

Małgorzata Mikołajczak

Studia i szkice
poświęcone
literaturze lubuskiej



Historia Literatury Pogranicza. Część pierwsza

UNIwersytet Zielonogórski

ZBLIŻENIA

*Dla Marka,
Grzesia i Marcina*

SERIA
Historia Literatury Pogranicza



Część pierwsza

MAŁGORZATA MIKOŁAJCZAK



ZBLIŻENIA

Studia i szkice
poświęcone literaturze lubuskiej



ZIELONA GÓRA 2011

RADA WYDAWNICZA

Krzysztof Urbanowski (*przewodniczący*),
Marian Adamski, Andrzej Maciejewski, Janusz Matkowski,
Maria Fic, Bohdan Halczak, Zdzisław Wołk, Michał Drab, Anna Walicka,
Beata Gabryś, Rafał Ciesielski, Ryszard Błażyński (*sekretarz*)

**RECENZJA**

Piotr Michałowski

REDAKCJA

Beata Szczeszek

KOREKTA

Monika Nowecka

PROJEKT OKŁADKI

Igor Myszkiewicz

OPRACOWANIE TYPOGRAFICZNE

Anna Strzyżewska

© Copyright by Uniwersytet Zielonogórski
Zielona Góra 2011

ISBN 978-83-7481-xxx-x

OFICyna WYDAWNICZA UNIWERSYTETU ZIELONOGÓRSKIEGO
65-246 Zielona Góra, ul. Podgórna 50, tel./faks (68) 328 78 64
www.ow.uz.zgora.pl, e-mail: sekretariatow@adm.uz.zgora.pl
Druk: Zakład Poligraficzny UZ

„TUTAJ MIESZKAM”. WPROWADZENIE



Zebrałe tu publikacje inspirowane były sytuacjami, z których literaturoznawca właściwie nie zwykł się tłumaczyć, pierwszym impulsem było bowiem zetknięcie się z twórczością danego autora bądź z konkretną książką. Ale są tu również teksty, które u genezy mają odmienną historię. Tak na przykład interpretacja powieści Ewy Ferenc pierwotnie przedstawiona została na jednym ze zorganizowanych przez Koło Literaturoznawców spotkań, a wspomnieć trzeba, że w gronie słuchaczy znajdowała się, omawiana wówczas nie tylko przeze mnie (także przez grono studentów), autorka. Podobną proveniencję ma rozdział poświęcony książce Marka Lobo Wojciechowskiego – powstały na kanwie laudacji, wygłoszonej podczas uroczystości wręczania Lubuskiego Wawrzynu Literackiego oraz jeden ze szkiców na temat twórczości Michała Kaziowa – przygotowywany na jubileusz pisarza, obchodzony przez Wojewódzką i Miejską Bibliotekę im. Cypriana Norwida. Pisząc o współczesnej literaturze regionalnej, trudno uniknąć takich konfrontacji. „Sytuacja odbioru” jest tu inaczej (lokalnie) zaprojektowana, a omawiani bohaterowie zazwyczaj nie mieszczą się w kostiumach literackich podmiotów i wychodzą poza role wewnętrznych autorów.

W wypadku tej książki szczególna, choć z innego względu, pozostaje również rola piszącego – literaturoznawcy, który stara się empatycznie podążać tropami autora, ale niekiedy (bo bywa i tak) przeobraża się w ferującego oceny recenzenta-zoila. Przy czym punkty widzenia badacza i lokalnego krytyka nie zawsze przystają do siebie, wymagają odmiennych perspektyw, hierarchii, przyzwyczajień – stąd różnorodność form i stylów pisania zaangażowanych w prezentowane tu ujęcie literackiego regionu. Uwzględnić trzeba także te różnice w sposobie patrzenia na literaturę, które wynikają z chronologii. W ciągu kilkunastu lat, dzielących teksty najstarsze i najnowsze, ewoluowały przecież nie tylko sylwetki twórcze autorów, ale i konteksty (literackie oraz literaturoznawcze). Ponadto, co dotyczy piszącej tej słowa, zmianie uległy pewne oceny i poglądy.

Co zatem sprawia, że zawarte w tej książce studia i szkice, krótkie recenzje oraz rozbudowane, przekrojowe syntezы stanowią pragną zwartą oraz jednolitą całość? Odpowiedź nieść musi osobiste wyznaczenie: Wszystkie są świadectwem mojej

literaturoznawczej lubuskiej przygody – przygody, która zaczęła się w połowie lat dziewięćdziesiątych i trwa ponad dekadę.

Pierwszy tekst poświęcony tutejszej literaturze (*Koneser komunalów*) ukazał się w roku 1995, zapoczątkowując temat regionalny, który biegł obok głównego nurtu moich badawczych zainteresowań, zawsze w ich tle obecny. „Tutaj mieszkam” – niech komentarzem będą słowa przywołane w tytule książki Ireny Dowgielewicz¹. A „tutaj” tego powstałego na Ziemi Lubuskiej tomiku ma konotacje inne niżeli przysłówek, sygnujący ostatni zbiorek wierszy Wisławy Szymborskiej (*Tutaj*). Inne, bo obliwy, skłania i uprasza; wzywa do refleksji na temat regionu. Z takiego właśnie „bycia blisko” powstały *Zbliżenia*.

Literaturoznawstwo dotyczące twórczości lubuskiej ma oczywiście swoich prekursorów, choć, jak można zauważyć, w przeszłości interesowano się tą literaturą mniej niżeli twórczością innych zachodnich regionów (wystarczy wspomnieć liczne prace poświęcone literaturze Pomorza Zachodniego czy też Dolnego i Górnego Śląska). O uprawianej na Środkowym Nadodrzu twórczości literackiej najwięcej bodaj pisał Andrzej K. Waśkiewicz, ale też sporo uwagi poświęcił jej Czesław Sobkowiak; na jej temat wypowiedzieli się znani krytycy: Henryk Bereza, Zbigniew Bienkowski, a okazjonalnie – Tomasz Burek, Jacek Łukasiewicz, Jerzy Madejski, Piotr Michałowski, Andrzej Zawada, by wymienić tylko niektórych autorów. Tym, którego nazwisko w historii literatury lubuskiej wspomnieć należałoby osobno, jest Czesław Paweł Dutka – honorowy rektor Zielonogórskiego Uniwersytetu Poezji, znawca i promotor lubuskiej literatury, usilnie dopominający się o dostrzeżenie „nurtu prowincjonalnego”. W jego książce, poświęconej twórczości regionu, zapisane zostało takie oto przekonanie:

słowo z peryferii (słowo peryferyjne) należy do literatury w sposób bardziej intensywny, aniżeli słowo definiujące literaturę, a więc usytuowane w sferze literackości. Słowo peryferii ma bowiem szansę odtworzenia procesu narodzin słowa literackiego w ogóle².

Myślę, że dziś, po przeszło dziesięciu latach, które upłynęły od wydania *Słowa peryferyjnego*, przed „słowem z peryferii” stoją również inne możliwości. Dla współczesnego literaturoznawstwa regionalizm stał się bowiem swego rodzaju wyzwaniem i – podobnie jak inne „mniejszościowe” tematy, przez lata podporządkowane centrali, spychane na margines – domaga się od badaczy nowego spojrzenia. Elżbieta Rybicka umieszcza ów „nowy regionalizm” w ramach dokonującego się w naukach humanistycznych zwrotu topograficznego, a spoglądając wstecz, tak diagnozuje obecne przemiany:

1 Por. I. Dowgielewicz, *Tutaj mieszkam*, Warszawa 1968.

2 C.P. Dutka, *Kultura literacka: regionalność i role pisarza*, [w:] tenże, *Słowo peryferyjne*, Zielona Góra 1999, s. 12.

Do lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych literatura regionalna traktowana była jako zjawisko drugorzędne i dopiero rosnąca od lat sześćdziesiątych fala jej popularności w Stanach Zjednoczonych przyniosła nowe perspektywy odczytania i wartościowania. [...] Obecnie [...] nowy regionalizm najwięcej zawdzięcza dyskursom mniejszościowym, a zwłaszcza teoriom postkolonialnym. [...] wchodzi także w osobliwe relacje z ponadregionalnym, czyli współcześnie z globalnym. Może najkrócej i najtrafniej ujął sprawę Salman Rushdie, pisząc w swej regionalnej i kosmopolitycznej zarazem powieści o Kaszmirze i Los Angeles, „każde miejsce jest częścią wszystkich innych miejsc”. I wreszcie nowy regionalizm nie jest tylko odmianą literatury na temat konkretnych miejsc, czy ułożonej w takich miejscach, jest także próbą „znalezienia nowego miejsca, z którego można badać literaturę”³.

Czy zebrane w tej książce teksty wpisują się w scharakteryzowany wyżej „nowy regionalizm”? Powiedzmy od razu: nie wszystkie, nie do końca. „Pozycyjność”, rozpoznawana *ex post*, podporządkowana jest tu innym, zdecydowanie subiektywnym kryteriom wyboru. Pewnie z tego względu w centrum moich rozważań znalazło się kilku wybranych autorów. Topografia podporządkowana została spojrzeniu, w którym istotne są nie (nie tyle) czynniki przestrzenno-geograficzne, co znakowo implikowany twórca, jego byt tekstowy. Byt, z którego jednakże – była o tym mowa – wychyla się (przymiła, uśmiecha, dopomina, obrusza) psychofizyczna, konkretna egzystencja autora.

Piszę o tym w przeświadczeniu, że oto ów sposób pisania zostaje zamknięty i że do głosu dochodzi dziś nowy styl myślenia na temat regionu. W odniesieniu do „tematu lubuskiego” instytucjonalną cezurę wyznacza powołanie pod koniec ubiegłego roku przy Zakładzie Teorii Literatury i Antropologii – Pracowni Badań nad Literaturą Regionalną. U podstaw pracowni legło założenie, że regionalna refleksja musi się łączyć z otwarciem wymiaru antropologicznego i poszukiwaniem zakorzenionych regionalnie, badanych z perspektywy geopoetyki – tropów egzystencji. Ten punkt widzenia uzasadniam w rozdziale zatytułowanym *Tropy topografii. Związki między literaturą i miejscem w twórczości lubuskiej...*, który chronologicznie rzecz biorąc, powinien wieńczyć książkę, któremu jednak – ze względu na rangę problemu – przypada rola szkicu wprowadzającego.

Prezentowana całość składa się z trzech kręgów tematycznych, respektujących zasadę stopnia ogólności: rozbudowane studia (w części I), sylwetki autorów (część II) i relacje z lektury (interpretacje, recenzje, eseistyczne omówienia) poszczególnych książek (część III). Mam nadzieję, że ze wszystkich proponowanych tu rozpoznań i ujęć wyłoni się, choć wyimkowy, zarys regionalnego *loci* w potrójnym – literackim, lokalnym i lubuskim splocie i że zarys ów okaże się takim zbliżeniem, które zawężając spojrzenie, bynajmniej nie ogranicza perspektywy.

3 E. Rybicka, *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 27.

Przeciwnie – daje asumpt do mówienia o sprawach, które wykraczają daleko poza problematykę regionu. A jeśli tak, może zainteresują nie tylko lokalnego czytelnika?

Dziękuję tym wszystkim, którzy przyczynili się do powstania książki: Profesorowi Dutce, który niegdyś zachęcił mnie do pisania na temat twórczości regionu oraz wspierającym mnie w badaniu literatury lokalnej koleżankom i kolegom z Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego (serdecznie myślę zwłaszcza o Leszku Jazowniku). Wdzięczność należy się także wyrozumiałym i udostępniającym mi swoje archiwa Autorom oraz – *last but not least* – Markowi, mojemu mężowi, dzięki któremu piszę dziś „z wewnątrz” regionu i bez którego nie byłoby pewnie „lubuskiej przygody”.

Część II



TROPY TOPOGRAFII

Związki między literaturą i miejscem w twórczości lubuskiej.

Rzut oka wstecz i zarys perspektyw badawczych



Twórczość lubuska. W tym określeniu zawiera się supozycja, że o jej kształcie decydują przesłanki pozaliterackie. Że istnieją geograficzne, historyczne oraz inne czynniki, wobec których wartość artystyczna schodzi na plan dalszy. I że to miejsce determinuje sposób uprawiania literatury – miejsce tworzące kulturowo zakreśloną przestrzeń.

Taki sposób myślenia zwykło się utożsamiać z regionalizmem, choć ściślej byłoby rzec – z regionalizmami, kierunek ten, podobnie jak różne inne „izmy”, ma bowiem wiele (w ostatnich latach coraz więcej) definicji, których zakres semantyczny pozostaje szeroki i niesprecyzowany¹. Także w nauce o literaturze, rozróżniającej literaturę regionalną i literaturę regionu, regionalizm jest wielorako rozumiany (przegląd znaczeń tego terminu obszernie omawia Erazm Kuźma²), a ponadto bywa utożsamiany z peryferyjnością i prowincjonalizmem; kojarzony z tutejszością, swojskością, z „małą”, „lokalną ojczyzną”. Dodajmy, że w obszernym terminologicznym spektrum mieszczą się również jego historyczne odmiany – od nich zacznijmy, zastanawiając się nad miejscem twórczości i miejscem w twórczości lubuskiej oraz nad perspektywami, które w badaniach literackich otwiera regionalizm.

* * *

Regionalizm przedwojenny, o romantycznym (regionalizm wileński) i młodopolskim (regionalizm podhalański) rodowodzie, reprezentowany przez między innymi beskidzką grupę Czartak, obecny w twórczości Stefana Żeromskiego czy też autorów skupionych wokół „Okolicy Poetów”, łączył się z pozytywistycznym solidaryzmem. Idealizując lud i ludową kulturę, zmierzał do aktywizacji danego regionu, a zarazem nie sprzyjał tendencjom separatystycznym, miał na celu

1 E. Kuźma, definiując literacki regionalizm i wskazując jego wyróżniki, stwierdza: „mimo tych prób uściślenia pojęcie literatury regionalnej pozostaje nadal niejasne” (*Regionalizm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Warszawa 1992, s. 926). Por. także E. Kuźma, *Regionalizm* (hasło), [w:] *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 2, red. A. Hutnikiewicz, A. Lam, Warszawa 2000, s. 95-96.

2 Tamże.

narodową integrację. Jacek Kolbuszewski przeciwstawia ów regionalizm zjawiskom, które zaszły w okresie PRL-u:

„peerelowski” regionalizm po roku 1956 stał się zjawiskiem sterowanym i stanowił jeden z elementów centralistycznie prowadzonej polityki kulturalnej, służyć zaś miał ekspresji tendencji ideologicznych głoszonych przez państwo. Stąd został on wprężnięty w służbę polityki integracyjnej na tak zwanych Ziemiach Odzyskanych i dlatego też pod szyldem regionalizmu organizowano imprezy w rodzaju Zjazdów Pisarzy Ziemi Zachodnich i Północnych³.

Na Ziemi Lubuskiej odbyły się dwa takie zjazdy: w roku 1963 oraz w roku 1970 (ostatni Zjazd Pisarzy Ziemi Zachodnich i Północnych). Przyjęte na nich wytyczne obligowały pisarzy do realizowania literackich zobowiązań wobec regionu: twórczość autorów związanych z „lubuską ojczyzną” podporządkować się miała państwowej polityce i propagować wartości odgórnie narzucone. Taki sposób uprawiania regionalizmu mocno zaciążył na kulturze, która nie miała, tak jak na przykład Podhale, Śląsk czy Kaszuby wcześniejszych tradycji i która dopiero po wojnie zaczęła się tworzyć. Wtedy właśnie (zwłaszcza po zmianach polityki kulturalnej, które zaszły po 1956 r.) zaczęła się ugruntowywać lubuska tożsamość.

„Ugruntowanie” nie jest tu tylko czczym frazeologizmem, powstająca lubuskość nie miała bowiem systemu korzeni.

Nikły procent ludności autochtonicznej nie odegrał w tym przypadku roli „pnia demograficznego”. Przeciwnie – z demograficznego punktu widzenia – przyczynił się poważnie do ukształtowania się nowej społeczności jako typowej społeczności na surowym korzeniu, powstałej w sytuacji prawie całkowitej wymiany ludności⁴.

Zygmunt Dulczewski, charakteryzując proces tworzenia się społeczności regionalnej na Ziemi Lubuskiej, posiłkuje się metaforą „surowego korzenia”⁵. Ów korzeń, trzeba jednak zaznaczyć, był słaby, nierozgałęziony, pozbawiony odnóg ledwo trzymał się ziemi. Nietrudno się domyślić, jakie zadanie stanęło przed uprawiającymi kulturę lubuską: wytworzenie systemu rozrośniętych pędów i tyleż rekonstrukcja, co skonstruowanie od nowa regionalnych korzeni.

W to zadanie zaangażowani zostali przybysze z różnych, geograficznie nieraz bardzo odległych rejonów. Wybierzmy przykładowe metryki – miejsca

3 J. Kolbuszewski, *Literackie oblicza regionalizmu*, [w:] *Region, regionalizm – pojęcia i rzeczywistość: Zbiór studiów*, red. K. Handke, Warszawa 1993, s. 188. Jak zauważa badacz, „w ten sposób ruch regionalistyczny przestał być domeną twórców i społeczników, stał się natomiast przestrzenią życia zbiorowego zaanektowaną przez działaczy, dyspozycyjnie występujących w ścisłym porozumieniu z władzami lokalnymi i regionalnymi. Regionalizm w ten sposób zyskał status zjawiska zorganizowanego w sensie administracyjnym i wpisane w ramy szerszych planów związanych przede wszystkim z polityką kulturalną” (tamże, s. 187).

4 Z. Dulczewski, *Tworzenie się nowych społeczności regionalnych na Ziemiach Zachodnich*, [w:] tenże, *Mój dom nad Odrą. Problem autochtonizacji*, Poznań 2001, s. 127.

5 Tamże.

urodzenia literackich nestorów: Kałusz koło Stanisławowa (Janusz Werstler), Koropiec koło Tarnopola (Michał Kaziów, Dawideny koło Czerniowiec (Bernard Najdek), Opatówek koło Kalisza (Jan Gross), Rohaczyn na Podolu (Gustaw Adam Łapszyński), Ostrów koło Poznania (Zbigniew Ryndak), Sosnowiec–Niwka (Janusz Koniusz), Zgierz (Ireneusz Krzysztof Szmidt), Wielkie Hajduki koło Chorzowa (Tadeusz Sojka), Strzyżowice, województwo katowickie (Wiesław Sauter), Aleksandrów Kujawski (Zdzisław Morawski), Gniezno (Tadeusz Kajan), Anińsk na Witebszczyźnie (Włodzimierz Korsak), Kijów (Irena Dowgielewicz), Weldirz koło Stanisławowa (Zygmunt Trziszka), Telikpol koło Nowogrodu (Bronisław Suzanowicz), Stanisławów (Romuald Szura), Sieńkańce na Wileńszczyźnie (Witold Niedźwiedzki), Otorów koło Poznania (Zbigniew Ryndak), Santoka (Henryk Szyłkin), Inowrocław (Bolesław Soliński). W katalogu, który reprezentuje przesiedleńczą statystykę, dominują Litwa oraz Ukraina. Ale też spora część pisarzy przybyła tu ze Śląska, Wielkopolski, Mazowsza. I tylko nieliczni mieli szczęście wywodzić się stąd, jak Henryk Ankiewicz (Andabata), który przyszedł na świat w Obrze koło Wolsztyna. Ich wszystkich, o odmiennej przeszłości, innym bagażu tradycji, dziś określanych mianem „pisarzy lubuskich” miało połączyć przede wszystkim miejsce. Miejsce szczególne w tym sensie, że jego wyróżnikiem był... brak szczególności.

Niewyrzistość okazała się, paradoksalnie, najbardziej wyrazistą cechą lubuskiego regionu, który od samego początku stanowił przestrzeń słabo określoną: niestabilną, płynną, o ruchomych granicach⁶. Tak było w historycznych czasach, gdy Ziemia Lubuska jawiła się jako *res nullius*, obejmowała bowiem tereny nienależące ani do Śląska, ani do Brandenburgii, ani do Wielkopolski, ani do Pomorza Zachodniego, usytuowane na styku tych prowincji. Tak stało się również po zakończeniu wojennych działań i w nowych granicach, kiedy ziemia ta miała już swego gospodarza: kolejne zmiany związane z ustanowieniem województw, decyzje administracyjne kilkakrotnie modyfikowały kształt lubuskiego regionu.

Owa nieokreśloność zdeterminowała także życie literackie. Przed wojną obszar dzisiejszego województwa lubuskiego zdominowany był przez przyległe obszary i przez sąsiedztwo wielkich miast (Wrocławia, Poznania, Berlina, Szczecina), i może dlatego w dziejach literatury nie miał większego znaczenia. Tak jest i dzisiaj – na mapie powojennej literatury pisarstwo lubuskie stanowi białą plamę. Andrzej K. Waśkiewicz, badacz i krytyk, który poświęcił wiele uwagi twórczości regionu, spoglądając retrospektywnie na życie literackie Ziemi Lubuskiej, charakteryzuje je w takim właśnie fatalistycznym duchu:

6 Por. na ten temat m.in. J. Łukasiewicz (*O życiu literackim na Ziemi Lubuskiej i niektórych perspektywach badawczych*, „Pro Libris” 2001, nr 1, s. 14-15) i S. Kufel (*Lubuska tożsamość*, tamże, s. 8).

Nie było to nigdy środowisko duże. Nigdy też nie posiadało w swym składzie reprezentantów wszystkich gatunków literackich, a także autorów mogących spełniać różnorakie środowiskowe funkcje – od autorytetów (obojętnie jakich opcji) po dyżurnych wrogów ludu. Nie uformowały się tu żadne szkoły literackie, promieniujące na sąsiednie ośrodki. Krytycy, jeśli byli, to funkcjonowali samotnie, bez większego na miejscu, rezonansu. [...] Moc przyciągania ten ośrodek też miał raczej niewielką⁷.

Tak sytuacja zarysowuje się z perspektywy początku XXI wieku. Powróćmy jednak do pierwszej powojennej dekady. Dla przybywających tu w drugiej połowie lat czterdziestych i w latach pięćdziesiątych region ten stanowił przestrzeń kulturowo dziewiczą – był niczym *tabula rasa* przygotowana do zapisywania. Po wojnie zaczęto więc intensywnie pokrywać ową „kartę” znakami, które miały budować kształt nowej tożsamości – niełatwej, bo spajającej zespół nieprzystających, odmiennych elementów. W odróżnieniu od innych, kształtujących się powojennie środowisk, lubuskie rodziło się niejako *ex nihilo*, wyrastało – jak cały region – z „surowego korzenia”. Tak, pisząc o poezji lubuskiej, komentował to Zbigniew Bieńkowski:

Zielonogórski obszar poezji tym się różni od innych, że uformował się samodzielnie. Nie przybyło tutaj, jak kiedyś do Wrocławia czy Szczecina, gotowe środowisko, wokół którego skupiło się życie artystyczne. Środowisko zielonogórskie kielkowało, wzrastało i fermentowało samodzielnie⁸.

Paralelnie do procesów integracyjnych, scalających odbywało się kulturowe „oswajanie” Ziemi Lubuskiej, które nazwane zostało później „lubuskim eksperymentem”⁹. Z dzisiejszej perspektywy jednakże patrzeć nań można jako na „kolonizowanie” dokonywane w podwójnym – historycznym (1) oraz aktualnym (2) planie, jako na „ukorzenie” obejmujące wymiary głębi i powierzchni – przyrzymy się pokrótce, jak wyglądały oba.

* * *

(1) Elementem, który okazał się podstawowy dla budowanej na tych ziemiach lubuskiej tożsamości i który posłużył do legitymizacji Ziemi Lubuskiej jako „odzyskanej”, była jej przynależność do państwa polskiego od X do połowy XIII wieku. W nawiązaniu do idei Polski Piastowskiej konstruowano mit założycielski, paralelnie do mitu Polski Jagiellonów. Ów mit miał tworzyć nową historyczną

7 A.K. Waśkiewicz, *Cztery dekady literatury lubuskiej – z perspektywy po trosze osobistej*, [w:] *Cztery dekady. 40-lecie Związku Literatów Polskich w Zielonej Górze (13 X 1961-13 X 2001)*, red. i oprac. E. Kurzawa, Zielona Góra 2002, s. 42.

8 Z. Bieńkowski, *Poeci zielonogórscy*, [w:] J. Iwaszkiewicz i in., *Literatura na Ziemi Lubuskiej*, Zielona Góra 1968, s. 7.

9 Na temat tego „znanego w całym kraju” eksperymentu, owocującego modelem lubuskim życia kulturalnego pisze Z. Dulczewski (*Tworzenie się...*, s. 140).

mitologię – Kresów Zachodnich i uprawomocnić obecność Polaków na terenach, które po uporczywym opieraniu się wpływowi germańskiemu i po wielowiekowym oderwaniu wróciły do macierzy. Idea „odwiecznej polskiej obecności” na Ziemi Lubuskiej odpowiadała na ściśle określone polityczne wezwanie, ale nie można zapominać, że uwarunkowana też była innymi czynnikami: przede wszystkim psychiczną i społeczną potrzebą przybywających tutaj osadników. Tak pisze o tym Halina Tumolska w książce poświęconej mitologii Kresów Zachodnich:

Na terenach historycznych ziem polskich, uzyskanych po wojnie, miała powstać nowa kwitnąca cywilizacja budowana rękami Polaków, zadająca kłam szowinistycznym teoriom uczonych niemieckich o niezdolności narodu polskiego do tworzenia własnej kultury i sprawnego państwa. Nowy mit, nierzadko wbrew woli tych, którzy mieli go współtworzyć (publicystom, uczonym, literatom, reżyserom filmowym, twórcom kultury masowej), w określony sposób upolityczniony, a granicę na Odrze i Nysie wpisano w oficjalną doktrynę ustrojową państwa i podniesiono do rangi racji stanu. Powołane zostało specjalne Ministerstwo Ziem Zachodnich i inne formy instytucjonalnie służące organizacji życia na nowo przyłączonych ziemiach [...]. Zaczęto wydawać specjalne pisma promujące tematykę Ziem Odzyskanych. Nowa mitologia stała się potrzebna, zarówno władzy, jak i zwykłym Polakom [...]¹⁰.

Jak twórczość lubuska włączyła się w tworzenie tego mitu? Kierunek wskazały prace historyków, dając historyczne podwaliny lubuskiej tożsamości. Największe zasługi miał w tym zakresie poznański Instytut Zachodni i wydawane przezeń książki Michała Szczanieckiego¹¹. Ale podobne ujęcia ukazywały się także na gruncie lubuskim, by wspomnieć choćby *Z dziejów polskości na Ziemi Lubuskiej* – pracę opublikowaną w roku 1966 między innymi pod redakcją Tadeusza Kajana. Owe publikacje włączały się w ilustrację politycznych haseł, sformułowanych na potrzeby historycznej chwili, tak na przykład *Ziemia Lubuska wolna* – obwieszczała inna książka Kajana (1959). Po nich przyszły beletryzowane dzieje. Wiesław Sauter pisał o walkach o polskość Babimojszczyzny (*Z walk o polskość Babimojszczyzny*) i o powrocie na ziemie piastowskie (*Powrót na piastowskie ziemie*). Tadeusz Jasiński opowiadał o dziejach Ziemi Lubuskiej w książkach *Dymy wyższe nad dęby* oraz *Mieczem i krzyżem*. W tym nurcie mieściły się też beletryzowane biografie Polaków, historycznie związanych z terenem Zielonej Góry, jak na przykład *Taddeo Polacco z Zielonej Góry* Janusza Koniusza. Pierwsze były jednak opublikowane w roku 1954 *Kartki z Ziemi Lubuskiej* Eugeniusza Paukszty, zawierające treści na poły historyczne, na poły baśniowe. One też, można przypuszczać, odgrywały rolę wzorca literackiego, z którego czerpali późniejsi autorzy (tu

¹⁰ H. Tumolska, *Wstęp*, [do:] też, *Mitologia Kresów Zachodnich w pamiętnikarstwie i beletryście polskiej (1945-2000). Szkice do dziejów kultury pogranicza*, Toruń 2007, s. 11-12.

¹¹ Por. np. M. Szczaniecki, *Z dziejów polskości na Ziemi Lubuskiej*, Poznań 1948; *Ziemia Lubuska*, red. M. Szczaniecki, S. Zajchowska, Poznań 1950.

m.in. po raz pierwszy opowiedziana została biografia „Taddeo z Zielonej Góry”). Funkcję instruktażową mogło pełnić także słowo wprowadzające do książki, dobrze obrazujące nastawienie charakterystyczne dla piszących w tamtym okresie. Oto fragment:

Powracający na ziemię ojczystą repatrianci mało wiedzieli o tych uporczywych zmaganiach rodaków z Nadodrza, o bronionej tradycji, o przywódcach, których losy zawarto w pieśniach ludowych. Niełatwo było uchować język polski, ustrzec słowiańskie obyczaje, wytrzymać nacisk nienawiści i pogardy. Wielowiekowy trud chłopa i robotnika bywał niezauważony. Zapomniano o postaciach, które stały się tutaj symbolem wierności i męznego trwania. Więc słusznie dziś o wydobyte tej chlubnej przeszłości dopominają się rodziimiacy¹².

„Rodziimiacy” – to określenie dotyczy napływowych mieszkańców regionu, otrzymywali zatem lubuskie „kartki”, niebezpiecznie nasuwające skojarzenia ze stronami uczniowskiego zeszytu, były to bowiem wypisy z historii, barwnie podane dzieje, pisane tyleż ze społecznej (psychicznej, lokalnej) potrzeby, co na polityczne, uzasadnione „momentem historycznym” wezwanie. Na Ziemi Lubuskiej powstało kilka takich książek, utrzymanych w konwencji powieści historycznej i opowiadania historycznego (i biograficznego) albo też – baśni, podania, legendy. Dużą popularnością cieszyły się, i cieszą nadal, te ostatnie. Literatura lubuska liczy dziś ponad kilkanaście publikacji, kwalifikowanych jako zbiory baśni, legend, podań. Poprzestańmy na wskazaniu kilku charakterystycznych tytułów: *Złota dzida Bolesława, Królewska pieczęć. Z baśni i podań Nadodrza, W Babimoście na moście. Z legend i baśni Środkowego Nadodrza, Żelazny diabeł oraz inne podania i baśnie lubuskie, O skarbach w bytomskim zamku oraz inne podania i baśnie lubuskie, O zbójcach, kacie i strasznych mieszczanach. Z baśni i podań Środkowego Nadodrza.*

Ale twórcy „lubuskiego mitu” opierali się nie tylko na treściach, które miały historyczne i legendarne udokumentowanie. Produktywny w obszarze budowanej *ex nihilo* swojskości był również wątek, odwołujący się do istniejących w starszej tradycji opowieści, które na przykład mówiły o momencie stworzenia. „Wydaje się, że ziemi tej bardzo blisko do czasów, kiedy powstawał świat; znaczy bliżej jej tam niż innym ziemiom [...]”¹³ – pisał o Ziemi Lubuskiej Zygmunt Trziszka, a jego narracja wpisywała się w topos, znany dobrze choćby z poematu Hezjoda. W *Narodzinach Bogów* czytamy: „[...] najpierw powstał Chaos, a zasię po nim / Ziemia o piersi szerokiej, wszystkim bezpieczna siedziba”¹⁴. I ów pierwotny chaos,

12 W. Żukrowski, *Przedmowa*, [do:] E. Paukszta, *Kartki z Ziemi Lubuskiej*, Warszawa 1954, s. 6.

13 Z. Trziszka, *Podróże do mojej Itaki*, Warszawa 1980, s. 7.

14 Por. Hezjod, *Narodziny Bogów (Teogonia)*. *Prace i dni. Tarcza*, przeł. J. Łanowski, Warszawa 1999, s. 36.

owo miejsce, jawiące się, wedle określenia Andrzeja K. Waśkiewicza jako „obce i wrogie”¹⁵ przemieniał się – pod piórem lokalnych pisarzy – w obszar przyjazny, objawiał się jako Matka Ziemia przygarniająca przybyszów wracających na „ojczyzny łono”.

W funkcji adaptacyjnej równie nośne były greckie mity, między innymi historia Argonautów oraz Odyseja. W homeryckim wątku eksploatowano zwłaszcza motyw powrotu do Itaki. Cytowane wyżej słowa Trziszki pochodzą z książki zatytułowanej właśnie *Podróże do mojej Itaki*, a kilka zdań dalej jej autor wyznaje:

W tym, co wyszło spod mojego pióra jest zawsze próba odyssey i odwołania do Itaki Noteckiej, bo tylko tam widzę stały ląd. Dzisiejsze podróże do Gorzowa i pod Gorzów, wypadki do Zielonej Góry i do zachodnio-kresowego Lubuska nad Nysą prawie, gdzie teraz mieszka matka i rodzeństwo, to dla mnie cała celebra, symbol powrotu do **prawdziwej Itaki** [podkr. M.M.]¹⁶.

To tylko jeden z przykładów, ukazujących, jak kształtowała się lubuska mitologia. Literacki „ruch w głąb” odkrywał wielowiekowe historyczne pokłady i kładł podwaliny pod regionalną, w założeniu autorów, rdzennie polską, tożsamość. Był także sięganiem w obszary pamięci archetypowej, utrwalonej w najstarszych opowieściach – dzięki niej powstawała tyleż odwieczna, co nowa lubuska genezis.

* * *

(2) Oprócz planu historycznego istotny był aktualny wymiar – adaptacji oraz osvajania. Twórcy lubuscy, podobnie jak inni, zasiedlający Ziemię Zachodnie, autorzy:

do prastarej baśni o słowiańskiej krainie nad Odrą, Wisłą i Bałtykiem mieli dopisać nową – o dzielnych osadnikach, którzy przeżywszy piekło wojny i okupacji, po długiej, tułaczkiej podróży dotarli do celu, do swojej Itaki, niczym mityczni wędrowcy, poszukujący „wysp szczęśliwych”¹⁷.

Dla powracających do „zachodniej Itaki” osadników rolę legitymacji – matrycy pieczętującej stanowiła grupa epitetów: „lubuski”, „lubuska”, „lubuskie” etc. Nazwy, które pierwotnie odnosiły się do słowiańskiego plemienia Lubuszan, zajmującego niewielki obszar w okolicy Lubusza (dzisiaj niemieckie nadodrzańskie miasto Lebus), po wojnie zostały ekstrapolowane na obszar określonego administracyjnie terytorium, a posługiwanie się nimi było elementem socjotechniki zmierzającej do

15 A.K. Waśkiewicz, *Cztery dekady...*, s. 27.

16 Z. Trziszka, *Podróże...*, s. 9. W kolejnym szkicu zawartym w tej książce autor rozwija mit o zdobywcach złotego runa (*Tryptyk lubuski*, [w:] *Podróże...*, s. 19-20).

17 H. Tumolska, *Fenomen Kresów jako wspólnoty wyobrażonej*, [w:] *taż, Mitologia...*, s. 21.

konsolidacji nowego regionu¹⁸. Tej konsolidacji służyła także literatura sygnowana wyżej wymienionymi nazwami. Najbardziej charakterystycznym, niemającym regionalnych odpowiedników w skali kraju, przykładem są „lubuskie” w nagłówku albo w podtytule opracowania oraz antologii: *Poszukując słowa. Antologia poezji lubuskiej* (red. Z. Bieńkowski, 1968); *Lubuskie środowisko literackie, Miejsce zmagania. Współcześni pisarze lubuscy, Mieszkam w wierszu. Antologia poezji lubuskiej, Od słowa do słowa. Antologia poezji lubuskiej* etc. [podkr. M.M.].

Inna grupa określeń zaangażowana w tworzenie lokalnej społeczności eksploatowała geografę rzek – wodny krwioobieg regionalnego życia. W literaturze lubuskiej można znaleźć nazwy odnoszące się do rzek regionu, na przykład *Nad rzeką Bobrem. Wiersze dla dzieci* Bronisława Suzanowicza, *Gdzie Drawy szybki bieg* Władysława Łazuki. Najliczniejsze określenia wiążą się z ważną nie tylko strategicznie Odrą. Warto pamiętać, że po roku 1975 właśnie rzeczna toponimika – Środkowe Nadodrze, pretendowała do nazwy całego regionu. Do tego określenia, przywoływanego w funkcji patronimicznej, nawiązywały powstające tu czasopisma, przede wszystkim „Nadodrze”, ale też wychodzące później „Lubuskie Nadodrze”, „Komunikaty Nadodrzańskie”, „Nad Odrą”. O żywotności odrzańskiego nurtu mogą świadczyć dwa opublikowane niedawno tomiki: *Odrą pisane* Zdzisława Morawskiego i *Odrzańskie* Mieczysława Warszawskiego. Na czym polega ów „rzeczny fenomen”? Uzasadniając jego atrakcyjność, można by sięgnąć do jońskich filozofów przyrody, zwłaszcza do Talesa z Miletu, zdaniem którego woda jest źródłem życia, z niej zrodzić się miały wszystkie inne żywioły. W tym wypadku jednak najważniejszy okazał się proces zdomowienia w dorzeczu odbywający się w nawiązaniu do topiki domu. Jego ilustracją może być *Dom nadodrzański* – zbiór opowiadań autorstwa wspomnianego Trziszki. Jednak nie twórczość beletrystyczna, ale literatura faktu, zwłaszcza wspomnienia, reportaże, pamiętniki miały okazać się terenem najbardziej predysponowanym do budowania „domowej przestrzeni”. Najważniejszy stał się tu cykl wspomnieniowych pamiętników zebranych pod wspólnym tytułem *Mój dom nad Odrą*. Pierwszy tom, będący pokłosiem konkursu pamiętnikarskiego rozpisanego przez Lubuskie

18 Por. Z. Dulczewski, *Tworzenie się nowych społeczności...*, s. 130-131. „Warto zauważyć – pisze badacz – że to rozpowszechnienie się nazwy »Ziemia Lubuska« w jej obecnym regionalnym znaczeniu jest jej swoistą karierą w okresie istnienia PRL, jest awansem nazwy prawie zapomnianej i odnoszącej się do małego skrawka ziemi – do nazwy żywej, będącej w częstym użyciu, występującej w potocznych rozmowach i odnoszącej się do obszaru jednego z największych województw w kraju” (s. 132). Warto zauważyć, że ok. 20% pierwotnie historycznej Ziemi Lubuskiej, ukształtowanej w X i istniejącej do XIII w., po 1945 r. pozostało w obszarze niemieckiej Brandenburgii. Por. także na ten temat M. Balak-Hryńkiewicz, *Ziemia Lubuska – problem nazwy regionu*, [w:] *Ziemia Lubuska na tle procesów regionalizacji w Polsce i Unii Europejskiej*: praca doktorska napisana pod kierunkiem L. Koćwina, Uniwersytet Zielonogórski. Wydział Humanistyczny (w zbiorach Biblioteki Uniwersytetu Zielonogórskiego).

Towarzystwo Kultury i „Gazetę” („Zielonogórska”), ukazał się już w roku 1961. Później w odstępach mniej więcej czteroletnich ogłaszane były kolejne takie zbiory, wśród nich pamiętniki i wspomnienia członków lokalnych organizacji młodzieżowych i zapiski mieszkańców Ziemi Głogowskiej. Funkcja adaptacyjna wpisana była w tytuły, którymi opatrzone na przykład głogowskie wspomnienia: *Dom, który w mozolnym trudzie wznosiłem, Byłem szczęśliwy i wdzięczny ojcu, że się tutaj osiedlił, Czujemy się tak, jak byśmy tutaj wyrosli, A ziemia głogowska jest piękna i urodzajna, Wszędzie wre życie, jakiego tu nie było* etc. Tego typu pamiętnikarstwo propagowane przez Instytut Zachodni stworzyło wyjątkowo bogatą literacką dokumentację. Przy czym należy podkreślić, że Lubuskie Towarzystwo Kulturalne wydało pamiętnikarstwo niepowtarzalne w skali żadnego innego regionu, liczące aż siedem, sygnowanych tym samym tytułem tomów.

* * *

Budowanie „domu nad Odrą” trwało do późnych lat osiemdziesiątych. W roku 1988 ukazuje się siódmy, ostatni tom tak zatytułowanych wspomnień. Dwa lata później przestaje wychodzić najważniejsze pismo regionu – „Nadodrze”, które od roku 1957 określało i współtworzyło charakter powstającej tu literatury. Już w roku kolejnym pod patronatem Towarzystwa Kultury Narodoworeligijnej zaczyna się ukazywać miesięcznik „Nad Odrą”, propagujący zgoła odmienną wizję lubuskiej kultury. Ta wymiana tytułów lubuskich czasopism może symbolizować przemianę profilowanych regionalnie treści. Rolę pierwszoplanową odegrały tu czynniki *stricte* polityczne, ale nie tylko. Zmieniła się bowiem sytuacja mieszkańców regionu i tylko najstarsi z nich zachowali status „idących na Zachód osadników”. Teraz o kształcie Ziemi Lubuskiej decydować mieli już nie przybysze, ale urodzeni na tym terenie „tuziemcy” – złączeni z nim rdzenną (przez miejsce urodzenia, przebywania, pracy) więzią. Trafnie zauważa Waśkiewicz, że od pokolenia urodzonego w latach pięćdziesiątych:

zaczynają się dzieje tuziemców, nie przybyszy. I normy oglądu najbliższego otoczenia, które zapoczątkowało, rzutować będą na następców. Unieważniając cały kompleks spraw i tematów, którymi żyła wczesna proza Trziszki¹⁹.

Dla pisarzy, którzy przyszli na świat w „nadodrzańskim domu” i debiutowali w połowie lat siedemdziesiątych, słowo „region” ma desygnat tradycyjny: oznacza podwórkę, na którym się bawili, szkołę, w której poznawali alfabet, park czy las, będący miejscem ich pierwszych spacerów, wreszcie cmentarz, na którym dziś

19 A.K. Waśkiewicz, *Cztery dekady...*, s. 34.

znajdują się groby najbliższych²⁰. Twórczość literacka tego pokolenia siłą rzeczy mocniej wiąże się z regionem, będącym teraz prawdziwie rodzinną ojczyzną. Ale – co uderzające – w tym samym stopniu ojczyzną niechcianą, noszącą cechy ograniczającej, wyklętej przestrzeni. W tym pokoleniu głos regionu wyraża się w kompleksie zaściankowości, prowincji. Odium pozostawione przez peerelowski regionalizm etnograficzny skutkuje i łączy się tu z gestem odrzucenia regionalnej idei²¹.

Dla lubuskiej literatury przełomowy był dopiero rok 1989. Zachodzące wówczas przemiany wpisywały się w transformację polityczną, ale ich katalizatorem były nie tylko sprawy polityki. Koniec wieku XX przyniósł wzmożone zainteresowanie regionem. „Przebudzenie etniczne”, „powrót do korzeni”, „zakorzenie w małej, lokalnej ojczyźnie” łączyły się z odwrotem od wielkich społeczności miejskich do małych wspólnot lokalnych i tego, co dawało osadzenie w alternatywnej dla kultury narodowej i integrującej się Europy – społeczności mniejszego rzędu, regionu. Eugeniusz Kurzawa, jeden z przedstawicieli roczników, które debiutowały w latach siedemdziesiątych, poświęca tomik *Zapis* miastu swego dorostania, a ukazując „miejsce / rozlane na nici niespiesznej”, drąży zapisane w starych kronikach dzieje. Inny przedstawiciel tego pokolenia, Czesław Sobkowiak, lokalizuje centrum świata w podzielonogórskiej Zawadzie, Wojciech Śmigieński czyni bohaterem najnowszego tomiku małą miejscowość, Droniki.

Zjawiska te najwięcej zawdzięczały procesom globalizacji z jednej strony, z drugiej – przemianom, które pod koniec XX i na początku XXI wieku zaszły w naukach humanistycznych i które zaowocowały powstaniem nowego regionalizmu. Na kształcie tego ruchu silne piętno odcisnął postmodernizm:

oba nurty połączył krytycyzm wobec elitarnego modernizmu, zwłaszcza wobec jego uniwersalistycznych uzurpacji. O ile jednak postmodernizm literacki nastawiony był na eksperymenty formalne i nie był zainteresowany związkami z topografią geograficzną, o tyle nowy regionalizm optował raczej za technikami realistycznymi, lokalność stawiając oczywiście w centrum zainteresowania²²

– pisze Elżbieta Rybicka, charakteryzując wczesny etap kształtowania się nowego oblicza badań regionalnych. Współcześnie natomiast, zauważa badaczka, ruch

20 Por. literackie określenie regionu autorstwa J. Miąskowskiego, cyt. za H. Skorowski, *Współczesne ujęcie regionalizmu*, „Saecularum Christianum” 2006, nr 2, s. 158.

21 Najbardziej wymowne są pod tym względem wypowiedzi C. Markiewicza i E. Kurzawy.

22 E. Rybicka, *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 27. Ponadto badaczka zauważa: „literatura jest pryzmatem, który przekształca autentyczne loci w miejsca literackie (refrakcja); literatura i miejsce geograficzne nie są wobec siebie ekskluzywne, lecz komplementarne, prowadzące nieustanne negocjacje” (tamże, s. 25).

ten popularyzowany jest dzięki dyskursom mniejszościowym i wiąże się z emancypacją oraz z dyskursem postkolonialnym.

Lokalne czy regionalne narracje traktuje się bowiem jako strategię emancypacyjną i krytyczną odpowiedź na wielkie Opowieści Narodowościowe z jednej strony, a z drugiej jako reakcję na globalizacyjne atocie i nie-miejsca²³.

Nowy regionalizm podlega zatem przeciwstawnym tendencjom: homogenizacji oraz autonomii. Pragnienie uczestnictwa w wielogłosie wspólnoty europejskiej łączy się tu z dążeniem do zachowania odrębności. Europa bez granic przekształcając się w Europę regionów, staje się zarazem obszarem, w którym „każde miejsce jest częścią wszystkich innych miejsc”²⁴. Janusz Werstler, jeden z lubuskich autorów, wyrazi tę myśl słowami, w których pobrzmiwia znajome echo internacjonalizmu:

nie ma większego bólu niemieckiego
czy mniejszego polskiego
jest jeden
nie ma granic geograficznych
jednak cierpi Ziemia
[...] jest człowieczy
nasz ból²⁵

W wydanej w roku 2001 poetyckiej książce *Ocalone w słowie*, z której pochodzi cytowany fragment, autor sięga do wątku niemieckiego. To jeden z sygnałów, wyznaczających punkt zwrotny lubuskiej literatury i regionalizmu lubuskiego, a zarazem wyraz tendencji już wcześniej dochodzącej do głosu w całej północno-zachodniej literaturze: zainteresowania przedwojenną historią polsko-niemieckiego pogranicza. Przywracanie pamięci o niemieckich noblistach, żyjących niegdyś na lubuskich terenach, badania nad winiarską tradycją Zielonej Góry, odkrywanie tradycji w dziedzinie gospodarczej oraz przemysłowej – przykłady docenienia niemieckiej kultury, które wymienia Czesław Osękowski²⁶, znajdują odpowiednik na gruncie literatury. Dość wspomnieć, że wydana w roku 2002 książka *Dawno temu nad Odrą* nie opowiada już piastowskich dziejów, ale... „bajki dla dzieci z Frankfurtu nad Odrą i Słubic”.

Po roku 1989 do głosu dochodzi też „nowa” pamięć wcześniejszych generacji czy raczej, należałoby rzec, pamięć dotąd zamrożona. W ramach prywatnych

23 Tamże.

24 S. Rushdie, cyt. za E. Rybicka, *Od poetyki...*, s. 27.

25 J. Werstler, *O bólu*, [w:] tenże, *Ocalone w słowie: odejście Anny, odejście Marii*, Zielona Góra 2001, s. 17.

26 Por. C. Osękowski, *Regionalna tradycja na pograniczu polsko-niemieckim*, „Pro Libris” 2002, nr 1, s. 10.

„przeciw-historii” dokonują się powroty do „miejsc utraconych”, do ojczyzn dzieciństwa pozostawionych na Śląsku czy na Kresach Wschodnich. Dzięki temu lubuski regionalizm zostaje wzbogacony o regionalizm przedwojenny: niemiecki oraz wschodni. Scharakteryzowane zjawiska zapoczątkowują nowy etap rozwoju lubuskiego regionalizmu.

* * *

Biorąc pod uwagę scharakteryzowane przemiany, w historii literatury lubuskiej można wyodrębnić trzy okresy: od zakończenia wojny do połowy lat siedemdziesiątych (1); od połowy lat siedemdziesiątych do roku 1989 (2); od roku 1989 do dzisiaj (3). Okresy te pozostają w ścisłym związku z chronologią współczesnej literatury, ale też z fazami rozwojowymi powojennego regionalizmu: falą powojennego (intensywnego po roku 1957) rozwoju (1), etapem osłabienia idei regionalnej – w warunkach PRL-u przybierającej często postać etnocentryzmu (2) i ożywieniem regionalizmu w ramach nowego ujęcia regionu (3). Oto skrócone, ogólne charakterystyki tych etapów:

(1) Pierwszy okres w historii literatury lubuskiej (od roku 1945 do połowy lat siedemdziesiątych) odpowiada kształtowaniu się i dojrzewaniu lubuskiego środowiska literackiego. Proces ów dokonywał się stopniowo, a jego linia rozwojowa znaczone jest „skokami”, które wyznaczają wewnętrzne cezury: rok 1954, rok 1957 i rok 1961.

W stosunku do literatury ogólnopolskiej twórczość lubuska wystartowała z opóźnieniem, spowodowanym przede wszystkim tym, że niewielu pisarzy przybyło tu zaraz po wojnie. Większość autorów osiedlała się na Ziemi Lubuskiej w kolejnych latach, a dynamika tego zjawiska nasiliła się po roku 1950, gdy utworzone zostało województwo zielonogórskie. Można przyjąć, że wstępny okres osadnictwa, cechujący się adaptowaniem do nowych warunków, a zarazem niepewnością co do dalszych losów Ziemi Odzyskanych, zamyka rok 1954, w którym do województwa zielonogórskiego przyjeżdżają tacy autorzy, jak Tadeusz Jasiński, Janusz Koniusz, Stanisław Masłowski, Adam Kurczyna. Powstająca wówczas twórczość pisana była głównie do szuflady, nie istniały bowiem wydawnictwa, gazety, czasopisma, na łamach których promowana byłaby lokalna literatura. Pierwszy czasopiśmienniczy organ, jednodniówka, zatytułowana „Ziemia Lubuska” wychodzi w roku 1955 i dopiero od tego momentu można mówić o pojawieniu się twórczości lubuskiej.

W drugiej połowie lat pięćdziesiątych literaturę regionu reprezentują już liczniejsi autorzy, na ten okres przypada czas ważnych debiutów: Papuszy, Janusza Koniusza, Eugeniusza Wachowiaka, Henryka Szyllkina, Bronisława Suzanowicza, Ireny Dowgielewicz, Zdzisława Morawskiego. Intensywny rozwój twórczości

lubuskiej zaczyna się na fali przemian popaździernikowych, po roku 1957, kiedy zmienia się niesprzyjająca dotąd rozwojowi ruchu regionalnego oficjalna polityka państwa, a regionalizm zaczyna być traktowany jako element procesu socjalistycznej demokratyzacji. W roku 1957 powstaje czasopismo „Nadodrze”, powołane przez założone w tym samym czasie Lubuskie Towarzystwo Kultury i właśnie pod egidą LTK wychodzi wówczas większość książek lubuskich. Między innymi w roku 1958 nakładem LTK ukazuje się pierwsza zbiorowa publikacja *Miniatury*, zawierająca poetyckie prezentacje ośmiu lubuskich poetów i zapoczątkowująca zjawisko nazwane później „pierwszym lubuskim boomem poetyckim”²⁷.

Ostatnią wewnętrzną cezurę tego okresu wyznacza październik 1961 roku, w którym powstaje lubuski oddział Związku Literatów Polskich. Ów pierwszy powojenny etap rozwoju lubuskiej literatury, etap, dodajmy, który doczekał się już krytyczno-badawczych opracowań²⁸, należy do formacji „pionierów” i „dzieci wojny” (takimi określeniami posiłkuje się przywołany wyżej Waśkiewicz). Powstają wtedy nie tylko tomiki poetyckie, ale też powieści Ireny Dowgielewicz, Koniusza, Trziszki etc. Ten okres intensywnego rozwoju, podporządkowany idei tworzenia i scalania regionu, kształtowania lubuskiej literackiej tożsamości, trwa aż do połowy lat siedemdziesiątych, kiedy to zmienia się pokoleniowa stratyfikacja literackiego środowiska i na scenę literacką wchodzi nowe pokolenie autorów.

(2) W drugiej połowie lat siedemdziesiątych do głosu dochodzą autorzy urodzeni po wojnie (w latach pięćdziesiątych) i debiutujący dwadzieścia lat później, reprezentujący przede wszystkim generację Nowej Prywatności. W Zielonej Górze – między innymi Czesław Sobkowiak, Mieczysław Warszawski, Czesław Markiewicz, Wojciech Śmigieński, w Gorzowie – Kazimierz Furman, Maria Przybylak, Jan Gross, Stanisława Plewińska, Barbara Trawińska, Nina Pawłowska. Rozróżnienie na autorów zielonogórskich i gorzowskich jest odzwierciedleniem podziału administracyjnego w roku 1975, w wyniku którego nastąpił podział Ziemi Lubuskiej między dwa województwa (na ten okres datuje się kariera terminu „Środkowe

27 Por. A.K. Waśkiewicz, *Posłowie*, [do:] E. Kurzawa, *Autoportret z przyszłością*, Zielona Góra 2006, s. 125.

28 O literaturze lubuskiej tego okresu pisali m.in. tacy krytycy i badacze, jak Henryk Bereza, Zbigniew Bienkowski, Tomasz Burek, Jacek Łukasiewicz, Włodzimierz Maciąg (wykaz prac poświęconych twórczości lubuskiej, a napisanych przez wymienionych autorów można znaleźć w bibliografii opracowanej przez A.K. Waśkiewicza (*Bibliografia (1956-1967)*), [w:] J. Iwaszkiewicz i in., dz. cyt., s. 74-94). Środowisko literackie lubuskiego najwięcej jednak zawdzięcza dokumentacyjnej i badawczej pracy twórcy tej bibliografii, Waśkiewicza, autora m.in. książki, zatytułowanej *Lubuskie środowisko literackie. Informator* (Zielona Góra 1970) oraz retrospektywnego ujęcia *Cztery dekady...* i choć spectrum badawcze obejmowało tu głównie sylwetki pisarzy zrzeszonych w Związku Literatów Polskich, to jednak zaowocowało najbardziej obszernymi kompendiami, dotyczącymi twórczości literackiej regionu.

Nadodrze”). Ważnym tłem życia literackiego jest w tym czasie działalność założonej w roku 1971 uczelni, w jej ramach aktywnie działają lubuskie grupy poetyckie. W roku 1976 opublikowany zostaje pierwszy almanach młodej poezji regionalnej *Moment wejścia*, rok wcześniej – pierwsza antologia prozy pisarzy lubuskich *Zielone słowa*, redaktorem obu książek jest Waśkiewicz.

Ten okres lubuskiej literatury cechuje wycofywanie się z popularyzowania idei regionu, w warunkach peerelowskich utożsamianej z etnocentryzmem, a na niwie literackiej – z literaturą o znikomych wartościach artystycznych²⁹. Takie też nastawienie widać w wypowiedziach debiutujących w tym okresie lubuskich autorów. W ich wypadku regionalizm jest ugruntowany jako zespół wartości, tkwiących w elementach rodzinnego środowiska, a zarazem łączy się z samopoczuciem, które przynależność do miejsca artykułuje jako niechcianą konieczność, fatalizm. Ton myślenia o regionie nadają dyskusje prowadzone do dziś przez przedstawicieli tak zwanych Nowych Roczników. Dominuje w nich dystansowanie się wobec lubuskiej prowincji. Regionalizm, utożsamiany z prowincjonalizmem, jawi się przede wszystkim jako kompleks prowincji, literackie piętno.

(3) Rok 1989, wyznaczający początek zmian związanych z upadkiem PRL-u i zniesieniem cenzury, odmienia także sytuację lubuskiej literatury. Formują się nowe ugrupowania, powstają nowe instytucje, takie na przykład jak Stowarzyszenie Pisarzy Polskich czy Polsko-Niemieckie Stowarzyszenie Pisarzy Regionu Nadodrza w Gorzowie. Ożywczy klimat do poezji lubuskiej wnosi założona w roku 1993 grupa „Die Hülle”, patronująca ruchowi zielonogórskich art-zinów. Swoistą „konkurencją” dla zmonopolizowanego przez literackie związki ruchu poetyckiego jest założone w 1995 roku Stowarzyszenie Jeszcze Żywych Poetów, w którym działa Zielonogórski Uniwersytet Poezji. W Teatrze Lubuskim odbywają się „Noce Poetów”. W tym czasie na Ziemi Lubuskiej organizowane są liczne literackie konkursy, wśród nich inaugurowany w roku 1996 „Lubuski Wawrzyn Literacki”, wyłaniający najlepszą książkę Środkowego Nadodrza. Twórczość literacka uprawiana jest też na łamach licznych pism, które powstały po złamaniu monopolu „Nadodrza” i mówić można o swoistej lawinie czasopiśmiennictwa wyzwolonego spod scentralizowanej struktury, powstają między innymi „Akapił”, „Zielonogórski Informator Kulturalny”, „Komunikaty Nadodrzańskie”, w latach kolejnych – gorzowski „Lamus”, „Pegaz”, zielonogórskie „Pro Libris”. Dodajmy, że pod egidą wydawnictwa Pro Libris opublikowane zostają dwie nowe lubuskie antologie (*Mieszkam w wierszu*, *Od słowa do słowa*). Środowisko literackie wzbogaca się o takich młodych poetów, jak Krzysztof Fedorowicz, Jacek Katarzyński,

29 Por. K. Cwiklak, *Regionalizm i literatura*, „Polonistyka” 2005, nr 4, s. 28-32.

Jacek Uglik, Marzena Więcek, Małgorzata Stachowiak. W tym okresie pojawiają się też literackie świadectwa nowego ujmowania idei regionalizmu: dowartościowanie tematyki „małych ojczyzn” znajduje wyraz w dyskusji, która toczyła się w pierwszych numerach „Pro Libris”, a powstające w tym czasie utwory inaczej sytuują „miejsce”: w *Zapisie* Eugeniusza Kurzawy dominuje temat lokalnej, zbąszyńskiej społeczności, *Wiersze z jednej jesieni* Śmigiełskiego w całości poświęcone są Dronikom, Werstler publikuje książkę poetycką o Żarach (*Żary. Krajobrazowo*), a niedawno także o podżarskich Kunicach (*Kunickie strofy*). W wyniku dokonującej się po roku 1989 ideologicznej dekolonizacji³⁰ do głosu dopuszczony zostaje przedwojenny, niemiecki regionalizm oraz regionalizm kresowy, adaptowany, który reprezentują głównie publikowane w latach dziewięćdziesiątych tomiki poetyckie Szyłkina. W ten sposób kształtuje się nowe ujęcie regionu, w którym odżywa dotychczas konfiskowana i tłumiona pamięć. Miejsce – na nowo oswojane mentalnie, adaptujące dotąd wypierane obrazy – zyskuje inny wymiar, staje się palimpsestem.

* * *

Pisząc dziś o literaturze lubuskiej, należałoby uwzględnić nie tylko specyfikę poszczególnych okresów, ale i dynamikę ukazanych tu przemian, a przede wszystkim – ich związek z regionalizmem, rozwijającym się w tle artystycznych sporów i w dużej mierze poza literackimi programami. Regionalizmem, który powstał tu nie w sposób naturalny, ale poczęty został niejako *in vitro* – jako ruch odgórnie, z zewnątrz sterowany i dopiero po wielu latach cechujący się samoistnym rozwojem. Ów regionalizm, będąc ideą regulatywną lubuskiej literatury, określił jej własny rytm rozwoju, niezależny od głównego nurtu literatury i ukształtował odrębną, lokalną tożsamość. Z tego miejsca badanie literatury lubuskiej domaga się zmiany perspektywy, między innymi porzucenia myślenia, opartego na wartościowaniu wyłącznie estetycznym. I nawet jeśli mało regionalnych utworów broni się przed zarzutem nieoryginalności czy banału, zgodzić się trzeba z postulatem wysuniętym już w latach osiemdziesiątych przez Kolbuszewskiego, by w oglądzie literackiego regionalizmu „zachować proporcje pomiędzy pomiarem wartości danych dzieł literackich a obrazem funkcji, jaką spełniły one w komunikacji społecznej”. W tym kontekście ważna jest także inna uwaga piszącego:

³⁰ O tej wielopłaszczyznowej i wielokierunkowej dekolonizacji, w której odżywają „pamięci mniejszościowe” pisze na łamach „Tekstów Drugich” E. Rybicka w: *Miejsca, pamięć, literatura (w perspektywie geo-poetyki)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1/2, s. 19-32.

Poetę lokalnego [...] można oczywiście dyskwalifikować za to, że jest grafomanem, zarazem jednak trzeba umieć dostrzec, iż nawet utwór artystycznie słaby może w specyficznym obiegu regionalnym odegrać rolę społecznie istotną³¹.

Może też, dodajmy, stać się znaczący z punktu widzenia nowego regionalizmu i tego nurtu, który we współczesnym literaturoznawstwie coraz wyraźniej dochodzi do głosu, a który znajduje wyraz w poetyce miejsca i antropologii. Zwrot topograficzny, gdyż o nim mowa, pozwala na nowo przyjrzeć się „miejscu, z którego mówi literatura”, a zarazem literaturze jako miejscu, w którym poprzez symbole i metafory/figury i tropy materializuje się i przemawia egzystencja mieszkańców.

W tak szeroko zarysowanej kwestii mieści się wiele różnorodnych problemów. Tu chciałabym zwrócić uwagę na wąski splot zagadnień, które najściślej wiążą się z ideą regionu, a które (poprzez analogię do zwrotu topograficznego) nazwać można „tropami (literackiej, lubuskiej) topografii”. „Tropami”, gdyż hasłem wywoławczym interesujących nas zagadnień są: metafora, metonimia, synekdocha oraz (traktowane łącznie) litota i hiperbola, „topografii”, bowiem owe tropy dotyczą miejsca ujmowanego w perspektywie regionu. Wymienione tropy indeksują cztery aspekty miejsca, dochodzące do głosu w twórczości lubuskich autorów. W literackiej praktyce owe aspekty są ze sobą ściśle powiązane, tu wyodrębniam je na potrzeby badawczej charakterystyki i zakładam, że każdy z nich stać się może punktem wyjścia do badania literatury lubuskiego regionu. Oto skrótowe charakterystyki:

(1) **Metafora.** Ten aspekt dotyczy obrazowania i ewokowania przestrzeni regionalnej za pomocą metafor, alegorii, symboli. Zacząć trzeba od metaforyzacji, dokonującej się w ramach tworzenia lubuskiej mitologii oraz centralnego dla niej – mitu założycielskiego. Jak literatura lubuska kreuje retrospektywny mit? Jak funkcjonuje w niej wzorzec Polski Piastowskiej, a także wywiedzione stąd opowieści: baśnie, legendy, podania? W tej perspektywie mieści się również adaptacja powszechnie znanych opowieści i mitów oraz transponowanie na obszar lubuskiego literackiego terytorium motywów i toposów dotyczących przestrzeni. Wśród tych ostatnich centralny byłby topos Arkadii oraz związane z nim metaforyczne idealizacje przestrzeni, a także – jako ich dopełnienie – ujęcia, w których terytorium jawi się jako obce i wrogie. Krąg metaforycznych figuracji wymagałby ponadto zbadania specyfiki (o ile taka istnieje) regionalnego obrazowania przestrzeni, określenia jego funkcji w powiązaniu z analogicznymi, występującymi w literaturze wyobrażeniami.

31 J. Kolbuszewski, *Literackie oblicza...*, s. 189-190.

(2) **Metonimia.** Ujęcie regionalizacji w aspekcie metonimii częściowo mieści się w obszarze wyżej omówionym, akcentuje jednak inny wymiar literackiego przedstawiania miejsca – dotyczy tych sposobów obrazowania, w których przestrzeń pojawia się jako metonimiczny ekwiwalent regionu. Wskażmy na przykładzie: o ile w charakteryzowanym wcześniej aspekcie Ziemia Lubuska funkcjonować może jako Matka Ziemia (alegoryczna personifikacja regionu), o tyle tu ważniejsze są jej topograficzne wyróżniki. Ten krąg zagadnień obejmowałby literackie ujęcia lubuskich krajobrazów (ich funkcje i rodzaje) oraz sposoby ukazywania miejsc znaczących na mapie regionu (w tym również sposoby ukazywania miejsc nowych, nieznanych). „Lubuskość” jako metonimiczna jakość miejsca byłaby tyleż jego elementem konstytutywnym, co akcydentalnym, związanym z obecnością bądź brakiem przestrzennej specyfiki. Jak lubuska literatura absorbuje przestrzenne wyobrażenia, jakie realizacje przyjmują ich lokalne odpowiedniki? Jakie matryce identyfikacyjne uczestniczą w prezentacji lubuskiego regionu? Oto niektóre z pytań, na które – pozostając w tym kręgu – należałoby szukać odpowiedzi.

(3) **Synekdocha.** Odmienne możliwości badawcze wyznacza synekdocha. W jej obrębie sytuują się relacje zogniskowane wokół dychotomii przynależności (inkluzyj) i odrębności (opozycji), w tym relacja podstawowa: literatura ogólnopolska – literatura regionu, ujmowana jako *pars pro toto* ogólnokrajowej, ale też jako reprezentacja negatywna, akcentująca kulturową niezależność (np. kreowanie prywatnych ojczyzn jako wyraz tendencji separatystycznych). Tu mieściłoby się przeciwstawienie małej historii (jej ludzkich wartości) anonimowym, wyobcowanym prawom oficjalnych dziejów. W ramach tych relacji należałoby uwzględnić także udział regionu w wielogłosie europejskiej kultury, w tym – w regionalizmie kresowym, mającym tu charakter wtórny, adaptowany (wzbogacony o element wspomnieniowy), i wziąć pod uwagę „przeciw-historie” lubuskich pisarzy, kształtujące się w opozycji do narzuconej oficjalnej wersji regionalnej kultury. W tle tych zagadnień pozostawałaby Ziemia Lubuska ujmowana poprzez konfrontację negatywną (miejsce wygnania, przymusowego pobytu, pustki) bądź pozytywną (azyl, duchowe centrum) z większą bądź z inną przestrzenią. Odmienny w tym aspekcie zestaw pytań dotyczy kwestii, jak dalece twórczość regionalna stanowi odzwierciedlenie istniejących literackich haseł, programów, idei, a o ile kulturowana jest peryferyjna odrębność regionu. Tu należałoby opisać sferę postulowanych literackich założeń regionu, ich stosunek do centrum, poddawanie się/bądź nie wpływom kulturowych „centrali”.

(4) **Litota i hiperbola.** Obie figury wiążą się z regionalną postawą autora, z jego relacją wobec idei regionu. Z jednej strony stosunek ów określa hiperbola i ideologia

lokalizmu, streszczająca się w haśle „pochwały prowincji”, z drugiej – litota, sytuująca region na drugim biegunie i będąca figurą lokalnych kompleksów. W obu wypadkach punktem wyjścia jest ujawniany w literaturze status pisarza jako mieszkańca prowincji, przy czym zabiegi hiperbolizacji wyrastają z potrzeby dowartościowania, docenienia regionalnych kwestii (tu pod uwagę należałoby wziąć samoświadomość przynależności do danego obszaru, ujmowanego w kategoriach „małej ojczyzny”, identyfikację z krajem ojców, umiłowanie tego, co swojskie i różne formy „patriotyzmu lokalnego”). Z litotą natomiast związane byłyby wszystkie te zabiegi, w których dokonuje się deprecjonowanie, umniejszanie znaczenia regionu postrzeganego w kategoriach zaścianka i negatywnie wartościowanej peryferii.

Oto zarys wybranych problemów, które dochodzą do głosu na kartach regionalnej literatury i które mogą być wprowadzeniem do głębszych analiz, syntez, ujęć przekrojowych twórczości lubuskiej.

* * *

Twórczość lubuska. W sformułowaniu, od którego zaczyna się ten szkic, wyraża się największa słabość, a zarazem potencjał tej literatury. Słabość, gdyż cokolwiek byśmy o niej powiedzieli, epitet regionalny pozostaje dlań podstawowym, głównym wyróżnikiem. W tym też – paradoksalnie – tkwi siła powstającej tu literatury (jej symptomem jest wspomniana już literacka produktywność określeń regionu). W wypadku twórczości lubuskiej ani tradycja, ani historia nie mają przecież mocy scalającej. Nic oprócz miejsca nie połączyło lubuskich autorów. Dlatego miejscu trzeba przypisać rolę szczególną i przyjrzeć się mu z innej niżeli dotąd perspektywy – tej, którą w literaturoznawstwie otwiera nowy regionalizm, a w jego ramach na przykład projekt „topograficznych tropów”. Ta propozycja oraz zawarte wyżej rozważania wskazują jedynie punkty orientacyjne dla literaturoznawczych poszukiwań, ściśle skorelowanych z ideą regionu. Są wprowadzeniem do głębszych analiz, syntez, ujęć przekrojowych – bez nich literatura lubuska wciąż jawi się jako „niezapisana karta”, miejsce puste na mapie polskiej literatury.

LUBUSKI PEJZAŻ POETYCKI Z POCZĄTKU XXI WIEKU

Kilka uwag na marginesie antologii



Każdą antologię poezji, usytuowaną między Scyllą literatury elitarnej i Charybdą kultury masowej, już z racji swego chwiejnego statusu należałoby uznać za twór podejrzany. Co dopiero antologię, obejmującą twórczość poetycką danego regionu! W tym wypadku wątpliwości wykraczają daleko poza chybotliwą tożsamość, a znakami zapytania opatrywany jest dobór nazwisk, wybór utworów oraz – najczęściej może – kryteria weryfikujące oba elementy. I, co charakterystyczne, bohaterami takiej publikacji są tyleż prezentowani w niej autorzy, co twórcy nieobecni. „Brak wierszy Wojciecha Czerniawskiego. To bolesne” – żalił się Karol Maliszewski, omawiając wydaną dziewięć lat temu antologię lubuskiej poezji¹. „Wierszy Jana Kurowickiego nie ma w retrospektywnej antologii *Mieszkam w wierszu*” – ubolewał Andrzej K. Waśkiewicz. Ale też odnotować wypada głosy zgoła odmienne, jak choćby Piotra Michałowskiego, dziwiącego się zamieszczeniu w wyżej wspomnianej książce „gdańskich” utworów wcześniej przywołanego Waśkiewicza – tym razem w roli jednego z lubuskich autorów².

Tego typu zastrzeżenia towarzyszą wielu antologijnym opracowaniom, a w wypadku antologii, które obejmują twórczość poetycką regionu, uświadamiają konieczność uściślenia terminu „poezja regionalna”. Czy literatura lubuska dotyczy tylko twórców na trwałe związanych z regionem przez miejsce urodzenia, stałego zamieszkania oraz pracy? Czy „lubuskimi” będą także ci poeci, którzy przez pewien okres żyli, tworzyli na Ziemi Lubuskiej, a potem pozostawili to miejsce (nie powracając do niego w twórczości), którzy wyjechali? To pierwsze kryterium geograficzno-biograficzne zdaje się nazbyt restrykcyjne, wyłącza na przykład Konrada Wojtyłę, obecnego mieszkańca Szczecina; pomija najnowszą książkę Jerzego Hajdugi, napisaną poza Drezdenkiem, do którego autor dopiero

1 *Mieszkam w wierszu. Antologia poezji lubuskiej*, red. M. Mikołajczak, B. Mirkiewicz, Zielona Góra 2001.

2 Wszystkie trzy wypowiedzi pojawiły się na łamach czasopisma „Pro Libris”. Por. A.K. Waśkiewicz, *Kurowicki*, „Pro Libris” 2005, nr 4, s. 92; K. Maliszewski, *Autentyzm lubuski. Wokół antologii*, „Pro Libris” 2002, nr 2, s. 78; P. Michałowski, *Mieszkać w wierszu, czyli – poza miejscem*, „Pro Libris” 2001, nr 1, s. 107.

niedawno powrócił; nie bierze pod uwagę wierszy Karola Smużniaka – zatrudnionego w Zielonej Górze, mieszkającego we Wrocławiu. Z drugiej strony, szersze ujęcie wymagałoby dodatkowych uściśleń i „ruchomych granic”. Pod uwagę trzeba bowiem wziąć to, że granice Ziemi Lubuskiej zmieniały się parokrotnie wraz z podziałami administracyjnymi kraju. Trafnie zauważa Jacek Łukasiewicz, pisząc o życiu literackim na Ziemi Lubuskiej, że cechą tego regionu pozostaje geograficzna, ale i – co za tym idzie – kulturowa nieokreśloność, płynność:

Owa płynność granic, prawdziwie odwieczna, miała tu niejako charakter stały. Granice się zmieniały, ludzie tu działający przychodzili lub odchodzili. Rzadko bywali osiadli w jednym miejscu od narodzin do zgonu. Dlatego pisząc o tych ludziach, twórcach, o ich działaniach, trudno o wyraziste kryterium selekcji. Kto był tu tylko chwilowo, przejazdem, a kto tak się zaznaczył, że trzeba go uznać za element tutejszej kultury?³

Tworzenie antologii regionu wymaga też sięgnięcia do wydań wcześniejszych, a w tym wypadku było ich niemało: *Poszukując słowa. Antologia poezji lubuskiej* pod redakcją Z. Bienkowskiego (1968); *Moment wejścia*, pod redakcją A.K. Waśkiewicza (1976); *Nauka tańca. Gorzowski almanach poetycki*, pod redakcją J. Koniusza i Z. Łukaszewicza (1985); *Pieśń zostaje za nami*, pod redakcją C. Sobkowiaka (1991); *Rozpoznani spośród*, pod redakcją C. Markiewicza (1991), *Mieszkam w wierszu*, pod redakcją B. Mirkiewicz, M. Mikołajczak (2001). Należałoby uwzględnić także nie antologijne wprawdzie, ale zbiorowe, mające poetycki charakter publikacje. Kiedy w 1976 roku Waśkiewicz wydawał *Moment wejścia*, antologię „młodej poezji Ziemi lubuskiej”, zauważał, że jest to już piąty zbiór utworów poetów reprezentujących Środkowe Nadodrze. Przypomnijmy, dwa pierwsze *Miniatury* (1958) i *Kartki wyobraźni* (1959) ukazały się nakładem LTK, potem były jeszcze *Profile* (1962) opublikowane przez Wydawnictwo Poznańskie, a na podobnych zasadach, co *Moment wejścia*, oparty był *Lubuski arkusze poetycki* (1970). Oprócz tego ukazywały się almanachy lokalne, między innymi *Rylcem i piórem* (1964), *W dole kamieniołomu* (1968) – zawierające utwory poetów żarskiej grupy Dziewin, i *Tobie* (1972) – prezentujące nowosolską grupę poetycką.

Patrząc wstecz, można by wskazać najważniejszy element łączący te publikacje, a zarazem jeden z czynników decydujących o ciągłości *en block* wszystkich lubuskich wyborów poezji. Czynnik ów dotyczy specyfiki regionu, czyli... braku specyfiki. Już w roku 1964, recenzując serię złożoną z jedenastu arkuszy wydanych przez lubuskich autorów, pisał Tomasz Burek:

Kiedy próbowałem uchwycić dominującą tendencję życia duchowego, górujący typ przeżyć i doświadczeń, zapisanych piórami jedenastu omawianych poetów, uderzyła

³ J. Łukasiewicz, *O życiu literackim Ziemi Lubuskiej i niektórych perspektywach badawczych*, „Pro Libris” 2001, nr 1, s. 15.

mnie nie tylko łatwość wyodrębnienia owych górujących motywów, ale ich współbrzmienie z całością poetyckich doświadczeń obecnej doby⁴.

Szkic, w którym krytyk odnajdywał charakterystyczną dla poetów lubuskich skazę światopoglądową i w którym kładł ją na karb braku dojrzałości, miał tytuł *Wyobraźnia jeszcze onieśmielona*. Lata kolejne pokazały jednak, że rzecz nie polegała na braku dojrzałości poetyckiej wyobraźni. Podobna nieokreśloność stała się bowiem udziałem już dojrzałych autorów i kolejnych powstających na Ziemi Lubuskiej utworów. Rację miał Piotr Michałowski, pisząc w cytowanej wyżej recenzji o nieistnieniu legendy miejsca, wskazując na przezroczystość krajobrazów przedstawionych tej poezji i brak sytuacji lirycznych wyrastających z *genius loci* Ziemi Lubuskiej. „Trudno doszukać się lokalnego kolorytu, którego nie są w stanie zastąpić tu i ówdzie rozrzucone sygnały onomastyczne” – zauważył⁵. Także Karol Maliszewski, skądinąd wierny mitowi „małych ojczyzn”, nie omieszka podkreślić:

Poezja lubuska jest prostolinijna. Dzieją się w niej rzeczy typowe. W typowy sposób magiczne. Zaklinalanie czasu, przemijania. Próby rozliczania się z własnym doświadczeniem⁶.

W wypadku lubuskich autorów doświadczenie, o którym pisał Maliszewski, nie zawsze zakotwiczone zostaje w „lubuskości”. Charakterystyczne, że dwaj z najstarszych przedstawicieli poezji lubuskiej – Henryk Szyłkin i Janusz Werstler – ogniskują sytuacje liryczne wokół topografii określonej poza- i ponadregionalnie. Pierwszy konsekwentnie w każdym kolejnym tomiku z lat dziewięćdziesiątych wraca do krajobrazów „lat dziecinnych”, wspomina Litwę, „ziemię utraconą”. Drugi wpisuje historię „ziemi odzyskanej” w kompleks przybysza, który nie potrafi i nie chce się uwolnić nie tylko od opuszczonych miejsc dzieciństwa, ale i od śladów obecności (oraz kultury) tych, którzy na terenie Ziem Zachodnich żyli wcześniej. W twórczości obu autorów geograficznie nazwane terytorium urasta do rangi bohatera wierszy. To jednak zjawisko raczej odosobnione w twórczości lubuskich autorów. Nie region jako duchowy konglomerat, lecz osobowość, poszczególność, pojedynczość najczęściej dochodzą do głosu w twórczości lokalnych poetów. Napięcie między regionalnością i indywidualnością zdominowane zostaje przez stop tego, co – posiłkując się metaforą z wiersza Eugeniusza Kurzawy – nazwać można „prywatnym i poetyckim”. Przy czym oba wymienione elementy („prywatne” i „poetyckie”) traktować trzeba jako synonimy. Trudno nie zauważyć (jest to kolejny, pojawiający się na marginesie antologii *Mieszkam w wierszu*, problem), tożsamość

4 T. Burek, *Wyobraźnia jeszcze onieśmielona*, „Nadodrze” 1964, nr 8, s. 10.

5 P. Michałowski, dz. cyt., s. 107.

6 K. Maliszewski, dz. cyt., s. 80.

poetycka w najnowszych wierszach twórców lubuskich jest przeświecona bytem tekstowym. I jeśli nawet pomysłodawca konstatacji („mieszkam w wierszu”), która dała nazwę wcześniejszej antologii (Mieczysław Warszawski), w tytule najnowszego tomiku akcentuje związek z miejscem (*Odrzańskie*), to – nie da się ukryć – bardziej nurtują go problemy języka niż lubuskiego krajobrazu, a jego wypowiedzi trzeba lokalizować w dorzeczu nie innym niż... dorzecze słowa.

Sytuację tę można wiązać nie tylko ze specyfiką regionu, który dopiero po wojnie zaczął tworzyć swoją własną tradycję i kulturę. Ważny wydaje się też refleks tendencji szerszej – wycofywania się literatury współczesnej z doraźnych zaangażowań różnego typu, w tym – z centralnie sterowanych zobowiązań wobec regionu. Należy przy tym brać pod uwagę zróżnicowanie historyczno-kulturowych uwarunkowań, kształtujących „separacyjną” świadomość kolejnych roczników. Ucieczka w prywatność, w wiersz czy jakkolwiek inaczej by nazywać hipostazy własnej rzeczywistości, w każdej grupie wiekowej znajduje inne przyczyny i inne uzasadnienie. Biorąc to pod uwagę, należałoby badać lubuską twórczość poetycką przede wszystkim według klucza chronologicznego.

Periodyzacja, dyktowana porządkiem kalendarza, zazwyczaj niesie w sobie ryzyko uproszczeń – uwzględniając to, warto też wskazać szansę: prezentując „rocznikowe” światoodczucie, można uchwycić pewne tendencje ogólne, ukazać rysy wspólne kalendarzowo bliskich sobie twórców. W tej perspektywie przynależność formacyjna schodzi na plan dalszy. Nawet jeśli nazwy takie, jak Nowa Fala czy Nowe Roczniki funkcjonują w świadomości autorów, dziś mają one wartość głównie historyczną i jako „idee emerytowane” nie są w stanie diagnozować poetyckiej rzeczywistości. Bardziej istotne okazuje się to, co istnieje poza formacjami, programami czy szkołami; co wypływa z sytuacji egzystencjalnej, z pokrewnego bagażu historyczno-politycznych doświadczeń, z podobnie przeżywanych radości, klęsk, rozczarowań. Patrząc z tego punktu, można powiedzieć, że sytuację poetycką Środkowego Nadodrza określa dziś współlistnienie kilku roczników – twórców urodzonych w latach trzydziestych, czterdziestych, pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Przy czym w wypadku najstarszej generacji poetów lubuskich należałoby zawiesić stratyfikację dekad i przyjąć, że tworzą ją autorzy urodzeni przed wojną, przypisani do trzech roczników, rozpiętych między rokiem 1928 i 1945. Zaczynając od tej grupy, pokażemy się o krótką charakterystykę.

Henryka Szyllkina, najstarszego poetę uwzględnionego w antologii, nic prawie nie łączy z takimi autorami, jak Janusz Koniusz, Janusz Werstler, Ireneusz K. Szmidt czy Anna Tokarska. Nic... poza bagażem lat i perspektywą przeszłości, z której on i wymienieni autorzy spoglądają na swoje „tu i teraz”. W ich najnowszych utworach sytuacje liryczne najczęściej konstruowane są na osi „dziś-wczoraj”, a doświadczenie starości i odczucie nadchodzącego kresu skalają,

pomimo odmienności dykcji oraz poetyk. Zostawmy kwestie warsztatowe, skala rozpiętości stylistycznej jest tu bowiem rozległa i wymagałaby odrębnego omówienia. Przyjrzyjmy się natomiast wspólnemu dla tej grupy przeżyciu egzystencji.

Oto próbka głosu Szyllina: „Gdzie te czasy przypominiane / bólem serca”, „Jakże dziś wszystko wygląda inaczej”⁷. W jego najnowszych utworach, podobnie jak w wierszach wcześniejszych, powrotom do „kraju lat dziecinnych” i litewskich krajobrazów towarzyszy kontestacja współczesności. Ta poezja, tradycyjna w wyrazie, niepozabawiona dydaktyzmu oraz oceny moralnej kreuje mówiącego na piewce przeszłości i surowego strażnika jej pamiątek.

Inaczej swój los wygnańca zapisuje Werstler, autor prawie dziesięć lat młodszy, ale podobnie jak Szyllin urodzony na Kresach, tak jak tamten czerpiący z toposu „kraju lat dziecinnych”. Choć w wierszu *Rodzinna ziemia* można znaleźć wyznanie: „już nigdy nie wrócę / za Twój święty próg”, poetycka pamięć przechowuje nie tyle sielskie powidoki, ile obraz ziemi „spopielalej z rozpacz”, „pozostawionej / ze struchlałymi / okiennicami / i zakrwawionym gankiem”⁸. Autor *Ocalonego w słowie* odmiennie też rozgrywa swoje związki z historią, doświadczenie wygnania projektuje na los innych (co zaznaczone zostaje w podtytule zbioru *Ocalone w słowie: odejście Marii, odejście Anny*). Pragnie przy tym ocalić nie tylko arkaidię dzieciństwa. Tematem podstawowym jego poezji jest „ziemia odzyskana” – Żary. Werstler to skrupulatny kronikarz miasta, portrecista jego zabytków, ulic i mieszkańców – co znamienne, mieszkańców nie tylko żyjących. Żary Werstlera to miasto naznaczone niemiecką przeszłością, której ślady poeta tropi i odtwarza. Jego wiersze układają się w opowieść o przybyłych na te ziemie polskich osadnikach i wcześniejszych mieszkańcach. Ale nie tylko regionalny rys wyróżnia późną twórczość Werstlera. W jego wierszach najnowszych, publikowanych na łamach „Pro Libris”, dochodzi do głosu inna perspektywa: „dźwigam tę rzeczywistość / tak chorą / jak wszystkie hospicja”⁹ – zapisuje poeta. „Święty próg” rodzinnego domu ustępuje miejsca innemu:

pewnie z tego kierunku
pozostała już tylko
ucieczka z ciała

za Boży próg¹⁰

7 Pierwszy cytat pochodzi z wiersza [*** w domu ojca...] (H. Szyllin, *Gniazda pamięci*, Zielona Góra 2003); drugi – z wiersza *Wysoki las* (tenże, *Sosny i kamienie*, Zielona Góra 2001).

8 J. Werstler, *Rodzinna Ziemia*, [w:] tenże, *Ocalone w słowie: odejście Marii, odejście Anny*, Zielona Góra 2001.

9 Tenże, *Moje życie*, „Pro Libris” 2005, nr 2, s. 96.

10 Tenże, *Rzeczywistość*, „Pro Libris” 2005, nr 2, s. 96.

Nowa tonacja pojawia się też w wierszach Janusza Koniusza. Temu autorowi, urodzonemu na Śląsku, historia pozwoliła powrócić i przekroczyć próg rodzinnego domu: „W domu dzieciństwa / poznał mnie jedynie próg / Tak zmalął że ledwo wyczułem go pod podeszwą”¹¹ – wyznaje poeta. A jednak i tu dominujące okazuje się odczucie utraty. Odwiedziny w domu rodzinnym przynoszą smutną prawdę:

Nie ma matki ani pieca
 Ojciec nie rąbie węgla w kopalni
 by zarobić na rzeczy powszechnie i na karuzelę
 Nie ma ojca ani kopalni
 [...]
 Nie ma domu
 Nie ma domu
 z którego przez ciężkie drzwi z mosiężną klamką
 wyprawiałem się po złote runo
 słów i liczb¹²

Przy czym u Koniusza, który swoje liryczne światoodczucie lokalizuje w „łożysku słów”, istotny jest aspekt „exegimonumentalny” i refleksja nad możliwością (czy raczej niemożliwością) trwania – refleksja pesymistyczna, gdyż nawet ocalenie w słowie nie niesie pocieszenia. „Za chwilę mnie nie będzie / Nikt tego nie zauważy” – czytamy w cytowanym wyżej wierszu *Odwiedziny*. A w innym miejscu: „Tylko ostatnia sosna Sosnowca / zatrzęszczy nade mną / jak stempel przed za- wałem // I to będzie koronny dowód / że żyłem”¹³.

Także najmniej nostalgiczny spośród poetów tej generacji, najslabiej wychylony ku przeszłości, zaangażowany raczej w rozrachunki ze współczesnością, Ireneusz K. Szmidt sięga po retrospekcję. W jednym ze swoich najnowszych wierszy rekonstruuje zapamiętany z dzieciństwa obraz. Droga powrotna do „kresu pamięci” wiedzie tu „po ostatni przystanek / łódzkiego tramwaju” – tego tramwaju, „którym u boku / ojca za korbą motoru / jechałem co niedziela / przez bałuckie getto / a potem drobiaż kroczy / z dłonią w jego dłoni / biegłem za nim”¹⁴.

Powrotów, o których mowa, brak u Tokarskiej. W jej laboratorium słowa od samego początku sfera prywatności przepuszczana jest przez filtr metapoetycki. To, co u Szyłkina, Werstlera czy Szmidta znajduje wyraz bezpośredni, tu przemawia metaforą, a na doznanie przemijalności czasu nakłada się kobiece światoodczucie: „Moje wiersze posiwiały” – oznajmia poetka w tytule tomiku wydanego

11 J. Koniusz, *Próg*, [w:] tenże, *Nic nie było*, Zielona Góra 2003, s. 119.

12 Tenże, *Odwiedziny*, [w:] tenże, *Nic nie było*, s. 121.

13 Tenże, *Dowód*, [w:] tenże, *Nic nie było*, s. 142.

14 I. K. Szmidt, *Podróże z ojcem*, [w:] tenże, *Ludzkie pojęcie*, Gorzów 2005, s. 31.

w 2001 roku¹⁵; trzy lata później, kontynuując tę poetykę, napisze o „twarzach starych kobiet / zetlałych jedwabiacz”¹⁶. Najważniejszym bohaterem jej najnowszych utworów jest (podobnie zresztą jak wierszy wcześniejszych) doznanie bólu egzystencji, które występuje pod imionami smutku, żalu, tęsknoty. Pisałam o tym, charakteryzując sylwetkę poetycką Tokarskiej na łamach „Pro Libris”, pokazując szczególnie dla tej poetki autotematyzm, równoważenie sfery egzystencjalnej – poetyckim słowem¹⁷. Dzięki słowu prywatne końce świata, narodziny i śmierci zostają oswojone; metonimie czasu – przebrane w poetyckie stroje: „Moje wiersze posiwały [...] stare są / dlatego tak garną się do mnie” [*** Moje wiersze posiwały...].

Wiersz, którego fragment zamyka cytowany passus, powtórzony został w najnowszej książce poetyckiej Tokarskiej, książce będącej wyborem utworów poetki. Nie jest to bez znaczenia, zwłaszcza że i najnowsze książki poetyckie Koniusza, Szmida i Szyllina, a w pewnym stopniu także Werstlera, przynoszą wybory utworów. W zbiorach zatytułowanych *Nic nie było* (Koniusz), *Ludzkie pojęcie* (Smidt), *Powroty krajobrazów* (Szyllin), *Psalm o mieście* (Werstler) niedawno powstałe wiersze sąsiadują z wcześniejszymi, co podkreśla jeszcze jedną charakterystyczną cechę najstarszej generacji poetów lubuskich: kontynuacyjny charakter ich późnej twórczości. Szukając „miejsc wspólnych”, można zauważyć, że „starzy poeci” nie eksplorują nowych obszarów poezji, nie rewolucjonizują języka. Są raczej beneficjentami tradycji, ich wypowiedź mieści się w ramach możliwości ukształtowanych wcześniej. „Nowe” natomiast, mówiąc najogólniej, przyjmuje u nich kształt scharakteryzowanych wyżej „gestów pożegnania”.

Na tym tle wyraźnie odrębny i osobny pozostaje Władysław Kłępka. Autor aż trzech wydanych w okresie 2001-2006 książek poetyckich jest najmłodszym przedstawicielem tej grupy (rocznikowo lokalizuje się pomiędzy dwiema grupami) i może dlatego w jego świecie poetyckim nie pojawia się wanitatywna czy funebralna refleksja. Późne wiersze poety, podobnie jak utwory debiutanckiego tomiku, to liryczne miniatury, ujmujące świat przyrody w gorsety haiku i tanka. Jak się wydaje, także poprzez ów splot natury i kultury jest Kłępka poetą czasu wstrzymanego, „wiecznego teraz”.

Znamienne, że w późnej poezji najstarszej generacji poetów lubuskich brak, z wyjątkiem Szmida, tonu rozrachunkowego, bilansującego czas prywatny i historyczny. Rzadko pojawiają się tu podsumowania życiowych klęsk i zwycięstw. Taka postawa jest bardziej udziałem młodszej generacji – poetów urodzonych w latach

15 A. Tokarska, [*** Moje wiersze posiwały...], [w:] *taż*, *W białym mieszkaniu anioła*, Zielona Góra 2001, s. 41.

16 *Taż*, [*** brzozy za oknem], [w:] *taż*, *W białym mieszkaniu...*, s. 13.

17 *Por. Głosem ścisłym. O poezji Anny Tokarskiej*, „Pro Libris” 2004, nr 3/4, s. 86-89.

pięćdziesiątych. Czesław Sobkowiak, Wojciech Śmigielski, Eugeniusz Kurzawa, Jolanta Pytel, Czesław Markiewicz, Mieczysław Warszawski, a także rocznikowo młodszy (gdyż urodzony w roku 1949) Kazimierz Furman – to autorzy, których dojrzała twórczość przypadła na czasy PRL-u. Jakkolwiek zaangażowani w tę rzeczywistość, afirmatywni, zbuntowani bądź stojący z boku teraz twórcy ci chętnie manifestują powroty w prywatność. Kurzawa już w tytule tomiku deklaruje „wciąż nową prywatność”, nawiązując tyleż do historycznoliterackiej formuły nazewniczej swego pokolenia, co do aktualnych życiowych wyborów. Wspomniany zbiorek otwiera wierszem-rozrachunkiem, którego początek warto przytoczyć:

chcieliśmy być uczciwi
wobec życia prywatni i poetyccy
pisać wiersze i zmieniać świat
lub chociaż otoczenie i siebie
i koniecznie wejść do literatury¹⁸

Oto, zdaje się mówić poeta, przyszła pora rozliczeń; a w aktualnej perspektywie bilans przeszłości nie jest pozytywny. Tym, co najważniejsze, okazuje się rodzinny, domowy azyl i o nim pisze poeta w swoich nowych wierszach. Doznanie przemijalności czasu – temat ważny, będący niemal obsesją Kurzawy – intensyfikuje się w doznaniu starzenia, w skargach na dolegliwości ciała oraz ducha. W tomiku najnowszym, zatytułowanym *Autoportret z przyszłością*, wiersze nowe ciążą raczej ku przeszłości. Przyszłość jawi się bowiem mało optymistycznie:

zważyło się na łeb pół wieku
z hakiem który musiał chyba przerdzewieć
i wszystko co przed chwilą
miało sens upadło rozbijając się w pył
bo wszystko co dobre w półwieczu
kończy się z wiekiem

od trumny¹⁹

W katalogu rozczarowań poety jest również miejsce na zwątpienie w sens uprawiania pisarstwa. Bo późna poezja Kurzawy, podobnie zresztą jak późna twórczość jego rocznika (to jej wyróżnik główny), naznaczona została przez niepewność stojących za nią racji, przez lęk, że wydawany przez nią głos donikąd nie dotrze.

18 E. Kurzawa, *Moje roczniki*, [w:] tenże, *Wciąż nowa prywatność*, Zielona Góra 2003, s. 5.

19 Tenże, [*** minęła sobota...], [w:] tenże, *Autoportret z przyszłością*, Zielona Góra 2006, s. 15.

Może właśnie dlatego próby wyjścia poza horyzont tej świadomości są ucieczkami w świat własnej prywatności.

Taka ucieczka jest udziałem innych poetów lubuskich, urodzonych w latach pięćdziesiątych. Najbardziej wyraziste są przypadki Sobkowiaka i Śmigielskiego. Pierwszy z wymienionych autorów w utworze, który dał tytuł zbiorce najnowszych wierszy (*Rozmowa z Rimbaudem*), deklaruje odrzucenie postawy „kapryśnego dziecka”. *Rozmowa z Rimbaudem* to w istocie pożegnanie dotychczasowego życia. Czas rozstania wiąże się z osiągnięciem dojrzałości i kreacją nowego „ja”. W tym, szesnastym już, tomiku poetyckim autor ustala obszary oraz granice zmiennej tożsamości i kreśli autoportret, którego rysami są: autentyzm, szczerłość, zwyczajność, zgoda na rzeczywistość. Sobkowiak pozostaje przy tym krytycznym i gorzkim obserwatorem współczesności. Jego diagnoza nie zostawia wątpliwości: minęła pora rozumu i myślenia; żyjemy w dziwnym, dziecięcym kraju, wśród ludzi „coraz bardziej umarłych, / Którzy pod białym obrusem nie znajdują starannie pokrojonego chleba”²⁰. Zatopieni w rutynie życia i codzienności zaniedbujemy – paradoksalnie – zwykłość i konkret.

Ku zwykłości i konkretowi, inaczej jednak rozumianym, zwraca się także twórczość Śmigielskiego. Dwa ostatnie tomiki poety rejestrują swoisty powrót do korzeni. *Album* to wyimaginowana wędrówka do źródeł i opowieść o czasie minionym. W lirycznych stop-klatkach utrwalone zostały postaci dziadków i rodziców, a także innych osób zapamiętanych z czasów dzieciństwa. Pamięć poety – tak jak fotografia – pozwala wymknąć się spod dyktatu czasu, wyrwać jego niszczycielskiej sile fragmenty rzeczywistości i umieścić je w innym porządku. Utworom patronuje klimat elegijny. Jeszcze dalej czy raczej „głębiej”, bo w stronę korzeni łączących człowieka ze światem przyrody, idzie poeta w ostatnim tomiku. Bohaterem *Tchnienia* jest tyleż chłopiec, po czubki uszu zanurzony w morzu traw i tataraku, spoglądający na świat z tej „niskiej” perspektywy, co – człowiek doświadczony, kierujący swe spojrzenie ponad wierzchołki drzew, ku niebu. Obie perspektywy zakreślają świat przedstawiony lirycznego tryptyku, jakim jest najnowszy tomik. Obu towarzyszy Roussowskie przekonanie, że natura jako kraina dobra i prawdy ma moc regeneracyjną: w niej słowa odnajdują swe czyste, niezafałszowane brzmienie; tu można porzucić cywilizacyjne maski, krępujące przebrania i odnaleźć swoje „ja” prawdziwe. Tym poszukiwaniom towarzyszy zmiana dykcji. Warto zauważyć, że Śmigielski jako jedyny bodaj spośród przedstawicieli swego rocznika przeszedł znaczącą ewolucję poetyckiego idiomu: od poetyki nowofalowej i postawy zaangażowania w polityczno-społeczną rzeczywistość po – lokalizującą się na antypodach tamtej – liryczną świadomość „poety naiwnego”,

20 C. Sobkowiak, *Szkie, [w:] tenże, Rozmowa z Rimbaudem*, Zielona Góra 2002, s. 5.

wybierającego życie z dala od zgiełku miasta. Autor *Tchnienia* odrzuca postawę erudyty i wchodzi w rolę wioskowego lirnika. Posiłkuje się wierszem prostym, momentami „koślawym”, którego kształt oparty jest na wyrazistym konturze in-tonacyjnym i uchwytnym wzorcu rytmicznym.

Tak jak dla Śmigiełskiego Droniki, tak dla Warszawskiego azylem są Laski Odrzańskie. Z nazwy tej miejscowości tylko człon drugi wszedł do tytułu jednego z najnowszych tomików (*Odrzańskie*) poety. W tym wypadku trudno byłoby jednak mówić o zwrocie czy przemianie. Prywatność od początku jest rysem wyróżniającym, wręcz manifestowanym w poezji Warszawskiego i realizuje się w zmaganiach z tożsamością, zamyka w czterech ścianach wiersza, w enklawie idiomu opartego na grach językowych. Dodajmy, że w interesującym nas okresie Warszawski (obok absolutnego rekordzisty, autora siedmiu poetyckich książek – Szyłkina, oprócz Werstlera oraz Klepki) okazał się jednym z najbardziej płodnych poetów lubuskich. Lata 2001-2006 przyniosły trzy tomiki jego nowych wierszy (poza wymienionym zbiorkiem – książki zatytułowane *Zaledwie niczyj* oraz *Przyziemność*).

W twórczości Pytel prywatność realizuje się inaczej – poprzez gry kulturowe z udziałem metafizyki. Symbolika jej wierszy („włócznia słońca”, perła, źródło, liść, gwiazda, pustynia) nawiązuje do tego samego nurtu, który zasila „magiczną prozę” Olgi Tokarczuk. W tomiku *Włócznia słońca*²¹ (wbrew temu, co sugerowałby tytuł, zdominowanym przez nurt ciemny, momentami katastroficzny) najbardziej przejmujące są wiersze o charakterze elegijnym i rozrachunkowym: „ktoś rzucił garść zboża i nie obrodziło” (*Światło w tunelu*), „za chwilę smok zajrzy im w oczy” (*Małe miasteczka*). Nowym tematem jest tu starość, jej doznanie zabarwia wypowiedź poetki nutą nostalgii i goryczy: „Została mi laska ślepcy i dzwoneczki błazna” (*Moje wiersze*). Natomiast najnowszy tomik poetki, zatytułowany *Wejść w niebo*, zawiera wiersze i prozę i jest rodzajem poetyckiego albumu, co podkreślają rodzinne zdjęcia ilustrujące tomik. Dodajmy – albumu z dedykacją, jako że wiele utworów zamieszczonych w tym zbiorze dedykowanych jest przyjaciołom i znajomym poetki. Tylko część tekstów to utwory nowe (niektóre były bowiem publikowane wcześniej) – ich wyróżnikiem jest temat, nazwijmy go w skrócie: rekonstrukcja rodzinnej genealogii.

Scharakteryzowane tendencje (odejście w prywatność, powrót do korzeni) nie obejmują wszystkich omawianych tu przedstawicieli roczników lat pięćdziesiątych. Dla Furmana i Markiewicza ważniejsza od archeologii pamięci jest tradycja literacka i to ona stanowi punkt odniesienia poetyckiej refleksji. Pierwszy autor,

21 Por. J. Pytel, *Włócznia słońca*, Zielona Góra 2003. Z tej edycji pochodzą cytowane fragmenty utworów poetki.

drażąc tradycję, wskazuje Przybosa i Różewicza, pod adresem tego ostatniego składa niemal miłosne wyznanie:

Różewicz!
 Kocham Różewicza
 Nie daj Boże mu umrzeć
 Please
 Który jak sam pisze ma lat osiem
 Osiemdziesiąt
 Osiemset²²

Mniejsza o „jak”, istotne pozostaje natężenie ekspresji. W późnych wierszach Furmana próżno by szukać wyciszenia tonu. Silne, skontrastowane jakości uczuciowe, intensywne doznanie rzeczywistości decydują o przeżywaniu świata, określają kształt miłosnych spotkań i rozstań, rozrachunków ze światem i samym sobą. Dla Markiewicza natomiast istotna zdaje się tradycja spod znaku Stachury oraz sprzęgnięta z nią legenda *poete maudit*, zbuntowanego wobec mieszczańskiego świata. Markiewicz, jak mało który z lubuskich poetów, znaczy punkty orientacyjne swojej pokoleniowej („mury kaczmarskiego”, „jarmarki laskowskiego”)²³ i terytorialnej („z domu okolonego miejscowym rynsztokiem / zostałem wywieziony na porodówkę / tak już zostało / przestrzeń między pierwszą ulicą / a tamtą z cmentarzem i stadionem żużlowym / zabudowana czasem betonem szkłem” *Nie znam waszej mowy*) tożsamości, pozostaje outsiderem, ceniącym bunt i nonkonformizm. A przy tym poetą zorientowanym raczej na „dziś” niż „wczoraj”. Nawet jego wędrówka w przeszłość zostaje wzięta w nawias „ponowoczesności” – taki epitet pojawia się w tytule wiersza *Ponowoczesna bukolika na ukończeniu dojrzałego wieku*. W tym wypadku dojrzały wiek trudno byłoby nazwać czasem rozrachunków, chyba że uznać za takie kontestacje tak zwanej małej stabilizacji.

Generację poetów urodzonych w latach sześćdziesiątych reprezentują Zygmunt Kowalczyk, Robert Rudiak, Jacek Katos Katarzyński i Joanna Ziemińska-Kurek. Przedstawiciele tego rocznika weszli bądź właśnie wchodzą w smugę cienia i już nie wierzą w szczęśliwe rozwiązania. Ich nadzieje i marzenia zostały po stronie żegnanej młodości.

Postawę rozczarowania najlepiej widać u Rudiaka, który mnoży skargi na rzeczywistość i trwa w lamencie nad marnością świata. Towarzyszący temu ton oskarżenia ma adres podwójny: wymierzony przeciw patologiom społecznym, politycznym, rodzinnym oraz skierowany przeciwko przyjętym autorytetom

22 K. Furman, [*** Są poeci...], „Pegaz Lubuski” 2004, nr 5/6, s. 5.

23 C. Markiewicz, *Jawa czy sen*, [w:] *Almanach laureatów XXXVI Konkursu Poetyckiego im. Jana Śpiewaka i Anny Kamieńskiej*, Świdwin 2005.

i wartościom. Dwa najnowsze tomiki poety przynoszą wiersze, które w swej pasji demaskatorskiej zbliżają się z jednej strony do publicystyki, z drugiej... do kroniki kryminalnej. W ich centrum nieodmiennie pozostaje trwające w buncie „ja” poety. Nieco tylko przesadzając, można powiedzieć, że bunt ów przypomina zachowanie chłopca, któremu zabrano kolorowe zabawki i wygnano z dziecięcego pokoju, a zamiast bajek dano wiersze Bursy i Wojaczka. To ich zdaje się naśladować Rudiak, nasycając swoją poezję prowokującymi treściami, epatując wulgaryzmami.

Odmienne imiona swojemu rozczarowaniu światem nadaje Kowalczuk: Życie jest złudą, teatrem, iluzją. Nic nie dzieje się naprawdę. Świat nie istnieje, a jego okruchy odbijają się tylko w lustrach snów i marzeń – taką świadomość zapisuje poeta w swoim szóstym tomiku poetyckim, zatytułowanym *Na klifie*. Świat nowych wierszy Kowalczuka jest miejscem, z którego bogowie odeszli, którego fundamenty rozmyte zostały wodami niepewności. Inaczej jednak niż Rudiak, Kowalczuk znajduje antidotum – jest nim zakorzenie w kulturze. Zarówno wiersze, pochodzące z najnowszego tomiku poety, jak i utwory ze zbioru *Bliżej niż dalej* czerpią z klasycystycznych klimatów: rejestrują wędrówki w nierealnym przestrzeniu i w teksty kultury będące ekwiwalentem arkadyjskiej pełni. Poeta drąży temat klasyczny, z dominującym udziałem *Biblii* i antyku. W kręgu mitów i symboli próbuje odnaleźć utracony ład.

Inny z przedstawicieli tego pokolenia Katarzyński chroni się przed rzeczywistością „tłustych bloków o miękkich nogach” w surrealistyczne wizje, eksploruje obszary podświadomości. Jego wypowiedź cechuje natężenie emocji, operowanie ekspresją, która najpełniejszy wyraz znajduje w erotykach.

Wreszcie Ziemińska-Kurek, reprezentująca rozczarowanie rodzaju żeńskiego – zdystansowany, pozbawiony egzaltacji zapis prywatnych klęsk i rozczarowań. Tu zamiast komentarza dwa fragmenty wierszy:

słowo w jabłku zakłęte
rozcięte na prapoczątku

i zatrzaśnięta furtka
i księżyc odwrócony plecami²⁴

za zamkniętymi drzwiami próbuję poukładać
kiedy to się stało
że nie mam już ochoty naciskać klamki
suszyć rzesę
na policzkach chropowatych twoich
kiedy to się stało

24 J. Ziemińska-Kurek, [*** mężczyzna...], [w:] *taż, Ślad na piasku*, Kraków 2002, s. 26. Z tego samego tomiku, z wiersza [*** jakoś uleciało] (s. 28), pochodzi także niżej cytowany fragment.

że odpoczywają od siebie
nasze ciała myśli i wszystko szykuje się
na zimę

Najbardziej wyrazistą grupę poetów lubuskich stanowi pokolenie twórców najmłodszych, których w antologii reprezentują autorzy nie tak znów młodzi, bo urodzeni w latach siedemdziesiątych. Generacyjnie ciężą oni ku „pokoleniu X”, które stało się już kategorią socjologiczną, a które charakteryzuje się jako dzisiejszych dwudziestokilkulatków – pozbawionych złudzeń, a wobec świata pasywnych i nieufnych, przeżywających swą egzystencję w ramach dyskursu wyznaczonego przez mass media. Trzeba od razu zaznaczyć, że ta charakterystyka tylko częściowo przystaje do autorów lubuskich. Cechuje ich bowiem nie pasywność, lecz zdecydowana odmowa uczestnictwa w grze pozorów oraz wyjście poza własny mikrokosmos. W wierszach „dzieci odartych z bajek na dobranoc”²⁵ (jak można by, posiłkując się określeniem z wiersza Marzeny Więcek, nazwać roczniki siedemdziesiąte) gorzkie odczucie ogólnomoralnego kryzysu przekłada się na surową wiwisekcję rzeczywistości, na wypowiedzi przeświecone ironicznym ostrym spojrzeniem. Obnażanie ról i masek, problematyzowanie kryzysu, operowanie konkretem – oto niektóre z wyróżników tej poezji. O ile bunt roczników sześćdziesiątych nosi znamiona literackie, zdaje się wpisany w konwencję, o tyle tu – uderza szczerością i wyraża w sprzecznie wobec mechanizmów społeczeństwa zuniformizowanego, stechniczowanego (Marzena Więcek), w demaskowaniu patologii rodzinnych, społecznych (Agnieszka Leśniewska), rejestrowaniu chorób małego miasteczka, będącego w istocie miniaturą kraju (Małgorzata Stachowiak-Schreyner), wreszcie – w wyborze postaw i zachowań alternatywnych wobec powszechnie przyjętych (Jacek Uglik). Książki poetyckie wymienionych autorów to debiuty – debiuty, warto zauważyć, które legitymizują nowe sposoby mówienia (ściślej: nowe sposoby patrzenia na rzeczywistość) w poezji lubuskiej. Dodajmy na koniec, że w tym pokoleniu oprócz debiutantów znalazł się twórca, który ma już za sobą początki drogi poetyckiej, którego też cechuje postawa odmienna od wyżej scharakteryzowanej. Zgoda na rzeczywistość, melancholijne doznanie świata – to znaki rozpoznawcze (nie tylko nowych) wierszy Jarosława Dulęby.

Tak w najbardziej ogólnym zarysie kształtują się tematy i tendencje obrazujące sytuację poezji lubuskiej na progu XXI wieku. Lata 2001-2006 to okres stosunkowo krótki, niemniej w życiu literackim Środkowego Nadodrza dość intensywny. Tę intensywność można mierzyć nie tylko obfitością tomików poetyckich, ale i wydarzeniami, które publikacyjną aktywność poetów niejako katalizowały. Mam na myśli działalność instytucji kulturalnych, pism i wydawnictw. Wśród

25 M. Więcek, *Pocztówka z poczekalni*, [w:] *Przechowalnia*, Zielona Góra 2003, s. 20.

tych ostatnich należy wskazać na pierwszym miejscu zielonogórskie oficyny wydawnicze Organon i Pro Libris oraz gorzowski WAG Arsenał, a dalej – wydawnictwa Regionalnego Centrum Animacji Kultury w Zielonej Górze, Muzeum Ziemi Lubuskiej, Pracowni Wydawniczej AND, żarskiej Biblioteki Miejskiej i Publicznej, żarski Monogram. Większość z nich związana jest z działalnością różnego typu ośrodków kultury. W ramach tej działalności w interesującym nas okresie narodziły się dwa czasopisma: zielonogórskie „Pro Libris”, wydawane przez Wojewódzką i Miejską Bibliotekę Publiczną im. C. Norwida w Zielonej Górze, oraz „Pegaz Lubuski”, ukazujący się pod patronatem Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej w Gorzowie i Gorzowskiego Klubu Literackiego ZLP.

Podejmujemy kolejną w Gorzowie próbę osiodłania skrzydlatego rumaka, jedynie skutecznego środka lokomocji dla tych, co wybierają się na Parnas

– pisał Ireneusz K. Szmidt, redaktor naczelny „Pegaza Lubuskiego” w inicjalnym numerze pisma z maja 2003 roku²⁶. W tym samym miejscu zapowiadał:

Tam, gdzie pisarze mogą swoje nowe utwory ujrzeć w druku, zanim pojawią się one w postaci książki, jest szansa na ich doskonalenie, bo w piśmie często stają się przedmiotem dyskusji, uwag i polemik krytycznych.

O znaczeniu tych ostatnich przekonywał niedawno Jerzy Madejski, zastanawiając się nad przyczynami nieobecności Kazimierza Furmana, skądinąd dobrego poety, w ogólnopolskim obiegu czytelniczym. Jego diagnozę warto przytoczyć, daje się bowiem ekstrapolować na sytuację innych autorów lubuskich. Otóż, zdaniem badacza, jedną z przyczyn braku popularności tego autora jest – paradoksalnie – aprobatywna (zbyt aprobatywna) recepcja lokalna, mówiąc wprost – pobłażliwość czytelnicza.

Normalna sytuacja w pisaniu wierszy (i nie tylko) – pisze badacz – polega na tym, że poeta może się spodziewać świadectw odbioru również krytycznych [...]. A warto przypomnieć – dodaje – że w Polsce również najwybitniejsi poeci pisali z pomocą krytyków. W tym mianowicie sensie, że nierzadko przedstawiali swoje tomy do oceny przed publikacją, a czasem to krytycy decydowali o kształcie poszczególnych wierszy i kompozycji tomu²⁷.

Na marginesie wypada odnotować, że w takiej sytuacji znajduje się jedynie zielonogórskie wydawnictwo Pro Libris, które od początku praktykuje „recenzje wewnętrzne” publikowanych książek.

²⁶ Por. I.K. Szmidt, „Pegaz Lubuski” 2003, nr 1, s. 1.

²⁷ J. Madejski, „Uczę się słów prostych...”. *Edukacja poetycka Kazimierza Furmana*, [w:] *Dziedzictwo kulturowe regionu gorzowskiego. Materiały z interdyscyplinarnej konferencji naukowej*, Gorzów Wielkopolski, 7-8 kwietnia 2003, red. E. Skorupska-Raczyńska, Gorzów Wlkp. 2003, s. 105.

Wracając do omawianego wyżej „Pegaza Lubuskiego”: wbrew deklaracjom redaktora naczelnego o charakterze pisma przesądzą nie tyle polemiki krytyczne, ile prezentacja twórczości autorów pochodzących z Gorzowa i okolic. Atutem miesięcznika jest obfitość nazwisk i utworów literackich, a także poświęconych im omówień. „Pegaz” wiernie towarzyszy życiu literackiemu Ziemi Gorzowskiej i aktywnie promuje licznych debiutantów (tu jednak wypada poczynić zastrzeżenie: niektórym z nich przydałaby się nieco wyżej stawiana poprzeczka).

Szerszy, literacko-kulturalny profil ma zielonogórski „Pro Libris”, pismo, które – co warto podkreślić – nie zrodziło się w próżni. Poprzedziła je wieloletnia działalność promocyjna tej instytucji, na którą składa się między innymi tradycja lubuskich czwartków literackich i salonu poetów, coroczny konkurs literacki znany pod nazwą Wawrzynów Lubuskich. Od pewnego czasu z Biblioteką aktywnie współpracują wykładowcy i studenci Uniwersytetu Zielonogórskiego. Wszystko to w sposób niejako naturalny przygotowało grunt dla idei, która tak oto sformułowana została w pierwszym numerze „Pro Libris”:

Stworzyć lubuskie pismo literackie, nadać mu kształt regularnego periodyku i tę rangę, którą szczytą się pisma reprezentujące inne ośrodki. Podejmować problematykę kultury lubuskiej, ale nie zamykać się jedynie w jej kręgu – żywo wchodzić w główny nurt toczących się dyskusji. A nadto: zebrać ciekawych autorów, dołączyć głosy literaturoznawców i krytyków literackich, promować twórców młodych, do współpracy zaprosić przedstawicieli zachodniego, także niemieckiego pogranicza [...]²⁸.

Czy ukazujące się od ponad pięciu lat „Pro Libris”, początkowo półrocznik, od trzech lat kwartalnik, udźwignęło ów intelektualny ciężar? Czy wypełniło miejsce po „Nadodrze” przez wiele lat pełniącym funkcję naczelnego pisma, kulturalnego reprezentanta regionu? Na ocenę za wcześnie, jednak już dziś można śmiało powiedzieć, że tak czasopismo, jak i związane z nim wydawnictwo, stało się najważniejszą inicjatywą wydawniczą regionu. Na łamach „Pro Libris” piórami badaczy i krytyków literatury podejmowane są dyskusje dotyczące kulturowych problemów Środkowego Nadodrza; tu – rzecz można – powstaje „historia literatury lubuskiej”, na którą składają się między innymi omówienia w postaci stałych rubryk, zatytułowanych *Mały leksykon poetów lubuskich* oraz *Sylwetki*. I chyba nieprzypadkowo w oficynie wydawniczej Pro Libris ukazały się najważniejsze książki poetyckie regionu. Trudno prognozować, które z tych książek wejdą do kanonu lubuskiej poezji (o ile taki powstanie), które nazwiska trafią do kolejnej lokalnej antologii (jeśli taka się ukaze) czy też – którzy autorzy i które wiersze zaistnieją w szerszym, ogólnopolskim obiegu. Na dziś jednak nie to jest istotne. Na tym etapie ważne jest, że opracowując antologię, można sformułować pytania o te kwestie.

²⁸ *Od Redakcji*, „Pro Libris” 2001, nr 1, s. 5.

„Projektowanie antologii wydaje się nader pouczającym zajęciem” nie tylko dlatego, że, jak pisze autorka tych słów, Anna Legeżyńska²⁹, proponuje obsadę literackiego parnasu, a tym samym zmusza do przyjęcia zasady porządkującej, do refleksji nad panującymi hierarchiami. Dla badacza literatury lokalnej konstruowanie antologii jest także „ćwiczeniem”, które obliguje do pytań o charakter regionu – w tym wypadku odzwierciedlony w poetyckim lubuskim pejzażu. Ukazana tu sytuacja obejmuje najnowszy okres tej literatury, rysujący się na progu XXI wieku – w momencie, kiedy wyczerpuje się obowiązujący w Peerelu styl myślenia na temat lokalnej twórczości, kiedy na scenę wchodzi „nowy regionalizm”. Czy w tej perspektywie twórczość lubuska nadal pozostanie nijaka, nieokreślona? Czy zmiana miejsca, z którego mówi literatura, wpłynie na zmianę widzenia literackiej lubuskiej przestrzeni? Trudno przewidzieć, niemniej warto wziąć pod uwagę stan wyjściowy.

²⁹ A. Legeżyńska, *Niebolesne życie w warunkach beztlenowych*, [w:] *taż, Krytyk jako domokrążca*, Poznań 2002, s. 46.

MITYZACJA, SAKRALIZACJA, ARCHEOLOGIA

Formy pamięci o drugiej wojnie światowej
w wierszach lubuskich autorów



Historyk literatury, który powziąłby dziś decyzję – a przecież pora najwyższa! – opisanie w sposób systematyczny zjawiska pn. „literatura polska wobec drugiej wojny światowej i okupacji”, musiałby być z pewnością osobnikiem odważnym i o aspiracjach ponadprzeciętnych

– pisał Janusz Sławiński we wstępie do książki poświęconej problematyce związków wojny i literatury¹. Zajmowanie się tematem wojennym – pora najwyższa! – w twórczości lubuskiej zdaje się nie wymagać od badacza takich cech charakteru (bynajmniej nie posiada ich pisząca te słowa), niemniej stawia przed nim zadanie równie trudne i to z wielu powodów. Najważniejszy wiąże się z tutejszym *genius loci*. Ziemia Lubuska nie ma bowiem legendy września, jej polska historia nie obejmuje wydarzeń z okresu zagłady. Nie było w lubuskiej literaturze „alarmu dla miasta Zielona Góra”, żalu za zniszczonym ratuszem czy płaczu nad ruinami zburzonej kamienicy. Budowana na tych ziemiach polskość kontaminowała wiele różnych doświadczeń, a pamięć, którą przywieźli ze sobą osadnicy, pozostawiała korpusem indywidualnych przeżyć. Ta „przeciw-pamięć”² długo sytuowała się poza obszarem oficjalnej historii. W okresie PRL-u była przecież pamięcią niewygodną, a przy tym niewiele znaczącą wobec „długiego pamiętania”, które zwracało się w głąb dziejów, by legitymizować status Ziem Zachodnich jako „odzyskanych”. Od pracy pamięci ważniejszy był zresztą, zwłaszcza tuż po wojnie, wysiłek nadawania nowych nazw (nazw przyszłości) miejscom, które dotąd miały tylko niemieckie imiona.

1 Por. J. Sławiński, *Literatura wobec wojny i okupacji*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Wrocław 1976, s. 7.

2 Tym określeniem posługuję się w nawiązaniu do „przeciw-historii”, o której pisze E. Domańska (*Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006, s. 13). „Przeciw-pamięć”, tak samo jak „przeciw-historię”, osadzić należy w kontekście narracji kontestującej historię tradycyjne i władzę, którą te ostatnie reprezentują i legitymizują. Por. także uwagi E. Rybickiej na temat „pamięci mniejszościowych” (*Miejsce, pamięć, literatura*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1/2, s. 19-32).

Czy warto zatem pytać o literackie ślady tamtych przeżyć i penetrować obszary lubuskiej wojennej historii? Owszem, jeśli przyjmiemy pewne założenie: że rekonstruując mapę pisarskiej pamięci, odtwarzać będziemy nie tylko dukt wojennych ścieżek; że interesować nas będzie również świadomość funkcjonująca w owym dwuznacznym – lubuskim/nielubuskim splocie. Badanie utrwalonej w literaturze pamięci musi się bowiem łączyć z pytaniem o regionalną i ponadregionalną tożsamość, o jej związki z historią oraz polityką, a przede wszystkim – z procesem odzyskiwania utraconej przeszłości.

Pójście tym tropem chciałabym poprzedzić kilkoma ustaleniami.

Po pierwsze, przedmiotem mojej obserwacji będzie twórczość uprawiana przez poetów. Prozę dotyczącą wojny zostawiam na uboczu, nie tylko dlatego, że stosunkowo niewiele tekstów epickich powstających na Środkowym Nadodrzu eksploatuje ten temat³. Poezja jako domena literackich szyfrów stanowi znacznie lepszą pożywkę dla pamięci (pamięci ułomnej, która chętnie sięga po symbole), a zarazem – poprzez silne (silniejsze niż w fabularyzowanej prozie) związanie z osobą mówiącego – pełniej ukazuje interesujący mnie proces: przywracania indywidualnej, a zarazem budowania lubuskiej tożsamości.

Kwestia druga dotyczy selekcji innego rodzaju, temat wojenny zakłada bowiem rocznikową cezurę: pojawia się (niemal wyłącznie) w twórczości poetów starszego pokolenia: Henryka Szyllkina (rocznik 1928), Janusza Koniusza (rocznik 1934), Janusza Werstlera (rocznik 1939), w mniejszym stopniu – Ireny Dowgielewicz (1921), Bronisława Suzanowicza (1924), Zdzisława Morawskiego (1926). W wypadku wymienionych autorów katalizatorem poetyckiej refleksji jest wyniesione z tamtych lat przeżycie, często o charakterze traumatycznym. Mimo że czas uodpornił na tragizm wojennego okresu, pamięć tamtych lat – jak ospa wietrzna, przechorowana w dzieciństwie – pozostawiła mocne, dostrzegalne blizny.

Na ograniczenie wiekowe nakłada się kolejne: u wymienionych pisarzy temat wojenny rzadko dochodzi do głosu we wczesnych utworach (na tym tle wyróżnia się jedynie twórczość Janusza Koniusza), pojawia się dopiero w ich dojrzałej i późnej twórczości. Dość zauważyć, że najwięcej wierszy o tej tematyce zawierają tomiki opublikowane w latach dziewięćdziesiątych i na początku wieku XXI: *Ocalone w słowie* Janusza Werstlera (Zielona Góra 2001; 2003) oraz tegoż autora *Psalm o mieście* (Żary 2005); *Krzyże i kurhany* (Zielona Góra 2002); *Powroty krajobrazów* (Zielona Góra 2005); *Słowa i obrazy* Henryka Szyllkina (Zielona Góra 2007). Przywoływane po (wielu) latach wojenne zdarzenia siłą rzeczy nie mają rangi dokumentu, są raczej elementem odzyskiwanych wspomnień, a wysiłek

3 Szerzej problematykę wojenną porusza w swoich opowiadaniach, osadzonych w rzeczywistości okupacyjnej, jedynie I. Dowgielewicz (*Most*, Warszawa 1968; *Przyjadę do ciebie na pięknym koniu*, Poznań 1965).

piszącego ukierunkowany jest na znalezienie symbolicznego obrazu dla ich wyrażenia. Dwa czynniki mają przy tym charakter decydujący: 1) idiom indywidualny autora (często związany z mitem, w ramach którego dokonuje się scalanie własnej przeszłości) oraz 2) zespół utrwalonych w tradycji sposobów mówienia o wojnie (struktur fabularnych, gatunkowych, stylistycznych itp., służących do nadawania sensów wojennym zdarzeniom). Patrząc z tej perspektywy, wyróżnić można trzy modele lubuskiej pamięci, zarazem trzy wzorce mówienia o wojennej przeszłości:

- (1) Mityczny (istniejący w ramach mityzacji pamięci; wojenne doświadczenie przemawia tu w postaci utrwalonego kulturowo mitu).
- (2) Sakralny (kanonizujący czas wojny i jej uczestników).
- (3) Archeologiczny (drażący/odsłaniający pokłady zbiorowej pamięci w ramach poetyki miejsca).

Owe wzorce, wyodrębnione na potrzeby badawczego opisu, w praktyce literackiej nie występują w modelowo „czystej”, osobnej postaci, zwłaszcza że ich zakresy znaczeniowe nachodzą na siebie. W konkretnych utworach najczęściej znaleźć można elementy przynależne do różnych modeli pamięci, przy czym przewaga jednych wyznacza tendencję dominującą. Z tym założeniem należałoby badać także twórczość wyżej wskazanych poetów. Tak więc pierwszy model – mityczny, krystalizuje się najwyraźniej w wierszach Janusza Koniusza, drugi (sakralny) – dominuje u Henryka Szyllkina, trzeci wreszcie (archeologiczny) jest charakterystyczny dla wojennej refleksji Janusza Werstlera. W dalszej części skupię się na twórczości tych właśnie autorów. Na ich przykładzie ukażą funkcjonowanie wojennej pamięci oraz wyróżniki wskazanych modeli.

(I) JANUSZ KONIUSZ, CZYLI PAMIĘĆ PODDANA PROCESOM MITYZACJI

Druga wojna światowa jest jednym z tych tematów literatury europejskiej, które nader łatwo dają się transponować w przestrzeń mitu, biegunowo dopełniając obszar literackiego świadectwa. Parabolizacja historycznego „tu” i „teraz” podyktowana jest tyleż uniwersalnością zjawiska, dziejową powracalnością wojennych kataklizmów, co pragnieniem kulturowego oswojenia zła, odnalezieniem dla niego miejsca w porządku historii, zwłaszcza w jej wymiarze historiozoficznym. Dla Koniusza istotny jest jeszcze inny aspekt: poprzez wprowadzenie historycznych zdarzeń w przestrzeń metaforycznych figuracji poeta dokonuje samookreślenia. Mityczność jest dlań niejako matrycą tożsamości, a ponadto zespołem wyobrażeń, za pomocą których mowa poety osiąga wyższy rejestr stylu.

Poetycka mitologia Koniusza czerpie z różnych źródeł, wspiera się jednak na tradycji biblijnej, głównie starotestamentowej. Podstawowy sztafaż wyznaczają

zaczepnięte z tego kręgu religijnego motywy i symbole – za ich pomocą poeta konstruuje swoją genealogię. Tak na przykład w utworze *Kolęda*⁴ oświadcza:

Moi bracia Kasper Melchior
za gwiazdą węgla do Betlejem kopalni pobieleli
[...]
Ja Baltazar
przez zasy py papieru włokę chude woły wierszy

Natomiast wiersz znamienne zatytułowany, *Życiorys* (Łch), przynosi ważne w tym kontekście wyznanie:

Zrodzono mnie z trądem grzechu pierworodnego
by po próbie ognia
wygnać
z rajy ciała
w wiekiusty potop
bez prawa do arki
(*Życiorys*, Łch)

Najbardziej produktywne w twórczości Koniusza biblijne motywy, takie jak motyw stworzenia, grzechu pierworodnego, wygnania z rajy, potopu, przejścia przez Morze Czerwone i Sądu Ostatecznego, pojawiają się także w kontekście wojennego kataklizmu. Tak na przykład w utworze *Pochwała niewiedzy* (Łch) ukazany został „dobry doktor” (jego prototypem jest, można przypuszczać, Janusz Korczak), który:

z wysoką gorączką wstydu za Mojżesza
przez morze czerwone europy
dzieci wiedzie
do ziemi obiecanej
omija kałuże
bo nie obeschły jeszcze drogi po potopie

W obszarze motywów biblijnych składających się na wątek ocalenia dokonuje się również wspomniana wyżej autoidentyfikacja: podmiot Koniusza jest bowiem jednym z mieszkańców arki, tym, który ocalał. Tę genealogię zarysowuje już wczesny utwór *Ocalenie* (Ws), poprzedzony mottem wziętym ze znanego wiersza Tadeusza Różewicza: „Ocalałem prowadzony na rzeź”. Pomimo odmiennej poetyki, innego sposobu obrazowania (Koniusz buduje wojenny obraz za pomocą metaforycznych,

4 J. Koniusz, *Kolęda*, [w:] *Wokół słowa*, Zielona Góra 1963. Odwołując się do utworów zamieszczonych w tym tomiku, będę stosować skrót Ws. W wypadku utworów pochodzących z innych tomików będę się posługiwać skrótami: Ps – *Próba samoobrony*, Zielona Góra 1977; Zo – *Zamysł opisu*, Poznań 1981; Łch – *Ład i chaos*, Zielona Góra 1992; Nb – *Nic nie było*, Zielona Góra 2003.

spiętrzonych obrazów) adres jest oczywisty, a wykładniki intertekstualnej zależności, poświadczone mottem i tytułem, znajdują dopełnienie w konstrukcji podmiotu – w prezentowanej tutaj sytuacji traumy:

Nie mogę sypiać
boje się myszki
w tapczanie miałę żyto na śrut

Związki z Różewiczem i jego odhumanizowaną wizją człowieka dochodzą do głosu także w innym utworze z tego samego tomu (*Wokół słowa*). Tytułowe *Pytania* (Ws) dotyczą tu kwestii „z czego zrobieni są ludzie”. Oto odpowiedź:

[...] z włosów
których pełno na kołnierzach
w salonach fryzjerskich
w Oświęcimiu
I jeszcze
Jeszcze ze skór
które można garbować
dzieciom na buciki

Wskazane zależności, także nawiązania do Borowskiego (m.in. w wierszu *Pamięć głodu* – Łch, który dedykowany został „Prochom Tadeusza Borowskiego”) pokazują zjawisko charakterystyczne dla wierszy Koniusza – sięganie do sposobu mówienia wypracowanego na gruncie polskiej powojennej literatury. Jego podmiot występuje jako duchowy spadkobierca starszego pokolenia. Nieprzypadkowo w wierszu *Dzwonnik* (Ps) tak powie o sobie:

Spóźniony o pokolenie
dodzwaniam
dzwonu podzwonne
bezdźwięcznie dzwoniąc
o złom.

Zawarty tu autoportret trafnie oddaje charakter poetyckiej pamięci, w której obrazy wojenne pojawiają się nie tyle jako echa historii, ile jako pogłos jej świadectw, utrwalonych w formie literackiego przekazu⁵. Pamięć o czasach wojny jest tutaj zapośredniczona, jest tyleż pamięcią wojny, co pamięcią poświęconej wojnie literatury. W jej ramach mieszczą się między innymi wątek holocaustu rozwijany w wierszach *Wskrzeszenie boga* (Łch), *Pochwała niewiedzy* (Ws), *Pamięć głodu* (Ws), *Epitafium* (Nb) (jego sygnałem rozpoznawczym jest przywoływany przez

⁵ Warto zauważyć, że autor *Wokół słowa* jest też autorem antologii *Od wrzeźnia do maja. Ze wspomnień żołnierzy*, wstęp H. Szczegóła, wybór i oprac. J. Koniusz, Zielona Góra 1976.

poetę symbol gwiazdy Dawida) oraz motyw Hiroszimy eksplloatowany w utworach *Wieczór z wnukiem* (Zo), *Pochwała niewiedzy* (Łch), *Na lekcji historii* (Łch)⁶. W ostatnim z wymienionych utworów Hiroszima pojawia się obok Stalingradu, Troi i Grenady, a „tu i teraz” przeniesione zostaje w *illo tempore* świata mitycznego: „Pali się wieczny ogień / zbiera się wieczny dym”. Już ten przykład pokazuje, że w poetyckiej mitologii Koniusza odwołania do realiów (topograficznie zaświadczonej miejsc) nie ewokują doświadczenia historycznego. Nie ma tutaj (poza jednym wyjątkiem – *Trenem*, dedykowanym „pamięci harcerzy rozstrzelanych przez hitlerowców w Katowicach we wrześniu 1939 r.”⁷) konkretnych zdarzeń, osób, ofiar. Jeśli żołnierz, to „nieznany” (*Z życiorysu nieznanego żołnierza*, Zo), jeśli uczestnik holocaustu, to jako reprezentant dokonującej się wciąż na nowo „rzezi niewiniątek” (*Epitafium*, Nb) czy też uczestnik sądu „nieostatecznego” (*Wskreszenie boga*, Łch), wieczny człowiek.

Ognisko rozpalone w lesie pod Lenino
 jak kozuch grzeje
 Prometeusz objął nas ramieniem
 [...]
 Chcemy ich na chwilę zaprosić do siebie
 żeby ogrzali się
 zanim na ostatni pobiegną okop

– pisze poeta w wierszu *Przy ognisku* (Zo). Ta mitologia zastępuje ontologię, funkcjonuje bez historiozoficznych uzasadnień. Sprzęgnięta z nią pamięć jest częścią programu poetyckiego, depozytornią obrazów, sumą rekwizytów. Funduje tożsamość, daje świadomość uczestnictwa w historii, ale zarazem przytłacza, nie objaśnia zdarzeń: „Ociężali od pamięci jak z przejedzenia / idziemy nie wiadomo dokąd...” ([*** Ociężali od pamięci...], Nb). I taki status ma także pamięć o czasach zagłady. Druga wojna jest bowiem tylko jedną z wysp w oceanie historii, istnieje obok wielu innych podobnych wydarzeń:

W ocean historii
 jak wyspy
 zanurzają się wojny
 za drugą
 pierwsza
 (*Na lekcji historii*, Łch)

6 Ów motyw pojawia się także u innego lubuskiego poety – Z. Czarneckiego w wierszu *Skarga* z tomu *Próby rytmu* (Zielona Góra 1963).

7 Por. J. Koniusz, *Tren*, [w:] tenże, *Moje stworzenie świata. Z wierszy danych i nowych*, Zielona Góra 1997, s. 35.

(2) HENRYK SZYLKIN, CZYLI
SAKRALIZACJA POETYCKIEJ PAMIĘCI

W modelu sakralizującym pamięć jest składową strategii obowiązku. W jego ramach wiersz jawi się jako sanktuarium przechowujące i uwieczniające imiona ofiar; czynność pisania natomiast przybiera postać liturgii pamięci, liturgii, obejmującej także wojenne zdarzenia. W twórczości lubuskiej ów idiom jest bodaj najbardziej produktywny w utworach pokolenia, które w wyniku powojennych migracji przybyło na Środkowe Nadodrze ze Wschodu. Pojawia się między innymi w poezji Ireny Dowgielewicz, w wierszach Janusza Werstlera – oto charakterystyczne przykłady zaczerpnięte z twórczości wymienionych autorów:

Mamy takie Stacje Męki w ojczyźnie,
że nie można ufać słowom strudzonym:
jeszcze dzisiaj, jeszcze teraz stopa grzęźnie
w ziemi schnącej od prochów spalonych.

Więc milczmy. Stare miasta dźwigamy.
Naszych katedr niebogłose koturny,
obyczajnie ciasne
kamieniczki mieszczańskie
w roku Pańskim czterdziestym i którymś⁸

spopieliała z rozpaczy
pozostawiona
ze struchlałymi
okiennicami
i zakrwawionym gankiem

już nigdy nie wrócę
za Twój święty próg⁹

Dowgielewicz kanonizuje pamięć o czasach wojny, przywołując topikę pasyjną. Werstler mówi o cierpieniu „rodzinnej Ziemi” w nawiązaniu do toposu „świętości” kraju lat dziecińczych. Ta sama topika pojawia się w twórczości Henryka Szylkina – najbardziej reprezentatywnej dla sakralizującego nurtu w lubuskiej poezji.

U Szylkina kanonizowanie pamięci łączy się z mitologią Kresów. Motyw kresowy pojawia się jednak w twórczości tego poety stosunkowo późno i dopiero w latach dziewięćdziesiątych urasta do rangi tematu centralnego, nadając poezji Szylkina jednolite piętno, a z jej autora czyniąc „santockiego lirnika”. Katarzyna

8 I. Dowgielewicz, [*** mamy takie Stacje...], [w:] *taż, Stadion dla biedronki*, Zielona Góra 1970, s. 5.

9 J. Werstler, *Rodzinna Ziemia*, [w:] *tenże, Ocalone w słowie*, Zielona Góra 2001, s. 15. Z tego wydania pochodzą wszystkie cytowane w dalszej części artykułu utwory poety.

Węgorowska, autorka tego określenia, tak charakteryzuje ów etap twórczości autora:

Henryk Szyłkin, niczym wileński lirnik, z właściwym sobie mistrzostwem „ocala od zapomnienia” zapamiętany przez siebie kraj lat dzieciństwa i młodości. Jako przewodnik – pielgrzym kolejny raz przemierza zapamiętane kresowe drogi i dróżki. Jako wytrawny humanista, znający i wykorzystujący zasady paralelizmu i antytezy, uwydatnia to, co było/jest ważne i godne uwagi. Jako miłośnik polszczyzny oraz werbalnego i pozawerbalnego detalu eksponuje szczegóły, które w jego poezji urastają do rangi symbolu¹⁰.

Dla Szyłkina powrót na Kresy jest wędrówką w przeszłość, tę dalszą osadzoną w kręgu odległych historycznie wydarzeń oraz bliższą, ściśle związaną z czasem drugiej wojny. Obrazy tej ostatniej znaleźć można przede wszystkim w tomikach: *Powroty krajobrazów, Krzyże i kurhany, Słowa i obrazy*¹¹. Wojenne wspomnienie jest asumptem do konstruowania indywidualnej biografii, wojna bowiem integralnie zrasta się z historią podmiotu, a jej wybuch okazuje się momentem inicjacji: zamyka sielskie dzieciństwo spędzane na Litwie i wprowadza w dorosłość. W wierszu *Moja szkoła* (So), wspominając rok 1939, poeta napisze:

Była to ostatnia nasza wspólna wiosna
Bo na horyzoncie rosły chmury wojny

Wojna oznacza także zmianę donioślejszą – naznacza świadomość poety piętnem wykorzenienia. W wierszu *Historia* (Kk) można znaleźć takie oto wyznanie:

Opuściłem cię ziemio dobra
przechodząc garbaty most,
po którym akowcy do lasu
nieśli swój los¹²

Podmiot mówiący wchodzi w rolę „pamiętającego świadka”, a wyróżnikami przyjętej przezeń strategii lirycznej są: sytuowanie się „wewnątrz” rejestrowanego czasu i odwoływanie do konkretnych, mających miejsce w przeszłości zdarzeń; reguła kompozycyjna oparta na konfrontowaniu wojennej przeszłości i sytuacji aktualnej;

¹⁰ Por. K. Węgorowska, *Wileńsko-santocka przeszłość i teraźniejszość w sonetach zaklęta*, [w:] *Jesienna księga losu. Księga jubileuszowa Henryka Szyłkina*, red. E. Mielczarek, Zielona Góra 2008, s. 35. Określenie „santocki lirnik” pojawia się w zamieszczonym w tej samej książce artykule *Północnokresowe-kulturowo-językowe dziedzictwo prozy Santockiego Lirnika*, s. 30.

¹¹ Por. H. Szyłkin, *Krzyże i kurhany*, Zielona Góra 2002; tenże, *Powroty krajobrazów*, Zielona Góra 2005; tenże, *Słowa i obrazy*, Zielona Góra 2007. Cytując utwory pochodzące z wymienionych tomików, będę się posługiwać odpowiednio skrótami Kk, Pk, So.

¹² Podobnie napisze poeta w dużo wcześniejszym wierszu: „Gnała go wojna w pustkowie bezdomne / Skąd dzieci matkom nie niosą pomocy” (tenże, *Zaplata*, [w:] tenże, *Krajobrazy i miłość*, Zielona Góra 1963).

kultywowanie świętości stron rodzinnych i kanonizowanie wydarzeń z czasów wojny; osadzenie w tradycji literatury patriotyczno-narodowej z nadrzędnym dla niej wzorcem Mickiewicza jako autora inwokacji, a wreszcie – silna funkcja dydaktyczna. Przyjrzyjmy się pokrótce owym wyróżnikom.

Obrazy wojenne przywoływane w wierszach Szylkina odwołują się do historycznie zaświadczonych wydarzeń, często operują przy tym konkretnymi nazwiskami, nazwą miejsca, datą. Poetycko rekonstruując fakty, Szylkin stosuje technikę zbliżenia i hiperbolizuje emocje. Oto ilustrujące ten zabieg sprawozdanie:

Tamten maj dla wielu rośnie w snach koszmarem.
Zabito trzech Niemców. Pomyśl był Markowa.
Przeleciał szmer grozy. Wyznaczono głowy.
Polacy za wszystko ponieść mieli karę.

Za miasteczkiem szosa do Świecian zwrócona.
Przy niej chłopskie pole. Tam sługusów horda
przywlokła skażąc. Dokonano mordy.
Aż się zaczerwienił nawóz rozrzucony.

(*Maj 1942*, Kk)

Kanwą tej poetyckiej opowieści są wydarzenia z 20 maja 1942 roku, kiedy to – w odwecie za zamach na niemieckich oficerów – dokonano egzekucji ponad 50 Polaków¹³. W podobny sposób zrelacjonowana została walka o Wilno, do której doszło w lipcu 1944 roku, wtedy oddziały Armii Krajowej stoczyły bój z cofającym się wojskiem niemieckim:

Świst kul, huk granatów. W ogniu Ostra Brama.
Szarpany batalion tędy się przedziera.
Przykucnęli Niemcy pod ogniem snajperów,
zaskoczeni nagłą partyzantów tamą.

(*Ostatni bój*, Kk)

Także w tym wypadku ważne są geograficzne realia i topografia miejsca – już w kolejnej strofie czytamy:

Byli to akowcy z miejscowości bratnich:
Podbrodzia, Świecian, Postaw, Niemenczyna.

(*Ostatni bój*, Kk)

13 Sprawcą zamachu była grupa litewskich partyzantów pod dowództwem Fiodora Markowa. O wydarzeniach z tym związanych można przeczytać w książce Z. Chlewińskiego (*Groza i prześladowanie Polaków i Żydów na Wileńszczyźnie. Wspomnienia i refleksje z czasów dwóch okupacji*, Płock 2009, s. 33-35) oraz w książce H. Pasierbskiej (*Ponary i inne miejsca męczeństwa Polaków z Wileńszczyzny w latach 1941-1944*, Łowicz 2005, s. 322-323).

Podobnych przykładów, odwołujących się do postaci, miejsc i obrazów, poświadczających naoczność opisywanych wydarzeń, znaleźć można więcej – za przykład niech posłużą te, które znalazły się w zbiorze *Krzyże i kurhany*: Ks. Jan Naumowicz, *Ponary, Lwowskie Orłęta, Wilno i Lwów, Szkoła ojca, Rossa*.

Wojennej przeszłości, przywoływanej w utworach Szyłkina, towarzyszy – jako istotne dopełnienie – sytuacja dzisiejsza. Wypowiedź o czasach wojny rozwija się na dwóch wyraźnie skontrastowanych planach: tego, co było i tego, co jest – z mocno, wyraźnie zaznaczonym „dziś”. Oto kilka charakterystycznych przykładów [podkr. M.M.]:

Dziś krzyż w miejscu kaźni. Umarli też kaci.
Czas uciszył serca. Znikło zło szalone. [...]
(*Maj 1942*, Kk)

Spójrzcie na kamienie. Wśród poletek lasu
fundamenty domów. **Dzisiaj** ich już nie ma.
(*Wileńszczyzna*, Pk)

Była to ostatnia nasza wspólna wiosna,
bo na horyzoncie rosły chmury wojny
Dzisiaj Rymek nie ma, ani chłopskich domków.
(*Moja szkoła*, So)

I oto **dziś** krzyż wzniesli wysoki, ze stali
dla tych co bez krzyży w Sybirze zostali.
(*Powrót*)¹⁴

W wierszach poświęconych wydarzeniom drugiej wojny filtr pamięci dopuszcza do głosu przede wszystkim to, co przetrwało w postaci nagrobnych pomników, dlatego kresową poezję Szyłkina można by nazwać poezją cmentarną. Jego *Kresy* są „krzyżowym szlakiem” (*Krzyże legionowe*, Kk), miejscem widzianym przez pryzmat grobów i cmentarzy (cmentarza Łyczakowskiego, znajdującego się na nim Cmentarza Orłąt Lwowskich, Cmentarza na Rossie), poprzez stygmat walk narodowych, wojennego męczeństwa. Nieprzypadkowo w wierszu *Kresy* (Pk) tytułowe miejsce dookreślone zostało martyrologicznie:

Na tej przodków ziemi, bojowego szlaku,
zostały kurhany i krzyże Polaków.

„Krzyże”, dodajmy, stawiane na grobach Marii Konopnickiej, Władysława Syrokomli i wielu innych zmarłych na *Kresach* Polaków, poeta prezentuje bowiem

¹⁴ Wiersz *Powrót* zamieszczony został we wcześniejszym względem omawianych tomiku *Gdzie sen nawet boli...*, Zielona Góra 1994.

bogatą galerię historycznych postaci. Ale – przede wszystkim – krzyże upamiętniające wojennych bohaterów. Z tym motywem łączy się u Szyllkina imperatyw pamiętania i nakaz powinności wobec ofiar. Jego wojenną refleksją rządzi silna funkcja dydaktyczna, której wyrazem są formy apelatywne, tryb rozkazujący oraz (najczęściej) liczba mnoga adresata. Oto dwa najbardziej wyraziste przykłady:

Idźcie na cmentarze. Tam mogiły bliskich.
Odkopcie pomniki które wrosły w ziemię.
(*Wileńszczyzna, PK*)

więc ci co tu przyjdą – młode pokolenia,
niech uderzą wspólnie w pojednania dzwony,
Aż umilkną z echem słowa poważnionych.
(*Lwowskie Orłęta, Kk*)

Metafora ujmująca tekst jako pomnik ze słów ma u Szyllkina sens moralnego zobowiązania. Poeta pamięta, nie sytuuje się jednak w pozycji „przyszłego trybunału”, nie sięga po retorykę wyrażającą się w formule „zaalarmować i wstrząsnąć sumieniem świata”. Wybiera dla siebie rolę kapłana, celebrysa pamięci i zarazem apologety pozostawionej na Kresach polskości. Jego wiersze – była już o tym mowa – to poetyckie nekrologi, nagrobne napisy. Ważne są zwłaszcza odnoszące się do miejsc pochówku zmarłych, którzy nie doczekali się rehabilitacji. O „grobach ukrytych” bezpośrednio mowa jest w wierszu *Ostatni bój* (Kk), im też poświęcony został wiersz *Ponary* (Kk):

Doły mordowanych i morderców laski.
Wnukowie nie wiedzą, że to dziadków zbrodnia.
Nikt nie zapalał ofiarnej pochodni.
Nie jęknęły dzwony – aż po dzień ostatni.

Charakterystyczny, nie tylko dla Szyllkinowskiej wersji wojennej pamięci, jest także wątek poświęcony zesłańcom na Sybir – pojawiający się między innymi w wierszach *Do syberyjskiej brzozy* (So), *Odmienione obrazy* (So) oraz *Powrót*¹⁵. Sam poeta jest, warto pamiętać, autorem antologii wierszy sybirackich¹⁶. Wśród zebranych przezeń utworów znalazł się wiersz innego poety lubuskiego – Bronisława Suzanowicza, zatytułowany *Nad „Anhellim”* i *„Dziadami”*, w sposobie ujęcia nawiązujący do romantycznej wizji martyrologii narodu polskiego. Przykład ten obrazuje inną, bodaj najważniejszą cechę sakralizującego nurtu wojennej pamięci: silną obecność tradycji narodowo-patriotycznej, eksploatującej

15 Por. H. Szyllkin, *Powrót*, [w:] tenże, *Gdzie sen nawet boli...*

16 *Pamięć i cierpienie: antologia wierszy sybirackich*, wybór, wstęp i oprac. H. Szyllkin, Zielona Góra 1998.

retorykę męczeństwa i romantyczną martyrologię, głównie spod znaku *Dziadów* Mickiewicza¹⁷. Zakorzenie w tej tradycji jest tyleż znakiem rozpoznawczym tej poezji, co nośnikiem banalizacji wojennego tematu. Paradoksalnie jednak, w wypadku Szyłkinowskich wierszy, opartych na wyrazistym obrazie i silnych emocjach, to właśnie konwencja i banał potwierdzają szczerłość autorskiego „ja”, autentyzm przeżycia.

(3) JANUSZ WERSTLER –
KRONIKARZ ARCHEOLOG

Każda pamięć jest rodzajem archeologii, sięganiem w głąb historycznie narosłych kulturowych pokładów. Pamięć miejsca jest jednak przypadkiem szczególnym: nie kompleksem wspomnień, ale kopalnią, w której trwa proces odkrywania, wydobywania ukrytych, zapoznanych treści. Ów typ pamięci czyni z poety badacza archeologa, zbierającego przetrwałe do naszych czasów ślady i fragmenty (zapisane w kronikach fakty, nazwiska, nazwy ulic). Za ich pomocą twórca uzupełnia, dopełnia niedostępną całość. W tej rekonstrukcji poetycki obraz rozpościera się jako panorama.

Taką panoramę Żar z okresu drugiej wojny kreśli Janusz Werstler w tomiku *Ocalone w słowie*. Zawarte tu utwory wpisują się w charakterystyczny dla twórczości tego autora nurt regionalny i w typ poetyckiej opowieści, w której podmiot występuje jako kronikarz miasta i portrecista jego mieszkańców¹⁸. Tym razem ukazany został portret zbiorowy – przedwojennej niemieckiej oraz powojennej polskiej społeczności. Opowieść o mieszkańcach Żar ma kompozycję tryptyku, w którym trójdzielny podział odzwierciedla heglowską wizję dziejów: *Odejscie Marii* (tytułowa bohaterka opuszcza swoje domostwo na Kresach), *Odejscie Anny* (Anna jest Niemką, mieszkającą przed wojną na lubuskich terenach) i – jako synteza tamtych dwóch – *Narodziny miasta*. Dodajmy, że w obu wypadkach „odejscie” to eufemizm, osuwający konieczność wysiedlenia. Tomik ma charakter opowieści fundacyjnej, objaśniającej genezę tworzącej się na ziemiach zachodnich polskości. Szukając dla niej uzasadnienia w logice dziejów, Werstler zapisuje niejako determinizm historii.

W jego poezji, podobnie jak u Szyłkina, wojna jest ściśle sprzęgnięta z wygnaniem, tym razem – z terenów należących dziś do Ukrainy. Można powiedzieć, że

17 Mickiewiczowski patronat w poezji H. Szyłkina dostrzega K. Węgorowska (*Północno-kresowe...*, s. 32; *Wileńsko-santocka przeszłość...*, s. 16). Natomiast o roli tradycji romantycznej (w tym romantycznej literatury) w konstruowaniu mitologii Kresów Wschodnich pisze J. Kolbuszewski w książce *Kresy. A to Polska właśnie*, Wrocław 2002, s. 62-28.

18 Por. J. Werstler, *Pytania*, Żary 1970; tenże, *Krajobrazowo*, Żary 1991; tenże, *Najbliżej serca*, Żary 1998; tenże, *Rozpytywanie sumienia*, Żary 1998; tenże, *Najbliżej serca II*, Żary 2001; tenże, *Żary. krajobrazowo*, Żary 1995.

kreśląc wizerunek tamtych stron, Werstler uzupełnia Szykkinowską wizję. U poety, wywodzącego się z Litwy, Wilno, Święciany, Santoka, tu natomiast – Stanisławów, Bitków, Buczacz, Kałusz. Miejsca wspólne tej poezji to także podobne klisze sytuacyjne, kalki stylistyczne i ta sama postawa poety, który bierze na siebie obowiązek pamięci. Także tu wyraźna jest tendencja sakralizująca, dochodząca do głosu w motywie świętości kraju utraconego. Jej przejawem jest także motyw grobów i pomników, przywołany w wierszu *Cmentarz Łyczakowski*, w poemacie *Narodziny miasta*, który otwiera ważne oświadczenie: „nasz początek drogi / zaczyna się wśród mogił”. „Kronikarz Żar” ma jednak inną świadomość niż „santocki lirnik”: podczas gdy dla tamtego ważna była fizykalna obecność miejsc zostawionych na Kresach, ten wie, że powrót może być tylko „powrotem wyobraźni”, dlatego w wierszu *Wygnańcy* napisze:

wygnani
nawet poza
okrąg wyobraźni
granice człowieczego
ból
rodzinny pejzaż
natrętny
poza pamięć
zatartą

wracać będziemy
tam donikąd
z silną wiarą
że to jedyny
i najszcześniejszy
powrót
wyobraźni

Pamięć wojenną Werstlera przenika świadomość losu paralelnego. Istotne novum jego poezji stanowi dokonana w części drugiej poetycka wizualizacja życia mieszkańców Sorau, jak brzmiała niemiecka nazwa tego miasta, w czasie wojny i tuż po niej¹⁹.

Wojenna historia Żar – niemiecka, bo nie mogła być inna, zapisana została w nazwiskach, nazwach miejsc i ulic. Ewald Ditrich, Emma Miller, Dawid Hadt, Herman Schneider, Richard Klein, Wilhelm Henne, Artur Gerlich, Adolf Fiedler, Anne Ernst, Otto Stiller, fotograf Müller – oto bogata galeria jego bohaterów. Obok niej zarysowana została konkretna topografia: Niederstrasse, Bahnhof Strasse,

¹⁹ Zabieg podobny, sięgający jednak w dalszą przeszłość, stosuje – w odniesieniu do społeczności Zbąszczyń – E. Kurzawa (por. E. Kurzawa, *Zapis*, Zbąszyń 1996).

Cafe Böme, Logenstrasse. Podmiot Werstlera zachowuje się niczym przewodnik rekonstruujący przedwojenną mapę swego miasta:

pod szesnastką
mieszkał Adolf Fiedler
i sprzedawał
południowe owoce
obok Anne Ernst
i malarz Otto Stiller

po przeciwnej stronie
był salon meblowy
i restauracja

(Spacer po Niederstrasse Dolnej Osadników Wojskowych)

Rekonstrukcji służą też przedmioty, będące figurami śladu po umarłych: gazeta ze środy 25 listopada 1942 roku (*Sorauer Tageblatt*), karta żywieniowa na marmoladę (*Karta*), fotografia (*U fotografa Müllera*). Poetycki opis, koncentrujący się na tych elementach, ma na celu fabrykowanie autentyczności, a zarazem zbliżenie, osvajanie niepolskich elementów. Werstler daje obraz niemieckiej przeszłości miasta w jej momencie finalnym, przełomowym, rejestrując moment katastrofy. Jego obraz przemawia dzięki dramaturgii budowanej poprzez sposób operowania perspektywą czasową, wykorzystując grę zbliżenia i oddalenia. Charakterystyczne jest tu balansowanie między dyskursem spersonalizowanym (ujawniającym prywatność poprzez uwikłanie w sieć zobowiązań wobec rzeczywistości, historii, czytelnika, ale przede wszystkim – poprzez uwikłanie w relacjonowaną rzeczywistość) a zdepersonalizowanym (wyrażającym się w głosie zbiorowości, w postawie obserwatora). Najczęściej podmiot sytuuje się tutaj w roli kronikarza, który mówi z dużego dystansu, antycypując finał, na przykład:

Z maszyn drukarskich schodzi
ostatni wizerunek miasta

ale także
zakłamanie ulotki i odezwy
żołnierskie na front
że tu w Sorau
domy nasze radosne
i fontanny bezłzawe
a niebo uzbrojone
tylko w jaskółki

za chwilę zaś
z wiarą w wodza
zejdą z maszyn nekrologi
(Drukarnia przy żarskim Rynku)

By w innym miejscu zdjąć maskę bezstronnego obserwatora, nawiązać dialog ze swym bohaterem:

musisz uciekać
z powalonego miasta
bo wódz rozkazał
(*Powalone miasto*)

W takich momentach liryka zwrotu do adresata przechodzi w inwokacyjną litanie wyrażającą żal za utraconym:

kto taki
wywiódł Cię z tego
ukwieconego ogrodu
i nie pozwolił
by wiśnie dojrzeć

Anno
gdzie Twój sad
poranionych owoców
Anno
gdzie Twój sad
pokaleczonych latorośli

Anno bolejąca
ze mną
(*Karta*)

W cytowanym utworze, dedykowanym „Annie Strauchman z Sorau”, pojedynczy epizod („w 43 dostałaś / Reichskarte / na marmoladę”) staje się pretekstem do snucia refleksji na temat bezmyślności wojny. Losy konkretnych osób – syna, matki, są kanwą do parabolizującej opowieści. Jej istotnym wyróżnikiem jest stylistyka podwyższonego tonu, widoczna w przytoczonych wyżej fragmentach, w *Powalonym mieście* sprzęgnięta z wizją zagłady świata – kataklizmu:

trąba powietrzna
zagrała na trwogę

do piwnic zesła
ostatnia nadzieja

i runęła nawałnica
jak kaskada śmierci
(*Powalone miasto*)

Wiersze Werstlera mają – co sugeruje tytuł – wymiar ocalający, są próbą oswojenia trudnej historii i zaadaptowania niemieckiej przeszłości Ziem Zachodnich. Fundamentem i zwornikiem jest tutaj idea pojednania, która znosi podział na wypędzonych i sukcesorów, na przywłaszczających i pokrzywdzonych. Jednoczy poprzez paralelę wygnańczych losów Niemców i Polaków, i pamięć o tych, którzy niejako przygotowali grunt dla powojennej, lubuskiej tożsamości.

* * *

Pamięć, za sprawą której wiersz staje się depozytem kultury; pamięć przemieniająca słowo poety w pomnik/sanktuarium; wreszcie pamięć miejsca, drążąca historycznie narosłe pokłady. Trzy modele, do których odwołuje się poezja lubuska, przedstawiając obraz wojny. Co je łączy i czy – pomimo odmiennych strategii i poetyk – jest coś, co wyróżnia podejmujących ten temat lubuskich autorów?

Z pewnością dla omawianych tu twórców wojna stanowi problem ważny, bliski²⁰, mimo że piszą o niej z dużej perspektywy, eksploatując silnie spetryfikowaną pamięć. W obszarze tej pamięci przeszłość dostępna jest tyleż poprzez przekazy i wspomnienia, co poprzez kulturowo utrwalone znaki i symbole – stąd pokrewieństwo tropów i motywów, wspólnota literackiej tradycji, wpływy mickiewiczowskiego wzorca. Dlatego też, można przypuszczać, brak tutaj pytań o istotę i o miejsce zagłady w historii ludzkości, o kondycję człowieka, który żyje (żyje już prawie 70 lat) po Oświęcimiu.

Elementem łączącym jest również postawa liryczna, w której zawarty został imperatyw pamiętania oraz chęć ocalenia silnie sprzęgnięta z przekonaniem o randze wojennego tematu. Poeci lubuscy wierzą przy tym w możliwość wyrażania, obca jest im poetyka zaciśniętych ust i figura „tego się nie da opowiedzieć słowami”. Kategoria milczenia pojawia się natomiast w odmiennym kontekście – politycznej opresji i jest tym, co najsilniej spokrewnia omawianych autorów, a przy tym decyduje o ich odmienności na tle powojennej polskiej literatury. O ile bowiem w literaturze tej coraz słabiej już brzmią wojenne echa, a temat wojenny – rzecz można – podzielił losy wojennych weteranów, w twórczości lubuskiej pozostał tematem aktualnym i... młodym – młodym, gdyż nie dane mu było wcześniej się zestarzeć. Przez wiele lat nie poruszano tutaj kwestii wojennej przeszłości i nie podejmowano problematyki losów przybyłego ze Wschodu pokolenia. Tak komentuje to zjawisko Beata Halicka:

20 Warto w tym miejscu zauważyć, że J. Koniusz jest autorem antologii zbierającej wspomnienia byłych żołnierzy (*Od września do maja...*) i współautorem (razem z H. Szyłkinem) antologii zawierającej wiersze o wrześniu 1939 r. (*W ogniu, pyłe i krwi. Antologia wierszy o wrześniu 1939*, wstęp i wybór J. Koniusz, H. Szyłkin, Zielona Góra 1999. Szyłkin natomiast opracował antologię wierszy sybirackich (*Pamięć i cierpienie...*)).

mieszkańcy Nadodrza, podobnie jak pozostałych ziem przyłączonych, nie mieli możliwości kształtowania tożsamości regionalnej, ewentualnie budowana była ona (świadomie lub nieświadomie) na półprawdach i mitach. Bo czyż można mówić o historii jakiegoś miejsca zajmując się tylko jej „mniejszą” połową? Czyż można identyfikować się z miejscem, w którym się mieszka, nie wiedząc, kto i kiedy wybudował mój dom, kościół, szkołę? Jak można utrzymywać ognisko domowe, pałac w zabytkowym piecu kaflowym, nie wiedząc o nim, o jego architekturze i kulturze ludzi, którzy go wybudowali nic ponad to, że jest „poniemiecki”? Dlatego trudno się dziwić, że już w czasach pierwszej odwilży, tzn. po roku 1956 w dużych miastach regionu zaczęto zwracać się ku temu przejętemu dziedzictwu, poznawać je i chronić, często wbrew oficjalnemu stanowisku władz²¹.

Wraz z transformacją ustrojową odblokowana została pamięć wojny, uruchomiony – proces odzyskiwania własnej tożsamości, budowania prawdziwej, nieskładanej biografii²². Omawiane wiersze Szyłkina i Werstlera są właśnie owocem wyjścia z kwarantanny milczenia, świadectwem odzyskiwania utraconej przeszłości²³. Przywrócony głos poetów okazał się przy tym głosem tyleż indywidualnym, co zbiorowym, wielonarodowym. Wyraził tożsamość, spajającą w trudnym i nierozzerwalnym splocie element niemiecki, wschodni oraz polski. I wreszcie – co dla literatury lubuskiej najważniejsze – zapoczątkował spóźnioną o siedemdziesiąt lat opowieść fundacyjną, która zaświadcza o ciągłości historii przechowywanej w indywidualnych obszarach „przeciw-pamięci” i objawiającej się w poetyckich narracjach o (wojennej) przeszłości.

21 B. Halicka, *Tożsamość regionalna a podwójna historia miast nadodrzańskich*, [w:] *Kultura i społeczeństwo na Środkowym Nadodrzu w XIX i XX wieku*, red. nauk. P. Bartkowiak, D. Kotlarek, Zielona Góra 2008, s. 18.

22 B. Halicka, która w cytowanym wyżej artykule postuluje otwarty regionalizm i pluralizm historii, zauważa: „od dwudziestu lat powstaje nowa jakość, społeczeństwo na nowo się definiuje i kształtuje swoją tożsamość. [...] Zwrot ku historii miejsca zamieszkania i postrzeganie go jako małej ojczyzny są niewątpliwie faktem. Kolejnym krokiem, który niektórzy już uczynili, inni natomiast mają jeszcze przed sobą, jest myślenie w kategoriach regionu i postrzegania się jako jego części” (*Tożsamość regionalna...*, s. 24).

23 E. Rybicka sytuuje to zjawisko w kontekście dekolonizacji „pamięci mniejszościowych”, która jest jednym z efektów opisywanej przez badaczkę koniunktury memorialnej we współczesnym literaturoznawstwie (*Miejsce...*).

CO ZOSTAŁO NA DNIĘ „KULTUROWEGO TYGLA”?

Powroty do miejsc utraconych w twórczości
najstarszego pokolenia lubuskich poetów



Trudno znaleźć metaforę, która trafniej charakteryzowałaby sytuację ludności zasiedlającej po roku 1945 obszar dzisiejszej Ziemi Lubuskiej: „Tygiel kulturowy”, mieszanina regionalnie zróżnicowanych obyczajów, tradycji, pamięci i kultur, która w politycznie podgrzewanej atmosferze lat powojennych poddana została procesom etnicznej integracji. Tygiel, w którym mozaikowa różnorodność miała się przetopić w jednolity stop – w Lubuszan, „nowych Lubuszan” czy – jak to określił Zygmunt Trziszka – w „przyszły naród odrzański”:

zobaczyłem tu w okresie stawania się przyszły naród odrzański, usłyszałem dialekt mieszany i w ogóle wszystko, co można zaobserwować wśród ludu pochodzącego z całego świata

– pisał autor *Podróże do mojej Itaki*¹. A „cały świat” oznaczał w tym wypadku: Litwę, Ukrainę, Białoruś (ziemie po wojnie przyłączone do Związku Radzieckiego) oraz – w mniejszym stopniu – obszary centralnej Polski, między innymi Wielkopolski, Mazowsza, Lubelszczyzny, Rzeszowszczyzny, Małopolski i Śląska. Pochodząca z tych obszarów ludność

uległa w procesie swego osiedlania się bardzo daleko idącemu rozproszeniu i wymieszaniu. Na określone tereny województwa przesiedlały się – ujmując zjawisko w skali masowej – poszczególne rodziny lub nawet jednostki, a nie zwarte grupy ludności, powiązane już przed osiedleniem się więzią grupową. Tworzące się nowe społeczności lokalne stanowiły typową „mozaikę regionalną”, tj. obejmowały ludność pochodzącą z bardzo różnych regionów kraju, bez wyraźniejszego dominowania jakichś poszczególnych zespołów regionalnych².

W kulturowym tyglu, „regionalnej mozaice”, jak nazywa ją cytowany wyżej Zygmunt Dulczewski, nie było miejsca na kultywowanie wcześniejszych tradycji. Nie było także możliwości adaptowania tradycji nowego regionu. Opuszczający swoją ziemię rodzinną trafili przecież do miejsca, które samo w sobie było

1 Z. Trziszka, *Podróże do mojej Itaki*, Warszawa 1980, s. 9.

2 Z. Dulczewski, *Tworzenie się nowych społeczności regionalnych na Ziemiach Zachodnich*, [w:] tenże, *Mój dom nad Odrą. Problem autochtonizacji*, Poznań 2001, s. 127.

pozbawione korzeni, które – niczym wysterylizowane naczynie – nie było w stanie zaoferować przybyšom własnej przeszłości, historii, tradycji³. Ta sytuacja, towarzyszące jej uwarunkowania historyczno-polityczne, a także – nie należy jej bagatelizować – psychiczna potrzeba przesiedlonych i pozbawionych dawnych punktów oparcia przybyšów, a obecnych mieszkańców nowego regionu, sprzyjała zacieraniu się różnic, tworzeniu nowej tożsamości – na podstawie przepisu dyktowanego potrzebami politycznego systemu. Dążenie do regionalnego samookreślenia było tu wyjątkowo silne, czego wyrazem jest choćby produktywność określeń typu „lubuski”, „lubuska”, „lubuskie” (występujących w nazwach miejscowości, instytucji społeczno-kulturalnych, jednostek usługowych, przemysłowych etc.) – znacznie przewyższająca częstotliwość analogicznych nazw odnoszących się do innych regionów. Owa „lubuskość”, nazewnictwo konstytuująca ideę regionu, substytuowała miała brak tradycji, rekompensować nieistniejącą świadomość regionu.

Czy cel integracyjny został osiągnięty? Czy praca tygła zaowocowała powstaniem jednolitego wywaru – społeczności etnicznie, kulturowo, obyczajowo tożsamej? Józef Burszta, a za nim wspomniany wyżej Dulczewski piszą o zacieraniu się uprzedzeń i zanikaniu konfliktów, wypływających ze zróżnicowania regionalnego byłych osadników. Ich zdaniem, przypiecztowaniem integracyjnego procesu na Ziemi Lubuskiej było wytworzenie się „patriotyzmu lokalnego” i „bezbolesne” zatarcie się więzi z dawnymi miejscami pobytu (nazywanymi obecnie „tamtymi”)⁴.

Jeżeli jednak oddamy głos pisarzom, tym zwłaszcza, którzy znaleźli się w oku dziejowego cyklonu czy – nawiązując do tytułowej metafory – w historycznym tygł, można mieć wątpliwości. W twórczości (zwłaszcza później) lubuskich poetów nestorów powraca kulturowa przeszłość, ożywa przywieziona na „ziemię odzyskane” tradycja, a wraz z nią – pamięć miejsc, z których przybyli dzisiejsi

3 Warto pamiętać, że topograficznie, a – co za tym idzie – historycznie i kulturowo – Ziemia Lubuska nie była obszarem jednolitym – jej teren nie pokrywał się z żadnym z istniejących w przeszłości podziałów administracyjnych, a poszczególne wchodzące w jej skład tereny przechodziły odmienne historyczne koleje, należąc w niektórych okresach do trzech, czterech lub nawet więcej organizmów państwowych. Mieszkająca tu ludność autochtoniczna nie odegrała roli „pnia demograficznego”, a ukształtowanie się nowej społeczności na tych terenach Z. Dulczewski opisuje jako przykład społeczności powstającej „na surowym korzeniu”, w sytuacji prawie całkowitej wymiany ludności (Por. Z. Dulczewski, *Tworzenie się nowych społeczności...*, s. 126).

4 Por. Z. Dulczewski, *Socjologiczne studium porównawcze o Ziemi Lubuskiej*, [w:] *Mój dom...*, s. 113, 120. Dulczewski, powołując się na badania J. Burszty, twierdzi wprost: „Zanikła dawna ostrość stereotypów przeciwstawień społeczno-kulturowych” (s. 113). Warto jednak zauważyć, że tej opinii przeczą nowsze badania prowadzone przez Z. Macha (por. *Wielkie migracje na ziemiach polskich po II wojnie światowej*, [w:] tenże, *Niechciane miasta. Migracja i tożsamość społeczna*, Kraków 1998, s. 45-78).

mieszkańcy regionu. Patrząc z perspektywy, można by rzec, że ulotnił się, wyparował ujednolicający zamysł, a na dnie tygla zostały pierwotne ingredencje i trwała, bynajmniej nieulotna pamięć miejsc niegdyś zostawionych. Tym właśnie miejscom oraz sposobom ich istnienia w lubuskiej poezji poświęcone będą dalsze rozważania.

* * *

Pytanie o miejsca utracone w twórczości najstarszych lubuskich poetów implikuje wiele pytań innego rodzaju: o regionalne i kulturowe korzenie literatury rodzącej się na tych ziemiach po wojnie; o sposoby adaptacji i identyfikacji z nowym, zasiedlanym obszarem oraz o ściśle sprzęgnięty z tym proces przenikania się kultur i inkulturacji; a dalej – o związki literatury z historią i polityką, ale też – w tym samym stopniu – z biografią, autobiografią, wreszcie – o losy pamięci i formującej się w jej ramach lubuskiej „przeciw-historii”⁵, to znaczy historii zakorzenionej w odmiennym (geograficznie i kulturowo) regionie. Znaki zapytania można by pewnie mnożyć (a każdy z nich daje początek obszernym rozważaniom), zatrzymajmy się jednak nad ostatnią kwestią, dla problematyki miejsc utraconych bodaj najważniejszą i biorąc pod uwagę rangę, dynamikę oraz stopień ujawniania się jednostkowej pamięci, wskaźmy trzy najważniejsze sposoby istnienia interesującego nas tematu w twórczości lubuskich autorów:

- (1) „Miejsce utracone” jako oś i dominanta lirycznej refleksji, jako źródło i inspiracja monologu lirycznego, temat centralny, wokół którego od samego początku rozwija się i powstaje poezja danego autora. W lubuskiej literaturze wskazać można tylko jeden taki przypadek – Papuszy.
- (2) „Miejsce utracone” jako „miejsca odzyskane”, przywoływane w późnej twórczości autora, przypomniane po latach i z perspektywy dużego dystansu, a tym samym – obrastające w legendy i mity. Modelowym przykładem może tu być poezja Henryka Szylkina.
- (3) „Miejsce utracone” jako jeden z elementów pisarskiej autobiografii, uobecniany rzadko i na równi z innymi wątkami – w ramach retrospekcji i autorefleksji bądź też stanowiący trwałe, powracający z różnym nasileniem motyw, wyróżniający się na tle innych wątków i motywów. Ilustracją pierwszego wariantu mogą być wiersze Zdzisława Morawskiego, przypadek drugi obrazuje twórczość Janusza Koniusza.

Proponowana typologia ma charakter otwarty – wymaga poszerzenia i uszczegółowienia oraz zilustrowania twórczością lubuskich autorów. W tym szkicu odniesiona zostanie do wybranych poetów: Papuszy, Szylkina, Koniusza i Moraw-

⁵ Pojęciem tym posługuję się w znaczeniu, które nadała mu E. Domańska. Por. uwagi we wstępie rozdziału pt. *Mityzacja, sakralizacja, archeologia...*

skiego. Pomijając innych twórców oraz istniejące w ramach zarysowanych ujęć inwarianty, zakładam, że zawarte tu refleksje stanowią jedynie punkt wyjścia do badania problematyki „miejsc utraconych” – ważnej dla określenia kulturowej tożsamości lubuskiego regionu.

(I) TRAUMA UTRATY.
BRONISŁAWY WAJS (PAPUSZY) HYMN
NA CZĘŚĆ DAWNEGO CYGAŃSKIEGO ŻYCIA

Czy można utracić to, co do nas nie należało? Las, „wodę, która wędruje” (*Woda, która wędruje*⁶), deszcz, ogień, wiatr, kwiaty leśne? Poezję Bronisławy Wajs – Papuszy, opiewającą owe „rzeczy utracone”, można by nazwać hymnem na cześć dawnego cygańskiego życia oraz związanych z nim miejsc – krajobrazów. Przy czym miejsca te nie mają w poezji Papuszy konkretnego imienia (wyjątkiem jest liryczna opowieść mówiąca o pogromie Cyganów, zatytułowana *Krwawe łązy co za Niemców przeszliśmy na Wołyniu w 1943 i 44 roku*). Nazwy własne nie pojawiają się, bo też nie odgrywają tutaj większego znaczenia: w świadomości Cygana nomady istnieje rzeka czy las w ogóle, a funkcję indywidualizującą pełnią epitety. Zaimki dzierżawcze: „mój”, „moja”, „nasz”, udomawiają świat przyrody, czyniąc domem poetki otaczającą przestrzeń.

W tej wersji motywu świata-domu przyroda współczuje i współodczuwa z podmiotem. Ziemia jest matką, las ojcem i zarazem nauczycielem⁷, ptaki i leśne zwierzęta – rodzeństwem, braćmi i siostrami. Personifikując zjawiska przyrody, Papusza zwraca się do nich słowami:

Ziemio, moja i leśna,
jestem córką twoją
(*Ziemio moja, jestem córką twoją*)

Lesie, ojciec mój,
czarny ojciec,
(*Lesie, ojciec mój*)⁸

6 Cytowane fragmenty utworów poetki podaję według edycji: Papusza, *Lesie, ojciec mój*, z jęz. cygańskiego przetł., wstępem i przypisami opatrzył J. Ficowski, Warszawa 1990.

7 I choć ojcem nazywa Papusza także słońce (w *Pieśni cygańskiej z Papuszy głowy ułożonej* czytamy: „Słońce, złoty cygański ojciec, / ciało mi ogrzewał / i pięknie mi osmalił serce”), las pozostaje jednym z ważniejszych motywów tej poezji. Ficowski zwraca uwagę na „silne, uczuciowo-wyobrażeniowe powiązanie Papuszy z lasem”, który jest nie tylko kimś uczłowieczonym, ale też odgrywa rolę opiekuna, wychowawcy i nauczyciela. „Las – tło cygańskich postojów i wędrowek – jest w pieśniach Papuszy [...] wyrazicielem uczuć, powiernikiem wzruszeń, współbohaterem lirycznych utworów. [...] W szumie lasu wyraża się smutek i radość poetki” (J. Ficowski, *Papusza*, [w:] tenże, *Cyganie na polskich drogach*, Kraków 1985, s. 269).

8 Papusza, *Lesie, ojciec mój*, [w:] tenże, *Lesie, ojciec mój*, s. 86. Wszystkie pozostałe cytowane przeze mnie utwory Papuszy pochodzą z tej edycji.

Wpisanie miejsc utraconych w relacje rodzinne odsłania inny jeszcze wymiar traumatycznego doświadczenia: „ty mnie wychowałeś, / ty mnie porzuciłeś” – powie poetka w cytowanym wyżej wierszu (*Lesie, ojczyźnie mój*). Podobnie kilka lat później napisze inna cygańska poetka: „Kto kogo zdradził, my ciebie / czy ty lesie nas”⁹. W tym wypadku utrata oznacza zdradę i wydziedziczenie.

Mechanizmem, który na gruncie poetyckim pozwala oswajać traumę opuszczenia/porzucenia, jest transpozycja elementów przypisanych dawnemu życiu i funkcjonujących jako jego symbole w kontekst nowej rzeczywistości oraz związana z tym metamorfoza. W wierszu *Przychodzę do was* takiemu zabiegowi poddany jest obraz namiotów:

Przychodzę do was z podartych namiotów,
wiatr je poszarpał i zabrała woda
[...]
zbudujcie domy srebrne jak namioty,
co w lesie stoją pobielane mrozem!

Jednym z produktywnych motywów pełniących podobną funkcję adaptacyjną jest grzyb. „W lesie wyrosłam jak złoty krzak, / w cygańskim namiocie zrodzona, / do borowika podobna” (*Pieśń cygańska z Papuszy głowy ułożona*) – powie o sobie poetka. Grzyb, najczęściej borowik, wyrasta na miejscu dawnych ognisk. Zbierany i zabierany do domu odzwierciedla los osiedlających się Cyganów. Przy czym motyw ów obrazuje ambiwalencję tej sytuacji – przyniesiony z lasu tyleż wskrzesza, co unicestwia cygańską tożsamość:

Wśród czarnych lasów grzyby
na śladach ognisk wyrosły
czarnogłowe jak Cyganięta.
[...]
Dziś w domach Cyganięta
jak Borowiczki rosną,
zapominają o lesie.
[...]
Biedny grzybek, umrzeć mu przyszło,
a tak chciał zostać w lesie!
(*Na śladach ognisk grzyby wyrosły*)

Jerzy Ficowski, który nazywa tęsknotę za tym, co utracone, *spiritus movens* twórczości cygańskiej poetki, podkreśla, że:

9 I. Kwiek, *Wezwanie II*, [w:] *taż*, *Powrót do przeszłości*, Tarnów 1997.

[...] Papusza, żegnając w swych pieśniach i minioną młodość, i utracone wędrówki – stała się piewą losów swojego narodu, wyrazicielką jego powszechnych przywiązań, nawyków i tęsknot¹⁰.

Dodajmy jednak, że w tym samym stopniu stała się wyrazicielką rozstania z cygańskim światem, z nomadycznym życiem, a towarzyszące temu doznanie utraty nie ma sobie równych w lubuskiej literaturze – nie tylko ze względu na jego inspirującą siłę, nie tylko z powodu sprzęgnięcia odczucia utraty z doznaniem wykluczenia. Jego wyjątkowość opiera się na podwójnym paradoksie: utracie podlega bowiem to, co samo w sobie jest już ulotne i nietrwałe (zjawiska przyrody, towarzyszące wędrownemu życiu), a osiedlenie się w stałym miejscu, zapuszczenie w nim korzeni łączy się z pozbawieniem tożsamości – tak w sensie kulturowym, jak i egzystencjalnym, czego potwierdzeniem i świadectwem stał się los autorki – Papuszy.

(2) POWROTY KRAJOBRAZÓW:
DOM ODZYSKANY W PÓŹNYCH UTWORACH
HENRYKA SZYLKINA

Powroty krajobrazów to tytuł tomiku, będącego wyborem wierszy Henryka Szylkina – tych przede wszystkim, które wyznaczyły „zwrot kresowy” w twórczości poety, przynosząc mu miano „santockiego lirnika”¹¹. I choć autobiografizm obecny był także we wcześniejszych utworach Szylkina (w tomiku *Krajobrazy i miłość* z roku 1963 kanalizował się w nurcie wspomnień poświęconych rodzicom, w zbiorce *Gdzie sen nawet boli* z roku 1994 dochodził do głosu w wierszach, adresowanych do siostry), sytuował się na dalszym poetyckim planie i, co istotne, nie eksploatował tła geograficznego. Dopiero po roku 1989 twórczość poety zwróciła się w stronę przywoływanego nazwami konkretnych miejsc – czasu przeszłego, a równocześnie – posłużmy się tytułem zapoczątkowującego ów kierunek tomiku – *W stronę Ostrej Bramy*.

Patronem kresowego zwrotu Szylkina jest Adam Mickiewicz. W utworach lubuskiego poety ziemia rodzinna urasta do rangi „kraju lat dzieciennych”, który opiewał autor *Pana Tadeusza*. Wiersz *Ziemia* (z tomiku *W stronę Ostrej Bramy*) zawiera takie oto, przywołujące echo Inwokacji, wyznanie:

Znów jestem, ziemio, wśród twych łąk pachnących,
Gdzie dygoce trzcina niby Niobe trwożna¹²

10 J. Ficowski, *Papusza i jej pieśń*, [w:] Papusza, *Lesie, ojczyzny mój*, s. 9.

11 Por. K. Węgorowska, *Północnokresowe-kulturowo-językowe dziedzictwo prozy Santockiego Lirnika*, [w:] *Jesienna księga losu. Księga jubileuszowa Henryka Szylkina*, red. E. Mielczarek, Zielona Góra 2008, s. 30.

12 W dalszej części, odwołując się do utworów H. Szylkina, będę się posługiwać skrótami oznaczającymi tytuły jego poetyckich książek: *W stronę Ostrej Bramy* (Zielona Góra 1992) – WsOB; *Powroty krajobrazów* (Zielona Góra 2005) – Pk; *Krzyże i kurhany* – Kk; *Gniazda pamięci*

Z tym utworem, otwierającym cykl *Sonetów litewskich*, sąsiaduje wiersz *Miłość*, w którym zawiera się znamienny komentarz: „Zakochałem się w ziemi, gdzie ślady młodości” – tłumaczy poeta i podobnie jak w utworach wieszczka kresowość staje się tu *pars pro toto*, macecznikiem i esencją polskości, czego konsekwencją jest znamienne przemieszczenie centrum:

Kresy, **zastępujące centrum**, czy może: **zamieniające się w centrum**, tracą swą peryferyjność i pograniczność, przestają już być kresami. To centrum (Rzeczpospolitej, polskości) umiejscawia się na granicach, nabiera cech pogranicza, nasiąka – jeśli wolno tak rzec – kresowością, jego właściwościami¹³.

Wyrazem i owocem deklarowanej miłości Szyllkina stały się książki publikowane w latach dziewięćdziesiątych i na początku XXI wieku. Przywołajmy charakterystyczne tytuły niektórych tomików: *Gniazda pamięci* (2003), *Żejmiana* (2006), *W zakolach Łokai* (1995), *Kolorowy dom dzieciństwa* (2000), *Santoka* (2008). Każdy z nich celebrytuje powroty litewskich krajobrazów zapamiętanych z dzieciństwa, oglądanych po latach. Jaki wyraz i kształt daje im poeta?

Podstawą i tłem jest poetycka topografia, znajdująca odzwierciedlenie w nazwach miejscowości – Szeskuski, Argirdziszki, Malinowo, Rapeje, Szyliszki, Pierszokszna, Maskalańce, Łokaje. Nazywając miejsca, Szyllkin kreśli geograficzną panoramę, a na jej tle sytuuje galerię bohaterów: litewskich rodów oraz wybitnych związanych z Kresami postaci. O tych ostatnich mowa jest w tytułach wierszy i w treści utworów: Juisowie, Konopnicka, Orzeszkowa, Zapolska, Piłsudski, Syrokomla, ks. Jan Naumowicz etc.

Stosując bliższą i oddaloną perspektywę, oscylując między przeszłością (historycznie odległą i bliższą wojenną) oraz terażniejszością, między panoramicznością i wycinkowością opisu, poeta tworzy swoistą legendę miejsca, a opowiadając „dzieje kresowych rodaków” (*Nasza panorama*, Kk), konstruuje czy raczej odtwarza istniejącą już wcześniej kresową mitologię¹⁴. Kresy jako „raj utracony” i „zniszczona Arkadia”, jako królestwo pięknej i wzniosłej natury, a także – jako projekcja przeszłości i zbiorowa mogiła Rzeczpospolitej – to najważniejsze ze stereotypowych wyobrażeń, które dochodzą do głosu w jego utworach¹⁵.

Ukazywaniu rodzinnych stron patronuje konwencja sentymentalna oraz kult pamiętek, na które składają się istniejące niegdyś, zachowane we wspomnieniach,

(Zielona Góra 2003) – Gp; *Gdzie sen nawet boli* (Zielona Góra 1994) – Gsnb; *Sosny i kamienie* (Zielona Góra 2001) – Sik; *Sonet y i pieśni* (Zielona Góra 2004) – Sip.

13 E. Czaplejewicz, *Czym jest literatura kresowa?*, [w:] *Kresy w literaturze. Twórcy dwudziestowieczni*, red. E. Czaplejewicz i E. Kasperski, Warszawa 1996, s. 57.

14 Interesująco pisze o niej J. Kolbuszewski (por. np. *Podzwonne dla Kresów*, [w:] tenże, *Kresy*, Wrocław 1995, s. 201-227).

15 Wymienia je, wśród innych mitologizujących Kresy ujęć, E. Czaplejewicz (*Czym jest literatura...*, s. 13-16).

miejsca, zdarzenia z przeszłości i wielkie postaci. „Były to pamiątki drogie i ostatnie” – powie o nich poeta w wierszu *Syrokomla* (Kk). Proces tworzenia litewskiej legendy oparty jest tu na trzech wzajemnie dopełniających się zasadach budowania poetyckiego obrazu: idealizacji, mityzacji, konwencjonalizacji.

Idealizacja i mityzacja są ściśle ze sobą sprzęgnięte. Czasoprzestrzenne oddalenie owocuje wspomnieniami, które idealizują przeszłość, w czym ważną rolę odgrywają sny oraz marzenia:

W snach zostaniesz gniazdo moje
z kukułeczką i słowikiem,
z lipą brzozą i bzem dzikim,
leśną ścieżką po wybojach
([*** W snach zostaniesz...], Gp)

Autor tomiku zatytułowanego *Gdzie sen nawet boli* porównuje przeszłość do „skarbu wielkiego zagrzebanego w piasku” (*Do siostry*, Pk), a jej wielkość podkreśla podwyższeniem rangi związanych z nią miejsc, zdarzeń, postaci. „Syn tej ziemi”, „wielki Polak” (*Zułów*, Kk), „prochy bohaterów” (*Ułan*, Kk), „heroiczni dziadkowie” i „bohaterscy ojcowie” – to określenia, którymi posiłkuje się, ukazując Kresy jako „ziemię przodków” (*Kresy*, Kk).

Idealizacja obejmuje także świat litewskiej przyrody – ukazywanej na wzór arkadii, nazywanej „Edenem w dzikim lesie – z chmielem i żywicą” (*Ausztagara*, WsOB) oraz bajką „z zieleni odlaną” (*Bajka*, WsOB). Na tym tle ważne stają się pojedyncze elementy krajobrazu, takie jak „dąb z pola ojca co dwie wojny przeżył” (*Moi bliscy*, Sip) czy „santocka sosna”. Ta ostatnia pełni funkcję strażnika przeszłości i jako symbol minionego reprezentuje ponadczasowe trwanie kresowej tradycji. Dlatego poeta powie:

Godna pochwały jest santocka sosna.
Lat dwieście stała jak strażnica domu,
przyjmując ciężkie uderzenia gromów.
(*Sosna*, Sik)

A w innym miejscu:

Pieściły mnie sosny
rozhuśtaną kołyską lasu
bramy rzuciły złote znaki jesieni
pod nogi dziecka
(*Dzieciństwo*, Gsnb)

To, co było, skupia znaki dodatnie i niesie wartości pozytywne – konfrontowane z aksjologiczną pustką czasu współczesnego. W utworze *Dzieciństwo*, z którego pochodzą wyżej cytowane słowa, kilka wersów dalej poeta oświadczy:

Koleiną nędzy i zła
wracam dziś do kołyski

Przeciwstawienie przeszłości i terażniejszości organizuje opozycja: pełni – pustki, wartości – braku wartości, piękna – brzydota etc., w której pierwszy z biegunów skupia wartości aprobowane, pozytywne:

W zaściankach Szeszkuszki nad łokajską wodą
Nie kwitną piwonie, nasturcje i bratki,
Zewsząd wieje pustką...
(Szeszkuszki, Sip)

Czy w innym wariacie:

Tu jest mój gaj, tu nowy kraj –
stary był tam, gdzie matki dom,
gdzie rzeki brzeg ma złoty piach.
Dziś słońca krąg zagaślił czas –
pozostał blask
i pamięć dni, która wciąż boli.
(*Moje ojczyzny*, Sip)

Kreujący się na strażnika moralności, autor *Apokaliptycznego kręgu* i *Psalmów ostatecznych* osadza temat litewski w kręgu uprawianej wcześniej dydaktycznej, moralizującej refleksji, a upominając się o wartości i tradycję, przeciwstawia przeszłość budzącej rozczarowanie, zepsutej terażniejszości. Utrata domu oznacza tu utratę zespołu wartości (stylu bycia, obyczajów, rytuałów) i zaplecza aksjologicznego. Ta wizja ściśle wpisuje się w charakterystyczne dla kresowej literatury wyobrażenie, o którym pisze Czaplejewicz:

Obecność przeszłości wcale nie polega tylko na tym, że coś lub wszystko **wygląda jak przed wiekami**, lecz na tym, że **powinno być** jak przed wiekami. Rola przeszłości zasadza się na tym, iż funkcjonuje ona jako norma, wartość, kryterium. Taka przeszłość, która nie mija, lecz staje się tym, **co jest zawsze**, traci cechy przeszłości. To „dawność wciąż czuwająca”, trwanie dające pewność, bo zostało sprawdzone przez pokolenia¹⁶.

Idealizując przeszłość, sięga Szyłkin do mitu arkadyjskiego w wersji znanej z twórczości Mickiewicza. Jego poezja absorbuje patriotyczno-narodowe, głównie romantyczne wzorce. Za ich sprawą utracony dom – elementarna część świata, który uległ zniszczeniu, staje się substytutem ojczyzny, a mówiący powtarza los romantycznego emigranta-wygnańca.

Towarzyszy temu silna konwencjonalizacja ujęcia, konstruowanego w odwołaniu do wzorców dziewiętnastowiecznej literatury. Już we wspomnianym wyżej

¹⁶ Tenże, *Czym jest literatura...*, s. 19.

tomiku *Kolory i wzruszenia* Szyłkin wymienia swoich literackich patronów: Syrokomla, Kasprowicz i przede wszystkim Mickiewicz jako autor *Ballad i romansów*, *Sonetów krymskich* i *Pana Tadeusza*. W wierszu *Litwa* (WsOB) znaleźć można znamienne wyznanie:

Ach, jakże dziś inaczej czytam Mickiewicza –
Po dniach ognia i cierpień – jak wulkanu góra:
„Litwo, ojczyzno moja, ty jesteś jak zdrowie...”

Cytowany utwór pochodzi z tomiku *W stronę Ostrej Bramy*, którego tytuł podkreśla wspólnotę nie tylko ojczyzn, ale i patronów – „Panny Świętej, co w Ostrej świeci bramie”. I choć jego utworom patronuje też inny romantyk („Znów jestem, ziemio, gdzie młody Słowacki / Pisał do Ludwiki romantyczne wiersze” – czytamy w wierszu *Litwa*, WsOB), matrycą, pierwotnym wzorcem pozostanie poezja ulubionego wieszczka. Do tej poezji nawiązują przedstawienia litewskich krajobrazów, nie tylko łąk, ale i jezior (np. w wierszu *Świtez*, Kk), a wizerunek polskiego zaścianka w Santoce konstruowany jest na wzór ukazanego w *Panu Tadeuszu* dworku.

Konwencjonalizacji świata przedstawionego towarzyszy silne usztywnienie poetyckiej formy. Szyłkin eksploatuje tradycyjne sposoby mówienia: stosuje tradycyjną rytmikę i rymy, pisze pieśni i psalmy, bardzo często sięga po formę sonetu (np. w cyklu *Sonetów litewskich* WsOB, w tomiku *Sonety i pieśni*). Tradycyjnemu idiomowi towarzyszy dykcja podwyższona, która czyni z mówiącego poetę-kapłana, uprawiającego kult pamiątek, odprawiającego liturgię pamięci, a w rezultacie – przemieniającego wspomniane miejsca w zastygłe pomniki¹⁷.

(3) PODWÓJNY RODOWÓD WĄTEK BIOGRAFICZNY W POEZJI ZDZISŁAWA MORAWSKIEGO I JANUSZA KONIUSZA

Janusz Koniusz i Zdzisław Morawski reprezentują w najstarszym lubuskim pokoleniu pisarzy tych autorów, którzy – w odróżnieniu od „przybyłych zza Buga” – nie musieli milczeć na temat rodzinnego domu i swoich korzeni. Sosnowiec-Niwka położony na Górnym Śląsku i Aleksandrów Kujawski, usytuowany w centralnej Polsce – miejsca, w których przyszli na świat i gdzie spędzili swe najmłodsze lata, nie łączą się z odczuciem bezpowrotnej utraty i sytuują się – w sposób naturalny – w planie poetyckiej biografii autorów. O randze tej biografii świadczy metafora rodowego herbu, którą posilkują się obaj poeci: „herbem / na muzealnej rencie”

¹⁷ Pisałam o tym w rozdziale wcześniejszym (*Mityzacja, sakralizacja, archeologia. Formy pamięci o drugiej wojnie światowej w wierszach lubuskich autorów*).

(*Kilof*, Łich¹⁸) nazywa kilof – narzędzie pracy ojca-górnika Koniusz. Podobną metaforyką posłużył się Morawski:

Dziś we mnie załśniło słowo ojcowizna
– jako sygnet herbowy potarty przez pamięć
(*Mozaika*, Sodz)

W tym wypadku jednak na porównanie ojcowizny do herbu nakłada się metafora ewokacyjna, która uruchamia bogatsze skojarzenia – sygnetu herbowego i magicznego pierścienia. Potarcie pierścienia pozwala przenieść i osadzić podmiot wiersza w innej przestrzeni. „Żyzna Ziemia Kujawska” to tylko jeden z elementów tytułowej mozaiki, „geografii ojczyzn”, jak nazwana zostanie kilka wersów dalej.

Dla autora *Strof o dzierzawie*, który ma wiele ojczyzn i w żadnej z nich nie czuje się jak u siebie w domu, który utożsamiając się z miastem, swą sytuację ujmuje zarazem w kategoriach emigranta, outsidera¹⁹, krajobrazy dzieciństwa nie stanowią oparcia, a status miejsca utraconego mają miejsca wszystkie. Być może dlatego ważniejsza od „geografii ojczyzn” pozostaje geografia i ojczyzna słowa. To na nią transponowane jest doświadczenie dzieciństwa:

Tak bardzo chciałem zawsze pisać głosem
Pastucha, co baty z wyrazów ukręca
By strzelać na wiwat dmuchawcom i pieśni

– wyznaje poeta w *Wierszu wiejskim* (Pmrz), który napisany został w okresie piarskiej dojrzałości. W pierwszej powojennej fazie twórczości obu poetów wątek biograficzny pozostaje w cieniu rodowodu innego – poety, czyli artysty zrodzonego ze słowa. W wierszu *Moi przodkowie są*, P) tak powie Morawski:

Jestem ostatni
jestem pierwszy
moi przodkowie kamienie wytaczają z dołów
– ja z cienia wytaczać mam słowa o cieniach –

I podobnie Koniusz:

A zacząłem się
od wielkiej
syntezy słowa
([*** Z prędkością światła...], Łich)

18 Cytując utwory J. Koniusza, będę się posilkować skrótami odwołującymi się do tomików: *Ślad przelotu* (Poznań 1961) – Śp; *Ład i chaos* (Zielona Góra 1992) – Łich; *Moje stworzenie świata. Z wierszy dawnych i nowych* (Zielona Góra 1997) – Mss. Odwołując się do utworów Z. Morawskiego, stosuję skróty odnoszące się do następujących tomików: *Plaskorzeźby* (Katowice 1965) – P; *Pieśni moich rzeczy. Wiersze wybrane* (Gorzów 1990) – Pmrz; *Strofy o dzierzawie* (Gorzów 1982) – Sodz.

19 Por. np. Z. Morawski, *Emigracja w Gorzowie* (Sodz), *Toast Sokratesa* (Sodz).

Dla tego drugiego problem tożsamości od początku staje się tematem podstawowym. Bezpośrednio podejmuje go Koniusz w wierszach *Życiorys*, *Łich* („Zrodzono mnie z trądem grzechu pierworodnego”), *Teraz i tu*, *Łich* („Z metryką urodzenia / szyfrem wypisano mój akt zgonu”), w *Przyczynku do biografii Syzyfa* (*Łich*), *Wypisach z księgi parafialnej* (*Łich*). Pytając o genealogię, określa swoje miejsce w kulturowej tradycji i na tle pokolenia. W tym ostatnim wyznacza sobie rolę „spóźnionego o pokolenie”, który tworząc, pragnie „dodzwaniać podzwonne” (*Dzwonnik*, *Łich*). I choć rodowód ów nie eksponuje biografii, choć – jako poeta kultury – swoje korzenie osadza w różnych miejscach Polski („Jest we mnie / szczypta soli spod Krakowa / kropla krwi Warszawy” (*Omnis moriar*, Msś), to jednak Śląsk – „mała ojczyzna” – pozostanie dlań podstawowym punktem odniesienia. W jednym z utworów należących do nurtu biograficznego zapisane zostało znamienne pytanie:

Kim jestem
ja
który spadłem z gałęzi drzewa genealogicznego

Ile we mnie
z górnika
drwala
kamieniarza
([*** Kim jestem...], *Łich*)

Odpowiedzią mógłby być wiersz *Poeta* (*Śp*), w którym refleksja metapoetycka operuje metaforą, odwołującą się do pracy w hucie i kopalni, a proces tworzenia nasuwa na myśl fizyczny wysiłek hutnika:

Rozpala ognisko ze słów
Słowa zamienia w wodę
Sypie na głowy
słowa ciężkie jak popiół
gorące jak para
Osaczony iskrami słów
chce płonąć –
spala się tylko w płomieniu słowa

U Koniusza praca w słowie przypomina obróbkę kamienia. Zmaganie się z materią języka to ciężka, żmudna praca. Ojcowskie dziedzictwo wyraża się podjęciem górniczego trudu, przeniesionego w świat kopalni słowa, a pamięć miejsca dochodzi do głosu w doborze metaforyki i obrazowania:

Przywołaną z pamięci kroplę potu
jak szczyptę soli
biorę za metaforę do wiersza
Utoczone ze mnie słowo

nie ugrzęźnie w bruzdzie jałowej kartki
 nadęte pęka w locie
 ([*** Kim jestem...], Łich)

Echa przeszłości wracają także w innej – związanej z refleksją metapoetycką postaci. Wiersz staje się bowiem rodzajem trybutu, który poeta s płaca górniczemu dziedzictwu. W utworze *Zamysł opisu* tytułowy zamysł dotyczy „śmierci dwunastu górników w katedrze kopalni”. Poeta pragnie uwiecznić to zdarzenie, „opisać ciałem krwią / hostią słowa dla świętego spokoju opisać”. Przywołany motyw eucharystyczny czyni zeń kapłana słowa, przewodnika liturgii pamięci.

„Wątek śląski” pojawia się także w wierszach *Kolęda*, *Kilof*, *Do ojca*, *Ojciec i koń*, *Inny*. Obrazy zapamiętane z dzieciństwa, zapisane we wspomnieniach ojca, matki, brata, powracają w tej poezji jako stały *leitmotiv*, przemawiają elementami zapamiętanych zdarzeń, sytuacji:

Idą przez węgla ugór
 jakby z jednego świata na drugi
 [...]
 Rażniej im razem w tej wiekuiestej sztolni
 (*Ojciec i koń*, Łich)

na gwoździu hełm przechowuje jeszcze włosów przestrach
 Schody wspominają ciężar
 przenoszony ze stopy na stopę coraz wyżej
 Matka opowiada o twoich z kopalni powrotach
 (*Do ojca*, Łich)

Wątek biograficzny najsilniej jednak objawia się w późnej twórczości, jego katalizatorem jest refleksja dotycząca śmierci ojca, brata, ale też przeczuwanej śmierci własnej. W wierszu *Zaproszenie* (Msś) poeta zatacza koło i powraca do miejsca swego urodzenia:

Ostatnie sosny Sosnowca
 spraszam do wiersza stołu
 [...]
 Może mi pod którąś wyznaczą
 miejsce
 na ten dom bez okien drzwi i pieca
 i bez jednego słowa

I chyba nieprzypadkowo ów tomik, będący wyborem wierszy poety (*Moje stworzenie świata*), otwiera utwór, w którym mowa o „pocie Śląska” (*Omnis moriar*), a retrospektywną refleksję dopełniają dwa utwory kolejne – *Kolęda* i *Zamysł opisu*. Słowo poety, destylowane z kropli potu, potwierdza siłę oddziaływania miejsca

dzieciństwa. To miejsce określa ramy poetyckiej refleksji i okazuje się obszarem nie tyle utraconym, co wciąż obecnym, inspirującym refleksję biograficzną i metapoetycką, a w obszarze tej ostatniej – wątek autotematyczny.

* * *

W tym wypadku sprawdza się antyczna maksyma (*Mnemosyne mater musarum*), poezja lubuska rodzi się bowiem z pamięci. Jej rodowód odsłaniają obrazy miejsc utraconych w twórczości lubuskich autorów – dochodzące do głosu bądź jako główne źródło twórczej inspiracji (Papusza), bądź jako punkt zwrotny drogi poetyckiej autora (Szyłkin), bądź w postaci podskórnie biegnącego nurtu – objawiającego się z różnym nasileniem (Koniusz) bądź... milcząco, w tym drugim wypadku przemawiając poczuciem bezdomności autora (Morawski). Dodajmy, że na syndrom wykorzenia lubuskich poetów nakłada się zjawisko, które Ryszard Nycz opisuje w kategoriach „figury przybysza”, charakterystycznej dla modernistycznego sposobu myślenia. Być przybyszem oznacza być:

kimś zarazem nie tutejszym (z perspektywy „tuziemców”) i nie u siebie (we własnym przekonaniu); kimś zasadniczo nie na (swoim) miejscu. Nie tylko dlatego, że tego „miejsca na ziemi” został pozbawiony (i spogląda ku niemu z nostalgią i melancholią), bądź że miejsce to obiecuje sobie dopiero uzyskać (i traktuje je w kategoriach „zdobycia” czy „zajęcia” stanowiska). Ale przede wszystkim z tej przyczyny, że ów przybysz jest kimś **trwale przemieszczonym**; kimś, kto utracił pozycję „autochtona w bycie” (wedle określenia Levinasa) i wyruszyć musi dopiero na poszukiwanie własnej tożsamości²⁰.

U poetów lubuskich doznanie przygodności istnienia, oderwania od świata, pozbawienia korzeni podporządkowane jest jednak kompleksowi obcego, kolonizatora, który nagle znalazł się wobec pustki – obcej, wrogiej i który – w pamięci właśnie – szuka przed nią schronienia.

Powroty do owianych nimbem arkadii stron rodzinnych, miejsc utraconych nasilają się w utworach z lat dziewięćdziesiątych i w pierwszej dekadzie nowego wieku. Jedną z przyczyn jest zapewne retrospektywna refleksja autorów i podejmowana w ich później twórczości próba podsumowania, spojrzenia wstecz z perspektywy zamykającego się czasu. Ważnym katalizatorem tej refleksji były przemiany, które zaszły po roku 1989. Wraz z odmrożeniem politycznej atmosfery odżyła pamięć indywidualna i zbiorowa, repertuar mitów, konstruujących prywatny i pokoleniowy rodowód. Tradycje uznane za bezpowrotnie zaginione, nieoczekiwanie nabrały aktualności, a silna potrzeba samookreślenia znalazła wyraz w odwołaniach do wzorów przeszłości.

²⁰ R. Nycz, „Každy z nas jest przybyszem”. *Wzory tożsamości w literaturze polskiej XX wieku*, [w:] tenże, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 72.

Tu jednak uczynić trzeba pewne zastrzeżenie: tematyka miejsc utraconych dochodzi przecież do głosu nie tylko w twórczości najstarszego pokolenia lubuskich autorów, którzy wskrzeszają w swoich utworach zapomniane regiony oraz unicestwione przez wojnę i komunizm kultury. Podejmowana jest także przez młodszych pisarzy, którzy przyszli na świat już po wojnie, a przybywając na Ziemię Lubuską przywieźli ze sobą wspomnienia dzieciństwa – spędzanego daleko stąd, na przykład w Krężnicy Jarej nieopodal Lublina (Władysław Kłępka), ale też w sąsiedniej Wielkopolsce: w Jaromierzu (o którym pisze Czesław Sobkowiak) czy Biezdrowie (gdzie mieszkali dziadkowie Wojciecha Śmigielskiego). W utworach wymienionych poetów sposób istnienia miejsc utraconych sytuuje się w ramach charakteryzowanego wyżej, trzeciego, modelu, stanowiąc fragment wspomnienia, element rodowodu – znaczący mniej lub bardziej, słabiej jednak sprzęgnięty z wątkami poetyckiej biografii niż w utworach starszego pokolenia lubuskich autorów.

Stare podwórko widoczne przez furtkę
podpartą kołkiem Dzieciństwo umknęło
przez dziury w płocie –

– stwierdza Kłępka²¹. Dwaj pozostali, o których była wyżej mowa, Sobkowiak i Śmigielski wpisują pamięć dzieciństwa w ramę poetyckiego albumu²². I dopiero na tym tle można dostrzec odrębność starszego pokolenia poetów o „złamanej” biografii, niespodziewanie rzuconych w obręb kulturowego tygla, w którym „historia, niby gigantyczny mikser, rozbiła na cząstki i wymieszała ze sobą składniki dawniej osobne”²³. Aleksander Fiut, autor tej metafory, przywołuje ją w kontekście pytań o tożsamość, które w wypadku poezji lubuskiej łączą się z pytaniami o *status quo* regionu, o jego historyczno-kulturowe korzenie. Tych właśnie kwestii dotyczy postawione w tytule szkicu pytanie: Co pozostało na dnie kulturowego tygla? Wiatr z cygańskich lasów, kropla potu ze Śląska, łza z wileńskich grobów – krótko mówiąc: to, co ocalili w słowie lubuscy autorzy.

21 W. Kłępka, *Stare podwórko*, [w:] tenże, *Lato zimorodka*, Zielona Góra 1997, s. 11.

22 Por. np. wiersz Dzwon Sobkowiaka z tomu *Rozmowa z Rimbaudem* (Zielona Góra 2002) i tomik zatytułowany *Album Śmigielskiego* (Kraków 2001). U tego ostatniego pomysł albumu realizuje się w formie kompozycyjnej tomiku podzielonego na trzy części: *Fotografie grudniowe*, *Fotografie styczniowe*, *Fotografie lutowe*.

23 A. Fiut, *Pytanie o tożsamość*, [w:] tenże, *Pytanie o tożsamość*, Kraków 1995, s. 11.

Część II



WSPÓŁCZESNY MORALITET

Dwa razy o pisarstwie Michała Kaziowa



1. PODNOSIĆ I PORUSZAĆ

Wdramacie *Homer i Orchidea* Tadeusza Gajcego tytułowy bohater za sprawą boga Apollina traci wzrok. Ma dwadzieścia jeden lat i wiele planów na przyszłość, gdy w jednej chwili jego los się odменя. Musi opuścić rodzinną wioskę i podjąć trudy wędrowni. Homer. Człowiek legenda. Skazany na ślepotę, tułaczkę i... sławę.

Homerem nazwali Michała Kaziowa koledzy z lat studenckich. I choć jego talent pisarski objawił się dopiero kilka lat później, już wówczas, podczas studiów polonistycznych na Uniwersytecie Poznańskim fascynowała go literatura, a zwłaszcza mity. Słowo pisane miało rekonstruować rozbity obraz rzeczywistości. „W literaturze – wyznaje pisarz – odnajduję zabrane moim oczom piękno świata” (Gm 237)¹.

Piękno świata, afirmacja istnienia, a przede wszystkim przekonanie, że życie jest wartością bez względu na to, co się w nim wydarza, zawsze jedyne i niepowtarzalne – to idee, które na trwałe zrosły się z twórczością Kaziowa. Podobnie jak uwrażliwienie na drugiego człowieka, zwłaszcza słabszego i – posiłkując się tytułowym określeniem jednej z jego książek – „zdeptanego”: na jego ból, cierpienie, ale też na wewnętrzne, duchowe piękno. Być może dlatego autor wybrał ten typ pisarstwa, który najpełniej umożliwia porozumiewanie się z czytelnikiem – formę opowieści snutej na kanwie rzeczowych wydarzeń i ludzkich losów.

Jego historie są opowiedziane językiem prostym, gawędziarskim, w swojej potoczności naśladowującym narrację mówioną. Sam autor przyznaje, że nuży go i przeszkadza mu specjalistyczna terminologia, która raczej odgradza, odziera od poezji, dramatu czy powieści. „Ten metajęzyk – napisze – staje między

1 Przywołując utwory M. Kaziowa, posługuję się następującymi skrótami z podaniem numeru strony: Pn – *Postać niewidomego w oczach poetów*, Wrocław 1968; Odz – *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*, Wrocław 1973; ZTW – *Zielonogórski Teatr Wyobraźni*, Zielona Góra 1980; Gm – *Gdy moim oczom...*, Warszawa 1985; Zp – *Zdeptanego podnieść*, Warszawa 1988; Aj – *A jednak w pamięci*, Warszawa 1994; ZO – *Z Orchideą. Opowiadania*, Zielona Góra 1995; Pm – *Piętna miłości*, Zielona Góra 1996; Ddż – *Dłoń na dźwiękach*, Lublin 1998; Śs – *Ślady na sercu*, Zielona Góra 1999.

literaturą piękną a czytelnikiem, nie przybliżyła mu na ogół omawianych dzieł, nie dostarcza wzruszeń” (Gm 293). Tymczasem celem Kaziowa jest otwierać serca. W jego twórczości odżywa stara zasada *movere, delectare, docere*, w myśl której najważniejszym zadaniem literatury jest poruszać i wzruszać. Z niej zrodziła się większość opowiadań (zebranych w książkach o tak charakterystycznych tytułach, jak *Piętna miłości*, *Zdeptanego podnieść*). Z niej też wyrasta pierwsza, chyba najbardziej przejmująca książka *Gdy moim oczom...* Ta autobiograficzna opowieść niezwykle ekspresywnie ukazuje dzieje podźwignania się z tragedii. Jest jeszcze jedną wersją realizacji literackiego motywu „z chłopą król” – przekonującą, gdyż autentyczną, poświadczoną własnym życiem, a przy tym pozwalającą uwierzyć, że można pokonać każdą przeciwność losu.

PISARZ, POLONISTA, TYFLOLOG

To charakterystyczne, że nie ma rozdźwięku pomiędzy dwoma typami dyskursu, który uprawia Michał Kaziów – krytyczno-badawczym i literackim. Ten pierwszy często bywa komentarzem i uzupełnieniem prozatorskich opowieści, od niego też, warto zauważyć, zaczęła się pisarska przygoda.

W roku 1968 wydawnictwo Ossolineum opublikowało rozprawę magisterską *Postać niewidomego w oczach poetów*. „Praca ta – pisał profesor Jan Trzynadlowski – przekracza granice założeń literaturoznawczych, przełamuje tradycjonalistyczne domniemania i literackie konwencje” (Odz 2). Analizując setki tekstów, autor rekonstruuje poetycką biografię i psychikę człowieka niewidomego. Śledzi tradycję, ukazuje bogactwo języka, metaforyki, ale zarazem wykracza poza zamysł artystyczny. Stawia istotne pytania o udział poezji w procesie readaptacji społecznej niewidomych, readaptacji, której podlegać powinni głównie... ludzie widzący! Ociemniali – przekonuje badacz – posiadają takie same prawa do uczestnictwa w życiu społecznym jak ludzie, którzy nie mają problemów z widzeniem, nie powinno się im odmawiać tych możliwości, które mają inni.

Nie widzę, i to wcale nie jest ważne, ani istotne. Rozumiem tak samo, jak ci, co widzą, i osiągnięcia moje są równe ich osiągnięciom, a nawet wyższe. Tym większą mam satysfakcję, że stać mnie na to, aby być równie użytecznym i zadowolonym z życia, jak widzący, mimo że na pewno więcej przeszkód na swej drodze życia muszę przezwyciężyć (Odz 65)

– cytuje Kaziów wypowiedź niewidomej autorki. On sam potwierdza powyższe słowa, publikując kolejną książkę, tym razem dysertację doktorską, zatytułowaną *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*. Jego teoretycznoliteracka monografia jest pierwszym i jak dotąd jedynym opisem tego gatunku. Wykazuje, że sztuka radiowa rządzi się odrębnymi – w stosunku do twórczości teatralnej i literackiej – prawami. W słuchowisku bowiem, które w swej strukturze

podporządkowane jest poetyce literackiej, tworzywem są wyłącznie elementy foniczne, a dominantę stanowi niewidzialność (Odz 93). Tekst jest w tym wypadku wtórny wobec dźwiękowej realizacji.

Michał Kaziów jest więc nie tylko pisarzem, polonistą, ale też tyflogologiem, badaczem problemów niewidomych. Tutaj w sposób nierozłączny doświadczenie własne splata się ze znajomością przedmiotu, z rzetelną, fachową wiedzą.

„MOIM PRAWEM JEST BYĆ NIEZWYKŁYM – JEŚLI ZDOŁAM”

Autora *Dłoni na dźwiękach* nie pociąga bylejakość. „Nie wybieram losu zwykłego człowieka” – cytuje słowa *credo* człowieka kalekiego z VII Kongresu Międzynarodowego Towarzystwa Opieki nad Kalekami (Pn 63), traktując je jako *credo* własne. Znamienne jest dlań nastawienie na poszukiwanie piękna i wielkości, na odkrywanie i ukazywanie możliwości drzemiących w człowieku. Nieprzypadkowo bohaterami trzech jego powieści są ludzie niezwykli, którzy pomimo, a może właśnie dzięki kalectwu osiągnęli w swoim życiu niepomierne dużo. Takim jest Jan Silhan, ociemniały kapitan, który poświęcił się całkowicie działalności dla niewidomych, esperantysta i publicysta zarazem, autor wielu inicjatyw, między innymi Krakowskiej Szkoły Muzycznej dla Niewidomych, Szkoły Masażu, czasopism dla niewidomych. Silhan, który przyciągał i skupiał wokół siebie wielu ludzi, stał się przykładem:

przełamania się wewnętrznego, ponadludzkiego jakby przedarcia się ze stanu totalnej klęski, ze skazania losowego „na stracenie” w kogoś, kto dokonał bardzo wielu dobrych rzeczy dla ogółu społeczeństwa, pracował przy tym jak tytan, do czego nie byłby zdolny niejeden nie obciążony kalectwem człowiek (Aj 119).

Poświęcona mu książka *A jednak w pamięci* reprezentuje rzadki dziś typ literatury parenetycznej, ukazuje wzorzec moralny i duchowy bliski nie tylko ludziom ociemniałym.

Podobnie heroiczną postacią jest Włodzimierz Dolański – ociemniały i jedno- ręki bohater *Dłoni na dźwiękach*, wybitny pianista i tyflopedagog, autor dysertacji na temat zmysłu przeszkód u niewidomych. „Będziesz górą – mówiła jego matka – ale musisz mieć mądry rozum, dobre serce i silną wolę” (Ddż 126).

Cechą tych bohaterów jest upór i wytrwałość w dążeniu do celu. Niepowodzenia, choćby najbardziej dramatyczne, nie zatrzymują ich, lecz mobilizują do dalszego działania. Wyzwalają pomysłowość, witalność i możliwości twórcze. Jan Silhan, Włodzimierz Dolański, a także bohater *Gdy moim oczom...* to ludzie pomysłowi, przełamujący schematy i przyzwyczajenia, poszukujący nowych rozwiązań. Buntują się przeciwko taryfie ulgowej i dzieleniu świata na świat widzących i niewidzących. Ich protest budzi litościwa filantropia, która czyni niewidomego biednym, bezradnym podopiecznym. Michał Kaziów wyznaje, że nieraz chciałby

założyć czapkę niewidkę, uwolnić się od wzruszeń ramionami, płaczu, litości. Powtarza, że człowiek jest przecież czymś więcej niż tylko ciałem. Jego siła rodzi się we wnętrzu. Prawdziwie nieszczęśliwi są „kalecy ducha” i „inwalidzi serca”.

ŻYCIE OPowiedzIANE

Właściwie w przypadku Kaziowa nie można ustalić tej granicy, która oddziela autora i świat literackiej fikcji. Pisał już o tym Czesław Sobkowiak, zauważając, że „mamy tu do czynienia z jednością, niesamowitą jednością egzystencji i twórczości”². Dodawał przy tym, że krytyka literacka nie lubi opisywać łącznie życia i twórczości. Tymczasem coraz wyraźniejszy jest kryzys literaturoznawczego podmiotu:

Interesuje nas autor już nie tylko jako podmiot wypowiedzi czy podmiot czynności twórczych, ale coraz częściej jako żywa osoba z duszą, ciałem i losem³

– pisze Janina Abramowska. To właśnie podczas lektury nastawionej „na autora” poznajemy drugiego człowieka i kontaktujemy się z nim.

W przypadku Kaziowa konstruowanie iluzji „opowieści prawdziwej” wyraża się w beletryzowanych biografiach Jana Silhana, Włodzimierza Dolańskiego czy własnej, a także w licznych „z życia wziętych” opowiadaniach.

Z różnymi ludźmi się w życiu spotykałem. Opowiadano mi ludzkie losy. Były mi te opowieści pomocne podczas pisania opowiadań (Śs 29)

– stwierdza autor. I rzeczywiście, punktem wyjścia jest dla piszącego zawsze jakaś autentyczna historia, czyjeś opowiedziane losy.

Teksty Michała Kaziowa wpisują się najczęściej w poetykę tradycyjnej, realistycznej prozy. W narracji trzeciosobowej, z narratorem wszechwiedzącym, autorskim, bohater często okazuje się maską, która ułatwia wyznanie. Tak dzieje się na przykład w opowiadaniu *Gwiazdeczki nie dostała* (Zp) czy w *Samobójczyni* (Zp). Obiektywizm przenika się wówczas z subiektywnością, szczerocią z kreacją.

Najczęściej jednak narrator występuje w pierwszej osobie, wykorzystując własne „ja” do wyrażenia prawd o świecie i człowieku – tutaj dominują dwa typy narracji. W pierwszym opowiadający należy do świata przedstawionego, mówi o spotkanych osobach (*Ladacznica*, Zp; *Pomyłka*, Zp) bądź zapisuje ich wyznania (*Psom na pożarcie*, Pm; *Schronisko*, ZO; *Pioruńska sprawiedliwość*, ZO; *Twarzą do ściany*, ZO). W drugim wypadku wykorzystywana jest technika monologu wewnętrznego. Opowiadacz bohater snuje historię swojego życia, przywołując słuchacza adresata za pomocą zwrotów i komentarzy jego reakcji. Takim niemym rozmówcą jest

2 C. Sobkowiak, *Prolegomena do Michała Kaziowa*, Zielona Góra 1986.

3 J. Abramowska, *A jednak autor*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 49.

Cyganka (*Być i nie być*, ZO), pies (*Sejsmograf*, ZO). Rozmowa z nimi okazuje się właściwie dialogiem z samym sobą, pomimo że postać mówiąca może maskować swoją tożsamość, zniekształcać ją czy od nowa kreować. Dominantą monologu jest pytanie, ewokujące wątpliwość, niepewność mówiącego. Z samym sobą rozmawia autor w *Jeszcze cię nie ukarał* (ZO), *Z Orchideą po złote runo* (ZO), *Nigdy takiej modlitwy* (ZO), *Kompleks Kaina* (Pm). Bywa też tak, że narrator wciela się w postać mówiącego bohatera, który streszcza historię swojego życia (*Sybirak*, Pm; *Laura*, Pm). Zazwyczaj taki pierwszoosobowy narrator ma status odmienca, nosi stygmat dobrowolnego lub przymusowego outsiderstwa, jawnie wyróżniającego go spośród otoczenia.

Należy zaznaczyć, że proza Kaziowa jest także w dużym stopniu inspirowana poetyką słuchowiska radiowego. Pisarz bowiem chętnie sięga po opisaną przez siebie formę podawczą – introspekcję. Często myśl bohatera zostaje pobudzona skojarzeniem, które wywołuje wspomnienie, a przeszłość staje się punktem odniesienia dla sytuacji aktualnej. Bohater analizuje własne przeżycia, ocenia minione wydarzenia. W rezultacie, podobnie jak w słuchowisku, następuje tu dramatyzacja tego, co z natury niedramatyczne: sfery myśli, wyobrażeń, przeżyć, i – co za tym idzie – ulirycznienie wypowiedzi.

ŚWIAT BOHATERÓW, ŚWIAT WARTOŚCI

W słuchowisku, nacechowanym intymnością i autentyzmem, eksponowana jest moralność, godność i los człowieka: „a co najistotniejsze – pisze Kaziów – wartości te nie są widzialne w kategoriach tylko historycznych, ale przedstawiane są w aspekcie najnowszych, bo współczesnych nam poglądów i postaw człowieka” (Odz 287). Tak też dzieje się w jego opowiadaniach. Eksponując moralność i godność człowieka, przedmiotem swoich opowieści czyni pisarz historie zwyczajne, choć często niewiarygodne, najczęściej tragedie spowodowane brakiem miłości.

Krąg jego bohaterów to świat ludzi prostych, niewykształconych, zazwyczaj mieszkańców wsi. Michał Kaziów, urodzony w koropieckiej, naddniestrzańskiej wiosce, chętnie sięga po wiejską problematykę. Tradycyjne wartości chłopskie są także jednym z ważniejszych źródeł jego myślenia o świecie i człowieku.

Nie wiem, ile zostało we mnie z tamtych lat. Wiem, że na pewno jestem wierny chłopskiej twardości, moralności i szczerości (Gm 308).

Przypomina, że to rodzina wszczepiła mu umiłowanie wiary, patriotyzm, nauczyła miłości. Opowiadania Kaziowa potwierdzają, że on sam dobrze zna problemy wsi i że ma świadomość zagrożeń cywilizacyjnych, które często burzą i zmieniają tradycyjny porządek wartości.

Postaci Kaziowa przypominają bohaterów pozytywistycznych nowel. Są wśród nich ludzie starzy, zazwyczaj skrzywdzeni i cierpiący, ale też młodzi, częściej „odmieńcy”: chorzy (*Zwierciadelko*, Zp), niepełnosprawni, inni niż wszyscy. Takim jest Guliwerek – ubogi, naiwny chłopczyk (*Guliwerek*, Zp), stara kobieta, której dzieci wyjechały do miasta (*Laura*, Pm), człowiek samotny, opuszczony (*Zdeptanego podnieść*, Zp) czy też odrzucany i niesłusznie osadzany przez innych (*Sybirak*, Pm).

Jakimś chyba dziedzictwem ludowego myślenia jest w tych opowieściach pewność, że nie ma zbrodni bez kary, a sprawiedliwości musi się stać zadość (*Pioruńska sprawiedliwość*, Pm). Charakterystyczne jest także napięcie pomiędzy wiarą w przeznaczenie i przekonaniem, że każdy sam kieruje swoim losem. Dlatego może w tej twórczości – będącej pochwałą ludzkiej aktywności – tyle fabuł opartych na motywie fatum, przeznaczenia. Takim wymownym, powracającym motywem jest Cyganka (*Się ocygańił, Być i nie być, Jak nie zostałem gwałcicielem*). Chłopska twardość i racjonalizm często znajdują dopełnienie w roli przypisywanej kabałom i snom – w tych ostatnich odzywają się tłumione, irracjonalne lęki, przeczucia.

Drugi typ bohaterów to, oprócz postaci niezwykłych, ludzie poświęcający się dla innych. Halina Lubicz, pani Józefa Kaczmarska, wiele innych jeszcze kobiet i mężczyzn, którzy chętnie trwają przy osobach potrzebujących ich pomocy, służą przyjaźnią, radą. Ludzie, których wewnętrzna wielkość opiera się na „szlachetności serca”.

Kto rzuca słowa nadziei, ten rozprasza pesymizm, obala zwątpienie, przywraca wiarę i pobudza siły do nowego działania

– mówi jeden z bohaterów. „Wśród dobrych wszystko układa się dobrze”, przytacza inny słowa Seneki.

Michał Kaziów w prosty sposób stara się przekazać myśl, że jesteśmy potrzebni sobie nawzajem i dlatego nie jest wstydem prosić, okazywać słabość. Ci, którzy pomagają, otrzymują dary, których kupić nie sposób: pokój serca, radość, wdzięczność. Dlatego życie w służbie innym nabiera blasku, staje się potrzebne:

Poświęcenie się dla drugiej osoby może wypełnić bez reszty sens życia człowieka. Pokrzepienie dobrym słowem, wyprowadzenie na dobre drogi może stanowić najwyższą nagrodę od życia (Aj 54).

U ŹRÓDEŁ NADZIEI

Skąd człowiek czerpie siły, aby zmagać się z trudami życia? Zwłaszcza wtedy, gdy rzeczywistość zaczyna go przerastać, gdy mnożą się problemy i niepowodzenia, gdy przychodzi choroba – ciężka i nieodwracalna? Czytając książkę *Gdy moim*

oczom..., można podziwiać i... nie bardzo ufać heroizmowi bohatera, bo przecież po ludzku, rzecz biorąc, niemożliwe jest niesienie takiego ciężaru: życie bez rąk i bez oczu. Odpowiedź przynosi zbiór felietonów *Ślady na sercu*. Po wielu latach, wspominając tragiczny okres, w którym trzeba się było przystosowywać do nowej sytuacji i nauczyć żyć z kalectwem, Michał Kaziów wyznaje:

I nikomu nie przyznałem się, że właśnie po utracie wzroku, kiedy rodzice zabrali mnie ze szpitala, a sąsiedzi pastwili się nade mną swoją litością mówiąc, że to kara boża mnie spotkała, to wówczas doznawałem ogromnych cierpień duszy. Długie, bezsenne noce przekształcały się najpierw w przekleństwa, złorzeczenia, a kiedy nie przynosiło to żadnej ulgi i na twarzy odciskały swe piętno rysy złości, odpychające ode mnie każdego, wtedy któreś nocy padłem na kolana pełen rozpacz i łkając odmówiłem część bolesną różańca św., a potem Drogę Krzyżową [...] wtedy, tamtej nocy układałem jakby własne modlitwy Drogi Krzyżowej. I te modlitwy były rozmową, naprawdę rozmową z cierpiącym Chrystusem. Były światłem dla mojej duszy. Osładzały cierpienia duchowe. Czekałem na każdą następną noc, bo wtedy, gdy wszyscy spali, ja mogłem w ciszy szukać ukojenia. Właśnie to było dla mnie źródłem siły, źródłem powrotu do pozytywnego stosunku do życia i nabierania nadziei, że moje życie nie będzie stracone. I nie zawiodłem się (*Ujawnienie*, Śs 22).

Także w życiu Jana Silhana, bohatera powieści, utrata wzroku sprawiła, że runęły plany budowane na materialistycznym fundamencie.

Wydarzenia osobiste jakby zerwały ułudną kurtynę. Zobaczył pewien niezachwiany porządek świata, w jego centrum stał Chrystus (Aj 55).

Chrystus-pocieszyciel towarzyszący codziennym trudom bohatera, przychodzący do niego w nieoczekiwanych momentach, będący oparciem w najcięższych chwilach, otwierający perspektywę człowiekowi choremu, cierpiącemu, samotnemu. Ten wizerunek powraca w późnej twórczości autora, a najlepszym świadectwem wierności chrześcijańskiej drodze krzyża jest zbiór opowiadań *Z Orchideą*. W tytułowym szkicu autor-narrator pisze o czekającej go operacji oczu i o tym, że jeśli wzroku nie odzyska, nie straci wiary: „Pójdę z ufnością i z miłością w sercu do Boga” – wyznaje. Także autor ostatniej książki, zbioru felietonów *Ślad na sercu*, wypowiada się na aktualne tematy z pozycji człowieka głęboko wierzącego. Punktem wyjścia są dlań konkretne wydarzenia, dyskutowane społecznie kwestie i problemy. I powiedzmy na koniec, że podejmując tematy trudne, a nieraz drażliwe, kreuje Kaziów postawę człowieka, który jasno, zdecydowanie określa swój świat wartości. Jego pisarstwo – przeniknięte dydaktyzmem, realizujące funkcję wychowawczą – nazwać by trzeba współczesnym moralitetem.

2. DAWAĆ ŚWIADECTWO

Felieton, podobnie jak rzeczywistość, z której wyrasta, wymyka się sztywnym ramom wypowiedzi pisanej. Jest jednym z tych gatunków, których struktura, wewnętrznie niestabilizowana, łączy żywioł gawędy z materią codzienności. Jest także – dzięki tym cechom – tą formą piśmiennictwa dyskursywnego, która wydaje się najbardziej pojemna dla tematyki, stylu i temperamentu pisarskiego Michała Kaziowa. On sam, pisząc od pół wieku, mając w swoim dorobku dwie prace naukowe, trzy powieści oraz liczne opowiadania, szerokiemu gronu czytelników znany jest głównie jako autor felietonów.

Pierwszy felieton Kaziowa ukazał się w roku 1953 w czasopiśmie „Pochodnia” – miesięczniku Zarządu Głównego Polskiego Związku Niewidomych. Redakcja poprosiła wówczas dwudziestoparoletniego młodzieńca, doświadczonego utratą wzroku oraz obu rąk, aby na łamach miesięcznika opowiedział czytelnikom, w jaki sposób opanował czytanie pisma brajlowego za pomocą warg. Od tego czasu, za namową swojej opiekunki, pani Haliny Lubicz, Michał Kaziów zaczął przysyłać felietony do „Pochodni”. Tam szybko doceniono nie tylko budującą, podnoszącą na duchu treść jego artykułów, ale także żywy, bezpośredni styl i sposób obrazowania. Do miesięcznika dla niewidomych pisywał regularnie (raz na miesiąc) przez cały okres swojej nauki: szkołę średnią, studia i studia doktoranckie; a także i później, gdy już osiadł w Zielonej Górze. Opowiadał (początkowo dyktując teksty ojcu) o założonym przez siebie na wsi teatrze amatorskim, o swoich studiach, przezwyciążaniu codziennych problemów. Tak zrodził się stale mu odtąd towarzyszący nurt pisarstwa zorientowany na pomoc drugiemu człowiekowi, na podźwiganie go z cierpienia i choroby. Nurt, którego celem stała się afirmacja życia i dawanie nadziei.

Artykuł w „Pochodni” nie był jednak pisarskim debiutem autora, ten bowiem nastąpił kilka lat wcześniej i wiązał się z recenzjami z audycji radiowych, które od roku 1949 Kaziów przysyłał do Polskiego Radia. W 1950 roku za jedną z takich nadesłanych na konkurs recenzji otrzymał pierwszą nagrodę. Ten właśnie moment można uznać za początek drogi twórczej przyszłego znawcy radia, autora pracy doktorskiej poświęconej oryginalnym słuchowiskom radiowym – *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska* (Wrocław 1973). Niedługo potem artykuły Kaziowa zaczęły się ukazywać w środowisku szerszym – na łamach czasopism ogólnopolskich, takich jak „Życie Literackie”, „Teatr”, „Współczesność”. Asumpt dała publikacja z 1968 roku we „Współczesności”. Sam autor wspomina w powieści autobiograficznej:

Podczas wakacji czytaliśmy z panią Haliną prasę literacką, gdzie usiłowaliśmy znaleźć choćby jedną recenzję o Teatrze polskiego Radia, na wzór artykułów w międzypo-

jennym „Pionie”. Niestety, nie było takich publikacji, więc poirytowany, że nie mogę porównać swoich spostrzeżeń z opiniami innych recenzentów, napisałem artykuł do „Współczesności” zatytułowany *Gwiazdy bez afisza*. Ku mojemu zaskoczeniu po miesiącu ukazał się on w numerze 22/68 (Gm 289).

Ponadto Kaziów otrzymał od redakcji „Współczesności” propozycję stałej współpracy i wkrótce zaczął tam publikować swoje dłuższe artykuły – eseje na temat sztuki radiowej. W tym samym mniej więcej czasie Henryk Ankiewicz, Andabata, zaproponował Kaziowskiemu pracę w „Gazecie Zielonogórskiej”. 14 grudnia 1968 roku na łamach tej gazety ukazał się artykuł *Niewidzialne obrazy*, który dał początek stałej przez wiele lat prowadzonej rubryce *Włącz radio*. W ten sposób wykrystalizował się drugi, związany z działalnością recenzentką, typ felietonu krytyczno-radiowego. Zarówno ów rodzaj pisarstwa radiowego, jak i wcześniej wspomniany autobiograficzny nurt osobistej refleksji wyznaczają całą późniejszą drogę rozwoju pisarstwa lubuskiego pisarza, a przy tym ściśle łączą się ze sobą. Autor rubryki *Włącz radio* na swój warsztat recenzentki bierze słuchowiska oryginalne o wysokich walorach moralnych, patriotycznych i humanistycznych. Od radia wymaga autentyzmu; w audycjach szuka tego, co najgłębiej ludzkie.

NIECH CZYTELNIK SŁUCHA

Jeśli felietonista nie ma swojej rubryki, ginie. Nie może liczyć na stałych czytelników, z zainteresowaniem śledzących kolejne artykuły. Mając tego świadomość, a także pewną konkurencję w postaci poświęconych spektaklom telewizyjnym, felietonów Zdzisława Morawskiego (również drukowanych na łamach „Gazety Zielonogórskiej”), Michał Kaziów pisał regularnie. Jego felietony ukazywały się co tydzień w sobotnim wydaniu gazety. Tego rytmu nie wstrzymywały nawet kolejne śmierci: ojca, babci Marii, pani Lubicz, matki... I była w tym nie tylko realizacja zasady „publikuj albo gin”, ale przede wszystkim szacunek dla odbiorcy, respektowanie jego oczekiwań. Tej postawie dawał wyraz niejeden raz, także wtedy, gdy oburzał się na bałagan panujący w programach radiowych, na przykład na zmienne godziny nadawania audycji: „Kiedyż radio zrozumie – grzmiał – że należy nadawać o stałych godzinach?”⁴. I właśnie nastawienie na adresata, uwzględnienie jego perspektywy, stało się jedną z ważnych dyrektyw w pisarstwie lubuskiego publicyisty.

Oprócz waloru konatywnego felietony Kaziowa nastawione były na realizację funkcji poznawczej i kształcącej. W artykułach, pisanych od 14 grudnia 1968 roku do 19 czerwca 1994 roku, autor śledzi premiery, ocenia adaptacje, ale przede wszystkim prezentuje i ocenia oryginalne słuchowiska radiowe. Z siedmiu,

4 M. Kaziów, *Czy zakazana prasa?*, „Gazeta Lubuska” 1983, nr 190.

niekiedy ośmiu słuchowisk nadawanych w ciągu tygodnia wybiera te, które wyróżniają się wysokimi walorami moralnymi i estetycznymi. Pragnie uwrażliwić czytelnika na istnienie audycji tego typu, dać zachętę: niech czytelnik słucha, niech uczy się oceniać i wybierać, niech ma przy tym świadomość istnienia gatunku, jakim jest oryginalne słuchowisko radiowe. Swoją publicystyką chce dotrzeć do tego czytelnika, który szuka w radiu programów poruszających czy też skłaniających do głębszej moralnej refleksji. Interesuje go zwłaszcza problematyka niezawinionego cierpienia – trudnych doświadczeń związanych z chorobą, wojną, starością.

Dla autora felietonów *Włącz radio* istotne jest także, aby docenić twórców sztuki radiowej, często traktowanej jako drugorzędnej. Już we wspomnianym wcześniej artykule *Gwiazdy bez afisza* Kaziów zwracał uwagę na rzeszę zapomnianych, choć świetnych autorów i aktorów słuchowisk. W jednym z pierwszych felietonów pisał:

Żalóżmy, że zaginęły nagle wszystkie utwory Adama Mickiewicza i choć w bibliotekach leżą opasłe tomy prac historyków literatury o twórczości naszego wieszczka, to jednak nikt z nich nie będzie czerpał doznań estetycznych, jakie w stanie jest dostarczyć tylko dzieło artystyczne. A czy tak właśnie nie jest z twórczością aktora scenicznego, która przestaje oddziaływać na widza w momencie zapadnięcia kurtyny?⁵

Kaziów prezentuje galerię aktorskich, ale i autorskich indywidualności. Wymienia nazwiska kilkuset aktorów, omawia słuchowiska ponad stu autorów. Wysoko ceni Jerzego Krzysztonia, Jerzego Jarnickiego, Andrzeja Mularczyka, Ireneusza Iredyńskiego, Jerzego Szaniawskiego, Zbigniewa Herberta. Wśród aktorów wyróżnia między innymi Aleksandra Bednarza, Hilarego Kurpanika, Barbarę Ludwiżankę, Andrzeja Piszczatowskiego, Krystynę Borowicz. W ten sposób nie tylko utrwała, ale też broni „ludzi radia” przed anonimowością.

Nieprzypadkowo przedmiotem swojej felietonowej refleksji Michał Kaziów czyni oryginalne słuchowiska radiowe. Jak twierdzi:

We wszystkich radiofoniach świata niemal od ich początków walczy się o dobrą, oryginalną twórczość radiową, bez której nie byłoby mowy o odrębności tej sztuki⁶.

Jest przekonany, że radio pełni nie tylko funkcje kolportażu dzieł literackich czy muzycznych, lecz stanowi odrębną gałąź sztuki, podobnie jak film czy telewizja. Tym poglądom dawał wyraz wielokrotnie, między innymi w referacie wygłoszonym na XIII Zjeździe Pisarzy Ziemi Zachodnich i Północnych (*Sztuka radiowa czy surogat teatru*, 1970). To wystąpienie, podobnie jak cała felietonistyka Kaziowa, przyniosło nowe spojrzenie na sztukę radiową i próbę uchwycenia jej specyfiki. Spostrzeżenia poczynione podczas recenzji słuchowisk zostały później

5 Tenże, *Mistrzowie sceny polskiej*, „Gazeta Zielonogórska” 1969, nr 81.

6 Tenże, *Na marginesie ostatniej „Premiery Miesiąca”*, „Magazyn Lubuski” 1970, nr 81.

spożytkowane w pracy doktorskiej. Zastanawiając się nad określeniem *differentia specifica* słuchowiska, Kaziów podkreślał, że sztuka radiowa ma:

charakter żywiołu, biegnie nie regulowanym korytem, w którym od czasu do czasu pojawiają się odkrywcze, twórcze środki, lecz w zamęcie giną, czasem bezpowrotnie, a czasem pojawiają się po latach, nie jako kontynuacja, a jako rzekoma nowość (Odz 6).

Tym, co decyduje o wartości słuchowiska, jest poruszany przezeń szczególnie krąg problemów i zagadnień.

Jestem przekonany, że warto śledzić krystalizowanie się odrębnej sztuki mikrofonowej, w której nie obraz, lecz inne środki artystyczne rzeźbią serce i umysł człowieka. Sztuka ta sięga po Psyche, która wciąż jest jeszcze tajemnicą⁷

– pisze. Uważa, że wewnętrzny świat postaci, ten, który interesował go od zawsze, najłatwiej daje się przedstawić właśnie w sztuce radiowej. Słuchowiska chronią nas od powierzchownej oceny człowieka. Uczą poszukiwania w nim piękna duchowego, etycznego, intelektualnego. Za wartościowe należy uznać takie, które zostawiają trwały ślad w umyśle słuchacza. A trwale z pewnością pozostaje to, co jest zakorzenione w najgłębszym doświadczeniu, w osobistym przeżyciu. Dla Kaziowa bardzo ważny, o ile nie najważniejszy, jest autentyzm. Dochodzi on do głosu w sztuce, która podejmuje wiecznie aktualne problemy, takie jak samotność, umieranie, miłość, wybory moralne, etyka lekarska, naukowa. Autentyzm to także zakorzenienie w historycznym, społecznym „tu” i „teraz”: obserwacja otaczającej rzeczywistości, osąd tej rzeczywistości, odpowiedź na najaktualniejsze problemy. Pisał zatem Kaziów nie tylko o treściach audycji, ale również o ich związkach z najbardziej żywotnymi kwestiami, snuł refleksję nad kondycją słuchowiska radiowego w zmienionej sytuacji politycznej. Starał się przy tym recenzować i promować te słuchowiska, które były oparte na adaptacjach pisarzy zachodnich, często źle widzianych w peerelowskiej rzeczywistości.

O wartości słuchowiska decyduje jednakże nie tylko waga poruszanych problemów, ale także walory artystyczne.

Cierpliwi czytelnicy moich felietonów niewątpliwie zorientowali się, że główny nacisk kładę na strukturę słuchowiska, przy pomocy której z większą lub z mniejszą ekspresją artystyczną przedstawiona jest w nich treść⁸

– podkreślał. Autor sobotnich felietonów szczególną uwagę zwraca na dobre słowo literackie, na ambitne, interesujące audycje. Zamierza tak kształcić swojego czytelnika, aby potrafił:

7 Tenże, *Pięćdziesiąty drugi*, „Gazeta Zielonogórska” 1969, nr 29.

8 Tenże, *VII Festiwal Przyjaźni*, „Gazeta Zielonogórska” 1969, nr 158.

po przeczytaniu recenzji i powtórnym percypowaniu słuchowiska uchwycić – obok treści – wszystkie elementy kompozycyjne, zrozumieć ich znaczenie i wyczuć różnicę między np. adaptacją dramatu scenicznego a słuchowiskiem oryginalnym⁹.

Pragnie też kształtować smak estetyczny i wiedzę o strukturze gatunku, jakim jest oryginalne słuchowisko radiowe. A za takie uznać należy, według zaproponowanej przezeń definicji,

słuchowisko oryginalne, pisane wyłącznie z myślą o mikrofonie i w taki sposób wyreżyserowane, że absolutnie nie dałoby się ich zaadaptować na scenę do filmu. Bardzo charakterystyczne brzmienie poszczególnych wykonawców głosów, jego synchronizacja z efektami akustycznymi i muzycznymi, niepokojąca cisza dająca wiele do myślenia, wywołująca napięcie emocjonalne, dialogi z krótkimi replikami o dużej rozpiętości skali uczuciowej, monodramy odsłaniające psychikę, wnętrze, ducha bohaterów, symultanimizm czasu i błyskawiczne zmiany miejsca akcji, wszystko to stanowi kompozycyjną i strukturalną właściwość wyłącznie sztuki radiowej¹⁰.

Pisząc o słuchowiskach, Kaziów ze znanstwem teoretyka literatury omawia typy narracji, strukturę i elementy kompozycyjne. Zwraca uwagę na grę aktorów, zróżnicowanie i barwę głosów, zdolności interpretacyjne. Dobrze skonstruowane słuchowisko to takie, w którym pomimo wielu osób słuchacz nie traci wątku, w którym występuje ekspresywne i emocjonalne tempo akcji, skrótowe sekwencje, skrajnie różne pod względem charakteru postaci, zwarta, jednowątkowa treść, fragmentaryczne, o charakterze sztafażowym epizody. Michał Kaziów nie tylko referuje, ale i ocenia: obsadę i grę aktorską, reżyserię, napięcie dramatyczne. Nie szczędzi pochwał aktorom, których ceni, na przykład o Mai Komorowskiej pisze: „swoją kreacją aktorską spotęgowała walory słuchowiska, mimo że sama aktorka ani razu nie podniosła głosu”¹¹. Nieraz jednak potrafi być bardzo krytyczny i... złośliwy:

Wystarczy posłuchać Jadwigi Paprockiej. Imię i nazwisko bez zarzutu i głos nie najgorzszy. I cóż z tego? Gdy zaczyna czytać, tak głośno bierze oddech, że odnosi się wrażenie, że pani ta cierpi na chroniczną astmę. Chcąc nie chcąc radiosłuchacz męczy się wraz z nią i od czasu do czasu odchrząkuje. Z kolei Maria Żabicka dysponuje tak maleńkim głosikiem, że ledwo ją można dosłyszeć. Trzeba więc wzmacniać odbiornik aż do oporu, a kiedy kończy, trzeba szybko wyciszać radio. Ten słaby głosik działa usypiająco nie tylko na radiosłuchacza, ale chyba także na nią samą, bo po kilku zdaniach czyta tekst tak monotonna, jakby już brał ją w objęcia Morfeusz. Zbigniew Kustosik natomiast mówi dość drętwo i dodatkowo skanduje, zrywa, co działa denerwująco na słuch i rytm odbioru. Trudno przy takim słuchaniu śledzić budowę zdania, trudno odczytać tekst i logikę komunikatów. Nie wspomina tu tych, którzy seplenią, chrypią, połykają ślinę itp.¹²

9 Tenże, *Powtórka uczy*, „Gazeta Zielonogórska” 1969, nr 86.

10 Tamże.

11 Tenże, *Kłopoty małżeńskie*, „Magazyn Lubuski” 1984, nr 233.

12 Tenże, *Zaraźliwe niechlujstwo*, „Magazyn Lubuski” 1983, nr 166.

Bywa, że nie szczędzi niezwykle surowych, negatywnych ocen, jak na przykład ta:

Nie wiem, o co chodziło aktorom słuchowiska [...]. Wiem tylko, że słuchowisko było mdłe, nużące i choć trwało pół godziny, to z trudem wytrzymało się przy głośniku¹³.

Negatywnie ocenia słuchowiska o nieprzemysłanej strukturze, w których brakuje dramatycznych napięć, motywacje rwą się i nie są jasne. Irytuje go niedopracowana interpretacja, językowe niechlujstwo, błędy dykcji, rażąca wymowa obcych wyrazów i nazwisk.

Dobrze byloby, żeby reżyser i aktorzy pamiętali, że słuchowisko to jednak nie scena, gdzie słabą interpretację słowa można uratować innymi środkami, typowo teatralnymi¹⁴

– pisze z przekąsem.

Michał Kaziów operuje stylem prostym, konkretnym. Kompozycja jego wypowiedzi często przypomina rozprawkę, w której na początku pojawia się dygresyjne wprowadzenie, później związany z omawianym słuchowiskiem problem pytanie, a następnie wywód – argumentacja i konkluzja. Swoją tekst niejednokrotnie ubarwia obrazową satyrą, ironią. Na przykład o słuchowiskach dokumentalnych pisze: „Nie pisałem dotąd o nich ani słowa, bo od ich słuchania dostawałem uczuleniowej wysypki”¹⁵. Poprzez żywioł humoru często odsłania swoje „ja”:

W dniu mojego i tej rubryki jubileuszu [...] pomyślałem, czy nie jest nudne dla czytelnika to moje przez 15 lat w każdą sobotę niezmiennie apelowanie „Włącz radio”. Żeby choć raz inaczej, na przykład „wyrzuć radio”, „sprzedaj radio”, „włącz adapter”, ale gdzie tam. Zawsze jednakowo¹⁶.

Siebie samego najczęściej traktuje z humorem i żartobliwą ironią („Mam teraz dużo czasu, bo zająłem kolejkę do »klubu stulatków«”¹⁷). Jego felietony oscylują pomiędzy naukowością i literackością. Monolog pierwszoosobowego narratora, znawcy sztuki radiowej, łączy refleksję dyskursywną z poetyckim obrazowaniem za pomocą środków literackich, najczęściej metafor i porównań. Na przykład ubolewając nad zatrudnianiem w słuchowiskach nie aktorów, lecz redaktorów, lektorów, spikerów bądź innych pracowników radia, przyrównuje tę praktykę do zatrudniania w operze piosenkarzy kabaretowych. Niekiedy daje też wyraz silniejszym emocjom, gdy na przykład mówi:

13 Tenże, *Dwa nieporozumienia*, „Gazeta Zielonogórska” 1969, nr 194.

14 Tenże, *Jeńcy*, „Gazeta Zielonogórska” 1969, nr 182.

15 Tenże, *Łatanie dziur*, „Magazyn Lubuski” 1984, nr 48.

16 Tenże, *Mały jubileusz*, „Magazyn Lubuski” 1983, nr 303.

17 Tenże, *Niespodzianki*, „Magazyn Lubuski” 1993, nr 224.

Chyba do trzęsienia ziemi porównać można wprowadzoną od pierwszego lipca reorganizację programu Polskiego Radia¹⁸.

Zbiór ponad dziewięciuset felietonów, które Michał Kaziów publikował regularnie przez ponad trzydzieści lat w stałej rubryce *Włącz radio*, składa się dziś na cenny zapis, w którym jak w sejsmografie zarejestrowane zostały najbardziej istotne problemy i klimaty życia społecznego. Stanowi także źródło wiedzy, na której wychowywały się pokolenia czytelników „Gazety Zielonogórskiej” i później „Gazety Lubuskiej”. I jest to wiedza – warto podkreślić – nie tylko z dziedziny estetyki radiowej, literatury czy kultury języka polskiego, ale ten typ mądrości, któremu patronuje platońska idea twórcy moralizatora i nauczyciela. Felietony Kaziowa uczą bowiem nie tylko poprawnego stylu czy sposobu argumentacji, ale przede wszystkim dostrzegania tego, co „niewidoczne dla oka”, tego, co kryje się pod powierzchnią zjawisk, w głębi ludzkich przeżyć i dramatów.

WSKAZYWAĆ DROGĘ WYJŚCIA

Kiedy w felietonach *Włącz radio* Michał Kaziów przeciwstawia się przejawom hipokryzji, fałszu i nihilizmowi, gdy twierdzi, że „podstawowymi wartościami są: uniwersalizm, obejmujący życie i śmierć, wiarę i prawdę, miłość i dobro”¹⁹, to daje wyraz tym przekonaniom, które z siłą dochodzą do głosu w drugim nurcie felietonowej publicystyki. Żywioł rzeczywistości, który podskórnie zabarwiał emocją felietonistykę radiową, w późniejszym okresie staje się dominantą pisarstwa Kaziowa. Splata się i spokrewnia z twórczością prozatorską, z opowiadaniem, często autobiograficznymi, zanurzonymi w materię życia.

Dobry reportażysta stara się wskazywać drogę wyjścia ze zła, podkreślając tradycyjne wartości moralne, rodzinne, chrześcijańskie, a także patriotyczne²⁰

– dowodzi pisarz w felietonach zebranych w książce *Ślady na sercu* (1998) i słowa te uznać trzeba za *credo* autora tekstów drukowanych w pismach takich, jak „Pochodnia”, „Serce i Troska”, „Aspekty”, „Nadodrże”, „Nad Odrą”, „Komunikaty”, „Informator Kulturalny”.

„Pochodnia” adresowała swoje artykuły do tego, kto tracił wzrok i potrzebował wsparcia. Właśnie od czasów „Pochodni” zaznacza się ta, dominująca w pisarstwie Kaziowa, tonacja – afirmująca życie, a wraz z nią przekonanie, że nie ma sytuacji bez wyjścia. W każdym, nawet najtrudniejszym, położeniu, można znaleźć rozwiązanie i iść dalej. „Warto żyć, działać, dążyć do czegoś, nie poddawać się kalectwu”

18 Tenże, *Koszt reorganizacji*, „Magazyn Lubuski” 1983, nr 172.

19 Tenże, *Pamiętajcie, że poza Kościołem rządzi wójt*, „Gazeta Lubuska” 1993, nr 224.

20 Tenże, *Ślady na sercu*, Zielona Góra 1998, s. 53.

(Śs 55) – pisze Kaziów. Życie traktowane jako zadanie spełni się poprzez realizację siebie i swoich możliwości. Ten sposób perswazji zawierał elementy psychoterapeutyczne, dzięki którym autor także na sobie samym dokonywał psychoterapii. W podobnym duchu pisał do „Serca i Troski”. Swoje teksty kierował nie tylko do osób chorych czy inwalidów, ale także do tych, którzy pytali, jak pomóc cierpiącej osobie, jak poradzić sobie z tym, co spotkało ich najbliższych. Jego celem było sprawić, aby obarczony kalectwem człowiek stał się potrzebny rodzinie, bliskim. Dlatego też dawał bardzo konkretne rady. Pokazywał, co zrobić, aby taką postawę osiągnąć.

Treści najbardziej osobiste, prywatne Michał Kaziów wypowiada w „Aspektach” – diecezjalnym dodatku do katolickiego tygodnika „Niedziela”, do którego zaczął pisywać za namową ówczesnego redaktora „Aspektów”, Dariusza Świdkiewicza. W ukazującej się co dwa tygodnie rubryce *Słuchokrąg* autor dzieli się tym, co sam przeżywa, czego doświadcza. Pragnie, żeby jego piarstwo miało związek z rzeczywistością. Stąd wyraźna niechęć do, jak sam to określa, konceptualizmu – wymyślenia historyjek niezakorzenionych w materii życia. Jego celem jest jak najszerze otwarcie się przed czytelnikiem, danie świadectwa, które porusza. Kaziów służy radą; uczy, jak zachować pogodę ducha i dobre relacje z innymi. Doświadczony życiem, bogaty w lata autor chce zostawić „śląd na sercu”, pamiątkę swoich zmagania.

W *Słuchokręgu*, dając wyraz temu, co w życiu najbardziej istotne, Kaziów dotyka spraw fundamentalnych i podstawowych, nie odżegnuje się od problemów bolesnych. Właśnie na łamach „Aspektów” przeprowadza rozrachunek z samym sobą, z polityczną przeszłością, a w „rachunku sumienia” wspomina czas odejścia od Kościoła, czas, w którym czuł się podobnie jak mitologiczny bohater oderwany od Matki Ziemi i tracący grunt pod nogami. Obecnie wyznaje: „za sprawą łaski znów jestem blisko krzyża i czerpię siły z tego źródła wiary” – *Dobra nowina* (Śs 55). Sam doświadczony kalectwem, a później odejściem od religii, mówi przez pryzmat własnych doświadczeń, że okaleczenie czy choroba fizyczna są złem, ale dużo większym niebezpieczeństwem jest kalectwo i śmierć ducha. „Największe uzdrowienie – twierdzi – jest wtedy, gdy dotyczy duszy, gdy doprowadza człowieka do nawrócenia” (*Jedni drugich noście brzemiona*, Śs 28).

Ważną pozycję w dorobku publicystycznym Michała Kaziowa zajmuje wybór trzydziestu ośmiu felietonów drukowanych w „Aspektach”, zatytułowanych *Ślady na sercu* (1998). Tak pisze o nich Czesław Sobkowiak:

Z formalnego punktu widzenia można nazwać je felietonami, choć zarazem w dosłownym tego słowa znaczeniu nimi nie są. Choćby dlatego, że autor wkłada w nie cały ciężar intelektualny i duchowy własnego ja. Wyraża w nich – z jednej strony, osobisty

stosunek do zachodzących w świecie zmian, a z drugiej – wyraźną manifestacją własnej postawy humanistycznej, moralnej, religijnej, patriotycznej²¹.

W *Śladach na sercu* Kaziów relacjonuje ważne wydarzenia społeczne, polityczne, kulturalne. Publiczną działalność wartościuje według ideałów chrześcijańskich, odnosząc je do sfery tradycji. A przy tym głosi afirmację życia i siły motorycznej, która życiu przewodzi – miłości. Wielokrotnie przestrzega przed najgroźniejszą z chorób – zatwardziałością serca. Przekonuje, że nie można pielegnować w sobie złości, gniewu. Trzeba brać na swoje barki problemy innych; obalać bariery społeczne i bariery poglądów, a zwłaszcza te, które najdotkliwiej bolą, związane z fizyczną odmiennością, kalectwem, starością. Podobnie w „Sercu i Trosce” pisze:

Miłości trzeba uczyć się niemal od urodzenia aż do śmierci. Rozumieć ją to znaczy dzielić się sobą z innymi. Dawać ją wprost i z Serca. Bez oczekiwania i liczenia na jakąkolwiek korzyść, a to dawanie sprawia, że nam ktoś też się miłością odwzajemni²².

W tej publicystyce odnaleźć można kilka dominujących grup tematycznych, obejmujących zagadnienia: wiary, rodziny, choroby i cierpienia. Kaziów pisze o pielgrzymkach Ojca Świętego, o peregrynacji obrazu Matki Bożej Rokitniańskiej, o zjawiskach współczesnej kultury masowej. Propagując wartości chrześcijańskie, Kaziów, jak sam to określa, pragnie spłacić dług, zaciągnięty wobec tych, którzy przebudzili jego wiarę. W jednym z felietonów wyznaje:

Wiem, że dług ten zdołam choćby w części spłacić, kiedy włączę się, choćby w częstce do misji głoszenia prawdy o Zmartwychwstałym Chrystusie²³.

Obok kręgu wartości aprobowanych jego publicystykę modelują wypowiedzi demaskujące współczesne zakłamanie społeczne, a także nihilizm, brutalność i moralną degenerację. Negatywnym bohaterem jego felietonów jest pustka, izolująca samotność, bezsens i zwątpienie, ale także kłamstwo polityczne, ubóstwo duchowe, które niesie z sobą telewizja. Charakterystyczne jest dlań wyczulenie na fałsz ukryty w myśleniu dogmatycznym i wzgardliwe nastawienie wobec zjawisk życia społecznego zakorzenionych w do niedawna istniejącym systemie polityczno-społecznym, a zwłaszcza wobec wszelkich form nieuczciwości i kombinatorstwa.

Horyzont polemiczny jego wypowiedzi często wyznacza życie społeczne, które staje się impulsem do odkrywania problemu, inspiracją do wyrażania opinii. Takimi wydarzeniami są na przykład początek roku szkolnego (*Najpotężniejszy*

21 C. Sobkowiak, *Rozrachunek i nawrócenia*, „Niedziela” 1998, nr 46.

22 M. Kaziów, *Miłości nie można wyklócić*, „Serce i Troska” 2000, nr 3.

23 Tenże, *Promienie*, „Aspekty” 1999, nr 9.

środek przekazu), lipcowa powódź (*Pamiętanie*), zawieszenie krzyża w sejmie (*Dobra nowina*) czy wizyta Ojca Świętego (*Prawdziwy brat naszego Boga*). Kaziów wypowiada się zwykle sprowokowany „pretekstem”, który zajmuje go nie tyle jako problem do rozwiązania, ile raczej jako temat już poddany opinii publicznej.

Felietony drukowane w „Pochodni”, „Aspektach”, „Sercu i Trosce” reprezentują rzadki dziś typ literatury „mądrościowej”, zawierającej prawdy życiowe wypowiedziane niezwykle serio. Jej centrum zajmuje człowiek i pragnienie dzielenia się z nim tym, co zdaniem autora najcenniejsze: wiarą, prawdą, doświadczeniem. Treści uniwersalne spokrewniają się tu z tkanką prywatności, z której wyrasta to piarstwo. Słusznie zauważa Sobkowiak: „teksty te nabierają szczególnego znaczenia, ponieważ został w nie wpisany prymat prawdy i wiarygodności”²⁴. Takie rozumienie rzeczywistości, sprawdzalne w porządku własnego doświadczenia, odbite w cudzych historiach i słowach, jest dzieleniem się sobą, dawaniem świadectwa.

„ODZYSKAŁEM WZROK”

Felieton jest tym typem piarstwa, który spełnia się przy współdziałaniu odbiorcy. Nawiązując z czytelnikiem dialog, felietonista otwiera się na konfrontacje i wymianę doświadczeń. W przypadku Kaziowa owo otwarcie – paradoksalnie – nastąpiło w momencie dotkliwego ograniczenia perspektyw. Po utracie wzroku jego percepcja zaczęła przestawiać się na niedostrzeżaną i niedocenianą dotąd sferę zjawisk i związanych z nimi znaczeń. Otwierając się na głosy świata, wsłuchując w opowieści ludzi starszych, Kaziów uczył się drugiego człowieka, zaczynał nie tylko słuchać, ale też rozumieć, cierpliwie wnikać w to, co zakryte, intymne. To wtedy też mógł się przekonać, że słowa niosą ze sobą głębszą treść, dłużej się pamięta niż oglądane obrazy. Jak napisze później:

Słuch rejestruje sygnały z całego, otaczającego nas, kręgu przestrzeni. Wzrok nie jest w stanie zajrzeć poza widnokąg, gdyż ta linia zawsze będzie się oddalać w miarę, jak będziemy iść w jej kierunku. Dla słuchu nie ma problemu widnokręgu. Zwłaszcza dla słów, które zostały wypowiedziane w różnym czasie i miejscu (*Cierpliwie słuchająca*, §s 19).

Głos ma również tę właściwość, że najtrafniej oddaje prawdę psychiczną. Michał Kaziów, wiele razy pisząc o teatrze radiowym, zwracał uwagę, że jest on sztuką intymną; słuchowisko nazywał koncertem uczuć i myśli bohatera²⁵.

Słuchanie nie tylko znosi bariery, ułatwia relacje międzyludzkie, ale też pobudza aktywność duchową. O ile przyswojenie słowa drukowanego, będącego

24 C. Sobkowiak, *Rozrachunek...*

25 Por. np. uwagi na ten temat w felietonie M. Kaziowa, *Przyjeżdż jak najprędzej*, „Gazeta Zielonogórska” 1970, nr 50.

znakiem materialnym, wymaga pewnego wysiłku fizycznego, o tyle słowo słyszane pomija opór materii i dociera bezpośrednio do adresata, a poprzez to trafia głęboko, zapada w duszę. „Te właśnie słowa – zwierza się Kaziów – zaczęły odnawiać mojego ducha, tego ducha, który przez pewien czas był już upadły”²⁶. Tak dokonało się drugie „otwarcie”, którym autor dzieli się z czytelnikami na łamach „Aspektów”. W jednym z felietonów wspomina przełomowy moment, w którym podczas słuchania Radia Maryja zaczął docierać do niego Głos. Był to, jak relacjonuje, głos wewnętrzny, który przybywa do człowieka od wieków i przemawia w sumieniach.

Trudno iść za tym głosem, iść za tym, co istotne, bo wciąż trzeba wybierać. Byłoby cudownie, gdybyśmy tylko ten głos stwórcy słyszeli i odpowiadali zawsze „tak”²⁷.

To wtedy także przyszło kolejne odkrycie, że słowo, które dociera poprzez słuchanie, jest Słowem Żywym i posiada mistyczne właściwości. Umożliwia rozwój duchowy człowieka. „Odzyskałem wzrok”, napisze Kaziów, mając na myśli przebudzenie wewnętrzne – odzyskanie wiary. Zobaczyć w świetle to odtąd widzieć prawdę – jasno i precyzyjnie; pomimo ślepoty dostrzegać dużo więcej niż kiedykolwiek dotąd.

Dziś pisarstwo Kaziowa, biegnąc swobodnym tokiem narracji mówionej, prostej, a zarazem pełnej ekspresywnego napięcia, pragnie być jakimś odbłaskiem *logosu*, przedwiecznego słowa, które stoi na straży życia i prawdy; upomina się o to, co najważniejsze.

²⁶ M. Kaziów, *Promienie*.

²⁷ Tenże, *Największy dar*, „Aspekty” 2000, nr 20.

MIEJSCE OSOBNE – CZESŁAW SOBKOVIK



Nie będzie chyba przesadą, jeśli powiem, że Czesław Sobkowiak jest dziś jednym z najważniejszych, bodaj czy nie najważniejszym z lubuskich pisarzy. Autor licznych tomików poetyckich, krytyk uważnie towarzyszący życiu literackiemu Zielonej Góry i okolic, od wielu lat obecny na łamach pism lubuskich (początkowo „Nadodrza”, następnie „Nadodrza Lubuskiego” i „Pro Libris”). Jego twórczość na stałe zrosła się z regionem.

Sobkowiak debiutował w roku 1967 wierszem w „Nadodrzu”. Trzy lata później ukazała się jego pierwsza poetycka książka (*W białej koszuli*, Zielona Góra 1970). Tak pisze o nim w kontekście kolejnego tomiku Andrzej K. Waśkiewicz:

Debiut książkowy Czesława Sobkowiaka zgodnie został uznany za jedną z ważniejszych manifestacji poetyckich lat ostatnich. Jeśli w arkuszu *W białej koszuli* zmierzał on do budowy swoistej mitologii biograficznej, eksponując motywy „wiejskie”, to w tomie *Powieść w odcinkach* zdąża w kierunku rozpoznania rzeczywistości i swego w niej miejsca. Podstawowe pytanie, jakie stawia ta książka, dałoby się sformułować następująco: czy istnieje szansa bycia autentycznym w nieautentycznej, zmistyfikowanej rzeczywistości? Czy istnieje szansa jej rozpoznania, nie powierzchownego, chwytającego to, co najbardziej oczywiste, ale przedarcia się przez zjawiskową stronę zdarzeń do tego, co jest jej istotą?¹

Po tomiku *W białej koszuli* i po *Powieści w odcinkach* przyszły książki następne; wraz z nimi uznanie czytelników i nagrody (m.in. Lubuska Nagroda Kulturalna [1980] i Lubuski Wawrzyn Literacki [1996]). Dziś autor ma na swoim koncie szesnaście zbiorów poetyckich, ostatni z nich – *Rozmowa z Rimbaudem* wydany został dwa lata temu.

Jaki charakter ma twórczość Sobkowiaka? Co określa kształt tej poezji? Krytycy zgodnie zauważają, że jego wiersze trudno umieścić w ramach istniejących szkół, nurtów czy poetyk. Andrzej Zawada twierdzi: „Ich temat, ich problematyka, ich punkt widzenia wymykają się klasyfikacjom”². Jacek Łukasiewicz podkreśla osobność autora, jego inność na tle tego, co dzieje się we współczesnej literaturze.

1 A.K. Waśkiewicz, *Moment wejścia*, [w:] *Moment wejścia*, wiersze wybrał, przedmową i notami biograficznymi opatrzył A.K. Waśkiewicz, Poznań 1976, s. 11.

2 A. Zawada, *Pomiędzy liryką a powieścią w odcinkach*, [w:] *Wszystko pokruszone*, Warszawa 1985, s. 207.

Sobkowiak, jak zauważa, nigdy nie szedł za modą i nie przystawał do obowiązujących paradygmatów: „zawsze tedy pozostawał sobą”³. Jak rozumieć owo „pozostawanie sobą”? Spróbujmy wskazać najważniejsze elementy składające się na poetycki idiolekt. Najpierw – wielokierunkowość, wielogłosowość lirycznej wypowiedzi. Sobkowiak jest zarówno autorem miniatur poetyckich, jak i – dużo częściej – długich utworów o charakterze opisowym bądź narracyjnym, niekiedy kolokwialnych. W jego poezji jest miejsce i na epifaniczny, zjawiskowy odbiór świata i na uważny, epicki ogląd zdarzeń. Materią wierszy jest uogólnienie i szczegół, postawą – dystans i zbliżenie, skupienie na konkretności i uniwersalizująca refleksja. W poetyckim światopoglądzie dominuje pragnienie harmonii, poszukiwanie ukrytego porządku spraw i rzeczy. „Wiersz Sobkowiaka utrwała świadomość, iż ukryta równowaga świata istnieje”⁴ – twierdzi Łukasiewicz, pokazując, że fundamentem tej poezji jest teleologia i providencjalizm, „wiara w sens i w zadania do wypełnienia”. A równocześnie znaleźć tu można swoistą melancholię i nostalgię, doświadczenie kruchości, bólu, słabości, przemijania. Ważny jest wertykalny wymiar tej poezji, widoczny zwłaszcza w ostatnim czasie. Wiersz Sobkowiaka coraz chętniej otwiera się na sferę znaczeń transcendentnych, na „światliste obszary” i zagadkę bytu. Sytuacje, obrazy, zjawiska przyrody (zwłaszcza one) wydają się częścią wyższego, choć nie nazwanego porządku. Jest wreszcie silny nurt autotematyczny, wiersze o byciu poetą i o poezji. Ta sfera znajduje wyraz w działalności krytycznoliterackiej. Sobkowiak-krytyk od lat towarzyszy młodszemu i starszemu poetom, jest opiekunem i doradcą, swoistym mentorem lubuskiego środowiska poetów, autorem antologii, opracowań i szkiców krytycznych (w ostatnich latach zamieszczanych na łamach „Pro Libris”). Zdziwiająco aktywny, otwarty na to, co nowe, a przy tym w jakiś sposób staroświecki: przywiązany do świata, który bezpowrotnie mija; trwający jakby w innym, własnym rytmie i czasie. I może właśnie to trudne do nazwania współistnienie, obecność tego, co trwa, i tego, co odchodzi, bolesna zgoda na świat, jaki jest – najlepiej oddają klimat tej twórczości.

3 J. Łukasiewicz, *Poezja jako równowaga*, [w:] tenże, *Ruchome cele*, Warszawa 2003, s. 234.

4 Tamże, s. 230.

GŁOS ŚCISZONY

Poezja Anny Tokarskiej



To może zabrzmieć pryncypialnie, zaryzykuję: Anna Tokarska jest najlepszą z poetek lubuskich. Pisze od lat przeszło czterdziestu; jej pierwszy tomik – *Portret z ptakiem* opublikowany został w roku 1968. Całkiem jednak odwrotnie niż prezentowany w poprzednim rozdziale Czesław Sobkowiak, ma ona na swoim koncie zaledwie parę poetyckich zbiorów¹. Kilka szczupłych książek. I raczej nie jest o niej głośno.

Andrzej Waśkiewicz, który w *Małym leksykonie poetów lubuskich* charakteryzował tę twórczość², zaliczył Tokarską do kręgu poetów pokolenia Orientacji. Chyba nie do końca trafnie, nie tylko ze względu na nieprzystawalność kategorii pokoleniowych do współczesnej rzeczywistości literackiej. Zgodzić się trudno przede wszystkim dlatego, że jeśli szukać „miejsc wspólnych” autorki lubuskiej z innymi twórcami, byłyby to raczej pokrewieństwa z generacją nieco starszą, reprezentowaną między innymi przez Stanisława Grochowiaka, Halinę Poświatowską, Urszulę Koziół. Zwłaszcza z ostatnią z wymienionych autorek łączy Tokarską uderzające podobieństwo motywów. Wspólny jest między innymi temat powracania do samej siebie, animalizacji słów i wierszy, tropienia i pogoni – oto jeden z przykładów:

Więc już nas tropią
już gonią
pogonie
po naszych jeszcze nie wyziębłych śladach

o, jak szukają
gdzie żeśmy ukryli tę naszą bliskość
co tak ich uwiera
jak drzazga w palcu
jak odprysk szkła w oku.

1 Oprócz wspomnianego *Portretu z ptakiem* są to: *Monologi o niepamięci* (Zielona Góra 1970), *Zapis wędrowny* (Poznań 1975), *Ból pozornie za duży* (Zielona Góra 1976), *Moje wiersze posiwały* (Zielona Góra 1997), *W białym mieszka anioł* (Zielona Góra 2001).

2 A. Waśkiewicz, *Anna Tokarska*, „Pro Libris” 2004, nr 2, s. 74-77.

więc chodzą za mną tacy załzawieni
w starej żalobie
w kirach wyrudziałych

tak chcą mi zajrzeć w oczy przymrużone
jakby wiedzieli że pod powiekami
portret twój niosę
cały w śmiechu
nagi
(*Więc już nas tropią...*)³

Z *Kozioł* spokrewnia autorkę *Portretu z ptakiem* także charakterystyczna, rozpoznawalna już w pierwszym momencie melodia wiersza i fraza. Wypowiedź poetki tylko pozornie przybiera kształt wiersza wolnego. W rzeczywistości nader często konstruowana jest na podstawie tradycyjnych – rozłamanych, przemieszanych bądź okazjonalnie wplatanych w tok monologu lirycznego – porządków rytmicznych. Słysząc to choćby w wierszu *Kamień*:

Rzeczy wychodzą poza swe imiona
i w słowie kamień
już nie ma kamienia

bo który groźny
czai się w maczugach [...]

Wycucie rytmu i słowa, predylekcja do upodobnień brzmieniowych oraz gry znaczeniowej (która jednak, podobnie jak u *Kozioł*, nie ciąży w kierunku lingwizmu), tendencja do szyku przestawnego, lekko podniosła, uroczysta fraza... Oto „święto poezji”. A przecież mowa w tych wierszach o rzeczach najbardziej codziennych. „Same zwyczajności. Zwyczajność”⁴ – zauważa Waśkiewicz. Ktoś odszedł, ktoś miał przybyć i nie dotarł, jakieś spotkanie, rozmowa. To, co się zdarza, zawsze przechodzi przez filtr przeżyć. Trafnie dostrzegł Sobkowiak, że:

u Tokarskiej pytanie, dylemat poetycki wynika z treści samego przeżycia, z natury samego podmiotu doznającego uczucia nietrwałości, zagrożenia. Jest to doznanie ograniczoności słowa, nieprzekładalności przeżyć na język potoczny, niemożliwości autentycznego istnienia, przeżycie samotności, pustki, fałszu, szarości egzystencji, bólu egzystencjalnego⁵.

Twórczość Tokarskiej, podobnie jak wiersze *Kozioł*, reprezentuje poezję ko-bieczą w tym wydaniu, któremu daleko zarówno do ostentacji płci czy apologii

3 Cytowane w tym rozdziale wiersze A. Tokarskiej pochodzą z tomiku *W białym mieszkaniu...*

4 A. Waśkiewicz, dz. cyt., s. 75.

5 C. Sobkowiak, *Poezja lubuska – zarys obrazu świadomości*, [w:] *Z problemów literatury czterdziestolecia Polski Ludowej*, red. W. Magnuszewski, Zielona Góra 1986, s. 176.

ciała, jak i do sentymentalizmu, czułościowości. Jej wypowiedź nie zamyka się także w kręgu „spraw domowych”. Przeciwnie, poetkę interesuje przede wszystkim świat i drugi człowiek, mechanizmy losów i zdarzeń. Jest przy tym wyczulona na pół- i ćwierćtony, na niuanse, odcienie. Tokarska chętnie posługuje się znakiem zapytania, nie kryje niewiedzy. Ważny jest dla niej zapis tego, co ulotne, zmienne, przemijalne; co przebiega na styku snu i jawy. Klimat wierszy określają stonowane, pastelowo-szare pejzaże; deszcze, zmierzchy, poranki i niekiedy noce. Rzadko – upalna pełnia lata, zmrożona aura zimy. Melancholia – dykcja podstawowa – nieraz balansuje na granicy sentymentu, nigdy jej jednak nie przekracza. I nawet najbardziej wyeksploatowane rekwizyty poetyckiego mówienia, takie jak kamień, ptak, książkę czy róża – pojawiają się tu bez koturnowej ostentacji i wymykają zbanalizowanym ujęciom.

Kobiecość tej poezji to również jej relacyjność; otwarcie i wychylenie ku drugiej osobie. Liryczne „ty” okazuje się tu równie ważne jak „ja”. Właśnie w dialogu, podejmowanym z mężczyzną, z mamą, samą sobą czy wierszem, dopełnia się istnienie podmiotu. Spotkanie „ja” – „ty” wyznacza przestrzeń intymną i pozwala rozpoznać porządek egzystencji. Może dlatego nawet *Szkic do autoportretu* rozwijany jest w samozwrotnej apostrofie („Zmienna Anno odmieniana nieustannie...”). Nie ma tu jednak opowieści o sobie, nie ma introspekcji i analizy uczuć. Jest wstrzeźliwość. Waśkiewicz mówi o dyskrekcji. „Na podstawie wierszy – zauważa – nie da się zrekonstruować biografii. Nie potrafimy ustalić sekwencji doświadczeń, ich genyzy, realnych tekstów. Możemy mówić tylko o odczuciach i uczuciach”⁶.

Bohaterem numer jeden wszystkich sześciu tomików jest doznanie bólu egzystencji, ale też bólu zwykłego, codziennego, o którym tak powie poetka:

zranienia nasze
wszystkie nasze
tak powierzchowne
jakby
utulone już w niepamięci

a przecież rosną

rozlewają się

w ociemniałe jeziora
w rany rozległe
z których
umieramy

[*** zranienia nasze...]

6 A. Waśkiewicz, dz. cyt., s. 77.

Cierpienie nosi tu imiona smutku, żalu, tęsknoty. Inspiracją poetyckiej refleksji są straty: rozstania, odejścia, rezygnacje i klęski – z nich, zdaje się twierdzić poetka, tkane jest życie. Z nich też – paradoksalnie – rodzi się poezja. Bo ból jest tylko „pozornie za duży” (*Ból pozornie za duży* – to tytuł jednego z tomików); można go przecież zrównoważyć słowem. Być może także z tego powodu sfera autotematyczna (wiersze o wierszach) jest dla Tokarskiej tak ważna. W tym obszarze mogą być ponawiane akty przekraczania i przewycięzania bólu; tu – poprzez swoistą celebrację – dokonuje się zgoda na rozstanie, na przemijalność i starość. Tu wreszcie jest też miejsce na zdziwienie i trudną afirmację. Prywatne końce świata, narodziny i śmierci zostają nazwane i oswojone; metonimie czasu – przebrane w poetyckie stroje: „Moje wiersze posiwiały [...] stare są / dlatego tak garną się do mnie” [*** moje wiersze posiwiały...].

O twórczości Tokarskiej nie może być głośno. Ta poezja mówi głosem dyskretnym i ściszym. Jeśli się weń wsłuchać, poprowadzi ku wnętrzu spraw i rzeczy.

CZUŁOŚĆ I BUNT

Portret liryczny Wojciecha Śmigielkiego



Tego portretu nie da się pociągnąć jedną kreską. Poetycki wizerunek Wojciecha Śmigielkiego jest wielowymiarowy i wewnętrznie pęknięty. Znaczony ostrzem buntu i klingą czułości.

Bunt był pierwszy; bunt uzbrojony w „nóż na historię” (*Lekcja historii*). Wiersze zawarte w debiutanckim tomiku *Nieobecny nie będzie dziedziczył* (Wrocław 1977) oraz w zbiorach kolejnych: *Do użytku własnego* (Wrocław 1980), *Słowem ptakiem* (Warszawa 1980), *Nokturn* (Zielona Góra 1992), przejmują klimat nowofalowej niezgody na rzeczywistość PRL-u, a wraz z nim – kodeks wartości, w którym miejsce nadrzędne przypada wolności i prawdzie. Kontestacja poety streszcza się w nakazie:

Mów, mów czytelnym szyfrem blizn
mów narzeczem piosenki ponizonych
metalem wyjętym z wrzącej zatoki
podglądaj przezroczystą skórę zdań
gipsowy profil jego twarzy
(*Kanon*, N¹)

Choć Śmigielski daleki jest od dosłowności, w jego wierszach nietrudno rozpoznać polityczne realia (wydarzenia w kopalni „Wujek”, zamieszki na ulicy Świdnickiej we Wrocławiu podczas stanu wojennego) oraz rządzące nimi mechanizmy rzeczywistości totalitarnej. Refleksja poetycka rejestruje rytm wojskowego marszu, pochodów i defilad, a ezopowy język nader często sięga po kostium historyczny (oprócz reminiscencji starożytnych igrzysk słyhać tu echa rozterek politycznych romantycznego bohatera) oraz przebranie militarne: mundury „chłopców generała”, „kokon żołnierskiego płaszcza” i... pióropusze zapamiętane z chłopięcych zabaw w Indian. Nośną metaforą życia jest walka. Leksyka batalistyczna przenika nawet do sfery najbardziej prywatnej, niejako wnika w krwioobieg: „nieprzyjaciela

1 Cytowane utwory poety opatrzone zostały skrótami, które odsyłają do następujących książek poetyckich: Nbd – *Nieobecny nie będzie dziedziczył*, Wrocław 1977; Duw – *Do użytku własnego*, Wrocław 1980; Sp – *Słowem ptakiem*, Warszawa 1982; N – *Nokturn*, Zielona Góra 1992; H – *Hymn*, Zielona Góra 1994; Lds – *List do samego siebie*, Zielona Góra 1997; A – *Album*, Kraków 2001; T – *Tchnienie*, Zielona Góra 2006.

rozstrzeliwano na bojewicy serca / [...] / zielone grzyby hełmów tańczyły w transejch żył” (*Gaja*, Sp); „w mojej głowie mrówek kolumna / odgrzebuje z okopów prawdę” (*Piosenka anatomiczna*, H).

Ale jest też w wierszach Śmigielskiego inny rodzaj buntu, ten, który każe poetom uciekać z bezpiecznych enklaw mieszczańskiej sielanki, który czyni z nich outsiderów niepokodzonych ze światem. Wyrazem odmowy jest tu emocjonalna prowokacja, podobna do tej, którą można znaleźć w wierszach Andrzeja Bursy oraz egzystencja osadzona w przestrzeni granicznej. „Chodzenie po linii” (o którym mowa w *Planowaniu dnia*, Duw), sytuowanie się „na krawędzi przepaści” (tak w wierszu [*** Stoisz..., Duw], na... ostrzu noża.

Nóż (oraz pokrewne mu przedmioty: sztylet, klinga, miecz, harpun, a także igła i „zaostrzona drzazga”) jest tu jednym z ważniejszych słów-kluczy. Pojawia się w tytułach wierszy (*Nóż śpiewający wiersz*, Duw; *Lis i nóż*, Duw) i – dużo częściej – w obrazowaniu: „sztylet biegu bez końca” (*Wielkie żarcie*, N), „trzymać język za zębami i nóż w kieszeni” (*Parol*, Sp), „w mojej dłoni złamana klinga” (*Piosenka anatomiczna*, H), „skóra przetnie powietrze jak sztylet” (*** Stoisz..., Duw). Przykłady można mnożyć. Wyobraźnia poety nieustannie krąży wokół metafory ostrza, a ta zdaje się tyleż pochodną kreacji bohatera – „człowieka walczącego”, co obrazowym ekwiwalentem „wyostrzonej”, napiętej świadomości podmiotu.

Podobne napięcie dotyczy poetyckiej mowy. Śmigielski jest poetą wyczulonym na słowo i jego możliwości: lubi „prześwietlać” związki frazeologiczne, fascynują go słowa rzadkie, noszące na sobie patynę czasu, takie jak „bojewica”, „maneż”, „magnezja”. Odpowiedzialność poety jest przede wszystkim odpowiedzialnością za słowo, za „krwawe boisko ust”, za „słowo nie na smyczy / słowo niepodległe / słowo wyzwolone (*Jak odmienilem pogodę...*, H). Należy pilnie uważać, aby „nie powiedzieć nic koślawego”:

manifest wczorajszego wiersza
dławi w przelyku
boję się dobyć słowa które zdradziłem
boję się je urodzić
by nie ukazało chromego tylko odbłyску
(*Aby nie powiedzieć nic koślawego*, Duw)

Choć język nie angażuje się tu w grę z nowomową, choć nie zamienia się w „dzikie mięso”, jak u Ryszarda Krynickiego, jest z pewnością organizmem, który żyje osobno, ma własny byt i status.

Śmigielskiego, młodszego o dziewięć lat od Krynickiego, o sześć od Stanisława Barańczaka, można nazwać młodszym bratem poetów Nowej Fali. Dziedziczy nie tylko ich opcję polityczną i lingwistyczną. Także poetyckiego patrona – Zbigniewa Herberta. Wśród licznych odniesień kulturowych, które pojawiają się w wierszach

autora *Skrzypiec Marsjasza*, absolwenta wrocławskiej polonistyki, ten adres poetycki jest najważniejszy. Poezja Herberta, będąca dla poetów pokolenia '68 poezją najwyższej miary etycznej, jest tu źródłem metafor, inspiracją sytuacji lirycznych i kreacji bohaterów: oto herbertowscy sprzątacze placów (*Jeden dzień*, Nbd), oto anioł w rękach oprawców nawiązujący do *Przesłuchania anioła* (*Wizyta w gabinecie cudotwórcy*, Sp), oto – znane między innymi ze *Studium przedmiotu* – krzesło (*List do samego siebie*, Lds).

Śmigiełski i w tym jeszcze podobny jest do poetów Nowej Fali, że podlega podobnej transformacji: odrobiwszy lekcję polityki, rozluźniwszy związki z czasem i miejscem, przenosi ideę suwerenności z obszaru solidarności na teren prywatny. Przesunięcie akcentów można dostrzec już w *Hymnie* – tomiku wydanym w roku 1994. A jeszcze wyraźniej – w zbiorze kolejnym. Po wierszach-manifestach, po kontestacji rzeczywistości przychodzi czas na *List do samego siebie* (Zielona Góra 1997). Temat osobisty podporządkowany został w tym zbiorze tonacji rozrachunkowej. Wiersze są rozmową z samym sobą; próbą autorefleksji i przeformułowania poetyckiego *credo*. Zmieniło się wiele:

Zamiast śledzić
życie polityczne kraju
udaję się jutro obserwować
jak złota kula wędruje po niebie
i majestatycznie zatacza koło
(*Ginąc w cieniu drzew*, Lds)

Mówiąc w największym skrócie, przemianę wyznacza: odejście od tego, co wielkie i zwrot ku codzienności, wyrozumiałość dla innych i afirmacja dla świata. Szczerłość przeciwko pozie, zgoda na porażkę, wygaszenie buntu.

Coraz mniej stworzeń
wyglądów i stanów
rozprasza się po kartce
to tak
jakbym pisał zaostrzoną drzazgą
i wymieniał tylko najczulsze
imiona i nazwy
cały czas licząc
ile kropel jeszcze na niej zostanie
(*Coraz mniej*, Lds)

Ton, który dominuje w *Liście do samego siebie*, nie jest tonem nowym. Bohater wierszy Śmigiełskiego nigdy nie zamykał się w getcie ideologii. Przeciwnie: z rzeczywistości zuniformizowanej uciekał w przestrzeń prywatną: w spotkanie/rozmowę z synem, z córką, z kobietą. Liryki wychylające się ku klimatom intymnym

wychylają się też ku sferze najbardziej lirycznej. Tu poezja Śmigielskiego osiąga swoje najwyższe rejestry. Śmigielski jest mistrzem erotyku. W tym obszarze ostrze buntu przemienia się w klingę czułości, a głos poety brzmi najczyściej. Łączy poryw z delikatnością, namiętność z głosem ściszym do szeptu.

Czyżbym był za blisko
między nami tylko listek jabłoni
wymowany z ust do ust
Nawet nie wiem kiedy całą głowę obsypało płatkami
(*Za blisko*, Lds)

I jeszcze:

Zstępuję w ciebie
i rozsnuwam
jak żaglowiec napuszony pod białymi balonami płócien
wodę granatową w klin...
(*Za blisko, za daleko*, H)

Albo w innej dykcji:

Kiedyś przyjdzie taka pani...
skarbczyk pieśzczoł chowam dla niej

Kiedyś przyjdzie w czerni w bieli
talerz pościel ze mną dzielić

Kiedyś przyjdzie taka pani
czułość ostrza trzymam dla niej
(*[*** Kiedyś przyjdzie...]*, H)

Trudno uniknąć freudowskich skojarzeń, jednak nie one określają charakter miłosnych wyznań. Erotyzm jest tu przepojony czułością. Tą samą, która każe „wymieniać tylko najczulsze imiona i nazwy”, która zasila wiersze adresowane do syna i córki: „kropelko / perełko / muszelko” (*[*** kropelko...]*, H). Pod naporem/strumieniem czułości wiersz zmienia się w śpiewną inwokację-litanie.

Dykcja Śmigielskiego sytuuje się między biegunami języka zintelektualizowanego, podporządkowanego rygorom skondensowanych metafor i melodyjnej nastrojowości, śpiewności. Ten drugi ton słychać wyraźnie w wierszach zawartych w *Liście do samego siebie*. Wyliczenia, powtórzenia, paralelizmy, śpiewność czynią z tej poezji partyturę na skrzypce Marsjasza. Tak zatytułowany tomik, *Skrzypce Marsjasza* (Zielona Góra 2000), zbiera wiersze starsze i nowe, i pokazuje różnice: w tych ostatnich prywatność przemawia tradycyjną dykcją: rymem i rytmem.

Opublikowany rok później *Album* (2001) jest w dorobku poety zbiorkiem szczególnym. Wyróżnia go nie tylko dojrzałość słowa. Także zamysł poetycki.

Pisany krótko: od grudnia 1999 roku do lutego 2000, skomponowany został jako kronika rodzinna, kolekcja lirycznych fotografii z jednej zimy ujętych w tryptyk: fotografii grudniowych, styczniowych, lutowych. *Album* to wymagowana wędrówka do źródeł dla nabrania „wody żywej” i opowieść o czasie minionym. W lirycznych stop-klatkach, w poetyckim „błysku magnezji” utrwalone zostały postaci dziadków, rodziców, kruchej Tereski, która „miała twarz delikatną jak Madonna” (*Krucha Tereska*, A), i pana Kaczmarka, który przyjeżdżał dwa razy do roku z okazji świniobicia (*Otwarte usta*, A). Pamięć odtwarza „powidoki”: zbieranie grochu, sznur kobiet idących przez pole, połów ryb, dziecięce zabawy; podczas jednej z nich rzeka zabrała chłopca.

Zapisywałem wypadki jak je pamiętam
przecież nie dla prostego ich wyliczenia
chciałem wyrazić swoją w nich obecność.

Pozbierałem drobiazgi i okruchy
które dzielą dziś od wczoraj
ale mieszkają dotąd w mojej krwi...
(*Tak było zaiste*, A)

Przestrzeń dzieciństwa, przechowywana w „kuferku pamięci”, jest dla poety sposobem „przywracania równowagi”. Już dużo wcześniej, zanim wydany został ten zbiorek, w wierszu *Przywracanie równowagi, higiena* pisał poeta o „albumach czasu”, które w nocy „nawadniają zapadające się jeziora”.

Fotografia jest sztuką elegijną i jako taka posiada moc ocalającą. Pozwala wymknąć się spod dyktatu czasu; wyrwać jego niszczycielskiej sile fragmenty rzeczywistości i umieścić je w innym porządku. Roland Barthes pisze, że fotografia ma w sobie jakiś „element religijny”, „coś wspólnego ze zmartwychwstaniem”, ofiarowuje „prostą tajemnicę współlistnienia przeszłości i terażniejszości w jakimś porządku metafizycznym”².

„Porządek metafizyczny” decyduje o tonacji później liryki Śmigielskiego. Rozpoznać go można w *Liście do samego siebie*, w *Albumie*. W wierszach nowszych „metafizyka obecności” otwiera inny wymiar lirycznego doznania. I inny typ emocjonalnego napięcia. Czesław Dutka zauważył niegdyś, że „specyfiką liryki Śmigielskiego jest dramatyczność [...] każde doznanie jest w tej napiętej liryce konfliktem”³. Ta zasada obowiązuje także w utworach, opartych na poetyce kontrastu, zwłaszcza operujących skontrastowanymi kolorami bieli, czerni, czerwieni.

2 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 9-14.

3 C.P. Dutka, *Wybory poetyckie – liryka Śmigielskiego*, [w:] *Słowo peryferyjne*, Zielona Góra 1999, s. 197.

Predylekcja do operowania tymi barwami była dostrzegalna już wcześniej, wcześniejsza jest też predylekcja do obrazu wiśni: „krzepnie wiśnia na skroni”, „w ustach wiśniowy kryształ” (*Piosenka anatomiczna*, H). Także tu dochodzi do głosu tak charakterystyczne dla Śmigielskiego sprzęgnięcie przeciwstawnych doznań: czerwieni wiśni jako koloru owocu i krwi. Słodycz i rana, sprzęgnięta z czystością bieli: „szron na ustach”, „sopel lodu”, „biały kopczyk dotkliwej zawiei ścieg”, „pismo mrozu”.

Zimowe klimaty wierszy Śmigielskiego uruchamiają obrazowanie charakterystyczne dla poetów metafizycznych, dla refleksji, którą znaleźć można także w wierszach Baczyńskiego, w *Zimowych ogrodach* Herberta, w *Elegiach zimowych* Barańczaka. Dla Śmigielskiego zima jest porą najważniejszą. Tak było od początku: gdy poeta utrwał „sad w mroźny niedzielny poranek” (*Sad w mroźny niedzielny poranek*, Duw) i „picie herbaty gdy za oknem mróz” (*Picie herbaty gdy za oknem mróz*, H), gdy pisał o „śniegowych kurtynach” i „zamrożonym znaku śniegu”, „opłatku mrozu” (*Piosenka anatomiczna*, H). We wczesnych wierszach zimowa aura była tłem wanitatywnej refleksji:

twoja ofiara będzie darem bezużytecznym
biel wszystko pochłonie
(*Jesteś delikatny i śmiertelny*, H)

Podobnie teraz:

Widzę jak mnie zasypują
popiół kurz i śnieg

Biały kopczyk
dotkliwej zawiei ścieg

Szron na ustach
glina tłusta

Śnieg szepce na szybach szyfr
spływają gwiazdy po szkle
(*Jestem tylko tyle*, T)

W wierszach najnowszych bunt przysypyany został śniegiem, popiołem, kurzem. „Coraz mniej zdarzeń”. Coraz mniej tego, co na zewnątrz. Perspektywa zamyka się ku wnętrzu. Tu kieruje się ostrze tej poezji. „Sopel lodu”, „igła w gardło”, „twarz ścięta mrozem”. Czułość i lód. Kruchość i ból. „Ciała opłatek pod prześcieradłem ze szkła” (*Jestem tylko tyle*, T).

OBLICZA PRYWATNOŚCI

O twórczości poetyckiej Eugeniusza Kurzawy



Disząc o poezji Eugeniusza Kurzawy, trudno uwolnić się od kategorii generacyjności. Przynależność do pokolenia Nowych Roczników zdecydowała o kształcie, tematyce, lirycznym idiomie, mówiąc najkrócej – o drodze twórczej autora *Wciąż nowej prywatności*¹.

Kurzawa to bez wątpienia jeden z najbardziej reprezentatywnych przedstawicieli swego pokolenia. I choć w antologii poświęconej Nowym Rocznikom jego nazwisko figuruje obok nazwisk innych lubuskich autorów (Mieczysława Warszawskiego, Czesława Sobkowiaka, Czesława Markiewicza)², on jeden pozostał do końca wierny „nowej prywatności”. Mało tego, tą „prywatnością” został niejako naznaczony – tak, że stała się dlań nie tylko punktem wyjścia („momentem wejścia”), ale i najważniejszym punktem odniesienia – w wielu znaczeniach i na różnych, nie tylko lirycznych, płaszczyznach. Nic dziwnego, że Andrzej Waśkiewicz w posłowie do zbioru, sumującego twórczość poetycką autora, sytuuje go właśnie na tle tego zjawiska: „Poznawcza przygoda Nowych Roczników – stwierdza – właśnie się bilansuje. Wiersze Kurzawy są ważnym głosem w tej zbiorowej autobiografii”³.

Waśkiewicz, który od początku towarzyszy piarstwu autora *Serialu codziennego*, omawiając programowe cechy jego poezji, ważne miejsce przypisuje utworowi *Z drzwi* – temu samemu, który rozpoczynał debiutancką książkę, a który po latach otwiera retrospektywny tomik:

1 Por. E. Kurzawa, *Wciąż nowa prywatność*, Zielona Góra 2003. W dalszej części rozdziału odwołując się do tego tomiku, będę stosować skrót Wn. Pozostałe tomiki opatruję skrótami: W – *Wiem?*, Zielona Góra 1979; Sc – *Serial codzienny*, Warszawa 1979; S – *Samotnieję*, Suwałki 1986; Nj – *Nie jesteś tu*, Białystok 1986; NB – *Nad Obrą i Błędem. Wiersze zbąszyńskie*, Zbąszyń 1989; Tw – *To wszystko nic*, Warszawa 1990; Kn – *Konieczność i nietrwałość*, Zielona Góra 1995; Z – *Zapis*, Zbąszyń 1996; Ap – *Autoportret z przyszłością*, Zielona Góra 2006.

2 Por. *Poeta jest jak dziecko. Nowe Roczniki. Antologia*, wybór i oprac. M. Chrzanowski, Z. Jerzyna, J. Koperski, Warszawa 1987.

3 A.K. Waśkiewicz, *Posłowie*, [do:] E. Kurzawa, *Autoportret z przyszłością*, Zielona Góra 2006, s. 132.

Wejdźcie przyjaciele.
Siadajcie.
Nic nie mówcie.
Porozmawiajmy.

Warto jednak pamiętać, że dla czytelników rozmowa z wierszami Kurzawy zaczęła się wcześniej, a poetycki start autora (w arkuszu poetyckim *Wiem?*) wyznaczał wiersz niepowtórzony potem w żadnej innej książce⁴. W tym utworze motyw zamilknięcia (nazwany tytułowym frazeologizmem (*Skonał na ustach*, W) został zgoła inaczej wyzyskany:

Znieubiłem tzw. poetów
widząc
konkurs poetycki ich życia
[...]
tzw. twórcy są aktorami
stumaskowymi
mają garderoby
z szerokim wyborem
przebrań na różne okazje

Dlaczego przypominam ten nieco sztubacki utwór, utrzymany w poetyce charakterystycznej dla juveniliów? Z powodu dwóch pojawiających się tu i sprzęgniętych w poezji Kurzawy motywów: życia poetyckiego i teatru (ten wątek zajmie ważne miejsce w moich rozważaniach). Ale także – ze względu na słowa, które zawarte zostały kilka wersów dalej:

a teraz banalnie
kto z nich zna mowę strumieni
ciemną kurtynę lasu
wyświechtany księżyc
głaskanie drobnej dłoni
tyle dzieli mnie od tzw. poety
jak to dobrze

Oto pierwszy impuls i źródło tej poezji: pragnienie bycia „prawdziwym”, nie tylko „tak zwanym” poetą. A co to oznacza, dookreśli Kurzawa we wstępie do pierwszego opublikowanego arkusza, upominając się o rzeczywistość oraz o człowieka. W domyśle: człowieka wolnego od politycznych sporów, społecznie narzuconych ról i manifestów; piszącego z wewnętrznej (prywatnej!) potrzeby, nie pod dyktando rynku, szkół artystycznych, mediów.

⁴ W tomiku *To wszystko nic* (Warszawa 1990) pojawiła się za to mocno skrócona i zmodyfikowana wersja tego utworu.

Z perspektywy trwającej (już? tylko?) trzydzieści lat drogi rzecz można, że nie do końca mu się to udało, że dystansując się wobec tak zwanego literackiego życia, sam – jak baron Munchausen – znalazł się w pułapce „nowej prywatności”, w programowym potrzasku, który narzucił jego pisarstwu instytucjonalne pęta i zmusił do wzięcia udziału w konkursie poetów.

jeździliśmy do chorzowa poznania
torunia warszawy lub wrocławia
żeby roztrząsać zadane sobie w świetle dnia
przenicowane w nocy tematy drukowane potem
w itd. studencie integracjach nowym medyku

– wspomina poeta w wierszu *Moje roczniki* (Wn), rozliczając przygodę swego pokolenia. W tym samym miejscu przywoła pamiętny moment – grudzień 1981 roku, w którym o noworocznikową generację upomniała się historia. Nie da się uciec od demona polityki, nawet jeśli egzorcyzmować go metaforą losowego zdarzenia. W wierszach odnoszących się do okresu, gdy „pechowa trzynastka przebiegła [...] drogę” (*Moje roczniki*, Wn) (opublikowanych w tomikach *Samotnieję* [1986] i *Nie jesteś tu* [1986], także w tomiku *To wszystko nic* [1990]), temat stanu wojennego nie dochodzi do głosu, jego klimat przekłada się za to na psychiczne introspekcje. Rzeczywistość, pseudonimowana metaforami snu i nocy, projektowana jest na stany podmiotu, na studia samotności, wewnętrznego rozbitcia. Wtedy też w wierszu *Młodzi poeci* (Nj) dojdzie do głosu pierwsze, pokoleniowe rozliczenie: „poetom zaczął / wiać w oczy wiatr / i okazało się że nie można iść / dalej”. Nie można? Powiedzmy już teraz, uprzedzając dalsze rozpoznania, że tamta pierwsza, pokoleniowo wyznawana poetyka świetnie zaadaptowała się w świecie późniejszych wierszy i ostatecznie poprowadziła Kurzawę ku innej – pleonazm będzie tu w pełni uzasadniony – „prywatnej prywatności”: przestrzeni od wieków zasiedlanej przez poetów, usytuowanej z dala od medialnego rynku, ponad programowymi i pokoleniowymi granicami.

Nim tak się stało, „mit poety” musiał przejść jednak swoistą kwarantannę, poddać się kontestacji oraz oczyszczeniu. Kurzawa musiał natomiast rozwiązać osobisty dylemat:

„Co począć z poetą w sobie?”

I od tego zaczniemy zatem szkic do jego portretu. Na pytanie, kim jest (jak działa, co myśli, czuje) podmiot liryczny Kurzawy, odpowiedź może być tylko jedna: poeta. „Czułym sejsmografem” ([*** jestem czułym sejsmografem...], Sc), „ślepcem dwudziestego wieku” ([*** zaciskam palce...], Nj), „błąznem i hamletem z jedną twarzą” ([*** Skończyły się czasy...], Nj), dla którego „życie jest tylko / pomysłem

na wiersz” ([*** życie jest tylko...], Nj) i którego „życie założyło się / w książki” (*Założyło się życie*, Tw). Parafrazując Wittgensteina, Kurzawa mógłby o sobie powiedzieć: „Granice wiersza są granicami mego świata”, a na dowód, jak dalece idzie to utożsamienie, przytoczyć wiersz pod tytułem *Lektura* (Nj):

jeżeli sięgniesz okładki tam –
mnie nie ma cały jestem wewnątrz

W ów poetocentryzm wpisany jest jednak ontologiczny paradoks, poetycka klęska: powierzenie egzystencji słowu, które... nie ma w sobie życia. Które niczego nie tłumaczy, niczego nie wyjaśnia, nie ogarnia sobą całości, nie odpowiada na najważniejsze pytania. Autor *Wiem?* dobrze odrobił lekcję Różewicza, współczesną lekcję o śmierci poezji. A ponadto pogłębił ją o wiedzę wyniesioną z zajęć dodatkowych, odbywanych podczas literackich spotkań (vide *Recenzja ze spotkania literatów w Gnieźnie* [Nj] czy tekst zaczynający się incipitem [*** nie wierz poecie...], Nj). Dlatego wiersze pisane na zgon poezji (np. utwór *Skończyły się czasy*) mówią zarazem o narodzinach poezji-instytucji, która, ironicznie parafrazując Horacego, sama dziwi się swojemu (jeszcze) istnieniu.

W rozpisanej na wiele utworów refleksji metapoetyckiej Kurzawy nader często powraca wątek związany z instytucjonalizacją twórczości poetyckiej. Dużo tu, uderzająco dużo wierszy demaskatorskich, ironiczných, gorzkich, obnażających poetycki blichtr, artystyczny pozór. Kontestacyjna refleksja poety brzmi tak, jak gdyby argumenty dyktował autor słynnej filipiki *Przeciw poetom*, Gombrowicz⁵: świat poezji jest światem fikcji czy raczej – w wersji Kurzawy – zakłamania, oferuje nijak mającą się do życia iluzję; wzniosłe poetyckie przemowy drażnią oraz nużą; sami poeci natomiast tworzą głównie dla takich jak oni poetów, ich życie jest zaprzeczeniem głoszonego w wierszach ideału.

Metapoetycka narracja układa się w opowieść o smutnym i samotnym poecie (to jeszcze jeden charakterystyczny dla Kurzawy splot motywów, domagający się, na co nie ma tu miejsca, osobnego szkicu), o uczestniku wieczorów autorskich, zjazdów, spotkań, „wynajmującym się do pisania haseł reklamowych i tekstów gazetowych” ([*** rozpiwały się setki...], Wn). O autorze wierszy „garbatych / skreconych bólem w jeden szkielec” (*Zostawiam was*, Kn) i „małej poezji / nie znaczącej śladów” (*Moje samotne białe żagle*, Sc), który nauczył się podchodzić z dystansem do swojej literackiej roli, bo „czy poeta ma prawo zwracać wam głowę?” (*Zawracanie głowy*, Ap). Świetnie podsumowuje to taki oto satyryczny obrazek:

⁵ Por. W. Gombrowicz, *Przeciw poetom: dialog o poezji z Czesławem Miłoszem*, wstęp E.M. Cataluccio, Kraków 1995.

jeździ poeta od wioski do wioski
 rozdaje wiersze
 na spotkaniach autorskich
 jeździ prawie
 pół wieku z hakiem
 na którym wisi
 mięso jego poezji
 (*Jeździ poeta*, Ap)

Sęć jednak w tym, że u Kurzawy kontestacja instytucji i syndrom „poety słabego” („on sam słaby” czytamy w utworze *Poeta*, Wn⁶) łączą się z silnym przywiązaniem do swojego „wewnętrznego poety”. Stąd wątpliwości, które najlepiej podsumowuje *Komunikat* (Tw):

... stan
 wewnętrznego surrealizmu tak długo trwa
 co robić z poetą w sobie myśli nieszczęsny
 którego to dopadło

„Wewnętrzny surrealizm” nakazuje, by wziąć w nawias realną rzeczywistość. Zgodzić się na trwający spektakl, udawanie, na grę w poezję, w poetę i – grę w życie.

Motyw gry, spektaklu, masek

– bardzo często eksploatowany, pojawia się u Kurzawy w różnych wariantach i wpisuje jego twórczość w tradycję znaną od czasów Szekspira, podjętą przez siedemnastowiecznych metafizycznych poetów. Jeden z nich, Sir Walter Raleigh, rozwijając ów motyw w wierszu *Czymże jest nasze życie?*, konkludował:

Tak to grając zdążamy do ostatniej mety
 I tylko umieramy na serio, niestety⁷.

„Niestety”? U Kurzawy, u którego nawet „ptaki odgrywają / codzienny szary serial” (*Jeszcze*, Nj) i w którego twórczości odbija się dwudziestowieczny egzystencjalizm, także umieranie zamienia się w spektakl. W wierszu, w którym interlokutorem poety jest *nomen omen* tytułowe *Życie* (Tw), toczy się na ten temat ciekawa rozmowa:

6 Określenie to odnieść można do diagnozy autora *Ósmej dekady*, A.K. Waśkiewicza, który pokolenie Nowych Roczników nazwał generacją „słabą”.

7 Sir Walter Raleigh, *Czymże jest nasze życie?*, [w:] *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, wyboru dokonał, przeł., oprac. i wstępem opatrzył S. Barańczak, Warszawa 1991, s. 37.

... zagraj swoją życiową rolę
 jesteś po to żeby grać
 tę tragifarsę tylko
 niech to będzie w wielkim stylu
 potem zapijemy się
 na twojej stypie
 niech ci będzie, sknero, lichwiarzu
 na mojej

Życie jest „tragifarsą” i „melodramatem” (*Rozpady*, Tw), jest też nieustannie trwającym serialem (*Serial codzienny*, Sc), w którym każdy dzień mija jak skończony film („ogłądał ostatni seans” – oznajmi podmiot wiersza *Co rano*, Nj) i w którym „nie nauczeni cynizmu nieszczęśliwi / odgrywają po amatorsku dramatyczne sceny” (*Spektakl*, Nj). Przede wszystkim jest jednak spektaklem na „scenie samotności”, o którym mówi poeta w wierszu *Gra dla siebie* (Tw). Ta gra ma różne warianty. Jest między innymi grą w siebie, teatrem marionetek, w którym „Kukła o twarzy znajomej / porusza się niezgrabnie / potrąca słowa / gdy pociągam za sznurki ([*** wycinek świata może...], S).

W eksploatowanym przez poetę motywie życia-teatru najbardziej produktywną są dwie jego odmiany: 1) związana ze wspomnianym już odczuciem nierealności istnienia, a zarazem z motywem kreacji artystycznej (pojawiającej się np. w wierszu o incipicie [*** wykreowane życie...], Tw) oraz 2) dotycząca tej gry, której synonimem jest wprowadzenie w błąd, udawanie. Tę drugą uprawiają między innymi ci, którzy mówią „do zobaczenia / odwiedzę cię wkrótce” (*Dworce niepokoju*, Nj). Ale największym aktorem w wierszach Kurzawy jest on sam, zakładający różne maski (*Maska*, Nj), wyznający: „Mnogie są wszystkie twarze / na jakie mnie stać” ([*** nie szukaj mnie i we mnie...], Tw). W tym samym miejscu zapisana została ważna konstatacja: „lecz życie to coraz bardziej / nieprawda”. Przyjęcie takiego myślenia jest dla poety równoznaczne ze zgodą na Baudrillardowski świat symulaków, na sojcomechanizmy życia społecznego. Te ostatnie przywołuje poeta w wierszu *byłeś* (Tw), analizując fenomen istnienia Chrystusa. Z podjętą tu, teologiczną kwestią, łączy się też największe egzystencjalne oszustwo, opatrzone kwantyfikatorem – „jeżeli”:

a jeżeli tam po drugiej stronie
 jest – nic
 i ci którzy na kolanach przybyli
 na maskaradę nie zauważyli
 oszustwa
 (*Jeżeli*, Nj)

Na wszelki wypadek autor *Jeżeli* (Nj) szukać będzie jednak innego sposobu na wieczność, a jego sprzymierzeńcami staną się:

miejsce i czas – podstawowe współrzędne na mapie egzystencji

W świecie gry i spektaklu, w którym realia zostają zawieszane, miejsce i czas stanowią rękojmię istnienia, poświadczenie bytu. Osadzając twórczość Kurzawy w realnym „tu” i „teraz”, są czymś więcej niż tylko elementem świata przedstawionego.

Czas, trudno nie zauważyć, stanowi obsesję poety. Obrazowany metaforycznie jako „wąż czasu”, „przeorane pola czasu”, „stalaktyty z upływającego / czasu” ma wiele różnych wcieleń: zachowuje się jak uliczny kot („ociera się o nogi przechodniów”), jak mijany na ulicy przechodzień („czas mnie niespiesznie wyprzedził”) czy też wszechwładny demiurg („to czas układa piramidy / absurdu”). Przede wszystkim jednak jest czasem fizykalnie doświadczanym – objawia się w procesach rozsypywania się („wczoraj codziennie / na moich oczach rozsypuje się czas”), rozpadu („rozpadam się w pęknięciach / czasu”), ubywania („ubywam codziennie / oczy włosy ruch ust wszystko idzie ku zblednięciu / wypływa ze mnie czas / kończy się brzask stan przejściowy”). Charakterystyczne dla podmiotu Kurzawy jest interioryzowanie czasu w cielesnym, związanym z bólem, doznaniu. Poetę „wyraźnie boli nieskończenie rozwijający się w linię prostą / czas”; „często czuję wielki zegar / idący po drabinie” – wyznaje w wierszu *Choroba* (Nj), a w innym miejscu powie: „wczoraj to boli / ból powoli uderza / do Głowy odpryskami czasu”. Somatyczne i temporalne przenika się do tego stopnia, że czas staje się parametrem podmiotowości: „Świat co się kurczy i rozszerza / to czas płynący w moich żyłach” – czytamy w wierszu *Wyznaczając tętno* (Nj), czas „stężony”, oznaczający „powolne konanie / kiedy korozja zżera słowa” (*Stężony czas*, Nj). A przecież poeci znają sposób zatrzymywania czasu: „Ta kartka wieki tu będzie płakała...” – pisał wieszcz romantyczny, Juliusz Słowacki. I autor z końca XX wieku ma pełną świadomość tej tradycji:

unieruchamiam czas

powtarzam ten zabieg
z pompatyczną wiarą w jego sens
przez siebie i proroków tej religii
wcześniej ustalony
([*** tu siebie dopadam jak schroniska...], S)

Ów „wcześniej ustalony sens” nie jest jednak udziałem podmiotu. Dla Kurzawy pisanie to odkładanie „kolejnego dnia” w „kartki niepamięci / w wiersze o przetrwaniu”. „Mała poezja” bowiem niczego nie zatrzyma; jej słowa nie uchronią przed dotykem śmierci, przed doznaniem starości, bólu i choroby. Oto owoc tej wiedzy, *exegi monumentum* w wersji współczesnego poety:

kamienieję Czasem
 [...]

kamieniuję Czas

(*Będę stał jak pomnik albo jak człowiek nikomu niepotrzebny, Nj*)

Na szczęście jest też inny sposób na nieśmiertelność, związany nie z pomnikowym uwiecznieniem, ale z przestrzennym utrwalaniem siebie:

Zostawiam gdzieniegdzie drobne ślady
 jak strzałki rysowane w dzieciństwie na ziemi
 boję się że ktoś nie zauważy
 tego tropu przeoczy okolice które
 tak wyraźnie jak mogłem określiłem
 ([*** Zostawiam gdzieniegdzie...], NB)

Pozostawione tropy znaczą miejsce na ziemi – miejsce, które u Kurzawy ma różne imiona. Najpierw więc jest to Zbąszyń, wpisany w metrykę urodzenia,

miejsce:
 rozlane na nici niespiesznej
 pogodnej wody
 jezioro
 i uwikłana w małą historię
 kilkunastu domów
 paru tysięcy byłych
 i obecnych ludzi
 rzeka
 ([*** miejsce...], NB)

Ten wiersz, opublikowany po raz pierwszy w tomiku *Nad Obrą i Błędem. Wiersze zbąszyńskie* (1989), otwiera ścieżkę regionalną, bardzo ważną na szlaku poetyckim Kurzawy. Jej kontynuacją jest wydany kilka lat później *Zapis* (1990, 1996), który rozwijając regionalną refleksję, dookreśli „to takie niepozorne miejsce”. Autor *Zapisu*, sięgając w głąb dziejów, wciela się w rolę poety archeologa: odczytuje stare kroniki, bada historyczne przekazy, rekonstruuje biografie dawno zmarłych osób, które „zapisano i rozpisano do miejsca / imienia nazwiska i zawodu / na trwałe / do życia monotonnie powtarzającego / swą inność i niezmiennność” (*Zapisano, Z*). Bohaterami są tu między innymi: Jan Głowacz, Abraham Zbąski i Marcin Czechowicz, a dalej Stefan Garczyński, Tadeusz Żychliński, oraz pomniejsi związani z historią Zbąszynia mieszkańcy. W tym zwrocie ku miejscu przejawia się, zwraca na to uwagę autor *Ósmej dekady*, charakterystyczne dla pokolenia Nowych Roczników porzucenie:

dużej społecznej perspektywy, na rzecz więzi lokalnych. Dużej tradycji na rzecz tradycji małej. [...] z owej lokalnej perspektywy owo ogólne staje się konkretne. Przemawia poprzez ludzkie losy, dzieje ulic i domów, zapisy w starych księgach⁸.

Dodajmy, że osadzając się w tym przestrzennym wymiarze, poecie udało się – w sensie dotąd nieprzywołanym – czas wyprzedzić. Jego poetycka topografia antycypuje bowiem kierunek we współczesnej humanistyce nazwany „nowym regionalizmem”, będący krytyczną odpowiedzią na Wielkie Opowieści Narodowościowe, a zarazem – reakcją na globalizacyjne atocie i nie-miejsca⁹. W ramach regionalnie zorientowanej „geografii wyobraźni” przewartościowaniu podlega kontekst biograficzny – jest on nie tylko (nie tyle) składową autoprezentacji, lecz także elementem strategii autolokalizacyjnej, w której peryferii nadany zostaje status miejsca centralnego.

We wspomnianym *Zapisie* prezentację miejsca i wniknięcie w jego dziejowe korzenie dopełnia genealogia własna – wejrzenie w rodzinną historię. Tu zaczyna się kolejny w twórczości autora *Wiem?* rozdział:

nowa wersja nowej prywatności

Ten obszar zakresli najważniejszą perspektywę dojrzałej poezji Kurzawy – z „wido-kiem na ogród” i na dom, w którym już nie wiersz jest głównym lokatorem. Poezji wystarczy musi teraz rola „domowego zwierzęcia” (jak w utworze *Twórczość*), w centrum bowiem usytuowana zostaje rodzina: córka, żona, rodzice. W najnowszych tomikach (*Wciąż nowa prywatność*, *Autoportret z przeszłością*) cykl wierszy, poświęconych rodzicom (*Fotografia*, Z; *Mój ojciec*, Z; *Czuwanie*, Z; *Nie*, Ap; *Z życzeniami pogody ducha*, Ap), uzupełniają utwory opowiadające o ich odwiedzi-nach: o ojcu, który przyjechał „jak zawsze ku pomocy”, o jego zgubionym w trawie scyzoryku. Osobną grupę stanowią tutaj wzruszające wiersze, dedykowane córce (*Wieczna lampka*, Wn; [*** gdy była całkiem mała...], Wn; [*** zbliża się sen...], Wn etc.) i wiersze dla żony. Właśnie te teksty zarysowują podstawowy „pejzaż wewnętrzny” (*Dom*, Ap) – świat, w którym wieczność zakotwicza się w osobach najbliższych:

wy musicie być
wieczni choćby
to miała być tylko
moja wieczność
(*Nie*, Z)

8 A.K. Waśkiewicz, dz. cyt., s. 128.

9 Por. E. Rybicka, *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 27. Jak zauważa badaczka: „Do lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych literatura regionalna traktowana była jako zjawisko drugorzędne i dopiero rosnąca od lat sześćdziesiątych fala jej popularności w Stanach Zjednoczonych przyniosła nowe perspektywy odczytania i wartościowania”.

Poeta ćwiczy się teraz w nowej roli, „odpowiedzialnej roli igły / w stogu naszej wsi / globalnej” i odbywa zwykle „zajęcia domowe”: kosi trawę, wbija gwoźdź, parzy herbatę. Obawa „że świat zechce mnie / nie zauważyć” łączy się z nadzieją, gdyż to, co na zewnątrz, przestało mieć znaczenie: „pękły szwy sensu / świat rozsypał się i nie / pozbierał”. Zamiast siedzieć nad białą kartką, lepiej jest uprawiać domowy ogródek, nawet jeśli w doniczkach „niepokój sadzi smutek”, „nadzieję toczy lęk”; nawet jeśli „nocą / zaczyna się śmierć miękko w kapciach”, a „jutro skalpel dnia otworzy / nowy / ból”. Dzień wprawdzie nie pozwala oderwać się od spraw „toczącego się w poprzek swych istnień” świata, ale wieczorem można zamknąć drzwi, zapalić lampę (czy raczej „wieczną lampkę” – namiastkę wieczności) i... „nie wpuszczać nocy do domu”.

zamykam
drzwi na klucz wyłączam telefony
wyłączam świat z krwioobiegu
zostawiam
za progiem
([*** zamykam drzwi...], Wn)

Po tym „zamknięciu” można by dać kropkę i zakończyć ów szkic do portretu. Tymczasem nie sposób oprzeć się wrażeniu, że coś tu jednak zostało pominięte i że powinno pojawić się jeszcze...

post scriptum

Dlatego, zataczając koło, cofnijmy się do miejsca, w którym wszystko się zaczęło i powróćmy raz jeszcze do momentu debiutu – tym razem do wiersza, w którym zaprojektowany został zdawałoby się zwyczajny scenariusz. Oto w przygotowanej przez autora scenografii (w deszczu ze strażackiej sikawki spływającym na parkową ławkę) mokną zakochani. Ludzie i rekwizyty wykorzystani zostali do skonstruowania sentymentalnej, lirycznie ckliwej atmosfery. Ale już po wszystkim; ostatnie słowa należą do reżysera, który dostrzeża, że zaplanowane przezeń zdarzenia przybrały obrót nieoczekiwany:

– a państwo wzięli rzecz poważnie
naprawdę się zakochali
trudno
zapraszam do następnych wierszy.
([*** jest park...], S)

Co zapowiada ten utwór, co szczególnego jest w tym, wymykającym się spod kontroli poety, scenariuszu? Jego samospełniająca się mechanizm. Dla Kurzawy

bowiem udział w literackiej przygodzie Nowych Roczników pozornie tylko zawoocował porzuceniem literackiej sceny, przejściem ze świata poezji w prozę egzystencji. Po opadnięciu kurtyny nie rozwiąła się przecież przygoda nowej prywatności: zmieniając maskę przeszła... „do następnych wierszy”. Bo „poetyckość i prywatność” to układ sprzęgnięty, „ogród sztuk” trwa i – jak w *Matrixie* – nie ma ucieczki z systemu.

Część III



HAGIOGRAFICZNY DIALOG Z KONWENCJĄ

(Ewa Ferenc)



Czymże jest człowiek, kiedy się rodzi? Początkiem dziejów świata, które w każdym ludzkim sercu toczą się od nowa? Potencją niepojętą a spełniającą się z chwili na chwilę aż do śmierci? I nieważne są losy, koleje życia, lecz to, jak się w nich potrafiśmy odnaleźć¹.

Tą egzystencjalną refleksją autorka *Światłości serca* wprowadza nas w świat powieści, której bohaterką jest żyjąca na przełomie XII/XIII wieku święta Klara, założycielka zakonu klarysek, postać barwna, choć w świadomości wielu pozostająca w cieniu swego duchowego brata, Franciszka z Asyżu. *Światłość serca*, opowieść o życiu świętej, to książka w pewnym sensie niezwykła. Adresowana do przeciętnego odbiorcy i realizująca schemat gatunkowy należący do tak zwanej literatury popularnej, sprawia wrażenie napisanej na przekór obowiązującym konwencjom. Wyzwaniem wobec nich staje się przede wszystkim wybrany przez autorkę gatunek, niemal nieobecny we współczesnym obiegu czytelnictwa. Współcześni odbiorcy, potomkowie siedemnastowiecznych odbiorców hagiografii, czytelnicy literatury popularnej, spośród świętych powszechnie znają może... Simona Templera, dużo chętniej identyfikują się z idolami muzyki rockowej i gwiazdami filmu, a jeśli pozostawać w kręgu lektur – z bohaterami powieści popularnych.

Czy człowieka końca XX wieku może jeszcze fascynować średniowieczny święty? O tym, że istnieją takie fascynacje, zdaje się świadczyć popularność świętego Franciszka, od wieków będącego natchnieniem – nie tylko dla twórców sztuki słowa. Ostatnie zwłaszcza lata przyniosły renesans tych zainteresowań, czyniąc z asyckiego biedaczyny bohatera szkolnych podręczników, patrona ekologów i poetów spod znaku Stachury. Czy na podobny rozgłos nie zasługuje święta Klara, duchowa siostra Franciszka, a przy tym patronka mass mediów, szeroko popularyzujących wzorce osobowe, postawy, ideały? Takie wpisane *implicite* pytanie zapisane zostało w powieści Ewy Ferenc. *Światłość serca* nie rezygnuje bowiem z dydaktyczno-moralizatorskich ambicji rozpowszechniania parenetycznego wzorca. Realizuje je jednak odmiennie niż hagiograficzny modus. Nieustannie

1 E. Ferenc, *Światłość serca*, Kraków 1993, s. 1. Odwołując się do tego wydania, będę się posługiwać skrótem Śs z podaniem numeru strony.

wykracza poza jego ramy, a pierwszym sygnałem tego odstępstwa stają się zacytowane na wstępie, otwierające powieść pytania o sens i cel ludzkiego życia, o istotę jego powołania. Co w *Światłości serca* pozostało z dawnego schematu? Które jego elementy książka ożywia i amplifikuje? Co transformuje, a co odrzuca?

Na początek warto przyjrzeć się pokrótce historii gatunku. Chrześcijańska biografistyka, sięgająca pierwszego wieku naszej ery, ma dziś długą tradycję, której źródła odnajdujemy w grecko-hellenistycznych aretalogiach i biografistykach pochwalnych wyrosłych na gruncie retorycznym. Za początek żywotopisarstwa uważane są *Dzieje Apostolskie* świętego Łukasza, a pierwszym uznanym dziełem tego gatunku jest *Żywot św. Antoniego (Vita Antonii)* napisany przez Atanazego w IV wieku. Wiek kolejny przynosi *Historię Lausiaca* opracowaną przez Paladiusza, obejmującą kilkadziesiąt żywotów pustelników syryjskich i egipskich. Podobnym dziełem, zawierającym zbiór biografii pustelników (Pawła z Teb, Malchiusa, Hilarmiona), jest *Vitae Patrum* przełożone na łacinę przez świętego Hieronima. Wzorem dla późniejszych hagiografistów, a także, warto zauważyć, dla naszego Jana Długosza, staje się *Żywot św. Marcina* Sulpicjusza Sewera.

Rozwój tego działu piśmiennictwa przynoszą wieki średnie. Spisywane wówczas żywoty poszerzają źródła pisane o legendy żyjące w tradycji ustnej, powieści apokryficzne, obiegowe wątki mityczne, baśniowe, romansowe i mitologiczne. W średniowieczu powstają tak zwane legendy skrócone, czyli historie o życiu świętych rozpowszechniane przez zakony mendykantów (żebracze), rozpoczynające działalność w tym okresie (XIII w.). Najsłynniejszym dziełem mediewistycznym stała się *Złota legenda* Jakuba de Voragine, która rozszerzyła znaczenie samego terminu „legenda” poprzez wchłonięcie akt męczenników, licznych żywotów świętych wyznawców, a także czytań przeznaczonych na poszczególne święta roku kościelnego.

W dobie średniowiecza rozpoczyna się także rozwój hagiografii w Polsce. Najwcześniejszymi polskimi *vita* są pisane w języku łacińskim historie świętych męczenników – Wojciecha i Stanisława oraz dziewic – Kingi i Salomei. Największą poczytnością cieszą się jednak *Żywoty świętych* Piotra Skargi, napisane w okresie kontreformacji. Ten czas sprzyja rozkwitowi gatunku w Europie. Wówczas zaczynają też powstawać pierwsze krytyczne opracowania źródeł literatury hagiograficznej. Ich owocem jest kompletne zestawienie żywotów świętych (*Acta Sanctorum*), zapoczątkowane przez Heriberta Rosweyde’a i Johna Bollandy, a kontynuowane po dziś dzień i obejmujące ogółem ponad siedemdziesiąt tomów.

W wiekach późniejszych zainteresowanie żywotopisarstwem wyraźnie spada. W Polsce powojennej literatura tego typu, zepchnięta do regionalnych wydawnictw diecezjalnych, niemal całkowicie znika z oficyn i bibliotek. Jej nieobecność nie jest jednak równoznaczna z wyczerpaniem się gatunku, który istnieje

w zmienionej postaci, czego najlepszym przykładem jest powieść Ewy Ferenc. Co przetrwało z tradycyjnego wzorca?

Ogólnie przyjęta konstrukcja legendy hagiograficznej polegała na przejściu od elementów realnych do kategorii niezwykłych, fantastycznych. Elementy te, wykształcone przez wieki i opisane przez konwencję, realizowały się na podłożu schematu Prisciana², stworzonego na potrzeby antycznej retoryki, i obejmowały: 1) prolog, 2) opowieść o świętym, 3) translacje i cuda wokół relikwii. Książka Ewy Ferenc, odrzucając ramy tego schematu, koncentruje się na opowieści o życiu świętej. Kontynuuje ona, w odróżnieniu od pasji – żywotu męczennika, konwencję legendy, wywodzącej się ze wspomnianych wyżej tak zwanych legend skróconych. W średniowieczu nazwą tą określano bądź to żywot świętego wyznawcy, bądź też księgę zawierającą zbiór takich żywotów. Współczesna literatura przedmiotu rozszerza ów termin i obejmuje nim wszelkie opowiadania hagiograficzno-biograficzne. Na tym tle *Światłość serca* reprezentuje typ opowieści o życiu świętego ascety, który wyrzeka się dóbr materialnych, żyje w ubóstwie i umartwieniu dla Bożej chwały.

Święta Klara, podobnie jak bohaterowie średniowiecznych hagiografii, jest postacią autentyczną, o której istnieniu zaświadczają liczne źródła. Przyszła na świat w Asyżu, 16 lipca 1194 roku jako córka bogatych i bogobojnych rodziców. Jak zauważa Maria Helena Witkowska³, wśród średniowiecznych świętych trudno znaleźć takiego, który nie pochodziłby ze znakomitego rodu. Niech za przykład posłużą tu chociażby: święta Marianna męczennica, Cecylia, Matylda, Scholastyka czy Łucja. W wątku hagiograficznym, zawierającym literacką charakterystykę świętej, nie ma rzeczy małych czy wręcz nic nieznaczących. Wszystko albo zapowiada przyszłą świętość, albo wprost o niej świadczy. I tak niezwykłość Klary zapowiedziana zostaje jeszcze przed urodzeniem. Taka zapowiedź, bardzo charakterystyczna dla żywota, jest reminiscencją ewangelicznych opowieści o poczęciu Jana Chrzciciela, a nawet Jezusa. Był to zazwyczaj cudowny sen, wizja, prorocstwo pustelnicze czy najczęściej – głos Boży⁴. Głos właśnie słyszy matka Klary, Ortolana: „Nie bój się. Urodzisz światło. Ono jest w tobie” (Śs 2). Sytuacja towarzysząca tej zapowiedzi – „czerni rozjaśniona światłem księżycy, przedzierającym się zza chmur” (Śs 1), świadczy o żywotności toposu „godziny gwiazdzistej”⁵, przypomi-

2 Schemat ten szczegółowo omawia W. Jurow, *Praktyka pisarska i literackie tradycje żywotów świętych polskich do końca wieku XVI*, „Przegląd Humanistyczny” 1970, nr 6, s. 119-137.

3 M.H. Witkowska, *Vita sanctae Kyngae ducissae Cracoviensis jako źródło hagiograficzne*, „Roczniki Humanistyczne”, Lublin 1961, t. 10, z. 2, s. 130.

4 Tamże, s. 134.

5 Topos ten analizuje M. Jasińska, *Już u starożytnych. Z koncepcji przedstawiania ludzi genialnych w powieści biograficznej*, „Roczniki Humanistyczne”, Lublin 1971, t. 19, z. 1, s. 258.

nającej światłość betlejemską, utrwalonego przez biografie starotestamentowych proroków oraz dawnych i nowych świętych.

Koncepcja bohaterki jako wybrańca, postaci nieprzeciętnej i predestynowanej rozwija się od opowieści o niemowlęctwie, owianym nimbem cudu. Nie jest to cud na podobieństwo tego, który wydarzył się świętemu Tomaszowi znajdującemu na dnie wanienki pismo „z pozdrowieniem anielskim”. Nie jest to też wyraźny znak, zapowiadający przyszłą świętość, jak w wypadku małego świętego Ambrożego, w którego usta wszedł i wyfrunął rój pszczół. W powieści Ferenc wystarczy, aby „puszyste włosy dziecka lśniły jak aureola” (Śs 5). Motyw aureoli włosów – znak wybrania pojawiać się będzie w powieści jeszcze kilkakrotnie.

Już wówczas, gdy mała bohaterka nie jest jeszcze świadoma swojej misji, zwraca ona uwagę innych, zwłaszcza ludzi prostych, dzieci (to bardzo ważny element, eksponujący „autonomiczną” wartość ludzkiej osobowości, spotykany także w beletryzowanych biografiach ludzi świeckich⁶). W *Światłości serca* odnajdujemy fragment:

Pacyfika stojąc przy matce jednym spojrzeniem ogarnęła leżącą kobietę i zaraz skierowała swój pełen ciekawości wzrok ku kołysce na środku izby. Podeszła bliżej, stanęła na palcach, może po to, by wydać się sobie większą, godniejszą cudu, i ... zadrżała (Śs 6).

Cudowne wrażenie należy niemal do stereotypu środków przedstawiania „wielkiego człowieka”. Zdumienie, zachwyt, uwielbienie towarzyszące spotkaniu niezwykłej osoby ukazywane są w literaturze już od czasów Homera, który zamiast opisu opowiedział o wrażeniu wywołanym przez Helenę na starcach, gotowych niemal usprawiedliwić Parysa⁷. Chwył ten wykorzystuje Ewa Ferenc także w dalszych częściach powieści. Oto przykład podobny – oczyma dwórki widzimy małą Klarę, modlącą się na kamiennej koronce: „Dwórka jakby wiedziona przecuciem rzeczy wielkich, zbliżyła się do krzewu i delikatnie rozgarnęła jego gałęzie...” (Śs 8) i ujrzała małą Klarę, modlącą się „z nagimi kolanami wbitymi w pulchną ziemię” (Śs 8). Ukazana w tym samym miejscu Klara przygryzająca wargi, by się nie rozpłakać, „bo tylko Bóg i człowiek godni są łez” (Śs 9), to pogłos innego, produktywnego dla hagiograficznego konwensu toposu – *puer senex*, przypisującego dzieciństwu mądrość wieku dojrzałego⁸.

Tak przedstawione wczesne lata bohaterki stają się prefiguracją późniejszego, ascetycznego życia. Już wówczas małą Klarę cechuje wysoki, daleki od przeciętnej stopień dojrzałości psychicznej i duchowej. Wraz z rozwojem fizycznym owa

6 Tamże, s. 259.

7 Tamże, s. 258.

8 M.H. Witkowska, dz. cyt., s. 80.

dojrzałość wzrasta. Budzi się miłość bliźniego, współczucie dla ubogich. Widok włóczęgów i żebraków, w opinii Ortolany „najwykleszy, powszedni obraz” (§s 8), sprawia, że dziewczynka omdlewa, traci zmysły. Tym samym żebrakom, gdy dorasta, oddaje swój posiłek:

To były potrawy, które miałam zjeść wczoraj i dzisiaj. Odkładałam je, bo nie czuję głodu tam, za murem biedacy cierpią z powodu pustych brzuchów (§s 19).

Kolejnym etapem rozwoju religijnego Klary staje się udział w pielgrzymkach do Ziemi Świętej i do Rzymu:

Miała wówczas 17 lat [...]. Szła jak inni, odziana w szary, pątniczny wór z kijem w ręce i była bardzo szczęśliwa (§s 23).

Spostrzegana już wtedy skłonność do ubóstwa wyraża się w niechęci do bogatych strojów. Kolczyki kłują ją w uszy, pierścienie drażnią palce. Dlatego pod piękną suknię wkłada, podobnie jak święta Cecylia, włosienicę.

Od początku przyszła święta łączy nadzwyczajną skromność z pragnieniem zachowania dozgonnego dziewictwa: odmawia kolejnym zalotnikom, gdyż „duch jej garnął się ku innym sprawom” (§s 25). Odrzucenie myśli o małżeństwie jest momentem niezwykle istotnym, konstruującym hagiograficzny schemat w życiu świętego. W powołaniu umacniają Klarę rozmowy z Franciszkiem, a ostatecznym przypieczętowaniem jej wyboru jest gest biskupa, jej właśnie wręczającego palmę w niedzielę Męki Pańskiej. Bohaterka, nie różniąc się od innych świętych dziewic, porzuca dom i wstępuje do klasztoru. Odtąd pędzi życie kontemplacyjno-czynne, zgodne z ewangelicznym zaleceniem *caritas discreta*. Modli się, pości, pracuje. Przed śmiercią odczytuje siostrom swoją „mowę-testament” – jeszcze jeden nieodłączny element topiki średniowiecznych *vita*.

Jacek Woroniecki OP wyróżnił trzy zasadnicze elementy świętości: 1) oczyszczenie się duszy ludzkiej przez opanowanie tkwiących w niej, na skutek grzechu pierworodnego złych skłonności, 2) pełnię rozwoju cnót teologicznych, kardynalnych, aż do praktykowania ich w stopniu heroicznym, a na koniec 3) pośmiertne oddziaływanie jednostki w społeczności, jaką jest Kościół, poprzez kult związany z wdzięcznością za łaski Boże za jej pośrednictwem od Boga otrzymane⁹. Jak elementy te funkcjonują w powieści Ewy Ferenc? Jak pokazałszy, jej bohaterka na każdym etapie życia realizuje odpowiadającą mu formę czystości, umartwienia i pobożności. Przyszła święta bardzo dużo się modli. Długie modlitwy cechują stany niezwykłego skupienia, częste ekstazy, tak charakterystyczne dla świętych (przywołajmy chociażby znany, jednakże Nieliteracki przykład *Ekstazy świętej Teresy z rzeźby Berniniego*).

9 Cyt. za: R. Dulian, *Żywoć błogosławionej Kingi*, „Ruch Literacki” 1991, z. 3, s. 212.

Klara wyrzeka się także wszelkich dóbr doczesnych:

w tym wszystkim bardzo pragnęła okazać, że przywiązanie do materii, do rzeczy i spraw dnia zwykłego utrudnia życie, że zubaża człowieka, a nie ubogaca. Dlatego nigdy nie dała się nakłonić do posiadania jakiejś rzeczy. Kiedy widziała, że ogród klasztorny jest zbyt duży, by siostra ogrodniczka mogła go uprawiać bez szkody swojego ducha, kazała pozostawić część odłogiem (§s 51).

Ewangeliczna pokora nakazuje jej także służyć innym siostrom, chorym i żebrakom. Heroizm praktykowanych cnót, zgodnie z konwencją schematu hagiograficznego, znajduje wyraz w narzuconej sobie surowej ascezie: trzydniowym poście, noszeniu zgrzebnego worka, spaniu na twardym, niewygodnym posłaniu z gałązek winorośli.

Prostą konsekwencją przyjęcia schematu hagiograficznego jako zasady konstrukcyjnej jest opis cudów – najważniejszych świadectw świętości. *Światłość serca*, zbeletryzowana biografia świętej, przedstawia liczne cuda czynione przez nią za życia. Wśród nich wyróżnimy takie, które nawiązują do wątku biblijnego (np. napełnienie pustego naczynia oliwą), oraz takie, których źródłem jest Ewangelia – na przykład uzdrowienie za pomocą dotyku.

Klara posiada również moc pokonywania szatana, który nawiedza ją pod postacią małego, czarnego dziecka. To kolejny produktywny motyw – w osobie spowiednika diabeł przychodzi do Faustyny, w postaci człowieka jawi się Janowi Bosko, bestii – świętemu Janowi Vianey. Pamiętamy też pięknego diabła, uwodzącego bohatera powieści Lewisa – *Mnich*. Świadectwem nadprzyrodzonej mocy nad siłami nieczystymi jest też uleczenie za pomocą znaku krzyża brata Stefana, cierpiącego na chorobę umysłową. W średniowiecznych *vita* mamy wiele przykładów takich uzdrowień z chorób, w których dopatrywano się działania szatana. Klara posiada także inne przypisywane świętym dary: przepowiedni, wizji oraz przenikania sumień. Wreszcie ostatnia ukazana w powieści grupa cudów to znaki towarzyszące śmierci świętego, w przypadku Klary – biały orszak Panien.

Śledząc przedstawione przez Ewę Ferenc koleje życia Klary, możemy zauważyć obecność wszystkich, wskazanych przez Woronieckiego, wyróżników świętości. Duchowa sylwetka świętej mniszki i schemat składających się nań motywów jest jak najbardziej typowy. Konstrukcja powieści jest zatem oparta na pewnym, ogólnie przyjętym kanonie. Jednak nie jest to tylko replika średniowiecznego szablonu. Sam wzorzec, o czym była już mowa, pozbawiony został ram, jakimi były prolog i transłacje na temat cudów i relikwii. W warstwie fabularnej książki nie dostrzeżemy także owej charakterystycznej dla średniowiecznych cudów aury niezwykłości, niesamowitości. Cechą mentalności ludzi średniowiecza było przeświadczenie o stałej interwencji pierwiastka nadprzyrodzonego w życiu. Dzisiejszy czytelnik, zarażony sceptycyzmem i agnostycyzmem, oczekuje zazwyczaj „tłumaczenia

cudów”. Dlatego też współcześnie napisana powieść o Klarze nie epatuje niezwykłością. Autorka odrzuca stosowane przy opisie cudów reguły stylistyczne i całe bogactwo środków dodatkowo amplifikujących cudowność wydarzeń. Legitymację niezwykłości opiera na elementach tkwiących w samym sposobie narracji oraz w odwołaniu się do wiedzy współczesnego odbiorcy. Na przykład otwarcie przez Klarę ciężkiej przywalonej kolumną bramy ogrodowej podczas ucieczki z domu, opisywane przez średniowieczne źródła w kategoriach cudowności, tłumaczy jako rezultat niezwykłego napięcia, stanu emocjonalnego, który w sytuacjach ekstremalnych wyzwala w człowieku nieświadomiane zasoby energii. Spójrzmy, co działo się z Klarą:

Krew w niej szumiała, serce łomotało, pot cienką strużką spływał po szyi [...]. Klara nie miała czasu myśleć, musiała szybko działać (Śs 31).

Wyróżnikiem genologicznej amplifikacji jest również odejście od schematyczności w konstrukcji bohatera. W tradycyjnym żywocie wynikała ona z ogólnie przyjętych postulatów religijnej literatury średniowiecznej, która miała służyć recepcji wartości chrześcijańskich wśród szerokich kręgów społeczeństwa ówczesnej Europy. Bohaterka wzbogaconej doświadczeniem wieków *Światłości serca* nie jest tylko wysublimowanym, zdepersonalizowanym modelem literackim, świadczy o tym choćby taka wypowiedź:

Nauczyłam się żyć z rozpaczą wiedzy zła, zepchnęłam ją głęboko, otoczyłam warstwą miłości, dobra, zachwyty, uniesień, które czerpię z modlitwy. Ale czasem ta warstwa, tłamsząca zło nie jest szczelna. Czasem robi się w niej szpara. Wtedy płaczę, bo bardzo cierpię. Serce się we mnie tłucze, czuję je w krtani i trudno mi oddychać... (Śs 62-63).

Która ze średniowiecznych świętych przyznałaby się do takich uczuć? Odnajdujemy w nich echa freudowskiej psychoanalizy, pogłosy egzystencjalizmu. Ten ostatni nurt filozoficzny wyraźnie obecny jest w innej wypowiedzi Klary:

Nie ma dwóch istot o identycznym powołaniu i już choćby dlatego każdy jest sam. Ale też wartość tego, co się na drodze do celu osiąga, polega na samotnym zmaganiu się z trudnościami. Samotność boli jak niepewność (Śs 55).

Ten sposób kreacji bohatera możemy uznać za wyraz dwudziestowiecznych, egalitarystycznych i dydaktycznych ambicji powieści.

Wskazana warstwa refleksyjna, tworząca jak gdyby podskórną tkankę powieści, pojawia się w obydwu aspektach narracji – bohatera i trzecioosobowego narratora. Stanowi nieodłączny kontekst wydarzeń, zazwyczaj w formie dłuższych rozważań, monologów bohaterki. Niektóre z nich przybierają postać toposu sentencji¹⁰,

10 Wspomina o nim M.H. Witkowska, dz. cyt.

polegającego na rozwinięciu cytatu z Ewangelii w celu metaforycznej analogii: „Życie dla ciała jest powolnym obumieraniem. Czy ludzie nie pojmują, że ciało jest tylko sługą duszy...” (Śs 22). Wielokrotnie refleksja przyjmuje wyraz gnomiczny: „To, co rodzi się w bólu przydaje światu wartości” (Śs. 83), „Miłość bez czułości jest jak drzewo pozbawione liści” (Śs 104), „Nie zna swego powołania, kto nie ma czułości serca” (Śs 112). Ostatnia sentencja, nawiązująca do tytułu powieści, wskazuje na jeszcze jeden, wielokrotnie sygnalizowany także w innych partiach książki, sposób odczytania dziejów świętej. Na podobieństwo paraboli, pod hagiograficznym kostiumem ukryte zostało głębsze przesłanie, dotyczące powołania, odczytywania swojej drogi życiowej. Jak mówi jeden z bohaterów powieści:

Powołanie to głos Boży w człowieczym sercu. Osiągnie wszystko ten, kto go usłyszy i zechce pojąć. I będzie wiedział, co czynić, gdzie skierować spojrzenie, dokąd pójść, kiedy otworzyć usta, a kiedy milczeć. Powołanie to mądrość serca (Śs 100).

Synonimem mądrości, a zarazem symbolem tego powołania jest wyeksplikowana w tytule „światłość” – słowo-klucz bogate w semantyczne odniesienia. Według *Słownika symboli* Władysława Kopalińskiego¹¹, światło to znak ducha, Boga, objawienia. Często występuje w *Biblii* jako atrybut Bożej chwały i mądrości („Pan jest światłością moją”, „Jam jest światłością świata”). W powieści topika „światła” tworzy bardzo bogate, znaczeniorodne pole stylistyczne. Wyraża się w asocjacjach językowych epitetów: „skrzące niebo”, „złociste włosy”, „złociste dziecko”, „złota aureola”, „twarz jasna” itd., w rzeczownikach: „skra”, „płomień”, „ogień”, „gwiazdy”, „jasność”. Parę razy przywołana zostaje w powieści jako dychotomiczne dopełnienie nacechowanej pejoratywnie ciemności (np. wysłannikiem złych mocy jest czarne dziecko).

W *Światłości serca* możemy zauważyć ogromne podobieństwo, zarówno w zasadniczych koncepcjach, jak i w szczegółowym ich rozwiązaniu, do narracyjnych źródeł hagiograficznych. Jednak starsza od nich o ponad siedem wieków powieść Ewy Ferenc nie jest tylko repliką średniowiecznego schematu gatunkowego: podobnie jak większość współczesnych gatunków stanowi modyfikację tradycyjnego wzorca, jest alegatycznym dialogiem z hagiograficzną konwencją.

¹¹ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 415-416.

WŚRÓD KWIATÓW, DRZEWEW, KAMIENI I ŚWIATŁA

(Czesław Sobkowiak)



czym byłby świat
gdyby nie napelniała go
nieustanna krzątanina poety
wśród ptaków i kamieni¹

Zgodzić się trzeba z cytowanym wyżej Zbigniewem Herbertem. Bez poety świat byłby uboższy. To on próbuje uchylać zasłonę zdarzeń, dociekać rzeczy niewidzialnych, przenikać słowem inny wymiar. Poeta uważnie przygląda się ptakom, drzewom i kamieniom. Pod tym spojrzeniem stół przestaje być zwykłym sprzętem, lampę rozświetla jasność wspomnień. Rzeczywistość obrasta w znaki.

CZAS DAMIĘCI

*Postać w bieli*², tomik poetycki Czesława Sobkowiaka, to zapis wspomnień, obserwacji, wrażeń i zamyśleń. Całość nazwać by można lirycznym notatnikiem, gdyby nie pewien zamyśl, któremu poddane zostały wiersze. Ich układem w zbioru rządzą bowiem dwa porządki. Pierwszy, autobiograficzny wyznacza linearny czas zdarzeń: od tych najwcześniejszych, zapamiętanych z dzieciństwa poprzez reminiscencje wypadków politycznych, wspomnienia różnych życiowych sytuacji, spotykanych osób, aż po chwilę teraźniejszą, odczucie „tu” i „teraz”. Nurt drugi, epifaniczny nakłada się na znaki pamięci, przemieniając je w trwanie. Jest zapisem olśnień i zamyśleń. Oba przenikają się, zarówno w treści, jak i w kompozycji utworów.

Na porządek historii składają się między innymi takie wiersze, jak *Kuźnia*, *Koza*, *Lampa*, *Opowieść o stole*, *Tęgo roku wiadomość*, *Zdarzenia*, *Widziało miasto*, *Codziennosc*. Wspomnieniom, obrazom przeszłości towarzyszy elegijna, wyciszona tonacja. Tak snuje się opowieść o rodzicach, wigilijnej wieczerzy, o koziężywielce, pracowitym kowalu, lampie:

¹ Z. Herbert, *Przypowieść*, [w:] tenże, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008, s. 101.

² C. Sobkowiak, *Postać w bieli*, Wrocław 1999. Z tej książki pochodzą cytowane w tym rozdziale wiersze Sobkowiaka.

W izbie bielonej kredą wisiała naftowa lampa
 Pod lampą był obrazek pierwszego cudu
 Przed którym klękałem każdego ranka
 Jeszcze mam w uszach matczyną podpowiedź
 gdy zapominałem modlitewnych słów
 (Lampa)

Poeta nachyla się nad każdym zapamiętanym szczegółem, odtwarza nie tylko miejsca i przedmioty, ale także, wydobywając z pamięci poszczególne momenty, atmosferę minionych lat. Retrospektywne, wyobrazeniowe spojrzenie przemienia idealizująca funkcja pamięci. Długa fraza, brak rymów, epickie spowolnienie czynią z tych wierszy narracyjną gawędę; a rekonesans przeszłości z perspektywy terażniejszej aktualizuje starożytną kategorię *anagnorisis*, dzięki której jasność wychodzi z ciemności; to, co było pograżone w mroku, staje się przedmiotem poznania. Poprzez kontakt z przeszłością – centrum promieniejącym osobiłą energią, dokonuje się jak gdyby *katharsis* podmiotu, przekraczającego siebie, zbliżającego się do transcendencji.

PÓR ROKU, KWIATY, DRZEWA I KAMIENIE

Warstwa iluminacyjna wyznacza drugi porządek – czasu wstrzymanego. To, co było, wpisało się w uniwersalny wymiar trwania. „Ten sam co zawsze kartofel”, stół „starszy od nas wszystkich”, postać matki, ojca. Powtarzają się „obroty wielkich kół / wiatru, wody ognia i ziemi / nie mających początku ani końca” (Lampa).

Powracalność najpełniej można odnaleźć w świecie natury. Zjawiskowość przyrody często zatrzymuje na sobie skupione spojrzenie poety. Właśnie w porządek pór roku – w czas wiecznych powrotów wpisana została liryczna autobiografia. Wiersze, których bohaterami są kwiaty, drzewa, ptaki i kamienie, stanowią ramę kompozycyjną. Otwierają i zamykają tomik.

W środku zimy
 Daleko w polu
 Nawet nie zdążyłem sobie zdać sprawy
 Blask niemal powalił mnie na śnieg
 Czerwone owoce na krzaku głogu
 (Blask)

Ten wyrazisty obraz, utrwalony w pierwszym wierszu, ustępuje kolejnym. Oto przebiśnieg zakwitł „ku życiu unosząc co trwało umarłe / By się obudzić w kropki tysiąca powitań” (Przebiśnieg); oto forsycje, akacja. Mija zima, wiosna... Lato, obecne w zdarzeniach, odchodzi wraz z kwiatami i ludźmi. W sierpnie, wrześnie, listopady wplatają się trudne doświadczenia życia:

Wiedza coraz trudniejsza
 Brak złudzeń połamane osty wygaszone tęcze
 Odzywa się monotonny głos lat.
 (Dzwon)

Na koniec „koło zdarzeń zatoczyło się aż po zimę”. W utworach zamykających tomik czas też się zamyka. Kasztan, ujrany po deszczowej nocy, jawi się jako iluminacja:

Niczego nie musiałem wybierać
 Zobaczyłem jawiącą się wolność
 Wiedziałem ciężary muszą upaść
 Są słowa które dają wyzwolenie
 Są treści które uskrzydłają
 Wysoki
 Zielony kasztan był na to dowodem.
 (Kasztan)

W kontakcie z przyrodą w sposób nagły i niespodziewany rzeczy zostają ujrane inaczej – w pełni niewypowiedzianych, przeczytych znaczeń. Obrazy nie domagają się wyjaśnień. Są częścią wyższego planu. Także zdarzenia zostają niejako wchłonięte i przemienione; czas historii wstrzymany. Poprzez takie widzenie dokonuje się wniknięcie w głąb. Paradoksalnie dopiero wtedy horyzont poszerza się i sięga nieba, otwiera na wieczność.

KSZTAŁTY ODKRYWANE ŚWIATŁEM

Metaforą rzeczywistości dnia codziennego w wierszach Sobkowiaka jest ciężka, kamienista droga. Życie to trudna nadzieja wśród zdarzeń uciążliwych, powikłanych i trudnych, niepretendujących do miana uniwersalności. Nic nie jest łatwe, bo ból, bo cierpienie, doświadczenie soli i śmierci. Jest jednak, poza tym wszystkim, pragnienie czegoś, co przemieniałoby codzienną frustrację:

Codziennosc widzę
 Jest godna uwagi
 Jej konieczność i wszelki przypadek
 Nawet szara nie jest naprawdę szara
 A ja chodząc po pokoju
 Nie jestem więźniem
 Na wszystko trzeba by popatrzeć inaczej
 (Codziennosc)

„Patrzcie inaczej” jest tu poszukiwaniem światła. Właśnie światłość stanowi kanał, poprzez który w sferę codzienności wkracza *sacrum*, rozjaśnia rzeczy

i zdarzenia. Blask doznawany w „ogromnych świetlistych obłokach”, w czystości przestrzeni i lśnieniu morza jest (kto to powiedział?) cieniem Boga. Jego Imię rzadko pojawia się w tych wierszach. Obecność Transcendencji doznawana jest raczej w porządku przyrody, za zasłoną sytuacji i zdarzeń. Wśród tych ostatnich szczególne miejsce zajmuje pielgrzymka Jana Pawła II. „Widziało miasto wielkie przejście światła”, pisze poeta, wspominając wizytę Ojca Świętego. To on jest tytułową „postacią w bieli”, człowiekiem wielkiej zgody, modlitwy, nadziei i miłości. Kimś zwykłym, a zarazem nadzwyczajnym w swoim trwaniu, w wierności Ewangelii.

„BYĆ JAK PRZEBIŚNIEG...”

To charakterystyczne, że poeta nie przecenia słowa. Zgadza się, że jest ono tylko namiastką. „Wiotka konstrukcja słów” musi zostać podporządkowana sprawom bardziej istotnym, gdyż „jest poezja / Wypełnianiem pustych miejsc / I niczym innym / W przypląwie wielkiego światła”. Słowo milknie, usuwa się wobec zdarzeń, którym nie jest w stanie sprostać. Podobnie usuwa się też bohater tych wierszy. Rezygnuje z prawd uniwersalnych, nie rozstrzyga racji. Pragnąc mądrości, zgadza się na życie takie, jakie jest. Tylko w ten sposób, zdaje się mówić, będąc na krawędzi, we wnętrzu ciszy, można dojrzeć istotę:

Być jak przebiśnieg pośród mgły i grzęzawiska
 Widzieć na oślep rzeczy nieziemskiego świata
 W ufności takiej że nie znają jej ludzie
 Po prostu odgadnąć w sobie kwiecisty wzór
 (Przebiśnieg)

„OSTATNIA KARTA”?

(Czesław Sobkowiak)



Który z poetów z nim nie rozmawiał? Artur Rimbaud, „mystyk w stanie dzikim”, jak określił go Paul Claudel¹, inspirował tyleż poetycką wyobraźnią, co – równie intrygującą – decyzją o odrzuceniu poezji. „Więc słusznie postąpiłeś / rzucając w diabły to zdradliwe miejsce / niepojmowalnych światów”² – przyzna Urszula Kozioł w wierszu zatytułowanym *Rozmowa z Rimbaudem*. Tak samo zdaje się sądzić Czesław Sobkowiak, jednak w swojej *Rozmowie z Rimbaudem*³ gest odrzucenia pozostawia sobie. „Nasza rozmowa skończona” – oznajmi. W uzasadnieniu pojawi się argument: „Za łatwy taki szaleńczy rejs gdy topiel prawdziwa / A pijane światła ani pieśni rozbite nie wiodą do portu” (*Rozmowa z Rimbaudem*).

Dla Sobkowiaka Rimbaud jest fragmentem własnej biografii: kapryśnym dzieckiem, niepoprawnym marzycielem, beztroskim twórcą utopijnych światów i szkodliwych fikcji. Czas rozstania wiąże się z osiągnięciem dojrzałości i kreacją nowego „ja”. W swoim najnowszym, szesnastym już tomiku poetyckim autor będzie ustalał obszary oraz granice zmienionej tożsamości i kreślił portret nowy. Z takiego pomysłu wyrasta kształt kompozycyjny książki: na początku wiersz *Szkic* – uogólniający obraz podmiotu mówiącego, potem dookreślenie poetyckiego wizerunku i rysy szczegółowe. Wskażmy najważniejsze.

Mówię to
Prawie jakbym wykladał ostatnią kartę
Na której jest napisane że już nic nie muszę
(*Szkic*)

„Ostatnia karta” poety jest deklaracją szczerości. Już nie złudne blaski i gry pozorów, lecz bycie autentyczne, a wraz z nim – wolność; oczywiście „wolność od”. Niczego nie muszę, nie mam nic do ukrycia, nie chcę udawać. Zdejmuję maski i... szukam „prawdziwego portu”. Doskonale ilustrują to grafiki Agnieszki Graczew.

1 P. Claudel, cyt. za A. Zagajewski, *Obrona żarliwości*, Kraków 2002, s. 20.

2 U. Kozioł, *Rozmowa z Rimbaudem*, [w:] też, *Wielka pauza*, Kraków 1996, s. 19.

3 C. Sobkowiak, *Rozmowa z Rimbaudem*, Zielona Góra 2002.

Między wierszami Sobkowiaka przemykają nagie i półnagie sylwetki mężczyzn, rzadziej kobiet.

Nagość towarzysząca poetyckiemu słowu jest natrętna, niemal obsesyjna; kreślona niepewnym, chwiejnym konturem, który wyłania postaci z bieli kartki. Dzieje się tu podobnie jak w poetyckim komentarzu do obrazów Andrzeja Gordona: „Linie obrysowujące otchłań / na wiele sposobów / te same linie miłości / Ustalają pokrewieństwo z siostrą śmiercią”. I tak samo jak tam – w wierszach Sobkowiaka nagość zdaje się celem, który „widzi jeszcze większą nagość” (*Czyli nagość*). Wybór autentyczności bowiem nie rozwiązuje niczego. Całkowita szczerłość nie jest możliwa. Na grafikach sylwetki przesłonięte są fragmentami ubrań, płaszczy, skrzydeł, ciemnymi plamami, które w ten sposób stają się elementem integralnie wrośniętym w „ja”; czymś własnym, a zarazem krępującym, ubezwłasnowolniającym bardziej może niż zwykle ubranie. Odrzucenie pozoru nie zmienia niczego. Droga, niepewna i stroma, wiedzie wyraźnie pod górę, wśród ciemności i – w ciemność. Można powiedzieć, że poezja Sobkowiaka to mozolne przedzieranie się przez mroki i rozpraszanie ciemności, uparta wspinaczka z ciemnej doliny ku wzgórze:

zielono-żółte wzgórze
Wyobrażalna czystość światła
Tracona nie jeden raz
Tam się wspinam
(*Wzgórze*)

Blask i mrok, gra światła i ciemności, jasności i mroku są emanacją kondycji kruchej, skazanej na niepewność i słabość. To samopoczucie egzystencjalne, nawiązujące do refleksji Pascala i egzystencjalistów, trafnie oddają to słowa-klucze: pot, sól, popiół i jedno z najcelniejszych sformułowań, które wydawca zamieścił także na skrzydełkach okładki: „Pomiędzy / Tylko tyle / i aż tyle / Przebiega główna linia / Człowieka” (*Linie*).

„Tylko” i „aż” niwelują bieguny alternatyw, bo godność istnienia, dumne *eo ipso* będzie na zawsze już podszyte owym *miserere*, świadomością (jakby na przykład Milanowi Kunderze) dotkniętą „nieznośnością bytu”, jego przytłaczającym ciężarem. Bo jest ból serca, bo cierpienie, bo dominuje lęk i niepewność. Dlatego podmiot oświadczy: „nie staram się niczego dokładnie / Ustalić ani ułożyć / Bo nigdy nie wiadomo jakie jest / najbardziej właściwe miejsce rzeczy i jaki ład” (*Pokój*). I to zwątpienie, z którego nie wyłącza siebie, jest tu konieczne, by nie zwyciężył rys, który w wizerunku mówiącego próbuje przedrzeć się na plan pierwszy – rys moralisty.

Jak pisze Adam Zagajewski, „moralista to ktoś, kto apeluje do lepszej strony natury ludzkiej, orator, czujny na podstawowy wybór – między dobrem i złem; ktoś kto przypomina nam o naszych fundamentalnych obowiązkach i piętnuje nasze słabości i pomyłki”⁴. Tak scharakteryzowana tendencja – nie da się ukryć – kusi bohatera *Rozmowy z Rimbaudem*. Biegunom „nocy – światła”, „wzgórza – doliny” towarzyszy silne przeciwstawienie prawdy – fałszu, i świadomość, że w świecie współczesnym ta pierwsza nie jest przyjmowana:

Taki tu znak
 Takie światło na wzgórzu
 głos starego człowieka
 Rozpoznawalny głos
 mówią że czas zamilknąć
 Bo byłoby wygodniej
 Tracącym rozwałkę
 (Głos)

Po jednej stronie jest odrzucony autorytet, mędrzec i starzec, którego „zdania trzymają równowagę”, po drugiej – świat, śmiech, pozór i głupota. Nie ma wątpliwości, gdzie sytuuje się mówiący. Opozycje starość – niedojrzałość, mądrość – głupota, rozważa – i brak rozsądku to pseudonimy relacji: ja – świat, ja – inni. Diagnoza Sobkowiaka nie zostawia wątpliwości: minęła pora rozumu i myślenia; żyjemy w dziwnym, dziecięcym kraju, wśród pijanych głosów i krzyków (*Po lalach*). Ludzie to mali wygnańcy, „których ogarnia depresja” (*Skończyło się lato*), to „coraz bardziej umarli, / Którzy pod białym obrusem nie znajdą starannie pokrojonego chleba” (*Szkic*). Gorzka ironia zabarwia refleksję o życiu „w czasach aż nadto ciekawych / na tym najlepszym ze światów” (*List do przyjaciela*). Oto „mamy wolność, otworzyliśmy granice, Europa nas kocha”, „granice zostały przekroczone” (*Granice*).

W wierszach Sobkowiaka – szczęśliwie – granice nie zostają przekroczone, bo gorzkiej, z ducha norwidowskiej refleksji nad kondycją człowieka i świata towarzyszy świadomość win, złudzeń i pomyłek oraz udziału własnego w spektaklu świata. Tę prawdę najboleśniej odsłania perspektywa śmierci. W wierszu zamykającym tomik poeta rozmawia ze zmarłym i – jak się okazuje – „to on żyje / A ja się tylko staram” (*Przychodzi umarły*).

Jest jeszcze inna cecha tej poezji, która broni jej przed płaskim dydaktyzmem: współczucie dla świata, spojrzenie zwrócone w kierunku innych. To kolejne, znaczące i obecne w tej poezji od samego początku, od momentu debiutu, piętno mówienia, znamię lirycznego portretu.

4 A. Zagajewski, *Poezja i wątpliwość*, [w:] tenże, *Obrona...*, s. 137.

Podmiot mówiący rozgląda się uważnie, bez pośpiechu. Wybór obiektu obserwacji jest nieprzypadkowy: błądzący między śmietnikami wędrowcy, ludzie samotni i chorzy, cierpiące kobiety, zabity pies. Odtrąceni, odrzuceni, słabi – to im poeta ofiarowuje uważne spojrzenie, od nich – bywa – przejmuje ciężar egzystencji:

Czemu
 Smutne spojrzenie kobiety
 Wpisało się w cały
 Mój dzień
 (*Mój dzień*)

W wierszu *W czytelnym czasopiśmie* powie jeszcze o odpowiedzialności, bo mój dom jest nie tylko moim domem, bo są w nim inni. „Jakiś dom runął kogoś zabił” (*W czytelnym czasopiśmie*) i nie można udawać, że nic się nie stało, wyłączyć się z życia. Takie ujęcie i taka perspektywa zdaje się otwierać na tę prawdę, której szuka Sobkowiak. „Oglądam sufit podłogę koszulę na krześle” (*Ulga*). Bez oceny, bez próby ogarnięcia całości. Trzeba po prostu być, godzić się na życie takie, jakie jest. Zatopieni w rutynie życia i codzienności zaniedbujemy – paradoksalnie – zwykłość i konkret, odwracamy się od kamienia. Tego, o którym pisał Zbigniew Herbert, któremu tak uważnie przygląda się autor *Rozmowy z Rimbaudem*. Przygląda się, by zatrzymać moment, odnaleźć jedność ze światem („Nic bardziej nie jest mi potrzebne / niż poczuć się liśćmi które chłoną słońce”, *Ulga*), a wreszcie, by odnaleźć wieczność, bo tym, co najsilniejsze, co na plan pierwszy się wysuwa w tych wierszach – jest odczucie przemijalności, tymczasowości trwania.

„Panie już czas, tak długo lato trwało / rzuć na zegary słoneczne swój cień” – pisał Rainer Maria Rilke⁵ i cień taki kładzie się znacząco, głęboko na wierszach Sobkowiaka.

skończyło się lato
 W zimnej wodzie wysokie topole
 Rzucają długie cienie
 Po prostu coraz większy smutek
 (*Skończyło się lato*)

Choć w tomiku pojawi się kwiecień i czerwiec, panią świata przedstawionego jest jesień. Oto mgły, butwiejące liście, zimno i chłód. Wieje wiatr, drży dom, światło upada. Coraz większy mrok, coraz cięższy oddech. I nie czas na zachwyt:

⁵ R.M. Rilke, *Dzień jesienny*, [w:] tenże, *Poezje*, wybrał, przeł. i posłowiem opatrzył M. Jastrun, Kraków 1987, s. 49.

Prawie piękna jesień a w głowie
 Coraz większy kłopot jak nie być
 Zmiecionym z powierzchni po prostu zmiecionym
 (*List do Przyjaciela*)

Jesień Sobkowiaka ewokuje nastroje melancholii, powrotów do przeszłości, do czasów dzieciństwa i młodości (*Dzwon, Jaśmin*). Towarzyszy im odczucie tymczasowości – „wynajmuję ten pokój / Na krótki pojedynczy sezon życia” (*Pokój*). Sobkowiak parafrazuje *credo* Norwidowskiego pielgrzyma: „ziemi tyle mam / ile jej stopa ma pokrywa / dopokąd idę”⁶, jednak zabarwia je dumnym wyznaniem „zdobycy ziemi pod stopami” (*Szkie*). I brak mu – pomimo obecnego w wierszach oplatka czy modlitwy – tej perspektywy, która u Norwida „duszę [...] porywa jak piramidę”⁷. Jej miejsce – jako gwarancja trwałości – zajmuje poezja.

Autotematyzm to wątek, którego przy lekturze *Rozmowy z Rimbaudem* pominać nie sposób. Wiersze o wierszach i o pisaniu odsłaniają prawdziwy wizerunek mówiącego podmiotu. Zdradza go przyzwyczajenie do „ołówków i notatek” (*Pokój*), do „ciemnego chleba poezji” (*Pytanie o wierność*) i „kilku kartek zapisanych drobnym pismem”. Zdradzają również poetyckie – najtrwalsze – przyjaźnie (*Próba portretu*) i klimat, który spokrewnia wiersze Sobkowiaka z refleksją Wojciecha Śmigielskiego, autora *Listu do samego siebie* (1997). Gdy coraz mniej rzeczy i stanów, pozostaje wiersz – jak drzazga. I wszystko może odejść, ale nie poezja. Świat przecież mógłby przestać istnieć, „gdyby zabrakło jednej delikatnej linijki” (*Poezja*)!

Poezja okazuje się ważna i najważniejsza. Budzi tklivość i wzruszenie, jest antidotum i ratunkiem, a nieraz, czysto pragmatycznie, uwalnia z ciężaru wypowiedzianych słów własnych, których znaleźć nie sposób (*Moment*).

Potrzebujemy poezji, tak samo jak potrzebujemy piękna [...] Piękno nie jest dla estetów, piękno jest dla każdego, kto szuka poważnej drogi; jest apelem, obietnicą może nie do szczęścia, jak chciał Stendhal, ale wielkiej, nie kończącej się wędrówki⁸

– podkreśla Zagajewski, a Sobkowiak, wpisując się w przesłanie autora *Obrony żarliwości* zachęca:

Powiedz poezję
 Od której płaczą ludzie
 Choć to tylko blask i powietrze
 I ani jednego słowa pocieszenia

6 C. Norwid, *Pielgrzym*, [w:] tenże, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, Warszawa 1971, t. 2, s. 28.

7 Tamże.

8 A. Zagajewski, *Obrona żarliwości*, [w:] tenże, *Obrona...*, s. 21.

Powiedz jakkolwiek
Byleby to nie była obojętność
(Do ciebie)

* * *

Nie traktuję *Rozmowy z Rimbaudem* jako odkrywania ostatniej karty. I tak jak poeta czekam na „wodę czystą / Na świata odnowienie” [*** Czekam na burzę...]. Dialog trwa, bo nie da się zostawić marzeń i nadziei – bez nich każdy statek, nie tylko pijany, rozbijać się będzie o rafy.

„CORAZ MNIEJ” I „CORAZ WIĘCEJ”

(Czesław Sobkowiak)



„Coraz mniej życie / Mniej nogi oczy serce oddech” (*Coraz mniej*) – stwierdza Czesław Sobkowiak w wierszu, który dał tytuł temu tomikowi¹. „Coraz mniej”, a jednak poetycka ekonomia reguluje zapisywany tutaj proces ubywania. To, co maleje, uchodzi, zanika, zostawia miejsce – zwalnia je i do głosu dochodzą treści nowe.

„Nowe” to w tym wypadku nieco mylące określenie, ci bowiem, którzy śledzą drogę poetycką autora, łatwo rozpoznają owe powiększające się z tomiku na tomik obszary: wspomnienie przeszłości, w którym szczególnie rolę odgrywają obrazy dzieciństwa; świat przyrody doznawany zjawiskowo – w zbliżeniu i szczególe; rozmowy, w których „ty” liryczne jest rodzajem lustra; refleksja dotycząca sensu życia, podszyta przekonaniem o istnieniu ukrytego ładu oraz – związana z nią – pochwałą codziennego trwania; wreszcie przestrzeń, którą nazwać by można horyzontem śmierci. Tak zarysowują się też główne wątki najnowszej poetyckiej książki, przy czym perspektywę podstawową wyznacza retrospekcja.

Sobkowiak patrzy na świat jak na zapisaną różnymi znakami księgę. Podsumowuje nie tylko „fragment życia pokreślony”, „niezmyśloną opowieść” (*Czytacie fragment*), ale i epokę, o której wyjątkowości świadczy intensywność przemian: szybki rozwój techniki – „od lampy naftowej do świateł laserowych” (*Przypadek*); niespodziewany obrót politycznych zdarzeń; splątane trajektorie rówieśniczych ścieżek. Pokoleniowe przeżycie obejmuje pamięć sierpnia 1980 roku – „pierwszego prawdziwego lata” oraz zimy, gdy „w twarzach mróz sadowił się czerwono”. W *Balladzie o tym co mija*, z której pochodzą cytowane słowa, ale też w innych zawartych tu utworach, szeroka panorama stanowi tło dla refleksji dotyczącej losów pokolenia. Poeta mówi o walczących niegdyś o wolność, a dziś zepchniętych na margines i życiowo przegranych (*Zieleń miejska*); wspomina przyjaciół z lat studenckich, między innymi Janka, Elę, Iwonę, Grażynę oraz młodzieńca, który „nie chciał stracić światła i zapachu ziemi”, jak powie o sobie (*We Wrocławiu*).

W poetyckim rozrachunku z przeszłością odniesieniem jest powtarzane i wracające jak *leitmotiv* „teraz”, które aktualizuje sytuację mówiącego podmiotu,

1 C. Sobkowiak, *Coraz mniej*, Zielona Góra 2010, s. 28.

a zarazem nadbudowuje nad historią porządek niezmiennego trwania. W owym *illo tempore* ważne są obrazy dzieciństwa: reminiscencje chwil i miejsc, portrety osób. Czas początku, o którym mowa między innymi w wierszach *Kowal*, *Studnia*, *Wstęp do opowieści*, *Kartofle*, *Stamtąd*, *Podzwonne dla domu*, *Biblijne*, *Wiersz drugi*, *Elementarz*, pisał i nadal pisze niezniszczalnymi czcionkami pierwszy elementarz – moralny kodeks, który, jak powie poeta, „będzie szedł ze mną aż do grobu” (*Elementarz*).

Bohaterem tych wierszy jest – oprócz mówiącego podmiotu – mały chłopiec. Jego obecność pozwala konfrontować doznanie pełni i braku, marzeń i rozczarowań, a jego postać zapowiada przyszłe możliwości oraz... niespełnienia:

złapałem kilka ryb w rzece
 Pierwszych trzymanyh w rękach
 To było moje mimowolne wyznanie wiary
 [...]

 A teraz wystarcza
 Że wytrwam dzień z pustymi rękami

– wyznaje poeta w wierszu *U zarania*. W innym miejscu mówi o chłopcu, który goniąc motyla, „nie mógł wiedzieć, że tak będzie wyglądało / całe jego życie” (*Stamtąd*). W drobnych, pozornie mało znaczących zdarzeniach zawiera się sens istnienia, jego tajemnica. Być może stąd bierze się pochwała zwyczajności, codziennego życia, „niebieskiego dzbanka na mleko”, chleba, szczypty soli: „rzeczy zwyczajne niech trwają po prostu” (*Przy stole*). Alegorią zwyczajności jest wizerunek muru niepokrytego tynkiem i farbami, z plamami wilgoci i śladami zniszczeń, będący obrazem rzeczywistości w jej przemianach, projekcją doświadczeń czy (może należałoby dać dużą literę) Doświadczenia. Sobkowiak czyta ów mur jak jeszcze jedną daną sobie księgę i patrzy nań „jakby był całym naszym życiem” (*Stary mur naprzeciw*). Jest w tym rodzaj łagodnego turpizmu – uprzywilejowanie tego, co brzydkie i kalekie; jest mizerabilizm – pochylenie się nad tym, co bezbronne, słabe. W tę postawę wpisana jest także „filozofia ściany” – przekonanie, że przeszkody i związane z nimi trud są potrzebne. „Dobrze, że jest”, powie o ścianie poeta, ponieważ „wydziela sen i pot i także myśli” (*O ścianie*). Czym bowiem jest życie? Oto odpowiedź, którą przynosi lektura jego książki: wysiłkiem Syzyfa, przyjmowaniem bólu, zgodą na cierpienie, na „sprawdzanie” przez ogień, wodę, o których mowa w *Próbie życiorysu*. Dlatego gwóźdź nie tylko nadaje sens, ale się nim staje (*O gwóźdźciu*).

Rzeczywistość najnowszych wierszy Sobkowiaka wyraźnie przechyla się w ciemną stronę, przemawia klimatem znużenia oraz schyłkowości, bo tytułowe „coraz mniej” to także „ubywanie jutra” („Też bólu za dużo i za mało jutra”, *Jak i ty*), powiększanie się cienia. „Krajobraz życia cieniami się łamie” [*** Krajobraz

życia...] i w tym kierunku – ku śmierci rosną liryczne obszary. Umieranie to jeden z ważniejszych tematów tomiku, rozpisany na śmierci zwykłe, naturalne (jak np. odchodzenie, o którym mowa w *Szkicu do portretu*) oraz niespodziewane, nagłe, przypadkowe. W tym kontekście przejmująco brzmi jedyny utwór, którego tytuł opatrzone datą 10.04.2010 (*Tren*) – doraźnie aktualny, mimo że otwiera go nawiązująca do Eliota perspektywa: „Okrutny miesiąc – kwiecień / Ten sen który zatrważa świat” – pisze poeta. I właśnie sen, kolejne słowo klucz, a także towarzysząca mu zima są, jak w *Baśni zimowej. Eseju o starości* Ryszarda Przybylskiego, nośnikami senilnych, mortalnych treści.

Ale znaleźć tu można także ton, który nieco równoważy ciemny klimat, przełamuje osamotnienie, znużenie, zmęczenie. Nieprzypadkowo wiersz zatytułowany *Zima* kończy się wezwaniem „Mocno kocem otul kolana jedźmy zimowe jabłka” – jabłka te same, wolno przypuszczać, których „słodycz unosi nad obłoki” (*Próba życiorysu*). Po stronie światła jest bowiem natura, jej intensywne zapachy, kształty i kolory. „Burze nie mają racji pozieleniały / Już nie ma burz ani ich przepowiedni” (*Na temat*) – oznajmi poeta. Dlatego „szkoła las łąka strumień pola uprawne” (*Łąka*). Od pisma historii ważniejszy jest pisany znakami natury alfabet, a lekcja przyrody potwierdza, że znaczenie mają „rzeczy małe”: „krople dżdżu na gałązce” [*** Krajobraz życia...], „na miękkim mchu szyszki i igliwie” (*Przez las*). Ów świat, oglądany także „z okien czytelní”, skąd widać „gołębie i rosnące liście” (*W czytelní*), wymaga uważnego patrzenia oraz ciszy. Takie skupienie pozwala wziąć w nawias ciężar egzystencji i odnajdować się w porządku, o którym była już mowa – niezmiennego trwania.

Czym jest ta opowieść o „wiecznym teraz” snuta w czasie, gdy „Nawet jasne wzgórza słusznie przechodzą w cień / który jest ciężki / zajmuje miejsce / jak wyrzut sumienia” [*** Krajobraz życia...]? Najogólniej rzecz biorąc, formą poetyckiej spowiedzi, spojrzeniem wstecz, spotkaniem z przyrodą, historią, samym sobą. Ale też, co nie mniej ważne, wyrazem samopoczucia całego pokolenia, które właśnie wchodzi w okres podsumowań. Autor *Coraz mniej* jest w tej sytuacji, w której znajdują się dziś inni, debiutujący w latach siedemdziesiątych, lubuscy poeci: tak jak Wojciech Śmigieński przywołuje świat oglądany oczyma małego chłopca i jak tamten pragnie oswoić smutek przemijania; tak jak Eugeniusz Kurzawa uprawia ogrody poezji, odwracając się od huczącego, rozpędzonego świata; tak jak Mieczysław Warszawski ucieka w prywatność i... jak Sobkowiak sprzed lat czyta księgę świata, znaki czasu oraz „cierpliwe spadanie liści” (*Coraz mniej*). To bowiem, o czym poeta mówi w swych najnowszych wierszach, obecne było już na początku jego twórczej drogi, biegnącej nie głównym traktem poezji i jej rwącym nurtem, ale boczną odnogą oraz obrzeżami – w tę stronę, gdzie „coraz mniej / Przechodzi w coraz więcej” (*Coraz mniej*).

PODRÓŻ DO ŹRÓDEŁ

(Władysław Kłępka)



Wśród sposobów zatrzymywania czasu jest i ten, który wymyślili poeci: ulotność chwili i słowa przemieniona w poetyckie trwanie. Magiczny zapis, który na zawsze utwali przeżyte chwile, oglądane krajobrazy, napotkanych ludzi. Zatrzyma lot zimorodka.

Krętą ścieżką poprzez łąki
tam gdzie zimorodek
w śnie się jawi
idę
[*** Odleciały ptaki z chaty...]

– pisze Władysław Kłępka w nowym tomiku swoich wierszy¹. Po zbiorunku poetyckich miniatur wydanym w zeszłym roku przyszedł czas na nostalgiczną refleksję, na sięgnięcie do wspomnień i zarazem – do wierszy powstałych przed kilkoma laty.

Pierwsza, pobieźna lektura najnowszego zbioru zaskoczy czytelników *Węzła serdecznego*. W *Lecie zimorodka* trudno odnaleźć autora tamtych małych form poetyckich. Tu utwory są długie, nieraz wręcz przegadane. Wraz z powrotem do przeszłości dokonuje się w nich zwrot do tradycyjnych, klasycznych miar wersyfikacyjnych, do regularnej strofiki, do rymu i rytmu. Dużo tu kunsztownych sonetów, strofek safickich i kuszącej melodyjności. Jednak, jak się okazuje, są to tylko zewnętrzne, czysto formalne różnice. W podskórną tkankę wiersza wpisane zostało bowiem to samo pragnienie: afirmacji świata i mijającego czasu.

Drabiniastym wozem
z zapachem ziół
odjeżdżają wspomnienia
(*Na koniu bułanym jedzie lato*)

Wiersze mają moc, by je zatrzymać i ocalić. W czterdziestu jeden utworach, które składają się na trzy cykle zatytułowane kolejno: *Podzwonne dla wspomnień*,

¹ W. Kłępka, [*** odleciały ptaki z chaty...], [w:] tenże, *Lato zimorodka*, Zielona Góra 1997, s. 29.

Z tamtej strony wody i Samotny wędrowiec, dokonuje się poetyckie misterium unieruchomienia czasu.

Cykl pierwszy zapisuje powrót do korzeni. Dochodzi tu do głosu świadomość wyrastania z konkretnej okolicy, z konkretnego krajobrazu. Wiersze zaludniają wyobraźnię wspomnieniem wsi Krężnicy i babci Anieli, przenoszą w świat kwiatu paproci, aniołów, zapachu ziół i sennego lata. Powracają oglądane krajobrazy, napotkani ludzie. Wieś Krężnica – „wioska jara” pełni funkcję szczególną, jest źródłem siły życiodajnej i poetyckiego natchnienia. Jej wspomnienie pojawia się na początku i powraca na końcu cyklu, zamykając *Podzwonne dla wspomnień*. To nie przypadek, że pierwszy utwór, otwierający tomik, mieści się gdzieś bardzo blisko Mickiewiczowskiej *Inwokacji*, tamtego romantycznego „widzę i opisuję”. Nieprzypadkowo chyba przy lekturze wierszy Władysława Kłepki przypominają się także słowa innego romantycznego poety: „Przeszłość jest to dziś tylko cokolwiek dalej, za kołami to wieś, nie jakieś tam coś gdzieś, gdzie nigdzie ludzie nie bywali...”².

Przeszłość ożywa. Pamięć wypełniają krajobrazy przyrody. Powstają widoki malowane słowem *ut pictura poesis*. „Ekspresja barw – pisze poeta – jest ćwiczeniem dla zmysłów / a krzyże w oddali porządkują kolory”. Poetyckie obrazy są sensualistyczne i „gęste”. Synestezyjnie skupiają w sobie nie tylko kolory, ale wszystkie dźwięki i zapachy: łąki, siana, ziół, sennego lata. Nastrojem letniej senności przywołują klimat wierszy Józefa Czechowicza, zwłaszcza gdy słowa układają się w rytm „nieśpiewnej muzyczności”:

na koniu bułanym
na bułanym
ukołysany świat [...]

na koniu
na bułanym
południa skwar

I miód i chleb
i biały ser
w żniwny czas

na koniu
bułanym
lato
(Na koniu bułanym jedzie lato)

2 C. Norwid, *Przeszłość*, [w:] tenże, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomułicki, Warszawa 1971, t. 2, s. 18.

Niemal namacalne zjawiska rozpierają wiersz, piętrzą się, często nie mieszczą w rygorach składni. Poeta z faktograficzną dokładnością notuje szczegóły, na przykład bluszcz kurdybanek, cieciorkę. Odtwarza zapamiętane miejsca, tropi ślady przeszłości i wie, że bezpowrotnie już odszedł ten czas, gdy:

W chacie drewnianej trzeszczącej w czas burzy
gdzie kot mrużąc nucił na zapiecku
babcia Aniela zdrowaśki co rano
na skrzydłach ptasich wynosiła Panu.
(*Makotka z makolągwą*)

Pomimo to „wczoraj” i „dziś” przenikają się:

Babcia Aniela ta z rodu Szydłowskich
mówi że nie ma żadnego znaczenia
początek wieku zmiana czasu koniec
tak wiele zmienia jak ręczny zegarek
źle nakręcony szybujemy w chmurach
(*Zagubiony rytm*)

Zachwyty światem przyrody ocala tamten czas, który trwa: w gruszach, miedzach i motylach. Powraca w erotykach. Tu uczucie stapia się w jedno z odczuciem, z zapamiętanym księżycem i trochę sentymentalną, niedzisiejszą scenerią, wyrażoną w archaizująco podniosłej stylistyce. Świat aniołów i kwiatu paproci, babci Anieli i zapachu ziół urasta w mit, „czas przemienny / kroplę toczy / ponad źródłem / księga dziejów” (*Motyw lubelski*).

Tytułowy bohater zbiorku – zimorodek pojawia się dopiero w drugim cyklu. Pojawia i już nie znika, bo niemal każdy wiersz *Z tamtej strony wody* nazwać by można „wierszem z zimorodkiem”. Ów ptak *leitmotiv* jest nieodłącznym elementem krajobrazu, jest też, jak na przykład w *Królu rybaków czy Zimorodku na łowach* najważniejszym bohaterem wiersza. Zimorodek uosabia piękno – delikatne i ulotne; jest jak:

Gwiazd miniatura z saszetki wyjęta
turkusu perła kiedy w kroplach słońca
wychyla z wody i w wodę zapada

jakby szył błękit z zielenią pobraża
(*Król rybaków*)

Wiersze są okruchami piękna, zatrzymaniem ulotnej chwili i zachwyceniem: deszczowym latem, letnim wieczorem, także styczniowym krajobrazem, gdy:

w płatkach śniegu poszarzałe niebo
 gwiazdkami mości nieckę pełną puchu
 rozkołysanej bieli – niczym bajka
 (*Świerszcz za kominem*)

Zimorodek „mieści w sobie wszystkie pory roku”. Jego lot łączy wczoraj i dziś, przynosi senne marzenie w rzeczywistość jawy, wreszcie jest znakiem natchnienia, bo „gdy pióro w locie wszystko jest możliwe”. Powracają znajome krajobrazy, czas się zamyka.

Samotny wędrowiec jest na tym tle cyklem szczególnym. To znamienne, że obok Mickiewicza i Norwida temu ostatniemu cyklowi patronuje jeszcze jeden romantyk. Tym razem poeta, niczym Kordian – wędrowiec porzuca rodzinną okolicę, wyrusza w świat. Wiersze – „sny malowane i obrazy senne” okazują się lirycznymi portretami postaci: znanego poety – „myśliciela z gatunku minores”, jak powie Kłépka o Zbigniewie Herbercie, profesora z Uniwersytetu Poezji, zmarłego przyjaciela, Anny z Fresku Nubijskiego, innych. Wiersze mają wielu bohaterów. Pamięć poety jednoczy żywych i umarłych, a prywatne historie stają się reminiscencjami dziejów. Podmiot tych wierszy staje się nie tylko piewcą przyrody, ale i uczestnikiem historii. Pojawia się ton patriotyczny. Powraca pamięć pokoleń, a wraz z nią – wspomnienia dawnej chwały:

Jeszcze po wzgórzach toczy echo
 dawnej świetności blask przebrzmiały
 jeszcze się krwawi niepodległość
 o czarne skały
 (*Trawa zakwitła w kroplach rosy*)

Pierwszym tomikiem poetyckim Władysław Kłépka zapisał się w świadomości czytelników jako poeta skrótu, konceptu, milczenia. W *Lecie zimorodka* przychodzi już inny – trochę sentymentalny, rozgadany, piewca wspomnień. Co przyniosą następne utwory i jaki kształt z bogatej skali możliwości wybierze ta poetycka afirmacja? A może nie będzie żadnych kształtów ostatecznych? Czas, który ustanawia ta poezja, nie ma przecież ani początku, ani zakończenia.

CON AMORE

(Władysław Kłępka)



Bordiura z *akantem*¹ to kolejny tomik poetycki Władysława Kłępki, odmienny w swej formule redakcyjnej od *Węzła serdecznego* (1996), *Lata zimorodka* (1997) i *Świetlistego cienia Rafaela* (1999). Książka, będąca wyborem z twórczości, przynosi wiersze „dawne i nowe”, zapisuje doświadczenie poetyckie dziesięciu lat, które upłynęły od momentu rozpoczęcia poetyckiej drogi. Ta perspektywa pozwala spojrzeć już nieco obrachunkowo na twórczość poety; rozpoznać, które z wydeptywanych duktów lirycznych pozostały, które obrosły możliwościami innych, nowych rozwiązań.

Metafora „obrastania” wzięta z języka przyrody wydaje się tu uzasadniona, gdyż autor *Węzła serdecznego* wszedł do poezji jako twórca „naturą podszyty”: sensualistyczny, skupiony na szczególe, przefiltrowujący liryczne doznania przez odgłosy lasu, obrazy łąki, zapachy lata. Zjawiska świata przedstawionego – jednorodne, wstrzymane jakby w akcie percepcji podmiotu, przemieniają ruch w trwałe. Zanurzeniu w czasie towarzyszy przecucie jedności z naturą, afirmacyjna zgoda na rzeczywistość i pogodzenie z historią. Ta harmonia, wynikła niejako z wnętrza, niepotrzebująca dodatkowych uzasadnień, przenika poetyckie obrazy i decyduje o klimacie *Węzła serdecznego* i *Lata zimorodka*.

Utwory późniejsze wnoszą już ton inny, choć nienowy. Zacierają granicę pomiędzy poezją natury (czytaj: bezpośredniości wyznań, afirmacji świata, pierwotności doznań) i kultury (czytaj: dystansu i samoświadomości, egzystencjalnego niepokoju, formy uładowanej). Punkt ciężkości zostaje tu wyraźnie przesunięty: z przyrody w sztukę, z życia w śmierć. Niech nas nie zmyli *Jaskółczy niepokój* – tytuł kolejnego cyklu. To egzystencjalny lęk i niepokój mężczyzny wchodzącego w „smugę cienia”, a nie młodzieńcze wołanie o sens i cel życia, są tematem wierszy. Jaskółka – bohaterka utworów niewiele ma wspólnego z zimorodkiem, patronującym wcześniejszym wypowiedziom. Przybyła nie z lasu, lecz z wierszy Kawafisa – „to jego dusza / tak pełna trwogi w sercu ptaka mieszka” (*Jaskółka Kawafisa*).

Poezja kultury, snu śródziemnomorskiego wydaje się szczególnie bliska twórcy, który za pomocą formy chce opanować ciemną rzeczywistość:

1 W. Kłępka, *Bordiura z akantem. Wiersze dawne i nowe*, Zielona Góra 2000.

Na południe w snach odjadę
 na południe
 złota pora w dżdżu pleśniej
 i umiera
 szare dni i szare noce
 myśli szare
 posrebrzone niech zostaną w białych wierszach.
 (*Nastroje jesieni*)

Wiersze są próbą harmonizowania świata, „uładzania” życia. I już w tym widzeniu nie świat, ale owo patrzenie staje się najważniejsze. Patrzenie szczególne, na wskroś malarskie; operujące dźwiękiem, światłem, barwą i kształtem; przedmiotem wrażeńiowego postrzegania czyniące barwny świat natury. Tak było oczywiście już wcześniej. Poeta transponował w słowie materię obrazu, ustawiał malarską perspektywę: „Ekspresja barw / jest ćwiczeniem dla zmysłów / a krzyże w oddali / porządkują kolory”². Jednak w utworach nowszych obecność tego ujęcia wyraźnie łączy się ze świadomością kreacji:

Śnieg kiściami czas okłada
 grzęźnie w ciszy biel Fałata
 za kuligiem z polowania
 idą strzelcy tyralierą
 Gdzie nam znaleźć trop niedźwiedzia
 ledwo widać ślad szaraka
 i przepadły kuropatwy
 te z obrazu Chełmońskiego
 (*Malarskie skojarzenia*)

Złocona patyna, ultramaryna, sepia to kolory, którymi Władysław Kłępka maluje swoje pejzaże. „Echo natury pstre bażancie pióro” (*Złotowłosej*) pozostaje jedynie echem, nie znakiem przyrody, ale atrybutem piszącego. Także zagęszczenie sensu-alistycznych odczuć zdaje się przenosić na zgęszczenia słów, objawiać w licznych instrumentacjach, aliteracjach, paronomazjach. Dykcja podporządkowana zostaje wersyfikacyjnej syllepsie – figurze, która ów nadmiar składniowo ogranicza i zarazem metaforycznie pomnaża (jak np. w *Czterowierszu z zawieszką*). I takie szczególne zamiłowanie do brzmieniowej „magii słów” odsłaniają wiersze z dwóch ostatnich cykli. Ale też jest w całym zbiorze inna magia, oparta na grze rytmów, kolorów, zapachów. Zauroczyć, zachwycić – oto cel artysty. Czai się w tym jednak pewne niebezpieczeństwo: zastąpienia lirycznego wyznania – czarodziejskim rekwizytem, sztuki – sentymentalną makatką. Jawor, modrzewiowy gaj, świtezianka,

² Tenże, *W okolicy wiejskiego cmentarza*, [w:] tenże, *Lato zimorodka*, Zielona Góra 1997, s. 10.

jednorożec – to inkrustacje sentymentalnej scenerii, które wzór życia mogą zamienić w ornament, a przeżycie w kreację. Tytuł *Bordiura z akantem* trafnie oddaje taką właśnie estetykę. Podobnie brzmią wiersze z zamykającego zbioru cyklu *Con amore* – utwory, które skrzą ciepłymi krajobrazami uczuć, w których poetyzm nierzadko sprzęga się z harasymowiczowską czasoprzestrzenią. Tło zdarzeń lirycznych ożywia tu antropomorfizacyjna i animizacyjna wyobraźnia. Uczuciowość łagodna (łagodna zawsze, nawet w najbardziej „drapieżnych” erotykach) wpisana zostaje w sielankowy rysunek. I choć poeta, komponując swoją książkę, wychodzi od natury, kończy na miłości, to wydaje się, że pulsem jego wierszy zaczyna władać inny już porządek. Czas wstrzymany przemienia się w czas zastygły. Może dlatego w jednym z ostatnich utworów pojawia się pytanie:

powiedz jak się odnaleźć bom ślepy i głuchy
i komu wykreślono tajemnicze znaki
w życie wchodzisz z uśmiechem
ja schodzę
w cień
smutku
(*Na przesmyku*)

„TO JEST POETA, NIE MA SKRZYDEŁ...”

(Wojciech Śmigieński)



poeta przesłania oczy
upierzoną dłonią
nie marzy już o locie
ale o upadku
co kreśli jak błyskawica
profil nieskończoności
Z. Herbert, *Przypowieść*

*List do samego siebie*¹, najnowszy tomik wierszy Wojciecha Śmigieńskiego, włącza się w krąg poetyckich rozrachunków z przeszłością. Liryczny autoportret, utkany z materii czasu przeszłego, nie jest jednak wizerunkiem elegijnym. Udziałem poety jest los człowieka przemienionego, który jak bohater *Boskiej Komедii* „w życia wędrówce, na połowie czasu, straciwszy z oczu szlak niemyślnej drogi”², dopiero rozpoczyna swoją podróż. Patrząc wstecz, porządkuje *krajobraz wewnętrzny*, na nowo ustala swoje miejsce w świecie.

Bohater *Listu* – *porte-parole* autora dokonuje wyborów w trzech płaszczyznach: w sferze ludzkich postaw i zachowań, w świecie wartości transcendentnych, wreszcie w obszarze refleksji autotematycznej, wobec sposobów istnienia poetyckiego „ja”. Jego samookreślenie dokonuje się w dialektycznym, przenikającym niemal każdy utwór starciu dwóch postaw, dwóch przestrzeni obecności podmiotu:

Gdy jeszcze goniłem za doskonałością [wszystkie podkr. M.M.]
bardzo często zdarzało mi się mijać z przeznaczeniem
[...]
dziś kiedy ułomność jest dla mnie
istotną częstką człowieczej natury
przeznaczenie przemawia do mnie po ludzku...
(*Nie ma miejsc zbyt pospolitych*)

Podobnie:

1 Wojciech Śmigieński, *List do samego siebie*, Zielona Góra 1997.
2 A. Dante, *Pieśń pierwsza*, [w:] tenże, *Boska komedia (wybór)*, przeł. E. Porębowicz, wstęp i komentarz K. Morawski, Wrocław 1986, s. 3.

Kiedys myślałem, że każde słowo wypowiedziane doniosłe
musi zwrócić uwagę słuchających

[...]

dzisiaj wiem że szept wymaga większego skupienia...

(Istotna różnica)

Przeszłość i terażniejszość, opozycja prymarna, wyrażona wieloma przeciwnymi znaczeniami („wczoraj – dziś”, „niegdyś – ostatnio”, „nie wierzyłem – uwierzyłem”, „nie wiedziałem – zorientowałem się”, etc.), wyznacza bieguny, na których rozpięta jest wypowiedź poetycka Śmigielskiego. Przeszłość to obszar zamknięty, choć pozbawiony wyraźnej cezury. Skupia wartości opatrzone znakiem ujemnym, wśród nich: nieludzką doskonałość, patos, krzyk i zgielk. Czas obecny konstituuje się poprzez rewizję tego, co było. Stanowi przestrzeń, która znosi i unicestwia dotychczasowy porządek. Dlatego nie ma już powrotu do patosu, krzyku i dumnego lotu. Śmigielski wybiera szczerłość przeciwko pozie, porażkę przeciw podbojom. Wartości odnalezione nie są łatwe do przyjęcia:

częściej wypada mi pod górę

niż galop w dolinę skory

[...]

częściej ktoś na ramionach przycupnie

niżli szybowiec podsunie lotny

(Zamyślenie)

Nie dają ani pewności, ani gotowych odpowiedzi, ale też nie o nie tu chodzi. Pragnieniem poety jest docieranie do „istoty rzeczy”, do husserlowskich „rzeczy samych w sobie”, takich, jakimi jawią się naprawdę. W heroicznym wysiłku odrzucania ułatwień i uproszczeń, w rezygnacji z kształtów gotowych rodzi się bolesna samowiedza:

przyjmij światło

nieprzewidywalnego

bądź gotowy na klęskę

Znane i tak powali cię z łoskotem

(Nie ulegaj)

Świat istnieje w świadomości poznającego podmiotu. Wysiłek przemieniania rzeczywistości polega na aktywności wewnętrznej. Trzeba nauczyć się patrzeć od nowa, w akcie percepcji stwarzać świat. Dopiero wtedy okaże się, że:

nie ma miejsc zbyt pospolitych

i pozbawionych tajemnic

są tylko miejsca

którym nie nadaliśmy jeszcze znaczenia

(Nie ma miejsc zbyt pospolitych)

Podmiot przeformułowuje swoje *credo*. Konstruuje świat, którego filarami są: wewnętrzny pokój, pokora, otwarcie na tajemnicę, dążenie do źródła. Odrzuca pozór, odmawia udziału w zgiełku świata. Antidotum na zepsuty świat człowieka jest powrót do ładu i porządku natury. Mrówka, jak w biblijnej *Księdze Przysłów*, jest tu najmądrzejszą nauczycielką życia. W tomiku, który można by nazwać „hymnem na cześć mrówki”, „kazanie wróbla” i „liść brzozy” mają tę samą wartość, co „idealny ład biblioteki”.

Drugą płaszczyzną, na której dokonuje się konfrontacja opozycyjnych obszarów, jest sfera wiary. Przemianie Śmigielskiego zdaje się tu patronować autor *Wyznań*, a kierunek duchowej wędrówki wyznacza ton „spowiedzi”, rachunku sumienia:

Przecież to jednak nie skarga ani apel do kogoś
jedynie takie sobie zamyślenie nad własnym grzechem
(*Zamyślenie*)

Zwrot ku transcendencji nie dotyczy jedynie poetyki gatunku (*Prawie litania*), wykorzystywania elementów biblijnej stylizacji („Nawet gdybym kiedyś osunął się w zbyt ciemny wąwóz / nie przestraszę się mroku ciemności”, *Nawet gdybym*) czy religijnej leksyki („różańca koralik pewności”, „komunia wiersza”, „opłatek z płatków”, „msza mrówki”, „kazanie wróbla”). Wybór zaświadczony w formach modlitewnych jest również wyborem wartości ewangelicznych: pokory, prostoty. Chyba najpełniej przynajmniej do nich poeta w wierszu *Zostało ze mnie*, będącym lirycznym wyznaniem wiary, zapisem wewnętrznej przemiany – nawrócenia. Dumne *homo sum* zastąpiło przypieczętowane cierpieniem *ecce homo*. Najwyraźniejszym i chyba dominującym rysem nowego wizerunku jest wyrozumiałość dla słabości:

Gdy zdarza mi się widzieć
jak bliźni potyka się o występ
nie uśmiecham się już w skrytości
jak dawniej
przypominam sobie tylko
ile już razy to nieumyślne niedomaganie
sprowadziło mnie na właściwą drogę
(*Przypominam sobie*)

Doświadczenie własnej niemocy na trwałe wpisane jest także w kondycję poety, w wizerunek twórcy. „Śmigielski przemieniony” wyrzeka się poetyckiej megalomanii:

Nawet gdy czasem mi się zdarza
nieopatrznie urodzić perłę

nie boleję
zawsze może mi się trafić
ziarenko piasku
w macicy jej muszli...
(*Perła w krawacie*)

Poecie, który próbuje określić własną tożsamość, bliższy jest albatros z podciętymi skrzydłami niż łabędź, dumny odkrywca własnych możliwości. „Kurz i pył zasypał ramiona latawca” (*Popiół i kurz*). Poeta odrzuca patos i teatralność. Nie ma już miejsca na *exegi monumentum*:

Głowa jego
kruchy gips
puder spada
z marnych lic
nie wychynie
z włosów ptak
(*Garść wiśni*)

Zamiast wielkich słów – głos ściszony do szeptu, zamiast „stworzeń wyglądown i stanów” – „tylko najczulsze imiona i nazwy”. Wiersz to „miejsce na obecność nieobecnego”, to obszar możliwości, który ma zbliżyć do rzeczy ostatecznych. Jego wartość mierzona jest prawdą życia i cierpienia. Słowo poety znaczy tylko wtedy, gdy rodzi się w bólu, gdy zostaje naznaczone krwią. „Tylko ona – mówi poeta – oddała fałszywe ciepło” (*Rozprawa poetycka*). Dlatego poetycki sposób „zostawiania śladów” polega na otworzeniu żyły i zanurzeniu w niej pióra.

„Nawet na chwilę nie powinienem zapomnieć o skłonności do porównań”, pisze Śmigieński. Niech zatem i mnie wybaczy tę słabość. Trudno bowiem czytając wiersze poety, nie zauważyć jeszcze jednej, tym razem intertekstualnej konfrontacji³. To w takt kołatki Zbigniewa Herberta kołysze się rytm wierszy Śmigieńskiego, zwłaszcza tych, zamykających zbiorów. Nieprzypadkowo krzesło – motyw centralny Herbertowskiego *Studium przedmiotu* – współtworzy metaforę autotematycznego wiersza, który swego tytułu użyczył całemu tomikowi. W *Liście do samego siebie* poeta prowadzi dialog z autorem *Studium*. „Najpiękniejszy jest przedmiot / którego nie ma”⁴ – pisze Herbert, „Pusta kartka jest najpiękniejsza / bo wszystko jest jeszcze możliwe” (*Rozprawa poetycka*) – dopowiada autor *Listu*. Swojemu tworzeniu narzuca herbertowski rygor i dyscyplinę:

3 Na związki poezji Śmigieńskiego z Herbertem wskazywał już wcześniej C.P. Dutka w recenzji *Hymnu* (por. C.P. Dutka, *Wybory poetyckie – liryka Śmigieńskiego*, „Informator Kulturalny” 1997, nr 2, s. 33-35).

4 Z. Herbert, *Studium przedmiotu*, [w:] tenże, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008, s. 281.

gdy wyłoni się wreszcie pożądaný wizerunek
nic nie powinno być przypadkowe
i przypominać zapamiętane obrazy
(*Rozprawa poetycka*)

Podobnie jak Herbert przedkłada powściągliwość nad emocjonalne rozchełstanie i użalanie się nad sobą, odrzuca zgiełk i „zębów zgrzytanie nad kością”. Jest przy tym po stronie Marsjasza; wie, że „trwałe blizny świecą potem ognikami istoty rzeczy” (*Istotna różnica*).

Poszukując owej „istoty”, Śmigiełski sięga jednak po inną niż autor *Studium przedmiotu* poetykę. Swoją wypowiedź często osadza na przeciwległym biegunie wyborów stylistycznych i wersyfikacyjnych. Operuje rymem i rytmem. Wykorzystuje ludowe stylizacje, paralelizmy, powtórzenia, deminutywa. Dlatego obok wypowiedzi dyskursywnych, zintelektualizowanych – proste, śpiewne liryki; obok form wiersza wolnego – rytm powtarzających się figur dźwiękowych, który sprawia, że wiersz chce być możliwym do rekonkretyzacji momentem intuicji życia, złudzeniem pełni, absolutu.

to jest poeta
nie ma skrzydeł
ma tylko upierzoną
prawą dłoń⁵
(*Wybrańcy gwiazd*)

– pisze Herbert.

Głowa jego słodko śni
garść wiśni całuje przez łyżę
tuż tuż szepcze szpak
(*Garść wiśni*)

– to już Śmigiełski. Poeta przemieniony; gotowy na klęskę, otwarty na tajemnicę.

5 Tenże, *Wybrańcy gwiazd*, [w:] tenże, *Wiersze...*, s. 104.

WIERSZY (Z) JEDNEJ JESIENI

(Wojciech Śmigiełski)



Równie dobrze można by nazwać ten tomik „wierszami z jednego miejsca”. Wszystkie utwory zebrane w nowej książce poetyckiej Wojciecha Śmigiełskiego¹ powstały bowiem, a raczej „wyśniły się”, w Dronikach we wrześniu 2005 roku. Miejsce – mała wieś nad jeziorem – jest tu ważne; przesądza o poetyckiej topografii i pozwala zrozumieć zmianę lirycznego idiomu. Zmianę niebagatelną. Oto zniknął Śmigiełski kontestator, spadkobierca tradycji nowofalowej, ściśle strzegący granic swego języka i świata, a pojawił się „Śmigiełski przemieniony”. Inny niż dotąd. Jakie rysy odsłania nowy autoportret? Jakie zdarczenia zapisane zostały w poetyckiej kronice jednej jesieni? Sięgnijmy do początku lirycznej opowieści:

Nad Dronikami lecą żurawie
komu się wyśnił ten klucz popielaty

Chłopcu co tonie kolanami w trawie...
(Anioł prowadzi mnie biały)

Bohater najnowszych wierszy Śmigiełskiego to tyleż chłopiec, po czubki uszu zanurzony w zielonym morzu traw i tataraku, który spogląda na świat z tej „niskiej” perspektywy, co – człowiek doświadczony, kierujący swe spojrzenie ponad wierzchołki drzew, ku niebu. Obie perspektywy zakreslają świat przedstawiony lirycznego tryptyku, jak nazwać można tomik (jego pierwsza część nieprzypadkowo nosi tytuł *Spojrzenie*). Obu – patronuje Roussowskie przekonanie, że natura jako kraina dobra i prawdy posiada moc regeneracyjną: w niej słowa odnajdują swe czyste, niezafałszowane brzmienie; tu można porzucić cywilizacyjne maski, krępujące przebrania i odnaleźć swoje „ja” prawdziwe.

„Ja” prawdziwe Śmigiełskiego, odkrywane na łonie natury i na kartkach *Tchnienia*, jest utkane tyleż z materii namacalnie doznawanego świata, co z pragnień, tęsknot i przeczuć. Przeczucie najważniejsze – to, które nie opuszcza poety od pierwszego do ostatniego wiersza – jest naznaczone stygmatem umierania;

1 W. Śmigiełski, *Tchnienie*, Zielona Góra 2007.

łączy się z zapowiedzią nocy, chłodu, mrozu. Myśl o śmierci wszechogarnia i obzwiądnia, miesza porządki czasu. „Byłem / ciała opłatek pod prześcieradłem ze szkła” – powie o sobie poeta (*Jestem tylko tyle*). Czy w innej dykcji: „Jakie mnie misternie usidliły ciernie / że jeno śmierci umiem służyć wiernie” (*Ciernie*). Można powiedzieć, że nowe utwory Śmigiełskiego to wiersze-trety pisane samemu sobie w przededniu nadchodzącej nocy.

Śmierć przywołuje do siebie (poeta pisze o tym w wierszu *Oddalenie*), zmienia perspektywę i prowadzi w krainę dotąd nieznaną, a przy tym realną bardziej we śnie niż na jawie.

Jeszcze czerni moja
coś przyśni
nim noc przyjdzie czerwona od wiśni
(*Nim noc*)

Charakterystyczny jest tu splot śmierci i zmysłowego, bujnego istnienia; przenikanie się bólu i rozkoszy. Na płaszczyźnie obrazotwórczej odpowiednikiem tej niewspółmierności są kontrasty bieli, czerni, czerwieni (bieli śniegu, czerni nocy, czerwieni wiśni i czereśni) oraz sprzęgnięcie przeciwstawnych elementów, na przykład twardego szkła i delikatnego opłatka. Podobnie jawi się kondycja bohatera: „szron na ustach / glina tłusta” (*Jestem tylko tyle*).

„Ja” liryczne to osoba niepewna siebie i swego losu, postać niejako rozdwojona w sobie. Owo rozdwojenie ma też inny wymiar. Podmiot Śmigiełskiego lubi patrzeć na siebie niejako z boku, z dystansu, często wciela się w postać obserwowanego bohatera, nieraz też odnotowuje momenty dziwnej transmutacji. Tak między innymi w wierszu *Zamiana* sytuacja liryczna oparta została na swoistym *qui pro quo*. „Oto przyszedł strach / i zagląda mi w oczy” – tak zaczyna się opowieść o niespodziewanym gościu, który zjawił się w przebraniu stracha na wróble, zabrał duszę, a zostawił siano i swoje byle jakie okrycie. „Nie ja to jestem” – powie poeta, przeglądając się w lustrze tej „dziadowskiej” kondycji. W *Epilogu* metamorfoza idzie jeszcze dalej:

Jużem pień zielony
czyliż człowiek jeszcze

Połączone w jedno
dwa boże istnienia
Same w sobie trwają
tchnieniem przemienienia

Świat *Tchnienia* to świat na poły tylko realny; nierzeczywisty tak jak senne marzenie przywołanego na początku chłopca bądź też mężczyzny, któremu śnią się

krajobrazy dzieciństwa. W tej onirycznej przestrzeni bohater zanurza się niczym w leśmianowskiej łące:

Łąka mnie złożyła w swoje pościele
 pod głową trawy pod plecy ziele
 Przybliżyć chciała sennie bezbrzeże
 w zieleni leżę
 (*Zielone posłanie*)

Sen mieni się tu wieloma znaczeniami: to we śnie spotkać można „pszeniczną madonnę” (*Polna madonna*), „to sen miał usypać dla śmierci moglię” (*Gonitwa*). W wierszu, z którego pochodzi drugi cytowany fragment, wierszu, warto zaznaczyć, kluczowym dla całego tomiku, dana zostaje niejako wykładnia sennego „zatracenia”:

Patrzcie jak on biegnie z zamkniętymi oczu
 rozcinając proso jak kawałek płótna
 w biegu chce zapomnieć czym jest śmierci dotyk
 (*Gonitwa*)

„Śmierci dotyk” pojawia się nieprzypadkowo. W wierszach Śmigielskiego nie ma bowiem pojęć abstrakcyjnych, wszystko przemawia sensualistycznym obrazem, a percepcja dokonuje się za pomocą dotyku, wzroku, zapachu – doznań, które prowadzą ku cielesnej sferze. Pejzaże tej poezji: jezioro porośnięte rzęsą i tatarakiem, łąka, grzęzawisko to tyleż krajobrazy przyrody, co rewiry zmysłowej podświadomości, obszary ukrytych pragnień. Część owych pragnień kieruje się ku Mariannie. Ta półdziewczyna, półryba, rusałka może, strojna w „naszyjników glony”, zdaje się muzą tomiku, a przy tym ucieleśnieniem natury, personifikowanej w miłosnym uścisku, będącej zarazem wymagającą kochanką oraz czułą matką. Obcować z naturą-Marianną to być wiedzionym na miłosne zatracenie (*Akt w rzęsie*), to także szukać zaspokojenia najbardziej chyba dziecięcej z intymnych tęsknot: do bycia blisko, wtulenia się, przytulenia.

Wizerunek przyrody, równocześnie kochanki i Wielkiej Macierzy ma Leśmianowską proveniencję. Bohaterów Leśmiana przypominają również kochankowie: on „kochał ją jak staw”, „kochał ją jak sad”, ona zwraca się do niego słowami: „pieść mnie kochanku pieść / z nędzą losu się mocu” (*Kochankowie*). Zatracenie w żarliwym *ars amandi* jest jeszcze jedną próbą wyrwania się śmierci.

A ta rozkosz jest po to
 by ta smycz na szyi
 nie odcięła tlenu
 ze skrzydlatych płuc
 (*Polowanie*)

– tłumaczy poeta.

„Skrzydlate płuca” poety karmią się jednak również innym pokarmem – modlitwą. W nowym tomiku Śmigielskiego od samego początku w ścisłym splocie z biegunem ziemi istnieje podobłoczny rejon nieba i aniołów. Być blisko natury, zakłada poeta, to być blisko Boga. Związek *sacrum* i przyrody pieczętuje deifikacja tej ostatniej. Śmigielski pisze o „litaniu do zorzy”, „kościelie lubego jeziora” (*Smuga*), modlitewnie zwraca się do przyrody, parafrazując znaną modlitwę: „Mojaś łąka / łaski pełna” (*Pozdrowienie anielskie*). Ale dzieje się też w tej poezji odwrotnie: desygnat łąki wprowadzony zostaje w modlitwę i tak powstaje nowa wersja „anielskiego pozdrowienia”:

Zdrowaś Mario
łąki pełna
błogosławionaś między badylami
(*Prośba*)

Adresatką modlitewnych słów jest Matka Boża Polna i Łąkowa, Maria z wiejskich kapliczek i ludowych pacierzy. Podobną proveniencję ma Chrystus – brat-łata, strudzony wędrowiec, którego spotykamy w wierszu *Wola*. Rzadziej pojawia się tu Bóg Ojciec, który – jak u świętego Franciszka – „kocha wszystkie stworzenie”. Wiersze Śmigielskiego nie niosą jednak pewności franciszkańskiej wiary:

Boże, co kochasz każde stworzenie
i o każdym wszystko wiesz
Cóżeś myślał, gdym płomienie
jął przemieniać w krwawy deszcz.
[...]
Czy mi rękę swoją dasz,
gdy w odmętach znikam?
(*Moja łza to twoja kropla*)

Nurt modlitewny, zaznaczony stylem wysokim, przejawiający się w takich słowach, jak „opłatek”, „niebios”, „anioł”, „perły zranionych niebios”, najwyraźniej realizuje się w trzeciej części tryptyku, w której najsilniej dochodzi do głosu stylizacja i archaizująca fraza:

Tedy niech będą pochwalone mgły poranne
rozległe schroniska dla załęcznionych
przystanie rozpuszczonej ciszy
sen biały i dżdżysty
(*Mgły zwiewne*)

Autor odrzuca świadomość erudyty i wchodzi w rolę wioskowego lirnika. Posiłkuje się wierszem prostym, momentami „koślawym”, którego kształt oparty jest na

wyrazistym konturze intonacyjnym i uchwytnym wzorcu rytmicznym. Śmigieński często operuje rymem parzystym, co sprawia, że poetyckie mówienie wpada czasem w tok katarynkowy i – w dążeniu do naturalności i prostoty – ociera się o kicz. Forma zdradza powinowactwa z różnymi tradycjami: oprócz wspomnianego Leśmiana słychać tu dykcję Grochowiaka (*Oczekiwanie*) i echa barokowego *vanitas* („Szukam, świeci proch i miał / żar popieli duet ciał”, *tylko ciszę słyszę*), znać otwarcie na świat trochę podobne temu z wierszy Jana Twardowskiego oraz – najwyraźniej może – klimat młodopolskiej poezji wraz z charakterystycznymi dlań pejzażami i zmysłowym światoodczuciem. Najlepsze wydają się jednak te momenty, w których poeta odchodzi od młodopolskich stylizacji, gdy sięga po formę litanijnej apostrofy, jak na przykład w wierszu *Modlitwa*:

Bądź mi jak pacierz jutrzeńką szeptany
 jak pasmo mgły na obnażone biodro
 oset zwątpienia oddal
 (*Modlitwa*)

Warto wsłuchać się w głos Śmigieńskiego także wówczas, gdy wkracza w obszary czułości i śpiewnych inwokacji – w rejony, warto zauważyć, ku którym wyprawiał się wcześniej. I choć w *Tchnieniu* pojawił się „Śmigieński nowy”, „Śmigieński przemieniony”, w jego wizerunku rozpoznać można rysy wcześniejszego autora – bohatera *Listu do samego siebie*; chłopca, który w tomiku *Album* przeglądał fotografie sielskich krajobrazów dzieciństwa. Tyle że teraz, „gdy umilkł skowyt serca / wstał sezon przymierza” (*Polowanie*), chłopiec postanowił zamieszkać w porzuconym niegdyś świecie, powrócić na wieś „co przykucnęła gdzie spięte są trzy strony” (*Słonecznik pochwalony*).

Z tego miejsca wszystko jest jedno
 ból i rozkosz niebo i ziemia
 mleczna droga upada do jęczmienia
 (*Wszystko jest jedno*)

„Z tego miejsca” – zdaje się wierzyć poeta – wyrasta także nadzieja. To bowiem, co umarłe i spopielale, dopiero tu ma szansę, „by powstać z martwych / rozjarzyć się na początku rana bladym brzaskiem” (*Wszystko jest jedno*).

ŚWIAT WYMYŚLONY

(Zygmunt Kowalczuk)



Zycie jest złudą, teatrem, iluzją. Nic nie dzieje się naprawdę. Świat nie istnieje, a jego okruchy odbijają się tylko w lustrach snów i marzeń. Taka świadomość zapisana została w kolejnym, szóstym już tomiku poetyckim Zygmunta Kowalczuka¹.

zrywam kurtynę z nieba
a jej nie ma

szukam kolorów
a to tylko złudzenie
(*Może*)

– pisze autor *Na klifie*. Jego pragnieniem jest świat wymyślony na nowo, namalowany przez artystę słowa. Jeśli Panu Bogu nie udało się stworzyć arkadii – rzeczywistości, która dawałaby schronienie i była w stanie zażegnać niepokój, kompetencje Stwórcy (Kowalczuk przywołuje tu stary literacki topos) przejmuje poeta:

wymyślę nowy świat
niech się stanie naiwny
jak pierwszy obrazek dziecka.
(*Wymyślony*)

Przywilej takiej naiwności nie jest jednak dany bohaterowi wierszy. Poeta wie dobrze, że tylko na rysunku dziecka tęcza może być bezpiecznym dachem. Nie da się ani stworzyć, ani posklejać rozbitego świata.

Co pozostaje? Najpierw – próby wracania do początku: drażnienie dramatu narodzin, wspomnianie „niebieskiego fartuszka matki” (*Moja matka*) i „chłopca zrywającego dmuchawce” (*Z okna*). Innymi słowy: rekonstrukcja własnej, prywatnej historii. W ten sposób rozrachunek z przeszłością staje się punktem wyjścia samookreślenia. I można podjąć nową drogę:

¹ Z. Kowalczuk, *Na klifie*, Zielona Góra 2005.

czułem że nadchodzi czas
 by stanąć na klifie
 pozostawiając wszystko
 (Na klifie)

Jest również inne, sprawdzone przez klasycystów i ich pogrobowców, antidotum, po które sięga autor *Na klifie*: zakorzenie w kulturze. Wiersze zebrane w nowym tomiku, podobnie zresztą jak wcześniejsze utwory Kowalczuka, czerpią z klasycystycznych klimatów: rejestrują wędrówki/ucieczki w nierzeczywiste przestrzenie i w teksty kultury będące ekwiwalentem arkadyjskiej pełni. Oto spotkanie z ikoną (*Widok na ikonę*), oto ruiny w Chersonesie (*W Chersonesie*), eksponaty Pergamon-Museum (*W Pergamon-Museum*). Poeta szuka zadomowienia w „starych księgach” i „klasztorach sztuki”, kolekcjonuje chwile i pejzaże, liczy ziarna przesypującego się piasku, rozmawia z aniołami, wpatruje w bezkres gwiazd. A przy tym łowi słowa-poetyzmy. Na próżno:

ile światów pomieścić zdołam
 nie wiem
 póki uwiera jeden
 (Ile)

Świat boli i uwiera. Nic nie ukoji melancholii, a pamięć nawiedzają znikliwe obrazy. Byłoby inaczej, „gdyby istniał choć fragment pewności / w wymyślającym się dramacie” (*Niepewność*). Niestety, jedynym pewnikiem zdaje się świadomość utraty.

Świat nowych wierszy Kowalczuka jest światem, z którego bogowie odeszli, którego fundamenty rozmyte zostały wodami niepewności. „Błądzimy pośród istnień / nie kleją nam się kolory wiary” (*Niepewność*), „może nie jesteśmy tu naprawdę” / nasze wołanie głos gasnącej gwiazdy” (*Iluzja*). Zużyły się dekoracje świata, skończyła się uczta. I nie wiadomo, czy kielich znów się napełni. „Nic nie jest pewne” (*Tamta wina*).

KTÓRE DY DO SENSU?

(Anna Szewczuk)



Dystans i zbliżenie, filozoficzna refleksja i zapis wrażenia – to bieguny, na których rozpiną swą wypowiedź poetycką Anna Szewczuk. „Badam świat dotykiem” oświadcza w wierszu otwierającym tomik *Przenikalność*¹ i przyjmuje postawę badacza. Zastane prawdy poddaje rewizji, powszechne sądy – weryfikacji. Sprawdza, docieka... nie ufa, bo przecież:

wiedzieć
i wiedzieć że się wie
to dwie różne sprawy

tak samo różne
jak żyć z obowiązku
i żyć
(*Refleksja*)

Tak samo też różne – dodajmy, posiłkując się tekstami poetki – jak „wierzyć w siebie” i „wierzyć sobie”, „wierzyć w człowieka” i „wierzyć człowiekowi”. Treści wiersza dyktuje dialektyka deklinacji. Ważne są niuanse i odcienie. Istotę prawdy najlepiej wyraża paradoks. Dlatego autorka zderza konkret z abstrakcją, wielość z jednością. W wyliczeniach mnoży przeciwieństwa. Jednak często w dążeniu do „całości” i „doskonałości sensu” odkrywa to, co już odkryte. Gdy pisze, że „tak naprawdę byt zaczyna się w niebycie” (*Byt*), a „stawanie się jest najbardziej niedostrzegalne” (*Stawanie się*), sama wpada w pułapkę banału albo powtarza słowo cudze. I już nie odkryciem, ale powtórzeniem zadziwiającej prawdy znanej choćby z wierszy księdza Jana Twardowskiego stają się słowa:

największa niezwykłość
jest
w zwykłości
tajemnica
w prostocie
prawda w niewinności
[*** największa niezwykłość...]

1 A. Szewczuk, *Przenikalność*, Zielona Góra 1996.

Dlatego bardziej przekonująca jest Szewczuk tam, gdzie ufa dotykowi. Gdzie intelekt ustępuje odczuciu, a filozoficzny system zostaje zastąpiony doświadczeniem i prawdą lirycznego „ja”. „Kocham życie / mocniej niż zwątpienie / mocniej niż / kiedy kończy się wiosna” (*Kocham życie*) – wyznaje. „Badam świat dotykiem”, bo przecież „świat jest wzajemnym dotykiem” [*** badam świat...]. Łatwiej go odczuć niżeli zrozumieć. I nawet jeśli, zapisując to odczucie, poetce zdarza się grzeszyć nieudaną metaforą, poetyzmem czy kolokwializmem, to paradoksalnie wtedy dopiero autentyczne staje się jej:

odkrywanie świata
w każdym drgnięciu powieki
w każdej sekundzie
która minęła
błogosławionej jednostce czasu
stworzonej przez ludzi.
(*Pochwała ruchu*)

ŻYJĄC W ŚWIECIE ROZBITYM

(Maria Sidorska-Ryczkowska)



Współczesna kultura tęskni za jednością i kształtem klarownym. Odcięta od źródeł, skazana na amorficzność rozbija się o chaos otaczających zjawisk. Błaga o mit¹. To błaganie donośnie rozlega się w tomiku wierszy Marii Sidorskiej-Ryczkowskiej zatytułowanym *Naczynie wieczności*².

Twarze zatrzaśnięte bramy
spojrzenia pomieszane klucze
Swentyną nie będąc
czeszę włosy u źródła
(U źródła)

– pisze autorka w wierszu otwierającym tomik. Czesanie okazuje się tu pustym, odartym ze znaczeń gestem. Źródło – symbol siły życiodajnej wyschło, znaki zostały odebrane:

Z chaosu kluczy wyłowisz
w najlepszym razie nic
pobrząkujące srebrzyście
do złudzenia.
(U źródła)

Świat poetycki Sidorskiej to obszar spustoszony, przeniknięty brakiem. Zegary umarły, rzeki nie mają źródeł, ani ujścia, drogi prowadzą donikąd. Uporczywie powracające słowa „szkło”, „szklany” ewokują zarazem kruchość i obcość. Człowiek – mieszkaniec rozbitej, ogarniętej chaosem rzeczywistości czuje się rozdarty i zagubiony, skazany na samotność i cierpienie. Jego obsesją jest czas, ale czas taki, który nie zna teofanii. Godot nie przyjdzie, nie ma wczoraj, ani jutra, nie ma nadziei.

¹ *Błaganie o mit* to tytuł wydanej niedawno książki amerykańskiego psychologa, R. Maya (przeł. B. Moderska, T. Zysk, Poznań 1997). Jak zauważa autor, jedną z najważniejszych potrzeb współczesnego człowieka jest pragnienie mitu. Kondycję naszej cywilizacji i kultury najlepiej wyraża właśnie tęsknota za niedającą się racjonalnie wytłumaczyć rzeczywistością mityczną – „wiecznością wdzierającą się w czas”.

² M. Sidorska-Ryczkowska, *Naczynie wieczności*, Zielona Góra 1997.

W sytuacji bez wyraźnych wzorców i celu, w jakiej znaleźliśmy się pod koniec XX wieku, nic dziwnego, że wielu zapaleńców zwraca się ku nowym kultom albo wskrzesza stare, szukając ucieczki przed lekiem i poczuciem winy, depresją, tęskniąc za czymś, co wypełniłoby pustkę w ich życiu³

– pisze Rollo May. Nic dziwnego nie ma pewnie i w tym, że autorka *Naczynia wieczności* zwraca się ku *Biblii* i mitologii. Sidorska często wykorzystuje siłę patosu zawartą w konwencjach stylu biblijnego: „Jesteś naczyniem wieczności...”, „Zanim w pył się obrócisz...”, „Człowiek zrodzony z niewiasty...” to początki tylko niektórych wierszy z tytułowego cyklu. Zebrane tu utwory przypominają bezładne wypisy z księgi Koheleeta. Kalki stylu biblijnego oraz biblijne rekwizyty odnaleźć można także w pozostałych cyklach. Wśród bohaterek Sidorskiej są Maria i Marta, Elżbieta i Rebeka, Maria Magdalena, ale nie tylko. W wierszu mówi także bohater mitologii, skarży się wygnaniec z mitycznej Arkadii:

my okruchy Wielkiej Myśli
zagubione rozrzucone
my okręty żeglujące po przestworzach
my chwilowi goście Ziemi
wciąż mijamy się płyniemy
chcemy wrócić do Ojczyzny
nie umiemy
[*** Skrzydła ptaka uwięzione]

Nie ma bowiem powrotu do utraconej Jedności. Przywoływane na próżno utarte toposy i biblijne postaci zapełniają tylko rekwizytornię martwych masek. Jediną realnością jest nicość, jedyną postawą – zgoda na bezsens, na osaczenie w egzystencjalnej trwodze. Dlatego w wierszu *Zanim w pył się obrócisz* – utworze, który zamyka ten zbiorek, poetka zapyta:

może warto spróbować
przepchnąć wielbłąda
przez igielne ucho
poszukać potwierdzenia
w jasnym oczach dziecka

Może warto też wymienić słowa-poetyzmy: ptaka, gwiazdę, kwiat, księżyc, kamień? Zrezygnować z uporczywie powtarzanych „pustych rąk”, z apokaliptycznych, pozbawionych siły wyrazu kontrastów, wreszcie z niemal groteskowych obrazów, jak ów „pogodny uśmiech wampira nad szkarłatną różą”, który „czyha wciąż wytrwale na pogodę taką” (*Zapomniana melodia*). Nawet jeśli elementy realistyczne sąsiadują z surrealistyczną poetyką snu, ich odpowiednikiem wcale nie

3 R. May, *Funkcje mitów*, [w:] tenże, *Błaganie...*, s. 19.

musi być piętrowa metaforyka i zawilść związków znaczeniowych, zagmatwane konstrukcje, które rażą przypadkowością i dowolnością skojarzeń. Anakoluty, jeśli są celowo użytym środkiem artystycznym, nie powinny budzić podejrzeń o stylistyczne niedopracowanie. Tymczasem w wierszu Sidorskiej czytamy:

zimne krople mam pełne dłonie
ciężkie ręce żelaznych kropli
włosy oddane wiatru
oczy tam horyzont nieskończony
stopy rozstajnym drogom

Nie wystarczą zużyte gesty, hieratyczna składnia, siła patosu zapisana w kulturowych konwencjach. Wyeksploatowane chwytły nie odnowią mitów. Dlatego może spróbować „przepchnąć wielbłąda przez igielne ucho”? Rozprawić się z oporną materią świata i słowa?

POMIĘDZY KOŁKIEM W PŁOCIE A TEATREM ANTYCZNYM

(Jolanta Pytel)



Można i tak. Nie walczyć z nieuchronnością zdarzeń, nie zaklinać czasu. Wybrać rzeczywistość tego, co minęło. Odwrócić zegar – niech wybija godziny wstecz.

Materia, z której utkane są obrazy poetyckie w najnowszym tomiku poetyckim Jolanty Pytel¹, to fragmenty snów i wspomnień, ułamki mitów, okruchy codzienności. Podmiot mówiący sytuuje się w przestrzeni naznaczonej nietrwałością i brakiem. Drzwi zostały zatrzaśnięte, drzewo „nie ma ramion ani nieba”, przestrzeń „nie odpowiada na pocałunki”. Formalnym wykładnikiem nierealności świata jest powracający przymimek „bez”: „usta **bez** pocałunku”, „krzesło **bez** ciepłego ciała”, „sen **bez** śnienia”, „oddech **bez** powietrza” [podkr. M.M.]. Bardziej uchwytne wydaje się rzeczywistość wspomnień:

Znowu jestem małą dziewczynką
Podwórko pamięci gra w dwa ognie
dzika winorośl powstrzymuje piłkę
(*Podwórko pamięci*)

Jednak i ten obraz za chwilę „rozplywa się we mgłę”. Pozostaje ślad, echo, stara fotografia. Wszystko, więc także i przeszłość została opatrzona znakiem śmierci. Czeklin widziany w perspektywie piaszczystej drogi i przydrożnej kapliczki jest wioską umarłą. „Czasem tylko jastrząb przeleci / nad ruinami domów / i jaskółka szukająca okna” (*Czeklin*).

Gdy pamięć poetki sięga głębiej, przywołuje obrazy przodków. To już nie babka i jej dzieciństwo, to przeszłe pokolenia; historia, która staje się mitem. W teraźniejszość wkracza hieratyczna przestrzeń symboli. Przedstawienia oniryczne wyrastają poza sferę indywidualną, poza osobistą archeologię podmiotu i schodzą w głąb obrazowego podłoża, wspólnego dla całej kultury. Czarny Aptekarz, Narcyz, Penelopa, a także kobieta przemieniona w wierzbę płaczącą, mężczyzna, który z wielbłądem wędruje przez pustynię, piasek, klepsydra, wyschnięte usta – to

1 J. Pytel, *Czarny aptekarz*, Zielona Góra 1999.

motywy-symboli, ewokujące smutek, rezygnację, odczucie samotności i opuszczenia. Pragnienie nie zostanie zaspokojone, oczekiwanie się nie ziści. „Kolek w płocie / to tylko kolek w płocie”. Czas greckiej tragedii, w którym nie ma odwrotu od nieuchronności zdarzeń, spleta się tu z klimatem dramatu symbolistycznego – oczekiwania na to, co się wydarzyć nie może.

Podobnie nierzeczywiste jest istnienie podmiotu. „Dlaczego być / znaczy więcej niż nie być?” (*Pytanie*) – powtarza poetka znane słowa filozofa. Dotykając wieczności, doświadcza cierpienia. To samopoczucie najpełniej chyba wyraża wiersz *Obrazek*: zawieszenie wśród zranionych schodów donikąd, wśród mężczyzn znikąd; oczekiwanie na tego, który nie przybędzie. „Zagniewany malarz przekreślił mnie / jednym dotknięciem pędzla”. Nad życiem wydają się dominować prawa sztuki. Bronków widziany przez moment znika „i znowu było tylko biurko / i ja z białą kartką papieru” (*Bronków*). W poetyckim spojrzeniu partia szachów czy wykład Marka Garbali przemieniają się w mit, zastygają w milczeniu. I nawet zegar nie stoi już na straży realnego istnienia:

Próbuję powstrzymać zegar
ale z rąk mi się wymyka
z parapetu spada
wciąż czas odmierza
Kiedy dojdzie do początku świata
wyrzucę go przez okno
(*Zegar*)

A wtedy pewnie świat istnieć przestanie.

Z LĘKU PRZED MILCZENIEM

(Janina Elżbieta Lorenc)



Disarstwo kobiece rozpatruje się zazwyczaj w odniesieniu do uniwersalnego wzoru twórczości męskiej. Opozycja binarna „męskie – żeńskie” sytuuje kobiecość po stronie braku. Intelktualizm, uniwersalizm, dystans przeciwstawia emocjonalności, indywidualizmowi i zaangażowaniu. Tymczasem poezja Janiny Elżbiety Lorenc zdaje się istnieć w znaku dwuwartościowym, w przestrzeni osadzonej na obu skrajnych biegunach. Z jednej strony żartobliwy dystans, zabawa słowem, z drugiej – mozaika przeżyć osobistych, rejestracja uczuć i doznań zmysłowych.

zostałam iluzjonistką
potrącana przez przechodniów
wyciągnęłam z tłumu zająca
i zamieniłam go w parę gołębi
[*** zostałam iluzjonistką...]

– oświadcza poetka w wierszu, którego początek posłużył za tytuł debiutanckiego tomiku¹. Żartobliwe utwory z otwierającego tomik cyklu *Bawiąc się w życie* są popisem intelektualnej i językowej sprawności. Kpina, celna obserwacja obyczajowa przybiera tu kształt małej formy lirycznej: fraszki i limeryku. Domeną konceptu staje się zwłaszcza ten ostatni gatunek, wywodzący się z angielskiej poezji humorystycznej. Chwyty kalamburu i paronomazji, komiczno-groteskowa treść znoszą każde „serio”, pozwalają „bawić się życiem” i przeciwstawiać mu przewrotną, nonsensowną logikę wiersza.

jak pani ładnie to robi
powiedziały brązowe oczy
będę pani widzem
rzekło prawe
a ja wielbicielem
dodało lewe
zamknęłam swoje dłonie w twoich
i zamieniłam się
w zwyczajną dziewczynę
[*** zostałam iluzjonistką...]

1 J.E. Lorenc, *Zostałam iluzjonistką*, Żary 1997.

„Zwyczajna dziewczyna” czy raczej „zwykła kobieta” to bohaterka drugiej grupy wierszy objętych wspólnym tytułem *Po tej stronie cienia*. Tutaj nie ma już miejsca na maskę dystansu. Janina Elżbieta Lorenc wypowiada się, eksponując cechy typowo „kobiece”. Jej świat postrzegany jest poprzez pryzmat uczuć i emocji, jej erotyka – sensualistyczna i zmysłowa, przefiltrowana zostaje przez naturalną wrażliwość poetki. Wiersze-erotyki nie wykraczają poza dotychczasowe konwencje poetyckie, mieszczą się w obszarze schematów i modeli emocjonalno-wyobraźniowych zakorzenionych w polskiej poezji kobiecej. Tak jak fraszkom patronował Stanisław Jerzy Lec, tak tu pobrzmiewają echa utworów Małgorzaty Hillar, Haliny Poświatowskiej.

zamknij moje ciało
w dłoniach
niech usta
mówią pocałunkami
niech biodra
uniosą się na deszcz
na urodzaj
(*Erotyk III*)

Wiersz dokumentuje stany wewnętrznej iluminacji. Miłość doznawana zmysłowo zatrzymuje czas i ocala istnienie, ale nie stanowi odpowiedzi, bo „żadna miłość nie jest / ostatnią deską ratunku” [*** żadna miłość nie jest...]. „Brak” to w tej poezji puste miejsce po wierze i nadziei, to istnienie „bez biletu” i bez ciepła pozostawionego „wśród niepotrzebnych rzeczy” [*** nikt nie opiewa...]. Odwrócony, często przywoływany idiom modlitwy podporządkowany jest uczuciowemu *credo*:

nie mam wiary
nie widziałam anioła i diabła
[*** nie mam wiary...]

Wiersze rozpisują na wersy uczucia lęku i samotności. Zawierają ton przedwczesnej rezygnacji i tęsknoty za tym, co nie nadejdzie:

lękam się milczenia
wypełnionego szeptem
czekaniem
odkrywam pustkę
korytarzy tęskniących
(*modlitwa*)

Już lepiej „błagać Charona o litość”, lepiej zostać „po tej stronie cienia”, „na krańdzi krzyczącej bieli” (*modlitwa*).

W tej sytuacji pisanie okazuje się autoterapią, nieodpartą wewnętrzną koniecznością. Żart, nonsens i wszystkie formy „serio” to odmiany tego samego, przywoływane, by zażegnać milczenie, by zaczarować czas i nieznośną rzeczywistość. Szeherazada mówieniem chciała pokonać śmierć.

W RYTMIE SERC I ZEGARÓW

(Jolanta Baworowska)



Bohaterem poezji Jolanty Baworowskiej jest czas. Czas empirycznie uobecniony w odczuciu nieuchronności własnego i cudzego przemijania. Odchodzi lato – „kasztanom pękają serca” (*Żal*); mija dzień – „teatr kilku podwórek zakończył spektakl” [*** teatr kilku podwórek...]. Lustro odbija „stygmata powolnego umierania” [*** Nie drwij...].

W debiutanckim tomiku poetki¹ świat przedstawiony poddany jest „rytmowi serc i zegarów”. Tutaj nic nie dzieje się nagle. Upływające chwile nawarstwiają się powoli i uporczywie jak kurz, pająk tka swą sieć, kornik mozolnie drąży deski stołu i podłogi. Życie upływa i niszczeje, a metonimicznym odpowiednikiem tego procesu jest los budynków – pomników historii. Dzisiaj w zajeździe Schauffera już „nikt nie otwiera powozowni stajen” (*Zajazd Schauffera u progu XXI wieku*), pałac Promnitzów zamieszkuje tylko „muzyka wiatrów / deszcze opłakują barokową świetność” (*Pałac Promnitzów*). W tych dwóch utworach, najlepszych chyba w całym zbiorze, najsilniej dochodzi do głosu charakterystyczny dla Baworowskiej typ ekspresji, krzyk milczenia ewokowany bezsilnością wobec praw przemijania: „Końskie łby w uniesieniu / rzą do pułapu nieba” (*Zajazd Schaufferów...*), „okna ciemnieją na ludzką bezradność” (*Pałac Promnitzów*). Milczenie, majestat ciszy, w którym trwają stół i krzesło, uczy pokory, trudnego pogodzenia z czasem. W przesunięciu semantycznym realność czterech nóg „z oparciem – być może – / jedynym” (*Krzesło mistrza*) – ilu poetów zainspirował Berlewi! – metaforyczne splata się z egzystencjalnym doświadczeniem człowieczego upadku.

„Długie trwanie” materii – rzeczy i przedmiotów mieści w sobie rezygnację. Wiedzą o niej stare kobiety – bliźniacze siostry czasu: Maria S., babunia, Penelopa. Ich losem są samotność i oczekiwanie, pomnożone tęsknotą, przeniknięte tragiczną wiedzą, że nic się nie wydarzy. Penelopa „pielęgnuje / ufnym oczekiwaniem / obietnicę / rychłego powrotu / w cieniu drzewa / niebotycznych złudzeń / tka szatę / której nigdy końca” [*** Przez wiele lat...]. Maria S. pozwala pająkom tkać „koronki nadziei [...] od upartego czekania / włosy ma przetkane / srebrną poświatą pajęczyny” [*** Maria S. jest...]. Człowiek, zdaje się mówić poetka, jedna

1 J. Baworowska, *W rytmie serc i zegarów*, Żary 1999.

z licznych uczennic Jeana Paula Sartre'a, jest skazany na istnienie samotne. Nawet miłość (a może zwłaszcza ona?) przynosi gorzką prawdę o tym, że ciężar spraw – „nie zawsze podzielny / [...] śpiąc śnimy nie o sobie / na progu dnia / porozumienie / kneblując pośpiechem” [*** Oczy łzawią...].

Ekspresję oswaja tu melancholia, owa „dominanta rezygnacyjna”, znana choćby z utworów Jarosława Iwaszkiewicza. Jednak nie on jest patronem tych wierszy. Mówiąc językiem ścisłym, kameralnym tonem autorka osadza swą wypowiedź w strukturze wiersza różewiczowskiego. Operuje paralelizmami, parataksą, często otwiera wiersz czasownikiem („ufam”, „uciekać”, „wykrzyczeć” etc.). Wykorzystuje także różewiczowski sposób zwielokrotniania znaczeń poprzez charakterystyczne rozczłonkowanie wersów, na przykład:

nad strumieniem rwącym
błękit niezapominajek.
[*** Czasem biegnę...]

lub

pierwszy zna czas
łakomego kornika
z sąsiedztwa
spróchniałej podłogi
(Stół)

W taką bardzo podobną frazę wpisywała swoje liryczne doświadczenie Halina Poświatowska. Pokrewieństwa są wyraźne, widoczne zwłaszcza w refleksji nad upływającym czasem, w typie lirycznego adresata i sposobie obrazowania erotyków. „Ptaki moich myśli”, „stygnat powolnego umierania” czy motyw wiatru „przelatującego nad samotnią” – to elementy krajobrazu poetyckiego charakterystyczne dla autorki *Ody do rąk*, podobnie jak przyroda – antropomorfizowana, ekwiwalentyzująca liryczne przeżycie („tęsknić wiosennym sadem”, „rozpływać się chmurą”).

Natomiast sposób segmentowania wiersza – skupieniowy, osłabiający związki składniowe i dający możliwość wieloznaczeń odsyła już do innej poetyki. Śladem lingwistów, podmiot czynności twórczych bawi się słowem, wykorzystuje utarte związki językowe. Niekiedy cały tekst zostaje podporządkowany obrazowi frazeologicznemu. Bohaterka wiersza *Z ogłoszeń* to „pani w kostiumie / szytym / grubymi nićmi / emancypacji / z rzędem spraw / dopiętych / na ostatni guzik”. Częściej wypowiedź ma postać językowego konceptu – wywodu, który swoje rozwiązanie-pointę uzyskuje w zakończeniu ([*** Ojca uwiodła...], [*** Na rozwichrzonym podwórzu...]). Bywa niekiedy i tak, że poetka operuje zużyтым szablonem, porusza

się w obrębie potocznych skojarzeń. Dlatego wartość tej liryki należy upatrywać gdzie indziej – tam, gdzie wyobraźnia poetycka wypowiada się poprzez metafory ewokacyjne, budujące obraz za pomocą sugestii i skojarzeń. Tak dzieje się w wierszu o milczącej fontannie „do której / drzewa rzucają / złote monety liści / jakby wierzyły w powrót / rozgadanej wody” (*Fontanna*). Podobny zabieg organizuje też znaczenia innego wiersza:

Wyminęłam
rozbity gniew

Wysłałam
myśli złożyć
w wachlarz

na balkonie
pełne kielichy surfiń
wznosiły
słoneczny toast.
[*** wyminęłam...]

Poezja Jolanty Baworowskiej jeszcze szuka własnego głosu, sięga po różne, odmienne poetyki, niekiedy ociera się o banał i poetyzm. Mieści jednak w sobie duże możliwości. Jest uwrażliwiona na język, jego odcienie i opalizacje, rozporządza odkrywczą metaforyką, własnym światem wyobraźni. Czy głos poetki zabrzmiał wyraźnie i odrębnie, czy znajdzie dla siebie miejsce wśród lirycznych zamysłów nad przemijaniem? A może pójdzie inną jeszcze drogą? Czas pokaże.

ŚLADY PRZESZŁOŚCI, ZNAKI PAMIĘCI, GESTY POJEDNANIA

(Janusz Werstler)



Niemiecka przeszłość Ziem Zachodnich, krzywda wygnańców, losy przesiedlonych... jeden z ważnych tematów naszej współczesności. Jeśli wkracza na teren poezji, zawłaszcza obszary wyobraźni, to może znak, że staje się czymś więcej niż tylko politycznym rozrachunkiem, rewizją historycznych faktów?

Leży przede mną tomik wierszy¹ Janusza Werstlera, żarskiego poety, który jako dziecko dotarł na Ziemię Zachodnie wraz z grupą wschodnich repatriantów-uchodźców. Był rok 1945.

wygnani
nawet poza
okrąg wyobraźni
granice człowieczego
bólu
rodzinny pejzaż
natrętny
poza pamięć zatartą
(Wygnańcy)

Autoprezentacja otwierająca zbiorek nie pozostawia wątpliwości. To mówi jeden z tamtych, przybyłych na Ziemię Odzyskane ponad pół wieku temu. Jego przeżycie, choć poświadczane imionami pojedynczych miejsc i osób, jest udziałem całej zbiorowości i jako takie domaga się świadectwa, ocalenia.

Co więc ocala poezja Werstlera? Z pewnością pamięć i przeszłość, niezabliźniony ból, niezapomnianą krzywdę, tęsknotę naszą i... ich. Oni, to niemieccy mieszkańcy zachodnich miast. Ci, którzy na tych terenach powtórzyli losy Polaków wysiedlonych z Kresów. Ich obecność w dziwny sposób przenika życie współczesnych mieszkańców. Kto chodził niegdyś ulicami mojego miasta? Czyje duchy zakłęto w zaułkach żarskich uliczek? Czyje cienie wyglądają zza murów? Zdaje się pytać poeta. Swój los wygnańca dopełnia podobnym, niemieckim losem. Przesunięcie akcentów, zmiana perspektyw sprawia, że oto mamy do czynienia z czymś więcej niż tylko z remanentem pamięci, elegijnym powrotem do „miejsc

1 J. Werstler, *Ocalone w słowie: odejście Marii, odejście Anny*, Zielona Góra 2001.

świętych”. I choć nie jest to, jak czytamy w posłowiu, pierwsza w lubuskiej literaturze „tak szeroka i dogłębna, próba dialogu o trudnych historycznych przejściach” (był już m.in. wydany przez biblioteczkę nadwarciańską Rocznika Historyczno-Archiwalnego pamiętnik Hildy von Laer *We dworze Charlottenhof* [Gorzów 1995], były nominowane w konkursie „Gazety Wyborczej” reportaże Włodzimierza Nowaka, książka Bernadetty Nitschke, *Wysiedlenie ludności niemieckiej z polski w latach 1945-1949* [Zielona Góra 1999]), to, jak się zdaje, pierwszy raz mówi o tym lubuski poeta.

Poezji trudno jest dźwigać ciężar historycznych wydarzeń, ale też właśnie dlatego ma ona szansę powiedzieć coś więcej. O ile uda się jej uniknąć niepotrzebnego patosu, o ile nie zbliży się zanadto do publicystyki, nie poprzestanie na historycznym opisie. O ile pozostanie sobą. Jak to wygląda w przypadku omawianego zbioru?

Wiersze zebrane w książce Werstlera układają się w starannie skomponowaną całość – opowieść o losach przesiedleńców i ich niemieckich poprzedników, którą dopełniają opisy miejsc, portrety osób i... momenty zadumy. Liryczna fabuła tomiku skupia się w trzech rozdziałach, nazwanych kolejno: *Odejściem Marii*, *Odejściem Anny* (taki też, oparty na zestawieniu tych dwóch „odejść”, jest podtytuł zbioru) oraz *Narodzinami miasta*.

Początek wyznacza topografia miejsc opuszczonych: „Zamgielny / zachrzcielny / bezuliczny / bezdomny” (*Kałuż*). Kałuż, w którym urodził się poeta, Buczacz – miejsce narodzin jego matki, rodzinna wieś ojca – Bitków, a także Stanisławów, cmentarz Łyczakowski... oto jesteśmy w kręgu nostalgicznych tęsknot, powrotów do „miejsc świętych” i opuszczonych krajobrazów.

Ponad Bitkowem
szyby jak świece łojowe
albo kaganki oliwne
tłą o pamięci
[...]
Hałdy smutku pod szybami Bitkowa
(*Bitków*)

– powie poeta, kreśląc obraz rodzinnych okolic. Ciąg opisów buduje poetycką genealogię i prowadzi do punktu kulminacyjnego tej części: do obrazu Marii, która „w pośpiechu / z naręczami / swoich dzieci / biegnie przez / kartoflisko” (*Odejście Marii*).

Odsłona druga przynosi zmianę miejsca i czasu; zmianę dykcji. Jest lutowy wieczór. Przed żarskim ratuszem zebrali się mieszkańcy: Ewald Ditrich, Emma Miller, Dawid Hadt, inni. Słuchają ostatniego przemówienia, „na drugi dzień

zaczęto wywozić / tobołki bólu / ogromne pakunki / rozpacz i rozgoryczenia”. Tu kierunek lirycznej historii wskazuje retrospekcja, czas biegnie wstecz, cofa się do wydarzeń sprzed końca wojny, a poetyckim opisem rządzi rekonstrukcja i wyobraźnia. Fragmenty murów, stare gazety i przedmioty stają się pretekstem poetyckich dialogów. Oto karta na marmoladę, punkt wyjścia do rozmowy z Anną:

w 43 dostałaś
Reichskartę
na marmoladę
powiedz
kto to wpadł
na pomysł
żeby marmoladę
dzielić na porcje
kto taki wywiódł cię z tego
ukwieconego ogrodu
(Karta)

Odpowiedź nie jest ważna. Pytającemu nie zależy na rozpamiętywaniu tragedii, poszukiwaniu winowajcy. Jego celem jest empatyczne wniknięcie w klimat wojennych czasów i... wywołanie „ducha miejsca”.

chodzę po tej ulicy
twoimi stopami
[...]
moim sercem czuję
twój przyspieszony puls
(Spacer po Niederstrasse Dolnej
Osadników Wojskowych)

Gazeta „dopiero ze środy 25 listopada 1942 roku” – „jeszcze wiele wiadomości przed nami”. Salon meblowy, kawiarenka, spacer, który budzi refleksję, że „pod szesnastką / mieszkał Adolf Fiedler / i sprzedawał / południowe owoce / obok Annie Ernst / i malarz Otto Stiler” (*Spacer...*). Poeta tropi ślady przeszłości. Szuka tego, co łączy, konstruuje hipotetyczne sytuacje, takie jak ta:

u fotografa Müllera
przy Logenstrasse 8
młody wyrośnięty chłopak
z matką
czeka na zdjęcie
jutro
wyjeżdża na front
by spotkać się
ze mną
(U fotografa Müllera)

Nad obrazami, jak migawkami filmu, nadbudowany zostaje liryczny komentarz, refleksyjna warstwa tej poezji, która w zakończeniu wiersza przybiera kształt pointy („Anno bolejąca ze mną”, *Karta*), pytania („kiedy wreszcie / z rozpaczy / padniecie sobie / w objęcia”, *U fotografa Müllera*) bądź apelu („Idźmy do jawy zbratania”, *Salon meblowy...*).

Część trzecią, *Narodziny Miasta*, otwiera tytułowy poemat. O nowych czasach, o nowej ojczyźnie, o jeszcze jednym nowym domu i (chyba bezwiednie?) słyhać w nim także echa tamtej, socjalistycznej frazeologii. Werstler opisuje trudny proces odbudowywania, zasiedlania, nawiązywania przyjaźni, kształtowania nowej tożsamości i nowych więzi. Dwa słowa-klucze tego tomiku to właśnie „przyjaźń” i „ból”. Najpierw ten drugi: ból polski i ból niemiecki, związany z widmem wojennej zagłady, zrosnięty ze śmiercią, bo przecież „nasz początek drogi zaczyna się wśród mogił”. Przyjaźń natomiast to więź polsko-niemiecka, braterstwo miast, wsi, rzek i ludzi. Tak jak w wierszu zatytułowanym *Przyjaźnie*, gdzie:

Zbrucz do Warty
szemrze
i Prut z Kwisą
zbratany
i chutory i zaśpiewki

Nie brak tu znajomych toposów (mostu i tęczy) oraz haseł. „Nie ma granic geograficznych / jednak cierpi ziemia” (*O bólu*) – oznajmia poeta. Podobny ton pojawia się także w często ponawianych gestach pojednania: „przyjedź do mnie na spacer po Dolnej”). I niekiedy trudno oprzeć się wrażeniu, że ta dykcja, choć organizuje treści przecież inne, jest dziwnie podobna do tamtej; momentami nadto nachalna, nadto dydaktyczna...

Ból podobnie jak przyjaźń, wpisuje poeta w obszar ogólnoludzki: wojenny, wygnańczy; nadaje mu wymiar patriotyczny (świętej ziemi) i rodzinny. Ten ostatni nosi imiona własne Marii, matki poety i Anny, znanej tylko z imienia, której hipotetyczną historię autor stara się odtworzyć. Obie kobiety są tu najbardziej przekonującymi wyrazicielkami zbiorowego losu. I właśnie konfrontacją ich paralelnych kolei życiowych, siłą lirycznej rekonstrukcji – o wiele dobitniej niż wagą głoszonych haseł pojednania – przemawiają wiersze Werstlera. Najlepsze wtedy, gdy udaje im się w kilku słowach uchwycić rys postaci, nakreślić obrazy bliskich, zapisać wzruszenie, tak jak w wierszu o Bronku:

widziałem Bronka
szedł zbołałym krokiem
spieszył się
Pan mu pozwolił
zejść z nieba

tak na chwilę
by zobaczyć
czy nie trzeba
nam czymś pomóc
(Broniek Klapczyński)

W zakończeniu podmiot mówiący uchyla zasłonę historii, znów jest poetą żyjącym „tu” i „teraz”, pragnącym zostawić ślad także po sobie. Do osobistego tonu wyznania, znanego z tomików wcześniejszych (*Pytania* 1970, *Najbliżej serca* 1998, *Rozpytywanie sumienia* 1998), dochodzi jednak rys nowy: „zmierzam w stronę nienakreśloną różą”. Czas się powoli wypełnia. Może dlatego potrzebne było spojrzenie wstecz, godzenie tego, co zostawione i co zastane; jednanie, porządkowanie? W ostatnich swoich wierszach czynił tak bodaj największy współczesny poeta urodzony na Kresach. Chyba nieprzypadkowo właśnie jemu, Zbigniewowi Herbertowi, poświęcił autor *Ocalonego w słowie* wiersz zamykający zbiorek. I jeśli warto ocalić jeszcze coś z tamtej poezji, to chyba to, czego u Werstlera nie znalazłam: „kamień skrzydlaty”, „ciężką i pożywną wodę” i „taki chleb co żywić może całe życie”² – zrośnięte z miastem znaki ponad historią i czasem.

2 Z. Herbert, *W mieście*, [w:] *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008, s. 679.

LIRYCZNE PODZWONNE

(Janusz Werstler)



Oddajemy do Państwa rąk kolejną publikację związaną tematycznie z Kunicami. Po monografii miejscowego zabytkowego kościoła, po lekturze tradycji szklarstwa, prezentujemy część historii ujętej w ramy strof wiersza¹.

Słowa wydawcy ze wstępu do książki poetyckiej Janusza Werstlera trafnie oddają charakter tej publikacji. *Kunickie strofy*, siódmy w dorobku autora tomik wierszy, w całości zostały poświęcone Kunicom – dzielnicy Żar, zlokalizowanej na południowo-wschodnich krańcach miasta. Do roku 1972 Kunice Żarskie funkcjonowały jako samodzielna, choć ściśle związana z Żarami, miejscowość (w latach 1969-1972 posiadały nawet prawa miejskie); koniec wieku XIX przyniósł znaczący rozwój tego miejsca, owocujący powstaniem kopalń, hut szkła, cegielni, licznych obiektów mieszkalnych, kąpieliska. Dzisiaj pokłady ilów i węgla brunatnego nie są już eksploatowane, przemysł związany z wydobywaniem podupadł, pozostały natomiast pamiątki dawnej świetności, między innymi neogotycki kościół pod wezwaniem Matki Bożej Szkaplerznej, wzniesiony:

na fundamencie
modlitw do Pana [...]
z wieczną lampką
i parafialną golgotą
(*Kościół*)

Takimi słowami opisuje budynek świątyni Werstler, który w *Kunickich strofach* wciela się w rolę poety przewodnika. W zamyśle kompozycyjnym tomik stanowi liryczną przechadzkę, obejmującą wszystkie ważne dla Kunic obiekty. Spacer rozpoczyna się przy kapliczce, gościnnie witającej przybyszów, kończy obok usytuowanej na obrzeżach miasta willi. Obszerny katalog obiektów, które znalazły się na zarysowanym tutaj turystycznym szlaku, obejmuje: wspomniany wyżej kościół, dworzec, starą i nową hutę, szkoły, cmentarz, dom kultury, kopalnię Tereska, kaflarnię, cegielnię, glinianki, dawne kąpielisko, stadion, piaski lutynieckie, mauzoleum, nowe osiedle, wreszcie drogę wiodącą do sąsiedniego Łazowa. Uwadze poety

¹ Wstęp, [do:] J. Werstler, *Kunickie strofy*, Żary–Kunice 2008.

nie umknęło żadne bodaj miejsce, każdy wyróżniający się element kunickiego krajobrazu znalazł tutaj swój liryczny ekwiwalent, a w poetyckim zbliżeniu utrwalony został nawet pojedynczy szczegół – ołtarz, który „przyszedł / bez chorągiewnej procesji / z Zamkowej kaplicy” (*Ołtarz*).

Za sprawą lirycznej topografii seria miejsc rozciąga się niczym panorama. Próżno byłoby jednak dopatrywać się w niej reprezentacji w myśl zasady *ut pictura poesis*. Poeta został zresztą wyręczony z funkcji ilustratora. W jego wierszach sygnałem rozpoznawczym danego obiektu czy miejsca jest tytuł, natomiast rolę identyfikatora odgrywają – wiernie oddające wygląd realnych miejsc – ilustracje. W tym sensie ów niecodzienny przewodnik ma wielu autorów: obok Werstlera są nimi także Beata Chuda, Anna Borowska, Ewa Bąk, Sylwia Dziadek, należące do sekcji plastycznej Żarskiego (mającego oddział w Kunicach) Domu Kultury. Podczas gdy grafiki działają na wyobraźnię, słowo poety ukierunkowane zostało na uczucia. Emotywność tej liryki łączy się z metodą obrazowania: w poetyckich ujęciach centralny element zazwyczaj zostaje prześwietlony reflektorem historii oraz opatrzony komentarzem, dotyczącym uczuciowych skojarzeń. Tak dzieje się na przykład w przedstawieniu dworca:

budynek
bez podróżnych
taki przystanek
na jedną
chwilę

ale także już na zawsze
pusty peron
bez ukochanej
(*Dworzec*)

Poetycka rekonstrukcja miejsc przemawia obrazami, biegunowo różnymi od tych choćby, za pomocą których Julian Przyboś ukazywał dworcowe rozstanie z ukochaną (w wierszu *Odjazd*). Obraz Werstlera – takie jest założenie jego poetyki – ma ewokować przede wszystkim doznanie opuszczenia, straty. „Porzucone włóknarki / już do nas / nie wrócą nigdy” – czytamy w wierszu *Bawełna*, „tam już tylko komin / wierny stróż pozostał // i zamglone powidoki / wspomnienia / rodzinnego ciepła” – to fragment wiersza zatytułowanego *Kaflarnia*. Wyróżnikiem poetyckiej strategii Werstlera jest konfrontowanie tego, co było, z sytuacją „teraz”, przy czym przestrzeń uprzywilejowaną pozostaje ta pierwsza, objawiająca dawną świetność, bujnie kwitnące życie. Po stronie „teraz” pozostaje głównie nostalgiczna aura.

W ten sposób strofy dla miasta układają się w liryczne podzwonne, w portrety trumienne, elegijne nenie. Kronikarz staje się tutaj poetą nagrobnym, twórcą

inskrypcji utrwalających dawne kształty – dzisiaj tylko cienie. W tym obszarze słowem-kluczem jest pamięć, pamięć „wątła”, „krucha”, „zatopiona”, „zetała” – takimi epitetami określa ją poeta. Przywołajmy kilka pierwszych z brzegu przykładów:

tam też czuwa
zatopiona **pamięć**
o czarnym urobku
(*Glinianki*)

w ich **pamięci** jeszcze
puste wózki
i gęby łączących pieców
szeroko otwarte ze zdziwienia
że żaru zabrakło
(*Cegielnie*)

teraz tam
fedrunek wyobraźni
i przywracanie **pamięci**
o kopalnianym złocie
(*Kopalnia Tereska*)

Celem Werstlera jest ocalić i utrwalić w słowie związane z Kunicami nazwy i imiona. W tym pragnieniu, a raczej w dającej temu wyraz poetyce, czai się jednak pewne niebezpieczeństwo: petryfikacji poprzez powtarzający się schemat, zastąpienia rysów indywidualnych w pomnik. „Fedrunek wyobraźni”, o którym mowa w wyżej cytowanym wierszu, przemienić się może w wysiłek... grabarza. Dlatego docenienia wymagają momenty, w których ocalone zostaje także piętno osobności, w których przywołane zostają nazwy miejsc, nazwiska, imiona. Tak dzieje się w wypadku niegdyś żyjących w Kunicach niemieckich rodów – Quos, Girke, Najork, Ringel (o których dziś opowiadają tylko cmentarne tablice) oraz – w odniesieniu do osób współcześnie tworzących kunicką społeczność, na przykład przyjaciela muzyka, Mietka Świdkiewicza. Cenny jest także wymiar osobistego wspomnienia, tak jak w utworze mówiącym o dawnym kąpielisku: „już tylko zaskroniec / plażuje // i mój cień w krótkich majteczkach” (*Tam było kąpielisko*). W wielu innych momentach – liryzm słabnie, a bywa, że całkiem ulatnia się pod wpływem maniery. Trzeba jednak pamiętać, że *Kunickie strofy* powstały na zamówienie i – o czym wspomina wydawca – „z dużymi oporami” autora, który niegdyś wziął na siebie obowiązki „miejskiego liryka”. Jego *Psalm o mieście* czy też książka *Żary. Krajobrazowo* powstawały właśnie jako liryczna kronika; autor *Najbliżej serca* pisał je, wolno przypuszczać, z wewnętrznej potrzeby. Tym razem seria obrazów ma odmienne korzenie. Układa się w tekst, który nosi piętno

turystycznego przewodnika, kunickiej monografii. Walory poetyckie łączą się tu z wartością poznawczą, a wiersze reprezentują nie tyle sztukę słowa, co... żarskie Kunice. Mimo to czytać je można nie tylko dla krajoznawczej satysfakcji.

„BOLESNA PRAWDA”

(Henryk Szyłkin)



Henryk Szyłkin należy do najbardziej literacko płodnych lubuskich autorów. W swoim dorobku ma ponad trzydzieści książek, w tym – o ile dobrze policzyłam – dwadzieścia pięć tomików poetyckich. Dlatego pewne zaskoczenie budzić mogą jego *Wiersze rozproszone*¹, zbierające utwory, które nie zasiły jeszcze żadnej książki.

Ów zbiór, pisze Dorota Szagun we wstępie, „zaplanowany został jako mozaika łącząca utwory wcześniejsze, rozproszone w różnych periodykach, antologiach oraz utwory najnowsze”, dotąd, można przypuszczać, w ogóle niepublikowane. Rzeczywiście, trudno nie dostrzec „mozaikowego” charakteru zbioru. Poetyckie obrazy zmieniają się tutaj jak w kalejdoskopie: obok „widokówki z Łagowa” mamy wspomnienie Ostrej Bramy; w sąsiedztwie krajobrazów wileńskich znaleźć można opisy codziennego życia na „Kresach Zachodnich”; obrazki arkadyjskie kontrastują z przedstawieniami, które autor kreśli szarymi, smutnymi barwami. Wśród tych ostatnich uwagę zwracają zwłaszcza takie:

Mój kraj mówi kolejką do sklepu
mój kraj mówi odlegiem pól
tramwajem co nie wyjechał z zajezdni
statkiem zamarym na redzie

Mój kraj może maszynom nakazać milczenie
mój kraj krzyknąć potrafi głosem syreny
zacisnąć pięści i zęby
idąc przez kłody rzucane pod nogi

Mój kraj nie wznieca ognia za kordonem granic
mój kraj nie mąci wody w rzekach narodów
chce tylko chleba i domu –
bez sublokatorów.

[*** Mój kraj...]

Ów utwór – bez tytułu, podpisany jedynie datą „sierpień, 1980” – w momencie napisania nie mógł się ukazać, podobnie jak powstały rok później, a zamieszczony

1 H. Szyłkin, *Wiersze rozproszone*, Zielona Góra 2009.

kilka stron dalej wiersz *Posłanie*, w którym mowa jest o „gąsienicach czołgu” oraz „mogile przyjaciela”. Te właśnie teksty zdają się najważniejsze dla tomiku, bynajmniej nie ze względu na walory poetyckie. Ich znaczenie mierzyć trzeba miarą poetyckiego świadectwa, rangą „niepodległości” słowa pisanego.

Polityka jest ważnym kontekstem także innych Szyłkinowskich wierszy. W utworach najnowszych (wolno przypuszczać, że są nimi ostatecznie zamieszczone w tomach: *Inwokacja*, *Epoka*, *Widokówka z miasta*, *Epilog*) wątek polityczny łączy się z silną refleksją społeczną i wyraża pełnym wyrzutem tonem pod adresem rządzących. Taką wymowę ma przede wszystkim *Epilog*, który cechuje kolokwialna, utrzymana w niskim rejestrze stylistyka: „bo okłamali cwaniacy / bo wyprzedali łajdacy / ojczyznę naszą”. Podobnych wypowiedzi można znaleźć więcej; ich bohaterami są „biedni ludzie” i to w ich imieniu wypowiada się podmiot.

Nie tylko współlistnienie publicystyki i poezji, spłot problemów społecznych i tradycyjnej liryczności wyróżnia tę publikację. Jest ona szczególna przede wszystkim dlatego, że pozwala pytać o przemiany w obrębie autorskiej poetyki – przemiany w okresie obejmującym pół wieku, zdawałoby się, oczywiste. W pierwszym momencie można ulec takiemu złudzeniu: zestawiając rymowane teksty z pierwszych stron z wierszem wolnym, który dominuje w zakończeniu. To zderzenie jest jednak tylko wtedy widoczne, jeżeli weźmiemy pod uwagę wybrane utwory – na przykład majowy wizerunek ze wspomnianej wcześniej, *Widokówki z Łagowa* (powstałej w 1958 r.) i obraz odnotowany w *Majowym spacerze*:

Las szumiał majem: jedwabiste liście
 Łapały słońce rozpostartą dłonią.
 Srebrny wąż rzeki mienił się perliście
 Dzieląc dolinę. Bratek kwitnął wonią.
 (*Widokówka z Łagowa*)

Po dwusiecznej lasu
 wśród leniwych godzin
 szliśmy po niemej przestrzeni

Brzóz straż przyboczna
 firanką zieleni
 przysłoniła ci oczy
 gdy zefiry głąskały czuprynę traw
 (*Majowy spacer*)

W tym drugim podobny nastrój oddaje już inny rytm, inna składnia, inna poetyka. Inna? Tylko pozornie, gdyż – o czym dowodnie świadczy ta Szyłkinowska książka – znakiem rozpoznawczym autora pozostaje typ poetyckiego idiomu: stylistyka, sięgająca po kolokwialne zwroty oraz poetyzmy; regularne (znamienne tak

dla wczesnych, jak późnych wierszy) rytmizowanie, tradycyjny sposób wykorzystania rymu. Na kanwie zebranej tutaj, wierszowej reprezentacji, wskazać można ponadto inne – charakterystyczne dla Szyłkina – wyróżniki: bezpośredniość w wypowiedzaniu uczuć i przekonań; operowanie emocjami sytuującymi się na najwyższych strunach i dające temu wyraz – dosadne słownictwo; brak dystansu wobec budzących niechęć postaw i zachowań; wreszcie – impresywne nachylenie wypowiedzi i ściśle z tym sprzęgnięta funkcja dydaktyczna. Prawda Szyłkina (ta, o której mówi w zakończeniu: „Poznałem trochę prawdy / zażyłem trochę prawdy / jak w zupie soli”) jest bowiem prawdą, która pragnie poruszać sumienia; prawdą nie tyle słoną, ile gorzką i – przede wszystkim – prawdą, która boli.

OPOWIADANIA Z ŁEZKĄ

(Michał Kaziów)



Dzisiaj nikt już tak nie pisze. *Piętna miłości*¹, mała książeczka Michała Kaziowa zadziwia i rozczula. U wrażliwego czytelnika wywołuje łzę wzruszenia.

W jedenastu krótkich opowiadaniach autor przedstawia zwykłe, ludzkie losy. Pisze o ubogim, często głodnym chłopcu, który czeka na świętego Mikołaja; o synu Sybiraka, który czując się Polakiem, nie zna swojego języka i jest szykanowany przez „swoich”. Opowiada o wiejskiej pasterce, o byłym żołnierzu armii Andersa, o wielu innych skrzywdzonych i cierpiących. We wspomnieniach nieraz przywołuje własne losy.

Kaziów z czułością pochyla się nad ludzką słabością i bezradnością. Bada rany, zarówno ciała, jak i duszy. Bo ból – zdaje się dowodzić – nie tyle okaleczenie i cierpienia fizyczne, ale źle pojęta miłość. Miłość, która niszczy, zabija, zostawia bolesne piętno. Z takim piętnem złej matczynej miłości nie może żyć Edzio i dlatego popełnia samobójstwo. Egoistycznej miłości nie może wybaczyć matce przykuta do inwalidzkiego wózka Agnieszka. Ich historie są wzruszające, czasem ocierające się o banał, ale nie banalne. Broni je prawda cierpienia. Broni włożenie nieraz naiwnych opowieści w usta prostych ludzi. Często to już nie autor-narrator opowiada o wydarzeniach, to w konwencji radiowego słuchowiska wypowiadają się: sąsiadka, wiejska dziewczyna, stary żołnierz. Dzielią się swoimi przeżyciami, relacjonują wydarzenia, których byli świadkami. Mówią nie zawsze poprawnie, nie zawsze literacko, prawie zawsze – przekonująco. O życiu, cierpieniu, o tym, „jak zupełnie inny do zniesienia może być przejaw miłości”.

Pod pewnym względem opowiadania Michała Kaziowa przypominają nowelki Konopnickiej i Orzeszkowej. Tak jak tamte wyrastają ze współczucia, tak jak tamte przywołują świat zapomnianych, niemodnych wartości. Ukazują inny wymiar życia.

Córko, co to jest życie? Może łzą właśnie? Łzą, co z radości wytryska i płynie, gdy dotykamy już rąbka szczęścia i nagle wymyka się nam spod palców.

– pyta jeden z bohaterów i choć to proste, a pewnie i naiwne słowa, warto razem z Kaziowem zadumać się nad niepojętymi drogami szczęścia i cierpienia.

1 M. Kaziów, *Piętna miłości*, Zielona Góra 1996.

ZMAGANIA Z AUTORYTETEM, CZYLI *ARS MORIENDI* WEDŁUG JANA K.

(Jan Kurowicki)



Gdy Panglos, sympatyczny bohater powiastki Woltera, upierał się, że żyje w najdoskonalszym ze światów, sceptyczny autor, filozof mrużył oko i słał czytelnikowi porozumiewawczy uśmiech. Cóż, literatura wspiera się fikcją, karmi konwencją.

Gdy bohater książki Jana Kurowickiego¹, szesnastowieczny astronom przeżywa swój los jako „szamotaninę, zjadanie chwastów i robaków”, wyzwiskami obrzuca ojca i matkę, „sika do nocnika i pierdzi”, a autor próbuje nas przekonać, że tak właśnie wyglądały ostatnie chwile życia wielkiego astronoma – postaci, „przez którą wyraża się pewna ważna dla czasów nowożytnych i współczesnych myśl”, czytelnik może być nieco zdezorientowany. I nie o prawdę historyczną tu chodzi (bo któż dociecze, jak było?), nie o treść i poetykę monodramu (bo wiele w nim pięknych, poetyckich fragmentów), lecz o dziwną niekonsekwencję.

Już sam tytuł nakazuje czujność. „Pan Kepler raczy umierać” to słowa, które, jak twierdzi autor, mają wyrażać szacunek. Tymczasem w powszechnym odczuciu ten, kto „raczy coś robić” zazwyczaj nie budzi nawet niższych uczuć sympatii. Warto zaznaczyć, że tytułowe sformułowanie autor włożył w usta nieżyjącego ojca Keplera, który zjawia się we śnie bohatera i opowiada o swoim zajęciu: zbieraniu dusz do kukiełkowego teatru, dla rozrywki znudzonym mieszkańcom nieba. Cały monodram podszyty jest ironią, pełen wewnętrznych niekonsekwencji, które charakteryzują także słowo odautorskie.

Nie wszystkim znane jest życie i poglądy Jana Keplera, człowieka, który przeszedł *per aspera ad astra*, trafił do encyklopedii i podręczników. Można snuć domysły, można – i tak wydawałoby się postępuje Kurowicki, wykorzystując zbieżność inicjałów (J.K.) – uczynić z bohatera *porte parole*, posłużyć się nim jako maską. Jednak autor monodramu deklaruje zgoła inną konwencję i inny cel: przybliżyć historyczną postać sławnego uczonego, uczłowieczyć go poprzez „zepchnięcie w umieranie” i... potraktować jako wyraziciela myśli uniwersalnej,

¹ J. Kurowicki, *Pan Kepler raczy umierać*, Zielona Góra 1997. Cytując fragmenty tej książki, będę się posługiwać skrótem PK z podaniem numeru strony.

aktualnej także w naszych czasach. Środkiem uwiarygodniającym mają być realia z życia, cały bogaty i skrupulatnie wykorzystany sztafaż biograficzny, astrologiczna frazeologia oraz fragmenty dzieł astronoma. I pewnie by się zamiar ów udał, gdyby Kurowicki przynajmniej po części pozostał wierny tej sylwetce, która wyłania się z historycznych faktów. Niestety, zamiast „wejść w skórę Keplera”, autor posłużył się nim jako tubą dla swoich poglądów. Człowieka, który teorię heliocentryczną Kopernika uzasadniał argumentami z *Biblii*, obdarzył oświeceniowym agnostycyzmem, miłośnikowi Platona i Pitagorasa przypisał Sartrowski egzystencjalizm, a ponadto – obarczył bagażem doświadczeń własnych. W rezultacie na kartach książki poświęconej Keplerowi spotykamy się raczej z rozterkami, wahaniami i poszukiwaniami Jana Kurowickiego.

Bohater sztuki żyje „w czasach, które nie znają już wiary, lecz tylko pobożność, która zadowala się substytutami” (PK 34), nie lubi wyglądających oknem bab „zawsze tych samych, starzejących się albo starych. Każdym spojrzeniem zdradzających podejrzliwość” (PK 8), „ma za złe” księżom i bogaczom. Przeprowadzając rozrachunek z życiem, Jan Kepler vel Jan Kurowicki oświadcza: „Częściej wypełniała mnie pustka. I poczucie, że nie tylko nikomu z mijanych w wędrowaniu nie mogę pomóc, ale że jedynie mogę uciec między gwiazdy, w świat liczb i geometrii” (PK 27). Patrząc wstecz, przeżywa pustkę i rozdarcie: „I boję się na samą myśl, że można przeciwstawić się możnym, którzy na tym wszystkim budowali swą potęgę; pastorom i księżom, którzy to uświęcali i kazali wierzyć, że ten los, ta szamotanina, to zjadanie chwastów i robaków jest uświęcone przez Boga” (PK 27).

Średniowiecze miało swoją *ars moriendi*, która przygotowywała człowieka do śmierci, zapewniała godne odejście z doczesnego świata. Ten majestat umierania został trafnie oddany przez Kurowickiego wprowadzeniem na scenę jeszcze jednej osoby – upersonifikowanego pojęcia śmierci. Jej słowa łagodzą przykre doznanie, uczą nabierania dystansu wobec siebie:

Przyjmij dystans,
którym cię obdarzam
i otul się nim jak ręcznikiem po kąpielu

W czasach współczesnych umieranie stało się czymś wstydliwym i rację ma autor monodramu, gdy pisze, że „śmierć bezwiednie traktuje się jak jakąś degenerację czy przestępstwo” (PK 47). Czy jednak poddawać się temu myśleniu?

Trudnego zadania podjął się Jan Kurowicki, bo nie jest łatwo pisać o autorytetach, żywiąc przekonanie, że „nic nie ma w nas ani wokół wielkiego” (PK 58). Niełatwo też wypowiadać prawdy uniwersalne, gdy dysponuje się głównie prawdą własnego życia, gdy śmierć chce być siostrą świętego Franciszka, lecz traci wymiar *sacrum* i staje się jedynie fizjologicznym obumieraniem organizmu.

* * *

Na marginesie dodajmy, że Kepler nie został zapomniany przez mieszkańców Żagania, jak w słowie odautorskim pisze Kurowicki. Wprawdzie domu, w którym mieszkał astronom, nie odbudowano (był zbyt zniszczony) i dziś na jego miejscu znajduje się parking, jednak ulica obok parkingu, jedna z głównych ulic miasta, prowadząca do rynku, nosi imię Jana Keplera. Na frontowej ścianie ratusza umieszczono tablicę ku jego czci, którą w 400. rocznicę urodzin uczonego ufundowali mieszkańcy miasta. Ponadto w obiegu są kartki pocztowe upamiętniające osiągnięcia uczonego – prezentują one wnętrze biblioteki poaugustiańskiej, w której znajdują się słynne globusy Keplera. Wnętrze biblioteki udostępniane jest zwiedzającym i ten, kto chce, może przekonać się naocznie, że mieszkańcy Żagania nie zniszczyli (na szczęście!) pamiątek po wielkim astronomie.

„JEDEN Z POCHODU IDĄCYCH W MILCZENIU”

(Mark Lobo Wojciechowski)*



Marka Lobo Wojciechowskiego wyróżnia na tle autorów rówieśników nie tylko późny debiut. Cechą charakterystyczną jego drogi poetyckiej jest raczej to, że startując literacko w wieku czterdziestu ośmiu lat (jego pierwsze utwory opublikowane zostały w roku 2007), prześcignął wielu poetów swego pokolenia, objawiając talent od razu dojrzały i ukształtowany. Dlatego *Wyimki z biografii smutnego chłopca*, utwór zamieszczony w najnowszym tomiku¹, należałoby czytać w planie autobiografii:

Chodzić zaczął późno, ciężenie długo było
jedynym rozkazodawcą. Za to od razu biegał
nadrabiając. Była żywość i chudość.

Wcześniej patrzył w gwiazdy i dziewczynom
pod sukienki, szukając jedynej. Za dużo gwiazd,
zimność i obojętność. Nieobecność ciepła.

Zimno czy, jak chce autor, „zimność” i obojętność, a także samotność, pustka i korytarze-labirynty życia składają się na pejzaż, w którym sytuuje się „ja” poetyckie autora *Ektoplazmy*. Jego idiom poetycki, podobnie jak idiom Zbigniewa Macheja, Andrzeja Sosnowskiego, Marcina Świetlickiego, reprezentuje świadomość wydziedziczoną – bezdomną i wyobcowaną, błędzącą w świecie pokruszonych czy raczej – należałoby rzec – zużytych wartości, ideałów, systemów. W odróżnieniu jednak od autora *Zimnych krajów* i poetów-rówieśników jego utwory nie wyrażają buntu, nie odnotowują żalu nad utraconą naiwnością/niewinnością, nie toczą wojny ze światem. Przemawiają raczej tonem gorzkiej dojrzałości – pogodzonej z wyrokami losu, pozbawionej nadziei na przyszłość, wolnej od retrospektywnego sentymentu i spokojnie przyjmującej to, co się aktualnie zdarza. „Zdarza”, czyli... gubi, rozpada, gnije, więdnie, obumiera. Bo takim właśnie procesom poddana jest

* Tekst jest zmodyfikowaną i rozszerzoną wersją laudacji wygłoszonej podczas uroczystości wręczania Lubuskiego Wawrzynu Literackiego w Wojewódzkiej i Miejskiej Bibliotece Publicznej im. Cypriana Norwida w Zielonej Górze 26 lutego 2010 r.

¹ M. Lobo Wojciechowski, *Ektoplazma*, Gorzów 2009.

rzeczywistość w wierszach poety. Takim procesom podlega także mówiący, który w utworze zamykającym tomik transponuje topos jesieni/odchodzenia na sytuację starzejącego się i tracącego witalność mężczyzny. „Więdniemy, bracie” – oznajmia podmiot, a siła tego wyznania, podejmującego znany, zbanalizowany już wątek, zawiera się między innymi w zderzeniu stylu kolokwialnego i dykcji wysokiej, absorbującej echa literackiej tradycji: Horacego, Rilkego, poezji spod znaku *vanitas* – tej barokowej, ale i współczesnej – „jesień już Panie a ja nie mam domu / i coraz trudniej o siebie” (VIII). To Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki². A Wojciechowski? „Jesień już, bracie. Opadają liście. / Opada prącie, zmęczone podróżą / przez dni i lata, pośród różnych łóżek” (*jesień*).

Refleksji retrospektywnej towarzyszy tu ledwo uchwytne odczucie melancholii. Okruchy wspomnień, reminiscencje z dzieciństwa, znaki minionego – tak jak „obrączka na palcu jak substytut wiary / w moce przysięgi lub przyzwyczajenia” (*blądząc*) – naznaczają aktualną egzystencję doznaniem utraty. Jest to jednak szczególnie rodzaj melancholii, gdyż chandry, depresje czy egzystencjalne lęki są w tej poezji chłodno, „po męsku”, chciałoby się rzec, osławiane. Rana boli o tyle, o ile boleć mogą blizny – takie na przykład jak te, które „liczy na palcach” podmiot wiersza *ranne jelenie omijają rykowiska*: „pierwsza – z braku syna, / druga – bo go rzuciła i odeszła z innym”.

[...] Zastanów się chwilę:
nie unikniesz liczenia, kiedy dni dojrzałe,
kiedy kapią godziny, dopełniając miary.
Żyj i kochaj. Bądź dobry. Bo za tobą także
zamknie się blizna w czasie i znikniesz. Na zawsze.

– mówi poeta w zakończeniu tego wiersza, a wykorzystując koturnową, rymowaną dykcję, bierze w nawias ironii nie tylko minione zranienia, ale i niemożliwy przeciwieść postulat i nakaz. Niemożliwy? Jego powagę uprawomocnia wszak niemożliwa powaga spraw ostatecznych, a ponadto – złowieszcze, często pojawiające się w tych wierszach, „memento”.

Wojciechowski niejednokrotnie mierzy się ze śmiercią, która w jego utworach wraca jak *leitmotiv*, a sięgając wstecz – obejmuje dzieciństwo i „gnijące korzenie” (*Macondo, Macondo*); która rozrasta się w „obszary obojętności, szorstkie jak pustynia” (*wyimki z biografii smutnego chłopca*); która wreszcie wychyla się spoza codziennej, zwykłej egzystencji: „Chodzi pod ziemią i skrobie / od dołu, poprzez podłogę. / A może skrobie od góry, / łązi po wierzchu, kumasz?” (*popatrz*). Dzięki dystansowi, zobiektywizowaniu, nastawieniu na konkretny (oraz na dotyk

2 E. Tkaczyszyn-Dycki, [*** Jesień już...], [w:] tenże, *Przewodnik dla bezdomnych niezależnie od miejsca zamieszkania*, Legnica 2000, s. 23.

jako podstawową formę kontaktu ze światem) dialog Lobo Wojciechowskiego z nicością wybrzmiewa czysto i przejmująco. Poeta mówi tonem gorzkim i dojrzałym, głosem pogodzonego z wyrokami losu. Oto jeden z tych, którzy szli „przez noc pustą, mroczni, po omacku”³ (*Eneida*) czy raczej „Jeden z pochodu idących w milczeniu, odległych wśród gmatwaniny ścieżek” (*ektoplazma*), świadom, że „Nic nie jest dziś poezją albo jest nią wszystko” (*Mary Celeste*).

Poezja Wojciechowskiego pozwala przy tym wierzyć, że prawdziwy jest również drugi człon przytoczonej wyżej kontrydykcji. Bo na antypodach śmierci albo tuż obok – w porządku lirycznym, niejako nadbudowanym nad prozą egzystencji – zdarzają się sytuacje, unieważniające doznania chłodu, obcości, pustki, przemijania. W takich momentach jego wiersz sprawdza rozchwiane punkty oparcia, mierzy się z metafizyczną perspektywą, przebija do sensu – chwytanego w akcydensach życia i (przede wszystkim) w spotkaniu z drugim, a najczęściej z „nią”. Rytm, a niekiedy i rym, stają się wówczas ekwiwalentem przeczonego ładu. Dlatego najlepsze są te utwory, w których poeta wygrywa napięcie między doświadczonym/doświadczanym i... nieznanym; wiersze pisane zdyszczanym tokiem przerzutniowym, w których orzekanie zostaje zawieszona poprzez składnię powtórzenia i amplifikacji, nagromadzenie możliwości i znaków zapytania. A myślę przede wszystkim o takich utworach, jak *graffiti*, *czymkolwiek to jest*, *z pamiętnika buchaltera*, *ranne jelenie omijają rykowiska*, *rozmowa przedostatnia* czy *Mary Celeste*, z którego pochodzi wyżej cytowany fragment. Poeta dopełnia i zamyka tę myśl takim oto członem:

jak wspomnienia tych rejsów, pełnych niewiadomych,
jak twoje drżące ręce, kiedy dzwoniąc do niej
po raz pierwszy – dostrzegasz, że jesteś na skraj
znanego sobie świata i obcego zgoła,
jak, czasem, własne dziecko, gdy bywa okrutne
niczym morze Beringa dla tego, co płynął
poza krańce poznania.

Jak moment gdy, starcem,
staniesz w ostatniej chwili przed obliczem śmierci.

Te wiersze pozwalają zdjąć ze słów lakier („Że poczuje, jak złazi lakier ze słów, zostawiając jądro znaczeń”, *rozmowa przedostatnia*) i mówić... na przykład o miłości, „Ponieważ miłość chyba jest” (*Von Kleist – wprawki do ostatniego listu*) – jak powie Lobo Wojciechowski, podejmując dialog z wierszem Świetlickiego („ponieważ miłość jednak jest” pisze autor wiersza *Państwo von Kleist*⁴). W wierszach,

3 P.V. Maro, *Eneida* (ks. VI, 268), przeł. i oprac. Z. Kubiak, Warszawa 1987, s. 189.

4 M. Świetlicki, *Państwo von Kleist*, [w:] tenże, *Wiersze wybrane*, przez: A. Sosnowskiego, P. Śliwińskiego, P. Próchniaka, M. Świetlickiego, Legnica 2002, s. 47.

nazwijmy je „miłosnych”, choć przecież nie są nimi w tradycyjnym sensie, pojawia się ton najgłębiej liryczny. „Na pograniczu tęczy” (z *pamiętnika buchaltera*), na styku między oswojonym i nieznanym, doświadczonym i nowym/nieznany/nieodkrytym transcendowane jest doznanie pustki, samotności.

W poezji lubuskiej głos Marka Lobo Wojciechowskiego jest głosem nowym: świeżym, a zarazem dojrzałym; mocnym, a przy tym wyczulonym na ćwierćtony; zobiektywizowanym i chłodnym, ale chłodnym również dzięki umiejętności stawiania tam wzruszenia, dzięki sztuce rozbijania banału i sentymentu. Jego poezja czerpiąc z tradycji, mówi językiem własnym; zanurzona w prywatności, nie odsłania „ja”; a reprezentując dykcję pokolenia – pozostaje głosem indywidualnym, samodzielnie przedzierającym się przez „szlaki dawnych koryt, suche jak dno szklanki” (*kadr: niedoświetlony, opcjonalny*), przez „rozsypany piach drogi mlecznej” (*fado*). Te wiersze, powiedzmy na koniec, niosą duży ładunek intelektualno-liryczny, który – kto wie – może poruszy i pchnie na nowe tory lubuską poezję?

„NA DOBRE I ZŁE”

Antologia poezji żarskiej



Są pełne rozmachu produkcje i najwyklesze serie, poezja wielkich pytań i świat codzienny „małych ojczyzn”. *Dopowiadanie zieleni*¹ – antologia poetów żarskich mieści się w kręgu tych ostatnich. Niemal wszystkim prezentacjom, wybranym i opracowanym przez Czesława Sobkowiaka, patronuje wyznanie z wiersza Janusza Werstlera: „jestem już z tobą / na dobre i złe”. Klimat tego związku najtrafniej wyraża inny fragment cytowanego utworu – utworu, dodajmy, który nie bez powodu nosi tytuł *Pochwała miasta na prowincji*:

Tak cię konstruuę w moim sercu
byś było jedyne
i pierwsze
w moich aktach wieczystych
i metrykach chrzcielnych

Werstler – współtwórca grupy poetyckiej Dziewin (1962), autor kilku książek i liryczny kronikarz miasta, jest dziś jednym z najważniejszych żarskich twórców. W tomiku wydanym rok temu zabrał głos jako wygnaniec Kresów Wschodnich i rzecznik polsko-niemieckiego pojednania, jako ten, który w poezji pragnie utrwalić pamięć o historii. Właśnie utwory pochodzące z książki *Ocalone w słowie* stanowią trzon wierszy poety, prezentowanych w antologii. Z jednej strony wschodnie krajobrazy – opuszczony w dzieciństwie Kałusz, znany z relacji ojca Bitków; z drugiej – przedwojenna przeszłość obecnego gniazda, ślady niemieckiej obecności: *Cafe Böme, Salon meblowy przy Niederstrasse 38-39...* Obok nich portrety bliskich, migawki krajobrazu, a przede wszystkim – traktowany czule i z nostalgią bohater numer jeden, Żary.

Ów punkt widzenia starszego poety zdaje się promieniować na kształt innych wierszy, zebranych w antologii. Jolanta Bawowrowska pisze o zajeździe Schauffera i pałacu Promnitzów; osadza liryczne wyznania w topografii miasta. Miejsce akcji to antykwariat, dom rencistów, szpital, ulica, balkony. Czas akcji – przeszłość, włączona w doświadczenie „teraz”, projektowana w marzenia. Jest w tych wierszach

¹ *Dopowiadanie zieleni. Antologia poetów żarskich*, wybór C. Sobkowiak, Zielona Góra 2002.

nuta zadumy i nostalgii, a spojrzenie na człowieka równoważy obecność nieożywionego świata i silne przeczucie, że:

Rzeczy jak ludzie
posiadają duszę
swój czyściec
niebo
albo piekło
(*Antykwarjat*)

W sferze podobnych spraw mieści się problematyka podejmowana przez Andrzeja Żubryckiego: małomiasteczkowa codzienność, migawkowe portrety, fragmenty pejzaży – świat oglądany na wyciągnięcie ręki z perspektywą na zachód słońca (*Rzenie*) i kawiarenkę za rogiem (*Kawiarenka*). Żarskie krajobrazy wpisane w przyrodniczy pejzaż przywołują także wiersze Andrzeja Marcina Patrzykonta.

Jeszcze węższy krąg spraw i tematów zakreśla twórczość Grażyny Bar-Rozwadowskiej, Janiny Elżbiety Lorenc i Katarzyny Zychli. Rozwadowska „zaprasza do domu”. Bohaterami jej wierszy są garnki, stół, tkackie krosno, świat skurczony do dziecięcego pokoju i kuchni. W tej poezji nawet oddalenia (rzadkie) sprzyjają zacieśnieniu związku i sytuują Żary w centrum świata:

z dalekiej podróży wróciłam
wszystkie kąty obleciałam

i jak dawniej moje miasto
znalazłam na swoim miejscu...
(*powrót*)

W wierszach Janiny Elżbiety Lorenc spotkamy „pluszowego misia z naderwanym uchem” [*** Pluszowy miś...], parujący kaszą garnek i zapach ciasta. Jej „poezję domową” zabarwia jednak klimat rozczarowań, bo ogród „betonowy”, a na parapecie „pot kominów”, bo „żadna miłość nie jest / ostatnią deską ratunku” [*** żadna miłość nie jest...]. Bardziej optymistycznie formułuje swoje wyznanie Katarzyna Zychla, pisząc o potrzebie miłości i nadziei. Jej „Osobisty Ocean Rozmaitości” [*** to taki mój...] – swoisty pamiętnik duszy przechowuje stokrotki i dmuchawce, kubki i kaktusy, dziecięcy zachwyt światem i proste przesłanie o potrzebie dobra.

Trzeba powiedzieć, że w tym wyborze bardziej udane są takie właśnie próby konstruowania mikroświatów niż porywanie się na wielkie tematy i cywilizacyjne diagnozy. Tym ostatnim niemal zawsze grozi banał i spłyconie, jak wtedy, gdy próbują oznajmiać wysokim tonem: „ubrana w samotność / ludzkość / błąka się zdziwiona” (Janina Elżbieta Lorenc, [*** ubrana w samotność...]), że świat dokoła to:

czterdzieści milionów ludzi
 czterysta milionów
 cztery
 naiwnych bohaterów śmierci
 głupców wędrujących za miłością
 (Andrzej Żubrycki, *Trawa*)

Dużo bezpieczniej, nie tylko ze względu na „czarny pot kominów” i „betonowy ogród”, jest schronić się w świat własny.

zakreślał
 coraz mniejsze terytorium
 wiersza...

– napisze Roman Ryś (*Zakreślał*). I nie da się ukryć – jest w tej wypowiedzi najprawdziwszy zapis małomiasteczkowej samotności i pustki, jałowości życia, płytkości emocji. Trudno uciec od przeświadczenia o odgrywaniu drugoplanowej roli w serialu życia, pomiędzy nocą i dniem, rzeczywistością i trwaniem na niby.

Podobne ujęcie pojawi się w wierszu młodszego poety – Adama Bolesława Wierzbickiego. Pragnieniu, by „zatrzymać klatkę filmu / który nie kończy się happy endem”, towarzyszy tu jednak głębsze odczucie tragiczności świata, nieoczywistości wyborów, podszytych pytaniami o wartość życia i śmierci (*Najpiękniejszy uśmiech świata, Oczekiwanie*). Takie też nachylenie odnaleźć można w wierszach Andrzeja Zychli – zdominowanych refleksją nad przemijaniem, zaprawionych sceptycznym *nihil novi*, artystycznie udanych, choć noszących ślady wtórności (gdy np. w poście wiersza o „miłości doskonałej / bo odwzajemnionej” [*** siedemnastoletni szukający prawdy...] słycać echo dykcji księdza Jana Twardowskiego).

Antologię poetów żarskich, starannie opublikowaną nakładem wydawnictwa Pro Libris, ilustrują grafiki Ireneusza Pruszyńskiego. Kwiaty i ryby, miś i motyl, postaci kobiet i mężczyzn – rysunki starannie cieniowane, lekko odrealnione i nieco sentymentalne – trafnie dopełniają klimat lirycznych wypowiedzi.

Sięgając po tę książkę, nie sądziłam, że uda mi się odnaleźć regionalny klucz; żadna inna antologia lubuska nie wyrasta tak silnie jak ta właśnie – z przestrzeni. W słowie wstępnym Czesław Sobkowiak zauważa:

Żary funkcjonowały w regionie lubuskim jako rodzaj specyficznej enklawy, nastawionej raczej na tworzenie miejscowego życia kulturalnego, konsumowanie własnych, „powiatowych”, tudzież licznych, importowanych [...] imprez artystycznych (*Tu zeszli się wszyscy*).

To rozpoznanie poniekąd tłumaczy kształt żarskiej poezji. Trudno nie dostrzec, wiersze z *Dopowiadania zieleni* wyrastają stamtąd; związane z miejscem „na dobre i złe”.

NOTA BIBLIOGRAFICZNA



Zamieszczone w tej książce studia i szkice w większości ukazały się już w druku. W aktualnej wersji zostały częściowo zmodyfikowane i uzupełnione.

Którędy do sensu? (rec. A. Szewczuk, *Przenikalność*, Zielona Góra 1996), „Gazeta Wyborcza (Gazeta Zachodnia)” 1996, nr 25.

Opowiadania z łezką (rec. M. Kaziów, *Piętna miłości*, Zielona Góra 1997), „Gazeta Wyborcza (Gazeta Zachodnia)” 1996, nr 26.

Żyjąc w świecie rozbitym (rec. M. Sidorska-Ryczkowska, *Naczynie wieczności*, Zielona Góra 1997), „LIK. Arkusz Literacki” 1996, nr 9.

Podróż do źródeł (rec. W. Klępka, *Lato zimorodka*, Zielona Góra 1997), „Akcent” 1997, nr 3, s. 150-152; przedruk: „LIK. Arkusz Literacki” 1997, nr 4.

„*To jest poeta...*” (rec. W. Śmigielski, *List do samego siebie*, Zielona Góra 1997), „LIK. Arkusz Literacki” 1997, nr 12; przedruk w wersji skróconej: „Odra” 1998, nr 11.

Z lęku przed milczeniem (rec. J.E. Lorenc, *Zostałam iluzjonistką*, Żary 1997), „LIK. Arkusz Literacki” 1997, nr 5.

Dać świadectwo (o felietonistyce Michała Kaziowa), [w:] *Wywiedzione z losu. Księga Jubileuszowa Michała Kaziowa*, red. M. Mikołajczak, Zielona Góra 2000, s. 29-39.

O pisarstwie Michała Kaziowa, „Polonistyka” 2000, nr 6, s. 337-341.

Czesław Sobkowiak – miejsce osobne, „Pro Libris” 2004, nr 2, s. 62-63.

Głos ściszony – poezja Anny Tokarskiej, „Pro Libris” 2004, nr 3/4, s. 86-89.

Czułość i bunt. Portret liryczny Wojciecha Śmigielskiego, „Pro Libris” 2005, nr 3, s. 55-63.

Między dziurą w płocie a teatrem antycznym (rec. J. Pytel, *Czarny aptekarz*, Zielona Góra 1999), „Akant” 1999, nr 12, s. 27.

W rytmie serc i zegarów (rec. J. Baworowska, *Między rytmem serc i zegarów*, Żary 1999), „LIK. Arkusz Literacki” 1999, nr 3, s. 13-14.

Wśród ptaków, drzew, kamieni i światła – Czesława Sobkowiaka czas zamyśleń (rec. C. Sobkowiak, *Postać w bieli*, Wrocław 1999), „Aspekty”. Dodatek do tygodnika katolickiego „Niedziela” 1999, nr 17.

Posłowie do tomiku W. Klępki, *Bordiura z akantem. Wiersze dawne i nowe*, Zielona Góra 2000.

- Ślady przeszłości, znaki pamięci, gesty pojednania* (rec. J. Werstler, *Ocalone w słowie: odejście Marii, odejście Anny*, Zielona Góra 2001), „Pro Libris” 2001, nr 1, s. 119-121.
- „*Na dobre i złe*” (O antologii poetów żarskich) (rec. *Dopowiadanie zieleni: antologia poetów żarskich*, Zielona Góra 2002), „Pro Libris” 2003, nr 1, s. 97-98.
- „*Ostatnia karta*”? Czesława Sobkowiaka próba portretu (rec. C. Sobkowiak, *Rozmowa z Rimbaudem*, Zielona Góra 2002), „Pro Libris” 2003, nr 1, s. 30-31.
- Świat wymyślony* (rec. Z. Kowalczyk, *Na kłifie*, Zielona Góra 2005), „Pro Libris” 2005, nr 3, s. 134-135.
- Słowo wstępne*, [do:] *Od słowa do słowa. Antologia poezji lubuskiej 2001-2006*, red. M. Mikołajczak, Zielona Góra 2006, s. 5-18.
- Wiersze (z) jednej jesieni*. Posłowie do tomiku W. Śmigielskiego, *Tchnienie*, Zielona Góra 2006, s. 57-61.
- Mityzacja, sakralizacja, archeologia. Formy pamięci o drugiej wojnie światowej w utworach lubuskich autorów* (tekst wygłoszony na konferencji ph. *Pamięć czasu Zagłady, 13-14 października 2009*, Zielona Góra, i złożony do druku w książce pokonferencyjnej).
- Tropy topografii. Związki między literaturą a miejscem w twórczości lubuskiej*, „Ruch Literacki” 2010, nr 1.
- Co zostało na dzień kulturowego tygla? Echa miejsc utraconych w twórczości najstarszego pokolenia lubuskich poetów* (tekst wygłoszony na konferencji ph. *Dziedzictwo kulturowe regionu pogranicza, 27-28 kwietnia 2010* i złożony do druku w książce pokonferencyjnej).
- „*Coraz mniej*” i „*coraz więcej*” w wierszach Czesława Sobkowiaka. Posłowie do tomiku *Coraz mniej* C. Sobkowiaka, Zielona Góra 2010.

INDEKS NAZWISK



- Abramowska Janina
Anders Władysław
Ankiewicz Henryk
Antoni św.
Atanazy św.
- Balak-Hryńkiewicz Magdalena
Barańczak Stanisław
Barthes Roland
Bartkowiak Przemysław
Baworowska Jolanta
Bąk Ewa
Bednarz Aleksander
Bereza Henryk
Berlewi Henryk
Bieńkowski Zbigniew
Bolland John
Borowicz Krystyna
Borowski Tadeusz
Brodzka Alina
Burek Tomasz
Burszta Józef
- Cataluccio Francesco M.
Cecylia św.
Chlewiński Zbigniew
Chrystus Jezus
Chrzanowski Maciej
Chuda Beata
Claudel Paul
Czaplejewicz Eugeniusz
Czarnecki Zenon
Czechowicz Marcin
Czechowicz Józef
Czerniawski Wojciech
- Ćwiklak Karolina
- Dante Alighieri
- Długosz Jan
Dolański Włodzimierz
Domańska Ewa
Dowgielewicz Irena
Dulczewski Zbigniew
Dulęba Jarosław
Dulian Renata
Dutka Czesław Paweł
Dziadek Sylwia
- Ernst Anne
- Fedorowicz Krzysztof
Ferenc Ewa
Ficowski Jerzy
Fiedler Adolf
Franciszek św.
Furman Kazimierz
- Garbala Marek
Garczyński Stefan
Gerlich Artur
Głowacz Jan
Gombrowicz Witold
Gomulicki Juliusz Wiktor
Gordon Andrzej
Gracze Agnieszka
Grochowiak Stanisław
Gross Jan
- Hadt Dawid
Hajduga Jerzy
Halicka Beata
Henne Wilhelm
Herbert Zbigniew
Hezjod
Hieronim św.
Hilarmion
Hillar Małgorzata

Homer
Hutnikiewicz Artur

Iredyński Ireneusz
Iwaszkiewicz Jarosław

Jan Chrzciciel
Jan Paweł II, papież
Jarnicki Jerzy
Jasińska Maria
Jasiński Tadeusz
Jastrun Mieczysław
Jazownik Leszek
Jerzyna Zbigniew
Jurów Władysław

Kajan Tadeusz
Kasperski Edward
Kasprowicz Jan
Katarzyński Jacek Katos
Kawafis Konstandinos
Kaziów Michał
Kepler Jan
Kinga św.
Klarczyński Broniek
Klara św.
Klein Richard
Klepka Władysław
Koćwin Lesław
Kohélet
Kolbuszewski Jacek
Koniusz Janusz
Konopnicka Maria
Kopaliński Władysław
Koperski Leszin Jerzy
Korczak Janusz
Korsak Włodzimierz
Kotlarek Dawid
Kowalczuk Zygmunt
Kozioł Urszula
Krynicky Ryszard
Krzysztoń Jerzy
Kubiak Zygmunt
Kundera Milan
Kurczyna Adam
Kurowicki Jan
Kurpanik Hilary
Kurzawa Eugeniusz
Kustosik Zbigniew

Kuźma Erazm
Kwiek Izolda

Lam Andrzej
Laer von Hilda
Lec Stanisław Jerzy
Legeżyńska Anna
Leśmian Bolesław
Leśniewska Agnieszka
Lubicz Halina
Ludwiżanka Barbara

Łanowski Jerzy
Łapszyński Gustaw Adam
Łazuka Władysław
Łucja św.
Łukasiewicz Jacek
Łukasz św.
Łukasiewicz Zenon

Mach Zdzisław
Machej Zbigniew
Maciąg Włodzimierz
Madejski Jerzy
Maderska Beata
Malchius
Maliszewski Karol
Marianna św.
Markiewicz Czesław
Markow Fiodor
Masłowski Stanisław
Matylda św.
May Rollo
Miąskowski Józef M.
Michałowski Piotr
Mickiewicz Adam
Mielczarek Ewa
Mikołajczak Małgorzata
Mikołajczak Marek
Miller Ewa
Mirkiewicz Beata
Morawski Kalikst
Morawski Zdzisław
Mularczyk Andrzej

Najdek Bernard
Naumowicz Jan
Niedźwiedzki Witold
Nitschke Bernadetta

Norwid Cyprian
 Nowak Włodzimierz
 Nycz Ryszard

Orzeszkowa Eliza
 Osękowski Czesław

Paladiusz
 Paprocka Jadwiga
 Pascal Blaise
 Pasierbska Helena
 Patrzykont Andrzej Marcin
 Pauksza Eugeniusz
 Pałowska Nina
 Piłsudski Józef
 Piszczatowski Andrzej
 Plewińska Stanisława
 Porębowicz Edward
 Poświatowska Halina
 Priscian, wł. Priscianus Caesariensis
 Próchniak Paweł
 Pruszyński Ireneusz
 Przyboś Julian
 Przybylak Maria
 Pytel Joanna

Raleigh Walter Sir
 Rilke Rainer Maria
 Rimbaud
 Rosweyde Heribert
 Rozwadowska Bar Grażyna
 Różewicz Tadeusz
 Rudiak Robert
 Rybicka Elżbieta
 Ryndak Zbigniew

Salman Rushdie
 Salomea św.
 Sauter Wiesław
 Schneider Herman
 Scholastyka św.
 Seneka
 Sidorska-Ryckowska Maria
 Silhan Jan
 Skarga Piotr
 Skorowski Henryk
 Skorupska-Raczyńska Elżbieta
 Sławiński Janusz
 Słowacki Juliusz

Smużniak Karol
 Sobkowiak Czesław
 Sojka Tadeusz
 Soliński Bolesław
 Sosnowski Andrzej
 Stachowiak-Schreyner Małgorzata
 Stachura Edward
 Stanisław św., biskup
 Stiller Otto
 Strauchman Anna
 Sulpicjusz Sewer
 Suzanowicz Bronisław
 Syrokomla Władysław, właśc. Kondratowicz Ludwik Władysław Franciszek
 Szagun Dorota
 Szaniawski Jerzy
 Szczaniecki Michał
 Szczegółka Hieronim
 Szewczuk Anna
 Szmidt Ireneusz Krzysztof
 Szura Romuald
 Szyłkin Henryk

Śliwiński Piotr
 Śmigielski Wojciech
 Świdkiewicz Dariusz
 Świetlicki Marcin

Tales z Miletu
 Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz
 Tokarska Anna
 Trawińska Barbara
 Trziszka Zygmunt
 Trznadel Jacek
 Trzynadłowski Jan
 Tumolska Halina
 Twardowski Jan

Uglik Jacek

Voragine Jakub de

Wachowiak Eugeniusz
 Wajs Bronisława Papusza
 Warszawski Mieczysław
 Waśkiewicz Henryk Krzysztof
 Wergiliusz, wł. Publius Vergilius Maro
 Werstler Janusz
 Węgorowska Katarzyna

Wierzbicki Adam Bolesław
Więcek Marzena
Witkowska Maria Helena
Władysław Klępka
Wojciech św.
Wojciechowski Lobo Marek
Wojtyła Konrad
Wolter, właśc. François-Marie Arouet

Zagajewski Adam
Zajchowska Stanisława
Zapolska Gabriela
Zawada Andrzej

Zbąski Abraham
Ziemińska-Kurek Joanna
Zychła Andrzej
Zychła Katarzyna
Zysk Tadeusz

Żabicka Maria
Żeromski Stefan
Żubrycki Andrzej
Żukrowski Wojciech
Żychliński Tadeusz

SPIS TREŚCI



„Tutaj mieszkam”. Wprowadzenie 5

CZĘŚĆ I

Tropy topografii. Związki między literaturą i miejscem w twórczości lubuskiej.
Rzut oka wstecz i zarys perspektyw badawczych. 11

Lubuski pejzaż poetycki z początku XXI wieku. Kilka uwag
na marginesie antologii. 29

Mityzacja, sakralizacja, archeologia. Formy pamięci o drugiej wojnie światowej
w wierszach lubuskich autorów 45

Co zostało na dnie „kulturowego tygła”? Powroty do miejsc utraconych
w twórczości najstarszego pokolenia lubuskich poetów. 62

CZĘŚĆ II

Współczesny moralitet. Dwa razy o pisarstwie Michała Kaziowa. 79

Miejsce osobne – Czesław Sobkowiak. 97

Głos ściszony. Poezja Anny Tokarskiej. 99

Czułość i bunt. Portret liryczny Wojciecha Śmigielskiego. 103

Oblicza prywatności. O twórczości poetyckiej Eugeniusza Kurzawy. 109

CZĘŚĆ III

Hagiograficzny dialog z konwencją (Ewa Ferenc) 123

Wśród kwiatów, drzew, kamieni i światła (Czesław Sobkowiak). 131

„Ostatnia karta”? (Czesław Sobkowiak) 135

„Coraz mniej” i „coraz więcej” (Czesław Sobkowiak). 141

Podróż do źródeł (Władysław Kłępka) 144

Con amore (Władysław Kłępka) 148

„To jest poeta, nie ma skrzydeł...” (Wojciech Śmigielski) 151

Wiersze (z) jednej jesieni (Wojciech Śmigielski) 156

Świat wymyślony (Zygmunt Kowalczyk)	161
Którędy do sensu? (Anna Szewczuk).	163
Żyjąc w świecie rozbitym (Maria Sidorska-Ryczkowska)	165
Pomiędzy kołkiem w płocie a teatrem antycznym (Jolanta Pytel)	168
Z lęku przed milczeniem (Janina Elżbieta Lorenc)	170
W rytmie serc i zegarów (Jolanta Baworowska).	173
Ślady przeszłości, znaki pamięci, gesty pojednania (Janusz Werstler)	176
Liryczne podzwonne (Janusz Werstler)	181
„Bolesna prawda” (Henryk Szyłkin)	185
Opowiadania z łezką (Michał Kaziów)	188
Zmagania z autorytetem, czyli <i>ars moriendi</i> według Jana K. (Jan Kurowicki)	189
„Jeden z pochodu idących w milczeniu” (Mark Lobo Wojciechowski)	192
„Na dobre i złe”. Antologia poezji żarskiej	196
Nota bibliograficzna.	199
Indeks nazwisk	201