmentarzu, bo tam właśnie chciałbym spocząć: gdzie moi rodzice, siostry Lázaria i Dulcissima i różni wspaniali ludzie, którzy nam dawali cukierki i klapsy. Nasz stary kościół, o którym tyle się w dzieciństwie nasłuchałem, widzę tu po raz pierwszy i czytam jego historię. Nie ma co, mamy być z czego dumni, gdziekolwiek jesteście”. List Jana Darowskiego do siostry Łucji Bugdol z 13 grudnia 1993 roku..., s. 3.





Dom





## Czarne miasto O śląskim wierszu Tadeusza Różewicza

### Cisza

„Co cisza, to inna cisza” – pisała w jednym ze swoich esejów Aleksandra Kunce<sup>1</sup>. Stwierdzenie to zwraca uwagę na „dynamikę ciszy”, która jest jednym z nieodłącznych elementów budujących świat człowieka<sup>2</sup>. Nie jest ona jednostajna i niezmienna, ale także żywiołowa i energiczna. Potrafi przełamać i zmienić rzeczywistość, uczynić czymś nowym codzienność. Raz upragniona i wyczekiwana, innym razem zbyt głośna i doskwierająca. Cisza zbliża do świata albo od niego oddala. W znaczący sposób wpływa na jego ogląd i interpretację. Badaczka zwracała uwagę:

Cisza to doświadczenie i pojmowanie rzeczywistości, które może zbliżać się do mistyki, imagacji, nadrealności, iluzji, snu, ale może też kierować się w stronę zdroworozsądkowej i przyjaznej perspektywy, która każe oglądać rzeczy z pewnej oddali. I to ta druga perspektywa jest istotna. Idzie tu o dystans, kiedy śledzimy konstelację ludzi, przedmiotów, idei, dzia-

---

<sup>1</sup> A. Kunce: *O ciszy*. „Anthropos?” 2005, nr 4–5. <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos3/teksty/tekstA6.htm> [dostęp: 24.10.2020].

<sup>2</sup> Ibidem.

łań, kiedy unieruchamiamy obraz, który ostatecznie zlewa, unieważnia dźwięki, maskuje zarysy postaci, by wydobyć inne<sup>3</sup>.

Od człowieka zależy więc, w jaki sposób wykorzysta potencjał ukryty w ciszy. Z jednej strony otwiera na inne oddziaływania i bodźce, z drugiej zamyka na rzeczywistość. Ale brak dźwięków, odgłosów, hałasów czy wreszcie milczenie paradoksalnie stanowią także jedne z najistotniejszych form porozumiewania się. Cisza wydarza się bowiem w języku. Jak każde wydarzenie „jest niespokojne, ruchliwe, szuka nowych form, które mogłoby przybrać, dąży do bycia wyrażonym w inny, niespotykany dotąd sposób”<sup>4</sup>. Cisza zatem zawsze coś chce oznajmić. Nie jest – jak dowodził Heidegger – „czymś tylko bezgłośnym”.

Człowiek mówi. Mówimy na jawie i we śnie. Mówimy ciągle – także wtedy, gdy nie wypowiadamy ani słowa, lecz tylko słuchamy albo czytamy, nawet wtedy, gdy właściwie ani nie słuchamy, ani nie czytamy, lecz oddajemy się pracy lub korzystamy z wolnego czasu. Stale w jakiś sposób mówimy. Mówimy, bo mówienie jest dla nas czymś naturalnym. Mówi się, że człowiek dysponuje językiem z natury<sup>5</sup>.

Cisza jest mową. Rozbrzmiewa, jak w poemacie Tadeusza Różewicza pod znamienym tytułem *W ciszy tak drogo okupionej*. Napisał go poeta w Gliwicach, opubliko-

---

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> J.D. Caputo: *Widmowa hermeneutyka. O słabości Boga i teologii wydarzenia*. Przeł. A. Malinowska, J. Soćko. Przekł. przejrzała A. Mitek-Dziemba. W: *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*. Red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2012, s. 122.

<sup>5</sup> M. Heidegger: *W drodze do języka*. Tłum. J. Mizera. Kraków, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 2000, s. 5.

wał w 1951 roku w socrealistycznym tomiku *Czas który idzie*. Utwór ten – jak zwracał już uwagę Zdzisław Hierowski – jest „otwarty i zamknięty tym samym motywem”<sup>6</sup>.

## W fabrycznym krajobrazie

Poeta pierwszą część wiersza rozpoczyna od opisu śląskiego, fabrycznego pejzażu:

Śnieg kołował nad czarnym miastem  
leży na hałdach senny biały ptak<sup>7</sup>

Różewicz, znajdując się we wnętrzu domu, kieruje swój wzrok na zewnątrz. Spogląda z oddali przez okno. Rozpościera się z niego widok – jak pisał w swoich notatkach z 1969 roku – „z czerwonym kominem i białą brzozą”<sup>8</sup>. Autor *Uśmiechów*, mieszkając na piętrze, wchodząc do domu „po schodach z białą poręczą”<sup>9</sup>, miał możliwość spoglądania na Gliwice z góry. Przyjmując taką perspektywę, nazywa je w wierszu „czarnym miastem”, które później, w utworze *Gabriel Pèri*, określi jako „moje czarne miasto” i nazwie ostatecznie „ojczyzną”<sup>10</sup>. Zdzisław Hierowski, patrząc na nie, pisał tak:

---

<sup>6</sup> Z. Hierowski: „Czarne miasto” Tadeusza Różewicza. W: Idem: *Szki-ce krytyczne*. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 1975, s. 334.

<sup>7</sup> T. Różewicz: *W ciszy tak drogo okupionej*. W: Idem: *Poezja*. T. 1. Wrocław, Wydawnictwo Dolnośląskie, 2005, s. 274–276. Wszystkie cytowane w szkicu fragmenty wiersza pochodzą z tego wydania.

<sup>8</sup> T. Różewicz: *Margins, ale...* Wybór i oprac. J. Stolarczyk. Wrocław, Biuro Literackie, 2010, s. 43.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> T. Różewicz: *Gabriel Pèri*. W: Idem: *Poezja...*, s. 320, podkr. K.N.-K.

To miasto zrazu nie wydaje się czarne. Od dworca trzeba się przedrzeć przez zgiełkliwe śródmieście z jedną reprezentacyjną ulicą, która wieczorem rozpała się kolorami neonów, potem nagle kontrast – staromiejskie, ciasne uliczki z niewielkim ryneczkiem, coś z innego świata i innych czasów, i dopiero dalej miasto staje się czarne: typowo przemysłowe z ciemnymi, nieprzytulnymi ulicami w obramowaniu czarnych od sadzy kamienic, których cegła już dawno nie przypomina swej pierwotnej barwy<sup>11</sup>.

Określenie „czarne miasto” zwraca uwagę na wypełniające zurbanizowaną przestrzeń szarość, ponurość i brud. Szczególnie doskwierały one autorowi *Niepokoju*:

Z listów Tadeusza Różewicza, zamieszczonych w tomie *Margines, ale...* wyłania się obraz miejsca, którego poeta nie oswoił i w którym czuł się źle. Często powraca tu obraz „smutnego” [...] i „zadymionego” [...] miasta. Szczególnie uciążliwe wydają się spędzane w Gliwicach letnie dni. W roku 1958 w liście do Pawła Mayewskiego Różewicz skarżył się: „jestem zmęczony, cały lipiec, sierpień i część września siedziałem w Gliwicach – w dymie i zaduchu [...]”<sup>12</sup>.

Rzeczywistość przedstawiona w wypowiedziach Różewicza mieści się w określeniu Śląska jako „czarnej krajiny”, o czym pisała Elżbieta Dutka:

[...] „czarny Śląsk”, „czarny kraj”, powtarzają się wyjątkowo często także współcześnie [...]. Na trwałe takie wyrażenia przyłgnęły do wyobrażeń przemysłowego regionu, który rozwinął się dzięki pokładom

<sup>11</sup> Z. Hierowski: „Czarne miasto” Tadeusza Różewicza..., s. 334.

<sup>12</sup> E. Dutka: *Gliwickie ślady w zbiorze Tadeusza Różewicza „Margines, ale...”*. W: *Różewicz: dodawanie*. Red. E. Bartos, M. Cuber. Katowice, Oficyna Wydawnicza Waław Walasek, 2012, s. 94–95.

czarnego węgla, ale gwałtowna industrializacja oznaczała również zanieczyszczenie środowiska, w którym zaczął dominować właśnie kolor czarny – kolor sadzy i brudu<sup>13</sup>.

W omawianym wierszu czarny pejzaż jest jednak inny. Rozświetlony przez padający śnieg prezentuje się pozytywnie. Poeta pisze, że „śnieg „kołuje” nad miastem. Nie jest zatem intensywny, uciążliwy dla otoczenia. Przeciwnie: z lekkością, powoli unosi się nad przestrzenią. Opadając stopniowo na ziemię, chowa pod swoją białą czernią. Śnieg z jednej strony przemienia rzeczywistość miasta Różewicza – jakby ją łagodzi i uspokaja, wprowadza w ciszę; z drugiej – znacznie fałszuje jej obraz: przykrywa niedoskonałości, wprowadza nieautentyczność<sup>14</sup>. Autor *Niepokoju*, wpatrując się w ośnieżoną panoramę Gliwic, wyróżnia tylko niektóre tworzące ją elementy. Są nimi rzucające się w oczy (ze względu na swój stożkowaty kształt) zwały. Opadający na nie śnieg również zmienia ich sceneryę. Poeta widzi go jako „sennego białego ptaka”. Nie przysiadają na hałdach jedynie na chwilę, tylko po to, aby za moment odlecieć z nich i zniknąć w oddali, ale osiada na nich i przytwierdza do nich, zostaje na dłużej. Różewicz, oddany temu wrażeniu, chce widzieć w hałdach nie tylko oszpecające przestrzeń czarne wzgórza. W wierszu przestają być one „zwałami usypanymi ze zbędnych materiałów, pokopalnianych resztek czy niepotrzebnych kamieni”, które „stają się z czasem

<sup>13</sup> E. Dutka: *Literackie krajobrazy Górnego Śląska*. W: Eadem: *Próby topograficzne. Miejsca i krajobrazy w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014, s. 250–251.

<sup>14</sup> Bardzo podobne, niemal identyczne przedstawienie przestrzeni przykrytej śniegiem, pojawia się w innym wierszu Różewicza, umieszczonym również w tomie *Czas który idzie: „Szedłem / Nowym Światem / leciał śnieg śnieg kołował / domy stały białe / złociste / jakbyś w ich licach / słońce rozpuścił”*. Zob. T. Różewicz: *Szedłem Nowym Światem*. W: Idem: *Poezja...*, s. 282.

istotnym zagrożeniem (dla – K.N.-K.) środowiska naturalnego”, które „nieodpowiednio zabezpieczone – zatruwały otoczenie dymem oraz powstającymi związkami chemicznymi, takimi jak: tlenki węgla i tlenki siarki”<sup>15</sup>. „Senny biały ptak” (śnieg) czyni je innymi – osłabia czerną, otacza spokojem, zapowiada coś więcej. Dzięki niemu jeden z elementów przestrzeni zindustrializowanej staje się częścią natury. Więcej: w zimowej scenerii hałdy można sobie wyobrazić jako góry – „śląskie” Tatry czy Alpy<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> K. Niesporek: *W głąb hałdy*. W: Eadem: *Hałda. O śląskiej wyobraźni symbolicznej*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2019, s. 27.

<sup>16</sup> Michał Lubina twierdził: „Stożkowe hałdy przy kopalniach rybnickich przypominały mi również stożkowate tatrzańskie turnie Mnicha czy Kościelca. I tylko [...] chływiki i budynki z chropawej i poczerniałej cegły nie przypominały budownictwa podhalańskiego”. M. Lubina: *Pokochać hałdę*. W: *Hałda. Materiały IV Sesji Śląskoznawczej Pracowników Naukowych, Studentów i Gości Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego*. Katowice, 6–7 maja 1999. Red. T.M. Głogowski, M. Kisiel. Katowice, Wydawnictwo „Gnome”, 2000, s. 16. Elżbieta Dutka wyjaśniała: „Transgraniczność i wielokulturowość [...] jest cechą regionu i okolicznością sprzyjającą rozwojowi alpinizmu, w związku z tym śląskie środowisko jest jednym z najprężniej działających w kraju. Wynika z tego również paradoksalny mariaż silnego poczucia przynależności regionalnej z pragnieniem ucieczki gdzieś indziej, czego wyrazem może być nazywanie hałd »Alpami«. Porównanie hałdy do góry stało się zresztą wręcz toposem – odnaleźć je można (między innymi) w szkicu Franciszka Starowieyskiego *O burzeniu najpiękniejszych gór Polski* i eseju Aleksandra Nawareckiego *Hałda. Teologia resztek*. Dokonane w sformułowaniu »od „Alp” do Alp« zestawienie hałd i gór [...] sygnalizuje również sytuowanie w geografii wyobrażonej Śląska odniesień do najwyższych szczytów świata”. E. Dutka: *Śląskie „Alpy” i „Himalaje”. O transgranicznej biografii i niejednorodnym krajobrazie regionu*. W: *Region a tożsamości transgraniczne. Literatura. Miejsca. Translokacje*. Red. D. Zawadzka, M. Mikołajczak, K. Sawicka-Mierzyńska. Kraków 2016, s. 308. Marek Pacukiewicz z kolei dodawał: „Wielu alpinistów pytanych o fenomen śląskiego alpinizmu twierdziło, że istotną rolę pełniła tu opozycja pomiędzy przyrodą a industrialną cywilizacją. Nawet na przemysłowym Śląsku odnajdujemy jednak pewne paradoksy; dwuznacznemu, sakral-



Zwałam w wierszu – przez zmianę czerni w biel – została nadane znaczące „walory estetyczne”<sup>17</sup>. Ośnieżone hałdy, uspokajając i rozświetlając terażniejszość, stają się tutaj oznaką dokonującego się właśnie „surrealistycznego postępu, [...] symbolem nowych, wspaniałych czasów”<sup>18</sup>.

Po spojrzeniu na śląski krajobraz następuje powrót wzroku poety do wnętrza mieszkania:

Cisza jest w naszym domu  
w ciszy żona się śmieje  
jej śmiech wypełnia ciszę

Koroną złotych włosów błyska  
przyciska rękę do piersi  
Jej śmiech wypełnia ciszę  
tak drogo okupioną

Uwaga autora *Niepokoju* zostaje teraz skupiona na ciszy wypełniającej przestrzeń domu oraz na żonie. Pierwsza to cisza powojenna – wyczekiwana i upragniona, naznaczona ludzkim cierpieniem i śmiercią. Człowiek nie chce przytłumić jej żadnym dźwiękiem. W mieszkaniu Różewicza dopiero teraz osiąga ona swoje apogeum. Milczy w nim zarówno poeta, jak i jego żona. Symbolem tego milczenia jest niewyartykułowany śmiech kobiety. Poeta obserwując ją, dostrzega nie tylko walory jej wyglądu zewnętrznego („Koroną złotych włosów błyska”), ale intuicyjnie rozpoznaje dźwięki przez nią niewypowiedziane. Różewicz podejrzewa, że żona się śmieje. To entuzja-

---

no-pragmatycznemu traktowaniu gór przez alpinistów w pewnym sensie odpowiadają śląskie góry – nie góry”. M. Pacukiewicz: *Grań kultury. Transgresje alpinizmu*. Kraków, Universitas, 2012, s. 159–160.

<sup>17</sup> Por. A. Ściepuro: *Wobec stalinizmu. Wiersze Tadeusza Różewicza z lat 1949–1956*. „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 2, s. 38.

<sup>18</sup> M. Głowiński: *Rytuał i demagogia. Trzydzieście szkiców o sztuce zdegradowanej*. Warszawa, Open, 1992, s. 128. Cyt. za: A. Ściepuro: *Wobec stalinizmu...*, s. 39.

styczny obraz. Kobieta, której śmiech ciśnie się na usta, odczuwa jednak lęk przed jego wyrażeniem, dlatego zatrzymuje go w sobie, hamuje. Podmiot wiersza opisuje jej zachowanie: „(żona – K.N.-K.) przyciska rękę do piersi”. Gest ten daje znać, że w jej wnętrzu coś się wydarza. Kobieta broni się jednak przed uzewnętrznieniem swoich uczuć, ich wypowiedzeniem. Nie chce śmiechem zagłuszyć ciszy, obniżyć jej wartości. Zaburzenie spokoju byłoby powtórzeniem doskwierającej człowiekowi utraty ciszy, dlatego żona poety ukrywa swoją radość.

Ale też nie można jeszcze głośno się śmiać i cieszyć, bo – jak napisze Różewicz w drugiej części swojego wiersza –

W Hiszpanii w Grecji  
w domach prostych ludzi  
mieszka milczenie  
w biednych domach  
mieszka śmierć  
Odszedł od nich śmiech

Myśli poety, rodzące się w zaciszu jego mieszkania nie koncentrują się tylko na jego najbliższym otoczeniu. Ten niewypowiedziany śmiech żony wywołuje w nim także inne obrazy. Autor *Niepokoju* odnosi się do cierpienia dwóch europejskich krajów. Między wierszami przypomina o toczących się wojnach domowych (w Hiszpanii – od 1936 do 1939 roku; w Grecji – od 1944 do 1949 roku). Zmagania zbrojne i walkę polityczną przeciwstawia cierpieniu zwykłych ludzi. Dokonuje się ono w przestrzeniach prywatności. Nie wypełnia ich taka cisza, jaka rozbrzmiewa po latach niepokoju w mieszkaniu Różewicza. Ta jest stanem fizycznym rzeczywistości, w której nie rozlegają się żadne dźwięki. Teraz mamy do czynienia z milczeniem i śmiercią. Pierwsze jest ciszą dialogiczną. Dzieje się ona między „ja” i „ty”, jest formą mowy, komu-

nikującą sprawę najistotniejsze. W tym wypadku wyraża krzywdę i cierpienie człowieka. Druga jest ciszą absolutną. Przychodzi, jak chce, i kiedy chce. Człowiek nie ma na nią żadnego wpływu, tylko musi się jej poddać<sup>19</sup>. Milczenie i śmierć zagłuszają spokój właściwej, upragnionej ciszy (tej, której ma szczęście doświadczać już autor *Czerwonej rękawiczki*), przytłumiają ludzki śmiech (ten, który ciśnie się na usta żony poety). Są mową komentującą niełatwą rzeczywistość, odzwierciedlającą sytuację, w jakiej przyszło znaleźć się człowiekowi:

Bo ludzie którzy czekają  
ludzie którzy przywarli uchem do ziemi  
ludzie którzy śpią z otwartym okiem  
nie śmieją się  
Ludzie którzy oddychają pod ziemią  
milczą

Oczekiwanie, nasłuchiwanie, nocne czuwanie czy stan bezsenności, chociaż zastępują w wierszu śmiech, nie są milczeniem. Przeciwnie: czynności te przemawiają same w sobie, są mową wyrażającą nadzieję na ocalenie z czasów niepokoju. „Ludzie [...] przywarli uchem do ziemi”, bo próbują się z nią złączyć, zjednoczyć na tyle, aby móc jeszcze usłyszeć w niej głos innych ocalonych. Poszukują w jej wnętrzu oznak życia, które pozwoliłyby uwierzyć w ludzkie zwycięstwo nad ciszą śmierci, przywrócić na usta utracony śmiech. Tymczasem – jak pisze Różewicz – „Ludzie którzy oddychają pod ziemią / Milczą”. Porażeni bólem i cierpieniem, ukryci w niej, chociaż chwytają jeszcze powietrze, nie wypowiadają ani słowa, nie reagują na to nasłuchiwanie innych. Milczeniem bronią się przed wojną i śmiercią, albo w milczeniu – chcąc powrócić do

<sup>19</sup> J. Filek: *Filozofa wstęp do ciszy*. „Znak” 2014, nr 707. <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/7072014jacek-filekfilozofa-wstep-do-ciszy/> [dostęp: 24.10.2020].

ziemi-matki, która ich zrodziła – umierają bądź szukają w niej ocalenia.

Ale w tej samej ziemi dokonuje się także odnowienie nadziei, ma miejsce początek odrodzenia do życia. Poeta zapowiada:

Nadchodzi czas

Rośliny, których korzenie i kwiaty  
rozwijają się pod ziemią  
do słońca zaczną lecieć  
W ciszy tak drogo okupionej  
słysząc piosenkę więźnia  
„Padają trawy pod kosą, można je ogniem wypalić  
ale kto mocen jest rozkazać ziemi wiosennej  
Ziemi! Nie wolno ci rodzić zieleni  
i nie noś na sobie bujnych traw”

Autor *Uśmiechów*, przeczuwając nadejście wiosny, przedstawia pozytywną wizję przyszłości. Zostaje ona zobrazowana przez rozkwitającą naturę. Usiłuje przebić się z wnętrza ziemi, z ciemności do światła. Jest zapowiedzią przemiany rzeczywistości, w której „podziemie” przebudza się do działania, pokazuje drzemającą w nim siłę. To moment przełamania milczenia, nadejścia upragnionego czasu pokoju – „ciszy tak drogo okupionej”. Wers: „Nadchodzi czas” bezpośrednio koresponduje tu z czwartą strofą innego utworu:

Czas który idzie jest piękniejszy  
ludzie nie będą umierali jak larwy  
komunizm ludzi podniesie  
obmyje z czasów pogardy<sup>20</sup>

Dotychczasowe śmierć i milczenie przerywa również – dotąd bezbronny, uciemniony, gnębiony, teraz

<sup>20</sup> T. Różewicz: *Czas który idzie*. W: *Idem: Poezja...*, s. 294.

„podniesiony”, wyzwolony z dawnych „czasów pogardy” – więzień (w liryku *Czas który idzie* może on być odpowiednikiem człowieka „odgrozonego od świata / trwogą ogromną”<sup>21</sup>, który – jak pisał Arkadiusz Ściepuro – zostaje wezwany, „by się zaangażował, by rzucał się w »otwarte ramiona« nowej rzeczywistości”, który „wierzy, że nowy świat [...] będzie piękniejszy, że »ludzie nie będą umierali jak larwy«”<sup>22</sup>). Przewycięża on strach przed mówieniem. Patetyczne frazy patriotycznej pieśni zamienia na piosenkę. W „ciszy tak drogo okupionej” wybrzmiewa prosta forma gatunkowa. Wyłania się z niej triada: śmierć – życie – śmierć. Jej treść przekazuje najpierw prawdę, że dokonującego się właśnie odrodzenia nie można w żaden sposób powstrzymać. Podmiot mówi: „kto mocen jest rozkazać ziemi wiosennej”. Porażone umieraniem życie z jednej strony pokazuje więc niezłomność, zdolność do pokonywania przeciwności, powrót do swojej pełni; z drugiej – przypomina, że śmierć jest obecna i nie można jej uniknąć, tym bardziej o niej zapomnieć.

W trzeciej części utworu myśli Różewicza koncentrują się ponownie na gliwickiej przestrzeni:

W ciszy tak drogo okupionej  
w mieście fabrycznym leży cmentarz  
Czerwony mały cmentarz  
w środku czarnego miasta  
nagrobki z prostych desek  
nad każdym stoi gwiazda  
W ciszy tak drogo okupionej  
słysząc śmiech dzieci które biegną  
mijają cmentarz biegną dalej  
Słysząc najczulsze każde słowo  
i szept i oddech  
W ciszy tak drogo okupionej

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> A. Ściepuro: *Wobec stalinizmu...*, s. 46.

Strofa ta, będąca powrotem poety do „czarnego miasta”, przywołuje dwa, odległe od siebie obrazy. Pierwszym z nich jest powstały w 1951 roku w Gliwicach cmentarz wojenny żołnierzy radzieckich, biorących udział w ofensywie styczeniowej 1945 roku w ramach operacji sandomiersko-śląskiej. Pełni on rolę miejsca pamięci o dramatycznych wydarzeniach. Kolor czerwony nie jest tutaj tylko barwą wypełniającą kontury umieszczonej na grobach, występującej na fladze czy na godle państwa radzieckiego pięcioramiennej gwiazdy, ale także odzwierciedleniem dokonanej masakry na Niemcach i Ślązakach. Co istotne, jego lokalizacja – jak napisał Różewicz – „w środku czarnego miasta” nie pozwala zapomnieć o istotnych prawdach historycznych. Ludzie wojennego pokolenia, którzy każdego dnia poruszają się ulicami miasta nad Kłodnicą, przechodząc obok cmentarza, przypominają sobie o ludzkim cierpieniu, zderzają się z nim od nowa. Nawet „w ciszy tak drogo okupionej”, w latach odradzającej się rzeczywistości i nastającego pokoju, powraca ono do człowieka, wywołuje w nim uczucie trwogi, niepokoju. Drugi obraz przedstawia biegnące nieopodal tego samego miejsca dzieci – jak napisał Zdzisław Hierowski – „nieświadome obcowania z bohaterstwem i śmiercią”<sup>23</sup>, żyjące już w nowej rzeczywistości. Mury cmentarza ich nie przerażają, groby z czerwonymi gwiazdami (zastępu-

---

<sup>23</sup> Z. Hierowski: „Czarne miasto” Tadeusza Różewicza..., s. 335. Podobny motyw pojawia się w liryku pt. *Gabriel Péri* z tomu *Wiersze i obrazy* Tadeusza Różewicza (1952): „W ciszy wymawiam to imię / Imię rozstrzelanego / W twierdzy Mont Valèrien / Wymawiam jego imię / w mojej ojczyźnie / w moim czarnym mieście/ Tu robotnice / idąc do pracy / odnoszą dzieci / do domów ciepłych i białych / jak śnieg w promieniach słońca // Tu pod czułym okiem / rosną dzieci / Tu zasypiają z czerwonym konikiem / w ramionach / Tu dobrzy ludzie / czuwają / nad ich oddechem // Tu gdzie małe światła / lampek górniczych / są słońcami / ojczyzny / Tu wymawiam imię / rozstrzelanego / w twierdzy Mont Valèrien”. T. Różewicz: *Gabriel Péri...*, s. 320–321.

jące tradycyjne krzyże, których obecności nie pamiętają) nie robią na nich większego wrażenia. Nieuświadomione jeszcze przez śmierć, niedotknięte okrucieństwem wojny, dostosowują się do sytuacji społeczno-politycznej, żyją beztrudnie w „ciszy tak drogo okupionej”, w fabrycznym mieście. To dla nich cisza codzienności – zwykła cisza. Innej bowiem nie znają. Przełamują ją radosnym śmiechem, którego odgłos roznosi się po okolicy. Nie zagłusza on jednak innych dźwięków nieśmiało przebijających się przez tę ciszę, przywołujących przeszłość. Spontanicznemu, dziecięcemu śmiechowi poeta przeciwstawia „najczulsze każde słowo / i szept / i oddech” dorosłych.

To mówienie prawie bezdźwięczne, niesłyszalne, niezagrażające rozbrzmiewającej głośno ciszy oraz myśl o dzieciach prowadzi Różewicza ponownie do jego domu:

Śnieg kołował nad czarnym miastem  
 leży na hałdach senny biały ptak  
 Cisza jest w naszym w domu  
 w ciszy żona się śmieje  
 jej śmiech wypełnia ciszę tak drogo okupioną

Koroną złotych włosów błyska  
 rękę przyciska do piersi Słyszę jej głos  
 „Dwa serca teraz biją we mnie”

Słyszę jej głos Słyszę jej śmiech  
 Szczęśliwy śmiech w tej ciszy.

Krajobraz, rozpościerający się za oknem mieszkania Różewicza, pozostaje niezmienny, podobnie jak nadal niewyartykułowany, ukryty w ciszy śmiech żony poety. Inaczej niż w pierwszej części poematu przedstawia się jednak scena, w której kobieta „rękę przyciska do piersi”. Tym razem gest ten nie zostaje zanurzony w „ciszy tak drogo okupionej”, ale więcej: prowadzi do przerwania milczenia i wypowiedzenia zdania: „Dwa serca te-

raz biją we mnie". Tę powojenną, porażoną śmiercią rzeczywistość przemienia zapowiedź pojawienia się nowego istnienia. Wiadomość o nim przerywa wcześniej powstrzymany i hamowany śmiech żony poety. Różewicz mówi: „Słyszę jej głos Słyszę jej śmiech / Szczęśliwy śmiech [...]”. Dziecko stanie się znakiem nowych czasów.

Wiersz napisany przez poetę w 1950 roku „w ciszy tak drogo okupionej” „w czarnym mieście”, w cieniu hałd zapowiada narodziny pierwszego syna Różewiczów. Przewidziane przez autora *Uśmiechów* w poprzednich częściach utworu odrodzenie przyszłości w sensie historycznym czy politycznym dotyczy więc także jego prywatnego życia.

## Inny pejzaż

W poemacie Tadeusza Różewicza śląski krajobraz z hałdami w tle nie jest najważniejszy. Pojawia się tylko przy okazji, jest elementem dodatkowym, z jednej strony tworzącym scenerię dla opisywanej, rozgrywającej się w jego mieszkaniu ważnej sytuacji lirycznej, z drugiej – odnoszącym się do rzeczywistości społeczno-politycznej. W liryku tym – podobnie jak w wierszu *Rzeka światła*, o czym pisał Arkadiusz Ściepuro – „»przeszłe« ujęto jako »ciemne«, naznaczone piętnem niesprawiedliwości; stanowi ono kontrast dla tego, co teraźniejsze, »jasne«, wiążące się z nowym ustrojem”<sup>24</sup>. I tak owej ciemności (stanowi wojny w krajach europejskich i biedzie mieszkających w nich ludzi) zostają przeciwstawione i umieszczone po stronie światła i nadziei na dobrą przyszłość: urok i spo-

<sup>24</sup> A. Ściepuro: *Wobec stalinizmu...*, s. 36.



kój „czarnego miasta”; industrialna przestrzeń wtopiona w naturę; ośnieżone zwały; „szczęśliwy śmiech” żony, która „koroną złotych włosów błyska”; dwa, bijące w jej ciele serca; „cisza tak drogo okupiona”; odradzające się, wychodzące spod ziemi rośliny; nadchodząca wiosna; piosenka uwolnionego więźnia; śmiech i bez troska dzieci. To między innymi w cieniu hałd i kopalnianych kominów – jak napisze Hierowski – „dokonywał się ów proces powrotu do codzienności, do prostych, najprostszych prawd życia, które człowiekowi zarażonemu śmiercią stawały się objawieniem, do zwykłych stosunków międzyludzkich”<sup>25</sup>. W *Ciszy tak drogo okupionej* śląski pejzaż jest szczególny. Poeta zestawia jego czern z bielą śniegu. Ten, przykrywając miasto, nie tylko zmienia scenerię najbliższego otoczenia poety, ale uspokaja miasto, pozwala je wpisać w eksponowaną w poemacie rzeczywistość ciszy, milczenia i wszelkich przemian. Osiadający na hałdach „senny biały ptak”, będący – jak już zostało wcześniej zaznaczone – metaforą śniegu, czyni hałdy w pewnym sensie onirycznymi elementami krajobrazu, zmienia ich właściwości. Nie są już bowiem okryte kłębami trującego śląską przestrzeń dymu, nie żarzą się na nich kamienie wydobyte z kopalni. Takie przedstawienie śląskich wzgórz pojawia się dla odmiany w liryku *Odpowiedź*. Między programowe postulaty dotyczące poezji zostaje wpleciony następujący obraz:

Patrzę na dymy które unoszą się  
pionowo nad płaskimi dachami  
mojego miasta

Widzę pręgowane ogniem  
boki hałd  
widzę czarne dni robocze

---

<sup>25</sup> Ibidem, s. 338–339.

które zbiegają się w czyste  
kryształy planów<sup>26</sup>

Różewiczowskie dymy nad miastem wydobywają się z kopalnianych kominów i śląskich zwałów, zaciemniając przestrzeń. W „czarnym mieście” hałdy zostają jednak wyróżnione. Na ich zboczach tym razem można dostrzec ogień, który podkreśla i oznacza formę zwału – jego kształt i wysokość. Wzgórze zostaje przez ów łagodnie objawiający się na nim żywioł wyodrębnione z ciemnego krajobrazu. Ogień w tym wierszu nie jest siłą niszczącą. Przeciwnie: dodaje zwałowi estetycznych walorów, przemienia go. Dzięki żywiołowi hałda nie jest już popielata czy czarna. Ogień wywołuje wrażenie, że śląskie wzgórze jest usytuowane w centrum przestrzeni, a nie na jej peryferiach. Hałda góruje i płonie nad miastem. Tym razem przypomina formy wulkaniczne<sup>27</sup>.

Autor *Szkiców krytycznych*, przypominając motyw „czarnego miasta” w utworach Różewicza, słusznie skonstatował:

[...] typowe rekwizyty śląskiej poezji regionalnej – dymy, pręgowane ogniem boki hałd – [...] i budowany z nich obraz nie są celem dla siebie, jak się to dzieje u poetów, którzy na Śląsku tylko to właśnie dostrzegają. Jak w innych [...] wierszach Różewicz przez krajo-

---

<sup>26</sup> T. Różewicz: *Odpowiedź*. W: Idem: *Poezja*. T. 1. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1988, s. 186–187.

<sup>27</sup> Włodzimierz Wójcik zwracał uwagę: „Dla ludzi urodzonych w regionie wielkoprzemysłowym hałda, produkt działalności człowieka, jest takim samym komponentem pejzażu, jakim dla mieszkańców Tokio, Neapolu czy Sorrento okazują się kształty wulkanów Fudzi-Jamy lub Wezuwiusza – będące efektem nieokiełznanej działalności żywiołu, a więc czynnika pozaludzkiego, naturalnego. Jedne i drugie są – bywają lub były – niebezpieczne; z jednym i z drugim człowiek żyje i musi żyć”. W: Wójcik: *Hałdy i ludzie*. W: *Hałda. Materiały...*, s. 34–35.

braz dochodzi do człowieka, wiążąc go z nim w sposób istotny, by zamknąć wiersz pointą, która z liryką krajobrazowo-opisową nic nie ma wspólnego. Tak wiersz osadzony mocno w obrazie czarnego miasta nabiera sensu ogólnego, stając się jednym z ogniw w łańcuchu utworów nieodzownych do określenia poezji Różewicza<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Z. Hierowski: „Czarne miasto” Tadeusza Różewicza..., s. 339–340.

## *Mój czarny dom*

### O jednym wierszu Stanisława Horaka

#### Doświadczenie wojny

Noc, zmierzch, cisza, jesień, wierzba, śmierć, ciemność, czerń to słowa klucze poezji Stanisława Horaka<sup>1</sup> – twórcy, którego życiorys został naznaczony piętnem wojny. „W latach 1943–44 walczył w Armii Krajowej, w latach 1944–50 był żołnierzem Ludowego Wojska Polskiego”<sup>2</sup>. Doświadczenia te towarzyszą mu od 18. roku życia, zabierają jego młodość, stają się – jak u pisarzy pokolenia Kolumbów – traumatycznym doświadczeniem. W 1950 roku zostawia wojsko (w stopniu porucznika) i osiedla się na stałe w Bytomiu<sup>3</sup>. Jest twórcą porażonym, zranionym, nigdy nie pogodzonym z tragedią i okrucieństwem wojny. Trudne doświadczenia powracają do niego mimowolnie. Żyjąc przeszłością dla innych już zamierzchłą, nieustan-

---

<sup>1</sup> E. Zyman: „Ale co zrobić z tymi którzy szumią lasem”. „Poglądy” 1972, nr 17, s. 11.

<sup>2</sup> Bibliografia. W: S. Horak: *Studium ciszy. Wybór wierszy*. Wybór i red. M. Hałas. Katowice, Górnośląskie Towarzystwo Literackie, 2000, s. 84.

<sup>3</sup> Stanisław Horak – poeta i polityk. Zob. <http://zyciebytomskie.pl/index.php/ZB/panteon/stanisaw-horak-poeta-i-politruk> [dostęp: 21.09.2019].

nie przenosi ją do swojej terażniejszości. Ostatecznie nie jest ani „tam” (na froncie), ani „tu” (w domu). Nie opowiadając się za żadną z tych przestrzeni, żyje w zawieszaniu i konkretnie określa swoją sytuację egzystencjalną: „stoję jak człowiek który zgubił siebie / stoję w pół drogi” (*Autoportret*, O, s. 19)<sup>4</sup>, „Umieram jak żyłem / i żyję jak umierałem” (*Do drogiej*, S, s. 4).

Wojna i bycie w armii, wypełniając wyobraźnię i psychosferę autora *Okolicy wiecznych burz*, wdziera się nawet do miejsc, mających być powojennym azylem. Jednym z nich jest dom, z którego Horak czyni temat wiersza umieszczonego najpierw w tomiku *Listopadowe sady*, następnie przedrukowanego przez Marcina Hałasia w zbiorze *Studium ciszy*. Liryk ten (zatytułowany *Mój czarny dom*) – przekonywał na łamach „Śląsk” Ryszard Jasnorzewski – można uznać za wiersz programowy<sup>5</sup>. Kuluje się w nim bowiem całe dotychczasowe wojenne i powojenne doświadczenie twórcy, sama zaś przestrzeń domu zamiast upragnionego schronienia, azylu, najbezpieczniejszej siedziby wciąż przypomina pole walki oraz miejsca i sytuacje z nim związane. Poeta nie bez powodu napisał wiersz elegijnymi dystychami. Gatunkowa forma od razu sugeruje smutny/żałobny ton, a także temat rozpamiętywania (nie)minionego<sup>6</sup> – zarówno wojny, któ-

<sup>4</sup> W szkicu zostały zastosowane skróty, odnoszące się do następujących tomów wierszy Stanisława Horaka: J – *Jesień zaczyna się w nocy*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1961; Ls – *Listopadowe sady*. Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 1965; O – *Okolica wiecznych burz*. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 1972; S – *Samorządby*. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 1987. Sc – *Studium ciszy*. *Wybór wierszy...* Po tytule wiersza podaje skrót i numer strony.

<sup>5</sup> R. Jasnorzewski: *Drzeworyty Horaka*. „Śląsk” 2001, nr 7, s. 76.

<sup>6</sup> Zob. J. Sławiński: *Elegia*. W: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław–Warszawa–Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2007, s. 126. Elegia jest gatunkiem bliskim poecie. Charakterystyczne dla niej dwuwiersze pojawiają się prawie w każdym

ra staje się nigdy niezagojoną, wciąż jątrzącą się raną, jak i czasu przed jej wybuchem, zanim został przez nią wyrwany ze swoich rodzinnych stron.

### „Mój czarny dom”

W całym utworze przewijają się dwa znaczące wyrażenia, pełniące funkcje anafory: „w moim domu” oraz „w moim czarnym domu”. Obydwa wskazują na „dośrodkowy charakter” przestrzeni zamieszkania, opisują jej wnętrze, sugerują, że to w nim znajduje się „ja” mówiące. Pojawiający się tu zaimek dzierżawczy „mój” sugeruje przynależność autora *Czerwonej latarni* do opisywanego miejsca, utożsamienie i bliskość z nim. O ile pierwsza wymieniona fraza jest powszechnie używanym określeniem, o tyle druga, będąca także tytułem wiersza, niepokoi. Z jednej strony może wskazywać na lokalizację domu poety w Bytomiu. Dom usytuowany w „czarnym mieście”, w „czarnej krainie” – jak określa się Śląsk ze względu na jego przemysł, pokłady czarnego węgla i dym wydobywający się z kominów kopalń czy hałd<sup>7</sup> – staje się także naznaczony tym właśnie kolorem regionu. Poeta odróżnia w ten sposób śląski powojenny dom, w którym mieszkał od 1950 roku aż do swojej śmierci, od tego na Podolu, w którym spędził lata swojego dzie-

---

tomie Horaka. Niektóre utwory zostają zatytułowane wprost: *Elegia wieczorna*, *Elegia jesienna*, *Elegia z drzewem*, *Elegia świąteczna*. Zob. S. Horak: *Listopadowe sady*. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 1965, s. 5, 21, 24, 28.

<sup>7</sup> O Śląsku jako „czarnej krainie” pisała Elżbieta Dutka. Zob. E. Dutka: *Literackie krajobrazy Górnego Śląska*. W: Eadem: *Próby topograficzne. Miejsca i krajobrazy w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014, s. 250–251.

ciństwa. Z drugiej strony, „czarny dom” odpycha, nie zachęca do wejścia do środka, nie chroni przed nocą. „Czarność” – zanotował Władysław Kopaliński – „jako przeciwbarwa każdej innej barwy łączy się z »ciemnościami, które były nad głębokością«, z pojęciem substancji uniwersalnej, prachaosem”, „jest symbolem zła, niemoralności, [...] strachu, ponurości, [...] zmartwienia, nienawiści, niebezpieczeństwa, [...] katastrofy, zniszczenia, smutku, [...] śmierci”<sup>8</sup> – kumuluje zatem w sobie to wszystko, czego Horak doświadczył podczas wojny. Dom staje w ten sposób w opozycji do przestrzeni ciepłej, jasnej, oświetlonej, rodzinnej, nie jest – jak dowodził Gaston Bachelard – „światem przeciw-ataków”<sup>9</sup>. Horak tytułową frazę wiersza niewątpliwie wyraża lęk „bycia-w-ciemności”. Kiedy nastaje mrok – jeden z elementów traumatycznego doświadczenia Horaka – natychmiast powracają myśli o pozostałych trudnych przeżyciach. Objawia się tu „pamięć traumatyczna” poety, która – w jego przypadku – dochodzi do głosu w określonych, konkretnych warunkach, „przypominających o pierwotnej sytuacji” zranienia<sup>10</sup>. Twórca w *Samorzeźbach* dramatycznie i wprost skonstatuje: „ciemność / jest straszna” (*Prośba o jasność*, S, s. 9). Ona bowiem – jak napisał – „jest” nieustannie, trwa w czasie, przenika wszystko. Nie pozwala poecie czuć się komfortowo, pochłania nawet to, co powszechnie zo-

<sup>8</sup> Czarny. W: W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa, „Wiedza Powszechna”, 1990, s. 53.

<sup>9</sup> G. Bachelard: *Dom rodzinny i dom oniryczny*. W: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Wyboru dokonał H. Chudak. Przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Przedmowa J. Błoński. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975, s. 316–317.

<sup>10</sup> B.A. van der Kolk, O. van der Hart: *Natrętna przeszłość: elastyczność pamięci i piętno traumy*. Przeł. T. Bilczewski i A. Kowalcze-Pawlik. W: *Antologia studiów nad traumą*. Red. T. Łysak. Przeł. T. Bilczewski, K. Bojarska, J. Burzyński, A. Kowalcze-Pawlik, A. Rejniak-Majewska. Kraków, Universitas, 2015, s. 146–147.

stało uznane za bezpieczne i domowe. Nie dziwią zatem modlitewne frazy twórcy skierowane do „gwiazdy porannej” w liryku *Prośba o jasność*: „nie zachodź / proszę” (S, s. 9).

## Dziwny dom

Opis „czarnego domu” odzwierciedla wnętrze poety – wszystko, co czuje i przeżywa:

w moim domu jak brzozy na podolu szumią dymu  
chorągwie
w moim czarnym domu wiatr ptaki przywiewa  
z czerwonego nieba
*Mój czarny dom, Ls, s. 22; Mój czarny dom, Sc, s. 42*

Ważną rolę w wierszu odgrywa wiatr. Poeta jest mocno uwrażliwiony na szum tego żywiołu. Kiedy się pojawia, w twórcy od razu zostaje uruchomiony szereg innych podobnych dźwięków i obrazów, mających źródło w wojennych doświadczeniach. Działa destrukcyjnie: rozbija i niepokoi podmiot, gwałtownie wkracza w rzeczywistość. W pamięci autora *Samorzeźby* zapisał się przede wszystkim jako żywioł siejący albo zapowiadający zniszczenie. To wiatr – jak mówi podmiot – „ciemny za nikłym blaskiem liścia” (*Andromeda*, J, s. 20), „szarpiący drzewa / i mnie” (*List nadchodzący*, O, s. 23), stanowiący „pierwszy podmuch / ciemnej fali powietrza” (*Zmierzch*, J, s. 12). Do domu Horaka wdziera się natomiast zaledwie delikatny jego podmuch. Staje się on jednak siłą sprawczą, wywołującą kolejne, składające się na traumatyczne doświadczenie twórcy elementy. Szum żywiołu, przełożony przez poetę na szum brzoź, przywraca w jego pamięci „kraj-



braz dźwiękowy” rodzinnych stron<sup>11</sup>. Słyszany dźwięk kojarzy się jednak nie tylko ze szczęśliwymi chwilami spędzonymi przez autora *Czerwonej latarni* w małej ojczyźnie, ale także z jej spustoszeniem. Przypomnijmy: Stanisław Horak urodził się w obecnej Ukrainie – Tarnopolu, stolicy Podola, dotkliwie zniszczonej podczas drugiej wojny światowej przez Sowieców i Niemców<sup>12</sup>. Po-

---

<sup>11</sup> Więcej na temat „krajobrazu dźwiękowego” zob. E. Rybicka: *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków, Universitas, 2014, s. 249.

<sup>12</sup> W „Nowej Trybunie Opolskiej” o Tarnopolu czytamy: „I znów II wojna światowa zadała temu miastu straszliwy cios. Po wejściu Sowieców do Tarnopola 17 września 1939 r. na bruk runął okręcony stalową liną zaczepioną do sowieckiego czołgu pomnik Piłsudskiego. Był to największy w tym czasie w Polsce pomnik marszałka na koniu dłuta Głowińskiego. Na ulicach pojawiły się plakaty z portretem pulchnego marszałka Woroszyłowa, z orderami i lornetką na szyi oraz napisem: »Bijcie polskich panów i podpanków. Łapcie polskich oficerów. Ufajcie Armii Czerwonej, która przynosi prawdziwą wolność«. Potem przyszła straszliwa zima. Trzydziestostopniowe mrozy. Ludzie żartowali, że jest to skutek otwartej granicy na wschód. Zaczęły się masowe aresztowania. Do Katynia wywieziono prezydenta miasta Stanisława Widackiego, a do Tweru – wojewódzkiego komendanta policji Wiktora Gorczyńskiego. W piwnicach więzień zakatowano 700 polskich patriotów. Gdy po niespełna dwóch latach do miasta weszli hitlerowcy, wymordowali wszystkich Żydów tarnopolskich – około 15 tysięcy, natomiast banderowcy oprócz Żydów skupili się na mordowaniu Polaków we wsiach pod Tarnopolem. U schyłku wojny Niemcy ogłosili Tarnopol twierdzą (*festung*) – broniącym się hitlerowcom nie wolno było cofnąć się o krok. Hitler wiązał z obroną miasta wielkie nadzieje. Przez parę tygodni niemieckie formacje broniły się zaciekle. Rosjanie szturmowali i nieustannie bombardowali miasto, co doprowadziło do prawie całkowitej zagłady jego starówki i zabytkowych budowli. Znów objawiło się, że nad Tarnopolem wisało jakieś okrutne fatum, bo pobliski Lwów miał szczęście i hitlerowcy nie ogłosili go *festungiem*. Pięknej starówki lwowskiej wojna nie tknęła. Opolanin Zbigniew Kościów napisał, że Tarnopol »dosłownie zrównano z ziemią«. Przechodził 6 razy z rąk do rąk. Dziś zdaje się nie pamiętać, jak zażarta była wojna między Hitlerem a Stalinem. Różni okazyjni publicyści piszą, że Niemcy po pro-

eta do powojennego domu w Bytomiu zabiera oba wymienione obrazy rodzinnych stron. Ten drugi przemawia w nim jednak silniej. Szelest wiatru przemieniający się w szum drzew miejsca dzieciństwa od razu przekształca się w trzepot chorągwi – „w czasie wojny – symbol honoru i wierności, którego w potrzebie należy bronić – nawet składając w ofierze własne życie”<sup>13</sup>. W liryku Hora-ka nie pozostają one jednak znakiem zwycięstwa. „Dym chorągwie” świadczą tu raczej o dokonującym się spustoszeniu, o pożodze, o toczonej wciąż walce. To straszny dym, „przed którym” – jak mówi podmiot w innym wierszu – „nawet bóg upadł na twarz” (*Modlitwa, O*, s. 34). Niekontrolowany, przenika także wiatr – być może dlatego w utworach autora *Jesieni zaczynającej się w nocy* jest on przedstawiany w ciemnych barwach. Do powiewu żywiołu włączają swój lot ptaki z nadzieją, że ocali je przed śmiercią. Szum wiatru przygania je „z czerwonego nieba” do domu i pamięci poety. Mają one stać się ich schronieniem, zagwarantować bezpieczeństwo. Lot ptaków nie tylko dynamizuje żywioł czy – jak pisał Bachelard – „udziela siły wiatrowi [...]”<sup>14</sup>, ale natychmiast przypomina poecie o wojennej pożodze. Wiatr swoim szumem, przywołując twórcy różne wspomnienia, zakłóca spokój i ciepło bytomskiego azylu. Przenosi do najbardziej bezpiecznego „tu” traumatyczny czas oraz opuszczone – naczaczone obecnością i walką poety – miejsca.

---

stu wycofali się z Tarnopola. Zakończenie wojny w mieście przeżyło tylko 12 tys. osób, z których większość będzie wysiedlona na zachód – na Śląsk”. Zob. *Moje kresy. Tarnopol – Stolica Podola*. „Nowa Trybuna Opolska” z dn. 20.02.2010. <https://nto.pl/moje-kresy-tarnopol-stolica-podola/ar/4142713> [dostęp: 29.09.2019].

<sup>13</sup> *Chorągiew*. W: *Leksykon symboli*. Oprac. M. Oesterreicher-Mollwo. Przeł. J. Prokopiuk. Warszawa, Wydawnictwo ROK Corporation, 1992.

<sup>14</sup> G. Bachelard: *Poetyka skrzydeł*. W: Idem: *Wyobrażenia poetycka...*, s. 197.

Wiatr nie jest jednak jedynym uniedogodnieniem szukającego wytchnienia twórcy. W drugim dystychu wiersza czytamy:

w moim domu noce moje wypełnia blask dziwnych  
kurantów  
i dziwne dąbrowy z kamienia do snu mnie kołyszą  
*Mój czarny dom*, Ls, s. 22; *Mój czarny dom*, Sc, s. 42

Horak, opisując wnętrze domu, ujawnia swoje zdeorientowanie. Czuje, że dzieje się w nim coś niepokojącego. Noce, które w nim spędza, okazują się tak samo bezsenne, jak noce czuwania na froncie. O ile podczas wojny autor *Listopadowych sadów* wiedział, czego może się po nich spodziewać, o tyle inaczej jest w domu. Ta przestrzeń wydaje mu się bardziej obca i nieznamoma. Rozbrzmiewają w niej dźwięki i pojawiają się obrazy, których poeta nie potrafi rozpoznać i konkretnie nazwać. Kierując się swoją intuicją, próbuje zdefiniować je i opisać przez pryzmat bolesnych doświadczeń. Miesza albo zrównuje w ten sposób dwa porządki: wojenny i domowy. Pokazuje, że przeszłość znacząco przejmuje nad nim władzę. I tak przywołany przez twórcę „blask dziwnych kurantów” nie jest odbijającym się od szyby domowego zegara światłem czy echem mechanizmu wygrywającego melodię o pełnej godzinie, ale raczej lśnieniem wydobywającej z siebie wojskowe sygnały trąbki. Nocna sceneria wnętrza domu przypomina natomiast autorowi *Państwa róży* lasy z dębowym drzewostanem. Poeta określa je jako „dąbrowy z kamienia”. Sformułowaniem tym wskazuje na właściwości dębów, które kumulują w sobie „siłę, moc, stałość i potęgę” (dąb – łac. „twardość” i „krzepkość”)<sup>15</sup>. Będące drzewami odpornymi na wodę, nie podlegają gniciu ani butwieniu. W wierszu Horaka są one jednak „dziwne”, zatem inne niż poeta pamięta. „Dąbro-

---

<sup>15</sup> W. Kopaliński: *Dąb*. W: Idem: *Słownik symboli...*, s. 64.



Horaka do niej faktycznie prowadzą, ale też rozciągają się jeszcze dalej „do ziemi”, znamienne się z nią łącząc. Obraz ten jest wieloznaczny. Po pierwsze – podążając za myślą autora *Wyobraźni poetyckiej* – wskazuje na „fakt mieszkania w domu, który wyrasta z ziemi, który żyje z korzeniami zapuszczonymi w czarnoziem”<sup>17</sup>. Podkreśla przywiązanie człowieka do konkretnej przestrzeni – w przypadku Horaka śląskiej czy bytomskiej, poprzecinanej w głębi „łśniącymi korytarzami” (rozjaśnionymi przez górnicze światło karbidówki albo lampy-czołówki) kopalni. To ziemia żyjąca własnym życiem, mająca swój określony rytm pracy. Po drugie jednak – co chyba jest bliższe Horakowi – korytarze kierujące „wprost do ziemi” to tunele prowadzące do bunkrów, schronów czy śmierci, przez które przechodzili doświadczający wojny. Ziemia dla wielu z nich jest teraz miejscem spoczynku, zbiorowym grobem. Dom „ja” lirycznego, poprzez bezpośrednie połączenie z ziemią, zostaje nierozzerwalnie związany ze śmiercią i umarłymi. Poeta żyje obok nich, łączy się z nimi we wspólnotę. Samo natomiast wewnątrz miejsca zamieszkania już za jego życia przypomina przebywanie w mogile, w której – jak czytamy w wierszu – „przy lampkach złotych ogląda się jesień”. To raczej rozpalone na grobie (w domu poety) znicze/świece. Pora jesieni jest zaś szczególnym czasem pamięci o zmarłych i rozpamiętywania utraty. Ale też sama decyzja i odwaga poety o wkroczeniu do ziemi (piwnicy, kopalni, grobu) „pomaga [...] zejść” – pisał Bachelard – „w głąb nas samych” i uporać się „ze strachami, czyhającymi w korytarzach”.

Wszystko nabiera wówczas cech symbolu. [...] Jeśli zastanowimy się choć trochę nad obrazami, zwolnionymi obrazami, które narzucają się nam w trakcie owego „zstępowania”, podwójnego zstępowania – niewąt-

---

<sup>17</sup> Ibidem, s. 312.



Najpierw jest się w określonym „tu”, potem „tu” przechodzi w obszar „nigdzie” – ani tu, ani tam, ani gdzieś, poza wszelkimi wyobrażeniami – by ostatecznie powrócić do „tu” jako bycia „gdzieś”, ogarniającego to, co gdzie indziej, co tam, co nieobliczalne i zatrażające<sup>19</sup>.

W ojczyźnie – bytomskim „czarnym domu”, owym „tu” zawierającym w sobie wszystkie utracone miejsca i traumatyczne przeżycia z przeszłości – autor *Listopadowych sadów* podejmuje się próby odbudowania swojej normalności, powrotu do życia sprzed wojny. Podmiot mówi: „odtwarzam do gry instrumenty”. Tak jakby dźwięk i muzyka z nich wydobywane miały przywrócić twórcy radość. Stają się one jedynym, co jeszcze mu pozostało, są resztką szczęśliwego świata, przynoszą chwile pocieszenia. Horak daje temu wyraz także w innych swoich utworach: „czasem przywróć mi matko [...] / radość instrumentów wyłowionych z morza” (*Okolica gwiazdy*, Ls, s. 16), „wołajcie / jak się [...] o skrzypce na smutek prosi” (*Alberta Camusa nie ma*, J, s. 47), „mamo // zostało skrzypiec głąskanie” (*Muzyka żałobna*, J, s. 39), „bym mógł dla uciechy wygrywać różne msze / całą noc pieściłem dudy zrobione z zadymki” (*Madrygał*, J, s. 43) itd. Rekonstrukcja instrumentów, doprowadzenie ich do stanu używalności to jednak żmudny proces, który trwa i jeszcze się nie dokonał. Powrót do normalności zostaje zatem rozciągnięty w czasie, okazuje się jednym z najtrudniejszych powrotów. Większą siłę w domowej przestrzeni przybiera mimo wszystko wciąż to, co porażające:

w moim czarnym domu jak w żniwa ogniska bez  
przerwy płoną

---

<sup>19</sup> A. Kunce: *Dom – na szczytach lokalności*. W: T. Sławek, Z. Kadłubek, A. Kunce: *Oikologia. Nauka o domu*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013, s. 71.

w moim czarnym domu paprocie kwitnące zrywa się  
żelazem

w moim czarnym domu pamiętam o czarnych  
żołnierzach

w moim czarnym domu zamknąłem dla nich drzwi  
*Mój czarny dom, Ls, s. 22; Mój czarny dom, Sc, s. 42*

Kolejnym, dominującym żywiołem w „czarnym domu” Horaka, obok wspomnianego już wiatru, jest ogień. Gaston Bachelard trafnie dowodził:

Ogień i ciepło stanowią zasadę wyjaśniania w najróżniejszych dziedzinach, gdyż są dla nas okazją do nieniszczalnych wspomnień, prostych i decydujących doświadczeń osobistych. Ogień jest skutek tego zjawiskiem uprzywilejowanym, które może wszystko wyjaśnić. Jeżeli wszystko co zmienia się wolno, tłumaczy się życiem, wszystko, co zmienia się szybko, tłumaczy się ogniem. Ogień jest w najwyższym stopniu żywotny. Ogień jest intymny i uniwersalny. Płonie w naszym sercu. Płonie w niebie. Wypęta z głębin substancji i zjawia się jako miłość. Wpęta w materię i ukrywa się utajony jak nienawiść i zemsta. Ze wszystkich zjawisk jest naprawdę jedynym, które może całkowicie łączyć obie wartości przeciwne: dobro i zło. Rozświecła raj. Pali w piekle. Jest rozkoszą i torturą. Jest kuchnią i apokalipsą. Sprawia przyjemność dziecku grzecznie siedzącemu koło niego, ale karze wszelkie nieposłuszeństwo, kiedy chce się igrać zbyt blisko z jego płomieniami. Oznacza dobrobyt i szacunek. Jest bogiem opiekuńczym i straszliwym, dobrym i złym. Może sobie zaprzeczać – jest więc jedną z zasad uniwersalnego wyjaśniania<sup>20</sup>.

Można się domyślić, że tej dwoistości ognia, o której pisze autor *Wyobraźni poetyckiej*, Horak doświadcza co-

<sup>20</sup> G. Bachelard: *Psychoanaliza ognia*. W: Idem: *Wyobraźnia poetycka...*, s. 28.



dziennie w swoim domu. Ogień w zacisznym domostwie płonie przecież w lampie, kominku albo piecu – przynosi domowe, upragnione poczucie ciepła i bezpieczeństwa<sup>21</sup>. Szybko jednak okazuje się, że nie o taki ogień chodzi autorowi *Samorzeźb*. W jego domu jest on zupełnie inny, przypomina raczej wielkie ogniska, rozpalane w czas żniw. Poeta obrazem tym nawiązuje do słowiańskich obrzędów zwanych nocą świętojańską albo Kupały, którą obchodzi się w letnie przesilenie Słońca, podczas najkrótszej nocy w roku. Świętując, wskrzesza się ognie sobótkowe, rozświetlające ciemność czerwcowej nocy. To właśnie takie ogniska płoną w domu poety, gdy zapadnie zmrok. Nie mają one jednak nic wspólnego ze świętojańską radością. Przeciwnie: przypominają raczej o wojennych pożarach na froncie. Nawet kiedy zostaną ugaszone i tak „bez przerwy płoną” (w pamięci) – zabierają ludzi i trawią przestrzeń. Żywiół, z którym na co dzień poeta stara się żyć, wypełnia jego psychosferę i nie pozwala w niej zaistnieć życiu. Każde jego objawy są od razu tłumione albo niszczone: „w moim czarnym domu paprocie kwitnące (będące zresztą kwiatem poszukiwanym podczas nocy świętojańskiej, którego odnalezienie symbolizuje pomyślny los, bogactwo, siłę i mądrość – K.N.-K.) zrywa się żelazem”. Horak uświadamia sobie, że prześladowająca go codziennie mania wojennej pożogi była „wezwaniami stosu” nie tylko dla już poległych na wojnie walczących, ale jest nim także dla niego samego. „Ogień” – konstatawał Bachelard – „sugeruje pragnienie zmiany, przyspieszenia czasu, sprowadzenia całego życia do kresu, do wyjścia poza nie”<sup>22</sup>. Przypomina ocalałemu poecie o dramatycznej śmierci „czarnych żołnierzy”. Autor *Czerwonej latarni*, mając poczucie winy z powodu własnego uchronienia siebie przed „wezwaniami stosu”,

---

<sup>21</sup> Ibidem, s. 30.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 34 i 38.

„zamyka dla nich drzwi” domu. Duchy/widma poległych żołnierzy nawiedzają go, prześladują i nie pozwalają spać spokojnie. Wnętrze domu – chociaż czarne, nie do końca przyjazne, pełne wojennych wspomnień – chroni poetę przed tymi, z którymi boi się najbardziej spotkać i skonfrontować twarzą w twarz.

### Pragnienie domu

„Gdybym znalazł / ciszę głuchą w domu / jak w dawnym lesie // szedłbym do niej / jak po tamtym lesie / wczoraj chodziłem” (*Prośba o szmer liści*, S, s. 1) – wyznał Horak w *Samorzeźbach*. W poecie tkwi zatem pragnienie zamieszkania w przestrzeni, która stałaby się dla niego prawdziwym schronieniem, przynoszącym mu spokój i codzienne poczucie bezpieczeństwa. Autor *Listopadowych sadów* po wojnie próbuje stworzyć ją w Bytomiu. „Budowanie i zasiedlanie każdej siedziby” – pisał Mircea Eliade – „zawsze poniekąd równoznaczne jest z początkiem, z nowym życiem”<sup>23</sup>. W przypadku Horaka „uwikłanego bez reszty w czas – dla innych – miniony”, „żyjącego wciąż w świecie wojny, która go osacza, przenika jego myśli, określa krąg najbardziej dlań istotnych problemów”<sup>24</sup> prawda autora *Traktatu o historii religii* się nie sprawdza. Dom Horaka wypełnia bowiem tylko ciemność sporadycznie przerywana błyskami dziwnych świateł, niepokoją wojenne żywioły oraz nawiedzają niechciane duchy poległych. Dom staje się dla twórcy raczej miejscem bezsenności i czuwania, rozpamiętywania

<sup>23</sup> M. Eliade: *Świat, miasto, dom*. W: *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*. Przeł. I. Kania. Kraków, Oficyna Literacka, 1992, s. 27–34.

<sup>24</sup> E. Zyman: „Ale co zrobić z tymi którzy szumią lasem”..., s. 11.

(nie)minionego, anizeli odpoczynku, wyczekiwanego po długim pobycie w armii i na wojnie. Poeta przenosi do niego zarówno swoje traumatyczne doświadczenia, jak i miejsca, które zostały naznaczone jego obecnością, walką i cierpieniem. Tadeusz Sławek wyjaśniał:

[...] specyficzna relacja człowieka z przestrzenią [...] polega na niemożliwości zacierania się poszczególnych *topoi*, tak iż człowiek nigdy nie wyrzeka się miejsc, nie zostawia ich bezpowrotnie za sobą. Trwały związek z miejscami jest podstawą egzystencji ludzkiego indywiduum. Z rozważań Heideggera wynika, że nie ma takiego „tu”, które nie byłoby już „tam”, ale i odwrotnie – „tam” nabiera znaczenia poprzez „tu”, w którym się znajduje<sup>25</sup>.

Stanisław Horak innego domu, będącym wolnym od widm przeszłości azyłem, nigdy nie zbudował. Poeta tę niemożność doświadczenia po wojnie bezpiecznej siedziby uważa za swój wyrok. Podejmując kolejne próby pracowania traumy i odcięcia się od wojennych wspomnień, ostatecznie podda się i ogłosi swoją porażkę:

więc muszę jednak błądzić  
wydeptanymi ścieżkami podłogi  
od horyzontów okna  
do znikających kwadratów

*Wyrok*, J, s. 15

---

<sup>25</sup> T. Sławek: *Gdzie?* W: T. Sławek, Z. Kadłubek, A. Kunce: *Oikologia. Nauka o domu...*, s. 8.

Gdzie są las i dom?  
O wyobraźni poetyckiej  
Feliksa Netza

Zachwył naturą

Gdzie jest las? „Unikalna formacja przyrodnicza, rozpatrywana jako najbardziej złożony ekosystem lądowy”, „zielone płuca świata”, „gwarant trwania życia wszystkich żywych organizmów”, „nasza wspólna przyszłość”, „surowy materiał, z którego budowany jest cały wszechświat znaczeń, okreśłany jako ludzka kultura?”<sup>1</sup>. To pytania, które stawiają sobie nie tylko współcześni ekolodzy i leśnicy. Niepokoją one także Feliksa Netza w jego pierwszym, wydanym w 1968 roku, tomie poetyckim *Związek zgody*. Beata Zwolińska, analizując ten zbiór wierszy, wskazywała:

Bodajże najczęściej przywołaną metaforą, obok obrazów „ornitologicznych” (ogólnie pojawiają się ptaki, czasem szczegółowo nazywane gatunki, np. jastrząb, gęsi, wrona), jest metafora lasu, ustępująca obrazowi rzeki. Nie oznacza to jednak, że liryki zebrane w *Związku zgody* skupiają się na elementach wiejskie-

---

<sup>1</sup> A.A. Konczal: *Antropologia lasu. Leśnicy a percepcja i kształtowanie wizerunków przyrody w Polsce*. Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN, 2017, s. 14, 15, 18.

go pejzażu, bowiem nad opisem góruje myśl odnosząca się do sytuacji egzystencjalnej i epistemologicznej podmiotu lirycznego<sup>2</sup>.

Autor *Krzyku sowy* w swoich utworach ujawnia wrażliwość na świat przyrody. Opisuje skomplikowaną relację, jaka zostaje wytworzona pomiędzy nią a człowiekiem. Ten z jednej strony wspiera ją, tworząc przez życie i wzrastanie w niej jej „konstrukty” (lasy, rezerваты czy parki), z drugiej degraduje. Częściej jest jednak niszczona: najpierw przez czas i wyższość jednego prawa natury nad drugim, następnie przez – jak pisała Anna Węgrzyniak – cywilizację, która nieraz świadomie „zadaje ból” Ziemi<sup>3</sup>. Cierpienie i śmierć w wierszach autora *Z wilczych dołów* nie dotyczą więc tylko człowieka. Zwolińska pisała:

Wiersze Netza nie są prostą afirmacją świata, którego piękno i doskonała konstrukcja, wyważona harmonia, ujawniają się ze szczególną siłą w wiejskim otoczeniu, zwłaszcza, że jest to świat (głównie za sprawą działań człowieka-destrukтора [...]) niepokojąco nietrwały, kruchy również w swym pięknie, które w sposób naturalny przemija<sup>4</sup>.

## Las

Feliks Netz w swoich wierszach ze *Związku zgody* pokazuje, że „las jest historią”. Nie tylko był i już go nie

<sup>2</sup> B. Zwolińska: *Poeta, którym się bywa*. W: Eadem: „Być sobą i kimś innym”. O twórczości Feliksa Netza. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2012, s. 105–106.

<sup>3</sup> A. Węgrzyniak: *Przybysz z innej galaktyki. Dlaczego Feliks Netz nie lubi Ameryki?* W: *Światy poetyckie Feliksa Netza*. Red. J. Kisiel, M. Kisiel. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2017, s. 156.

<sup>4</sup> B. Zwolińska: *Poeta, którym się bywa...*, s. 106.

ma, ale jako historia – przypominała Agata Agnieszka Konczal – „bierze [...] udział w procesie budowy biografii poszczególnych osób”<sup>5</sup>. Las jest w ten sposób pamiętany, opowiadany, albo zapominany przez człowieka. Stanowi usytuowany w środowisku naturalnym element, który przypomina o przeszłości, ale także pomaga uporządkować teraźniejszość<sup>6</sup>. Postawione na początku szkicu pytanie nie kieruje uwagi na miejsce lokalizacji lasu, ale na zdumienie poety, który nie tylko patrzy na to, co po lesie pozostało, ale próbuje również zrozumieć, co się w nim wydarzyło. „»Gdzie?« dotyka tego, gdzie jestem” – konstatował Tadeusz Sławek. Pytanie to rozpatruje zatem przestrzeń i warunki, jakie stwarza ona dla życia<sup>7</sup>, weryfikuje wcześniejsze wyobrażenia o niej.

Autor *Z wilczych dołów* napisał:

las wypalony ze zwierząt  
 – krzyk sarny: suchy szkielet lipca  
 zwierzęta wyczesane z lasu  
 – lepkiej korze odjęty odyniec  
 żar palcami węszy poszycie  
 – korzeń tryska czarnym krwioziemem  
 ciało drzew rozprute do rdzenia  
 – słój ze słojem podwaja uścisk

dym w świetle kopie tunele  
 sumienie gryzie mu ogień

*Zabójstwo sosnowego lasu, ZZ, s. 11*<sup>8</sup>

<sup>5</sup> A.A. Konczal: *Antropologia lasu...*, s. 31.

<sup>6</sup> Por. ibidem.

<sup>7</sup> T. Sławek: *Gdzie?* W: T. Sławek, Z. Kadłubek, A. Kunce: *Oekologia. Nauka o domu*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013, s. 23.

<sup>8</sup> Wszystkie cytowane w szkicu wiersze pochodzą z tomu: F. Netz: *Związek zgody*. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 1968. Po tytule wiersza podaję skrót ZZ i numer strony.

Oto dramatyczny obraz sosnowego lasu. Zostaje on uchwycony przez poetę w momencie jego rozpadu. Ogień, który niszczy las nie jest jednak gwałtowny. Podmiot mówi: „żar palcami węży poszycie”. Będąc raczej określeniem gorąca, wysokiej temperatury powietrza, stanowi łagodniejszą formę spalania. Niszcząc przystosowane do trudnych i niesprzyjających warunków środowiska naturalnego drzewa (sosny to bowiem symbol długowieczności i wytrzymałości<sup>9</sup>), powoduje nieodwracalne zmiany: przyspiesza czas, doprowadza życie do kresu. Poeta eksponuje tutaj paradoks polegający na przemijalności miejsc i rzeczy uważanych za najtrwalsze. Las w wierszu Netza raczej tli się, aniżeli płonie. Umiera zatem nie spektakularnie, nie od razu. Spala się powoli, część za częścią. Jego śmierć zostaje rozciągnięta w czasie. Autor *Krzyku sowy* opisuje raczej agonię lasu, który – jak napisał Gaston Bachelard – przeczując „wezwanie stosu”, próbuje jeszcze walczyć o swoje życie i przetrwanie<sup>10</sup>.

Żar przenika najpierw dolne partie zielonej przestrzeni, wdzierając się pod powierzchnię ziemi, dotykając korzeni. Te jako pierwsze odczuwają skutki suszy. Proces niszczenia lasu rozpoczyna się zatem od środka. Żar, niszcząc go od wewnątrz, dokonuje na nim zbrodni doskonałej. Nikogo ona nie porusza, bo nikt początkowo jej nie zauważa. Las skazany jest więc sam na siebie. Jego rozkład rozpoczyna się od zniszczenia najtrwalszych i najważniejszych elementów drzewa. Odpowiadają one nie tylko za jego bycie, ale także za istnienie wokół innych żywych organizmów: „Korzenie pobierają substancje, transportują je dalej, w ramach rewanżu dostarcza-

<sup>9</sup> *Sosna*. W: W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa, „Wiedza Powszechna”, 1990, s. 395–396.

<sup>10</sup> G. Bachelard: *Psychoanaliza ognia*. Przeł. H. Chudak. W: *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*. Wyboru dokonał H. Chudak. Przeł. H. Chudak, A. Tatariewicz. Przedmowa J. Błoński. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975, s. 34.

ją produkty fotosyntezy grzybowym partnerom, a nawet przekazują substancje ostrzegawcze sąsiadnym drzewom". Więcej: „troszczą się o przeżycie całego organizmu” o to, aby „przetrwiał silne wahania klimatyczne i ciągle wytwarzał nowe pnie”, zawierają w sobie „przypominające umysł struktury”<sup>11</sup>. W utworze Netza korzeń sosny broni się, „tryska czarnym krwioziemem”. Zmieszane ze sobą stają się lepką, gęstą substancją. Poeta eksponuje jej ciemny kolor i dynamiczność. Ciecz ta „tryska” – wylewa się zatem gwałtownie, w nadmiarze, jakby chciała ugasić albo chociaż ukoić palący żar, ochronić je przed unicestwieniem. Ale też więcej: krew jest symbolem męczeństwa, jak również morderstwa, łączy się z tytułowym „zabójstwem”, jest śladem, który po nim pozostaje. Ziemia występuje tutaj natomiast w znaczeniu gleby:

Bez niej nie byłoby lasów, bo drzewa gdzieś muszą się zakorzenić. Naga skała do tego nie wystarczy, ani nawet luźny żwir, który dałby wprawdzie oparcie korzeniom, jednak nie byłby w stanie zmagazynować dostatecznej ilości wody i składników pokarmowych<sup>12</sup>.

Jest ona zatem źródłem życia drzew. Trawiący żar odziera je od tego, co życiodajne. Zrywają one w ten sposób na stałe swoją więź z Matką-Ziemią, z której zostały zrodzone.

Niepozorny ogień z leśnego poszycia rozprzestrzenia się na drzewostan, niszcząc sosny. Autor *Z wilczych dołów* personifikuje je i ucieleśnia. Ogień zadaje im ból, trawi ich powłokę zewnętrzną, spala korę, odsłaniając tym samym ich fizjologię. „Dziura w korze jest [...] dla drzewa co najmniej równie nieprzyjemna, jak rana w skórze” dla

<sup>11</sup> P. Wohlleben: *Sekretne życie drzew*. Kraków, Wydawnictwo „Otwarte”, 2016, s. 89, 90, 91.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 93.



człowieka – pisał Peter Wohlleben<sup>13</sup>. Ciało drzew w sośnowym lesie Netza jest „rozprute”. Wskutek tego rozrywania, odsłaniają się jego wnętrzości. Pożar ujawnia to, co w nich najbardziej ukryte, a co stanowi o ich charakterze, uwarunkowaniu genetycznym – rdzeń pnia. Ale drzewa w wierszu Netza próbują bronić się przed śmiercią, walczą o przetrwanie: „słój ze stojem podwaja uścisk”. Pnie, pragnąc uniknąć zagłady, jednoczą się ze sobą, splatają, robią wszystko, aby utrudnić ich rozpruwanie, rozrywanie, ranienie. Chcą być jeszcze twardsze i silniejsze. Twardnienie ma bowiem wzmocnić potęgę tkwiącą w drzewach. Oto przyjęta i sprawdzona przez nie linia obrony. Anna Kamińska pisała:

Drzewo jest ukształtowane przez ascezę, przez ciągłą walkę z własną słabością, poskramianie wybujałości, stężanie, krzepnięcie mocy, czyli umacnianie się. Tężejąc, twardniejąc i solidniejąc, rośnie ono w sobie. Jego szlachetna twardość jest efektem stłumienia i sublimacji instynktu bujnego rozrostu. W sękatych i poskręcanych drzewach instynkt wzmaga się, zwierza, sam ze sobą jak w starciu wręcz, zwiąja się we własnych ramionach<sup>14</sup>.

Poeta materialną pozostałość po lesie nazywa w wierszu „suchym szkieletem lipca”. Ma bowiem do czynienia z trupem, ze zwłokami lasu. Wraz z nim zostają „wyczesane” (zatem: „wyłapanie”, zabrane, wygnane) z niego zwierzęta. Użyte przez poetę słowo zakłada ingerencję człowieka w przyrodę; chociaż bezradny w walce z prawami natury, próbuje uratować ostatnie oznaki życia w lesie. Dramatyczny los lasu podziela w wierszu sarna – istota samotnie wędrująca, która pozostając w daw-

<sup>13</sup> Ibidem, s. 69.

<sup>14</sup> A. Kamińska: *Gaston Bachelard. Rzeczywistość wyobraźni*. Lublin-Bensheim 2003, s. 71.

nej zielonej przestrzeni, ginie w nim z powodu gorąca, braku wody, głodu, wyczerpania organizmu. Jej wypełniony cierpieniem krzyk słyszy osoba mówiąca w wierszu. Z lasu zostaje natomiast uratowany dzik. Ten zostaje „odjęty”, zatem oddzielony od całości, od pewnej struktury, której był częścią. Las, będący dla niego naturalną przestrzenią istnienia, zostaje mu odebrany, staje się miejscem utraconym. Odyniec, który przymusowo musi opuścić las, traci go tak, jak człowiek dom.

W poezji Feliksa Netza cierpią także drzewa wyrąbywane:

drzewo każde zaprzysiężone  
wobec tremoli wilczych  
słów na słoju układa jak taśmy z amunicją  
musztrę przeklina  
a milczy

*Poranny apel drzewostanu, ZZ, s. 12*

Autor *Krzyku sowy* zarówno w *Zabójstwie sosnowego lasu*, jak i w *Porannym apelu drzewostanu* wykorzystuje słownictwo militarne. Przywoływana wcześniej metafora tryskającego czarnego „krwioziemiu” nakłada bowiem na wiersz Netza warstwę znaczeń wojennych. Krew i ziemia symbolizowałyby wówczas związek człowieka z ojczyzną, z ziemią. Ta jest wypalona, podobnie jak sosnowy las. Rosnące obok siebie drzewa przypominają natomiast stojących w szeregu, wezwanych na apel żołnierzy. I jedne i drugie mają ze sobą wiele wspólnego. Są posłuszni, bo zostali związani przysięgą. Milczą, chociaż wiele chcieliby powiedzieć. Wzruszają się, płaczą, odczuwają lęk, ale nie eksponują swoich uczuć. „[...] zamykając się w sobie, dławiąc własne porywy”, „Twardnieją, by trwać”<sup>15</sup>. Siła, którą uosabia przyjęta przez nich wyprostowana po-

<sup>15</sup> G. Bachelard: *Ziemia, wola i marzenia...* W: Idem: *Wyobrażenia poetycka...*, s. 225.

stawa oraz potężne ciało jest tylko pozorna. W rzeczywistości układają strategię, która pozwoli im obronić się przed nadciągającym wrogiem. Możliwości drzew są jednak ograniczone. Stoją w bezruchu. Mogą umacniać siebie tylko wewnętrznie: „słój na słoju układa jak taśmy z amunicją”. Obraz ten sugeruje – wskazywał Bachelard – „ideę uporu” nie tylko drzewa, ale także człowieka. Pierwsze w wierszu Netza przygotowuje się do ataku i obrony. Autor *Sekretnego życia drzew* zaobserwował:

Żywe drzewo tworzy co roku słoje drewna, bo jest niejako skazane na wzrost. Kambium, jasna, cienka warstwa pomiędzy korą a drewnem, wytwarza w okresie wegetacyjnym komórki drewna do wewnątrz i nowe komórki kory na zewnątrz. Jeśli drzewo nie jest już w stanie przyrastać na grubość, umiera<sup>16</sup>.

Drzewo, zacieśniając swoje kolejne warstwy – podobnie jak w poprzednim utworze – staje się jeszcze bardziej niedostępne, twardsze. Jego łęk osiąga jednak swoje apogeum kiedy nadchodzi wróg:

gdy drwal ten kapral lasu  
zbliża się z żelazem  
kurczy się zatrzaśnięte  
na siedem sęków  
ślepe  
na każdy liść

w powietrzu tchórzem czuć  
znaczy: rozkazem

wiatrem poprawia  
omszałe onuce  
osowiale czeka na sygnał

<sup>16</sup> P. Wohlleben: *Sekretne życie drzew...*, s. 163.

drwal krzyż przypiął  
na pniu piła  
strach  
z niego  
wygna

*Poranny apel drzewostanu, ZZ, s. 12*

Drzewo wykazuje fizjologiczne objawy strachu. Jego ciało od razu reaguje na sam widok drwala. Uruchamiając swój instynkt, wyczuwając zagrożenie, próbuje utrudnić dostęp do siebie. Podmiot opisuje: „(drzewo – K.N.-K.) kurczy się zatrzaśnięte / na siedem sęków”. Zamyka się więc jeszcze bardziej – dokładniej i szczelniej – w swojej twardości na wszystko, co zewnętrzne. Jego ciemniejszy cielem jest drwal. Netz opisuje go stopniem wojskowym. Kapral to dowódca drużyny. Nie jest on jednak kimś jednym z niej. Jego zadanie polega na wykonywaniu poleceń chorążych, ale też na karceniu grupy i pilnowaniu w niej porządku. Podobnie drwal nie jest człowiekiem lasu, ale jest tylko wykonawcą „czarnej roboty”. Wypełniając należące do jego zawodu czynności, staje się tym, który rani, morduje drzewa. Netz przez opis zabójstwa zielonej przestrzeni unaocznia rządzącą światem hierarchię. Drwal w wyrębie lasu nie działa sam, ale kieruje się danym mu poleceniem. Inaczej nie miałby odwagi zadawać bólu drzewom, podobnie jak jego zleceniodawca, który własnymi rękoma nie jest w stanie dokonać ich wycinki. Podmiot wiersza mówi: „w powietrzu tchórzem czuć / znaczy: rozkazem”. Narzędziami zbrodni drwala są topór i piła. To instrumenty pracy dla niego najważniejsze. Ten, kto przykłada siekiere do drzewa, wykorzenia je, radykalnie niszczy, przeznaczając na zagładę<sup>17</sup>. Trzymanie w rękę narzędzi służących do wycinki nadaje zatem wyrabującemu nieograniczoną władzę nad lasem. Więcej: każde wycięte drzewo dodaje im poręczności. Topór i piła sta-

<sup>17</sup> *Topór*. W: W. Kopaliński: *Słownik symboli...*, s. 428.

ją się w ten sposób największym skarbem drwala. Henry W. Thoreau w jednym ze swoich esejów pisał: „Właściciel siekiery, wypuszczając z ręki jej stylisko, oświadczył, że to jego oczko w głowie; ale zwróciłem ją bardziej naostrzoną, aniżeli otrzymałem”<sup>18</sup>. Drwal w wierszu Netza jest pozbawiony uczuć do drzew, „osowiale czeka na sygnał”. Obojętny na ich los wykonuje powierzone mu zadanie.

## Dom

Las w poezji autora *Krzyku sowy* to jednak coś więcej. Tadeusz Kłak wskazywał, że opisujące naturę wiersze Netza są „nacechowane najbardziej emocjonalnie, wypełnione słowami zbliżonymi niekiedy do poetyckiego lamentu”<sup>19</sup>. Dokonująca się zagłada lasu w tej liryce jest bowiem metonimią rozpadającego się czy utraconego domu dzieciństwa. Barbara Zwolińska zwracała uwagę:

Metafora lasu bez zwierząt, lasu wyciętego, „heblowanego”, skoszonej łąki [...] opisywać może sytuację wygnania człowieka z raju dzieciństwa, z bezpiecznej przestrzeni domu. Ten las, na progu zagłady i zagrożenia pożarem czy wyrębem, przypomina gubiący swoją trwałość dom<sup>20</sup>.

Poeta na obie przestrzenie patrzy podobnie. Po pierwsze o domu mogą przypominać mu drzewa:

<sup>18</sup> H.D. Thoreau: *Walden, czyli życie w lesie*. Przekład, przedmowa, przypisy H. Cieplińska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1991, s. 66.

<sup>19</sup> T. Kłak: *Świat w stanie podejrzenia. O poezji Feliksa Netza*. W: *Światy poetyckie...*, s. 88.

<sup>20</sup> B. Zwolińska: *Poeta, którym się bywa...*, s. 111–112.

[...] dom ma swe korzenie i koronę. [...] Potężne drzewo stanowi jak gdyby filar, na którym wspiera się cały dom [...]. Dach i mury są związane z konarami, przepuszczają konary. Listowie stanowi dach ponad dachem. Czy można się dziwić, że taki dom żyje jak drzewo, jak dwoista leśna tajemnica, reagując jak roślina na pory roku, czując nabrzmiewanie soków żywotnych?<sup>21</sup>

Po drugie w poezji Netza, tam, gdzie nie ma lasu, nie ma też domu. Pierwszy jest istotną częścią drugiego. „Ja” liryczne – jak przywoływany wcześniej odyniec – musi się z nimi rozstać i pogodzić się z ich stratą. Nie znikają one jednak z pamięci. Istnieją we wspomnieniach, stając się przestrzeniami marzeń i snów<sup>22</sup>. Składające się na dom i las poszczególne elementy zostają w wierszach Netza wymieszane, łączą się ze sobą, tworząc jedno. W utworze *Dzieciństwo* czytamy:

o lesie wyrąbany! – już pojąłem  
dlaczego nie ma zwierząt w moim domu –  
lampa zmierzcha nad łąką dzieciństwa  
w zielony dywan wrasta ciężki stół  
...oswajam się z deskami – święte boje  
pod stołem rozgrywałem z koniem na biegunach  
a pies i kot po mojej byli stronie  
teraz już nie ma zwierząt w moim domu  
stół był jak gęsty las: cztery nogi  
jak lwy skupione strzegły moich praw  
duch lampy jaśniał nad głowami drzew  
i nie przegrywałem nigdy – chociaż uciekałem  
na kolan matki atlasowy szaniec  
...o lesie heblowany – na mchy twoje składam  
jagnię ofiarne: wydrążoną głowę –  
*Dzieciństwo, ZZ, s. 15*

<sup>21</sup> G. Bachelard: *Dom rodzinny i dom oniryczny*. W: Idem: *Wyobrażenia poetycka...*, s. 308–309.

<sup>22</sup> Zob. ibidem, s. 301.

Wiersz przybiera konwencję trenu upamiętniającego wycięty las. Poeta, zwracając się do niego w bezpośrednich apostrofach, wyraża swój żal z powodu śmierci dawnej zielonej przestrzeni. Staje się ona miejscem utraconym, które istnieje już tylko w pamięci. Pozostaje po nim pustka. Netz dokonuje w wierszu wyraźnego rozgraniczenia pomiędzy przeszłością i terażniejszością. Myśląc o doskwierającym mu braku, powraca najpierw do czasów dzieciństwa. W nim las zostaje przeniesiony do wnętrza domu. Świadomość poety pamięta wszystkie pomieszczone w mieszkaniu drobiazgi<sup>23</sup>. I tak przedmioty codziennego użytku zostają przekształcone przez wyobraźnię. Każda z wymienionych w wierszu rzeczy otrzymuje swój odpowiednik w naturze: zielony dywan staje się łąką, stół gęstym lasem, w którym rosną drzewa, lampa słońcem. Wejścia do zielonej przestrzeni z każdej strony bronią lwy (w rzeczywistości nogi od stołu) – alegoria siły i odwagi. Usytuowany w miejscu zamieszkania las pamiętany jest przez poetę jako przestrzeń zabawy: „[...] święte boje / pod stołem rozgrywałem z koniem na biegunach / a pies i kot po mojej byli stronie”. Bohater liryczny, przebywając w usytuowanym w domu lesie, ma poczucie, że jest chroniony. To jego dom w domu, pierwsza kryjówka i miejsce ucieczki przed światem dorosłych. „Przyznając dziecku prawo do własnego kącika, do samotności” – pisał Bachelard – „obdarza się je głębokim życiem psychicznym”<sup>24</sup>. W dziecięcym obrazie drzewostanu Netz łączy to, co dzikie, tajemnicze i niebezpieczne z tym, co bliskie, znane i domowe. Las staje się w ten sposób przestrzenią bardziej oswojoną, udomowioną.

To wszystko znika jednak w czasie terażniejszym. Podmiot mówi: „[...] nie ma zwierząt w moim domu”, „lampa zmiernicza nad łąką dzieciństwa”, „w zielony dywan

<sup>23</sup> Por. *ibidem*, s. 310.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 315.

wrasta ciężki stół". Wraz z wyrąbanym lasem skończył się okres beztroski, przestała działać dziecięca wyobraźnia. Przedmioty, chociaż są tylko rzeczami codziennego użytku, doskwierają osobie mówiącej. Stały się uciążliwe, bo widzi w nich wytwory z drzewa. „Heblowane” zostało przekształcone w deski – to z nich powstały stojące w domu rzeczy. Wohlleben, obserwując zieloną przestrzeń, zastanawiał się:

A gdy drzewo zostanie ścięte? Czy wtedy jest martwe? Co się dzieje z [...] kilkusetletnim pniakiem [...]? Czy jest on drzewem, a jeśli nie, to czym w takim razie jest?<sup>25</sup>

Stół w utworze Netza jest ciężki nie tylko ze względu na swoją wagę, ale także dlatego, że nie pozwala zapomnieć poecie o wyrąbanym lesie.

Bywa jednak, że drzewa w lirykach Netza są trwalsze aniżeli dom:

ten dom lepiony z gliny nie okrzepłej  
cegły rozpuszczone jak psy po podwórzu  
nieuważnie związane słuzem  
próg zarył się w ziemię jak bawoli róg  
...jeszcze ufam pozorom ładu: to drzewo  
na wprost drzwi dość pewnie trzyma się ziemi  
lecz jego cień kolebie się jak kołyska we śnie  
to można znieść przystępuję próg  
z grubych desek które  
coraz bezczelniej uchylają szczelin  
obmacują ściany: cegła uparta  
glina wydziela słodki odór łęgów  
drząc pod gwoździem głosu  
klamry śluzu podtrzymują cegły  
rozpuszczone jak psy po podwórzu  
jeszcze jest niewiadomo co

<sup>25</sup> P. Wohlleben: *Sekretne życie drzew...*, s. 88.



będzie bo glina w gruncie rzeczy nie okrzepła  
a cień drzewa przede mną kolebie się jak pusta

kołyska

*Dom, ZZ, s. 14*

Podmiot liryczny przemawia najpierw z perspektywy obserwatora. Przemierzając wzrokiem to, co lokalne i zawierające doświadczenia prywatności, rozpoznaje „ten dom” – konkretny i jedyny. Netz opisuje go z zewnątrz, wskazuje na jego najbardziej charakterystyczne elementy. W pierwszej kolejności uwagę poety przyciąga materiał, z którego został wzniesiony budynek. Nie jest on murowany, ale „lepiony z gliny”. Spajająca rozsypujące się i porozrzucane po podwórku cegły zaprawa pozostaje miękka, jakby nie zdążyła stwardnieć, rozluźnia materiał, który powinna ze sobą łączyć. Autor *Z wilczych dołów* zauważa mankamenty konstrukcji domu: cegły zostały „nieuważnie związane śluzem”. Budynek pomimo, że stoi, stopniowo rozpada się i zapada pod ziemię, staje się ruiną. Ale „dom lepiony z gliny nieokrzepłej” to także przestrzeń, która jest wznoszona, odtwarzana w pamięci „ja” lirycznego. Wyłaniający się z niej obraz dawnego domu, chociaż nie do końca wyraźny, jest ciągle żywy. Aleksandra Kunce wyjaśniała:

[...] człowiek umiejscowiony jest duchowo w jakimś „tu” i przez owo „tu” tworzony. Zyskuje namacalność w lokalnym ułożeniu rzeczy. Gdy opuszcza krajobraz, choćby nie wiem jak go wytracał i rozmazywał, zawsze nosi go ze sobą. Ostatecznie lokalne przestrzenie zawsze nas dopadają.

Lokalność promieniuje z ludzi, z ich duchowych aspiracji i tęsknot, okaleczeń. To w sąsiedztwie znajomych wzgórz, rzek, dolin, lasów człowiek może oderwać się od siebie, od narcystycznego skupienia na sobie, bo to, co znajome, uwalnia go od uważnego stąpania, pilnowania trasy marszu, nerwowego śledzenia

kierunku jazdy, pilnowania rozkładu lotów. Doskonała jest podróż bez podróży, powtarzalna, niezauważalna, bo wtedy ujawnia się rytm życia. Ale nie ma wizji lokalności bez wiary w jej wartość [...]»<sup>26</sup>.

Ważnym elementem stojącym obok domu poety jest drzewo, które – jak mówi podmiot – „dość pewnie trzyma się ziemi”. Wygląda na zdrowe, stabilne. Teren, na którym rośnie staje się miejscem zakorzenienia zarówno jego, jak i autora *Związku zgody*. Obaj posiadają poczucie przynależności do tej samej przestrzeni. Ale Netz obserwując drzewo, zauważa w nim coś niepokojącego. Z jednej strony jego cień symbolizuje opiekę, nadzieję, stanowi schronienie przed słońcem, przynosi żywym istotom upragnione wytchnienie, z drugiej – kojarzy się z ponurnością, ciemnością i śmiercią<sup>27</sup>. Ponadto zostaje on porównany przez poetę do kołyski.

Kołyska dla nowo narodzonego dziecka, łożo dla ostatecznie zawsze świętych zaślubin oraz trumna dla zmarłego – wszystkie trzy wykonane są z drewna [...] i należą do symboliki Wielkiej Macierzy<sup>28</sup>.

Kołyska w wierszu Netza pojawia się najpierw we śnie. Jest zatem marzeniem „ja” lirycznego o powrocie do niej jak do łona matki, tęsknotą za dawnym poczuciem bezpieczeństwa i opieką najbliższych. W przywołanym utworze pozostaje pusta. Autor *Krzyku sowy* nie potrafi odnaleźć w niej siebie, odczuwa jej brak. Opuszczenie kołyski jest równoznaczne z jego odejściem z domu. Netz odnajduje analogie pomiędzy człowiekiem i drze-

<sup>26</sup> A. Kunce: *Dom – na szczytach lokalności*. W: T. Sławek, Z. Kadłubek, A. Kunce: *Oikologia...*, s. 69.

<sup>27</sup> W. Kopaliński: *Cień*. W: *Słownik symboli...*, s. 46.

<sup>28</sup> M. Lurker: *Uniwersalność symbolu drzewa*. W: Idem: *Przeistnienie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Warszawa, Aletheia, 2011, s. 255.

wem. Manfred Lurker wskazywał: „Jak roślina otrzymuje życie z łona matki-ziemi, tak również człowiek; obydwoje pochodzą z tej samej materii, z tej samej gleby”<sup>29</sup>. Pierwsze jednak – w przeciwieństwie do istoty ludzkiej – nie wędrują, zakorzeniają się na stałe tam, gdzie zostaną rzucone lub posadzone ich nasiona. Daniel Ronald Sobota pisał:

Drzewo stoi w tym samym miejscu całe życie. Jeśli nie zostało przesadzone, żyje w miejscu swoich narodzin i śmierci. Jeśli nie zostało wyrwane i przeniesione, umiera tam, gdzie się narodziło. Jest z istoty zakorzenione, jest zawsze u siebie, na swoim miejscu. Drzewo jest bytem miejsca. Ponieważ miejsce narodzin drzewa nie wyprzedza drzewa, tak jak jajo, gniazdo czy łono wyprzedzają nadejście zwierzęcia, narodziny drzewa są jednocześnie narodzinami jego miejsca, ale także miejsca innych bytów, które znajdują schronienie i pożywienie na, w, pod, obok, przy, opodal drzewa. Ścisły związek drzewa i jego miejsca od zawsze wzbudzał w człowieku „zazdrość”. W przeciwieństwie do istoty ludzkiej, która szuka swego miejsca w życiu i nigdy nie może w pełni uznać żadnego za swoje [...]<sup>30</sup>.

Bohater liryczny po przyjrzeniu się budynkowi z zewnątrz, po rozpoznaniu jego otoczenia i doznaniu lęku, który wywołał w nim cień drzewa, wchodzi do środka domu. Granicę stanowi próg. Pełni on taką samą rolę, jak drzwi. Oddziela bezpieczną, domową przestrzeń od nieznanego i niepokojącego zewnątrz. Gerardus van der Leeuw wskazywał:

Wzorcowym przykładem jest dom rzymski, jakkolwiek na całym świecie znajdujemy podobną sytuację.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> D.R. Sobota: *Drzewo filozofii. Przyczynki do metafizyki dendrycznej*. „Filo-Sofija” 2015, nr 31, s. 19.

A więc przede wszystkim drzwi: drzwi, które odgradzają przestrzeń domu od mocy znajdującej się na zewnątrz, drzwi, które chronią i stanowią przejście z terenu świeckiego na teren święty [...]. Próg jest granicą sakralną, której przysługuje szczególna moc. [...] na progu nie siada się, nie pracuje<sup>31</sup>.

Osoba mówiąca w wierszu, wchodząc do środka domu, ponownie go doświadcza. Jego rozpoznawanie odbywa się za pomocą zmysłów. Poeta, dotykając ścian pomieszczeń, wyczuwa w nich zapach łęgów, jakby glina, która spaja poszczególne cegły rozpadającego się budynku pochodziła z gleby drzewostanu występującego nad wodami. Poeta tym samym ponownie odnajduje las w domu. Woń leśnego zbiorowiska przynależy do zapachów jego dzieciństwa. Podmiot mówi, że jest on słodki – sprawia mu zatem przyjemność, dobrze się kojarzy.

### Wierność drzewu

Feliks Netz, patrząc na las, myśli o domu – przebywając w domu, poszukuje lasu. Przestrzenie te wywołują w nim różnorodne wspomnienia i tęsknoty. Poeta, sięgając do pamięci, próbuje wyjaśnić na czym polega jego przywiązanie do czasu minionego oraz do dawnej przestrzeni zamieszkania. To zrozumienie staje się jednym z najważniejszych celów. O jego ważności przypomina również natura. Netz uważnie ją obserwuje: „przyszedłem tutaj / aby [...] / przywiązanie ptaka do gałęzi pojąć” (ZZ, s. 9). Z tych obserwacji rodzi się wypełniająca wyobraźnię autora *Z wilczych dołów* obsesja drzewa. Jest ono

<sup>31</sup> G. van der Leeuw: *Fenomenologia religii*. Warszawa, Książka i Wiedza, 1978, s. 350.

jednym z najważniejszych symboli jego przeszłości, który z czasem staje się jednak dla poety coraz bardziej uciążliwy. Adrian Gień napisał:

W pierwszej części – podzielonego precyzyjnie na periody, sekwencje poszczególnych przeżyć – tomu otwiera się przed nami nie tylko horror metafizycznych pytań, ale także pragnienie uwolnienia od tego, co nie pozwala na przyjęcie nowego, płynnego bycia poety. Tak rozumiem licznie pojawiające się w tej partii metafory drwala, który rozprawić się musi z „zamyśłem domu – gestem samoobrony” (*rodowód domu, Związek zgody*, s. 13) i zatrzeć cień drzewa, kolebiącego się „jak pusta / kołyska” (*dom, Związek zgody*, s. 14). Las, synonim uporządkowanego domu (a może także tradycji karpowiczowskiego poetyzowania?!), skrywa „białe kości ojca” (*komentarz do rzeczy, Związek zgody*, s. 24), które trzeba odnaleźć i na powrót pogrzebać w geście przekroczenia dotychczasowego przywiązania do określonego, domnego bycia (*bliżej ojca, Związek zgody*, s. 25)<sup>32</sup>.

W *Nazywaniu rzeczy ze Związku zgody* czytamy: „przez mroczne słoje ciała muzyka załęgnie się w drewnie” (ZZ, s. 17), w *Trenie pojednaniu*: „drewno uwikłane w piachu / gra na każdym włóknie” (ZZ, s. 26), w *Trenie wspomnieniu*: „coraz częściej powtarzam drzewo trawę ptaki / jakbym sobie zakłęcia jednał na zły czas” (ZZ, s. 27), w *Epitafium I*: „z drzew jeszcze żywych wytrząsałem deszcze / spadły kości ptasie” (ZZ, s. 33), w *Złączach*: „drzewa: ciasno ubijają w smolistym wnętrzu skrzepłą / zachłanność ziemi i rozsadzają rzekę pomruku / a zawsze są najbliżej // drwali [...]” (ZZ, s. 45), w *Trenie o wdowach*: „kobiety w czas wojny są jak ptaki bez drzew” (ZZ, s. 60), w *Strefie pokory*: „Owoc dojrzały owoc będzie nękał / i na-

<sup>32</sup> A. Gień: „Poezja możliwa” – od samego początku... O „Związku zgody” Feliksa Netza. W: *Światy poetyckie Feliksa Netza...*, s. 79.

wet kłatwą z drzewa go nie zetrzesz" (ZZ, s. 61). W *Okwitanii* wreszcie:

któryś zaszczepił we mnie drzewo – siewco wdały  
zaszczep i ogień książę krzepkie drzewo spal  
bo zdradliwy twój posiew już pień każdy drwał  
obmacuje tak czujnie jak kobiece ciało

[...]

drzewo sypie się w próchno drwale oniemieli  
wody schną idą ognie jak wzniesione noże  
takeś mnie książę między żywioły rozścielił  
że jak badył ostu cienko będę gorzeć

*Okwitanie, ZZ, s. 41*

Zakorzenione w umyśle i wnętrzu poety drzewo coraz bardziej rozrasta się, stając się dla osoby mówiącej czymś doskwierającym, przeszkadzającym. Im większe i mocniej wbite w ziemię, tym więcej uwagi wymaga od człowieka. Nie tylko potęguje ono w nim lęk, ale – zgodnie ze swą naturą – wsysa się w niego jak w glebę: zabiera mu energię, życiodajne siły, wykorzystuje zawarty w nim potencjał, zajmuje czas i uwagę. Człowiek, którego częścią życia jest drzewo, który staje się na nie otwarty, wyczuwa każde zagrażające tej roślinie niebezpieczeństwo. Jego zwiastunem jest postać drwala. Przychodzi, aby ściąć i wykorzenieć potężną roślinę z ziemi. Niszczyciel traktuje pień jak żywe ciało. Sprawdzając stan drzewa, dotyka go, bada swoimi zmysłami. Poeta, dzieląc z drzewem lęk przed drwalem, sam staje się owym strachem w pewnym sensie obarczony. Autor *Związku zgody* z jednej strony boi się utraty tego, co zostało w nim zaszczepione; z drugiej wie, że pamięć o drzewie i związanych z nim domem, dzieciństwem będzie go niepokoiła. Jest ona bowiem „pierwotną raną”<sup>33</sup>. I chociaż „Myśl-drzewo jest

<sup>33</sup> Ibidem, s. 78.

tworem dostojnym”, to jednak także „ociężałym i przede wszystkim osiadłym”<sup>34</sup>. Człowiek w wierszach Netza – zmęczony myśleniem o zakorzenionym w nim drzewie, nieustannym noszeniem go w sobie i chronieniem przed poczynaniami drwala – chce pewnego odwrócenia porządku. Podmiot, zwracając się do adresata wiersza, wyraża prośbę: „zaszczep i ogień [...] krzepkie drzewo spal”. Spełnienie jej ukazuje przed oczyma „ja lirycznego” obraz „sypiącego się w próchno” drzewa. Mógłby on uobecnić inne pragnienia, o których pisał Bachelard:

[...] ogromne drzewo, którego pień jest wypróchniały i porośnięty mchem, napawa nas poczuciem nieskończoności w czasie, podobnie też jak nieskończoności w wyż<sup>35</sup>.

I dalej:

Ów wydrążony pień porośły mchem to azyl, to dom oniryczny. Marzyciel widząc wydrążone drzewo wciska się w dziuplę: dzięki pierwotnemu obrazowi doznaje uczucia przytulności, bezpieczeństwa, opieki macierzyńskiej. Znajduje się wówczas w środku drzewa, w środku siedziby i wychodząc od tego ośrodka-schronienia ogląda bezmiar świata i uświadamia go sobie<sup>36</sup>.

Marzenie to nie dotyczy jednak poezji Netza. Bohater liryczny znajduje się raczej w centrum katastrofy, zderzenia ze sobą żywiołów ognia i wody, które swoją siłą niszczą drzewo, wyprzedzając o krok drwali. Bohater liryczny w wierszu nie ucieka jednak z miejsca zagłady przyrody.

---

<sup>34</sup> A. Marzec: *Roślinna filozofia (czyli myślenie roślinności)*. „Czas Kultury” 2008, nr 5, s. 10.

<sup>35</sup> G. Bachelard: *Dom rodzinny i dom oniryczny...*, s. 320.

<sup>36</sup> Ibidem.

Towarzyszy spalonemu drzewu – przemijając, staje się do niego podobnym. Poeta nosi w sobie świadomość, że rzeczywistość, w której żyje, nie ulegnie zmianie: „jak badyl ostu cienko będę gorzeć”.

Michał Waliński, recenzując tom Feliksa Netza, podsumował:

[...] poszukiwanie „związków zgody” w istocie prowadzi do ich zaprzeczenia: przyroda (wartość sama w sobie) podlega destrukcyjnym działaniom człowieka, życie zakłócone jest koniecznością śmierci, dobro żyje w symbiozie ze złem, a pamięć człowieka obciąża wspomnienie wojny i zniszczenia<sup>37</sup>.

Ale też – dodajmy – utraty domu i doświadczeń dzieciństwa. Trwają one tak długo, jak rosną drzewa. Po ich wykorzenieniu przez drwala czy spaleniu przez ogień pozostaje poecie tylko pytanie: „Gdzie jest las?”.

---

<sup>37</sup> M. Waliński: *Związki zgody Feliksa Netza*. „Agora” 1968, nr 23, s. 123. Cyt za: B. Zwolińska: *Poeta, którym się bywa...*, s. 112.



A stylized tree with a glowing trunk and branches against a dark, textured background. The trunk is a bright, vertical line that branches out into a complex network of thinner, glowing lines. The background is a mix of dark blues, purples, and reds, with a mottled, almost painterly texture. The overall effect is ethereal and somewhat abstract.

Relacje, związki



# Rozmowy intymne Adresat w wyobraźni poetyckiej Edwarda Zymana

## „Ty”

Edward Zyman, prowadząc „refleksję nad sensem życia”<sup>1</sup>, próbując objąć słowem i myślą – jak sam powiedział – „wszystko to, co ledwie przeczute i niewyobrażalne: tajemnicę bytu, niepowtarzalność pojedynczej egzystencji, miłość, poezję, wiarę nadającą sens naszemu biologicznemu trwaniu”<sup>2</sup>, przechodzi w swych utworach z rzeczami i wartościami na „ty”. Mowa „wprost” nie tylko eliminuje dystans pomiędzy „ja” lirycznym i poszczególnymi elementami budującymi rzeczywistość, ale także – jak pisała Justyna Budzik – na wzór poetów Nowej Fali „tworzy [...] poezję klarownego komunikatu”<sup>3</sup>. Autor

---

<sup>1</sup> J. Budzik: „Dwuświat” Edwarda Zymana, Marka Kusiby i Romana Sabo. W: Eadem: *Zadomowieni i wyobcowani. O sytuacji pisarzy polskich w Kanadzie*. Kraków-Toronto, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, 2013, s. 265.

<sup>2</sup> „Objąć cię słowem chociażby na chwilę”. Z Edwardem Zymanem rozmawia Anna Lubicz-Luba. W: *Edward Zyman. Bibliografia podmiotowo-przedmiotowa w 70. rocznicę urodzin pisarza*. Kielce, Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Witolda Gombrowicza w Kielcach, 2013, s. 26.

<sup>3</sup> J. Budzik: „Dwuświat” Edwarda Zymana..., s. 254.

W *czyim obcym domu* w niektórych lirykach odnosi formułę „ty” do pojęć, co Aleksandra Okopień-Sławińska nazywała „komunikowaniem się bezapelacyjnie niezwrotnym”. Dariusz Pawelec wyjaśniał:

ukonstytuowany w wierszu adresat, poddany przesłuchaniu, nie może nijak zareagować na fikcyjny akt mowy. Nie dokona w związku z tym pośredniej czy bezpośredniej oceny sensu komunikacyjnego kierowanych w jego stronę interrogacji<sup>4</sup>.

Zyman prowadzi bowiem z umieszczonymi w swych utworach wartościami „dialog monologowy” – projektuje rozmowę, w której słycać przede wszystkim głos samego „ja” mówiącego. Poza nim samym i projektowanym przez twórcę – w rzeczywistości nieobecnym – adresatem utworu, nikt nie bierze w niej udziału. Autor *Świata jako ty* wskazywał:

W zasadzie adresat liryczny tekstu pisanego zawsze jest na swój sposób nieobecny i milczący. Z tych jego cech rodzi się przecież poetyckie mówienie w drugiej osobie: z doświadczenia straty lub innych form nieobecności Ty, otwierających drogę ku pożądaniu go i możliwości nawiązywania z nim kontaktu<sup>5</sup>.

I tak w bezpośrednich apostrofach Zyman zwraca się na przykład do ojczyzny (*Więzienna apostrofa*, J, s. 51; *Rozmowa intymna*, W, s. 35–36), ziemi (\*\*[ziemio mojej...], W, s. 40–41), prawdy (*Pragnę cię naga*, W, s. 47), słowa (\*\*[nie bądź mi snem...], J, s. 7), polityki (\*\*[Twoje nienasycone...], B, s. 71–72), losu (\*\*[od dawna próbuję...], C, s. 38),

---

<sup>4</sup> D. Pawelec: *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013, s. 24–25.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 215.

bólu (\*\*\*[jesteśmy mieszkańcami...], J, s. 30), drwiny i ironii (*Psy moje serdeczne*, W, s. 48–49) czy śmierci (*Pragniesz mych ust*, W, s. 53; *Przychodzisz nie w porę*, B, s. 130)<sup>6</sup>. Są one pojęciami przez niego personifikowanymi: czyni z nich nie tylko „ty” wierszy, ale także nadaje im konkretne przymioty (płeć, charakter), przedstawia osobistą relację, jaka łączy je z „ja” lirycznym, oraz opisuje jego stosunek do nich. W charakterystyczny sposób podmiot wierszy Zymana zwraca się natomiast do wartości, które w jego poetyckiej wyobraźni stają się uosobieniem kobiety – słabej i silnej, nieobecnej i pożądanej, wyuzdanej i podstępnej, dręczącej i niepokojącej.

## Ojczyzna

Jedną z nich jest ojczyzna. W wierszach Edwarda Zymana, emigranta solidarnościowego, to Polska. Stanowi ona miejsce – jak pisała Bożena Szałaśta-Rogowska, powołując się na słowa poety – „z którego należało emigrować”. To „»kraj podejrzanych słów«, który »opuszczaliśmy / w towarzystwie nadziei jasnej i ufnej jak oczy«<sup>7</sup>. Dla autora *Dialogów pierwszych* ojczyzna (choć z prasłowiańskiego *otbčina* oznacza dawne „dziedzictwo, spadek po

<sup>6</sup> W szkicu został zastosowany następujący system skrótów odnoszący się do tomów Edwarda Zymana: C – *Co za radość żyć*. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 1979; W – *W czym obcym domu*. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 1981; J – *Jak noc, jak sen*. Stevens Point, A.R. Poray Book Publishing, 1987; B – *Bez prawa azylu*. Toronto–Rzeszów, Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, 2018.

<sup>7</sup> B. Szałaśta-Rogowska: „*Dom nasz pytaniem*” – *wizje polskości w poezji polskiej w Kanadzie*. W: *Niuanse wyobcowania. Diaspora i tematyka polska w Kanadzie*. Pod red. A. Branach-Kallas. Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2014, s. 65–66.

ojcu, ojcowiznę, sukcesję ziemi, gruntu” oraz *otbcb* oznaczającego „ojca” z przyrostkiem – *ina*, później – *izna*<sup>8</sup>) to uosobienie kobiety<sup>9</sup>. Takie, powszechne zresztą odczytanie, związane jest z rodzajem gramatycznym tego rzeczownika, ale także z tradycją kojarzenia ojczyzny z ziemią-matką, z której człowiek się wywodzi, do której tęskni, kiedy traci tę przestrzeń, i do której potem wraca po śmierci. Zyman posuwa się jeszcze dalej. Łącząc ojczyznę nie tylko z więzami rodzinnymi i tęsknotą, ale przede wszystkim z pragnieniem ziemi wolnej, nie zniewalającej (we wczesnych wierszach), powrotu do miejsca dawnego istnienia (w późniejszych, kanadyjskich utworach) jej symbolem czyni nie matkę, ale kobietę-żonę. Z matką, od której człowiek i tak prędzej czy później się odłącza, wiąże go bowiem więź przymusowa, nadana mu odgórnie przez urodzenie, z żoną – więź stworzona, wypracowana; relacja oparta na przyjaźni, miłości, namiętności i pożądaniu, której ewentualne zerwanie boli bardziej. Autor *Bez prawa azylu* napisał:

O moja biedna żono potulna ojczyzno  
 tylekroć sama  
 spragniona miłości

<sup>8</sup> Zob. *Ojczyzna*. W: W. Boryś: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2008, s. 386 oraz *Ojczyzna*. W: W. Kopaliński: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985, s. 783.

<sup>9</sup> Władysław Kopaliński w *Encyklopedii drugiej płci* podaje następujące przykłady kojarzenia ojczyzny z kobietą: „A ten... / trzeci was poeta... / No, ten... hrabia... z dużym nosem, / Któremu każda kobieta, / Co ją ujrzał bez bielizny, / Była symbolem Ojczyzny. / A łóżko ofiarnym stołem!» (*Replika kobiety polskiej*, 44–40, T. Boya-Żeleńskiego). »My, Francuzi, pamiętajmy zawsze, że ojczyzna u nas zrodziła się z serca kobiety, z jej czułości, jej łez, z krwi, którą dla nas przelała« (*Historia Francji*, 518, Julesa Micheleta). »Nie ma dla mnie obczyzny, gdzie jest kobieta« (*Don Juan*, 2,1, Tadeusza Rittnera)”. Zob. *Ojczyzna*. W: W. Kopaliński: *Encyklopedia „drugiej płci”*. Warszawa, Oficyna Wydawnicza „Rytm”, 1995, s. 464.

wiecznie tęskniąca  
do szczerego słowa

upadając na twarz  
dźwigasz swoje brzemie  
bez szmeru

nie protestujesz myślą  
mową  
ni uczynkiem

do ostatniego tchu zmęczenia  
z niesłabnącą nadzieją  
wchodzisz w nowy stary dzień

jesteś nieustającą ufnością  
wiarą  
ciągłym oczekiwaniem

o moja biedna żono zmęczona ojczyzno  
tylekroć zdradzana  
łaknąca wolności  
dostatku wiernych i czułych  
przyjaciół

żono moja – kraju występku i zdrady  
procentujących knoń  
wyuzdanych gestów

żono moja  
okupowana  
prywatna ojczyzno

*Rozmowa intymna, W, s. 35–36*

Zyman, zwracając się do ojczyzny z należyty szacunkiem i z mającą wzbudzić w niej zaufanie czułością, tworzy w pierwszych ośmiu częściach wierszach „ty” adorowane. Wymieniane przez „ja” liryczne kolej-

ne doświadczenia życiowe bohaterki utworu stawiają ją w samym centrum jego wypowiedzi, tworząc jej psychologiczny portret. O szczególnej więzi łączącej podmiot z ojczyzną świadczy sam akt komunikacji, który poeta nazywa w tytule wiersza, wpisującą się w dyskurs miłosny „rozmową intymną”. Twórca nie idealizuje ani nie mitologizuje w niej ojczyzny. Przeciwnie: przedstawia ją jako uosobienie kobiety po przejściach, co podnosi jej wartość. Określając ją jednak „biedną”, nie tyle chce okazać jej współczucie czy litość, ile zapewnić ją o swoim osobistym zrozumieniu i wsparciu („wiem, że ci ciężko” – zwraca się do niej poeta w *Więziennej apokalipsie* – J, s. 51).

Ojczyzna w wierszu Zymana jest nie tylko „biedna”, „potulna” i „zmęczona”, ale także – wymienia podmiot, używając litanijnych fraz – „tylekroć sama”, „tylekroć zdradzana”. Zaimek liczebny użyty przez twórcę wskazuje na szczególnie jej wykorzystywanie przez innych. Doświadczenia te – jak na kobietę przystało – potęgują w niej najpierw dotąd niespełnione pragnienie miłości i czułości. Są one przeciwieństwem niewierności i niemoralności, których doznała. Z nich bierze się tęsknota za wolnością i prawdą. Brak ostatniej jest natomiast „wieczny”, chyba najbardziej doskwierający. Rozciągając się w czasie, nigdy się nie kończąc, nie może zostać zaspokojony, bo wszystko, co uznawane jest za prawdę, wchodzi od razu w „kraj występku i zdrady” „w stan podejrzenia”.

Poeta, odsłaniając uczucia i pragnienia ojczyzny, ukazuje jej „czułe punkty”. Przedstawiając jej słabości, doświadczone cierpienia, buduje portret kobiety silnej, niezłomnej i heroicznej. Określając w wierszu ojczyznę przymiotnikami „potulna”, zwraca uwagę na jej posłuszeństwo, cichość i pokorę. Są one sposobem na przetrwanie ojczyzny, która w samotności i w milczeniu cierpliwie znosi swe cierpienia, trudy i przeciwności: „dźwigasz



swoje brzemie / bez szmeru". Ojczyzna nie wychyla się i nie narzeka na swoje życie – „nie protestuje myślą / mową / ni uczynkiem” – w przeciwieństwie do człowieka nie złorzeczy i nie grzeszy (słowa te są odwróceniem frazy zawartej w katolickiej „spowiedzi powszechnej”, w której wierny wyznaje: „bardzo zgrzeszyłem myślą, mową i uczynkiem”). Ojczyzna, która w swoich trudnościach upada, po czym podnosi się bez słowa utyskiwania na swój los, przywołuje na myśl osobę samego Chrystusa. Zyman sięga tu do tradycji romantycznej, w której Polska, stając się ofiarą historii, ofiarą innych narodów określana jest jako ta, która – jak Syn Boży – w milczeniu „cierpi za miliony”.

Cierpliwe znoszenie swojego losu jest walką ojczyzny o istnienie. Podmiot wiersza mówi: „jesteś nieustającą ufnością / wiarą / ciągłym oczekiwaniem”. Fraza ta wyraża nie tylko nadzieję bohaterki lirycznej na dostąpienie wolności i pełni szczęścia, ale jest także wyznaniem osoby mówiącej, które eksponuje wciąż niespełnione pragnienie bycia z ojczyzną. Pomimo że podmiot – poniekąd zawłaszczając ojczyznę – wielokrotnie określa bliskość z nią zaimkiem „mój”, pozostaje ona „ciągłym oczekiwaniem”, niespełnieniem i pragnieniem poety, który ją utracił. Budowanie portretu ojczyzny poprzez bezpośrednie zwroty do adresata, prowadzenie nie zwykłej, ale „intymnej”, zatem bardzo osobistej, zastrzeżonej tylko dla „ja” i „ty” rozmowy nie jest bezcelowe. Zyman, zwracając się do bohaterki lirycznej z czułością, nazywając ją także „prywatną ojczyzną”, zapewniając tym samym o specjalnym, indywidualnym podejściu do niej poety, przygotowuje ojczyznę do przekazania prawdy, którą on sam już zdążył sobie uświadomić:

nie łudź się;  
na twojej szyi  
widać pierwsze zmarszczki

które zostawia  
zbyt mocno zaciśnięty sznur

czasu

*Rozmowa intymna, W, s. 36*

Oto wyznanie, którego ojczyzna w „rozmowie intymnej” nie mogła się spodziewać. Zyman wyrażeniem „nie łudź się” przerywa jej adorację, sprowadza ją na ziemię, zabierając wszelkie nadzieje i ufność na przemianę jej dotychczasowego losu. Tym, co ją uciska i nie pozwala żyć szczęśliwie, jest przede wszystkim upływający czas – który nie tylko przemienia fizycznie ciało zarówno ojczyzny-kobiety, jak i człowieka, ale przede wszystkim zaciśka „zbyt mocno” pętlę na ich szyi. Ta nieustannie zagraża życiu, grozi śmiercią – sprawia, że nie mogą poczuć się prawdziwie wolni i cieszyć się pełnią szczęścia w swoim towarzystwie.

## Prawda

W *Rozmowie intymnej* poeta męskim sposobem – najpierw czule i łagodnie – zwracając się do ojczyzny, okazuje jej zrozumienie i buduje zaufanie „ty”, aby później – bez urazy, ale dosadnie – uświadomić jej prawdę i zabrać złudzenia, którymi nieustannie żyje. Twórca inaczej postępuje z prawdą, wobec której jest bardziej bezpośredni i dosłowny. Marzą o niej (z myślą o wolności) zarówno ojczyzna, jak i poeta. Pierwsza jest – przypomnijmy – „wiecznie tęskniąca / do szczerego słowa”, jest „głodem prawdy i nadziei” – dosadniej pisze Zyman w *Więziennej apostrofie* (J, s. 51). Głód, będąc doświadczeniem fizjologicznym, wiąże się z odczuwalnym brakiem, niedostatkiem, posuchą, która na początku tylko doskwiera cia-

tu, a potem, jeżeli nie zostanie zaspokojony, przeradza się w ból. Głód prawdy – jej brak w rzeczywistości, w której żyje i w „prywatnej ojczyźnie” – Zyman określa pragnieniem. To figura, jak pisał Dariusz Pawelec, „zacerpnięta z pragmatyki miłosnej komunikacji [...]. Jest ono (pragnienie – K.N.-K.) wymienne, choć niejednoznaczne z »pożądaniem«, w którym dochodzi do głosu »chęć pożądania« drugiej osoby”<sup>10</sup>. Prawda w wierszu-erotyku autora *Dialogów pierwszych* staje się „adresatem oczekiwania”, do którego „ja” czuje przynaglenie. Podobnie było z ojczyzną w *Rozmowie intymnej*. Pragnienie jej przez „ja” liryczne zostało w tym utworze wyrażone jednak dyskretnie i niebezpośrednio. Inaczej poeta zachowuje się, kiedy zwraca się do prawdy, gdzie owo „pragnę cię” – jak podawał Roland Barthes we *Fragmentach dyskursu miłosnego* – wybucha, zostaje „uwolnione, ożywione, rozgałęzione”<sup>11</sup>. Zyman napisał:

pragnę cię nagą  
pragnę cię bezwstydną

pragnę cię w ciemności  
i pragnę gdy widno

pragnę cię natrętą  
wierną sobie samej

pragnę cię okrutną  
bolesną za bardzo

pragnę cię upartą  
bezcelnie odważną

<sup>10</sup> D. Pawelec: *Świat jako Ty...*, s. 214.

<sup>11</sup> R. Barthes: *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Przekł. i posłowie M. Bieńczyk. Wstęp M.P. Markowski. Warszawa, Aletheia, 1999, s. 123. Zob. również D. Pawelec: *Świat jako Ty...*, s. 214.

pragnę cię bezbronną  
i pragnę naiwną

pragnę cię bezwzględną  
beznadziejną hardą

bądź w każdej postaci  
byłeś była prawdą  
*Pragnę cię naga, W, s. 47*

Autor *Jasności* utożsamia prawdę z kobietą. Anafora „pragnę” podkreśla silną potrzebę obcowania z nią. Poeta nie chce jednak kobiety-prawdy w takiej postaci, jaka zostaje mu dana czy przedstawiona. Przeciwnie: „ja”, będąc „pustką żądną treści”<sup>12</sup>, wyraża wobec niej konkretne wymagania, które komunikuje wprost. Nie bez powodu w pierwszej kolejności wzywa ją do nagości. Zdjęcie czy odsłonięcie zasłony ciała prowadzi do autentycznego poznania i wtajemniczenia, a to, co pozostaje nagie, symbolizuje czystość moralną i duchową, szczerłość i otwartość<sup>13</sup>. To one tworzą elementy składające się na pojęcie prawdy. Ale Kopaliński pisze więcej: „»Prawda to kobieta, na której nie ma zmazy, ale gdy jest naga i goła, nie uniknie niesławy«”<sup>14</sup>. Nagość jest bowiem ryzykiem samego obnażającego się, przekracza granicę wstydu, czego właśnie oczekuje od prawdy Zyman. Chce, aby prawda „naga” i „bezwstydną” towarzyszyła mu nieustannie. Ale też, personifikując i utożsamiając ją z kobietą, pokazuje jak przewrotna może być jej natura. Z jednej strony, uwodzając, kokietując, pociąga człowieka swoją bezczelnością, odwagą, czasem bezbronnością i naiwnością, co wzmaga w człowieku jej pragnienie; z drugiej, bywając – jak pisze

<sup>12</sup> Zob. M.P. Markowski: *Dyskurs i pragnienie*. W: R. Barthes: *Fragmety dyskursu miłosnego...*, s. 14.

<sup>13</sup> *Nagość*. W: W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa, „Wiedza Powszechna”, 1990, s. 246–247.

<sup>14</sup> *Prawda*. W: W. Kopaliński: *Encyklopedia „drugiej płci”...*, s. 486.

autor *Dialogów pierwszych* – „natrętną”, „okrutną”, „upartą”, „bezwzględną”, „beznadziejną”, „hardą”, dręczy go do tego stopnia, że ten wolałby się od niej odżegnać. Odwrócenie się od prawdy bez względu na to, jak bardzo byłaby okrutna, nie dotyczy jednak Zymana i poetów z jego pokolenia. Twórca chce pozostać wiernym swym pragnieniom. Justyna Budzik komentowała:

Podobnie jak poeci Nowej Fali, w tym między innymi Stanisław Barańczak, Adam Zagajewski, Julian Kornhauser, Stanisław Stabro czy Ryszard Krynicki, autor *W czyim obcym domu* skupia się na etycznym wymiarze rzeczywistości, dopomina się o prawdę, która zanika w PRL-owskim „świecie nie przedstawionym”<sup>15</sup>.

Zawarta w ostatnim dystychu wiersza prośba podmiotu skierowana do prawdy („bądź w każdej postaci”) wpływa z pragnienia jej odzyskania, zatrzymania jej obecności, która po pierwsze będzie zaspokojeniem głodu ojczyzny, po drugie spełnieniem pragnień „ja” lirycznego.

## Polityka

Ciemną stronę charakteru kobiecej natury Zyman pokazuje w jednym z wierszy z tomu *Bez prawa azylu*, którego adresatem czyni politykę. W wywiadzie udzielonym Annie Lubicz-Łubie poeta, odpowiadając na pytanie, czym jest dla niego polityka po latach, powiedział: „Bezsensem. Polem działania ludzi przypadkowych. Areną kuglarskich sztuczek i ostentacyjnej prywaty i cynizmu”. I dalej: „[...] wolałbym, aby nasze drogi nigdy się

<sup>15</sup> J. Budzik: „*Dwuświat*” Edwarda Zymana..., s. 254.

nie przecięty. Życie, przy wszystkich jego brakach i niedogodnościach, jest zbyt piękne, by je marnować na flirt ze sprzedajną polityką<sup>16</sup>. Pomimo, że traktuje ją jako zdecydowane przeciwieństwo prawdy, zwraca się do niej w tak samo bezpośredni sposób. Mowa wprost autora *Dziecięcej fabryki złudzeń* tym razem jednak pokazuje dystans „ja” lirycznego do „ty”, które nie jest już adresem oczekiwania, ale inwektyw i odrzucenia. Tym razem celem podmiotu staje się – dzięki głównie nałożonej na utwór warstwie erotycznych skojarzeń – demaskacja sposobów, jakimi posługuje się i manipuluje człowiekiem polityka. Wiersz przez swą ekspresywną stylistykę, dynamiczność, hiperbolizację i wulgarność przybiera formę pamfletu. Stanowi on reakcję na wychodzącą poza wyobrażenia poety aktualną rzeczywistość, której nie jest w stanie przyjąć i z którą próbuje podjąć walkę<sup>17</sup>:

Twoje nienasycone, wiecznie głodne  
krocze czyni prawdziwe spustoszenie:  
trup ściele się gęsto znacząc krwią  
pokrętne ścieżki agresywnej chuci, której  
nie mogą się oprzeć nie tylko naiwni młodzieńcy,  
ale także stateczni mężowie  
i ojcowie rodzin;  
twój samiczny zapach panuje wszechwładnie  
nad naszym rozwiązłym, przeżartym korupcją,

<sup>16</sup> A. Lubicz-Łuba: „Objąć cię słowem chociażby na chwilę”. Rozmowa z Edwardem Zymaniem. W: Edward Zyman. *Bibliografia podmiotowo-przedmiotowa w 70. rocznicę urodzin pisarza*. Kielce 2013, s. 44 oraz w: *Światy poetyckie Edwarda Zymana*. Red. M. Kisiel, B. Szatasta-Rogowska. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2019, s. 38.

<sup>17</sup> Zob. *Pamflet*. W: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich*. Pod red. J. Sławińskiego. Wrocław–Warszawa–Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2002, s. 368–369 oraz D. Kozicka: *Pamfletowe oblicze dwudziestowiecznej krytyki*. W: „Chamuły”, „gnidy”, „przemilczacze”... *Antologia dwudziestowiecznego pamfletu polskiego*. Wybór, wstęp, oprac. D. Kozicka. Kraków, Universitas, 2011, s. 9–32.

zapomnianym przez Boga  
miastem, wsią, krajem, wyśnioną ojczyzną,  
której nie skapiliśmy krwi i słów pięknych  
jak sierpniowy świt, gdy zmęczone głowy,  
pełne żarliwej wiary i nadziei,  
unosiliśmy znad styropianowych leż;  
nie ma na ciebie sposobu zmyślna  
wszetczniczo, której niewinny uśmiech,  
zwiewne, wyuczone gesty zwiodły tyłu  
na manowce, odsunęły w niebyty;  
w twojej pojemnej pochwie  
nie ma chwili wytchnienia;  
połykasz jak pyton wciąż nowe  
ofiary; będą szli jak ślepcy w twoją słodką  
czeluść spragnieni deszczu sławy,  
tak samo żłudnej, wiodącej donikąd,  
jak obietnice, które składasz  
wprawnym ruchem bioder;  
przekupna ździro udająca damę  
gzisz się po salonach w cyrkowym przebraniu,  
raz udając podlotka, a raz ciepłą wdowę,  
która przygarnia wszystkich zawiedzionych,  
spragnionych nowych wrażeń;  
nie ma w tobie krzty prawdy,  
żywisz się kłamstwem ud bezwstydnie rozwartych,  
które tyłu naiwnym  
wciąż się kojarzą  
ze znakiem Victorii

\*\*\*[Twoje nienasycone...], B, s. 7

Osoba mówiąca niejako wchodzi w myśli i ciało polityki. Poeta charakteryzuje politykę jako kobietę nienasyconą i pożądaną. To pożądanie wzmagają się, pozostające wciąż niezaspokojone, o czym świadczą przyciągające uwagę jej otwarte „cielesne doły”: „wiecznie głodne krocze”, „pojemna pochwa”, „słodka czeluść”, „uda bezwstydnie rozwarte”. Do nich polityka dokłada filuterne i kokieterijne gesty: „niewinny uśmiech”, „wprawne ru-

chy bioder". Świadoma swoich zalet i wdzięków, zręcznie je wykorzystuje. Niewieścim urokiem zwodzi mężczyzn w różnym wieku – dopiero co wchodzących w dorosłe życie, przeżywających swoje inicjacje seksualne, ale także tych ustatkowanych, dojrzałych. Stają się oni ofiarą „agresywnej chuci”, która nie tyle ich zawłaszcza, potęguje w nich żądę i namiętność, ile pociąga w stronę szaleńczych i ryzykownych zachowań. Zyman nazywa swoją bohaterkę liryczną „zdzirą” oraz „wszetcznicą”. Słowo to dawniej oznaczało „kobietę rozwiązłą; rozpustnicę, ladcownicę; nierządnicę”<sup>18</sup>. Poeta, używając w swoim monologu słów ostrych, wulgarnych, jednoznacznie określa charakter polityki. Tym, którzy tak łatwo nie pozwalają się zwieść jej erotycznym grom, objawia się natomiast pod różnymi innymi postaciami. Będąc zdolną do transgresji, dostosowuje ubranie do upodobań osoby/ofiary, którą zamierza uwieść. Zyman ujawnia, będące przeciwstawieniem nagości, przebrania „ty”. Polityka potrafi zastąpić rozpustę elegancją (wcielając się w rolę damy), poczuciem humoru (zakładając strój cyrkowca), młodością i niewinnością (stając się podlotkiem), smutkiem i żalobą (przemieniając się we wdowę). Pod wszystkimi postaciami ujawnia jednak swój „samiczny zapach”. Jest o wiele bardziej wyczuwalny aniżeli zapach zwykłej kobiety. Swoją intensywnością narkotyzuje człowieka. Poeta, określając woń polityki animalnie, podkreśla, że kieruje się ona nie rozsądkiem, ale instynktami. Zaborczość polityki rozbija rzeczywistość „ja” lirycznego, wprowadza je w chaos. Świat za sprawą „ty” staje się przestrzenią, w której to, co publiczne, wkrada się w prywatność. Polityka zawłaszcza ją i nią rządzi. Będąc u władzy, szkodzi społeczeństwu, które zmienia swoją hierarchię wartości. Ci, którzy pozwolili się jej zwieść zapominają o wszyst-

---

<sup>18</sup> *Wszetcznica*. W: *Słownik języka polskiego*. T. 9. Red. W. Doroszewski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967, s. 1365.



kich „nieskapiących krwi” w walce o wolność ojczyzny. Żądza i pragnienie kuszącej ich kobiety, chęć jej posiadania okazuje się silniejsza. Polityka rozszyfrowuje je i wypełnia. „[...] przygarnia wszystkich zawiedzionych, / spragnionych nowych wrażeń”, wychodzi naprzeciw tym, którzy – jak pisał Barthes – „nie chcą zastępować gorącego uniesienia namiętności »życiem zubożałym, pragnieniem śmierci, wielkim znużeniem«”<sup>19</sup>. Polityka wznieca w nich pragnienia i uwalnia je. Wie, że „siła tkwi w [...] słabości”<sup>20</sup>. Udowadnia, że brak chęci posiadania, którą wznieciła w spragnionych, był tylko ułudą. Myśli podobnie jak autor *Fragmentów dyskursu miłosnego*: „A jeśli B.C.P (brak chęci posiadania – K.N.-K.) jest myślą taktyczną (wreszcie choć jedną!)? A jeśli zawsze (choć potajemnie) chciałem zdobywać innego, udając, że z niego rezygnuję?”<sup>21</sup>. Największym zarzutem, który stawia poeta swojemu adresatowi jest jednak brak w jego działaniach prawdy. Wszystko, co czyni polityka, opiera się przede wszystkim na oszustwie. Podmiot wypomina: „nie ma w tobie krzty prawdy”, „żywisz się kłamstwem”. Zymań upomina się tu o jego największe pragnienie i pożądanie. To jedyna potrzeba, której w swojej podstępności polityka nie będzie w stanie nigdy zaspokoić.

## Śmierć

Autor *Miejsca na ziemi* przez swą bezpośredniość pokazuje, że nie boi się wchodzić w relację z wyższymi od niego instancjami. Prowadząc z nimi błyskotliwe rozmowy,

<sup>19</sup> R. Barthes: *Fragmenty dyskursu miłosnego...*, s. 320.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Ibidem.

przełamuje albo zwiększa dzielący ich dystans. Pragnie ojczyzny i prawdy, odżegnuje się od polityki. Uwodzi, ale sam nie pozwala się uwieść. Sytuacja ulega zmianie, kiedy podmiot wiersza ma do czynienia ze śmiercią. To „ty”, które go nie pociąga, ale które nieustannie daje znać o swojej obecności – jest obok i z „ja” zawsze. W wierszu Zymana staje się adresatem oczekiwania i lęku:

pragniesz mych ust: jeszcze drgają  
od bluźnierstw słów krwawiących  
bezsilnych protestów  
wyciągasz zimne jak lód ręce  
zbliżasz je ku mojej twarzy  
choć niewidoczna jesteś  
ponad wszelką wątpliwość  
czuję cię każdym włóknem  
napiętego ciała  
jesteś: twoje szorstkie ręce  
osaczają mnie coraz  
bezwzględniej  
ich dotyk z każdą chwilą  
staje się coraz bardziej  
dokuczliwy  
pragniesz mych ust mówiących prawdę  
bądź ledwie jej pozór  
wyrzucające nędzne resztki własnych  
niezależnych myśli  
pragniesz mych ust  
a mówiąc konkretniej: ich ostatniego  
oddechu który chcesz zamknąć  
w żelaznym uścisku  
swoich  
nazbyt czułych rąk

*Pragniesz mych ust, W, s. 53*

Obawy „ja” mówiącego biorą się z pragnienia śmierci. Osoba mówiąca boi się tego pragnienia, bo skierowane jest nie na ciało, ale na życie. Więcej: śmierć w każ-

dej chwili może je spełnić, ale powstrzymuje się i tłumi je w sobie. „Pragniesz mych ust” – powtarza trzykrotnie podmiot. To głównie na nich śmierć koncentruje swoją uwagę. Najpierw usta to jedna z najbardziej zmysłowych części ciała, której dotknięcie przez „drugiego” oznacza zbliżenie, przekazanie czułości, rozpoczęcie miłosnej gry. Oznaczają – jak podaje Kopaliński – „zasadę męską i żeńską, seks, kochanka i kochankę”<sup>22</sup>. Tradycyjnie wiążą się z czerwienią symbolizującą „ludzkie ciało, [...] podniecenie, niepokromioną chuć, namiętność”<sup>23</sup>. Następnie są kojarzone ze Słowem (Logosem), przekazują myśli i uczucia człowieka, wypowiadają prawdę, ale także fałsz, oskarżenia, obelgi czy bluźnierstwa. Będąc organem ułatwiającym oddychanie, nade wszystko jednak symbolizują życie<sup>24</sup>. Usta „ja” lirycznego „drgają”. Nie tylko chcą w ten sposób wyrazić lęk przed dotknięciem ich przez śmierć i odebraniem ostatniego tchnienia. Poeta powraca tu do sytuacji społeczno-politycznej ojczyzny, o którą walczyły ustami, wypowiadając nimi własne myśli i przeciwstawiając je mowie obcej. Usta, których pragnie śmierć, pozostają jeszcze rozemocjonowane wykrzykiwanymi przez niego słowami prawdy, które krwawią, bo po pierwsze zostały poranione przez kłamstwo, po drugie – miały trudności z wypowiedaniem się w nieautentycznej rzeczywistości, w której przyszło żyć poecie<sup>25</sup>. Śmierć, rozu-

<sup>22</sup> *Usta*. W: W. Kopaliński: *Słownik symboli...*, s. 441.

<sup>23</sup> *Czerwień*. W: *Ibidem*, s. 55.

<sup>24</sup> *Usta*. W: *Ibidem*, s. 441.

<sup>25</sup> Oddech, krew, ciało, śmierć, którymi posługuje się w swoich wierszach Edward Zymań to m.in. słowa-klucze poezji pokolenia „Nowej Fali”. Zob. D. Pawelec: *Pokolenie 68. Wybrane zagadnienia języka artystycznego*. W: *Cezury i przelomy. Studia o literaturze polskiej XX wieku*. Red. K. Krasuski. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1994, s. 134–137. W wierszu *Pragniesz mych ust* autora *W czym obcym domu* pojawiają się natomiast „słowa krwawiące”. O związku krwi ze słowem i z milczeniem pisała Agnieszka Gurbin: „To ciekawe jak krew przepływa w tej poezji od słowa do milczenia. Układ

miejąc owo drżenie opacznie, traktując je jako odpowiedź „ja” na jej wcześniejsze pragnienie czy zachętę do namiętności, będąc konsekwentną w swoim działaniu, wyciąga w stronę „ja” lirycznego ręce. Gest ten w wykonaniu śmierci jest pełen sprzeczności. Zapraszając nim do siebie osobę mówiącą, jednocześnie odpycha ją swoją obojętnością, która zostaje wyrażona „zimnym jak lód” i szorstkim dotykiem rąk. Otwartość i pragnienie śmierci usidlają człowieka; Jej zbliżenie do osoby mówiącej sugeruje w wierszu wejście z nią w akt seksualny. Śmierć kładzie się na człowieku, obezwładnia go. Przypomnijmy:

czuję cię każdym włóknem  
napiętego ciała  
jesteś: twoje szorstkie ręce  
osaczają mnie coraz  
bezwzględniej  
ich dotyk z każdą chwilą  
staje się coraz bardziej  
dokuczliwy

*Pragniesz mych ust, W, s. 53*

Śmierć, walcząc o mający odebrać życie pocałunek „ja”, zachowuje się wobec człowieka agresywnie. Ze względu na przebiegłość śmierci w tej walce, antagonistą będzie zawsze znajdował się na przegranej pozycji. Więcej: nie objawia mu się ona naocznie. Jego relacja ze śmiercią opiera się przede wszystkim na odczuwaniu jej siły i oczekiwania jej ostatecznego „żelaznego uścisku”. Zymman kreuje śmierć jako „ty” obecne, spragnione oddechu „ja”, i tym podstępem w końcu uśmiercające „drugiego”.

---

krwionośny staje się zastępczym narządem mowy. Mówić to znaczy milczeć albo krzyczeć, a milczeć/krzyczeć to znaczy krwawić”. Zob. A. Gurbin: *Układ krwionośny: serce, żyły, tętnice i krew*. W: Eadem: *Ciało cierpiące w poezji Nowej Fali*. Praca. Katowice 2011, s. 88–92, <http://www.sbc.org.pl/Content/10069/3/doktorat3194.pdf> [dostęp: 11.11.2018].

## Rozmowy intymne

Rozmowy, w które wdaje się w przedstawionych wierszach Edward Zyman odbywają się tylko pomiędzy „ja” i „ty”, bez osób postronnych. Prywatność pozwala pocie na szczere wyrażenie własnych myśli i posługiwanie się w nich mową wprost. Sam podmiot natomiast przedstawia siebie „w stanie wypowiedzania”, co umożliwi mu „tu i teraz”, właśnie w „tym” – jednym i konkretnym momencie – ujawnienie swoich emocji, pragnień, lęków, rozczarowań wobec ojczyzny, prawdy, polityki oraz śmierci. Wymienione wartości stają się w jego wierszach adresatami adoracji, szczerości złudzeń, oczekiwań, pożądania czy obaw. Autor *W czyim obcym domu* demaskuje i kompromituje je dzięki uosobieniu ich z kobietami, które raz uwodzą, mamią, kokietują swoimi wdziękami, zaskakują bezwzględnością i przewrotnym charakterem, kiedy indziej doświadczone przez los, cierpią w milczeniu. Personifikacja pozwala twórcy nałożyć na utwory warstwę znaczeń podszytych erotyką. Służy ona nie tylko demaskacji i kompromitacji niektórych przedstawionych w wierszach autora *Dialogów pierwszych* pojęć, przywróceniu im – przynajmniej w świecie poetyckim Zymana – rzeczywistych znaczeń i właściwego miejsca w hierarchii wartości, ale także wyrażeniu najbardziej osobistego stosunku poety do nich.

## Personifikacje śmierci O tanatycznej wyobraźni Mariana Kisielea

### Personifikacje śmierci

Ona jest. „Nieunikniona, indywidualna, mogąca wydarzyć się w każdej chwili”<sup>1</sup>. „Fenomen życia”, najważniejsze zjawisko, jakie przytrafia się ludzkiej egzystencji<sup>2</sup>. Śmierć, będąc jedyną i pewną przyszłością człowieka, wywołując w nim trwogę, była od wieków przez niego personifikowana. Tę ekspansywną figurę wyobraźni przedstawiano między innymi jako: trupa „[...] w rozmaitych stadiach rozkładu, często żeńskiego, przyśloniętego białym całunem, wyposażonego w charakterystyczne atrybuty: kosę, miecz lub sierp”<sup>3</sup>; „taneczny krąg szkieletów trzymających się za dłonie”; postać niosącą w dłoni klepsydrę, wskazującą upływający czas bądź ubraną w „szatę błazna, podskakującą w błazeńskim tańcu i przeciągającą [...] (człowieka – K.N.-K.) na swoją stronę zaświatów”<sup>4</sup>. Jarosław Barański, analizując

---

<sup>1</sup> A. Janowski: „Śmierci, śmierć cię czeka” – hermeneutyka wobec tajemnicy śmierci. „Humaniora” 2013, nr 1, s. 73.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 74.

<sup>3</sup> T. Michałowska: *Średniowiecze*. Warszawa, PWN, 2006, s. 500.

<sup>4</sup> J. Barański: *Motywy tańca śmierci. O kulturowej erozji figury wyobraźni*. „Medycyna Nowożytna” 1999, nr 6/1, s. 50.

motyw tańca śmierci, wskazywał na jeszcze inne jej prezentacje:

[...] u Schellenberga (*Zniszczona miłość*, 1785) Śmierć zarzuca sieć na baraszkuje w trawie parę kochanków, u Chodowieckiego (*Dziecko* z serii *Totentanz*, 1791) Śmierć ze skrzydłami porywa z kolebki dziecko w obecności śpiącej matki, porażonej bólem cierpiącego maleństwa [...]. U Rethela Śmierć grająca na piszczeli przygrywa umierającym i przerażonym ludziom na balu maskowym podczas pierwszych oznak epidemii cholery na przełomie 1847 i 1848 roku w Paryżu (*Śmierć-dusiciel*, 1851); u Klingera Śmierć w dzikiej żądzy kolumną zabija stłoczonych ludzi (*Trzecia przyszłość*, 1880); u Muncha Śmierć jest kochankiem zmysłowo obejmującym nagą kobietę; na obrazie Waltera Crane'a *Śmierć-żniwiarz* (1900–1909) olbrzymia ludzka postać z czarnymi skrzydłami zamierza się z kosą na drobne istoty ludzkie przemykające w źdźbłach trawy; u Kubina jawi się jako zmora przemieszczająca się po wymarłym na skutek działań wojennych mieście (*Stracone miasto*, 1916)<sup>5</sup>.

Z tej wielości personifikacji śmierci autor *Wypominków* wybiera jedną z najwcześniejszych. Objawia się ona przed oczyma poety jako postać żeńska. Kisiel ma odwagę zwracać się do niej w apostrofach. Więcej: „idąc w ślady Mistrza Polikarpa – pisał Krzysztof Kłosiński – rozmawia (z nią – K.N.-K.), ba, nawet się z nią spiera”<sup>6</sup>. W średniowiecznym dialogu śmierć została nazwana szkaradą. Poprzedzający rozmowę, wprowadzający głos narratora, wyjaśnia, że jest ona „człowiekiem nagim” o „przyrodzeniu niewieścim”. To postać, której „upadł [...] koniec nosa”; „chuda, blada”, „krzywousta”, zgrzytająca zębami,

<sup>5</sup> Ibidem, s. 53–54.

<sup>6</sup> K. Kłosiński: *Przymierze soli*. „Śląsk” 2013, nr 12, s. 22.

mająca „żółte lice”, odstające żebra i kości. Jej głowa jest przewiązana chustą, „z (jej – K.N.-K.) oczu płynie krwawa rosa”, w ręku trzyma „groźną kosę”<sup>7</sup>. Nauczyciel i mędrzec Polikarp, mimo że prosił Boga o widzenie ze śmiercią, przestraszył się jej do tego stopnia, że – po spojrzeniu na nią – upadł na ziemię.

## Eros i Tanatos

Inne spotkania ze śmiercią odbywają się w wyobraźni Mariana Kisielea. Autor *Zielonych pól* nie pada przed nią jak mistrz Polikarp, ale wychodzi jej naprzeciw. Stara się być wobec niej życzliwy i uprzejmy. Mając świadomość jej siły, traktuje ją z szacunkiem, ale też zwraca się do niej z ironią. Okazując śmierci więcej czułości niż inni, zapraszając ją do gry, zyskuje jej zaufanie. Poeta, widząc, że objawia się przed jego oczyma pod postacią kobiety, uwodzi ją. Bywa, że śmierć, ulegając czułości i urokowi mężczyzny, pozwala się zwieść i dominować nad sobą. W swojej naturze jest jednak podstępna. Nawiedzając człowieka, zawsze przychodzi po coś – chce postraszyć, wzbudzić lęk, zaniepokoić, wreszcie zabrać na dobre w zaświaty. Sama w sobie jest przerażająca. Siergiej Andriejewski w *Księdze śmierci* zwracał uwagę:

Nie ma w życiu nic bardziej porażającego niż śmierć. Zaprzecza temu, przed czym schylamy głowę: geniuszowi, pięknu, władzy. Czyni nasze szczególne istnienie tak bezcelowym, że, prawdę mówiąc, każdy powi-

---

<sup>7</sup> *Rozmowa Mistrza Polikarpa ze śmiercią*. W: *Polska poezja świecka XV wieku*. Oprac. M. Włodarski. Wrocław-Warszawa-Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1997, s. 33–67 (BN I, 60).



nien oszaleć od świadomości, że umrze. Ale nikt jeszcze z tego powodu nie oszalał<sup>8</sup>.

Kisiel w swoich wierszach jest jednak przenikliwy. Potrafi przewidzieć zamiary, z jakimi w jego wyobraźni przychodzi do niego śmierć. Wie, jak się z nią obejść i jak prowadzić z nią rozmowę. Bywa także, że odprawia ją, wysyła tam, skąd przysłała. Oto jak poskramia śmierć w *Erotyku cmentarnym*:

masuję twoje piersi  
dmucham w sutki  
smakuję krągłość wypukłość i jędrność  
odgarniam włosy  
i łaskoczę ucho  
i pełga język po czernionej brwi

dotykam pępka  
biegnę kształtem bioder  
palce już czeszą gęsią skórkę brzucha  
uda kolana stopy palców las  
wszystko pamiętam

twój szkielet taki samotny bez ciała  
przytul się w mojej pamięci  
drżyj

*Erotyk cmentarny, W, s. 22<sup>9</sup>*

---

<sup>8</sup> S. Andriejewski: *Księga śmierci*. Przeł. M. Kisiel. „Śląsk” 2018, nr 3, s. 54.

<sup>9</sup> W szkicu stosuję następujące skróty, odnoszące się do tomów poezji Mariana Kisiele: KN – *Kronika nocy. Wiersze z lat 1982–1990*. Warszawa, Staromiejski Dom Kultury, 1992; W – *Wypominki. Wiersze z lat 1995–2008*. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2009; Cz – *Czułość. Wiersze*. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2011; B – *Było i się zmyło. Wiersze*. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2012; D – *Droga*. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2013; Clv – *C'est la vie [wiersze]*. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2014; Ł – *Łazarz*. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”,

W wierszu tym zająbiają się dwa spotkania ze śmiercią. Pierwsze dwie części utworu opisują zetknięcie poety z „małą śmiercią”. Dokonuje się ona w momencie zmysłowego obcowania kobiety i mężczyzny, stanowi wynik przyjemności rozkoszy. Podczas jej trwania – wskazywał Georges Bataille – następuje pochwała życia w śmierci<sup>10</sup>. To „jedyny moment wejścia w zaświaty bez rozstawiania się ze światem doczesnym. Niczego jednak ta chwila nie rozwiązuje, zostawia nas potem z jeszcze większym niedosytem i w jeszcze większej samotności”<sup>11</sup>. Zmysłowe spotkanie ciał nie jest jednak pozbawione sensu. „Najlepszym sposobem na oswojenie się z myślą o śmierci jest skojarzenie jej z rozpustą” – pisał de Sade<sup>12</sup>. „Ten, kto uchwyci przez chwilę wartość erotyzmu, zaraz spostrzeże, że jest to wartość śmierci”<sup>13</sup> – przypominał autor *Historii oka*. „Miłość, »rozkoszne cierpienie«, jest »żywą śmiercią«. Kochanek balansuje na cienkiej granicy między istnieniem a nieistnieniem, to samo uczucie wtrąca go nieodwołalnie w cielesność i zarazem odziera z ciała, jest najbardziej intensywnym doświadczeniem własnej egzystencji i jednocześnie poznaniem jej granic”<sup>14</sup> – zwracała uwagę Mirosława Hanusiewicz.

Marian Kisiel to doświadczenie „małej śmierci” wykorzystuje do spotkania z Nią – „osobą”, która w trzeciej części liryku objawia mu się pod postacią szkiele-

---

2016; WdZ – *Wieniec dla zmarłych*. Wybór wierszy w układzie autora. Posłowie K. Niesporek. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2017. Po tytule wiersza podaję skrót i numer strony.

<sup>10</sup> G. Bataille: *Erotyzm*. Przeł. M. Ochab. Gdańsk, Słowo/obraz teorytoria, 2015, s. 15.

<sup>11</sup> S. Strózik: *Errata do erotyzmu*. „artPapier” 2016, nr 292. Zob. <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=297&artykul=5399> [dostęp: 12.06.2018].

<sup>12</sup> Cyt. za: G. Bataille: *Erotyzm...*, s. 256.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> M. Hanusiewicz: *Miłość i śmierć. O niektórych kliszach wyobraźni erotycznej w poezji staropolskiej*. „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2, s. 60.

tu. „Ludzkie kości” – pisał Jarosław Barański – „uderzające grozą bieli, to jedyne, co z człowieka pozostanie, gdy rozkład i robactwo dokończą swego dzieła”<sup>15</sup>. W wierszu są one resztką po kobiecym ciele (choć rozkładającym się, to wciąż pozostającym źródłem rozkoszy – pożądanym i pożądanym kiedyś). Poeta, pamiętając, że „erotyzm otwiera ku śmierci”<sup>16</sup>, przywołuje z pamięci obraz obcowania ciał kochanków oraz przypomina śmierci o jej dawnej zmysłowości. Ciało i rozkosz z nim związana są tu dotkliwym brakiem. Autor *Wypominków* uznaje ten brak za słaby punkt śmierci. Zwraca się do niej: „twój szkielet taki samotny bez ciała”. Pozbawiony jest bliskości i czułości, staje się opuszczony, jest niczyj<sup>17</sup>. Poeta tę tęsknotę kościotrupa za zmysłowością wykorzystuje, czyniąc ją narzędziem w mierzeniu się ze śmiercią. Okazuje się ono skuteczne. Podmiot, przewyciężając swój lęk przed śmiercią, potrafi przejść nad nią kontrolę. Pogrywając z nią i zwracając się do niej tak, jakby była kiedyś jego kochanką, czyni ją „ty” swoich wypowiedzi.

Autor *Drogi* przedstawia w nich intymne szczegóły obcowania z kobietą. Przypomina o rozkoszy dotyku,

<sup>15</sup> J. Barański: *Motyw tańca śmierci...*, s. 49.

<sup>16</sup> G. Bataille: *Erotyzm...*, s. 26.

<sup>17</sup> Z obrazem śmierci zawartym w wierszu Mariana Kisiela koresponduje tekst umieszczony na malowidle ściennym w klasztorze cystersów w Awinionie. Johan Huizinga w *Jesieni średniowiecza* przypominał: „Ukazuje ono wyprostowanego na stojąco trupa kobiety, z elegancko przybraną głową, spowitej w całun; ciało jej zjadły robaki. Oto pierwsze linijki napisu: „Będąc kobietą miałam piękne ciało / Lecz oto co po śmierci ze mnie pozostało. / Mój urok świeży, czuły i wesoły, / Zamienił się w takie martwe popioły. / Teraz już byłby całkiem goły, / Nie w popielicach, kiedy tutaj stoje, / Ani ubrana w jedwabne stroje, / Jak wówczas, kiedy mi się tak miło / I tak swobodnie w mym pałacu żyło. / Teraz już mogę lec jedynie / W małej trumience, nie w komnacie / I mieć grób cały w pajęczynie”. Zob. J. Huizinga: *Wizerunek śmierci*. W: Idem: *Jesień średniowiecza*. Przeł. i posłowiem opatrzył R. Stiller. Kraków, Wydawnictwo „Vis-à-vis. Etiuda”, 2017, s. 157.

której teraz śmierć jako szkielet nie może już doznać. Poeta ten opis miłosnej gry ze śmiercią rozpoczyna od cielesnej „góry”, a kończy na cielesnym „dole”. Wyekspozowany i przemierzający każdą część ciała w obu tych sferach dotyk męczyzny – delikatny i czuły – przybiera różne formy. Jego odmianami w wierszu są: masowanie, chuchanie, smakowanie, odgarnianie, łaskotanie, czesanie. Wszystkim tym czynnościom towarzyszy ruch. Może on być nawiązaniem do średniowiecznego – łączonego z motywem śmierci – tańca, który unosi ludzi różnych klas społecznych, w każdym wieku i rozmaitych profesji:

Taniec był fizyczną ekspresją ludu, ciemną stroną ludzkiej zmysłowości. Jedynie w tańcu zmysł dotyku i ruch mógł publicznie stać się źródłem doznania. Tańczono wszędzie, nie szczędząc miejsc sakralnych, jak kościoły czy cmentarz. Tańczono podczas procesji i misterii, karnawałów głupców i wszelkich świąt. Bodaż najczęściej trzymano się w tańcu w silnym uścisku za ręce i tworzone kręgi, które wirowały w szaleńczym tempie, dostarczając tańczącym zmysłowych podnieć<sup>18</sup>.

„Człowiek wkracza do tańca, ponieważ taniec” – puentował Bataille – „zmusza go do tańczenia”<sup>19</sup>. W tym – opisanym przez Kisiela – tańcu ze śmiercią śmierć jednak nie dominuje. Nasycona erotyzmem scena odtwarzana jest z pamięci lirycznego „ja”. To ona, pamięć, zdaje się tutaj odgrywać najważniejszą rolę i daje przewagę poecie. To z niej są przywoływane miłosne obrazy, które pozwalają osobie mówiącej dominować nad śmiercią. Podmiot mówi: „wszystko pamiętam”, „przytul się w mojej pamięci / drzyj”. Pamięć, w której śmierć może odnaleźć daw-

<sup>18</sup> J. Barański: *Motyw tańca śmierci...*, s. 48.

<sup>19</sup> G. Bataille: *Erotyzm...*, s. 114.

nią czułość, niejako poskramia i unieruchamia śmierć. Jej drżenie nie jest owocem rozkoszy, miłosnej uciechy, ale lęku, trwogi i tęsknoty za tym, co kobiece. Ich oznaką jest również milczenie śmierci, która w wierszu – inaczej niż w rozmowie mistrza Polikarpa ze śmiercią – nie wypowiada ani słowa, tylko pozwala mówić poecie.

Inną, bo podstępną naturę, śmierć pokazuje w wierszu *Majaki*:

Przychodzi do mnie  
Cała w ogniu  
Rozgrzane powietrze okrywa jej nagie ciało  
Mówi: może mi pomóc tylko twoje słowo  
Przeklinam ją  
Lecz przekleństwo podsycy jej ogień.  
*Majaki*, KN, s. 29

Śmierć, niepokojąc i dręcząc, przychodzi do poety w marzeniu sennym (tytułowe „majaki” to halucynacje, złudzenia, urojenia „ja” lirycznego). Tym razem nie przedstawia mu się jako „szkielet [...] bez ciała”, jak w *Erotyku cmentarnym*, ale jako ciało w pełni dojrzałe. Obnażając swoją nagość, próbuje uwieść podmiot, wzbudzić w nim pragnienie rozkoszy. Więcej: kobieca postać objawia się w ogniu, w rozgrzanym powietrzu, podsycając swoją seksualność. Ale zarówno nagość, jak i wspomniany żywioł, mają ambiwalentną naturę. Pod ich erotyczną warstwą zostają ukryte inne znaczenia. Pierwsze symbolizuje umieranie, szpetotę i obrzydliwość<sup>20</sup>; drugie: „wpełza w materię i ukrywa się utajony jak nienawiść i zemsta”, „pali w piekle”, jest torturą, apokalipsą. Więcej: „[...] sugeruje pragnienie zmiany, przyspieszenia czasu, sprowadzenia całego życia do kresu, do wyjścia poza

<sup>20</sup> *Nagość*. W: W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa, Wiedza Powszechna, 1990, s. 247–248.

nie<sup>21</sup>. Śmierć chce w wierszu uwieść człowieka swoim urokiem i wyprowadzić go w zaświaty. Wiedząc, że obcuje z mężczyzną, który jest poetą, zwraca się do niego: „może mi pomóc tylko twoje słowo”. „Ja” liryczne zostaje więc przez śmierć wybrane, potraktowane jako wyjątkowe. To kolejny etap gry śmierci z człowiekiem. Autor *Wy-pominków* nie pozwala uwieść się nęcącej go śmierci, ale odtrąca ją i przeklina. Wyraża swoją złość i gniew. Złorzeczając, przewiduje jej nieczne zamiary. Odmowa podmiotu potęguje w śmierci ogień. Nie jest to jednak, mający zaprowadzić go w otchłań, płomień namiętności czy miłości, ale – powtarzając za Bachelardem – kierowane do poety, odsłaniające właściwą naturę śmierci – „wezwanie stosu”<sup>22</sup>.

## Ona

Dla Mariana Kisiela jest to jednak wezwanie przedwczesne. Za każdym razem kiedy śmierć przychodzi, poeta błyskotliwie odprawia ją precz:

Znów przyszedł, niespodziewanie,  
jak upały tej wiosny.

Pomyliłaś, śmierci, adresy.  
*Pomyliłaś adresy*, B, s. 59

Niezapowiedziane wizyty śmierci nie są dla Kisiela niczym nowym. Z jednej strony, jej nagłe i nieoczeki-

<sup>21</sup> G. Bachelard: *Psychoanaliza ognia*. Przeł. H. Chudak. W: Idem: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Wyboru dokonał H. Chudak. Przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Przedmowa J. Błoński. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975, s. 28–29 i 34.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 34.

wane odwiedziny stanowią dla niego epifanię, olśnienie, błysk; z drugiej, są one co jakiś czas ponawiane. Podmiot podkreśla: „znów przyszedł [...]”. Wskazuje zatem na powtarzalność momentalnych doznań, które sprawia mu śmierć. Jest ona zawsze jednak gościem nieproszonym i niemile widzianym. Poeta powstrzymuje swoje emocje, nie złości się na nią, że przyszła znowu. Grzecznie wyprowadza ją z błędu i uświadamia, że swoim przybyciem nie tylko upomina się o niewłaściwą osobę, ale także pojawia się i nęka go w nieodpowiednim miejscu i czasie. Twórca porównuje przybycie kostuchy do anomalii pogodowych. Wychodząc ze swojego ukrycia, pojawiając się nagle, burzy dotychczasowy porządek rzeczywistości. Zdezorientowana śmierć ulegle słucha głosu poety. Nie spiera się, nie dyskutuje, milczy. Uprzejmie odprowadzana, znika tak, jak się pojawiła:

Powiedziała zamykając drzwi:

jesteś niesprawiedliwy,  
przyszłam tylko zapytać  
jak ci się żyje.

*Śmierć*, WdZ, s. 58

Drzwi, które zamyka za sobą śmierć, symbolizują nie tylko jej odejście w zaświaty, ale także zmianę jej decyzji. Przekonana o swojej pomyłce, śmierć sprytnie odwraca wcześniejsze zamiary. Nie zabierając z sobą człowieka, odchodząc z jego domu, podaje właściwy powód wizyty. Wskazuje na swe dobre intencje. Paradoksalnie, interesuje ją życie człowieka. Nie każdego, ale konkretnego – w tym przypadku autora *Lazarza*. Śmierć mówi – przypominajmy – „jesteś niesprawiedliwy / przyszłam tylko zapytać / jak ci się żyje”. Tłumaczy się zatem przed poetą, wypominając mu jego nierozumienie i niewłaściwą ocenę sytuacji. Wypowiedziana partykuła „tylko” sprowa-

dza powód odwiedzin śmierci i jej zamiary do minimum. Ostatni wers utworu można potraktować także jako parafrazę pytania: „Co u ciebie słyhać?”. W wierszu Kisiela może być ono pytaniem śmierci o istnienie – o jego wartość i istotę. Od odpowiedzi na nie zależy dalsze „bycie-w-świecie” osoby mówiącej, to, czy zostanie jej dana „kolejna szansa”, „drugie życie”.

Kisiel, traktując śmierć poważnie, lękając się jej obecności, ale też skracając do niej dystans, „rozbrajając” rozmowy z nią żartem czy ironią, ma w sobie świadomość jej siły. Bywa, że odprawia precz i chce uniknąć z nią rozmowy. Nie po drodze są mu takie przekomarzania:

Miałeś przyjaciół?  
Wielu?

Miałem.

A teraz gdzie są,  
powiedz,  
umierasz sam.

Są wszędzie, również teraz  
pełno ich w mojej pamięci,

mylisz się śmierci.  
*Mylisz się, śmierci, W, s. 29*

Wiersz ten unaocznia okrucieństwo śmierci. Próbuje ona grać nie tylko na emocjach podmiotu lirycznego, ale także przekonać go do samotności oraz opuszczenia przez wszystkich najbliższych. Śmierć buduje swoje wypowiedzi przez zadawanie kolejnych pytań. Zaczyna od ogólnych, kończy na szczegółowych, niejako zmuszając rozmówcę do odpowiedzi na nie. Ten nie pozwala jednak się zaskoczyć. Zaprzeczając judzącym podszeptom, które sprytnie wysuwa śmierć, ma odwagę spierać się z nią.



Ostatnie słowo w tym sporze należy nie do śmierci, lecz do człowieka. Głównym argumentem przemawiającym za jego racjami jest pamięć. Dzięki niej podmiot nie jest sam. Mieści ona wszystkich tych, którzy odeszli, ale także tych, którzy jeszcze są. Więcej: „pełno ich” – mówi podmiot – „są wszędzie”. Poeta, chociaż świadomy zawodności pamięci, która segmentując wspomnienia, także zapomina i zawodzi – hiperbolizuje w utworze obecność (za sprawą wspomnień) nieobecnych, czyli zmarłych. To pozwala mu nie poddać się naciskom śmierci i uświadomić jej, że nie zawsze ma rację. Poeta wie, że nie ma ona w sobie tyle mocy i nie jest aż tak przenikliwa, aby sięgnąć w głąb zakamarków jego pamięci. Zmuszona wierzyć mu na słowo, ostatecznie w wierszu milknie.

Poeta, mając jednak świadomość, że śmierć nie tak łatwo daje za wygraną, przezornie spodziewa się jej kolejnych wizyt<sup>23</sup>. W wierszu *Ona* napisał:

jeśli znów przyjdzie  
udaj, że nie widzisz

będzie się rządzić  
pokaż jej na drzwi

jest tyle możliwości  
z których nie korzystamy

można skrzywić usta  
odwrócić spojrzenie

pokręcić głową  
albo machnąć ręką  
*Ona, D, s. 9*

---

<sup>23</sup> Śmierć jako gość nieproszony, który „nigdy nie bywa całkiem pożądanym” to motyw z *Fausta* Johanna Wolfganga von Goethego. Zob. *Śmierć*. W: W. Kopaliński: *Słownik symboli...*, s. 415.

Autor *C'est la vie*, kierując utwór do każdego, zwraca się w nim również do siebie. To katalog dobrych rad postępowania ze śmiercią. Pisany jest przez osobę doświadczoną w spotkaniach z nią. Podmiot zaleca ignorowanie obecności śmierci, która wprasza się w życie człowieka bezczelnie, kiedy tylko chce. Poeta przewiduje jej zachowanie. Kiedy pojawia się, próbuje zawłaszczyć przestrzeń, panoszy się i rządzi. Osoba mówiąca wymienia kolejno gesty, pomocne w przepędzeniu, odstraszeniu śmierci. Mają wyrazić wyższość człowieka nad śmiercią. I tak: zamknięcie drzwi przynosi poczucie bezpieczeństwa, oddziela to, co bliskie, domowe od obcego; „skrzywienie ust” odzwierciedla grymas, niechęć, niezadowolenie; odwrócone spojrzenie – odrzucenie, niezainteresowanie; „kręcenie głową” – zdziwienie, niezadowolenie; wreszcie „machnięcie ręką” – zlekceważenie, rezygnację. Tak potraktowana śmierć odchodzi. Nie oznacza to jednak, że znika w ogóle. Udawanie nieobecności śmierci jest tylko stwarzaniem pozoru jej nieistnienia, łagodzeniem lęku przed nią, oddaleniem myśli o śmiertelności, która przecież i tak powróci. Robert Jay Lifton i Eric Olson pisali:

O życiu człowieka można myśleć jako o ciągłym oscylowaniu pomiędzy dwoma biegunami: obrazem całkowitego końca (śmierć) oraz wyobrażeniami ciągłości (nieśmiertelność symboliczna). Oba bieguny pozostają w pewnej równowadze; żaden nie jest w stanie całkowicie zniwelować drugiego. Obrazy śmierci sprawiają, że człowiek usilniej dąży do osiągnięcia stanów symbolicznej nieśmiertelności i stanowią bodziec do wszelakiego rodzaju twórczego wysiłku. Obrazy ciągłości i nieśmiertelności czynią pewność śmierci czymś mniej groźnym. Chwilowe uczucie empirycznej transcendencji lub silne poczucie związku z jednym spośród pozostałych rodzajów symbolicznej nieśmiertelności umożliwia jednostce ludzkiej odczuwać ciąg-

łość życia bez zaprzeczania realności śmierci. Przez większość czasu własna śmiertelność nie skupia świadomej uwagi człowieka, chociaż jest jej podłożem i nadaje jej pewną jakość. W momentach kryzysowych i przejściowych jednak staje się kwestią mocno uświadamianą<sup>24</sup>.

Wtedy nie można już jej ignorować i udawać, że się jej nie widzi. We wczesnym wierszu, także zatytułowanym *Ona*, pochodzącym z 1990 roku, a opublikowanym w tomiku *Łazarz, Kisiel* jest wobec śmierci bardziej przezorny:

jeżeli przyjdzie  
będę przygotowany

drzwi zatrzasnę  
„nie ma żadnych odwiedzin”

nie wejdzie  
nawet przez szparę

nie dopuszczę  
nie pozwolę

nawet gdyby chciała  
zabrać tylko oddech  
*Ona, Ł, s. 37*

Autor *Wieńca dla zmarłych* zakłada następne spotkanie z czyhającą na niego śmiercią. Kolejne epifanie śmierci sprawiają, że rośnie w nim jej świadomość. Niepokoi go, że objawia się akurat jego osobie. Rola wybrańca śmierci zdecydowanie mu nie odpowiada. Dlatego też w składających się na utwór dystychach potęguje się lęk poety

---

<sup>24</sup> R.J. Lifton, E. Olson: *Symboliczna nieśmiertelność*. Przeł. K. Socha-Duśko. W: *Społeczne i kulturowe reprezentacje śmierci. Antologia tekstów*. Red. A.E. Kubiak, M. Zawiła. Kraków 2015, s. 259.

przed nią. Kisiel postanawia przygotować się do obrony, która ma mu zapewnić, albo chociaż przedłużyć, symboliczną nieśmiertelność. Tym razem postanawia potraktować śmierć już nie – jak w *Erotyku cmentarnym* – czule, ale zdecydowanie i ostro. Wyobrażając sobie spotkanie z nią w przyszłości, zatrzaskuje przed nią drzwi. Nastawiony na atak, zachowuje się wobec niej agresywnie, arogancko. Broniąc wejścia do swojego domu czy mieszkania, nie tylko próbuje ochronić „zapórę przeciw przenikaniu czy wdzieraniu się do wnętrza [...] wrogich wpływów”<sup>25</sup>, ale także wie, że drzwi „są symbolem przejścia między jednym światem albo stanem a drugim, między światłem i ciemnością, między znanym i nieznanym, codziennością i krainą tajemnic, światem świeckim i sakralnym [...]”<sup>26</sup>. Ich otwarcie może sprowokować śmierć, która zechce zabrać go w zaświaty. Kisiel nie chce oddać jej niczego, co do niego należy. Doświadczony innymi rozmowami ze śmiercią, przepędza ją dynamicznym gestem, uprzedza jej zamiary i oświadcza: „nie ma żadnych odwiedzin”. Autor *Czułości* pozostaje wobec niej nieustępliwy i konsekwentny. Zamyka dla niej wszystkie możliwości wejścia do domu, uniemożliwiając spotkanie.

## Suka

Bywa również, że podmiot wierszy Kisiela próbuje zerwać ze śmiercią (jak z kobietą-kochanką) swoją dotychczasową znajomość. Każda próba takiego rozstania kończy się jednak niepowodzeniem. Chcąc być ostry, bezlitosny i tak pozostaje czuły:

<sup>25</sup> *Drzwi*. W: W. Kopaliński: *Słownik symboli...*, s. 75.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

Więc dobrze,  
koniec,

teraz co napiszę,  
będzie o miłości,

śmierci oddałem  
wierszy nadto,

gdy znowu zechce  
wejść w mą wyobraźnię,

powiem jej najczulej,  
odejdziesz,

suko.

*Odejdziesz, suko, Cz, s. 40*

Przełomem, „końcem” panoszenia się śmierci w wyobraźni autora *Drogi*, ma być moment pisania zacytowanego utworu. Kisiel argumentuje swoją decyzję: „śmierci oddałem / wierszy nadto”. Stwierdzeniem tym wskazuje na niezwykłość relacji z nią. Liryki poświęca się bowiem zwykle ważnym i bliskim osobom. Ale poeta, deklarując nowy temat swoich utworów, którym teraz ma być miłość, wraca do punktu wyjścia. Zamiast o niej, mówi dalej o śmierci. Spodziewając się kolejnych jej odwiedzin, wyobraża sobie, w jaki sposób następnym razem zachowa się wobec niej. Ale nawet wtedy, kiedy twórca chce potraktować śmierć ostro czy niegrzecznie, zwraca się do niej głosem „najczulszym”. Mający obrazić ją pogardliwy zwrot: „odejdziesz, / suko” wypowiedziany „najczulej”, zatem z tkliwością, pieśczożliwością, nie przepędza śmierci. W ustach osoby wypowiadającej zdanie to brzmi raczej ponętnie i zmysłowo, aniżeli wulgarnie. Jeszcze bardziej przyciąga śmierć do „ja” lirycznego. Słowo „suka” przybiera tutaj więcej znaczeń. Po pierwsze, wskazuje na

pleć śmierci; po drugie, na jej nieprzewidywalną, rozrzną, ale także zwierzęcą naturę („suka”, „suczka” to – przypomnijmy – określenia odnoszące się do samicy psa). Natura ta intryguje podmiot wierszy Kisiela, sprawia, że nie może on zerwać ze śmiercią za życia. Ale też więcej: poeta wie, że tylko na nią będzie skazany w przyszłości.

Autor *Wieńca dla zmarłych* deklaruje w utworze: „teraz co napiszę, / będzie o miłości”. Słowa dotrzymuje:

Ze śmiercią jeszcze  
przyjdzie mi rozmawiać,

będziemy mieli na to  
całą wieczność,

niech śmierć,  
ma suka,  
będzie mi w niej wierna,

niech strzeże mnie od złego,  
jak ja ją głaskałem

za życia,

kiedy inni  
precz się z nią żegnali.

*Odejdź, suko, Cz, s. 40*

Specyficzna miłość zaistnieje pomiędzy „ja” lirycznym a śmiercią w zaświatach. Tam będzie miało miejsce ich wzajemne i wieczne obcowanie. Ma ono być nagrodą za poważne i dobre traktowanie śmierci za życia. W zamian „ja” liryczne rości sobie prawo do śmierci. Nazywa ją tym razem już dosadnie „swoją suką”. W określeniu tym zawiera się sporo perwersyjności. Dzięki niej śmierć staje się w jakimś sensie – jak pisał Bataille – oszałamia-

jąca i fascynująca<sup>27</sup>. Śmierć-suka to kobieta-kochanka. Poeta wchodząc z nią w grę, zaznaczając, że należy ona tylko do niego, odsłania zmysłową relację, jaka jest między nimi. Stanowi ona namiastkę pośmiertnego życia. Ale też Kisiel, łącząc Eros z Tanatosem, łagodzi lęk i przerażenie, jaki budzi w człowieku sama przestrzeń życia po śmierci. „Ja” liryczne, przez użyty w wierszu zaimek „ma”, zwłaszcza śmierć, przejmując nad nią kontrolę. Traktując ją przedmiotowo, stawia jej konkretne wymagania. Te animizują śmierć. Ma być ona teraz wierna jak pies i chronić swojego pana/mężczyznę przed niebezpieczeństwem. Więcej: śmierć zostaje tutaj odarta ze swojej mocy i potęgi. W zamian za nie staje się podatna na czułości i dotyk. Pozwalając poskromić siebie głaskaniem, jak domowe zwierzę, zostaje w pewnym sensie poniżona przez poetę, co ona sama odbiera jednak inaczej.

Oto jak śmierć wyobraża sobie życie z wybranym po jego śmierci:

tędy i owędy  
będziemy chodzili

tu i tam i ówdzie  
przejdziemy jak żywi

o, czerep rubaszny  
o, jakże prawdziwy

o, gorczycy szuka  
kandydat do nieba

będziemy chodzili  
wszystko ci opowiem

jak dawniej bywało  
i jak będzie później

---

<sup>27</sup> G. Bataille: *Erotizm...*, s. 16.

za to żeś miłował  
śmiertkę niby pannę

będziesz ze mną chodził  
nie budząc się rano

*Pieśń o wędrowce, Clv, s. 43*

Ten sześćciozłotkowy erotyk jest niejako kontynuacją omówionego już liryku. Wedle życzenia poety, śmierć w bliżej nieokreślonej wieczności pozostaje mu wierna, nie opuszcza go na krok. Życie po śmierci jest przedstawione przez śmierć jako pośmiertna wędrówka. Nie ma ona wyznaczonego celu, nie prowadzi do konkretnych miejsc, w żadne bliżej określone strony. Wypowiadająca się w wierszu śmierć rzuca ogólnikami: „tędy i owędy”, „tu i tam i ówdzie”. Na tych różnie układających się drogach, przez które śmierć przeprowadza autora *C'est la vie*, dochodzi do ciekawych, bywa, że wywołujących zdziwienie spotkań. Śmierć jako przewodniczka po tym drugim, zdumiewającym człowieka świecie, artykułuje je: „o, czerep rubaszny / o, jakże prawdziwy”, „o, gorczycy szuka / kandydat do nieba”. Pierwsze z nich to spotkanie ducha/widma polskiego szlachcica. „Czerep rubaszny” jest aluzją do jego stylu życia – „prostego, swobodnego, bezceremonialnego, nie zwracającego uwagi na formy towarzyskie”<sup>28</sup>. Kisiel nawiązuje tutaj do *Grobu Agamemnona* Juliusza Słowackiego. Drugie to widzenie ducha/widma poszukującego gorczycy, za radą zawartą w II części *Dziadów* Adama Mickiewicza: „Kto nie doznał goryczy ni razu, / Ten nie dozna słodyczy w niebie”<sup>29</sup>. Tyimi wyjaś-

<sup>28</sup> J. Słowacki: *Grób Agamemnona*. W: Idem: *Dzieła*. Red. J. Krzyżanowski. T. 3: *Poematy*. Oprac. J. Pelc. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1949, s. 74; oraz *Rubaszny*. W: *Słownik języka polskiego*. Red. M. Szymczak. T. 3. Warszawa, PWN, 1989, s. 141.

<sup>29</sup> A. Mickiewicz: *Dziady*. Część II. W: Idem: *Dzieła*. Kom. red. J. Krzyżanowski [et al.]. T. 3: *Utwory dramatyczne*. Fragm. franc. przeł. A. Górski. Oprac. S. Pigoń. Warszawa, „Czytelnik”, 1955, s. 17.



nieniami śmierć poprzedza swoją później wypowiedzianą w utworze deklarację: „wszystko ci opowiem”. Nie to jest jednak najważniejsze w tym liryku. Kostucha ujawnia się w nim przede wszystkim jako postać pamiętająca wyświadczone jej dobro.

Miłość żywiona do „śmierki” zostaje wynagrodzona wiecznością w jej towarzystwie: „Śmierka” to śląska śmierć, jakże oswojona przez deminutywną formę. Występuje jako ta, która darowuje człowiekowi życie – przychodzi i odchodzi, ale też usidla, zachowując kontrolę nad istnieniem, doświadczając sobą istotę ludzką<sup>30</sup>.

## Świadomość śmierci

W wierszach Mariana Kisiela nieuchwytny dla człowieka wyższy byt, zostaje ucieleśniony i tym ucieleśnieniem umiejscowiony w najbliższej przestrzeni życia istoty ludzkiej. Poeta próbuje sprowadzić śmierć z niedostępnej człowiekowi sfery do tego, co codzienne i powszechne. Twórca zmienia w ten sposób obraz śmierci, której człowiek boi się i lęka. W pewnym sensie umniejsza także jej moc, potęgę i niedotykalność, i – na swój sposób – odbiera jej powagę i dostojność. W *Pożegnaniach* Kisiel konstatował:

Każda śmierć jest personalizacją śmierci. Vladimir Jankélévitch śmierć bliskiej osoby nazywa „śmiercią w drugiej osobie liczby pojedynczej”. Są albowiem – powiada – trzy rodzaje śmierci. W „trzeciej osobie” to śmierć „byle kogo”, obcego, do zastąpienia, „nie kry-

---

<sup>30</sup> K. Niesporek: *Postowie*. W: M. Kisiel: *Wieniec dla zmarłych...*, s. 79.

jąca w sobie żadnej tajemnicy”. W „pierwszej osobie” to śmierć „moja”, „nie mogę o niej mówić, właśnie dlatego, że jest to moja śmierć”. „Pozostaje śmierć w drugiej osobie, śmierć kogoś bliskiego. Oto uprzywilejowane doświadczenie filozoficzne. Przypomina moją śmierć, a jednak nie jest moją śmiercią, nie jest też bezosobową i anonimową śmiercią”. „Ktoś bliski, umierając, wyłącza mnie w filozofowaniu o śmierci”.

Powiada też Jankélévitch, że ten, „kto mówi o śmierci, kto podejmuje się filozofowania na jej temat, kto o niej myśli, wyłącza się tym samym z powszechnej umieralności: zachowując się tak jakby [...] śmierć go w żaden sposób nie dotyczyła, szybko zapomina o warunkowości tego »jakby«”<sup>31</sup>.

W wierszach Kisiela jest odwrotnie. Poeta wyraża świadomość, że „nikt nie może zastąpić mnie w mej śmierci, nikt nie może mnie w mym umieraniu wyřczyć”<sup>32</sup>. Chociaż mówi o niej duřo, wie, że cała jej uwaga jest skupiona właśnie na nim – przybywa ona konkretnie do niego i po niego. Autor *Drogi* nie wyřbywa się jej świadomości, ale żyje obecnością śmierci, która dręczy, męczy i niepokoi go z kařdej strony. W utworze *Jastarnia, 4 września 1993* napisał:

wzburzone fale  
chcą dosięgnąć butów

nie ściera się do stóp  
śmierć cza się w pianie

*Jastarnia, 4 września 1993, B, s. 51*

W wierszu *Tren* przeczytamy:

<sup>31</sup> M. Kisiel: *Śmierć w drugiej osobie*. W: Idem: *Pořegnania*. Kraków, „Miniatura”, 2018, s. 6.

<sup>32</sup> A. Janowski: „Śmierci, śmierć cię czeka” – hermeneutyka wobec tajemnicy śmierci..., s. 74.

gdziekolwiek pójdziesz,  
dopadnie cię,

zasmuci,  
przeorze na wieczność,

ta śmierć,  
bezcelność.

*Tren, Clv, s. 44–45*

Spotkania ze śmiercią nie należą do najprzyjemniejszych. Najpierw ukrywa się, potem zbliża niepostrzeżenie, następnie atakuje z zaskoczenia. Każde zderzenie z nią pozwala jednak poecie do niej się przyzwyczaić. Autor *Wypominków* nie tylko rozmawia ze śmiercią, ale także klóci się, dyskutuje, przekomarza. Więcej: potrafi błyskotliwie ją przechytryć, zmylić, skierować na inną drogę. Nawiązując do średniowiecznych wizerunków śmierci, wyobraża ją sobie jako kobiecą postać czy szkielet. To zawsze „Ona”. Kisiel z jednej strony nazywa ją ostro „suką”; z drugiej udomawia, określając ją śląską „śmiertką”. Twórca do obrony przed nią wykorzystuje jej samotność, pragnienie dotyku i czułości. Daje jej to, czego nie chcą podarować jej inni za życia – czas, towarzystwo, złudzenie miłości.

# One

## Kobiety w poezji ks. Jerzego Szymika

### Kobieta i mężczyzna

Wdzięczą się, kokietują, uśmiechają. Są obecne, opiekuńcze, troskliwe, cierpią. Intrygują poetę, który patrzy na nie z bliska i z oddalenia, obserwuje ich ruchy, gesty, mimikę twarzy, zachowanie. Mariusz Solecki pisał:

To one, kobiety są pokorne wobec Mocy i otwarte na sygnały z Wysoka [...], to one patronują powstawaniu wierszy [...], personifikują piękno, rozsiewają światło [...]. A mężczyźni? Pijani rezerwiści z dworca kolejowego w Dąbrowie Górniczej [...]? Czym są wobec kobiet ci zarośnięci współbracia męskoosobowego podmiotu, o których ciemności poeta wie sporo, „żywąc samemu od lat w // mroku męskiego siebie” (*Jasność*)? Jak żyli dumni następcy Adama, skoro po ich śmierci nikt nie płacze (*Jan 11,35*)?<sup>1</sup>

W twórczości ks. Jerzego Szymika kobieta jest stawiana wyżej niż mężczyzna. W *Hilasterionie* czytamy: „radość, jak *Ekklesia*, jest kobietą”, w *Czutości, sile i drzeniu*:

---

<sup>1</sup> M. Solecki: *Kolor złotych godów istnienia*. „Akcent” 1998, nr 3, s. 227–228.

„jestem wśród sprawiedliwych mężów, / ale myślę o mężnych niewiastach”. Refleksja wyraźnie biegnie tu w stronę kobiety, bo jest ona wszystkim: uosobieniem dobra, szczęścia, zadowolenia, zgromadzenia, siły, odwagi; Kościoła-wspólnoty, czyli – jak w starotestamentowej *Pieśni nad Pieśniami* – oblubienicy. Jest cielesna: wyzwolona i pociągająca – piękna. Poeta pragnie poznać głębię kobiecości – tajemnicy czy uroku, którego nie „mogłyby zniweczyć ani przyciężkie kształty, ani źle wydarzone rysy”. Poszukuje w niej zjawiskowości i niezwykłości. Być może odzwierciedlenia boskości?

## Kobiety

Ks. Jerzy Szymik wyznaje:

Spotkałem w życiu wiele kobiet:  
jak to w Kościele.

Niektóre z nich otaczała poświata:  
Podejrzewałem, że mieszka w nich światło.  
*Jasność*, B, s. 51<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> W szkicu zostały zastosowane następujące skróty, odnoszące się do poszczególnych tomików ks. Jerzego Szymika: DŻ – *Dotyk żrenicy*. Słowo wstępne J. Sochoń. Lublin, Norbertinum, 1997; ŚiP – *Śmiech i płacz*. Poślowie A. Pethe. Katowice, Biblioteka Śląska, 2000; B – *Błęk. 50 wierszy z lat 2000–2002*. Wstęp A. Szostek. Poślowie K. Najman. Katowice, Księgarnia św. Jacka, 2003; 33WR – *33 wiersze rodzinne*. Warszawa, Wydawnictwo Archidiecezji Warszawskiej, 2006; 33W – *33 wiersze przeciwko nicości*. Wybór i wprowadzenie K. i M. Soleccy. Pelplin, Bernardinum, 2006; CB – *Cierpliwość Boga. 66 wierszy z lat 2003–2006*. Katowice, Księgarnia św. Jacka, 2006; CSD – *Czułość, siła i drżenie. 50 wierszy z lat 2006–2009, Missa de spe i Litania do Matki Boskiej Pszowskiej*. Katowice, Księgarnia św. Jacka, 2009; H – *Hilasterion. Wiersze*

W wierszu *Jasność* miejscem, w którym podmiot styka się z kobietami, jest „Kościół” – pisany wielką literą. Nie chodzi zatem o przestrzeń świątyni, ale podkreślenie ważności istnienia, trwania w zjednoczeniu jako „Mistycznym Ciało, Ludzie Bożym i Wspólnocie Boga z człowiekiem”<sup>3</sup>. W niej obraz kobiet jest inny. Jakby bardziej prześwitujący, przejrzysty. „Poświata”, która je otacza – blade, słabe światło – przypomina aureolę, atrybut świętości. Nie odnosi się on do wszystkich niewiast, ale tylko do szczególnych, wybranych. Nimi właśnie interesuje się poeta. Owe bijące z nich światło to symbol Chrystusa. W *Biblii* czytamy: „Ja jestem światłością świata” (J 8,12)<sup>4</sup>, „Bóg jest światłością i nie ma w nim żadnej ciemności” (1 J 1,5), On jest „światłem dla oświecenia pogan” (Łk 2,32). *Jasność*, której Szymik poszukuje w kobietach, jest związana z ideałem kobiecości. Odnajdujemy go w *Apokalipsie św. Jana*, w opisie sceny wniebowzięcia: „Niewiasta obleczona w słońce / i księżyc pod jej stopami, / a na jej głowie wieniec z gwiazd dwunastu / A jest brzemienna. / I woła cierpiąc bóle i męki rodzenia” (Ap 12,1), ale przede wszystkim w jego rodzinnej świątyni, pszowskiej bazylice, gdzie znajduje się niezwykle obraz Matki Bożej Uśmiechniętej:

Poza tym dorastałem w pobliżu kościoła,  
w którym Madonna ma usta, oczy i policzki jasne  
jak czerwcowe popołudnie albo zorze przedwieczne

---

z lat 2009–2014. Katowice, Księgarnia św. Jacka, 2014; Dw – *Dobre wino. Wiersze z lat 2014–2017*. Katowice, Księgarnia św. Jacka, 2017.

<sup>3</sup> C. Bartnik: *Kościół*. W: *Encyklopedia Katolicka*. T. 9: *Kinszasa – Krzymuska*. Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2002, s. 993.

<sup>4</sup> *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktów Tynieckich. Poznań, Wydawnictwo Pallottinum, 2000. Tu i dalej, cytując *Pismo Święte...*, odwołuję się do tego wydania i stosuję powszechnie przyjęty system skrótów.

w wietrzny dzień. Dlatego od dzieciństwa  
rozumiałem w tej sprawie  
niemało.

*Jasność*, B, s. 51

Podmiot liryczny w wizerunku Maryi dostrzega nie tylko świętość, ale także kobiecość. Jego uwagę przyciąga nie cała postać, a jedynie twarz. Jest ona inna niż wszystkie dotąd przez niego widziane. To jasna, a nie czarna Madonna. Poeta, wpatrując się w umieszczony w samym centrum pszowskiego ołtarza obraz, traktuje go, ze względu na odmienne oblicze Maryi, jako wydarzenie. Podążając za myślą Gottfrieda Boehma, twórcy „uwalnia się od sztywnej funkcji konstatowania i ogarniania całości i potrafi postrzegać dynamikę obrazu”<sup>5</sup>. Wpatruje się tylko w jego fragment czy wycinek. Autor *Uczę się chodzić* poddaje analizie poszczególne elementy składające się na twarz: usta – symbol Logosu, oczy – światło ciała i mądrości, policzki – symbol skromności i wdzięku dziewiczości. Wymienione części ciała, urzekające poetę, zespała jasność. Oddziałuje ona na autora *Hilasterionu* w nacownym doświadczeniu do tego stopnia, że porównuje ją do „czerwcowego popołudnia” i „zór przedwieczornych w wietrzny dzień”. Na wzór Matki Bożej Pszowskiej, kobiety zostają usytuowane po stronie światła, w przeciwieństwie do mężczyzn, którzy są po stronie ciemności:

Nie należy się więc dziwić,  
że obserwowałem je znacznie uważniej  
niż moich zarośniętych współbraci,  
o których ciemności wiedziałem sporo,

---

<sup>5</sup> G. Boehm: *Sens obrazu a narządy zmysłów*. Przekł. M. Łukasiewicz. W: G. Boehm: *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*. Red. D. Kołacka. Przekł. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik. Kraków, Universitas, 2014, s. 229.

żywąc samemu od lat w  
mroku męskiego siebie.  
*Jasność*, B, s. 51

Ta antynomiczność jasności i mroku jest nieprzypadkowa. Tak, jak Stwórca w akcie stworzenia oddzielił światło od ciemności, tak kobieta powstała z żebra mężczyzny, kiedy spał. Bóg mówi: „Nie jest dobrze, żeby mężczyzna był sam: uczynię mu zatem odpowiednią dla niego pomoc” (Rdz 2,18). Niewiasta swoim światłem ma zatem oświetlać mrok męskości, który eksponuje dobrze znający naturę mężczyzn ks. Szymik. W kobietach poszukuje on jednak tego, co dostrzega na obrazie Maryi w pszowskiej bazylice. Jak wskazywał Mariusz Solecki: „źródła kobiecości pozostałych bohaterek lirycznych [...] wypływają z Uśmiechniętej”<sup>6</sup>. Przez jej pryzmat poeta obserwuje więc, analizuje, opisuje:

Niektóre z nich miały urodę Juliette Binoche  
i strukturę kryształu. Wiedziałem, że jest w nich  
mała Tereska z Lisieux. Tak mała, że jeszcze zostaje  
im nieskończenie wiele miejsca na cud samej siebie.

Mogłyby grać na wiolonczeli w filmach  
Kieślowskiego  
i na cytrze w psalmach Dawida. Jednocześnie.  
Tym samym ruchem dłoni sprowadzają deszcz  
muzyki  
i pewność nieba na ziemię.  
*Jasność*, B, s. 51

Autor *Dotyku żrenicy* te „wybrane”, „niektóre” kobiety porównuje do „struktury kryształu”. Pięknego, ozdobnego, ale zarazem kruchego szkła. Od jego powierzchni odbija się nadające mu blask światło. W *Apokalipsie*

<sup>6</sup> M. Solecki: *Kolor złotych godów istnienia...*, s. 227.



św. Jana czytamy: „Źródło jego (Boga – K.N.-K.) światła podobne (jest – K.N.-K.) do kamienia drogocennego, jak by do jaspisu o przejrzystości kryształu” (Ap 21,11). Ks. Szymik, ujmując kobietę właśnie w metaforę kryształu, nie zatrzymuje się tylko na tym, co zewnętrzne, chociaż prawie za każdym razem, kiedy patrzy na kobietę, odnosi się do jej wyglądu. Ważniejsza staje się dla niego jednak duchowa sfera kobiecości. Poeta poszukuje w niewieście uosobienia czystości i nieskazitelności. Za przykład tych cech podaje patronkę Francji, św. Teresę z Lisieux – dziewicę, doktora kościoła. W innym wierszu z tomu *Cierpliwość Boga* podmiot pyta: „Jak byśmy żyli bez świętych Teresek?”, następnie opisuje cechy i cnoty świętej: „[...] Skromna, niezamożna. / Zresztą mogłaby robić cokolwiek, byle ze światłem stamtąd [...]” (*Jak byśmy żyli bez świętych Teresek*, CB, s. 16). Stamtąd, czyli z królestwa Boga. Takiej samej jasności i – dodajmy, jakości życia – ks. Szymik poszukuje we współczesnych kobietach. To bijące od nich światło ma łączyć Boga z człowiekiem, niebo z ziemią, *sacrum* z *profanum*. Podobną rolę w kościele odgrywa Maryja – pośredniczka.

Ale też w ostatniej części wiersza autor *Ziemi niebieskiej* zanotował:

Idealizuję? Bez wątpienia.

Ale one były naprawdę.

I były od Boga.

*Jasność*, B, s. 51

Ks. Jerzy Szymik, pisząc o kobietach, wyraża nadzieję, że święte niewiasty nie tylko były na ziemi, jak Teresa z Lisieux, ale są. Oślepiiony światłem Uśmiechniętej, w zderzeniu ze światem istniejącym poza kościołem, poza jego wspólnotą doznaje rozczarowania. Nie przestaje jednak szukać. Zarówno tamte, jak i obecne kobiety –



nie według twego słowa!" (Łk 1,38). Kobiety, którym ks. Szymik udzielił w wierszu głosu, nie są krzykliwe, wypełniają swoje posłannictwo kobiecości i są oddane drugiemu przez czyn w ciszy i w milczeniu. Ten jest ważniejszy od słów czy składanych obietnic. Poeta, obserwując kobiety, wsłuchując się w słowa, które wypowiadają, dodaje dla jasności: „(nie mówi tego, ale tak żyje)”. To parantetyczne zdanie ponownie wskazuje na postawę ewangeliczną: „Kiedy więc dajesz jałmużnę” – pisał św. Mateusz – „nie trąb przed sobą, jak obłudnicy czynią w synagogach i na ulicach, aby ich ludzie chwalili” (Mt 6,2–4). Ks. Szymik pokazuje także w czym tkwi siła anonimowych niewiast „X”, „Y”, „Z”. Tylko z pozoru są one słabsze od mężczyzn. Sama ich postawa – troska, oddanie, wierność – świadczą o ich heroizmie i niezwykłości.

Ten obraz zostaje nieco zakłócony w drugiej części wiersza.

Mama mówi, że to się szatanowi w naszej epoce  
udało: atak  
na kobiety.

Rzekłbym: częściowo.

Bo nie na wszystkie.  
*Kwestia kobieca*, H, s. 49

Dla autora *Wstępu wolnego* autorytetem w sprawach kobiecych jest matka. Ta uświadomienia poecie, że niewiasty nie są idealne. Wspomniany przez podmiot atak Szatana na kobiety ma swoje źródło w *Księdze Rodzaju*, kiedy to Ewa po raz pierwszy wypowiada Bogu posłuszeństwo przez zerwanie zakazanego owocu z drzewa poznania dobra i zła i namawia do takiego samego grzechu Adama, przez co oboje zostają wygnani z raju. Odtąd kobieta staje się narzędziem w ręku Szatana – jest powodem nieczystych myśli mężczyzn, pociąga swoją zmysłowo-



## Dziewczynka

Poszukując swojego ideału kobiecości w przestrzeni i we wspólnocie Kościoła, poeta w jednym z wierszy dzieli się zachwytem spotkania z dziesięcioletnią dziewczynką:

Nie widziałem jej nigdy wcześniej ani później,  
tylko wówczas, ten jeden jedyny raz: w sobotę,  
8 września, między  
12.00 a 13.00, na mszy w pszowskiej bazylice.  
Siedziała w pierwszej ławce.  
Rajstopy żółte, w ładnym odcieniu (między cytryną  
a kanarkiem),  
szczupłe nogi, seledynowa minispódniczka, czarne  
lakierki,  
brązowy kapelusik. Filuterne błyski w kącikach ust.  
Miała jakieś dziesięć lat i braciszka pod opieką.

*Dziewczynka w żółtych rajstopach, w śląskim kościele, B, s. 30*

Poeta przedstawia jednorazowe, autentyczne wydarzenie ze swojego życia, które od razu na drugi dzień dokumentuje w wierszu. Dziewczynka, którą zobaczył zza ołtarza jest dla niego jakby olśnieniem i natchnieniem. Widzi bijące w niej, określające przecież Boską istotę, światło i życie. Wszystko inne schodzi na drugi plan, nawet to, co najważniejsze dla kapłana – msza święta. Oto siła dziewczęcego powabu i uroku. Autor *Błękitu* zwraca uwagę najpierw na niekonwencjonalny, oryginalny ubiór, w którym dominują wyraziste barwy; następnie przygląda się dziecięcej twarzy, próbując odczytać z niej wiek; dostrzega także, że dziewczynka nie jest sama – brat, którego pilnuje, świadczy o jej odpowiedzialności i emocjonalnej dojrzałości.

Nie umiałem oderwać od niej myśli. Wyobrażałem  
ją sobie za trzy

lata, za trzynaście, trzydzieści, trzysta. Jak  
przemienia się w gazelę,  
w upragnioną, w rodzącą, w odchodzącą. W proch.  
W anioła.  
Widziałem jej portret w siatce zmarszczek i pajęczyn,  
Pod warstwą emalii na przecięciu ramion  
nagrobneho krzyża.

Nie przypuszczała zapewne, że moje trudności  
z płynnym odprawianiem  
mszy płyną z jej powodu. Wszystko jest w jej  
życiu możliwe,  
myślałem z trwogą i zachwytem: obcięta pierś, syn  
alkoholik,  
chwile szczęścia o świcie,  
w czerwcu, w ogrodzie. [...]

*Dziewczynka w żółtych rajstopach, w śląskim kościele, B, s. 30*

Oto troska poety o dziecko. Jeszcze niedoświadczone przez życie, niewinne, czyste, święte. Jest ono dla poety epifanią czasu – jego początku i końca. Gazela, będąca obrazem dostąpienia przez dziewczynkę kobiecej dojrzałości, jest uosobieniem piękności, wdzięku i zmysłowości. W *Pieśni nad Pieśniami* czytamy: „Dwoje twych piersi jest jak dwoje młodych, bliźniąt gazeli, pasących się między liliami” (Pnp 4,5). Ks. Szymik, wybiegając w przyszłość, pragnie zobaczyć w dziewczynce to, co kobiece i co dla niej zaistnieje dopiero później: pragnienie miłości, pożądanie mężczyzny, macierzyństwo. To jest przemijające. W jej życiu, poza zachwytemi, będą też nieuniknione cierpienie, starość i śmierć. To wszystko zawiera się w planie Boga wobec kobiety, zapowiedzianym już na samym początku: „Obarczę cię niezmiernie wielkim trudem twej brzemienności, w bólu będziesz rodziła dzieci, ku twemu mężowi będziesz kierowała swe pragnienia, on zaś będzie panował nad tobą” (Rdz 3,16). Jeżeli jednak dziewczyna zachowa w sobie dziecięce światło, któ-



ma spore szanse  
zostać prostytutką  
ucząc się bycia  
pod barem „Hamlet”

z trzeciego piętra  
poprzez ścianę deszczu  
widzę ją  
śliczną  
krucho  
jakby to było wczoraj  
*Szekspir w Bytomiu, DŻ, s. 26*

Zmienia się miejsce obserwacji podmiotu. Wspomniane w wierszu piętrowy budynek to bytomski szpital. Autor *Dobrego wina*, spoglądając przez okno z pokoju szpitalnego, dostrzega dziecko. Pole widzenia poety jest znacznie rozszerzone dzięki możliwości spoglądania na otaczającą go przestrzeń z góry, z lotu ptaka. W pierwszej kolejności uwagę autora *Hilasterionu* zwraca nie tylko uroda, ale także kruchość dziewczynki. Owa kruchość określa jej delikatność, ale także wątłość i słabość. Bez opieki rodziców musi być skazana sama na siebie. Ks. Szymika niepokoją jej samotność i zagubienie w miejscu nieprzeznaczonym dla dzieci. Dziecięce niewinność i czystość zostają w wierszu zestawione z rozpustą i nieczułością pijaków, którzy wychodząc z baru, nie zwracają uwagi na dziewczynkę. Poeta, patrząc na nią i domyślając się tym samym, jak teraz wygląda jej życie, martwi się o jej los. Ten zapowiada się inaczej, aniżeli przyszłość dziewczynki w żółtych rajstopach. Dziecko spod baru „Hamlet” nie ma wzorców do naśladowania, nie zna innego życia, dlatego też ks. Szymik obawia się najgorszego. Podmiot stwierdza: „ma spore szanse / zostać prostytutką”. Poeta, myśląc o przyszłości dziewczynki, liczy jednak na nadejście w jej życiu momentu uświadomienia czy olśnienia, który pozwoli zadać jej Hamle-



towskie pytanie o sens jej „bycia-w-świecie” i pozwoli podjąć walkę o samą siebie.

Ks. Szymik, obserwując dziecko z daleka i mając świadomość swojej bezradności wobec zastanej przez niego sytuacji, próbuje pomóc dziewczynce swoją modlitwą:

a  
czteroletnia  
musi się domyślać  
że krąży nad nią nieśmiała modlitwa  
jak niewidzialny parasol  
jak jastrząb przyjazny  
gotowy do obrony i ataku.  
Może ją uratuje przed wyrokiem  
*Szekspear w Bytomiu, DŻ, s. 26*

„Nieśmiała modlitwa” to modlitwa nienarzucająca się, zanoszona do Boga z bojaźnią i lękiem. Poeta, wypowiadając ją, wyraża nadzieję, że zmieni ona niepewną i nie zapowiadającą się dobrze przyszłość dziewczynki: „Może ją uratuje przed wyrokiem” – przed tym zatem, co ostateczne i nieodwracalne. Autor *Wstępu wolnego* podkreśla wartość modlitewnej prośby oraz – podążając za słowami *Pisma Świętego* – wiarę w jej moc. Porównuje ją do mającego chronić człowieka przed niepogodą parasola, ale także do jastrzębia – symbolu boskiej potęgi oraz zwycięstwa. Ten przenikliwy i bystry ptak chociaż nie jest najszybszy i najbardziej wytrzymały w locie, potrafi błyskawicznie zaatakować swojego wroga<sup>7</sup>. Więcej: jastrząb prowadzi głównie skryty i milczący tryb życia, podobnie jak on cicha jest krążąca nad bohaterką liryczną wiersza modlitwa podmiotu.

a  
czteroletnia

---

<sup>7</sup> Zob. *Jastrząb*. W: W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa, „Wiedza Powszechna”, 1990, s. 121.

musi się domyślać  
bo co chwilę zadziera głowę do góry  
i mruży oczy.

A przecież  
nie świeci słońce nad barem „Hamlet”  
nigdy.  
Trwa pijana burza  
i żadne światło nie przegląda się  
w ciemnych majowych kałużach  
*Szekspir w Bytomiu, DŻ, s. 26–29*

Poetę w dalszej części utworu dziwi zachowanie dziewczynki. Bohaterka wiersza próbuje zająć się sama sobą, taplając stopy i ręce w kałużach. Właściwie nie można jednoznacznie stwierdzić czy czynność tę traktuje bardziej jako zabawę czy też rzeczywiście – jak twierdzi poeta w pierwszej części wiersza – myje się, próbując poradzić sobie z losem, na jaki została skazana. Dziewczynka, zajmując się sobą, chce zrozumieć, co wokół niej się dzieje: „co chwilę zadziera głowę do góry / i mruży oczy”. To zachowanie nabiera znaczenia symbolicznego. W Kościele jest traktowane jako zewnętrzny znak skierowany w stronę Boga. *Psalm 123*, w którym „wzgardzony lud ufa swojemu Bogu”, podaje: „Do ciebie wznoszę me oczy / który mieszkasz w niebie” (Ps 123,1). W Ewangelii św. Jana z kolei czytamy: „Jezus wzniosł oczy do góry i rzekł: »Ojczy, dziękuję Ci, żeś mnie wysłuchał«” (J 11,41). W przypadku dziewczynki spod baru „Hamlet” gest ten zdaje się raczej obrazować jej przeczucie istnienia kogoś/czegoś większego. Poeta wyobraża sobie, że dzięki jego modlitwie Bóg czuwa nad nią i oświecla ją widocznym tylko dla niej boskim światłem, co wyjaśnia dlaczego dziecko po wzniesieniu głowy w górę mruży oczy. Ale w utworze zwracają również uwagę właściwości kałuży – stojącej, posiadającej lustrzane cechy wody, w której przegląda się rzeczywistość. Dzięki kałuży dziewczynka może zo-

baczyć co dzieje się ponad nią – „to, co odbija, stapia się z tym, co odbijające”<sup>8</sup>:

Wyraźny [...] podział na »dół« i »górze« rozmywa się; żywioł wodny ukazuje swoją niesamowitą chłonność oraz pojemność: nie zatracając płynnego charakteru, nieskończoność wody przyjmuje w siebie inną nieskończoność<sup>9</sup>.

Podążając za myślą Gastona Bachelarda, można stwierdzić, że kałuża staje się tutaj odwróconym niebem. Być może dlatego dziewczynka, widząc je w dwóch miejscach równocześnie, jest nim tak zaciekawiona i ze zdumieniem podnosi swoją głowę w górę. W ten sposób samotne dziecko może mieć swój, tylko dla niej widoczny, świat. Jest on urozmaiceniem dla czteroletniej, podczas gdy – jak mówi podmiot – wokół niej nie tylko pada deszcz, ale „trwa pijana burza”.

## Matka i dziecko

Interesujące, dwoiste przedstawienie kobiety jako matki, zawarł poeta w wierszu *Dziewica i dziecko* (*La Vierge et l'enfant*) – ekfrazie płótna Sandra Botticellego. Ks. Szymik patrzy na kobietę z obrazu z taką samą uwagą i precyzją, jak spoglądał na dostrzeżoną w kościele dziewczynę w żółtych rajstopach. Tym razem mamy jednak do czynienia z niewiastą już doświadczoną przez życie. Poeta spotyka się z nią nie twarzą w twarz, ale w obrazie. W wierszach z Prowansji umieszczonych w tomie *Cierpliwość Boga* napisał:

<sup>8</sup> J. Kotowska: *Dwa żywioły bezkresu. Woda i powietrze w filozofii Gastona Bachelarda*. „Racjonalia” 2013, nr 3, s. 148.

<sup>9</sup> Ibidem.

Na sekundę przed podaniem piersi.  
 Dziewica ma twarz kobiety naznaczonej połogiem,  
 świadomej mocy i  
 pozaziemskiego wdzięku.  
 Twarz kobiety, na której widok się wstaje  
 i przerywa jakiegokolwiek zajęcie. Dla  
 której zostawia się wszystko i zmienia życie.  
 Twarz, w świetle której los Józefa staje się zrozumiały.  
 Twarz renesansowej dziewczyny ze słonecznej  
 Florencji, zaś dłonie starej  
 kobiety z wilgotnej Północy. Jedną dotyka dziecka,  
 drugą piersi.  
 Zapamiętać tę twarz na tle jasnego błękitu, tę  
 obolałość ciała po porodzie,  
 cynobrową suknię, ciemnoniebieski płaszcz.  
 Być jak Chrystus, skupionym na Matce: od Jej  
 bliskości zależy życie.  
 Wysokie czoło Madonny, Jej tokańska uroda;  
 Jej smutne oczy przeczuwające wszystko.  
 Czyste, bolesne piękno.

*Botticelli. Dziewica i dziecko (La Vierge et l'enfant), CB, s. 77*

W utworze na pierwszy plan wysuwa się kobieta-matka, uchwycona na obrazie przez malarza przed porą karmienia. Piers „na sekundę przed podaniem” jest, można się domyślić, odsłonięta, półnaga. Stanowi nie tylko wyraz tego, co najbardziej kobiece i zmysłowe, ale symbolizuje przede wszystkim troskę i macierzyństwo. W *Pieśni nad pieśniami* „piersi [...] Oblubienicy są wyrazem opiekuńczej i karmiącej matczynej miłości Kościoła”<sup>10</sup>.

Autor *Uczę się chodzić* – podobnie jak miało to miejsce w liryku *Jasność*, kiedy opisywał Matkę Boską Pszowską – skupia swoją uwagę ponownie na twarzy. To twarz

<sup>10</sup> D. Forstner: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Wybór ilustracji i komentarz T. Łozińska. Warszawa, Instytut Wydawniczy PAX, 1990, s. 362.

inna, odmieniona. Po pierwsze, ludzka, „naznaczona po-  
łogiem”, zatem taka, na której odznacza się czas ciąży  
i porodu, doświadczona bólem i cierpieniem rodzenia  
dziecka. Podmiot jakby zaklinał samego siebie: „Zapa-  
miętać [...] tę obolałość ciała po porodzie” – docenić więc  
trud kobiety rodzącej, wydającej na świat nowe życie. Po  
drugie, opisywana twarz jest boska, urokliwa, wyrażają-  
ca świadomość niezwykłego zadania, jakie zostało przed  
nią postawione. To również oblicze piękne i urzekają-  
ce, zwracające uwagę każdego, kto na nie patrzy, przede  
wszystkim mężczyzny. Poeta podaje przykład Józefa,  
męża Maryi, ziemskiego ojca Chrystusa. Cieśla zachwy-  
cony pięknem „wybranej przez Boga”, zakochany w niej  
jak Oblubieniec w Oblubienicy z *Pieśni nad Pieśniami*,  
zostaje u jej boku i dla niej naraża swoje życie. Nie ma  
między nimi zmysłowego kontaktu, nie łączą się w jed-  
no ciało. Józefowi wystarcza zewnętrzne piękno Maryi,  
jej „pozaziemski wdzięk” – czysta miłość, białe małżeń-  
stwo.

Drugim elementem ciała, na który zwraca uwagę Szy-  
mik, są dłonie, zupełnie nieprzystające do urzekającego,  
ale także smutnego, cierpiącego oblicza Matki Boskiej.  
Ręce Dziewicy nie wykonują gestu błogosławieństwa,  
ale zostają przy ciele dziecka i matki. Są stare, stroskane,  
spracowane, jakby razem z Chrystusem, którego piesz-  
czą, dotykają, dźwigały ciężar ludzkości, za który przyj-  
dzie mu umrzeć. Wizerunek Dziewicy włoskiego artysty  
to przeciwieństwo *Uśmiechniętej*, obrazu, który autor *Hi-  
lasterionu* zna z pszowskiej bazyliki.

Ale też dzieło Botticellego wywołuje w poecie inne  
pragnienie. Podmiot utworu mówi: „Być jak Chrystus,  
skupionym na Matce: od Jej bliskości zależy życie”. Poeta  
podkreśla tutaj silną, niepowtarzalną relację, więź, jaka  
zostaje wytworzona między synem i matką. Matka znaj-  
duje się w centrum pola widzenia Jezusa, który koncen-  
truje na niej całą swoją uwagę. Bez niej czy bez jej aktu

rodzicielskiego nie ma nowego istnienia, nie może ono trwać i rozwijać się. Mężczyzna, jak Chrystus, żyje tylko za sprawą kobiety – potrzebuje jej obecności i miłości w codziennym „byciu-w-świecie”.

## Salomea

Słowa z wiersza można odnieść zarówno do Maryi, jak i do ziemskiej matki poety, Salomei (z języka hebrajskiego *szalom* – „pokój” lub *szalam* – „postawić”, „podłożyć”; w tekstach greckich pisane *Salom*)<sup>11</sup>. W *Nowym Testamencie* kobieta o tym imieniu to jedna z towarzyszek Jezusa. Stoi wraz z innymi kobietami pod krzyżem („Były tam również niewiasty, które przypatrywały się z daleka, między nimi Maria Magdalena, Maria, matka Jakuba Mniejszego i Józefa, i Salome. Kiedy przebywał w Galilei, one towarzyszyły Mu i usługiwały. I było wiele innych, które razem z Nim przyszły do Jerozolimy” – Mk 15,40) oraz jako jedna z pierwszych widzi pusty grób po zmartwychwstaniu („Po upływie szabatu Maria Magdalena, Maria, matka Jakuba, i Salome nakupiły wonności, żeby pójść namaścić Jezusa” – Mk 16,1).

Ks. Jerzy Szymik w swoich wierszach wielokrotnie opisuje Salomeę-matkę, zwraca się do niej w bezpośrednich apostrofach oraz dedykuje jej swoje utwory<sup>12</sup>. Mi-

<sup>11</sup> Por. <https://www.deon.pl/imieniny/imie,2738,salomea.html> [dostęp: 10.01.2018]. W jednym ze swoich wierszy ks. Jerzy Szymik napisał: „W Krzemieńcu mocno bije mi serce: / mamy obaj ze Słowackim matki o imieniu Salomea / i, być może, podobnie srebrne sny. / I ślaliśmy do naszych matek listy, zewsząd” (*Słowacki i ja piszemy list do matki Salomei*, Dw, s. 36).

<sup>12</sup> Zob. np. *List do Mamy*, H, s. 32–33; \*\*\*[Nad nami trzy barwy...], DŻ, s. 86; *Co lepsze?*, B, s. 18–19; *Słowiki, maj/czerwiec 2009. Czy Bóg nas opuści? (Lekcje jasności; wersja 1)*, B, s. 60, 61–62.

łość poety do tej, która dała mu życie, zostaje połączona w tych lirykach z zachwytem nad jej kobiecością. W wierszu *Szczęście* z tomu *blękit* poeta napisał:

Widzieć  
jak moja Mama  
w dniu swoich siedemdziesiątych urodzin,  
siwa, rozpromieniona, piękna,  
idzie tanecznym krokiem przez biesiadną salę,  
pod reprodukcją Ostatniej Wieczerzy,  
wśród tłumu gości,  
i zagaduje wielu z nich po drodze,  
i siada między Jackiem (mąż kuzynki),  
i babcią Anią (matka szwagra),  
ciesząc się tą chwilą, całym życiem, nami,  
*Szczęście*, B, s. 53

Słowo, jak rodzinna fotografia, zatrzymuje czy upamiętnia autentyczną scenę z życia. Ważnym w wierszu ks. Szymika jest widzenie: badanie wzrokiem, przyglądanie się, odbywanie przez oczy drogi „od” – „do”, ale także odkrywanie wszystkiego tego, co niewidoczne w danym obrazie od razu, w pierwszym momencie po jego obejrzeniu<sup>13</sup>.

Bohaterami utworu są najbliżsi krewni i znajomi poety. Pierwszoplanową postacią jest matka, która obchodzi siedemdziesiątce swoich urodzin. To ona przede wszystkim przyciąga uwagę autora *Dobrego wina*, który swój wzrok w pierwszej kolejności koncentruje na jej twarzy. Radość przykrywa starość, jasność wygładza zmarszczki. To właśnie wyróżnia ją spośród wszystkich zebranych gości. Salomea pomimo sędziwego wieku wciąż jest urodziwa, porusza się zgrabnie, stawia pewne kroki, zachwyca słowami i rozmową innych.

Ale emanujące z niej jasność, szczęście i optymizm zostają zestawione w drugiej strofie utworu z nieprzyjemną

<sup>13</sup> Por. G. Boehm: *Sens obrazu a narządy zmysłów...*, s. 232.

aurą panującą na zewnątrz sali bankietowej, w której odbywa się rodzinne świętowanie:

i wiedzieć, że za oknem gradowa wichura  
i posępna ciemność, i odczuwać straszną  
pokusę, by wyjść, iść w mrok, zatracić się [...]

*Szczęście*, B, s. 53

W wierszu pojawia się zatem opozycja światła i ciemności. Światło uobecniające wszystko, co piękne i dobre, związane jest z matką. Poeta w pierwszej części wiersza pisał, że jest ona „rozpromieniona”. Jej jasność pochodzi z góry, od Boga. To on bowiem „rozpromienia”, jak czytamy w słowach błogosławieństwa w *Księdze Liczb*: „Powiedz Aaronowi i jego synom: tak oto macie błogosławić Izraelitom. Powiecie im: »Niech cię Pan błogosławi i strzeże. Niech Pan rozpromieni oblicze swe nad tobą [...]«” (Lb 6,23–25, podkr. K.N.-K.). Ciemność z kolei zostaje opisana przez poetę jako „posępna” – złowieszcza, przygnębiająca, niepokojąca, ale też pociągająca – kusząca, nęcąca, przesłaniająca inny świat. Może też być ona synonimem grzechu, który zatraci i prowadzi do upadku człowieka, gubi go w otchłani zła: „Bóg jest światłością, / a nie ma w Nim żadnej ciemności. / Jeżeli mówimy, że mamy z Nim współczestnictwo, / a chodzimy w ciemności, kłamiemy / i nie postępujemy zgodnie z prawdą” (1 J 1,5–6). Poeta, pamiętając jednak, że tylko „światłość w ciemności świeci” (J 1,5), pokonując pokusę wabiącego mroku za oknem, postanawia do końca towarzyszyć matce, trwając nie tylko po stronie światłości, ale także przy tym, co piękne, dobre, delikatne i zmysłowe. W tym upatruje on szczęścia i sensu swojego „bycia-w-świecie”:

ale pozostać i dotykać kremowych róż,  
i wachać małe bukiety świeżych frezji.



Być tam, wtedy.

Istnieć.

*Szczęście*, B, s. 53

Bliską relację, jaka została wytworzona między matką i synem, obrazuje także jeden z utworów z tomu *Czułość, siła i drżenie*:

Jedź do świętej ziemi, syneczku, powiedziała.

\*

Była oparta o framugę drzwi,  
które wychodzą na nasze domowe podwórko i ogród.  
Płakała z żalu, płakała za mną. Za naszym życiem.  
Była w jej szlochu odpowiedź Boga na każde

z moich pytań.

Żegna cię miłość, ona jest prawdą o twoim życiu,  
zobacz, jak jesteś nam drogi, mówił do mnie jej

płaczem.

Uwierz.

*Dolorosa*, CSD, s. 89

W wierszu tym poruszają smutek i tęsknota matki za wyjeżdżającym do ziemi świętej synem. Poeta, podobnie jak to miało miejsce w poprzednio omówionym liryku, obserwuje i utrwala w słowie zachowanie matki. Autor *Wstępu wolnego* relacjonuje, że „Była (ona – K.N.-K.) oparta o framugę drzwi”. Ciało oparte o coś, albo podpierające się czymś, jest ciałem zmęczonym, słabym, bądź bezradnym. Stanie w drzwiach ma wymiar symboliczny. Nie jest tylko czekaniem na powrót kogoś do domu, ale oznacza także bycie na granicy, trwanie pomiędzy jednym światem a drugim, świadomość czekającej na człowieka śmierci. Znamienne w utworze są łzy matki. Powodem do płaczu jest jej poczucie przemijania, straty, jak również tęsknota za synem i troska o niego. Poeta, opisując w wierszu płaczącą matkę, nadaje mu tytuł *Dolorosa*, co w języku ła-

cińskim oznacza „boleściwa”, pełna żalu i smutku. Określenie to przywodzi na myśl stojącą pod krzyżem Matkę Boską i znaną sekwencję *Stabat mater dolorosa*, opisującą współcierpienie Maryi z Jezusem. W wierszu ks. Szymika matka żegna wyjeżdżającego syna tak, jakby było to jej pożegnanie ostatnie; we wspomnianej pieśni ku czci Najświętszej Maryi Panny, której autorstwo przypisywane jest m.in. Bernardowi z Clairvaux, Bonawenturze, Jakubowi z Todi, papieżom: Grzegorzowi I Wielkiemu, Grzegorzowi XI, Innocentemu III i Janowi XXII, Maryja żegna umierającego Chrystusa<sup>14</sup>. Ks. Szymik nazywa swoją rodzicielkę miłością. Słowo to stanowi synonim wyrazu „matka”, ale też jest określeniem Maryi i Boga. Autor *Uczę się chodzić*, kontemplując ich podczas odprawiania Drogi Krzyżowej, myśli także o swojej matce, poleca ją swojej modlitwie:

W Jerozolimie, przy czwartej stacji, jest mała  
ormiańska kaplica,  
gdzie jej smutek i miłość  
są pamiętane  
*Dolorosa*, CSD, s. 89

We fragmencie tym ks. Szymik wspomina kaplicę znaną także jako kościół Matki Boskiej Bolesnej. Nad wej-

<sup>14</sup> Kazimierz Lijka wyjaśniał: „Inspiracją do jej (sekwencji *Stabat mater dolorosa* – K.N.-K.) napisania były 2 perykopy z Nowego Testamentu (Łk 2,35; J 19,25), opisujące zapowiedź i współcierpienie Maryi z Jezusem, a także rozwój pobożności pasyjnej w średniowieczu [...]. [...] całość można podzielić na 2 części tematyczne; w pierwszej ukazana jest boleść uwydatniona m.in. przez terminy: *dolorosa*, *lacrimosa*, *gemens*, *dolens*, *tristis*, *afflicta*; w drugiej, rozpoczynającej się od słów *Sancta mater*, autor wyraża własne pragnienie złączenia z Matką Jezusa w przeżywaniu bólu i smutku”. Zob. K. Lijka: *Stabat Mater Dolorosa*. W: *Encyklopedia katolicka*. T. 18: *Serbowie–Szczepański*. Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2013, s. 752–753.

ściem do niego znajduje się płaskorzeźba przedstawiająca trzymającego krzyż Chrystusa, którego obejmuje Maryja. Tę samą scenę odzwierciedla także figura umieszczona we wnętrzu kaplicy. Maryja – podobnie jak „oparta o framugę drzwi” płacząca matka ks. Szymika – nie potrafi rozstać się ze swoim synem i jego krzyżem. Chrystus i Matka Boska, podczas krótkiego spotkania na *Via Dolorosa*, patrzą sobie w oczy, wymieniają znamienne spojrzenie. W nim zostają wyrażone nie tylko ich cierpienie i ból, ale także „smutek i miłość”, które poeta widział wcześniej na twarzy rozstającej się z nim matki.

Salomea, z którą poeta spędza czas, wspominając ich wspólną przeszłość („Więc / kiedy trzydzieści trzy lata temu / wjeżdżaliśmy z mamą / na tę górę, / było prawdopodobnie tak samo / paskudnie” – *Góra niewzruszona*, DŻ, s. 95), do której zwraca się w bezpośrednich apostrofach („Mamo, wszystko jest tu ciągle podobne do nas: / białe, kruche, piękne. / Przemijające” – *Góra niewzruszona*, DŻ, s. 95), której zwierza się ze swoich myśli („A jednak żal, / że nie jesteśmy / tu ze sobą bardziej / i na dłużej” – *Rozmowa*, ŚiP, s. 30–31), i która dla Chrystusa jest spotkaną na jego Drodze Krzyżowej, przynoszącą mu ulgę i pociechę Weroniką (*List do Mamy*, H, s. 32) zostaje przeciwstawiona drugiej występującej w *Biblii* Salome – córce Herodiady. Ta w zamian za uwodzicielski taniec, za namowę swojej matki, zażądała od Heroda głowy Jana Chrzciciela (Mt 14,1–12). Ks. Szymik w jednym ze swoich wierszy, opisujących jego pobyt w Londynie, napisał:

Pod stiukami, bezszelestnie, w blasku świec,  
między dwoma autoportretami Rembrandta (na  
jednym  
geniusz ma 34 lata, na drugim 63; ja 48,5, czyli  
dokładnie pośrodku)

idzie Salome  
z głową proroka na misie. Dotyka

biodrem gobelinu i jest w typie modelek *Margareth Astor*.

Kiedy podchodzi bliżej,  
 przeżywam gorycz i ulgę pomyłki: na różowym  
 plastyku tacy widzę dwa piwa, szklanke coli  
 i plaster cytryny.

Taka jest dziś Salome.  
 Taki jest teraz Londyn  
 Takie są nasze czasy.

*Galeria Narodowa. Trafalgar Square, WC2, B, s. 34*

Poeta, dostrzegając w oddaleniu zwracającą jego uwagę swoim specyficznym wyglądem i zmysłowym zachowaniem kobietę, porównuje ją do tej, która stała się główną winowajczynią śmierci Jana Chrzciciela. Niosąca tacę, podobnie jak biblijna Salome, uwodzi i przyciąga swoimi ruchami wzrok mężczyzn. Podmiot zwraca uwagę na jej biodro – część ciała związaną z życiem i macierzyństwem. Biodra, które straciły swoją jędrność, w *Starym Testamencie* stanowiły hańbę dla kobiety. W *Księdze Liczb* czytamy: „[...] jeśli naprawdę stała się nieczystą i swojemu mężowi niewierną, [...] Łono jej spuchnie, a biodra zwiotczeją, i będzie owa kobieta przedmiotem przekleństwa pośród swego narodu” (Lb 5,26 – podkr. K.N). W *Księdze Powtórzonego Prawa* biodra są z kolei kojarzone z siłą i męstwem. Mojżesz, myśląc o Izraelu wypowiada następujące słowa błogosławieństwa „Moc jego, Panie, błogosław, / a dzieła rąk jego przyjmij, / złam biodra jego nieprzyjaciół / i tych, co go nienawidzą, by nie powstałi” (Pwt 33,11 – podkr. K.N). W wierszu ta część ciała zostaje przez kobietę wykorzystana do innych celów. Zmysłowo dotykając biodrem ozdobnej tkaniny, jakby próbowała zachęcić do obcowania z nią i nawiązania kontaktu. Sztuka zostaje połączona tu z cielesnością, albo przez nią przysłonięta. To, co niegdyś święte, symboliczne, wy-

mowne i mające swoje określone znaczenie (w tym przypadku biodra) współcześnie – zauważa poeta – traci swoją wartość. Kultura wysoka spotyka się z niską. W jednej przestrzeni można oglądać i podziwiać dzieła Rembrandta, ale także przypominającą modelkę, eksponującą swoją cielesność kobietę.

## One

Ks. Jerzy Szymik jest zafascynowanym poetą-observatorem kobiet. Pojawiają się one właściwie w każdym jego tomiku poetyckim. W swoich wierszach opisuje kobiety najbliższe, należące do jego rodziny. Oprócz matki w utworach zostają ukazane najstarsze przedstawicielki pokolenia twórcy: babcia Matylda, która „Każdą plamką sepii / woła do ciebie: / nie żyj nadaremnie, / umrzesz z tęsknoty jak ja” (*Matylda*, B, s. 39) i babcia Luiza ze strony mamy, która „Miała 26 lat, kiedy umarła” przy jej porodzie. Autor *Uczę się chodzić* zatrzymuje w słowie także swoją siostrę Bożenę, z którą dzieli wspólne troski: „nasza Mamusia idzie jutro na operację // nasza tęsknota zaczyna nie mieć granic. / Sięga Boga” (*Bożenko*, CSD, s. 23), oraz siostrzenicę Marysię, która zawłaszcza jego uwagę, podobnie jak inne obserwowane przez niego dziewczynki, i której los nie jest mu obojętny: „Widzę, jak pewnego dnia / dotykasz jedwabistej miękkości białej sukni / albo szorstkiego brzegu habitu. / Jak On zechce, bądź wolna” (*Gra w piłkę. Wczesny wieczór, latem*, CB, s. 40). Poeta ponadto przedstawia w swoich wierszach fascynację kobietami-artystkami. Zachwyt nad nimi, nad tym, czym zajmują się na co dzień, nad ich niewieścim wdziękiem, zmysłowymi ruchami łączy w wierszach z fundamentalnymi sprawami egzystencji: „Kiedy / Teresa Salgueiro

w ciemnowiśniowej sukni / zaśpiewała kilka pierwszych taktów, / wiedziałem, że możliwy jest cud: / pogodzić się ze swoim życiem, / z tym, czego w nim nie rozumiem, / co prowadzi mnie w / śmierć" (*Madredeus w Katowicach*, CB, s. 73); „Maria jest kobietą zranioną // jest cała we władzy rytmu, / w objęciach muzyki / ze spalonych przedmieść / Sevilli" (*Flamenco es mi vida*, ŚiP, s. 90–91). Ks. Szymik w swoich lirycznych opisach nie pomija także kobiecej czułości i miłości skierowanych nie tylko w stronę mężczyzny, ale także każdego człowieka: „starsza kobieta trzyma dłoń młodszej w swojej dłoni, / głaszcze nerwowe, szczupłe palce, drgające plecy. / Może to matka pociesza córkę, która poroniła? / Może to powitanie po długiej rozłące? / Może sobie wybaczyły i nie mogą przestać ze szczęścia i bólu?" (*Pomarańczowa linia metra w Washington D.C. w godzinach szczytu*, H, s. 23)

We *Współczesnych problemach religijnych* Alain Besancon zanotował:

Sztuka świecka i sztuka religijna tworzą naczynia połączone, wymieniając się swymi odkryciami i metodami. To, czego artysta dowie się o kobietach, obserwując je uważnie, zastosuje do Najświętszej Panny, a tym, czego dowiedział się o Matce Boskiej, malując ją z pobożnością świętego Łukasza, ozdobi twarze godnych tego kobiet<sup>15</sup>.

Ks. Jerzy Szymik wszystkie cechy, które uosabiają w sobie obserwowane i przebywające z nim kobiety, ostatecznie dostrzeże w Matce Boskiej Pszowskiej. Jej twarz, chociaż piękna, jest podszyta troską, lękiem i cierpieniem o los człowieka. To jednak twarz, która zostaje w pamięci, o której nie można zapomnieć. Autor *Dobrego wina* mówi: „teraz tu pusto / w tym źródle mojego życia / tylko za-

<sup>15</sup> A. Besancon: *Współczesne problemy religijne*. Tłum. W. Dłuski. Warszawa, Teologia Polityczna, 2017, s. 95.

---

pach pozostał / i twarz" (*Uśmiechnięta*, 33WR, s. 6, podkr. K.N.-K.). Do niej poeta podświadomie porównuje oblicza wszystkich spotkanych na swojej drodze kobiet. Nie zawsze jednak mają one taki sam urok, tę samą przenikliwość spojrzenia i czułość uśmiechu.





Metafizyka słowa





*Pochodnia Pana Cogito*  
O jednym cyklu wierszy  
Jerzego Lucjana Woźniaka

Dalsze losy Pana Cogito

Zainteresowanie Jerzego Lucjana Woźniaka Zbigniewem Herbertem i jego utworami ujawnia się już we wczesnych tomikach wierszy autora *Drzew przy drodze*. W *Szeleście czasu*, zbiorze z 1993 roku, w liryku *Październik* czytamy: „między drzewami pan Herbert / pod rękę z panem Cogito / poszukują martwego pana od przyrody”<sup>1</sup>. Poeta i stworzona przez niego w 1974 roku persona liryczna towarzyszą sobie nawzajem – idąc „pod rękę”, ukazują swoją więź, łączą się w jedno, mają wspólny cel. Kroczą tak razem przez dwadzieścia cztery lata, aż do roku 1998. Ich rozdzielenie następuje z chwilą śmierci twórcy *Struny światła*. Herbert umiera, w świecie żywych zostaje nieśmiertelny Pan Cogito. Inni – podążając śladami wspomnianego przed chwilą poety – nie zastanawia-

---

<sup>1</sup> J.L. Woźniak: *Październik*. W: Idem: *Szelest czasu*. Sosnowiec, Sosnowiecka Korporacja Wydawnicza SCW, 1993, s. 34.

ją się nad dalszym losem Herbertowskiej osoby lirycznej, tylko tworzą jej kolejnych sukcesorów, m.in.: Stanisław Barańczak – N.N., Ewa Lipska – pacjenta Z. czy pana Schmetterlinga, Izabela Filipiak – Madame Intuitę, Tadeusz Sławek – J.A. Gnykcia, Krzysztof Ćwikliński – biskupa Jansena, Robert Gawłowski – Marko Pola, Jerzy Czarnota – Nikodema, Piotr Cieleś – Krasnala, Adam Kalbarczyk – Samuela Budeufa, Jerzy Suchanek – bohatera Pusto, Ryszard Horodecki – Pana Sum, Andrzej Strąg – Sejmurra czy Dariusz Tomasz Lebioda – Jaskierka<sup>2</sup>. Pan Cogito staje się więc tym, który – jak zwróciła uwagę Katarzyna Wszyńska – „na wielkiej tablicy imaginacji» ustawia następne figury”<sup>3</sup>. Wymienione postaci nie są jednak tylko zwykłymi bohaterami lirycznymi wierszy. Stanisław Barańczak wskazywał na szczególną relację łączącą ich ze swymi kreatorami:

W wierszach opartych na tym chwycie mimo wszystko słyszymy głos, który podejrzewamy, choć nie możemy tego udowodnić, że jest głosem autora wewnętrznego. Twarz mówiącego pozostaje ukryta za teatralną maską. Skalę dystansu między nimi – czyli kwestię, do jakiego stopnia Pan Cogito jest reprezentantem autora – musi ustalić sam czytelnik. W dodatku musi to ustalać od nowa w każdym kolejnym wierszu. [...] skala możliwości rozciąga się od prawie całkowitego utożsamienia [...] do silnie autoironicznego dystansu [...].<sup>4</sup>

Na nierozzerwalną więź osoby lirycznej z twórcą zwrócił uwagę Jerzy Lucjan Woźniak w swoim zbiorze

<sup>2</sup> Na temat wymienionych i innych sukcesorów Pana Cogito zob. K. Wszyńska: *Sukcesorzy Pana Cogito*. Katowice, Oficyna Wydawnicza Wacław Walasek, 2016.

<sup>3</sup> K. Wszyńska: *Uwagi końcowe*. W: Eadem: *Sukcesorzy Pana Cogito...*, s. 329.

<sup>4</sup> S. Barańczak: *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Wrocław, PWN, 1994, s. 193.

*Ciężar cienia*, w którym postanowił opisać dalsze, dotąd niezauważone, życie Pana Cogito. Poeta doskonale wchodzi w rolę Herberta, udanie stylizuje i wyraźnie przejmując niektóre charakterystyczne cechy jego podmiotu lirycznego z tomu wydanego w 1974 roku. Woźniak nie tylko obserwuje Pana Cogito, ale także trafnie przenika i potrafi wyrazić jego myśli. Co najistotniejsze, zauważa, że śmierć przyjaciela czyni z niego postać mocniej odczuwającą, bardziej wrażliwą. Osadzona w prozie życia persona liryczna, poddaje się samotnemu doświadczeniu świata. Przede wszystkim jednak – co niebывale ujmujące – mocno przeżywa stratę i nieobecność swego twórcy, który nadał jej nie tylko „jakieś imię i przydomek”, ale także poświęcając „cały tom”, zapewnił jej wieczną „tekstową egzystencję”<sup>5</sup>.

### Przesłanie Pana Cogito

Cykl wierszy zawarty w *Ciężarze cienia* nosi znamienity tytuł: *Pochodnia Pana Cogito*. Wspomniany przedmiot symbolizuje „rewolucję, wolność, wyzwolenie; prawdę, sprawiedliwość, czujność, cnotę”<sup>6</sup>. Nie tylko zachęca do walki i działania, ale też oświetla ciemność, wskazuje drogę w mroku. W tomiku Zbigniewa Herberta z 1974 roku pochodnią są słowa, które wypowiada bohater liryczny jego wierszy w *Przesłaniu*, a które Jerzy Lucjan Woźniak parafrazuje i przytacza w utworze otwierającym jego cykl: „wstań i idź”, „do grona zimnych czaszek”,

<sup>5</sup> K. Wyszyńska: *Persona liryczna w perspektywie teoretycznoliterackiej*. W: *Sukcesorzy Pana Cogito...*, s. 48–49.

<sup>6</sup> *Pochodnia*. W: W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa, „Wiedza Powszechna”, 1990, s. 329.

„dopóki krew obraca w piersi / twą ciemną gwiazdę / [...] Bądź wierny Idź”<sup>7</sup>. Wersy te – zwracał uwagę Krzysztof Kłosiński – są tu ekspresyjnym rodzajem rozkaznika, przywodzącym na myśl „archaiczną formułę przykazania”, „zasadnicze pouczenie”, których warunkiem „jest pozycja autorytetu, jaką przyjmuje jednoznacznie i wyraźnie mówiące JA”<sup>8</sup>. Frazy te, zostając także uznane przez innych za formę życiowych mądrości, ważnych wskazówek adresowanych do człowieka egzystującego w trudnych czasach, zmieniają zastaną rzeczywistość, wprawiają ją w ruch i dynamizują. Dzięki nim *Przesłanie Pana Cogito* staje się wierszem-fenomenem, który był rozpowszechniany na wielką skalę. Aleksander Nawarecki przypominał:

Trudno byłoby znaleźć w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku wiersz bardziej popularny, czczony i przeżywany niż *Przesłanie Pana Cogito*. Jeszcze przed publikacją książkową w 1974 roku stał się legendą o zaskakującym zasięgu. Można go było przeczytać w nie drukującym przecież poezji miesięczniku „Jazz. Rytm i piosenka” albo usłyszeć na rockowym koncercie w katowickim „Spodku” w wykonaniu Czesława Niemena. Więc nawet kultura popularna oddawała hołd poecie, bynajmniej nie zrażona wierszem *Pan Cogito a pop*, wyniośle osądzającym „estetykę hałasu”. Ale może właśnie artysta rockowy modlący się o „śmierć gwałtowną” łatwiej pojmował gniewne *Przesłanie*? Być może ten, którego „krzyk wyrывa się formie”, potrafił docenić moc z uporem powtarzanych zaklęć. Recepja estradowa Pana Cogito jest znacząca, bo zwraca uwagę na brzmieniową stronę tych wier-

<sup>7</sup> Por. Z. Herbert: *Przesłanie*. W: Idem: *Wiersze zebrane*. Oprac. edytorskie R. Krynicki. Kraków, Wydawnictwo a5, 2008, s. 439–440.

<sup>8</sup> K. Kłosiński: *Poezja zaimków. O „Przesłaniu Pana Cogito”*. W: Idem: *W stronę inności. Rozbiory i debaty*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006, s. 66–67.

szy. Wszak pociągała ona i poruszała zarówno wyszkolone usta recytatorów, którym przewodził Zbigniew Zapasiewicz, jak i ochryple gardła „bardów”, z Przemysławem Gintrowskim na czele.

W drugiej połowie lat siedemdziesiątych sława *Przesłania* przesunęła się wyraźnie w stronę powstającego właśnie „drugiego obiegu”. Rok 1980 i okres stanu wojennego stanowiły jej apogeum. Wiersz obecny na scenie studenckiej i w teatrach (nie tylko „alternatywnych”), zagościł w repertuarze solidarnościowych uroczystości, rozbrzmiewał także w mediach, aby potem zstąpić na dłużej w podziemie konspiracyjnych lokali, parafialnych salek, kaplic i kościołów. Długo rozsiewany w masie nielegalnych gazetek trafił w końcu do wypisów szkolnych<sup>9</sup>.

Czy stworzony przez Herberta bohater liryczny może jednak nadal swoim przesłaniem – „przesłaniem rozumu”, „przesłaniem *cogito*”<sup>10</sup> – „wskazywać drogę” po śmierci autora *Struny światła?* Woźniak, próbując wyobrazić sobie dalsze życie najważniejszej w polskiej historii literatury osoby lirycznej, chce wiedzieć, czy obierając ją sobie za swego mędrca i przewodnika, wciąż może „spać spokojnie” (*Pochodnia*, Cc, s. 50)<sup>11</sup>. Pragnąc zaspokoić swoją niewiedzę, staje się nie tylko wnikliwym obserwatorem Pana Cogito, lecz także podążającym za nim krok w krok towarzyszem.

---

<sup>9</sup> A. Nawarecki: *Trzy ostatnie słowa Pana Cogito. O wierszu Zbigniewa Herberta „Przesłanie Pana Cogito”*. W: *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1939–1989)*. Pod red. A. Nawareckiego, przy współudziale D. Pawelca. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1990, s. 146–147.

<sup>10</sup> K. Kłosiński: *Poezja zaimków. O „Przesłaniu Pana Cogito”...*, s. 73.

<sup>11</sup> Zamieszczone w szkicu wiersze cytuję z tomu: J.L. Woźniak: *Ciężar cienia*. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2014. Po tytule utworu podaję skrót Cc i numer strony.

## Samotność Pana Cogito

Pierwsze, co zauważa podmiot Woźniaka to mierzenie się Herbertowskiej osoby lirycznej z samotnością. Jest ona dla niej trudna nie tylko ze względów towarzyskich, ale przede wszystkim intelektualnych:

w samotności medytacje Pana Cogito  
nabierają specjalnego znaczenia –  
wszystko można przemyśleć wielokrotnie  
przed wszelkimi decyzjami  
zastanawiać się długo

od śmierci przyjaciela  
minęło kilka trudnych lat  
już wie jaką wartość  
zostawił Pan Herbert

*Pan Cogito docenia Pana Herberta, Cc, s. 51*

Bohater liryczny po śmierci ojca i przyjaciela – ale także mistrza i nauczyciela, z którego do tej pory mógł brać przykład, i którego ustami mówił – musi pokazać zdolność formułowania własnych myśli i sądów, nie korzystając z pomocy i podpowiedzi Herberta. Pan Cogito w tym celu „medytuje”. Czynność ta nie jest zwykłym zastanawianiem się, ale stanowi szczególne zagłębienie się człowieka w swoje myśli. To oprócz ćwiczenia umysłu, także wprowadzenie samego siebie w odmienny, wyższy stan świadomości. Bohater liryczny Herberta dążył do niego już wcześniej, o czym czytamy w tomie z 1974 roku:

Stara się Pan Cogito  
osiągnąć myśl czystą  
przynajmniej przed zaśnięciem

[...]



kiedyś  
kiedyś później  
kiedy ostygnie  
osiągnie stan *satori*

i będzie jak polecają mistrzowie  
pusty i  
zdumiewający<sup>12</sup>

Pan Cogito nie zapomina o celu swoich rozważań. Po śmierci autora *Studium przedmiotu* medytacja staje się dla niego przede wszystkim środkiem, zapobiegającym wyciąganiu z rozważań i namysłów pochopnych wniosków oraz mało błyskotliwych myśli. Przede wszystkim jednak ma ona uchronić go przed omylnością i dawaniem złych albo nie dość dobrych rad, których oczekują od niego dotychczasowi wyznawcy. Pan Cogito, dążąc poprzez medytowanie do równowagi, stając się postacią zachowawczą, która próbuje korzystać ze wszystkich danych jej możliwości, działa powoli i rozważnie. Uważa, że „wszystko można przemyśleć wielokrotnie / przed wszelkimi decyzjami / zastanawiać się długo”. To właśnie intensywne, rozciągnięte w czasie rozważanie doprowadziło go do prawdy, której nie mógł zrozumieć, kiedy Herbert jeszcze mu towarzyszył. Pan Cogito odkrywa ją dopiero kilka lat po jego śmierci. Podmiot wiersza dopowiada zresztą, że były one dla pozostawionego bez swego twórcy, samotnego bohatera lirycznego „trudne”, ale też dzięki nim i ćwiczeniom swojego umysłu zostaje oświecony i może odpowiedzialnie stwierdzić, że „już wie jaką wartość / zostawił Pan Herbert”. Stworzony przez autora *Studium przedmiotu* rozumiał, że pełni rolę nie tylko jego syna i spadkobiercy, ale także wielkiego i jedyne go kontynuatora:

---

<sup>12</sup> Z. Herbert: *Pan Cogito a myśl czysta*. W: Idem: *Wiersze zebrane...*, s. 380–381.

Pan Cogito zahartowany  
we wszelkich bojach i utarczkach  
zaprzepaścić tego nie zamierza  
niesie sztandar wysoko  
powiewając nim od czasu do czasu  
broni się przed pychą  
nie chce żadnych pomników  
wiekuista kropla wody pracuje  
nad ugruntowaniem jego przesłania  
pochyla się sam i pochyla sztandar  
przed świątynią słowa

*Pan Cogito docenia Pana Herberta, Cc, s. 51*

Lata po śmierci Herberta (jeżeli przyjąć, że wiersze zawarte w cyklu *Pochodnia Pana Cogito* z tomiku *Ciężar cienia* powstały około roku 2014, to od śmierci autora *Napisu* minęło 16 lat) ukształtowały w pełni dojrzały charakter jego osoby lirycznej. „Boje i utarczki”, z którymi przyszło zmagać się Panu Cogito już w samotności, uczyniły z niego bohatera zaradnego i odważnego, będącego w stanie udźwignąć zadanie, jakie zostało mu powierzone przez Herberta. Jest nim – jak wskazuje podmiot wiersza – „ugruntowanie jego przesłania”. O ile cel życia Pana Cogito staje się znany, o tyle inaczej jest ze środkami do jego osiągnięcia, które Herbertowski bohater musi odkryć sam. Tym bardziej staje się on tu ostrożny. Nie chcąc narzucać nikomu stworzonego przez autora *Struny światła*, a wypowiedzianego ustami jego osoby lirycznej przesłania, pozwala, by „wiekuista kropla wody” powoli drążyła kamień. Liczy więc, że długotrwałe działanie kiedyś przyniesie wyczekiwany rezultat. Ale po śmierci Herberta Pan Cogito dostępuje jeszcze innej mądrości. Wie, że chcąc przemiany rzeczywistości i drugiego człowieka, musi w pierw zacząć od siebie. Chociaż jest świadomy nie tylko własnej wielkości, ale także twórcy, który go ukształtował, „broni się przed pychą / nie chce żadnych

pomników". Oddaje w ten sposób sprawiedliwość sobie i słowu. To bowiem nie on, a właśnie wypowiedziane słowo ma moc i siłę przemiany świata. Pomnik, chociaż jest przedmiotem upamiętniającym, z czasem staje się tylko kamieniem, niewiele znaczącym posągim, który ludzie omijają, przechodząc obok niego. Słowo natomiast zawsze niesie konkretne znaczenie. Odrzucone – powraca do człowieka, źle zrozumiane – drażni i zabiega o to zrozumienie, raz napisane i wypowiedziane – istnieje, zostając zawsze gdzieś zachowane. Pan Cogito jest tym, który staje po stronie pokory: „pochyła się sam i pochyła sztandar / przed świątynią słowa”. Podmiot wiersza Woźniaka, określając owo słowo „świątynią”, wskazuje na jego wartość i bogactwo. Gest uniżenia bohatera lirycznego, oddający cześć słowu, czyni z niego przede wszystkim słowo święte, dla którego Pan Cogito gotów jest się poświęcić.

### Sedno Pana Cogito

Temat przesłania, jak również istoty słowa jest kontynuowany w trzecim wierszu z cyklu *Pochodnia Pana Cogito*. Tym razem Jerzy Lucjan Woźniak, zachowując nadal styl Herberta, przedstawia bohatera lirycznego w sytuacji, której centrum stanowi „rozważanie sedna”. Autor *Drzew przy drodze* dołącza je do katalogu Herbertowskich rozważań Pana Cogito o ojcu, o powrocie do rodzinnego miasta, o cierpieniu, o różnicy między głosem ludzkim a głosem przyrody, o odkupieniu, o piekle, o postawie wyprostowanej<sup>13</sup>. Woźniak w *Ciężarze cienia* napisał:

<sup>13</sup> Zob. Z. Herbert: *Rozmyślanie o ojcu; Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta; Pan Cogito rozmyśla o cierpieniu; Pan Cogito rozważa różnicę między głosem ludzkim a głosem przyrody; Rozmyślania Pana Co-*

od kilku dni chodzi  
za nim jak wierny pies  
Pan Cogito nie wie jeszcze  
o jakie sedno mu chodzi  
snuje się po mieszkaniu rozmyśla  
nawet codziennej kawy  
nie może wypić wolny  
od myśli o sednie

jest coraz bliżej  
nic jeszcze nie wie pewnego  
ale czytając Herberta  
dochodzi do właściwego sensu  
że to on sam jest sednem  
czuje się jak  
niosący przesłanie

zmieniając często znicze  
na grobie swego twórcy  
wciąż o tym myśli  
*Rozważanie sedna, Cc, s. 51*

„Sedno”, o którym rozmyśla bohater liryczny utworu nie jest pojęciem jednoznacznym. W *Słowniku języka polskiego* Witolda Doroszewskiego występuje ono w trzech różnych znaczeniach: „to, co jest w czym zasadnicze, podstawowe; istota czego; rdzeń”; „trafić w istotę rzeczy”; „czułe miejsce, słaba strona”<sup>14</sup>. Podmiot wiersza Woźniaka natomiast dopowiada: „Pan Cogito nie wie jeszcze / o jakie sedno mu chodzi”. Myśl o sednie potęguje w bohaterze lirycznym ciekawość i niepokój, zaburza codzienność, nie pozwala oddać się najprostszym czynnościom. Nieodparte pragnienie poznania prawdy doprowadza go

*gito o odkupieniu; Co myśli Pan Cogito o piekle.* W: Idem: *Wiersze zebrane...*, s. 369, 374–375, 376–377, 397–398, 428, 435, 436.

<sup>14</sup> *Sedno.* W: *Słownik języka polskiego.* T. 8: S–Ś. Red. W. Doroszewski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1966, s. 115.

ponownie do jego twórcy. Wiedząc – odwołując się do przywoływanego już wiersza Woźniaka – „[...] jaką wartość / zostawił Pan Herbert” (*Pan Cogito docenia Pana Herberta*, Cc, s. 51), Cogito sięga do jego twórczości. Czytając wiersze swojego mistrza, doznaje nagle momentu uświadczenia: „że to on sam jest sednem”, którego tak usilnie poszukuje, które nieustannie „chodzi / za nim jak wierny pies”. Herbert, czyniąc za życia Pana Cogito „istotą rzeczy”, który jest przesłaniem albo ma nieść przesłanie, nadał mu najwyższą wartość. W utworze Woźniaka Herbertowski bohater liryczny jest dopiero na etapie uświadczenia, przeczuwania swojej wysokiej pozycji. Jego nieustanne rozmyślanie o sednie, którym jest on sam, drażnienie tematu, poszukiwanie odpowiedzi u źródła, świadczy o braku wiary Herbertowskiej osoby w samą siebie, o niedowierzaniu w zadanie, jakie postawił przed nią autor *Studium przedmiotu* za swego życia. Pan Cogito nie jest pewny, czy będąc osamotnionym, poradzi sobie ze światem i ze wszystkim tym, z czym zostawił go ojciec. Odosobnienie otwiera jednak bohaterowi lirycznemu oczy, pozwala inaczej spojrzeć na rzeczywistość i zobaczyć jej mankamenty:

dziesięć lat patrząc przez mądrą szybę samotności  
Pan Cogito swoje odczucia zanalizował głęboko  
ostrzej widzi narysowane czarnym na białym  
zasady rządzące obecnym światem.

*Pan Cogito eschatologiczny*, Cc, s. 51

Samotność Pana Cogito, chociaż trudna, okazuje się dla niego czymś przynoszącym mu korzyść. Bohater liryczny jej pozytywne strony dostrzega jednak dopiero po upływie konkretnego okresu czasu (dziesięciu lat od śmierci Herberta). Podmiot ową samotność określa w wierszu „mądrą szybą”. Z jednej strony oddziela fizycznie Pana Cogito od reszty świata, odmawiając mu prawa do czyn-

nego udziału w rzeczywistości i w jakimś sensie chroniąc przed nią bohatera lirycznego; z drugiej, szyba będąc przezroczystą, nie zasłania przed nim prawd rzeczywistości, umożliwiając mu jej obserwację z jednoczesnym zachowaniem do niej dystansu. Oddzielenie Pana Cogito od świata po odejściu jego twórcy nie tylko przygotowuje bohatera lirycznego do właściwego w nim funkcjonowania, ale także pozwala przepracować dobrze żalobę i uporządkować wewnątrz. Samotność wychodzi więc personie lirycznej Herberta na dobre. Dzięki niej „ostrzej widzi (ona – K.N.-K.) narysowane czarnym na białym / zasady rządzące obecnym światem” (podkr. K.N.-K.). Nie tym światem, który był kiedy jeszcze żył autor *Struny światła*, który Pan Cogito zdążył poznać u boku swego ojca, ale aktualnym – trwającym tu i teraz, poddawanym nieustannym zmianom. Pan Cogito, dzięki najpierw obserwacji owego świata, lepiej oddziela dobre od złego, wartościowe od niewartościowego, moralne od niemoralnego. Znajomość reguł rzeczywistości nie pozwala mu na przykład wyrazić zgody na sytuację wydarzającą się w jego najbliższym otoczeniu, którą relacjonuje podmiot liryczny wiersza *Pan Cogito eschatologiczny*:

w blokowisku umierał staruszek sąsiad  
którego nikt nie odwiedzał i nagle  
wyszło na jaw iż ma liczną rodzinę  
poczta pantoflowa doniosła że to  
za sprawą konta które drzemało w banku

Pan Cogito widział jaskrawą niesprawiedliwość  
był zły bo częste głośnie pukanie  
tuż obok jego drzwi zaczęło mu przeszkadzać  
nawet odcięło dostęp do przyjaciela gdzie  
często chodził nosząc zakupy  
gwarząc o świecie i ludziach  
czasem pożyczając sól

*Pan Cogito eschatologiczny, Cc, s. 51*

Stworzony przez Herberta bohater liryczny okazuje się wrażliwy na krzywdę innych. Bezinteresownie dostrzeżga samotność człowieka potrzebującego. Pan Cogito, nic o nim nie wiedząc, pomaga mu w codziennym funkcjonowaniu w przeciwieństwie do osób, które powinny czuć się bezwarunkowo odpowiedzialne za jego los. Samotny „staruszek”, stając się przyjacielem osoby lirycznej, zastępuje jej poniekąd nieobecnego Herberta. Pan Cogito – podobnie jak niegdyś z autorem *Struny światła* – „gwarzy (z nim – K.N.-K.) o świecie i ludziach”. Woźniak, posługując się w swoim wierszu raczej wychodzącym dzisiaj z użycia czasownikiem, wskazuje na „prowadzenie pu-fałej rozmowy”<sup>15</sup> – nieotwartej i niezrozumiałej dla wszystkich. Herbertowski bohater liryczny jest bowiem zdolny zawiązać relację tylko z kimś podobnym do jego ojca, doświadczonym i mądrzejszym bardziej aniżeli on sam. Staruszek staje się natomiast kolejną osobą, którą Pan Cogito traci. Tym razem jednak owa strata dokonuje się w absurdalny sposób. Wytworzoną więź zakłóca „liczna rodzina” sąsiada, którą interesuje dopiero co odkryty jego majątek. Bohatera lirycznego zaskakuje postawa ludzi, spoglądających na udzielanie pomocy przez pryzmat zysków i strat. Herbertowska persona liryczna zdecydowanie nie może utożsamić się z ich zachowaniem. Wykazuje niezrozumienie i złość nie tylko z powodu irytującego „głośnego pukania / tuż obok jego drzwi”, ale także z powodu niedoceniań w starym człowieku jego prawdziwych wartości – życiowej mądrości i doświadczenia. Pan Cogito:

będąc jeszcze w pełni sił  
nie może i nie chce z tym się pogodzić  
to boli jak w lesie niedaleko drogi  
przerażony pies przywiązany do drzewa

<sup>15</sup> Gwarzyć. W: *Słownik języka polskiego*. T. 2: D–G. Red. W. Doroszewski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965, s. 1382.

lub martwy kot na asfalcie ze śladami  
zabloconych samochodowych opon.

*Pan Cogito eschatologiczny*, Cc, s. 51

Podmiot zderza doświadczenie młodości persony lirycznej Herberta ze starością sąsiada z blokowiska. Dla Pana Cogito okazuje się ona przerażającym stanem ciała, którego wolałby uniknąć. Bohatera cyklu *Woźniaka* nie tylko niepokoi sposób, w jaki traktuje się bezbronne i niesamodzielne istoty. Nade wszystko odczuwa on bezdusność człowieka i niesprawiedliwość świata, w którym ostatecznie pozostał sam, jak mieszkający obok towarzysz. Pan Cogito, rozmyślając o nim, odczuwa lęk nie tylko przed samotnością, ale także przed powieleniem w przyszłości losu bezbronnego staruszka. Ta właśnie myśl o porzuceniu, niedomaganiu, starości człowieka „boli” i spędza sen z powiek persony lirycznej.

### Szczerość i czujność Pana Cogito

Pan Cogito, bezlitośnie oceniając rzeczywistość, nigdy nie usprawiedliwia jej mankamentów. W wierszach *Woźniaka* nie jest on bohaterem, który ma wiele twarzy. Przeciwnie: surowo oceniając świat i innych ludzi, nie mniej krytycznie spogląda na swoje wnętrze i postępowanie. Zauważając w sobie zadufanie (o czym mówi tytuł jednego z wierszy), rozpoczyna proces jego „tępienia” – niełatwego działania na samym sobie, mającego je ostatecznie „zlikwidować, wyniszczyć czy zwalczyć”<sup>16</sup>. Przewyciężenie wad okazuje się jednak trudniejsze niż myślał. Pan

---

<sup>16</sup> *Tępić*. W: *Słownik języka polskiego*. T. 9: T–Wyf. Red. W. Doroszewski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967, s. 136.



Cogito pracuje nad sobą cierpliwie, krok po kroku. Zwalczanie negatywnych cech swojego charakteru rozpoczyna od próby samodzielnego zrozumienia fundamentalnych prawd:

piastowanie zadufania w sobie  
staje się miałkie i śliskie  
jak namoczone mydło lub asfalt  
gdy na świat niespodzianie deszcz spadnie.  
*Tępienie swojej zarozumiałości, Cc, s. 54*

Bohater liryczny, wartościując zadufanie najpierw negatywnie, wyraża świadomość, że jest ono tym, co z czasem przejmie kontrolę nad życiem i światem, czyniąc z nich „wielki targ próżności” (*Tępienie swojej zarozumiałości, Cc, s. 54*). Pan Cogito, nie chcąc popaść w pychę, którą nazywa wprost „zbytnią ufnością we własne możliwości”, będąc jednostką nieprzeciętną, stanowiąc tym samym podatny grunt pod rozwój egoizmu, bacznie się pilnuje i ze wszelkim – próbującym nim zawładnąć – zarozumiałstwem stara się rozprawiać szybko i bezlitośnie:

panuje nad tym ukręca łeb natychmiast  
gdy zaczyna się w nim plenić  
albo nie daj Boże płożyć  
penetruje swoją czujność  
od święta i na co dzień  
*Tępienie swojej zarozumiałości, Cc, s. 54*

Herbertowska persona liryczna, zostając sama po śmierci swojego poety, bierze z niego przykład. Pan Cogito ćwiczy się nie tylko w mądrości, ale także w czujności. Jest tym, który codziennie ją „penetruje” – zatem wnika w nią i bada, sprawdza jej możliwości i ograniczenia, uczy się jej i ją rozwija. „Ta czujność” – konstatuje podmiot – „czyni go (Pana Cogito – K.N.-K.) lepszym / bar-

dziej twórczym”, „wyostrza spojrzenie na świat” (*Tępienie swojej zarozumiałości*, Cc, s. 54).

## Rozpacz Pana Cogito

Pan Cogito w wierszach Woźniaka ujawnia także swoje słabości. Jedną z największych jest doświadczony przez niego ból z powodu straty swojego nauczyciela i mistrza: „od śmierci przyjaciela / minęło kilka trudnych lat” (podkr. K.N.-K.) – przyznaje podmiot w cytowanym już wcześniej wierszu. To nie pierwsza śmierć bliskiej osoby, którą mocno przeżywa bohater liryczny. Zbigniew Herbert w tomie z 1974 roku umieścił wiersz *Pan Cogito obserwuje zmarłego przyjaciela*, w którym relacjonuje:

[...]  
była dwunasta w południe  
Pan Cogito wyszedł na korytarz  
zapalić papierosa  
  
przedtem poprawił poduszkę  
i uśmiechnął się do przyjaciela  
  
oddychał ciężko  
  
na kołdrze poruszały się jego palce  
  
kiedy powrócił  
nie zastał już przyjaciela  
na jego miejscu  
leżało coś innego  
z przekrzywioną głową  
i wytrzeszczonymi oczami<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Z. Herbert: *Pan Cogito obserwuje w lustrze zmarłego przyjaciela*. W: *Idem: Wiersze zebrane...*, s. 390.

Herbertowska persona liryczna należy do ludzi potrzebujących przepracowania straty. Ta doprowadza go także do rozmyślań o istocie cierpienia. Pan Cogito od dawna wie, że jest ono nieuniknione. Dochodzi do wniosku, że nie można go w sobie w żaden sposób zagłuszyć:

Wszystkie próby oddalenia  
tak zwanego kielicha goryczy –  
przez refleksję  
opętańczą akcją na rzecz bezdomnych kotów  
głęboki oddech  
religię –  
zawiodły<sup>18</sup>

Cierpienie należy więc przyjąć, pogodzić się z nim i próbować żyć dalej, co Pan Cogito dzielnie stara się czynić po śmierci swojego twórcy. Są jednak momenty, w których jego rozpacz się potęguje i osiąga swoje apogeum:

było to w trzecim roku po stracie ojca  
zawszą słyszał złe ale i wzniosłe  
opinie o życiu rodziciela  
ktoś nawet napisał:  
„Rozsądny poeta powinien  
przed śmiercią spalić biurko  
otruć żonę i wszystkie kochanki”

Pan Cogito nie znał matki  
zawsze ojciec podawał mu  
pomocną dłoń śpiewał kołysanki  
razem chodzili w góry  
na mecze piłkarskie  
jeździli na łyżwach

---

<sup>18</sup> Z. Herbert: *Pan Cogito rozmyśla o cierpieniu*. W: Idem: *Wiersze zebrane...*, s. 376.

pozostawiony wpadł w depresję  
 wydawało mu się że większość  
 jest przeciwko niemu  
 i leżącemu w mogile rodzicielowi  
 który przecież nijak nie mógł się bronić  
*Rozpacz, Cc, s. 53*

Utwór ten już w pierwszym wersie ujawnia najbliższą relację, jaka łączyła Pana Cogito i Herberta. Podmiot Woźniaka nazywa twórcę osoby lirycznej „ojcem” oraz „rodzicielem”, wskazując jednocześnie – szczególnie w drugim z wymienionych określeń – na brak w życiu Pana Cogito matki. Autor *Struny światła*, tworząc swą osobę liryczną, decyduje się więc nie tylko na bycie jej kreatorem, mędrcom, nauczycielem, przewodnikiem, przyjacielem, ale także na pełnienie dwóch najważniejszych i podstawowych ról w jej życiu – ojca i matki. Herbert wciela się w nie wzorowo, ucząc Pana Cogito nie tylko myślenia czy swojego przesłania. Więcej: poeta jest czynnie obecnym w jego dziecięcym świecie. Więź, jaka wytworzyła się między Herbertem a Panem Cogito jest więc relacją szczególną. Tym, co najbardziej doskwiera bohaterowi lirycznemu po śmierci autora *Napisu* to natomiast poczucie samotności, opuszczenia, przede wszystkim jednak niejednoznaczność zdań i absurdalnych opinii na temat ojca i samego siebie. *Rozpacz* zostaje jednak w wierszu przewyciężona nadzieją, która się spełnia. Pan Cogito – pisze Woźniak –

nie załamał się przeczekał  
 aż dziejowa sprawiedliwość  
 przywróciła wszystkiemu rangę  
 znowu świeci jak wypolerowana tarcza  
 za nią poetycki miecz co tnie  
 i błyszczący  
*Rozpacz, Cc, s. 53*

Mądrość, którą wszczepił w bohatera lirycznego Herberta, pozwala przewyciężyć wszystkie niepokładane uczucia i emocje, przekonuje, że to „czas leczy rany” i pokazuje po której ze stron została prawda. Pan Cogito otrząsa się ze swojej rozpacz i depresji, bo „dziejowa sprawiedliwość / przywróciła wszystkiemu rangę”, właściwy porządek rzeczy. Ostatecznie więc walkę o prawdę wygrywiają niezłomny Pan Cogito i poezja Herberta.

### Istnienie Pana Cogito

Chociaż sprawiedliwości staje się zadość i bohater liryczny nieustannie sobie o tym przypomina, wciąż trudno uwolnić mu się nie tylko od poczucia straty, ale także od wątpliwości, które rodzą się w nim, gdy rozmyśla o swojej egzystencji. Problem istnienia powraca do niego za każdym razem na cmentarzu, kiedy odwiedza grób swego twórcy. Dodatkowo w melancholijny nastrój wprowadza personę liryczną jesienna aura tego miejsca<sup>19</sup>:

---

<sup>19</sup> Jesień była szczególną porą roku dla Pana Cogito: „W jesienne bezsłoneczne popołudnie Pan Cogito lubi odwiedzać brudne przedmieścia. Nie ma – mówi – czystszeźo źródoła melancholii” – czytamy w *Domach przedmieścia* Zbigniewa Herberta, „Pora spadania jabłek jeszcze liście się bronią / rankiem mgły coraz cięższe łysieje powietrze / ostatnie ziarna miodu pierwsza czerwień klonów / zabity lis na polu rozstrzelana przestrzeń // jabłka zejda pod ziemię pnie podejda do oczu / zatrzasną liście w kufrach i odezwie się drewno / słyhać teraz wyraźnie jak planety się toczą / wschodzi wysoki księżyc przyjm oczy na bielmo” – czytamy w *Późnojesiennym wierszu Pana Cogito przeznaczonym dla kobiecych pism*. Zob. Z. Herbert: *Domy przedmieścia; Późnojesienny wiersz Pana Cogito przeznaczony dla kobiecych pism*. W: Idem: *Wiersze zebrane...*, s. 386 i 395.

wrzesień –  
pierwsze liście z pobliskiego klonu spadają na mogiły  
w ostatnim tańcu pieszcząc ramiona krzyży  
już płaszczące się promienie słońca  
wieńczą rudą koroną głowę pochyloną  
nad zniczem

Pan Cogito piętnasty raz stoi nad tą samą mogiłą  
martwi się i jednocześnie dziwi że jeszcze istnieje  
liczne próby nie potrafiły go odgadnąć i zgłębić  
mądrość zawarta w jego życiu wciąż  
jest tajemnicza i daleka od wszelkich konkretnych  
i ostatecznych definicji jakże ponętnych dla  
ciągle intensywnie pracujących badaczy  
*Jesień 2013, Cc, s. 55*

Pan Cogito, trwając w zadumie, nie tylko pochyla się nad mogiłą Herberta jesienną porą, ale także spoglądając na nią i myśląc najpewniej o śmierci swojego „rodziciela”, zastanawia się nad sensem własnego „bycia-w-świecie”. Co interesujące, jego istoty nie potrafi rozwikłać nie tylko sam nieustannie rozmyślający o nim bohater liryczny. Sprawia ona problem także zaciekawionym „ciągle intensywnie pracującym badaczom”, którzy od 1974 roku próbują zgłębić fenomen osoby lirycznej autora *Napisu*. Podmiot utworu zwraca uwagę na złożoność osobowości Pana Cogito i szczególnie, dotąd niespotykany typ wszczepionej w niego mądrości. Na trudności związane z definiowaniem Herbertowskiej osoby lirycznej wskazywała Katarzyna Wszyńska:

Narodziny Pana Cogito nie były, jak wskazują liczni badacze, nagłe i przypadkowe, lecz stanowiły konsekwencję rozwoju i przemian zachodzących w liryce Herberta już od debiutanckiej *Struny światła*. Mam tu na myśli ewolucję podmiotu (podmiotów), próby rozszczepiania głosu, wprowadzanie bohaterów lirycz-

nych, wykorzystywanie liryki roli i liryki maski itd. Wszystkie te zabiegi przyczyniły się do wykreowania Herbertowskiej osoby, figury lirycznej w pewnym sensie wieńczącej te „głosowe eksperymenty” poety, a tym samym, postaci jak gdyby nadrzędnej wobec bohaterów czy podmiotów mówiących, a nawet innych person, występujących w tej liryce<sup>20</sup>.

Stworzonego przez autora *Studium przedmiotu* bohatera lirycznego niepokoją prowadzone na jego temat dywagacje. Ciekawscy, próbując odgadnąć i zdefiniować elementy złożone na strukturę osoby lirycznej, ostatecznie nie potrafią rozwikłać Herbertowskiego, dogłębnie przemyślanego zamysłu. Ta niewiedza utrudnia również życie samemu Panu Cogito, który chcąc wypełnić luki swojej egzystencji, nieustannie o niej rozmyśla. Stojąc nad grobem autora *Struny światła*, przeżywając swojego twórcę, poddając się wszechstronnym badaniom, „martwi się i jednocześnie dziwi że jeszcze istnieje”. To zdziwienie być może doprowadza go do nieśmiałej myśli o nieśmiertelności, co wyjaśnia zmianę w bohaterze lirycznym, którą podmiot Woźniaka relacjonuje w końcowej części wiersza. Ostatecznie Pan Cogito:

nie martwi się – myśli – wciąż jestem na tapecie  
intensywność życia po śmierci ojca łagodzi  
w cichości duszy  
wszelkie bolesne wspomnienia i nawet jest dumny że  
na sobie niesie żywotność i rangę poezji  
*Jesień 2013, Cc, s. 55*

W strofie tej ujawnia się nieco zadufania Pana Cogito. Podsztyta jest ona jednak ironią. Herbertowska persona liryczna, stojąc nad grobem swojego twórcy, mało co wie-

---

<sup>20</sup> K. Wszyńska: *Persona liryczna w perspektywie teoretycznoliterackiej...*, s. 30–31.

dząc o własnym istnieniu, nie tylko wyraża zdezorientowanie, ale przede wszystkim cierpi i nie może pogodzić się ze stratą autora *Studium przedmiotu*. Osoba mówiąca, komunikując „bycie na tapecie” bohatera lirycznego, „intensywność życia po śmierci ojca” czy nawet dumę Pana Cogito z „niesienia na sobie żywotności i rangi poezji”, sugeruje jednocześnie, że te wszystkie zalety nie wypełnią braku w jego życiu i nie zatrą pamięci o Herbercie. Wszelkie próby pogodzenia się z jego śmiercią czy zamiary odcięcia się od niego kończą się albo wyrażeniem przez bohatera lirycznego trudności albo po prostu porażką.

Pan Cogito postanowił się zmienić  
zaczął od twarzy –  
obnosisz ją wszędzie nawet przy goleniu  
patrz z lustra oczy często ironiczne

od śmierci Pana Herberta  
płynie drugie dziesięciolecie  
czas gruntownie przemodelować swój wygląd  
także wewnątrz

*Rozważanie zmiany, Cc, s. 55*

Pierwsza strofa utworu bezpośrednio nawiązuje do wiersza *Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz* otwierającego tom Herberta z 1974 roku. Tym razem bohater liryczny, wpatrując się w swoje oblicze, nie poszukuje tożsamości. Odbicie w lustrze, w którym pierwotnie, za życia autora *Studium przedmiotu* Pan Cogito widział – jak czytamy w wierszu – „podwójny podbródek”, „oczy / osadzone tak blisko”, „uszy zbyt odstające dwie muszle ze skóry”, „czoło niezbyt wysokie”<sup>21</sup> zmienia się w odbicie, w którym – po pierwsze – dostrzega on twarz wszędzie się obnoszącą, znającą swoją wartość, wywyższającą

<sup>21</sup> Z. Herbert: *Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz*. W: Idem: *Wiersze zebrane...*, s. 365–366.



się ponad innych, może zadufaną; po drugie – „oczy często ironiczne”, wyrażające złośliwe spojrzenie, pogardę, kpinę. Surowo oceniony przez personę liryczną wygląd, staje się powodem podjęcia decyzji o zmianie zewnętrznej i wewnętrznej, która pozbawi Pana Cogito negatywnych cech oraz sprawi, że stanie się on wreszcie mniej obciążony osobą swojego mistrza. W *Podjęmowaniu decyzji* czytamy:

przyłoczony sławą chce przerosnąć  
wszystkie swoje wcielenia  
rozmyśla nad nowym co może się stać  
syntezą

*Podjęmowanie decyzji, Cc, s. 55*

W personie lirycznej Herberta rodzi się więc ciche pragnienie stworzenia nowego „ja” – osobnego i prywatnego, które podzieli jego życie na to przed śmiercią i po śmierci Herberta, podsumuje prowadzoną dotąd egzystencję i rozpocznie ją od nowa. Zmiana, którą rozważa bohater liryczny, ostatecznie sprawia mu jednak nie-mały problem:

sprawa jest szczególnie trudna  
swoją złożoność zawdzięcza wielkiemu poecie  
nie wie jak się zachować czy w ogóle się zmieniać

jednak świat w którym się obraca  
byłby wdzięczny za przybliżenie  
tego problemu  
ta myśl wciąż obecna jak rzep  
przyklejona do jego sztruksowej kurtki  
nieustannie niepokoi

*Rozważanie zmiany, Cc, s. 55*

Kolejne fragmenty utworu nawiązują do wiersza *Je-sień 2013*, w którym podmiot Woźniaka sygnalizuje pro-

blemy badaczy ze zdefiniowaniem skomplikowanej osoby lirycznej Herberta. Ewentualna przemiana Pana Cogito być może ułatwiłaby im zadanie, stała się punktem odniesienia do jego wcześniejszego życia, rozwikłała złożoność jego osobowości. Ale bohater liryczny, próbując po śmierci ojca odciąć się, uświadamia sobie, że nie może tego zrobić, bo to właśnie on („wielki poeta”) jest sprawcą skomplikowanego charakteru, ostatecznie stającym się największym atutem Pana Cogito. Ta myśl dezorientuje bohatera lirycznego, który – doceniając poetyckie poczynania i wysiłki Herberta – rezygnuje z pomysłu o zmianie i postanawia jednak – nie zważając na to, co myślą o nim inni – pozostać tym, kim jest. Pan Cogito *summa summarum*:

w pogoni za konkretną tożsamością  
z niechęcią patrzy na naukowców  
chcących mu dorobić charakter

postanawia nie zmieniać się wcale  
zostać wiecznym wędrowcem  
wiernym sobie poszukiwaczem  
sensu i światła

*Podjęmowanie decyzji, Cc, s. 55*

## Poszukiwacz sensu i światła

Jerzy Lucjan Woźniak w swoim cyklu upomina się o dalsze losy osoby lirycznej Herberta. Po jego śmierci autor *Szelestu czasu* wyobraża sobie Pana Cogito cierpiącego, przepracowującego żalobę i stratę, codziennie stojącego nad grobem swego twórcy, rozmawiającego z nim o życiu i śmierci. Samotność i rozpacz bohatera lirycz-

nego wyzwala ją w nim myśli o trudnej misji, która została na niego nałożona. Pan Cogito ma nieść zostawione w spadku przez Herberta przesłanie. Trudność tego zadania rodzi jednak w personie lirycznej lęk. Ten powoduje, że stara się ona być czujna – uważnie obserwuje nie tylko otoczenie, ale także siebie, broni się przed popadnięciem w egoizm, próżność i zadufanie. Pan Cogito ze wszystkimi trudnościami rzeczywistości musi poradzić sobie sam. Wątpliwości, które się w nim rodzą, szczególnie rozważa, bo wie, że w razie popełnienia przez niego błędu, nie ma nikogo, kto stanąłby w jego obronie. Woźniak, obrazując przede wszystkim ludzką stronę egzystencji Pana Cogito, pokazuje, że nie ma on żadnych gotowych odpowiedzi. Jak każdy człowiek czasem snuje się, rozmyśla, popada w depresję, martwi się, nie wie, kim jest, cierpi i czuje się osamotniony. Więcej błądzi, aniżeli wie, co ma ze sobą zrobić. W swoich rozterkach wykazuje jednak niezłomność charakteru – za każdym razem podnosi się i od nowa zaczyna poszukiwać celu swojego istnienia. Swoje poszukiwanie zaczyna zazwyczaj od powrotu na grób albo do twórczości Herberta. To w nim Pan Cogito odnajduje sens i światło.

## Milczenie słowa O wierszu *Hiob* Tadeusza Sławka

### Epifania słowa

W poezji Tadeusza Sławka – zanotował Marian Kisiel – „prawda ujawnia się w epifanii i w bliskości, w doświadczeniu metafizycznym i w kontakcie międzyludzkim”<sup>1</sup>. Jest zdarzeniem, momentem, przebłyskiem, który należy wyczuć, dostrzec, uchwycić. Prawda, definiowana przez poetę jako „rozkosz znikania”, której „miejsce jest poza nami, / w pustej przestrzeni, w ostrym zapachu [...]”<sup>2</sup>, rodzi się na chwilę w ciszy i w skupieniu. Te z kolei wymagają porzucenia ograniczającego człowieka świata przedmiotów, oczyszczenia z przytłaczającej go materii. Nieważne zatem, że „zawsze jesteśmy uprzednio »wrzuceni« w bezpośrednie i splecione współzamieszkanie z rzeczami (gdyż – K.N.-K.) nasze intelektualne życie charakteryzuje całkowicie przeciwna siła ciężkości, która walczy, aby nas oddzielić”<sup>3</sup>. Słuszna zdaje się zatem myśl Bruna Latoura:

---

<sup>1</sup> M. Kisiel: *Poezjofilia Tadeusza Sławka*. „Temat Śląski” 1998, nr 1, s. 6.

<sup>2</sup> T. Sławek: *Miasto ufności*. W: Idem: *Staw*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1982, s. 24.

<sup>3</sup> B. Olsen: *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*. Przeł. B. Shallcross. Warszawa, IBL PAN, 2013, s. 205.

Bez ciała można by wędrować w kosmosie z większą łatwością [...] bez instrumentów i artefaktów, kolegów i laboratoriów wiedziałoby się więcej; bez protez i maszyneryi bylibyśmy wolni i wyemancypowani – dusza, tylko dusza<sup>4</sup>.

Autor *Stawu* w swej „poezjozofii”<sup>5</sup> nie posuwa się jednak tak daleko jak francuski uczyony, ale niewątpliwie częściej staje po stronie ducha i wartości przedmiotu, aniżeli samej tylko rzeczy. Sławek w krótkim wprowadzeniu do pierwszego tomu wierszy właśnie temu daje wyraz:

[...] sędzę, że nie jest prawdą to, że przedmiot rządzi nami, choć nieprawdziwe byłoby też stwierdzenie odwrotne. Prawdą jest, że dzieli nas granica wymagająca spojrzenia, które przekroczyłoby ją. Objawiania się o przedmioty nie można nazwać spoglądaniem na nie. Spojrzenie wymaga pustej przestrzeni, by uniknąć pokusy manipulowania przedmiotem<sup>6</sup>.

Poeta nawołuje więc do wnikliwej obserwacji rzeczywistości oraz zmiany warunków, w jakich ta obserwacja się dokonuje. Inna perspektywa widzenia pozwala zobaczyć więcej, niweluje krótkowzroczność, ułatwia patrzenie obiektywne, wreszcie pomaga dostrzec ten jedyny, niepowtarzalny moment objawienia – wyczekiwa-

---

<sup>4</sup> B. Latour: *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*. Przeł. M. Gdula. Warszawa, Oficyna Naukowa, 2011, s. 112.

<sup>5</sup> Marian Kisiel słowa „poezjozofia” użył dla określenia twórczości poetyckiej Tadeusza Sławka. Badacz wyjaśniał za Marianem Piechalem: „Nie wyraża ona ani nie nazywa niczego, ale daje znać, że Coś jest. Tkwi nie w jednym utworze, lecz w duchu całej twórczości poety, by tak rzec, w jego treściu-formie jako wyrazie semantycznym”. Zob. M. Kisiel: *Poezjozofia Tadeusza Sławka...*

<sup>6</sup> T. Sławek: *Przedmowa*. W: Idem: *Grand Circus Hotel*. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 1977, [b.n.s.].

nego i najbardziej istotnego. Sławek swój wywód odnosi również do poezji. Jest ona epifanią przynoszącą nie tylko słowa do uchwycenia, ułożenia i zapisania, ale przede wszystkim słowa nieraz trudne, które poruszają, po których zostaje „coś” więcej:

[...] ludziom nie jest potrzebna poezja jako jeszcze jeden przedmiot z własną przegrodką przestrzeni. Potrzebna jest, jak sądzę, pusta przestrzeń, która powstaje po tym jak słowa [...] ukażą się tylko na moment niezbędny dla ich identyfikacji i natychmiast zmieniają swój „stan skupienia”, przechodząc w gesty (tak fizyczne, jak i psychiczne) codziennego doświadczenia. Najpiękniej i najtroskliwiej dobrane słowa nie dorównują pozostałej po nich ciszy, w której dokonuje się przyglądanie się człowiekowi<sup>7</sup>.

## Rozmowa

Tadeusz Sławek poezji i dylematom poety poświęca tom *Rozmowa*. „Język”, „słowo”, „litera” to pojęcia, które twórca stawia w jego centrum – jak zwrócił uwagę Marian Kisiel –

[...] owe trzy terminy nieustannie się ze sobą przemieniają znaczeniami, tworzą dla siebie konteksty, a nie – umieszczone są w kontekstach. W sytuacjach wierszowych pozornie banalnych, odnajdują swoje prawdziwe uwikłanie, same wreszcie z lubością wikłają się w rozmaite znaczenia<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> M. Kisiel: *Poezjozofia Tadeusza Sławka...*, s. 6.

Do tej konstatacji Paweł Sarna dopowiedział, że

Wiersze *Rozmowy* określa [...] opozycja mówienia i pisania. Poezja ta, podążając drogą problemów bliższych dekonstruktywistycznemu myśleniu o języku – i w węższym zakresie: o literaturze – podejmuje kwestię wyrażoną przez formułę: „Ktoś kto mówi, jest; ktoś, kto pisze nie jest”. Liryka Sławka – co szczególnie ważne – poszukuje możliwości wyjścia poza wyznaczone opozycje<sup>9</sup>.

Rozwiązaniem dla Sławka, owym „wyjściem poza antynomie”, okazuje się tytułowa rozmowa, rozumiana jako:

otwartość wobec Drugiego, z którym prowadzi się konwersację. Niezależnie od tego, czy stroną w wymianie myśli jest inny człowiek, czy jest to rozmowa z samym sobą, staje się ona wyróżnikiem personalnego stosunku do świata. „Rozmowa” jest gestem obecności, egzystencjalnej tożsamości, nadto oznacza ona próbę oswojenia i opanowania chaosu<sup>10</sup>.

Staje się pretekstem do wyrażenia czy choćby próby wyjaśnienia kwestii nurtujących autora *Stawu*, w tym związanych z samym zagadnieniem poezji – procesem jej powstawania, związanego z nim trudem, wreszcie dochodzenia do prawdy na temat pisania. Kwestie te w sposób szczególnie zostają podniesione w umieszczonym właśnie w zbiorze *Rozmowa* wierszu *Hiob*.

---

<sup>9</sup> P. Sarna: *Pragnienie transcendencji. O wierszach Tadeusza Sławka*. W: *Literackie Zagłębie. Materiały I Sesji Zagłębiowskiej Miejskiej Biblioteki Publicznej im. Gustawa Daniłowskiego w Sosnowcu oraz Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Sosnowiec, 22 listopada 2002 roku*. Pod red. M. Kisiela i P. Majerskiego. Sosnowiec, Miejska Biblioteka Publiczna im. Gustawa Daniłowskiego, 2003, s. 116.

<sup>10</sup> Ibidem.

## Słowo

Tytuł utworu jest bezpośrednim nawiązaniem do bohatera jednej z dydaktycznych ksiąg *Starego Testamentu* – mieszkańca ziemi Us, zaliczanego do najznamienitszych „synów Wschodu”, który stał się ofiarą układu zawartego pomiędzy Bogiem i Szatanem. Autor *O głodzie* biblijną historię uczynił podwaliną swojego wiersza, a w nim rozważań na temat poezji.

Wers otwierający utwór jest nie tylko zarazem metaforycznym, jak i dość konkretnym zdefiniowaniem szerokiego pojęcia poezji, ale także tezą postawioną przez Tadeusza Sławka, która konsekwentnie zostaje przez niego rozwinięta w dalszym wywodzie. Określenie poezji „Hiobem języka” jest tutaj znamienne. Imię Hiob, z hebrajskiego „Job”, w języku polskim oznacza „prześladowany”. Uwzględniając ten kontekst, pierwsze zdanie wiersza można by sparafrazować następująco: „Poezja jest prześladowaniem języka”. Ten ostatni to warunek istnienia liryki. Ta zaś nie może pozwolić mu się wymknąć. Poezja, podążając za językiem, coraz bardziej mu doskwiera, obciąża go. Językowi, dostosowanemu do zasad i norm poetyki, zostają odebrane wszelka elastyczność i lekkość. Poezja nakłada w ten sposób na niego balast. Język chciałby się jej wymknąć, wydostać spod jej skrzydeł, ale nie ma w sobie na tyle siły. Liryka nie daje bowiem za wygraną – nęka, szykanuje, doskwiera, za wszelką cenę próbuje dostosować go do swoich potrzeb. Tak jak Bóg i Szatan prześladowali Hioba, wystawiając na próbę jego wierność, czyniąc z niego przedmiot swojego zakładu, tak poeta dręczy i bierze na warsztat język.

Tadeusz Sławek rozbudowuje opowiadanie o poezji w dalszej części utworu. Odnajduje kolejne analogie pomiędzy liryką a bohaterem biblijnej księgi. Podmiot mówi: „(poezja – K.N.-K.) zaczyna od wiary w Jehowę



słowa". Autor *Stawu* wychodzi więc od źródła, od tego, co było na początku – od *logosu*: elementarnej części języka, któremu zostało przyporządkowane określone znaczenie. Nie może być to jednak byle jakie słowo, ale takie, które jest odpowiednie, które jednocześnie uderza poetę i wzbudza jego zaufanie, które jest godne tego, aby stać się początkiem, które byłoby – jak wskazywał Arystoteles – „symbolicznym znakiem doznawanym w duszy”. W omawianym fragmencie wiersza pobrzmiewa echo Janowej Ewangelii: „Na początku było Słowo / a Słowo było u Boga / i Bogiem było Słowo” (J 1,1)<sup>11</sup>. U św. Jana, inaczej niż u Sławka, *logosem* jest Chrystus – „Ewangelista wypełnia tu [...] obowiązek apologety [...] wobec Chrystusa jako Słowa, które było na początku i które z miłości do ludzi stało się ciałem”<sup>12</sup> – czytamy w komentarzu do tego fragmentu *Nowego Testamentu*. W wierszu autora *Rozmowy* słowo staje się elementem najważniejszym, częścią, bez której nie ma poezji; staje się Bogiem.

Autor *Rozmowy* używa również w wierszu frazy „Jehowa słowa”. Jehowa stanowi dawne określenie Boga, wyczytane początkowo z tetragramu (czterech hebrajskich liter, będących zapisem imienia Boga, które później zaczęto odczytywać jako imię Jahwe, oznaczające „Tego, który jest”; „Istniejącego”, ale i „Tego, który działa”). Pownownie i tutaj można dokonać parafrazy przytoczonego wersu z utworu Sławka: „(poezja – K.N.-K.) zaczyna od wiary w Boga słowa”. Najistotniejszą, ważniejszą od samego „słowa”, jest w tej frazie „wiara”. Stanowi cnotę, postawioną na równi z nadzieją i z miłością, którą nie każ-

<sup>11</sup> *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich. Poznań, Wydawnictwo Pallottinum, 2000. Tu i dalej, cytując *Pismo Święte...*, odwołuję się do tego wydania i stosuję powszechnie przyjęty system skrótów.

<sup>12</sup> *Ewangelia według świętego Jana*. Wstęp. W: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu...*, s. 627.

dy może osiąść. W *Liście do Hebrajczyków* została zdefiniowana jako: „poręka tych dóbr, których się spodziewamy, dowodem tych rzeczywistości, których nie widzimy” (Hbr 11,1). Chodzi zatem o to, aby zaufać w moc *logosu*, która jest w stanie ukonstytuować poezję, a która jest niewidoczna, niedotykalna. W pierwszej kolejności potrzeba dostrzeżenia siły wyższej rządzącej owym słowem („Boga słowa”) i wykorzystania jej potencjału – to pierwszy z etapów do przejścia. Bez niego nie można pójść dalej.

Po nim następują kolejne. Poezja w wierszu Tadeusza Sławka – przypomnijmy – „potem leży w popiele” jak Hiob, który – obsypany trądem przez Szatana – „wziął skorupę, by się nią drapać, siedząc na popiele” (Hi 2,7–8). Ów popiół to symbol przemijania, nietrwałości i śmierci. Oto nastał czas klęski i przegranej biblijnego bohatera i poezji. Pierwszy, pokutując za swe grzechy, w uniżeniu oczekuje wyjścia z choroby i cofnięcia wszystkich nieszczęść, które go dotknęły; druga – pragnie jak najszybszego przywrócenia początkowej świetności słowa. Tymczasem podmiot, znając doskonale kolejne wydarzenia z życia Hioba, przewiduje także dalszy los poezji:

skrofuły niepewności ją obsiada,  
umrą dzieci jej codziennej precyzji  
i wielbłądy zasobnych gestów.

*Hiob*, R, s. 9<sup>13</sup>

Słowo zostaje zatem skazane na poznawanie „bycia-w-świecie”. Potęgujące się w poezji niepokój, lęk, ból, cierpienie są wynikiem doświadczania życia. To ono staje się jednym z niezbędnych elementów procesu, jakim jest dochodzenie do dojrzałości. Ale też – zwraca uwagę Tade-

---

<sup>13</sup> T. Sławek: *Hiob*. W: Idem: *Rozmowa*. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 1985. Wszystkie cytowane w szkicu fragmenty wiersza pochodzą z tego wydania.

usz Sławek – stan upadku czy klęski poetyckiego słowa nie będzie trwał w nieskończoność. U Hioba bowiem także w odpowiednim czasie nastąpił przełomowy moment, kiedy „Pan przywrócił [...] (go – K.N.-K.) do dawnego stanu” i „dwukrotnie powiększył mu całą majątność” (Hi 41,10). Podobnie poezja powstanie jak mityczny Feniks z popiołu, podniesie się i odzyska swoją dawną świetność:

Potem gdy Jahwe na nią spojrzy litościwie  
i przypuści do swych kolan  
będzie znów takim samym językiem  
jak przedtem  
i mnożyć się będzie  
do wielu pokoleń  
i umrze pełna lat  
do przebrania brzegów ciała.

*Hiob, R, s. 9*

„Ten, który jest” staje w wierszu po stronie słowa cierpiącego z powodu swojego upadku. Bóg przez „spojrzenie litościwe” i pozwolenie na dotknięcie kolan, dopuszcza do siebie poezję, zawiązuje z nią relację i przywraca to, co wcześniej zostało jej przez niego odebrane. Słowo natomiast – podobnie jak Hiob – unią się przed Jahwe oraz – dzięki nabytemu doświadczeniu – „w popiele” pokorniej. Dokonuje się więc jego przemiana:

Ale nie jest to już ten sam język,  
gdyż otarł się o wszystkie  
nieszczęścia i upadki swego życia.

*Hiob, R, s. 9*

Ponadto Bóg w ostatnich zdaniach pierwszego fragmentu wiersza w zamian za jej wytrwałość składa poezji obietnicę dobrej przyszłości: trwania jej mocy, umocowania się jej pozycji i znaczenia, pomnażania dobra i korzyści, jakie przynosi. Podobne przyrzeczenie spełniło się

Hiobowi: „I żył jeszcze [...] sto czterdzieści lat, i widział swych synów i wnuków – cztery pokolenia. Umarł [...] stary i w pełni dni” (Hi 42,16–17).

## Próba rozmowy

Pierwsza, opisowa część wiersza jest jasna i klarowna – stanowi zamkniętą całość. Opowiedziana tutaj uniwersalna historia o losach poezji – o drodze prowadzącej ją od wielkości, przez poświęcenie i klęskę, do doświadczenia i zwycięstwa – jest dosłownym przekładem opowieści o biblijnym bohaterze, którego życie na ziemi ułożyło się w podobny sposób. Poezja – tak jak Hiob – jest wystawionym na próbę przedmiotem gry w rękę Boga.

To, co było dotąd czytelne, rozmywa się jednak w drugiej części utworu, w której zmienia się przede wszystkim perspektywa, z jakiej mówi podmiot:

### 2

„Jahwe ponieważ nigdy nie przejdę  
do Ciebie przez pole mojego żywota,  
przeto życie moje nieskończenie  
bogatszą ma materię od Twego ciała.  
Co pocznieś jak zdejmę z Ciebie  
płaszcz swojego słowa.  
Bądź pozdrowiony Twój rozsądek,  
który każe Ci ze mną się spierać.  
Cisza między nami jest śmiertelna”.

*Hiob, R, s. 9*

Zastosowany przez Tadeusza Sławka cudzysłów, otwierający i zamykający strofę, oznacza, że osoba mówiąca przemawia teraz głosem innego – zostają przyto-

czone tu słowa Hioba? Poezji? Być może właśnie w ten sposób – przez usta drugiego, przez podmiot wiersza – poeta chciał dać im szansę wyrażenia siebie. Wypowiadają się oni równocześnie – dwa głosy zaplatają się, łączą w jeden – zostaje wytworzona ich wspólnota. Ale bywa też tak, że czasem któryś z nich brzmi głośniejsz.

Podmiot przytacza w wierszu wypowiedź skierowaną do Boga. Wskazanie przez poetę konkretnego „ty” poetyckich fraz czyni z nich modlitwę. Nie jest to jednak tradycyjna, pokorna modlitwa prośby czy dziękczynienia, będąca w istocie kierowanym w stronę Absolutu monologiem, ale podjęcie próby rozmowy z „Istniejącym”, wspomniane na początku szkicu poszukiwanie „Drugiego”, otwartego na kontakt i relację. Ich nawiązanie nie dochodzi jednak do skutku. „Ja” liryczne zamiast o bliskości między nim a Bogiem, mówi raczej o oddaleniu. Zasadnicze różnice pomiędzy naturą boską a ludzką nie umożliwiają bowiem współobcowania: „[...] nigdy nie przejdę / do Ciebie przez pole mojego żywota” – słyszymy tego, który się wypowiada. Życie na ziemi nie prowadzi więc do wieczności ani do zawiadującego nią Boga. On sam zresztą, według tego, który przemawia, nie jest tylko istotą duchową, ale także w jakimś sensie cielesną: „[...] życie moje nieskończenie / bogatszą ma materię od Twego ciała” – czytamy. Ale cielesności Boga nie możemy traktować tak jak cielesności człowieka. U pierwszego objawia się wszak ona światu przez *logos*, bo to on właśnie – powracając do Janowego *Prologu* – „stało się ciałem” (J 1,14). Słowo i ciało konstytuują zatem Boga, człowiek natomiast istnieje, bo wyszedł z ciała i cała jego egzystencja oparta jest na ciele. Szala z cielesnością przechyla się więc zdecydowanie na jego stronę.

Inaczej jest ze słowem. Nie jest ono istotne dla samej tylko poezji, ale również dla Jahwe. Jego istnienie nie tyle byłoby niemożliwe, ile utrudnione bez *logosu*: „Co poczniesz jak zdejmę z Ciebie / płaszcz swojego sło-

wa” – podaje pod rozważę podmiot. To pytanie prowokujące, być może mające nakłonić Boga do wydobywania z siebie głosu. Uwidaczniająca się w pierwszej części wiersza pokora – zarówno Hioba, jak i poezji – teraz znika. Osoba mówiąca utyskuje Bogu, przemawia z wyższej pozycji niż on. Ale, z drugiej strony, wypowiadający się, którego przytacza podmiot, nie zapomina o tym, że również „Bogiem było Słowo”. *Logos* („Ten, który jest”) może zostać tutaj również potraktowany jako myśl albo idea. Każdą z nich można przyjąć albo odrzucić, tak jak Boga. Ten jednak – osobliwie, bo przez milczenie – wchodzi w dyskusję z tymi, którzy rozważają słowo i o nim myślą. Boską postawę z nutą ironii docenia osoba mówiąca w pochwalnej, modlitewnej frazie: „Bądź pozdrowiony Twój rozsądek / który każe Ci ze mną się spierać”. Oto rola, w którą wciela się Bóg – walka o samego siebie, o swe bycie, istnienie w świecie.

Przytoczoną przez podmiot przemowę kończy natomiast zdanie wyrażające pewność skrócenia dystansu, jaki istnieje pomiędzy wypowiadającym się a Jahwe. Poeta symbolem oddalenia uczynił ciszę. Jest to jednak cisza boska, płynąca tylko z jednej strony – kiedy inni mówią, złorzeczą, utyskują, Bóg nie wypowiada ani słowa. Ale i cisza – podobnie jak życie Hioba i poezji – chociaż trwa, nie stanie się wiecznością, „jest śmiertelna”. Nie wiadomo jednak kiedy zostanie przerwana.

### Ciało, słowo, milczenie

Druga część utworu Sławka, będąca przytoczeniem przez podmiot słów innego rozbija nieco całość wiersza, przypomina wtrącenie, które mogłoby równie dobrze stanowić osobną sekwencję. Myśli zawarte w pierwszej

strofie wiersza zostają natomiast kontynuowane w trzeciej:

## 3

Poezja nie rozpoczyna się od słowa,  
ani na słowie nie kończy.  
Przed nią – cała zasobność ciała,  
do której nic dodać nic ująć,  
nieogarnione pole skóry,  
z którego Bogu idzie danina  
bez woli słowa;  
po nim rosną pokolenia włosów  
i owoce potu,  
które nóż słowa mają za nic.  
A w środku słowo,  
słowo zawsze między dwoma majątnościami  
– bieda  
między dwoma zwycięstwami  
– klęska.

Słowo siedzi w kurzu  
i swarzy się z Bogiem.

*Hiob*, R, s. 10

Tadeusz Sławek w inicjalnej części utworu mówił – przypomnijmy – „(poezja – K.N.-K.) Zaczyna się od wiary w Jehowę słowa”. Teraz kontynuuje swój wywód: „Poezja nie rozpoczyna się od słowa, / ani na słowie nie kończy”. Wiara w słowo, nie jest bowiem tym samym, co tylko słowo. Pierwsze jest cnotą, aktem, który pozwala widzieć więcej, który docenia moc i siłę tkwiącą w słowie. Wymaga ona zaangażowania i pracy. Autor *Stawu* nie zgadza się z *Prologiem* św. Jana, gdzie – przypomnijmy – „Na początku było Słowo”. Przed nim bowiem zawsze jest – jak mówi Sławek – „cała zasobność ciała” – związane z nim zmysłowość, pragnienie, tkliwość. To ono odczuwa ból i jest widocznym znakiem cierpienia i ludzkiego trudu. Słowo natomiast rodzi się z nich i jest tym, co potra-

fi je wyrazić, nazwać, opisać. Ale też prawdą jest, że ciało – jako materialny byt – wystarcza samemu sobie. Słowo nie jest mu potrzebne do istnienia, to słowu potrzebne jest ciało, aby mogło zaistnieć. Słowo pochodzi bowiem z ciała, zostaje wydobyte z jego wnętrza, bywa jego głosem. Ciało nie zawsze jednak chce, aby słowo przemawiało w jego imieniu. Słowo wyraża bowiem rzeczy wprost. Ciało i fizjologia stają przeciw słowu, mocią się ze słowem – jego wartością, prawdomównością, skutecznością i przenikliwością – ale też „nóż słowa mają za nic”. Bagatelizują i umniejszają je. W toczonej walce ciało jako coś, co jest dane materialnie, jest pewne tkwiącej w nim siły, przewiduje swe zwycięstwo nad słowem jako wartością duchową, nienamacalną. Ostatnie, chociaż jest świadome swojej mocy, w walce tej sposobnie ustępuje – skazuje siebie na porażkę. Mając wybór, wybiera klęskę i biedę. Ale – tym razem nierozsądnie – angażuje się za to w inny spór, o wiele większej wagi. Jak Hiob, który w doświadczaniu zesłanego na niego cierpienia skarży się na swój los i wzywa Boga do przerwania milczenia: „Lecz ja chcę mówić z Wszechmocnym, bronić się będę u Boga” (Hi 13,3), tak słowo „[...] siedzi w kurzu i swarzy się z Bogiem”. Hiob po wysłuchaniu mów Stwórcy i zobaczeniu go korzy się przed nim: „odwołuję co powiedziałem, kajam się w prochu i w popiele” (Hi 42,6), inaczej słowo – nie ustępuje, spiera się z milczeniem „Tego, który jest”. Mocowanie się słowa z Bogiem wypada jednak inaczej niż siłowanie z ciałem. W Boskim słowie, a raczej w wymownym Boskim milczeniu zatracają się, zostają unieważnione wszystkie wymienione wcześniej cechy zwykłego słowa. Teraz nie dostaje ono już szansy na wygraną:

## 4

Piękne było słowo.

Ustami grało na wszystkich strunach



a udusiło się  
własną rzygowiną.  
*Hiob*, R, s. 10

Tadeusz Sławek o dotychczasowej wartości słowa pisze w czasie przeszłym – jego świetność minęła, skończyła się wraz ze zwycięstwem nad nim Boga. Słowo zapłatało się, stało się tym, z czym wcześniej walczyło i przeciw czemu występowało. Oto ironia losu. Teraz mamy do czynienia ze słowem cielesnym, fizjologicznym – słowem, które brzydzi się samym sobą. Zostaje uzasadniona w ten sposób poetycka nieufność wobec słowa. W oczach poety staje się ono przedmiotem podejrzanym, niepewnym i nieprzejrzystym. Dlatego autor *Rozmowy* dalej powie:

5  
Z nieludzkością świata jestem na „Bóg”.  
Bóg milczy.  
Bóg milczy we wszystkich  
moich słowach.  
Jednak jest to już  
znak Jego obecności.  
*Hiob*, R, s. 10–11

Mocowanie się słowa z ciałem, ciała z Bogiem, oraz – później – słowa z poetą jest odzwierciedleniem realiów, które rządzą otaczającą człowieka przestrzenią. W walce tej ostatecznie wygrywa Bóg, bo nic nie mówi. Nie jest to bynajmniej zarzut podmiotu wobec Stwórcy, co odmiennie postrzega jednak świat:

Współczesny człowiek tego milczenia Boga lub Boga jako Milczenia zupełnie nie rozumie; zrozumiałe dlań bowiem jest jeszcze tylko to, co daje się zweryfikować i zmierzyć intelektem. Dla rozumu naukowego to milczenie Boga dowodzi tylko jednego – Jego nieistnienia. To wielce kłopotliwe milczenie wytrąca człowieka

z równowagi. Skoro nie można – wskutek atrofii odpowiedniego „organu” w jego duchowej duszy zgłębić go racjonalnie, to pozostaje jako jedyny wniosek – odmowa istnienia Boga<sup>14</sup>.

Poeta uważa inaczej. Boskie milczenie to objaw jego mądrości, ale także sposób jego przemyślanej działalności w świecie. To dzięki milczeniu jest on Bogiem potężnym. Autor *Grand Circus Hotel* postanawia wziąć przykład ze Stwórcy, dlatego z „nieładnością świata” nie przechodzi na „ty”, ale na „Bóg”. Słówek buduje w ten sposób odpowiedni dystans wobec rzeczywistości, na którą się nie zgadza i wobec samego słowa. Skoro we wszystkich wypowiedzianych przez podmiot słowach Bóg milczy, nie odczuwa potrzeby manifestowania siebie przez te słowa, uświęcania ich swoją mową, poeta postanawia przyjąć podobną postawę: mówienia przez milczenie. Zanim do tego ostatecznie dojdzie, wykorzystuje najpierw swe słowo, aby nie zostało ono wypowiedziane na marne. Mówi, zaklina:

6  
Zwracam się słowem do słowa,  
przeciwno słowu.  
[...]  
*Hiob, R, s. 11*

Autor *Rozmowy*, opowiadając się po stronie milczenia, ustawia się wyraźnie w opozycji do słowa. Ale też ma świadomość, że jedno słowo zastępuje, powołuje do życia drugie. To proces nieskończony:

[...]  
Kiedy zniknęło słowo  
zawsze słowo pozostaje.  
*Hiob, R, s. 11*

---

<sup>14</sup> F. Hunia: *Dlaczego Bóg dziś milczy? Medytacja nad „Kamieniem”* Wisławy Szymborskiej. „Znak” 1994, nr 470, s. 122.

Dla Tadeusza Sławka tym ostatnim słowem, najtrwałszym i wiecznym, jest milczenie.

7

Mogę napisać:

NIE MA SŁOWA

*Hiob*, R, s. 11

Poeta tego jednak nie czyni. Ósmą częścią swojego wiersza kończy pustym miejscem. Oto słowo, które jest milczeniem. Autor *Rozmowy* milczy w wypowiedzanym słowie, tak jak czyni to Bóg.

### Puste miejsce

Tadeusz Sławek to poeta, który w swojej twórczości, gromadząc z mazołem literę za literą, budując skrupulatnie wers za wersem, mając poczucie swojej wielkiej odpowiedzialności za poezję, nie godzi się na zapisanie i utrwalenie na zawsze każdego jednego słowa: „[...] są dla mnie zbyt potężne – / znam tylko ich części” (*Pieśń kopisty*, R, s. 8) – pisał w innym wierszu. Wychodząc od wiary w słowo, staje się przede wszystkim obserwatorem tego, co w nim się wydarza. Wydarzenia natomiast, jak pisał John D. Caputo:

nagabują nas z oddali, przyciągają nas, pociągają daleko w przyszłość, nawołują w tamtą stronę. Wydarzenia są prowokacjami i obietnicami – mają strukturę tego, co Derrida określa jako nieprzewidywalne, które „ma nadzieję” [...]. Lub inaczej, wołają nas one z powrotem, przywołują dla nas wszystko, co odeszło do nieodwołalnej przeszłości [...]<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> J.D. Caputo: *Widmowa hermeneutyka. O słabości Boga i teologii wydarzenia*. Przeł. A. Malinowska, J. Soćko. Przekład przejrzała A. Mitek-

Tak jak wydarzenie jest niespokojne, ruchliwe, poszukujące nowego czy innego sposobu swojego objawienia<sup>16</sup>, tak poeta pragnie nowej formy wyrażania dla słowa. W wierszu *Hiob* odnajduje ją w pustce, która jest zapisem słowa-milczenia. Tadeusz Sławek tą pozostawioną pustką jest wierny temu, o czym pisał na początku swojej poetyckiej drogi. Przypomnijmy:

[...] potrzebna nam jest nie tyle poezja, co puste miejsce pozostałe po niej, niezapełnione innym przedmiotem, niezabliźnione byle jakim plastrem. Miejsce spojrzenia i dotyku<sup>17</sup>.

---

-Dziemba. W: *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*. Red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba. Katowice 2012, s. 122.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> T. Sławek, *Przedmowa...*, [b.n.s.].

# Doświadczenie słowa O epifaniach Andrzeja Szuby

## Komplementarność pojęć

Paweł Sarna o wierszach Andrzeja Szuby napisał: „Poezja ta zasadza się [...] na opozycjach, a z dysonansu, rzecz można, czerpie swą siłę”<sup>1</sup> i wskazywał na następujące antynomie pojawiające się w tej twórczości: prawda – fałsz, mowa – milczenie, pełnia – pustka, światłość – ciemność, „tu” – „tam”, przyszłość – przeszłość, życie – śmierć, pamięć – zapomnienie, ból – ukojenie<sup>2</sup>:

Poprzez opozycje Szuba stara się określić kondycję ludzką. Człowiek jest bytem istniejącym tylko po to, „by poświadczać / własną niekonieczność” (*Postscriptum CXXVII*). Podmiot przypomina swemu rozmówcy, że ten jest jedynie „chwilą i szczegółem” (*Postscriptum CXXXI*), „nieczytelnym przypisem do księgi bez liter” (*Postscriptum CXLV*), „przestrzenią między wlotem a wylotem pocisku” (*Postscriptum CXIX*). Słowa te świadczą o małości, nieważności człowieka, niekonieczności jego istnienia<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> P. Sarna: *Andrzej Szuba: Post ille verba*. W: Idem: *Śląska awangarda. Poeci grupy Kontekst*. Katowice, Katowickie Stowarzyszenie Artystyczne, 2004, s. 71.

<sup>2</sup> Zob. *ibidem*, s. 75–76.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 76.

Marian Kisiel, zastanawiając się nad epifanijnością występującą w tej twórczości, napisał:

Myszę, że dzisiaj należy opisywać poezję Andrzeja Szuby jako konsekwentnie realizowany epifanijny cykl liryczny [...], albo – inaczej mówiąc – należy wpisać tę twórczość we współczesny nurt poezji metafizycznej<sup>4</sup>.

I dalej:

Wiersz-metafora, epifania wprowadza nas w dominującą w zbiorze [...] tematykę człowieka (doczesności) i Boga (wieczności), ustanawia – przecież nam wszystkim znaną – relację podległości<sup>5</sup>.

Epifanijność tej poezji wyłania się dzięki wspomnianym kontrastowym zestawieniom. Postscripta budowane są z fraz poetyckich, w których istota ludzka zostaje przeciwstawiona Bogu czy ziemskość niebiańskości, doczesność świętości<sup>6</sup>. „Bo w tej poezji rzadko pojawiają się pojęcia »samotne«, takie, które nie posiadają kontrpojęcia” – trafnie podsumowała Katarzyna Krawczyk<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> M. Kisiel: *Epifanie Andrzeja Szuby*. W: *Dialog w środku Europy: Śląsk & Szlezsko. Materiały IV Międzynarodowej Konferencji Krytyków i Poetów zorganizowanej przez Miejski Ośrodek Kultury w Czerwionce-Leszczynach 12 września 2003*. Red. S. Krawczyk, P. Majerski. Czerwionka-Leszczyny, EGO [Stowarzyszenie Pisarzy Polskich w Katowicach], 2004, s. 72.

<sup>5</sup> Ibidem, 73.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 73–74.

<sup>7</sup> K. Krawczyk: „*W prześwitach między słowami*”. O poezji Andrzeja Szuby. <http://estetycy.prv.pl/kk1.htm> [dostęp: 08.03.2015].

## Światłość – ciemność

Światłość i ciemność to jedna z najczęściej pojawiających się w Biblii opozycji. Oddzielenie światła od ciemności zapisało się w świadomości jako pierwsza i fundamentalna czynność Boga, od której świat rozpoczął swoje istnienie. Światło wyłaniające się z mroku stanowi objawienie, zmienia postrzeganie rzeczywistości. W *Księdze Rodzaju* czytamy: „Bóg widząc, że światłość jest dobra, oddzielił ją od ciemności. I nazwał Bóg światłość dniem, a ciemność nazwał nocą” (Rdz 1,4–5)<sup>8</sup>. Światło w dziele stworzenia zostaje ustawione w Boskiej hierarchii ponad ciemnością. Bóg od razu dokonuje jego oceny – w przeciwieństwie do ciemności – określa je jako „dobre”. Tymczasem Andrzej Szuba w czterech wersach nieco odwraca Boski porządek. W *Postscriptum CLVII* pisze:

O ciemności dobrze  
lub wcale

każde światło  
światłem mijania  
50s, s. 14<sup>9</sup>

<sup>8</sup> *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktów Tynieckich. Poznań, Wydawnictwo Pallottinum, 2000. Tu i dalej, cytując *Pismo Święte...*, odwołuję się do tego wydania i stosuję powszechnie przyjęty system skrótów.

<sup>9</sup> W szkicu zostały zastosowane następujące skróty, odnoszące się do tomików Andrzeja Szuby: S – *Strzępy*. Kraków, „Miniatura”, 2001; 50s – *50 strzępów*. Kraków, „Miniatura”, 2001; 107s – *107 Strzępów. Wybór 1986–2001*. Wstęp S. Piskor. Kraków, „Miniatura”, 2003; 99s – *99 strzępów*. Kraków, „Miniatura”, 2006; 88s – *88 strzępów*. Kraków, „Miniatura”, 2008. Po tytule wiersza podaję skrót oraz numer strony.

Poeta konstruuje świat inaczej niż Bóg. Wychodzi od ciemności i to ją oddziela od światła. Oddzielenia tego dokonuje nie przez słowo, jak uczynił to Stwórca („Wtedy Bóg rzekł: »Niechaj się stanie światłość!«” – Rdz 1,3), ale milczeniem, które w utworze zostaje oznaczone pauzą – interlinią, pojawiającą się między dwuwiersami. Tym razem zostaje dowartościowana ciemność. Światło w wierszu nie jest podwaliną wszechświata. Szuba określił je jako „światło mijania”. To więc światło, które pojawia się i znika. Nie wchodzi w relację z człowiekiem, ujawnia się raczej jako doświadczenie nieuchwytnie. W rzeczywistości, która otacza poetę, dominuje natomiast ciemność. Obraz świata wypełnionego mrokiem, w cieniu którego tylko momentami objawia się jasność, jest w tych strzępach odzwierciedleniem ludzkiej kondycji. Szuba w swoich postscriptach jak mało kto ma odwagę prowadzić dialog z Bogiem. W wierszach ujawnia się trochę przekory osoby mówiącej. Na słowa Stwórcy z *Księgi Rodzaju* „I stała się światłość” Szuba odpowiada *Postscriptum CCCLXXXVI*:

i odstanie się światło  
i nastąpi  
koniec widzenia  
*Postscriptum CCCLXXXVI*,  
88s, s. 91

Poeta przemawia tu co najmniej jak prorok. Ale to, co mówi nie ma nic wspólnego z boskim natchnieniem czy objawieniem. Wynika raczej z obserwacji świata i prywatnego doświadczenia. Szuba porządkuje rzeczywistość po swojemu, kierując się przede wszystkim swoim „byciem w świecie”. Dochodząc do własnej ontologicznej prawdy, polemizuje z zamysłem Boga. Autor *Strzępów* czyni ciemność fundamentem rzeczywistości, światło natomiast, w poznaniu poety, jest epifanią – jak pisał



Kisiel – „doznaniem momentalnym, błyskiem, olśnieniem”<sup>10</sup>. Doświadczeniem, które pojawia się i znika, ale też wewnętrznym pragnieniem człowieka. Symbolem transcendencji, miejscem schronienia, którego istota ludzka nie odrzuca:

ukryć się  
w twoim  
świetle

*Postscriptum CCCLV, 88s, s. 60*

Przez zestawienie jasności i mroku Szuba wskazuje miejsce człowieka w świecie. Dokonuje wyraźnego rozgraniczenia między nim a Bogiem, między – wskazaną już niejednokrotnie w tej twórczości – świętością i do-czesnością. W *Postscriptum CXVIII* czytamy:

Światłość Boga i my  
na tym niewywołanym filmie  
w ciemni

*Postscriptum CXVIII, 107s, s. 47*

Bóg – światło, człowiek (na czele z poetą) – ciemność. Z tą ukonstytuowaną od dawna hierarchią; z tym chyba jednym z najostrzejszych przeciwstawień Szuba tym razem nie polemizuje. Wręcz przeciwnie. Dokonuje jeszcze większego rozdzielenia tych pojęć. Ciemnia przecież to pomieszczenie wydzielone, do którego nie może przebić się światło dzienne. Człowiek jest zamknięty w tej przestrzeni, odcięty od jasności, tym samym także od Istoty Najwyższej. Przez to odseparowanie zostaje pozbawiony bliskości z Bogiem. Ujawnia się tu porządek wertykalny przestrzeni. Bóg – góra, człowiek – dół. Pomiedzy nimi natomiast – nie zapomina dopowiedzieć poeta –

<sup>10</sup> M. Kisiel: *Epifanie Andrzeja Szuby...*, s. 72.

Czuły dystans:  
gdy nie zawłaszczasz człowieka  
tylko dzielącą cię od człowieka  
przestrzeń.

*Postscriptum CVI, S, s. 9*

To strzęp, w którym podmiot zwraca się do Boga. Wyeksponowana jest tu obojętność Stwórcy, ale chyba też jego subtelność wobec człowieka. To na pewno Bóg, który nie narzuca się, nie domaga się bliskości z istotą ludzką, nie szuka jej. Czy zatem w ogóle jest?

Szuba potrafi też pisać o Bogu inaczej, nieustannie posługując się antynomią światła i ciemności. W *Postscriptum CXX* czytamy:

Tak Bóg wyprowadza ślepcą  
z ciemnej bramy  
na słoneczną ulicę

*Postscriptum CXX, S, s. 23*

Bywa zatem, że Bóg objawia się człowiekowi przez światło, prowadzi z ciemności do światła; do transcendencji, do przestrzeni istnienia wyższego bytu. Szuba wyraża tu jednak bardziej pewność współistnienia innego świata – owej „słonecznej ulicy”, jakiejś wieczności, a nie Boga.

## Obecność – nieobecność

Autor *Dzieci, frezji, zajęcy* w swoich strzępach próbuje odkryć tajemnicę Boga. Prowadzi poetycką grę z jego fizyczną nieobecnością, nie dowierzając jego duchowej obecności. Marian Kisiel twierdził:

[...] dla Szuby wszystko musi mieścić się w naoczności, a przynajmniej w bezpośrednim zasięgu. Jego poezja, odwołująca się nieustannie do intelektu, jest w gruncie rzeczy sensualistyczna. Zmysły (oko, dotyk, słuch) nie kłamią, nawet jeśli proponują nam jakieś ułudy, nawet jeśli rzeczywistość poznajemy przez nie tylko we fragmencie, w ograniczeniu, w niewielkiej części<sup>11</sup>.

Paweł Sarna, idąc tym tropem, dopowiedział jeszcze:

Podmiot liryczny jego wierszy [...] przypomina o konieczności weryfikacji elementów jego wiedzy o świecie, wymogu zbadania każdej z części mozaiki<sup>12</sup>.

Szuba podejmuje się w swoich postscriptach rzeczy najtrudniejszej. Próbuje rozwikłać tajemnicę istnienia Boga, zaczyna od kwestii podstawowej. Przygląda się boskiemu imieniu Jahwe, które w języku hebrajskim oznacza: „Ten, który jest; Istniejący”. Sam Bóg zresztą w *Księdze Wyjścia* przedstawia się Mojżeszowi: „Jestem, który jestem” (Wj 3,14).

Szuba i tym razem postanawia wejść w dialog z Bogiem. Napisał:

jesteś który jesteś  
dzięki danej nam  
łascie lęku

*Postscriptum CCXXXI, 99s, s. 34*

Ujawnia się tu owa zasada podległości człowieka wobec Boga, o której wspominał autor *Critica varia*<sup>13</sup>. U poety

<sup>11</sup> M. Kisiel: *W stronę milczenia*. W: Idem: *Od Różewicza. Małe szkice o poezji*. Katowice, „Forum Sztuk”, 1999, s. 115.

<sup>12</sup> P. Sarna: *Andrzej Szuba: Post ille verba...*, s. 75.

<sup>13</sup> Zob. M. Kisiel: *Epifanie Andrzeja Szuby...*, s. 73.

jednak – można odnieść wrażenie – to nie człowiek, chociaż zawsze podporządkowany wyższemu bytowi, nie istnieje bez Boga, ale to Bóg nie może funkcjonować bez istoty ludzkiej. Lęk jako jeden z elementów konstruujących człowieka jest uczuciem, który ten odczuwa wobec Stwórcy. Człowiek albo lęka się potęgi Absolutu i kary za popełnione grzechy albo szuka w Stwórcy schronienia przed trwogą doświadczaną w codzienności. Dlatego właśnie Bóg może nazywać siebie „tym, który jest”. Ludzki lęk jest więc gwarantem najwyższej pozycji Boga w świecie. Szuba, opierając się jedynie o swoje doświadczenie, próbuje dojść tu do kwestii kluczowych. Do prawd filozoficznych i egzystencjalnych<sup>14</sup>.

Wadząc się z Bogiem, autor *Strzępów* napisał jeszcze:

który jesteś  
wszędzie tam  
gdzie nas nie ma

*Postscriptum CCXLVI, 99s, s. 49*

Poeta nie neguje tu istnienia Najwyższego, ale podobnie jak miało to miejsce w *Postscriptum CVI*, dzieli się swoim przeczuciem nieobecności i braku Boga. Podmiot w swoich strzępach przepracowuje tą przeczuwaną absencję. Rozbiera ją na części pierwsze. Uważnie poszukuje w niej jakiejś ukrytej prawdy, dowodów koegzystencji wyższego bytu. Szuba zresztą pyta Boga:

jak wyrazista  
musi być nieobecność  
by uwierzyć że jesteś

*Postscriptum CCV, 99s, s. 8*

---

<sup>14</sup> P. Majerski: *Między pretekstem a konkluzją*. „Śląsk” 2001, nr 11, s. 72.

Poeta w kolejnych postscriptach gromadzi ewentualne argumenty, które przemawiałyby za obecnością Absolutu:

Jest skoro jest  
odpowiedzią  
na nie postawione pytanie  
*Postscriptum CLXXXVI, 50s, s. 42*

albo:

jest skoro  
nie sposób  
go pomyśleć  
*Postscriptum CCXXVIII, 99s, s. 31*

Ostatecznie sprawa istnienia Boga pozostaje nierozstrzygnięta. Człowiek nie jest w stanie wnikać w struktury usytuowane ponad doczesnością. Wykraczają one poza jego indywidualne przeżycie. Nie zaprzeczając natomiast istnieniu Boga (poeta zresztą chyba nigdy nie zdobędzie się na taką odwagę), Szuba przekazuje w postscriptach prawdy o Boskiej naturze objawione sobie:

jesteś sam:  
bóg skrętnie omija  
ruiny i zgliszcza  
*Postscriptum CXII, 107s, s. 45*

Ruiny i zgliszcza są w utworze obrazem przestrzeni, w której codziennie porusza się i żyje człowiek, w której jednostka nie może przybliżyć się do Boga; przestrzeni bez Boga. Wyeksponowana zostaje samotność człowieka. Zwrot „jesteś sam” podkreśla prawdę uświadomioną przez poetę.

Autor *Strzępów*, aby pokazać dystans dzielący Istotę Najwyższą od człowieka, napisał jeszcze w *Postscriptum CLII*:

On  
z wiary

ty z dotyku  
i niczego więcej  
*Postscriptum CLII, 50s, s. 8*

Wiersz ten nawiązuje do ewangelicznej sceny, w której apostoł Tomasz nie uwierzył w zmartwychwstanie Chrystusa. Mówił wówczas: „Jeżeli na rękach Jego nie zobaczę śladu gwoździ i nie włożę palca mego w miejsce gwoździ, i nie włożę ręki mojej do boku Jego, nie uwierzę” (J 20,25). Wydaje się, że w tych słowach niedowierzania św. Tomasza Andrzej Szuba odnajduje swoje własne doświadczenie. Także dla autora *Dzieci, frezji, zajęcy*, najważniejsze jest poznanie cielesne, doznanie sensualne – dotyk. Co innego możemy powiedzieć o Bogu: „On / z wiary”, nie z dotyku (jak istota ludzka). To zdaje się wystarczający argument poety. Przestrzeń, która dzieli Stwórcę i człowieka jest natomiast wypełniona milczeniem. Szuba ponownie oznacza je w postscriptum pauzą – interlinią<sup>15</sup>. W innym liryku czytamy:

gdy milczenie nagrodą  
za bezinteresowną modlitwę  
do pustki  
*Postscriptum CCLII, 99s, s. 55*

<sup>15</sup> Marian Kisiel interpretował: „To wiersz o relacji Jezusa i Tomasza (postaci realnych, ludzi), ale także o antynomii świętości i doczesności, nieba i ziemi. [...] Tutaj antynomia jest inna: przenosi nas w rejony metafizyki, gdzie rola podmiotu jest wyraźnie określona. Stoi on po stronie Tomasza. [...] Poznawczym doświadczeniem człowieka są zmysły. Arystoteles dowodził: »nie ma niczego w umyśle, czego w pierw nie byłoby w zmysłach«. Poeta mówi: jesteśmy z rodu Tomasza, »bo z dotyku / i niczego więcej«. Zob. M. Kisiel: *Epifanie Andrzeja Szuby...*, s. 74.

Zdaje się, że w zacytowanym *postscriptum* nie mamy do czynienia jedynie z przecuciem nieobecności Stwórcy. Intuicja doprowadza poetę do pewności. Pustką po pierwsze zostaje nazwana przestrzeń domniemanego istnienia Najwyższego Bytu, po drugie sam Bóg nią jest. Aksjomat o nieobecności Boga nie zostaje wypowiedziany przez poetę wprost. Szuba ujmuje jedną z fundamentalnych prawd w metaforę, ukrywa ją w swoich strzępach, otacza przemawiającym milczeniem.

## Ciało – duch

*Postscriptum CLII*, w którym Szuba staje po stronie św. Tomasza, stanowi pretekst do rozważań o jeszcze innym sposobie doznania rzeczywistości. Zmysłowe poznanie świata nie zawsze wystarcza poecie. Poszukując prawdy o życiu, próbuje więc wyjść poza fizyczność, stanąć ponad cielesnością. Postanawia wziąć przykład z Boga. Skoro „odcieleśnienie” udało się jemu, może udać się także autorowi *Wyjścia zapasowego*.

W *Postscriptum CXLV* pisał o „byciu w ciele”:

kwę i ciało i jesteś  
nieczytelnym przypisem  
do księgi bez liter

*Postscriptum CXLV*, 107s, s. 54

Ciało deprymuje człowieka, stawia go na straconej pozycji, sprawia, że jest on jedynie „nieczytelnym przypisem”. Ciało przysłania także istotność jednostki ludzkiej, ogranicza jej duchowe poznanie oraz wniknięcie w głąb człowieczeństwa. To, co zmysłowe, ukrywa tajemnicę – prawdę objawioną. Idąc tym tropem, zacytowany wiersz

może być równie dobrze o Chrystusie. Krew i ciało to przecież najbardziej sugestywne symbole chrześcijaństwa i materialne znaki obecności Boga na ziemi. „Nieczytelny przypis / do księgi bez liter” jest tu także metaforycznym określeniem Absolutu.

„Bycie w ciele” odnosi się zarówno do Boga, jak i człowieka. Inaczej jest z „wyjściem z ciała”. Szuba napisał:

Zatrzasnął ciało za sobą

poza tym  
jest

poza nim

*Postscriptum CL, 107s, s. 55*

To już strzęp bardziej o Bogu niż człowieku. Poeta jakby chciał tu zgłębić tajemnicę wychodzenia ducha z ciała. Szuba – uświadamiając sobie jednak swoją ludzką słabość, z której wynika niemożność przybrania boskiej natury – może pozwolić sobie jedynie w wierszach na odarcie człowieka z cielesności. Alina Świeściak słusznie zauważyła:

Co prawda tom (*Strzępy* – K.N.-K.) rozpoczyna wiersz stwierdzający, że ludzkie istnienie jest wszystkim („Masz siebie / nie można mieć więcej / niż wszystko”), ale ten sam wiersz zawiera jednocześnie sugestię, iż świadomość własnego istnienia to wszystko, co dostępne poznaniu – „jesteś po to / by poświadczyć / własną niekonieczność” – mówi podmiot w innym miejscu. Gdyby szukać dalej, można znaleźć również interesujące określenia ludzkiej wielkości [...]. Uderza nie tylko chwilowość i zbędność, ale także odcieleśnienie i utekstowienie człowieka. Ciało nie stanowi dla jego metafizyczno-



ści żadnej przeszkody, „poza tym / jest / poza nim” (podkr. – K.N.-K.)<sup>16</sup>.

## Koda

O doświadczeniu religijnym w wierszach Andrzeja Szuby można napisać jeszcze wiele. Wystarczy tylko przypomnieć słowa Mariana Kisiela:

W *Strzępach* stale bowiem przewija się pytanie o nasze (moje) miejsce w horyzontalnym i wertykalnym układzie bytu. Tak będzie w *Postscriptum CLVIII* o podstawowej opozycji ciemności i światła, w *Postscriptum CLXII* o Jezusie-drodze, w *Postscriptum CLXV* o milczeniu Boga [...], w *Postscriptum CLXXXVI* o Bogu, który „Jest tym, który Jest” [...], a wreszcie – jak w *postscriptach CLXXXVII* i *CXC* – o niepamięci/zapomnieniu Boga, czyli „uwiecznieniu” nas w Jego pamięci<sup>17</sup>.

Bywa, że autor *Dzieci, frezji, zajęcy* w swoich lirykach podejmuje rozmowę z Bogiem. Najpierw nieśmiało z nim polemizuje, następnie wchodzi w dialog, ale dopiero kiedy nabiera odwagi, przekazuje swoje prawdy objawione. Szuba nie pretenduje jednak do miana wizjonera czy proroka. Swoje dociekania opiera przede wszystkim na prywatnych przeżyciach. A jeżeli już objawi mu się „Ten, który jest”, to w świetle albo w milczeniu. Pierwsze poeta próbuje przeniknąć zmysłami. Drugie – usłyszeć. To przenikanie i nasłuchiwanie pozwala mu odkryć nie tylko tajemnicę Boga, ale również świata, w którym żyje – jego najbliższej rzeczywistości.

<sup>16</sup> A. Świeściak: *Metafizyczne strzępy*. „Opcje” 1998, nr 3, s. 112.

<sup>17</sup> M. Kisiel: *Epifanie Andrzeja Szuby...*, s. 74.

Przy tym wszystkim jednak – jak zaznaczyła Świeściak – na uwagę w jego wierszach zasługuje:

umiejętność zachowania dystansu – od Boga począwszy, na samym sobie i własnej twórczości skończywszy [...]. Szuba nie rości sobie prawa do jedynej właściwej diagnozy rzeczywistości, nie narzuca żadnego paradygmatu etycznego, w ogóle unika moralizowania, co – biorąc pod uwagę narzucającą się tu tradycję poezji bliskiej idei chrześcijaństwa – wcale nie jest łatwe [...]¹⁸.

To właśnie ów dystans pozwala poecie spojrzeć na rzeczywistość z innej strony. Dokonać weryfikacji tego, co zostało uznane za oczywiste i pewne. Zrekonstruować elementy, które składają się na przestrzeń jego egzystencji. Poszukiwać w każdym z tych strzępów rzeczywistości prawdy objawionej. Pod wpływem olśnienia, które potem zostaje przepracowane, Andrzej Szuba czyni jasne ciemnym, nieobecne obecnym, cielesne duchowym (albo odwrotnie).

---

<sup>18</sup> A. Świeściak: *Metafizyczne strzępy...*, s. 111–112.

## Bibliografia

- Andres Z.: *Wstęp*. W: F. Śmieja: *Dotykane świata. Wiersze wybrane*. Wstęp Z. Andres. Wybór, układ wierszy oraz redakcja tomu E. Zyman. Toronto–Rzeszów, Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”, 2016, s. 7–15.
- Andres Z.: *Z Kanady do Polski. O poezji Floriana Śmiei*. W: *Literatura polska w Kanadzie. Studia i szkice*. Red. B. Szałasta-Rogowska. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010, s. 112–120.
- Andrzejewski S.: *Księga śmierci*. Przeł. M. Kisiel. „Śląsk” 2018, nr 3, s. 54–59.
- Antologia studiów nad traumą*. Red. T. Łysak. Przekł. T. Bilczewski, K. Bojarska, J. Burzyński, A. Kowalcze-Pawlik, A. Rejniak-Majewska. Kraków, Universitas, 2015.
- Bachelard G.: *Dom rodzinny i dom oniryczny*. W: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Wyboru dokonał H. Chudak. Przeł. H. Chudak, A. Tatkiewicz. Przedmowa J. Błoński. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975, s. 301–330.
- Bachelard G.: *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*. „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 1, s. 233–243.
- Bachelard G.: *Psychoanaliza ognia*. Przeł. H. Chudak. W: *Idem: Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Wyboru dokonał H. Chudak. Przeł. H. Chudak, A. Tatkiewicz. Przedmowa J. Błoński. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975, s. 23–59.
- Baranowska M.: *Surrealna wyobrażenia i poezja*. Warszawa, Czytelnik, 1984.
- Barańczak S.: *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Wrocław, PWN, 1994.
- Barański J.: *Motyw tańca śmierci. O kulturowej erozji figury wyobraźni*. „Medycyna Nowożytna” 1999, nr 6/1, s. 43–59.
- Barthes R.: *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Przekł. i posłowie M. Bieńczyk. Wstęp M.P. Markowski. Warszawa, Aletheia, 1999.

- Bartnik C.: *Kościół*. W: *Encyklopedia Katolicka*. T. 9: *Kinszasa – Krzymuska*. Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2002, s. 993–1001.
- Bataille G.: *Erotyzm*. Przeł. M. Ochab. Gdańsk, Słowo/obraz terytoria, 2015.
- Besancon A.: *Współczesne problemy religijne*. Tłum. W. Dłuski. Warszawa, Teologia Polityczna, 2017.
- Białoszewski M.: *Studium klucza*. W: Idem: *Utwory zebrane*. T. 1. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987, s. 115.
- Bibliografia*. W: S. Horak: *Studium ciszy. Wybór wierszy*. Wybór i red. M. Halaś. Katowice, Górnośląskie Towarzystwo Literackie, 2000, s. 84.
- Boehm G.: *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*. Red. D. Kołacka. Przeł. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik. Kraków, Universitas, 2014.
- „Brzeski Parafianin” 2008, nr 2.
- Budzik J.: *„Dwuświat” Edwarda Zymana, Marka Kusiby i Romana Sabo*. W: Eadem: *Zadomowieni i wyobcowani. O sytuacji pisarzy polskich w Kanadzie*. Kraków–Toronto, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, 2013, s. 247–295.
- Caputo J.D.: *Widmowa hermeneutyka. O słabości Boga i teologii wydarzenia*. Przeł. A. Malinowska, J. Soćko. Przeł. przejrzała A. Mitek-Dziemba. W: *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*. Red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba. Katowice, FA-art, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2012, s. 121–162.
- Choraągiew*. W: *Leksykon symboli*. Oprac. M. Oesterreicher-Mollwo. Przeł. J. Prokopiuk. Warszawa, Wydawnictwo ROK Corporation, 1992.
- Cieślik-Wilk N.: *Pamięć jako źródło tożsamości w poezji Floriana Śmiei*. W: *Świadectwa pamięci. W kręgu źródeł i dyskursów (od XIX wieku do dzisiaj)*. Red. E. Dąbrowicz, B. Larenta, M. Domurad. Białystok 2017, Uniwersytet w Białymstoku, s. 207–232.
- Czaplejewicz E.: *Poetyka literatury emigracyjnej*. W: *„Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny...”. Topika polskiej współczesnej poezji emigracyjnej*. Red. W. Ligęza, W. Wyskiel. Łódź, Wydawnictwo „Biblioteka”, 1995, s. 45–66.
- Czermińska M.: *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*. „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 183–200.
- Danilewicz Zielińska M.: *Szkice o literaturze emigracyjnej*. Wrocław–Warszawa–Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992.

- Dant T.: *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej. Wartości, działania, style życia*. Przekł. zredagował i poprawił J. Barański. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007.
- Darowski J.: *Poezje*. Posłowie J. Wolski. Rzeszów, Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”, 2015.
- Darowski J.: *Unsere*. Posłowie A. Jakubowska-Ożóg. Rzeszów, Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”, 2012.
- Darowski M.: *Mój Tata albo człowiek rodzinny i pisarz*. W: J. Darowski: *Poezje*. Posłowie J. Wolski. Rzeszów, Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”, 2015, s. 385–389.
- Dlaczego nie wracamy*. Głos pisarzy polskich w wolnym świecie. Londyn, Nakł. księg. polskiej Orbis-Polonia, 1956.
- Drzwi*. W: W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa, „Wiedza Powszechna”, 1990, s. 75–76.
- Dutka E.: *Gliwickie ślady w zbiorze Tadeusza Różewicza „Margines, ale...”*. W: Różewicz:  *Dodawanie*. Red. E. Bartos, M. Cuber. Katowice, Oficyna Wydawnicza Waclaw Walasek, 2012, s. 88–104.
- Dutka E.: *Literackie krajobrazy Górnego Śląska*. W: Eadem: *Próby topograficzne. Miejsca i krajobrazy w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014, s. 239–265.
- Dutka E.: *Śląskie „Alpy” i „Himalaje”. O transgranicznej biografii i niejednorodnym krajobrazie regionu*. W: *Region a tożsamości transgraniczne. Literatura. Miejsca. Translokacje*. Red. D. Zawadzka, M. Mikołajczak, K. Sawicka-Mierzyńska. Kraków, Universitas, 2016, s. 300–310.
- Eliade M.: *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*. Przeł. I. Kania. Kraków, Oficyna Literacka, 1992.
- Ewangelia według świętego Jana. Wstęp*. W: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich. Poznań, Wydawnictwo Pallottinum, 2000, s. 1391–1392.
- Filek J.: *Filozofa wstęp do ciszy*. „Znak” 2014, nr 707. <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/7072014jacek-filekfilozofa-wstep-do-ciszy/> [dostęp: 24.10.2020].
- Forstner D.: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Wybór ilustracji i komentarz T. Łozińska. Warszawa, Instytut Wydawniczy PAX, 1990.
- Foucault M.: *Inne przestrzenie*. „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 117–125.
- Gleń A.: *„Poezja możliwa” – od samego początku... O „Związku zgody” Feliksa Netza*. W: *Światy poetyckie Feliksa Netza*. Red. J. Kisiel, M. Kisiel. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2017, s. 247–253.

- Głowiński M.: *Rytuał i demagogia. Trzydzieśc szkieów o sztuce zdegradowanej*. Warszawa, Open, 1992.
- Głutkowska-Polniak A.: *Wyobraźnia. Sztuka i design*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2012.
- Gurbin A.: *Układ krwionośny: serce, żyły, tętnice i krew*. W: Eadem: *Ciało cierpiące w poezji Nowej Fali*. Praca. Katowice 2011. <http://www.sbc.org.pl/Content/10069/3/doktorat3194.pdf> [dostęp: 11.11.2018].
- Gwarzyć. W: *Słownik języka polskiego*. T. 2: D–G. Red. W. Doroszewski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965, s. 1382.
- Hałda. W: *Słownik języka polskiego*. T. 2: H–M. Red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiecki. Warszawa, Nakładem prenumeratorów i Kasy im. Mianowskiego, w drukarni „Gazety Handlowej”, 1902.
- Hanusiewicz M.: *Miłość i śmierć. O niektórych kliszach wyobraźni erotycznej w poezji staropolskiej*. „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2, s. 60–73.
- Heidegger M.: *Hölderlin i istota poezji*. Przeł. K. Michalski. W: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*. T. 2. Cz. 2. Wybór, rozprawa wstępna, komentarze S. Skwarczyńska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1981.
- Heidegger M.: *W drodze do języka*. Tłum. J. Mizera. Kraków, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 2000.
- Herbert Z.: *Wiersze zebrane*. Oprac. edytorskie R. Krynicki. Kraków, Wydawnictwo a5, 2008.
- Hierowski Z.: „Czarne miasto” Tadeusza Różewicza. W: Idem: *Szkie krytyczne*. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 1975, s. 334–340.
- Historia siolkowickich wiatraków. Od powstania do spalenia*. <http://staresiolkowie.pl/historia-siolkowickich-wiatrakow/> [dostęp: 09.09.2018].
- Huizinga J.: *Wizerunek śmierci*. W: Idem: *Jesień średniowiecza*. Przeł. i posłowiem opatrzył R. Stiller. Kraków, Wydawnictwo „Vis-à-vis. Etiuda”, 2017, s. 153–167.
- Hunia F.: *Dlaczego Bóg dziś milczy? Medytacja nad „Kamieniem” Wisławy Szymborskiej*. „Znak” 1994, nr 470, s. 120–124.
- Jakubowska-Ożóg A.: *Postowie*. W: J. Darowski: *Unsere*. Postowie A. Jakubowska-Ożóg. Rzeszów, Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”, 2012, s. 169–175.
- Janowski A.: „Śmierci, śmierć cię czeka” – hermeneutyka wobec tajemnicy śmierci. „Humaniora” 2013, nr 1, s. 77–86.
- Jasnorzewski R.: *Drzeworyty Horaka*. „Śląsk” 2001, nr 7, s. 76.
- Jastrząb. W: W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa, „Wiedza Powszechna”, 1992, s. 121.
- Kamińska A.: *Gaston Bachelard. Rzeczywistość wyobraźni*. Lublin–Bensheim, Instytut Wydawniczy „Maximum”, 2003.

- Kania M.M.: *Żywioły wyobraźni. O wyobrażeniu i przeobrażeniu*. Kraków, Universitas, 2014.
- Kisiel M.: *Było i się zmyło. Wiersze*. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2012.
- Kisiel M.: *C'est la vie [wiersze]*. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2014.
- Kisiel M.: *Czułość. Wiersze*. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2011.
- Kisiel M.: *Droga*. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2013.
- Kisiel M.: *Epifanie Andrzeja Szuby*. W: *Dialog w środku Europy: Śląsk & Slezsko. Materiały IV Międzynarodowej Konferencji Krytyków i Poetów zorganizowanej przez Miejski Ośrodek Kultury w Czerwionce-Leszczynach 12 września 2003*. Red. S. Krawczyk, P. Majerski. Czerwionka-Leszczyny, EGO [Stowarzyszenie Pisarzy Polskich w Katowicach], 2004, s. 70–75.
- Kisiel M.: *Kronika nocy. Wiersze z lat 1982–1990*. Warszawa, Staromiejski Dom Kultury, 1992.
- Kisiel M.: *Lazarz*. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2016.
- Kisiel M.: *Poezjofilia Tadeusza Ślawka*. „Temat Śląski” 1998, nr 1, s. 6.
- Kisiel M.: *Śmierć w drugiej osobie*. W: *Idem: Pożegnania*. Kraków, „Miniatura”, 2018, s. 6–9.
- Kisiel M.: „Utracone” i „odzyskane”. O dwóch wierszach Floriana Śmiei. W: *Idem: Między wierszami. Jedenaście miniatur krytycznych*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015, s. 69–86.
- Kisiel M.: *W stronę milczenia*. W: *Idem: Od Różewicza. Małe szkice o poezji*. Katowice, „Forum Sztuk”, 1999, s. 112–117.
- Kisiel M.: *Wieniec dla zmarłych*. Wybór wierszy w układzie autora. Poślowie K. Niesporek. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2017.
- Kisiel M.: *Wypominki. Wiersze z lat 1995–2008*. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2009.
- Kisiel M.: *Życiorys powieściowy. Na dziewięćdziesiąt rocznicę urodzin Floriana Śmiei*. „Śląsk” 2015, nr 8, s. 16–18.
- Klucz. W: W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa, „Wiedza Powszechna”, 1990, s. 145–147.
- Kłak T.: *Świat w stanie podejrzenia. O poezji Feliksa Netza*. W: *Światy poetyckie Feliksa Netza*. Red. J. Kisiel, M. Kisiel. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2017, s. 84–106.
- Kłosiński K.: *Poezja zaimków. O „Prześlaniu Pana Cogito”*. W: *Idem: W stronę inności. Rozbiory i debaty*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006, s. 66–73.
- Kłosiński K.: *Przymierze soli*. „Śląsk” 2013, nr 12, s. 22–24.

- Konczal A.A.: *Antropologia lasu. Leśnicy a percepcja i kształtowanie wizerunków przyrody w Polsce*. Warszawa, IBL PAN, 2017.
- Kotowska J.: *Dwa żywioły bezkresu. Woda i powietrze w filozofii Gastona Bachelarda*. „Racjonalia” 2013, nr 3, s. 140–153.
- Kozicka D.: *Pamfletowe oblicze dwudziestowiecznej krytyki*. W: „Chamuły”, „gnidy”, „przemilczacze”... *Antologia dwudziestowiecznego pamfletu polskiego*. Wybór, wstęp, oprac. D. Kozicka. Kraków, Universitas, 2011, s. 9–32.
- Krawczyk K.: „W prześwitach między słowami”. *O poezji Andrzeja Szuby*. <http://estetycy.prv.pl/kk1.htm> [dostęp: 08.03.2015].
- Kryszak J.: *A po ziemi wychodźcy idą w obce kraje. O poezji i poetach Drugiej Emigracji*. Gdańsk, Słowo/obraz terytoria, 2010.
- Księga cytatów z polskiej literatury pięknej od XIV do XX wieku*. Ułożona przez P. Hertza i W. Kopalińskiego. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975.
- Kubiak Z.: *Atlantyda*. W: *Encyklopedia katolicka*. T. 1: *A i Ω – Babtyści*. Pod red. F. Gryglewicza, R. Łukaszyka, Z. Sułowskiego. Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1973, s. 1051.
- Kubiak Z.: *Szkoła stylu. Eseje o tradycji poezji europejskiej*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972.
- Kunce A.: *Dom – na szczytach lokalności*. W: T. Sławek, Z. Kadłubek, A. Kunce: *Oikologia. Nauka o domu*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013, s. 58–73.
- Kunce A.: *O ciszy*. „Anthropos?” 2005, nr 4–5. <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos3/teksty/tekstA6.htm> [dostęp: 24.10.2020].
- Latour B.: *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*. Przeł. M. Gdula. Warszawa, Oficyna Naukowa, 2011.
- Leeuw G. van der: *Fenomenologia religii*. Warszawa, Książka i Wiedza, 1978.
- Lifton R.J., Olson E.: *Symboliczna nieśmiertelność*. Przeł. K. Socha-Duśko. W: *Społeczne i kulturowe reprezentacje śmierci. Antologia tekstów*. Red. A.E. Kubiak, M. Zawila. Kraków, „Nomos”, 2015, s. 249–260.
- Lijka K.: *Stabat Mater Dolorosa*. W: *Encyklopedia katolicka*. T. 18: *Serbowie–Szczeptański*. Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2013, s. 752–753.
- Lubina M.: *Pokońać hałdę*. W: *Hałda. Materiały IV Sesji Śląskoznawczej Pracowników i Studentów i Gości Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego*. Katowice, 6–7 maja 1999. Red. T.M. Głogowski, M. Kisiel. Katowice, Wydawnictwo „Gnome”, 2000, s. 11–23.
- Lurker M.: *Uniwersalność symbolu drzewa*. W: Idem: *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Warszawa, Aletheia, 2011, s. 239–260.



- Majerski P.: *Między pretekstem a konkluzją*. „Śląsk” 2001, nr 11, s. 72.
- Markowski M.P.: *Dyskurs i pragnienie*. W: R. Barthes: *Fragmety dyskursu miłosnego*. Przekł. i posłowie M. Bieńczyk. Wstęp M.P. Markowski. Warszawa, Aletheia, 1999, s. 7–14.
- Marzec A.: *Roślinna filozofia (czyli myślenie roślinności)*. „Czas Kultury” 2008, nr 5, s. 8–16.
- Michałowska T.: *Średniowiecze*. Warszawa, PWN, 2006.
- Mickiewicz A.: *Dziady. Część II*. W: Idem: *Dzieła*. Kom. red. J. Krzyżanowski [i in.]. T. 3: *Utwory dramatyczne*. Fragm. franc. przeł. A. Górski. Oprac. S. Pigoń. Warszawa, „Czytelnik”, 1955.
- Mikołajczak M.: *Między mimikrą a rebelią. Pejzaż (post)kolonialny regionalnej literatury*. W: *Centra – peryferie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Red. W. Browarny, E. Rybicka, D. Lisak-Gębała. Kraków, Universitas, 2015, s. 283–305.
- Moje kresy. Tarnopol – Stolica Podola*. „Nowa Trybuna Opolska” z dn. 20.02.2010. <https://nto.pl/moje-kresy-tarnopol-stolica-podola/ar/4142713> [dostęp: 29.09.2019].
- Nagość. W: W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa, „Wiedza Powszechna”, 1990, s. 246–248.
- Nasiłowska A.: *Persona liryczna*. Warszawa, IBL PAN, 2000.
- Nawarecki A.: *Hałda. Teologia resztek*. W: Idem: *Lajerman*. Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 46–56.
- Nawarecki A.: *Trzy ostatnie słowa Pana Cogito. O wierszu Zbigniewa Herberta „Przesłanie Pana Cogito”*. W: *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1939–1989)*. Pod red. A. Nawarackiego, przy współudziale D. Pawelca. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1999, s. 145–157.
- Netz F.: *Związek zgody*. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 1968.
- Niesporek K.: *Hałda. O śląskiej wyobraźni symbolicznej*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2019.
- „Objąć cię słowem chociażby na chwilę”. Z Edwardem Zymanem rozmawia Anna Lubicz-Luba. W: Edward Zyman. *Bibliografia podmiotowo-przedmiotowa w 70. rocznicę urodzin pisarza*. Kielce, Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Witolda Gombrowicza w Kielcach, 2013, s. 28–45.
- Ojczyzna*. W: W. Boryś: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2008, s. 386.
- Ojczyzna*. W: W. Kopaliński: *Encyklopedia „drugiej płci”*. Warszawa, Oficyna Wydawnicza „Rytm”, 1995, s. 464.
- Ojczyzna*. W: W. Kopaliński: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985, s. 783.

- Olsen B.: *Fenomenologia rzeczy*. W: *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*. Przeł. B. Shallcross. Warszawa, IBL PAN, 2013, s. 103–141.
- Olsen B.: *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*. Przeł. B. Shallcross. Warszawa, IBL PAN, 2013, s. 232–263.
- Pacukiewicz M.: *Grań kultury. Transgresje alpinizmu*. Kraków, Universitas, 2012.
- Pamflet*. W: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich*. Pod red. J. Sławińskiego. Wrocław–Warszawa–Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2002, s. 368–369.
- Pawelec D.: *Pokolenie 68. Wybrane zagadnienia języka artystycznego*. W: *Cezury i przełomy. Studia o literaturze polskiej XX wieku*. Red. K. Krasuski. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1994, s. 124–139.
- Pawelec D.: *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktów Tynieckich. Poznań, Pallottinum, 2000.
- Pochodnia*. W: W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa, „Wiedza Powszechna”, 1990, s. 329–331.
- Prawda*. W: W. Kopaliński: *Encyklopedia „drugiej płci”*. Warszawa, Oficyna Wydawnicza „Rytm”, 1995, s. 485–486.
- Rozmowa Mistrza Polikarpa ze śmiercią*. W: *Polska poezja świecka XV wieku*. Oprac. M. Włodarski. Wrocław–Warszawa–Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1997, s. 33–67.
- Różewicz T.: *Czas który idzie*. W: Idem: *Poezja*. T. 1. Wrocław, Wydawnictwo Dolnośląskie, 2005, s. 254.
- Różewicz T.: *Gabriel Pèri*. W: Idem: *Poezja*. T. 1. Wrocław, Wydawnictwo Dolnośląskie, 2005, s. 319–321.
- Różewicz T.: *Margines, ale...* Wybór i oprac. J. Stolarczyk. Wrocław, Biuro Literackie, 2010.
- Różewicz T.: *Odpowiedź*. W: Idem: *Poezja*. T. 1. Kraków 1988, s. 186–187.
- Różewicz T.: *Szedłem Nowym Światem*. W: Idem: *Poezja*. T. 1. Wrocław, Wydawnictwo Dolnośląskie, 2005, s. 282.
- Różewicz T.: *W ciszy tak drogo okupionej*. W: Idem: *Poezja*. T. 1. Wrocław, Wydawnictwo Dolnośląskie, 2005, s. 274–276.
- Rybicka E.: *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków, Universitas, 2014.

- Rżysko. W: *Słownik języka polskiego*. Red. W. Doroszewski. T. 7: Pri–R. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965, s. 1499.
- Sarna P.: *Andrzej Szuba: Post ille verba*. W: Idem: *Śląska awangarda. Poeci grupy Kontekst*. Katowice, Katowickie Stowarzyszenie Artystyczne, 2004, s. 59–80.
- Sarna P.: *Pragnienie transcendencji. O wierszach Tadeusza Ślawka*. W: *Literackie Zagłębie. Materiały I Sesji Zagłębiowskiej Miejskiej Biblioteki Publicznej im. Gustawa Daniłowskiego w Sosnowcu oraz Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Sosnowiec, 22 listopada 2002 roku*. Pod red. M. Kisiela i P. Majerskiego. Sosnowiec, Miejska Biblioteka Publiczna im. Gustawa Daniłowskiego, 2003, s. 107–119.
- Sedno. W: *Słownik języka polskiego*. T. 8: S–Ś. Red. W. Doroszewski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1966, s. 115.
- Skalp. W: *Słownik języka polskiego*. T. 8: S–Ś. Red. W. Doroszewski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1966, s. 253.
- Skarga B.: *Bachelard – kowal słów*. „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” 1986, nr 30, s. 205–237.
- Sławek T.: *Gdzie?* W: T. Sławek, Z. Kadłubek, A. Kunce: *Oikologia. Nauka o domu*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013, s. 7–57.
- Sławek T.: *Hiob*. W: Idem: *Rozmowa*. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 1985, s. 9–11.
- Sławek T.: *Przedmowa*. W: Idem: *Grand Circus Hotel*. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 1977, [b.n.s.].
- Sławiński J.: *Elegia*. W: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław–Warszawa–Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2007, s. 126.
- Słowacki J.: *Grób Agamemmona*. W: Idem: *Dzieła*. Red. J. Krzyżanowski. T. 3: *Poematy*. Oprac. J. Pelc. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1949, s. 74.
- Słownik języka polskiego*. Red. M. Szymczak. T. 3. Warszawa, PWN, 1989.
- Sobota D.R.: *Drzewo filozofii. Przyczynki do metafizyki dendrycznej*. „Filo-Sofija” 2015, nr 31, s. 11–30.
- Solecki M.: *Kolor złotych godów istnienia*. „Akcent” 1998, nr 3, s. 226–229.
- Stanisław Horak – poeta i politruk. Zob. <http://zyciebytomskie.pl/index.php/ZB/panteon/stanislaw-horak-poeta-i-politruk> [dostęp: 21.09.2019].

- Strózik S.: *Errata do erotyzmu*. „artPapier” 2016, nr 292. Zob. <http://art-papier.com/index.php?page=artykul&wydanie=297&artykul=5399> [dostęp: 12.06.2018].
- Szałaśta-Rogowska B.: „*Dom nasz pytaniem*” – wizje polskości w poezji polskiej w Kanadzie. W: *Niuanse wyobcowania. Diaspora i tematyka polska w Kanadzie*. Pod red. A. Branach-Kallas. Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2014, s. 55–72.
- Szałaśta-Rogowska B.: „*Gdzie uprzejmość przechodnia jest jak chleb codzienna*”. *Obraz Śląska w poezji Floriana Śmiei*. W: *Śląsk literacki. Materiały V sesji śląskoznawczej pracowników naukowych, studentów i gości Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego. Katowice, 8–9 listopada 2000*. Red. M. Kisiel, B. Morcinek-Cudak, T.M. Głogowski. Katowice, Wydawnictwo „Gnome”, 2001, s. 157–168.
- Szuba A.: *107 Strzępów. Wybór 1986–2001*. Wstęp S. Piskor. Kraków, „Miniatura”, 2003.
- Szuba A.: *50 strzępów*. Kraków, „Miniatura”, 2001.
- Szuba A.: *88 strzępów*. Kraków, „Miniatura”, 2008.
- Szuba A.: *99 strzępów*. Kraków, „Miniatura”, 2006.
- Szuba A.: *Strzępy*. Kraków, „Miniatura”, 2001.
- Szymik J.: *33 wiersze przeciwko nicości*. Wybór i wprowadzenie K. i M. Soleccy. Pelplin, Bernardinum, 2006.
- Szymik J.: *33 wiersze rodzinne*. Warszawa, Wydawnictwo Archidiecezji Warszawskiej, 2006.
- Szymik J.: *Błękit. 50 wierszy z lat 2000–2002*. Wstęp A. Szostek. Poświęcie K. Najman. Katowice, Księgarnia św. Jacka, 2003.
- Szymik J.: *Cierpliwość Boga. 66 wierszy z lat 2003–2006*. Katowice, Księgarnia św. Jacka, 2006.
- Szymik J.: *Czułość, siła i drżenie. 50 wierszy z lat 2006–2009, Missa de spe i Litania do Matki Boskiej Pszowskiej*. Katowice, Księgarnia św. Jacka, 2009.
- Szymik J.: *Dobre wino. Wiersze z lat 2014–2017*. Katowice, Księgarnia św. Jacka, 2017.
- Szymik J.: *Dotyk żrenicy*. Słowo wstępne J. Sochoń. Lublin, Norbertinum, 1997.
- Szymik J.: *Hilasterion. Wiersze z lat 2009–2014*. Katowice, Księgarnia św. Jacka, 2014.
- Szymik J.: *Śmiech i płacz*. Poświęcie A. Pethe. Katowice, Biblioteka Śląska, 2000.
- Ściepuro A.: *Wobec stalinizmu. Wiersze Tadeusza Różewicza z lat 1949–1956*. „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 2, s. 33–49.
- Śmieja F.: *Dotykanie światła*. Toronto–Rzeszów, Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”, 2016.

- Śmieja F.: *Nanizując paciorki słów. Z notacji ostatnich*. Toronto–Rzeszów, Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”, 2018.
- Światy poetyckie Edwarda Zymana. Red. M. Kisiel, B. Szałasta-Rogowska. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2019.
- Świeściak A.: *Metafizyczne strzępy*. „Opcje” 1998, nr 3, s. 112–113.
- Święch J.: *Tajemniczy świat wiatraków*. Wrocław, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 2005.
- Tejpić W.: *Słownik języka polskiego*. T. 9: T–Wyf. Red. W. Doroszewski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967, s. 136.
- Thoreau H.D.: *Walden, czyli życie w lesie*. Przekł., przedm., przypisy H. Ciepłińska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1991.
- Trzeba się trzymać pięknych przyzwyczajzeń. *Twórczość Jana Darowskiego. Studia i szkice*. Pod red. Z. Ożoga i J. Wolskiego. Rzeszów, Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”, 2012.
- Waliński M.: *Związki zgody Feliksa Netza*. „Agora” 1968, nr 23, s. 123.
- Węgrzyniak A.: *Przybysz z innej galaktyki. Dlaczego Feliks Netz nie lubi Ameryki?* W: *Światy poetyckie Feliksa Netza*. Red. J. Kisiel, M. Kisiel. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2017, s. 143–165.
- Wohlleben P.: *Sekretne życie drzew*. Kraków, Wydawnictwo „Otwarte”, 2016.
- Woźniak J.L.: *Ciężar cienia*. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2014.
- Woźniak J.L.: *Październik*. W: Idem: *Szelest czasu*. Sosnowiec, Sosnowiecka Korporacja Wydawnicza SCW, 1993, s. 34.
- Wójcik W.: *Hałdy i ludzie*. W: *Hałda. Materiały IV Sesji Śląskoznawczej Pracowników Naukowych, Studentów i Gości Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego*. Katowice, 6–7 maja 1999. Red. T.M. Głogowski, M. Kisiel. Katowice, Wydawnictwo „Gnome”, 2000, s. 34–43.
- Wszetecznicza. W: *Słownik języka polskiego*. T. 9. Red. W. Doroszewski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967, s. 1365.
- Wyszyńska K.: *Sukcesorzy Pana Cogito*. Katowice, Oficyna Wydawnicza Waclaw Walasek, 2016.
- Zwolińska B.: *„Być sobą i kimś innym”. O twórczości Feliksa Netza*. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2012.
- Zyman E.: *„Ale co zrobić z tymi którzy szumią lasem”*. „Poglądy” 1972, nr 17, s. 11–12.
- Zyman E.: *Bez prawa azylu*. Toronto–Rzeszów, Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”, 2018.

- Zyman E.: *Co za radość żyć*. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 1979.
- Zyman E.: *Jak noc, jak sen*. Stevens Point, A.R. Poray Book Publishing, 1987.
- Zyman E.: *W czyim obcym domu*. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 1981.

## Nota bibliograficzna

Zgromadzone tu szkice były wcześniej publikowane w tomach zbiorowych bądź w czasopismach. Na użytek niniejszej książki zostały jeszcze raz przejrzone i poprawione. Ujednolicono system cytacji i przypisów. Oto adresy bibliograficzne pierwodruków:

- Czarne miasto. O śląskim wierszu Tadeusza Różewicza.* W: *Ustanowione przez poetę. Szkice w stulecie urodzin Tadeusza Różewicza.* T. 1. Red. J.M. Ruszar, J. Pyzia. Kraków, Instytut Literatury, 2021, s. 193–207.
- Doświadczenie religijne Andrzeja Szuby.* W: *Światy poetyckie Andrzeja Szuby.* Red. M. Kisiel, P. Majerski. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2016, s. 64–77.
- Gdzie jest las? O wyobraźni poetyckiej „Związku zgody” Feliksa Netza.* W: *Historia, biografia, literatura. Studia i szkice o literaturze polskiej XX i XXI wieku.* Red. E. Dutka, M. Kisiel. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2019, s. 181–198.
- Kobiety w poezji ks. Jerzego Szymika.* W: *Światy poetyckie ks. Jerzego Szymika.* Red. M. Kisiel, K. Niesporek, T. Sierny. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2018, s. 75–101.
- Miejsce (nie)powrotu. O poezji Jana Darowskiego.* „Tematy i Konteksty” 2020, nr 10, s. 255–271.
- Milczenie słowa. O wierszu „Hiob” Tadeusza Sławka.* W: *Światy poetyckie Tadeusza Sławka.* Red. E. Bartos, M. Kisiel. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2017, s. 93–109.
- Mój czarny dom. O jednym wierszu Stanisława Horaka.* W: *Światy poetyckie Floriana Śmiei.* Red. E. Bartos, M. Kisiel. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2021, s. 172–188.
- One. O tanatycznej wyobraźni Mariana Kisiela.* W: *Pergamin wspomnień. Szkice o poezji Mariana Kisiela.* Red. E. Bartos, P. Majerski, K. Niesporek. Gdańsk, Słowo/obraz terytoria, 2019, s. 281–299.

- „Pochodnia Pana Cogito”. O jednym cyklu wierszy Jerzego Lucjana Woźniaka. W: *Światy poetyckie Jerzego Lucjana Woźniaka*. Red. M. Kisiel, K. Niesporek. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2019, s. 19–43.
- Śląsk utracony. O poezji Floriana Śmiei. W: *Naród i regiony. Tradycje regionalizmu literackiego w perspektywie nowoczesności (XIX–XXI wiek)*. Red. D. Zawadzka, K. Sawicka-Mierzyńska, M. Radecka. Kraków, Universitas, 2020, s. 305–325.
- „Ty” w wyobraźni poetyckiej Edwarda Zymana. W: *Światy poetyckie Edwarda Zymana*. Red. M. Kisiel, B. Szałasta-Rogowska. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2019, s. 115–135.



## Indeks osób

- Andres Zbigniew 17–18, 23, 26, 257  
Andriejewski Siergiej 150–151, 257  
Arystoteles 231, 252  
Bachelard Gaston 7, 11, 48, 93, 96, 98–99, 102–103, 109, 111–113, 116–117, 125, 156, 185, 257, 260, 262, 265  
Baliński Stanisław 44–45  
Baranowska Małgorzata 9–10, 14, 257  
Barańczak Stanisław 139, 202, 257  
Barański Janusz 57, 259  
Barański Jarosław 148, 153–154, 257  
Barthes Roland 137–138, 143, 257, 263  
Bartnik Czesław 172, 258  
Bartos Ewa 76, 259, 269  
Bataille Georges 152–154, 164–165, 258  
Bernard z Clairvaux, św., właśc. Bernard de Fontaine 192  
Besancon Alain 196, 258  
Bieńczyk Marek 137, 257, 263  
Bilczewski Tomasz 93, 257  
Blake William 7  
Błoński Jan 11, 93, 109, 156, 257  
Boehm Gottfried 173, 189, 258  
Bogalecki Piotr 74, 242, 258  
Bojarska Katarzyna 93, 257  
Bonawentura, św., właśc. Giovanni Fidanza 192  
Boryś Wiesław 132, 263  
Botticelli Sandro, właśc. Alessandro di Mariano Filipepi 185–187  
Boy-Żeleński Tadeusz 132  
Branach-Kallas Anna 131, 266  
Browarny Wojciech 19, 263  
Budzik Justyna 129, 139, 258  
Bugdol Łucja 62, 68–69  
Burzyński Jan 93, 257  
Caputo John David 74, 241, 258  
Chodowiecki Daniel 149  
Chudak Henryk 11, 93, 109, 156, 257  
Ciesiesz Piotr 202  
Cieplińska Halina 115, 267  
Cieślik-Wilk Nina 21, 41, 258  
Crane Waltera 149  
Cuber Marta zob. Tomczok Marta  
Czaplewicz Eugeniusz 18, 258  
Czarnota Jerzy 202  
Czermińska Małgorzata 20, 258  
Czuchnowski Marian 44

- Ćwikliński Krzysztof 202
- Danilewicz Zelińska Maria 68, 258
- Dant Tim 57, 259
- Darowski Jan 10, 44–69, 259, 260, 267, 269
- Darowski Kazimierz 68
- Darowski Michał 47
- Dąbrowicz Elżbieta 21, 258
- Dłuski Wiktor 196, 258
- Domurad Magdalena 21, 258
- Doroszewski Witold 32, 37, 142, 210, 213–214, 260, 265, 267
- Dutka Elżbieta 76–78, 92, 259, 269
- Eichendorff Joseph von 62
- Eliade Mircea 104, 259
- Filek Jacek 81, 259
- Filipiak Izabela 202
- Forstner Dorothea 186, 259
- Gawłowski Robert 202
- Gintrowski Przemysław 205
- Gleń Adrian 123–124, 259
- Głogowski Tomasz M. 21, 78, 262, 266–267
- Głowiński Michał 79, 91, 95, 140, 260, 264–265
- Głutkowska-Polniak Alicja 8–10, 12, 260
- Goczoł Jan 39
- Goethe Johann Wolfgang von 159
- Goszczyński Seweryn 52
- Górski Artur 166, 263
- Grylewicz Feliks 51, 262
- Grzegorz XI, papież, właśc. Pierre Roger de Beaufort 192
- Grzegorz I Wielki, papież 192
- Gurbin Agnieszka 145–146, 260
- Hałas Marcin 90–91, 258
- Hanusiewicz Mirosława 152, 260
- Hart Onno van der 93
- Heidegger Martin 7, 74, 105, 260
- Herbert Zbigniew 201–225, 257, 260, 263
- Hertz Paweł 52, 262
- Hierowski Zdzisław 75–76, 84, 87, 89, 260
- Hoffman Maria Dulcissima, właśc. Helena Hoffman 69
- Hölderlin Johann Christian Friedrich 7, 260
- Horak Stanisław 11, 90–105, 258, 260, 265, 269
- Horodecki Ryszard 202
- Huizinga Johan 153, 260
- Hunia Fryderyk 240, 260
- Innocenty III, właśc. Lotario de' Conti di Segni 192
- Iwanecka Maria 195
- Jakub z Todi 192
- Jakubowska-Ożóg Alicja 44, 46–47, 62, 259–260
- Jan Chrzyciel, św. 193–194
- Jan XXII, właśc. Jacques Duèse 192
- Jan, św., ewangelista 172, 175, 184, 231, 237
- Jankélévitch Vladimir 167–168
- Janowski Arkadiusz 148, 168, 260
- Jasieńczyk Janusz 44
- Jasnorzewski Ryszard, właśc. Piotr Zaczkowski 91, 260
- Jezus Chrystus 135, 172, 178, 181, 184, 186–188, 192, 193, 231, 252, 254–255
- Józef, św. 186–187

- Kadłubek Zbigniew 101, 105, 108, 120, 262, 265  
Kalbarczyk Adam 202  
Kamińska Anna 111, 260  
Kania Ireneusz 104, 259  
Kania Marta Matylda 8, 261  
Karłowicz Jan 24, 260  
Kisiel Joanna 107, 259, 261, 267  
Kisiel Marian 12, 17–18, 21, 78, 107, 140, 148–169, 226–229, 244, 247–249, 252, 255, 257, 259, 261–262, 265–267, 269–270  
Kisielewski Józef 44  
Klinger Max 149  
Kłak Tadeusz 115, 261  
Kłosiński Krzysztof 149, 204–205, 261  
Kolk Bessel. A. van der 93  
Kołacka Daria 173, 258  
Kołodziej Monika 68  
Konczal Agata Agnieszka 106, 108, 262  
Kopaliński Władysław 48, 52, 93, 97, 109, 114, 120, 132, 138, 145, 155, 159, 162, 183, 203, 259–264  
Kornhauser Julian 139  
Kostkiewiczowa Teresa 91, 140, 264–265  
Kotowska Joanna 185, 262  
Kowalce-Pawlik Anna 93, 257  
Kowalewski Janusz 44  
Kozicka Dorota 140, 262  
Krasuski Krzysztof 145, 264  
Krawczyk Katarzyna 244, 262  
Krawczyk Stanisław 244, 261  
Krynicky Ryszard 139, 204, 260  
Kryński Adam 24, 260  
Kryszak Janusz 66, 262  
Krzyżanowski Julian 166, 263, 265  
Kubiak Anna E. 161, 262  
Kubiak Zygmunt 7, 50–51, 262  
Kubin Alfred 149  
Kunce Aleksandra 73, 100–101, 105, 108, 119, 120, 262, 265  
Kusiba Marek 129, 258  
Lam Andrzej 48–50  
Larenta Beata 21, 258  
Latour Bruno 226–227, 262  
Lebioda Dariusz Tomasz 202  
Leeuw Gerardus van der 121–122, 262  
Lifton Robert Jay 160–161, 262  
Ligęza Wojciech 18, 258  
Lijka Kazimierz 192, 262  
Lipska Ewa 202  
Lisak-Gębala Dobrawa 19, 263  
Lubicz-Łuba Anna 129, 139–140, 263  
Lubina Michał 78, 262  
Lurker Manfred 120–121, 262  
Łozińska Teresa 186, 259  
Łukasiewicz Małgorzata 173, 258  
Łukasz, św., ewangelista 196  
Łukaszuk Romuald 51, 262  
Łysak Tomasz 93, 257  
Majerski Paweł 229, 244, 250, 261, 263, 265, 269  
Malinowska Anna 74, 241, 258  
Maria Magdalena, św. 188  
Maria, matka Jakuba Mniejszego i Józefa 188  
Markowski Michał Paweł 137–138, 257, 263  
Maryja, matka Chrystusa 175, 192–193  
Marzec Andrzej 125, 263  
Mateusz, św., ewangelista 177  
Mayewski Paweł 76  
Michalski Krzysztof 7, 260  
Michałowska Teresa 148, 263

- Michelet Jules 132  
Mickiewicz Adam 52, 166, 263  
Mitko Luiza 195  
Mikołajczak Małgorzata 19, 78, 259, 263  
Mitek-Dziemba Alina 74, 241–242, 258  
Mizera Janusz 74, 260  
Morcinek-Cudak Barbara 21, 266  
Morcinek Gustaw 31  
Munch Edward 149  
Mioszowski Juliusz 44
- Naglerowa Herminia 44  
Najman Katarzyna 171, 266  
Nawarecki Aleksander 24, 78, 204–205, 263  
Netz Feliks 11, 106–126, 259, 261, 263, 267, 269  
Niedźwiecki Władysław 24, 260  
Niemen Czesław 204  
Niesporek Katarzyna zob. Niesporek-Klanowska Katarzyna  
Niesporek-Klanowska Katarzyna 78, 152, 167, 261, 263, 269–270  
Nowakowski Zygmunt 44
- Ochab Martyna 152, 258  
Oesterreicher-Mollwo Marianne 96, 258  
Okopień-Sławińska Aleksandra 91, 130, 140, 264–265  
Olsen Bjørnar 49, 226, 264  
Olson Eric 160–161, 262  
Ożóg Zenon 48, 267
- Pachciarek Paweł 186, 259  
Pacukiewicz Marek 78–79, 264  
Pasterski Janusz 42  
Pawelec Dariusz 130, 137, 145, 205, 263–264  
Pelc Jan 166, 265
- Pèri Gabriel 75, 84, 264  
Pethe Aleksandra 171, 266  
Piechala Marian 227  
Pieczyńska-Sulik Anna 173, 258  
Pigoń Stanisław 166, 263  
Piskor Stanisław 245, 266  
Platon 50–51  
Prokopiuk Jan 96, 258
- Rachab z Jerycha 178  
Rejniak-Majewska Agnieszka 93, 257  
Rembrandt Harmenszoon van Rijn 193, 195  
Rethel Alfred 149  
Reymont Władysław 22  
Rittner Tadeusz 132  
Rother-Burek Małgorzata 65  
Różewicz Tadeusz 11, 73–89, 249, 259–261, 264, 266, 269  
Rybicka Elżbieta 19, 95, 263–264
- Sabo Roman 129, 258  
Sade Donatien Alphonse François de 152  
Salgueiro Teresa 195  
Salome, córka Heroda III i Herodiady 193–194  
Sarna Paweł 229, 243, 249, 265  
Sawicka-Mierzyńska Katarzyna 78, 259, 270  
Schellenberg Johann Rudolph 149  
Shallcross Bożena 49, 226, 264  
Skarga Barbara 7, 265  
Skwarczyńska Stefania 7, 260  
Sławek Tadeusz 13, 101, 105, 108, 120, 202, 226–242, 261–262, 265, 269  
Sławiński Janusz 91, 140, 264–265  
Słowacki Juliusz 166, 188, 265

- Sobota Daniel Ronald 121, 265  
Socha-Duško Karolina 161, 262  
Sochoń Jan, ks. 171, 266  
Soćko Joanna 74, 241, 258  
Solecka Katarzyna 171, 266  
Solecki Mariusz 170, 171, 174, 265–266  
Stabro Stanisław 139  
Starowieyski Franciszek 78  
Stephanik Lazaria Maria 69  
Stiller Robert 153, 260  
Stolarczyk Jan 75, 264  
Strąk Andrzej 202  
Strózik Sabina 152, 266  
Suchanek Jerzy 202  
Sułowski Zygmunt 51, 262  
Szałasta-Rogowska Bożena 18, 21–22, 29, 38, 42, 131, 140, 257, 266–267, 270  
Szostek Andrzej 171, 266  
Szuba Andrzej 13, 243–256, 261–262, 265–266, 269  
Szyborska Wisława 240, 260  
Szymczak Mieczysław 166, 265  
Szymik-Iwanecka Bożena 195  
Szymik Jerzy, ks. 12, 170–197, 266, 269  
Szymik Matylda 195  
Szymik Salomea 188–193  
Ściepuro Arkadiusz 79, 83, 86, 266  
Śmieja Florian 10, 17–43, 64, 67, 69, 257–258, 261, 266, 267, 269, 270  
Świeściak Alina 254–256, 267  
Święch Jerzy 38, 267  
Tatarkiewicz Anna 11, 93, 109, 156, 257  
Teresa z Lisieux, św., właśc. *Marie Françoise Thérèse Martin* 174–175  
Terlecki Tymon 44–45  
Thoreau Henry David 115, 267  
Tomasz, św., apostoł 252–253  
Tomczok Marta 76, 259  
Turzyński Ryszard 186, 259  
Waliński Michał 126, 267  
Weronika, św. 193  
Węgrzyniak Anna 107, 267  
Wielgosz Ewa 65–66  
Wierzyński Kazimierz 44  
Wittlin Józef 44  
Włodarski Maciej 150, 264  
Wohlleben Peter 110–111, 113, 118, 267  
Wolski Jan 47–48, 63, 259, 267  
Woźniak Jerzy Lucjan 13, 201–225, 267, 270  
Wójcik Włodzimierz 88, 267  
Wróbel Paweł 30–31  
Wyskiel Wojciech 18, 258  
Wyszyńska Katarzyna 202–203, 220–221, 267  
Zagajewski Adam 139  
Zakrzewska Wanda 186, 259  
Zapasiewicz Zbigniew 205  
Zawadzka Danuta 78, 259, 270  
Zawiła Małgorzata 161, 262  
Zola Emil 22  
Zwolińska Beata 106–107, 115, 126, 267  
Zyman Edward 12, 17, 20, 90, 104, 129–147, 257–258, 263, 267–268, 270



Katarzyna Niesporek

## Poetry, Imagination, Silesia Sketches

### Summary

The book shows the meeting of the poet with the reader and the poetic worlds which were jointly created by them thanks to their ability to imagine. The reader will find here interpretations of poems by authors whose biography is connected with Upper Silesia and Zagłębie Dąbrowskie. What unites them is not only a similar experience of the place, but also the topics which are touched upon in their poems.

The publication consists of four thematic units, successively titled: *Śląsk utracony?* [Silesia Lost?]; *Dom* [Home]; *Relacje, związki* [Relations, connections], *Metafizyka słowa* [The Metaphysics of Words].

The first thematic unit discusses the work of poets associated with the London group Kontynenty – Florian Śmieja (b. 1925) and Jan Darowski (b. 1926). In their poems, they both refer to their “little homeland”, which they were forced to leave and to which they never returned, but which lives on in their memories. In the case of the first author – more strongly, in the case of the second one – less so. Their imagination not only allows them to keep the old sites and surroundings intact, to forget about their shortcomings, but also to return to them again and again. These returns soften the wounds inflicted earlier by history, which changed the course of their childhood and youth. Although Silesia, once forcibly lost by Śmieja and Darowski, could be regained by them at any time (after the Second World War), both poets – probably fearing moral judgments of local communities and a clash with the current reality of the places which used to be closest to them – preferred to walk around it only in the sphere of imagination, to resurrect its images in their own consciousness, but first of all in the poetic word. Such recollections of their “little homeland” brought them a greater sense of security, gave them much more pleasure and benefits than a real, always more risky and painful return to it.

The situation of the return to the original places of existence, or places that remind us of them or are supposed to replace them, is slightly different in the second unit of the book, titled *Dom* [Home]. Here, in the works of the poets Tadeusz Różewicz (b. 1921), Stanisław Horak (b. 1925) and Feliks Netz (b. 1939), war memories involuntarily invade the safest space that constitutes an asylum for man. They are so strong that the Bachelardian “feeling that we are protected” disappears and home itself ceases to be the desired “counter-world” or “world of counterattacks.” The traumas appearing in specific conditions, filling the psychosphere of the mentioned poets, thus dominating all their imaginations, become a dangerous obsession. Most attempts to transform these memories into images associated with something good end in failure. Recollecting, reaching back to the past, and thus the various images, do not have a “beneficial” effect here. On the contrary: the ghosts of the past, processed by imagination, become even more dangerous; they penetrate a significant part of reality, in which the subjects start to wander and cease to find themselves. The domestic space is constantly dominated by silence, anxiety, fear, disorientation, experience of lack and loss, sense of impending death, sleeplessness, darkness, night.

The third part of the book – titled *Relacje, związki* [Relations, connections] – presents Edward Zyman (b. 1943), Jerzy Szymik (b. 1953) and Marian Kisiel (b. 1961), who use imagination to tame things, phenomena, frightening, devious figures that have power over people, but in fact are still untamed by many, pushed out of consciousness in a significant way or constantly distanced from consciousness. What comes to the fore here is the creative and constantly active function of unreality, which makes it possible to create poetic images existing only in subjective reality. It allows to show the world “completely subjected to man, in which everything is possible” and “everything can be imagined” (Alicja Glutkowska-Polniak). Thanks to it, artists overcome their fears, reveal their feelings, emotions, desires and disappointments hidden in reality. And so, imagination “imposes a ‘way of being’” (Alicja Glutkowska-Polniak), existence and functioning in the world, homeland, truth, politics, death and woman. The poets, addressing them in their poems through direct apostrophes, often using personification, make them “you” adored, “you” expected, “you” of invective and rejection, “you” endowed with care.

The last unit, closing the book, is devoted to the metaphysics of words presented by Jerzy Lucjan Woźniak (b. 1939), Tadeusz Sławek (b. 1946) and Andrzej Szuba (b. 1949). Words, without ever guaranteeing their relevance, may also be an illusion or delusion. Poetry



---

attempts to capture, arrange and record the most important ones that have potential, that move, in which something happens. In order to capture what is revealed in them, one needs the ability to transcend reality, the creator's "imaginative consciousness." It is this that allows him to capture epiphanies, all flashes, dazzles – that which is momentary, but at the same time most valuable and connected with the metaphysical dimension. The above-mentioned poets seek their revealed truth in silence and "empty space," in proximity and interpersonal contact, in light and darkness, in divine and human (in) presence, in body and soul, in the message of the fathers/sages/elders.

Key words: poetry, word, imagination, Silesia, home, Florian Śmieja, Jan Darowski, Stanisław Horak, Tadeusz Różewicz, Feliks Netz, Edward Zyman, Marian Kisiel, ks. Jerzy Szymik, Jerzy Lucjan Woźniak, Tadeusz Sławek, Andrzej Szuba

Katarzyna Niesporek

## Poesie, Fantasie, Schlesien Skizzen

### Zusammenfassung

Das vorliegende Buch bringt den Dichter mit dem Leser zusammen und gewährt einen Einblick in poetische Welten, die sie dank Vorstellungskraft gemeinsam kreieren. Der Leser findet darin Interpretationen der Gedichte von biografisch in Oberschlesien und Zagłębie Dąbrowskie verwurzelten Autoren. Was sie verbindet, ist nicht nur eine ähnliche Erfahrung des Ortes, sondern auch die in den Gedichten aufgegriffenen Themen.

Das Buch besteht aus vier thematischen Teilen, und zwar: *Verlorenes Schlesien?*; *Das Zuhause*; *Verhältnisse, Beziehungen*; *Die Metaphysik des Wortes*.

Im ersten Teil wird das Schaffen der mit der Londoner Gruppe „Kontynenty“ verbundenen Dichter – Florian Śmieja (geb. 1925) und Jan Darowski (geb. 1926), erörtert. In ihren Gedichten besinnen sich die beiden auf ihre „kleine Heimat“, die sie verlassen mussten und in die sie nie wieder zurückkehrten; und dennoch lebt sie in ihren Erinnerungen weiter. Bei dem ersten Künstler – etwas deutlicher, bei dem zweiten – weniger spürbar. Die Vorstellungskraft lässt sie nicht nur die vertrauten Orte und Gegenden unversehrt im Gedächtnis festhalten, über deren Makel hinwegsehen, sondern auch sie immer wieder in Erinnerung zurückrufen. Dieses gedankliche Heimkehren lindert das ihnen durch die Wechselfälle der Geschichte zugefügte Leid, welches sich in ihre Kindheit und Jugend tief eingeschnitten hatte. Obwohl das einst für Śmieja und Darowski ungewollt verlorene Schlesien von ihnen (nach dem Zweiten Weltkrieg) jederzeit wiedererlangt werden konnte, zogen es die beiden Dichter vor – wahrscheinlich aus Angst vor moralischer Beurteilung durch lokale Gemeinschaften und Konfrontation mit der neuen Wirklichkeit der ehemals vertrauten Orte – es ausschließlich in der Fantasie aufzusuchen, dessen Bilder im eigenen Bewusstsein, vor allem aber in der Dichtkunst aufleben zu lassen. Das Erinnern an die „kleine Heimat“

gab ihnen ein stärkeres Sicherheitsgefühl, brachte viel mehr Freude und Nutzen als eine wirkliche, immer riskantere und schmerzhaftere Heimkehr.

Etwas anders präsentiert sich die Rückkehr zu den ursprünglichen Existenzorten oder Orten, die einen ähnlichen Status haben bzw. sie ersetzen sollen, im zweiten Teil des Buches mit dem Titel *Das Zuhause*. Hier, bei den Dichtern Tadeusz Różewicz (geb. 1921), Stanisław Horak (geb. 1925) und Feliks Netz (geb. 1939), dringen die Kriegserinnerungen unwillkürlich in die geborgenste Sphäre ein, die für jeden Menschen ein Asyl ist. Ihre Auswirkungskraft ist so stark, dass das Bachelardsche „Gefühl des Geschütztseins“ schwindet und das Zuhause selbst nicht mehr die erwünschte „Gegenwelt“ bzw. „Welt der Gegenangriffe“ bietet. Die unter bestimmten Umständen auftretenden Traumata, welche die Psychosphäre der genannten Dichter erfüllen und so ihre gesamte Vorstellungskraft beherrschen, werden zur gefährlichen Obsession. Die meisten Versuche, die Erinnerungen in positiv konnotierbare Bilder umzuwandeln, schlagen fehl. Das Gedenken, Erinnern an die Vergangenheit und damit auch verschiedene Vorstellungen haben in diesem Fall keine „wohltuende“ Wirkung. Ganz im Gegenteil: die in der Imagination verarbeiteten Dämonen der Vergangenheit werden noch gefährlicher, sie gelangen in einen wichtigen Bereich der Wirklichkeit, wo die Subjekte anfangen, sich zu verirren, und sich nicht wiederfinden können. Im häuslichen Bereich herrschen ununterbrochen Stille, Schweigen, Angst, Furcht, Desorientierung, Erfahrung des Mangels und Verlustes, Todesbedrohung, Schlaflosigkeit, Finsternis, Nacht.

Im dritten Teil des Buches mit dem Titel *Verhältnisse, Beziehungen* begegnet man Edward Zyman (geb. 1943), P. Jerzy Szymik (geb. 1953) und Marian Kisiel (geb. 1961), die ihre Vorstellungskraft in Anspruch nehmen, um Dinge, Phänomene bzw. Personen zu zähmen, die schrecklich, furchterregend, hinterhältig sind, Macht über die Menschen haben, in der Wirklichkeit von vielen noch immer nicht gezähmt wurden und in erheblichem Maße aus dem Bewusstsein ständig verdrängt oder entfernt werden. In den Vordergrund rückt dabei die schöpferische und stets aktive Funktion der Unwirklichkeit, die es ermöglicht, poetische Bilder hervorzubringen, die nur in der subjektiven Wirklichkeit existieren. Sie stellen eine „dem Menschen völlig unterworfenen Welt“ dar, „in der alles möglich und alles denkbar ist“ (Alicja Głutkowska-Polniak). Mit ihrer Hilfe vermögen die Künstler, ihre Ängste zu überwinden, sowie ihre in der Wirklichkeit verborgenen Gefühle, Emotionen, Träume und Enttäuschungen zu offenbaren. Auf diese Art und Weise „oktroziert die Fantasie ihre

»Wesensart« auf“ (Alicja Głutkowska-Polniak) – das Existieren und Funktionieren in der Welt, Heimat, Wahrheit, Politik, im Tod und mit der Frau. Die Dichter, indem sie sich in ihren Werken durch eine direkte Apostrophe an sie wenden und dabei oft zu Personifikationen greifen, machen sie zu einem angebeteten und erwünschten „Du“, zu einem geschmähten und verstoßenen „Du“ bzw. zu einem mit Fürsorge umgebenen „Du“.

Der abschließende Teil des Buches ist der Metaphysik des Wortes nach Jerzy Lucjan Woźniak (geb. 1939), Tadeusz Sławek (geb. 1946) und Andrzej Szuba (geb. 1949) gewidmet. Worte können auch trügerisch oder irreführend sein, weil sie niemals eine Garantie geben, dass sie belangvoll sind. Die Poesie unternimmt den Versuch, die Wichtigsten davon, welche das Potenzial haben, einen bewegen können bzw. ein Handeln ausdrücken, zu erfassen, zu ordnen und festzuhalten. Um zu begreifen, was sich in ihnen manifestiert, braucht man das Vermögen, über die Wirklichkeit hinauszugehen, das „kriierende Bewusstsein“ des Schöpfers. Das ist, was ihm ermöglicht, Epiphanien, jegliche Erleuchtung bzw. Eingebung zu bewahren – das, was vergänglich, aber gleichzeitig sehr wertvoll und mit der metaphysischen Dimension verbunden ist. Die erwähnten Dichter suchen nach ihrer offenbaren Wahrheit im Stillen und im „leeren Raum“, in der Nähe und im zwischenmenschlichen Kontakt, im Licht und in der Dunkelheit, in der göttlichen und menschlichen An- oder Abwesenheit, in Körper und Seele, in der Botschaft von Vätern/Weisen/Ältesten.

Schlüsselwörter: Poesie, Wort, Fantasie, Schlesien, Zuhause, Florian Śmieja, Jan Darowski, Stanisław Horak, Tadeusz Różewicz, Feliks Netz, Edward Zyman, Marian Kisiel, P. Jerzy Szymik, Jerzy Lucjan Woźniak, Tadeusz Sławek, Andrzej Szuba

Katarzyna Niesporek

## Poezja, wyobrażenia, Śląsk Szkice

### Streszczenie

Książka ukazuje spotkanie poety z czytelnikiem i światy poetyckie, które wspólnie, dzięki zdolności do imaginacji, zostały przez nich wytworzone. Czytelnik odnajdzie w niej interpretacje wierszy twórców związanych swoją biografią z Górnym Śląskiem i Zagłębiem Dąbrowskim. Łączy ich nie tylko podobne doświadczenie miejsca, ale także poruszane w wierszach tematy.

Publikacja składa się z czterech bloków tematycznych, zatytułowanych kolejno: *Śląsk utracony?*; *Dom*; *Relacje, związki*; *Metafizyka słowa*.

W pierwszym z nich została omówiona twórczość poetów związanych z londyńską grupą Kontynenty – Floriana Śmieja (ur. 1925) i Jana Darowskiego (ur. 1926). W swoich wierszach obaj nawiązują do „małej ojczyzny”, którą zmuszeni byli opuścić i do której nigdy nie powrócili. Trwa ona jednak w ich wspomnieniach. W przypadku pierwszego twórcy – silniej, drugiego – słabiej. Wyobrażenia nie tylko pozwala im zachować dawne strony i okolice w nienaruszonym stanie, zapomnieć o ich mankamentach, ale także nieustannie do nich powracać. Powroty te łagodzą zadane wcześniej przez historię rany, które zmieniły bieg ich dzieciństwa i młodości. Chociaż przymusowo niegdyś utracony przez Śmieję i Darowskiego Śląsk mógł zostać przez nich w każdej chwili (po drugiej wojnie światowej) realnie odzyskany, obaj poeci – bojąc się zapewne ocen moralnych lokalnych wspólnot i zderzenia z obecną rzeczywistością dawniej najbliższych im miejsc – woleli przechadzać się po nich tylko w sferze imaginacji, wskrzeszać jego obrazy w swojej świadomości, przede wszystkim jednak w słowie poetyckim. Takie wspomnianie „małej ojczyzny” przynosiło im większe poczucie bezpieczeństwa, dawało o wiele więcej przyjemności i korzyści, aniżeli realny, zawsze bardziej ryzykowny i bolesny, powrót do niej.

Nieco inaczej sytuacja powrotu do pierwotnych miejsc istnienia czy też miejsc je przypominających, bądź mających je zastępować,

przedstawia się w drugim bloku książki, zatytułowanym *Dom*. Tutaj, u poetów – Tadeusza Różewicza (ur. 1921), Stanisława Horaka (ur. 1925), Feliksa Netza (ur. 1939) – do najbezpieczniejszej przestrzeni, stanowiącej azyl dla człowieka, mimowolnie wdzierają się wojenne wspomnienia. Są one na tyle silne, że znika Bachelardowski „poczucie, że jesteśmy chronieni”, a sam dom przestaje być upragnionym „przeciw-światem” czy „światem przeciw-ataków”. Pojawiające się w określonych warunkach traumy, wypełniając psychosferę wspomnianych poetów, tym samym dominując ich wszystkie wyobrażenia, stają się niebezpieczną obsesją. Większość prób przekształcenia tych wspomnień w kojarzące się z czymś dobrym obrazy kończy się niepowodzeniem. Wspominanie, sięganie pamięcią do przeszłości, a tym samym różne wyobrażenia, nie mają tu zatem działania „dobro-czynnego”. Przeciwnie: przetworzone przez imaginację duchy przeszłości stają się jeszcze bardziej niebezpieczne, przenikają istotną część rzeczywistości, w której podmioty zaczynają błądzić i przestają się odnajdywać. W domowej przestrzeni panują nieustannie cisza, milczenie, lęk, strach, zdezorientowanie, doświadczenie braku i straty, poczucie nadchodzącej śmierci, bezsenność, ciemność, noc.

Trzecia część książki – zatytułowana *Relacje, związki* – przedstawia Edwarda Zymana (ur. 1943), ks. Jerzego Szymika (1953) oraz Mariana Kisiela (ur. 1961), którzy wyobraźnię wykorzystują do oswojenia rzeczy, zjawisk, person strasznych, przerażających, przebiegłych, mających władzę nad człowiekiem, w rzeczywistości wciąż przez wielu nieoswojonych, w znaczący sposób wypieranych bądź nieustannie oddalanych ze świadomości. Na plan pierwszy zostaje tutaj wysunięta twórcza i stale aktywna funkcja rzeczywistości, która pozwala tworzyć obrazy poetyckie, istniejące tylko w podmiotowej rzeczywistości. Pozwala ona ukazać świat „całkowicie poddany człowiekowi, w którym wszystko jest możliwe” i „wszystko można sobie wyobrazić” (Alicja Głutkowska-Polniak). Dzięki niej twórcy pokonują drzemiące w nich lęki, ujawniają swoje skryte w rzeczywistości uczucia, emocje, pragnienia oraz rozczarowania. I tak wyobrażenia „narzuca »sposób bycia«” (Alicja Głutkowska-Polniak), istnienie i funkcjonowanie w świecie, ojczyźnie, prawdzie, polityce, śmierci oraz kobietom. Poeci, zwracając się do nich w wierszach przez bezpośrednie apostrofy, używając niejednokrotnie personifikacji, czynią z nich „ty” adorowane, „ty” oczekiwane, „ty” inwektyw i odrzucenia, „ty” obdarzone troską.

Ostatni blok, zamykający książkę, został poświęcony metafizyce słowa, prezentowanej przez Jerzego Lucjana Woźniaka (ur. 1939), Tadeusza Sławka (ur. 1946) oraz Andrzeja Szubę (ur. 1949). Słowa,

nie dając nigdy gwarancji, że są istotne, mogą być także omamem czy złudą. Poezja próbuje ujmować, układać, utrwaląc te najważniejsze, które mają w sobie potencjał, które poruszają, w których coś się wydarza. Do uchwycenia tego, co w nich objawione, potrzebna jest umiejętność wykraczania poza rzeczywistość, „świadomość wyobrażająca” twórcy. To ona pozwala mu zatrzymać epifanie, wszelkie błyski, olśnienia – to, co momentalne, ale zarazem najbardziej wartościowe i związane z metafizycznym wymiarem. Wymienieni poeci swojej prawdy objawionej poszukują w milczeniu i „pustym miejscu”, w bliskości i w kontakcie międzyludzkim, w świetle i ciemności, w boskiej i ludzkiej (nie)obecności, w ciele i duszy, w przesłaniu ojców/mędrców/starszych.

Słowa kluczowe: poezja, słowo, wyobraźnia, Śląsk, dom, Florian Śmieja, Jan Darowski, Stanisław Horak, Tadeusz Różewicz, Feliks Netz, Edward Zyman, Marian Kisiel, ks. Jerzy Szymik, Jerzy Lucjan Woźniak, Tadeusz Sławek, Andrzej Szuba

Redakcja  
Michał Noszczyk

Projekt okładki  
Anna Krasnodębska-Okreglicka

Korekta  
Adriana Szaforz

Łamanie  
Grażyna Szewczyk


Redaktor inicjujący  
Przemysław Pieniążek

Nota copyrightowa obowiązująca do 30.09.2023  
Copyright © 2022 by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Wszelkie prawa zastrzeżone

Sprzysiamy otwartej nauce.  
Od 1.10.2023 publikacja dostępna na licencji Creative Commons  
Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe  
(CC BY-SA 4.0)



Wersja elektroniczna monografii zostanie opublikowana w formule  
wolnego dostępu w Repozytorium Uniwersytetu Śląskiego  
[www.rebus.us.edu.pl](http://www.rebus.us.edu.pl)

 <https://orcid.org/0000-0001-7103-9285>  
Niesporek-Klanowska, Katarzyna  
Poezja, wyobraźnia, Śląsk : szkice /  
Katarzyna Niesporek-Klanowska. Wydanie I. -  
Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego,  
2022

<https://doi.org/10.31261/PN.4125>  
**ISBN 978-83-226-4218-4**  
(wersja drukowana)  
**ISBN 978-83-226-4219-1**  
(wersja elektroniczna)

Wydawca  
**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**  
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice  
[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)  
e-mail: [wydawnictwo@us.edu.pl](mailto:wydawnictwo@us.edu.pl)

Druk i oprawa  
Volumina.pl Daniel Krzanowski  
ul. Księcia Witolda 7-9  
71-063 Szczecin

Wydanie I. Ark. druk.18,0. Ark. wyd. 13,0. Papier offset 90g. PN 4125. Cena 49,90 zł (w tym VAT)



Katarzyna Niesporek-Klanowska – doktor, adiunkt w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, sekretarz Komisji Historycznoliterackiej PAN – oddział w Katowicach, czasopisma „Rana. Literatura – Doświadczenie – Tożsamość”, Komitetu Okręgowego w Katowicach Olimpiady Literatury i Języka Polskiego. W kręgu jej zainteresowań badawczych znajduje się krajowa i emigracyjna poezja polska drugiej połowy XX wieku, literatura na Górnym Śląsku oraz twórczość najnowsza. Artykuły naukowe i recenzje ogłaszała w tomach zbiorowych i czasopismach. Autorka monografii „Ja” Świetlickiego (2014); *Eda. Szkice o wyobraźni i poezji* (2015); *Boskie, ludzkie. Cztery studia o poetyckim doświadczeniu Boga* (2017), *Hałda. O śląskiej wyobraźni symbolicznej* (2019). Współredaktorka tomów zbiorowych.

Patronat honorowy  
Komisja Historycznoliteracka



Cena 49,90 zł (w tym VAT)

ISBN 978-83-226-4219-1



9 788322 642191

Więcej o książce

