

*Topika przestrzenna w „Sonetach ostrobramskich” Henryka Szylkina**

Dotyychczasową wieloletnią twórczość literacką Henryka Szylkina wieńczy wydany w 2010 roku niewielki tomik poetycki zatytułowany *Sonetami ostrobramskimi*¹. Jest to cykl liryczny, na który składają się 22 sonety oraz dwie pieśni z dołączonymi do nich zapisami melodii autorstwa Juliusza Karcza. Jeśli przy definiowaniu pojęcia cyklu zazwyczaj wskazuje się, iż stanowi go zbiór utworów powiązanych w nadrzędną całość wspólnotą elementów treściowych (jak postać, motyw, idea) lub podobieństwem rozwiązań kompozycyjnych czy też jednością podmiotu literackiego², to w wypadku utworów Szylkina trzeba uwzględnić wszystkie wymienione kategorie. Jego wiersze łączy bowiem zarówno postać Matki Boskiej Ostrobramskiej jako głównej adresatki monologów lirycznych, jak też obrany przez poetę gatunek, mocno osadzony w przeszłości literackiej i wymagający dobrego opanowania rzemiosła poetyckiego, a także wizerunek podmiotu wykreowanego na „poetę pamięci”: pamięci własnej i rodzinnej historii, pamięci narodowych dziejów, pamięci Mickiewiczowskiej tradycji poetyckiej.

Czynnikiem integrującym wszystkie utwory cyklu jest również kompozycja tomiku. Pierwszy sonet, zatytułowany *Słońce Ostrej Bramy*, ma charakter

* W prezentowanym artykule wykorzystałam niektóre idee sformułowane w szkicu *Poezja pamięci i zawierzenia. O „Sonetach ostrobramskich” Henryka Szylkina*, „Nad Odrą” 2010, nr 9–10, s. 56–67.

¹ H. Szyłkin, *Sonetami ostrobramskimi*, słowo wstępne pt. *Poetycko-ostrobramsko-maryjna ikona zapisana w sonetach Santockiego Lirnika*: K. Węgorowska, D. Szagun, Zielona Góra 2010. Cytaty z tej pozycji lokalizuję, podając w nawiasie skrót SO i numer strony.

² J. Sławiński, *Cykl literacki*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 79.

wprowadzenia oraz autoprezentacji. Podmiot liryczny, niejako zapowiadając główne motywy cyklu, w monologu skierowanym do Królowej Wilna w poetyckim skrócie mówi o mijającym własnym życiu i życiu swojego pokolenia, a także precyzuje swoją rolę jako misję poety będącego strażnikiem pamięci. Kolejne sonety przynoszą pełne grozy obrazy wojny (np. *Ostatni bój*, *Matka Boska Sybiraczka*, *Pamięci Piotra Szczemirskiego*), opisy widzianego z oddalenia czasowego „kraju lat dzieciennych” (np. *Po latach*, *Dwa kościoły*, *Rossa*, *Matka Boska Miłosierdzia*, *Ausztajirska litania*), przesycane tęsknotą i nostalgią wspomnienia piękna ojczyzny (np. *Do Żejmiany*, *Nadłokajski kwietnik*, *Moje kwiaty*, *Pogulbińskie lilie*). W czterech końcowych sonetach (*Skarga*, *Modlitwa o zgodę*, *Przywracanie pamięci*, *Niepokój*) poeta formułuje diagnozę zła panującego we współczesnym świecie oraz wyraża troskę i niepokój o przyszłe losy Polski, Litwy i świata. Wspomniane wcześniej pieśni (*Ostrobramska Pani* oraz *Ostrobramska z Drzonkowa*) pozostają z cyklem sonetowym w ścisłych związkach ideowych i emocjonalnych: są wyrazem trwałego i rozszerzającego się kultu Wileńskiej Madonny oraz świadectwem hołdu i zawierzenia składanym jej przez wyznawców.

Głównym przedmiotem refleksji nad skróciowo zaprezentowanym przed chwilą utworem będą sposoby organizowania w nim poetyckiej przestrzeni, a przede wszystkim tzw. topiki przestrzennej. W licznych bowiem sonetach Szyłkinowskiego cyklu – jak była to już okazja sygnalizować – topograficzny konkret przywołujący określone miejsca służy ewokowaniu znaczeń symbolicznych rozmieszczonych na mapie mentalnej poety, a także symbolicznych sensów utrwalonych w kulturze narodowej i w szerokim uniwersum kultury śródziemnomorskiej.

Chciałabym w tym miejscu zastrzec, że mające antyczną genealogię pojęcie toposu (gr. τόπος, łac. *locus* – „miejsce”), będącego w ujęciu Janiny Abramowskiej „rezultatem petryfikacji tradycyjnego motywu, który zostaje trwale powiązany z pewnym znaczeniem, zastosowaniem oraz z rozpoznawalną, »półgotową« formą językową”³, nie doznaje natomiast „z żadnym przedmiotem, obrazem ani mi-tem”, nie znajduje w swym dawnym, dość określonym znaczeniu zastosowania w odniesieniu do literatury od romantyzmu do współczesności. Programowy anormatywizm romantyków, rezygnacja z retoryczności, odrzucenie m.in. zasady *imitatio* (naśladowania wzorów) i *decorum* (stosowności tematu wobec stylu) sprawiły, że tradycyjny repertuar topiki zaczął być odbierany jako świadectwo erudycji, a nie głębi nieskrępowanego poetyckiego natchnienia, a także kojarzony z zaniechaną już koncepcją poezji uczonej. Dwudziestowieczna natomiast kariera toposu (przebiegająca w kontekście pojawiania się różnorodnych koncepcji sztuki i artysty), zainicjowana pracami Ernsta Roberta Curtiusa (w którego

³ Cyt. za: E. Sarnowska-Temeriusz, *Topika antyczna*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1993, s. 1084–1085.

refleksji pole znaczeniowe toposu przecina się z innymi pojęciami, jak: motyw, symbol, metafora, alegoria, trop, klisza, stereotyp), kariera wsparta nawiązującą do Jungowskiej koncepcji archetypu literaturoznawczą psychoanalizą, a także francuską krytyką tematyczną (Gaston Bachelard, Georges Poulet) i amerykańską tematologią, ukazuje destabilizację sensu tego pojęcia. W praktyce literackiej część tradycyjnych toposów stała się kliszami czy stereotypami, niektóre są kontynuowane w postaci zaprzeczonej, inne podlegają reinterpretacji, bywają też stosowane umowne znaki *quasi*-topiczne (powielane motywy i formuły zainicjowane w jakimś dziele, np. „Matka Polka”, „smuga cienia”); w badaniach zaś nad topiką pojawiają się nowe wątki: mówi się o *quasi*-topice autorskiej charakterystycznej dla danego pisarza, o topice chrześcijańskiej i topice tradycji narodowych. W obliczu tej sytuacji topos jest definiowany jako „obraz mentalny rządzący wyobraźnią pisarza”, wyrastający „z podświadomości kulturowej wspólnej dla całego kręgu kultury śródziemnomorskiej”⁴. W dalszych rozważaniach będę się posługiwała pojęciem toposu najczęściej w takim, dość ogólnym, znaczeniu. Skoncentruję się na toposie sakralnej przestrzeni, toposie arkadyjskim, toposie ojczyzny-ziemi i grobów, a także na toposie miejsca przekłętogo. Należy przy tym podkreślić, że znaczenia wymienionych toposów niejednokrotnie w pewnych zakresach się pokrywają. Dodać też trzeba, iż problematyka przestrzenna (spacjalna) nierozzerwalnie jest związana, co oczywiste, z problematyką temporalną.

Przestrzeń sakralna

Refleksję nad topiką przestrzenną w *Sonetach ostrobramskich* wypadnie rozpocząć od kluczowego toposu, wskazanego już w tytule cyklu – toposu sakralnego miejsca i okalającej go sakralnej przestrzeni. Jak wiadomo, wileńska Ostra Brama stanowi po częstochowskiej Jasnej Górze najsłynniejsze sanktuarium maryjne Polaków. Początki adoracji Madonny Ostrobramskiej sięgają połowy XVII wieku, jest to więc kult późniejszy od kultu Pani Jasnogórskiej, trwającego nieprzerwanie od końca wieku XIV. Matkę Bożą przedstawioną w wileńskim wizerunku, pochyloną nad wiernymi i słuchającą ich prośb, nazwano Matką Miłosierdzia. Czcił ją lud, czcili profesorowie i studenci założonej przez Stefana Batorego, oddanej pod jej patronat, Akademii Wileńskiej. W roku 1671 Akademia nadała Matce Bożej Ostrobramskiej tytuł „Boskiej Pallady” (Świętej, chroniącej od złego)⁵.

⁴ *Ibidem*, s. 1081.

⁵ Zob. *Mały słownik maryjny*, przeł. K. Brodzik, oprac. M. Wiśniewska, Warszawa 1987, s. 68–70.

Wyrazem hołdów składanych Matce Miłosierdzia były – początkowo najczęściej anonimowe – pieśni i hymny, zawierające słowa uwielbienia i prośb o opiekę, pomoc i ratunek. Najstarsze utwory pochodzą z połowy XVIII wieku i związane są z nabożeństwem przed obrazem Ostrobramskiej Madonny. W okresie porozbiorowym, w czasie niewoli i powstań narodowych, kult tej, „co w Ostrej świeci Bramie”, stał się powszechny, przeniknął do literatury i sztuki, a wileńskie sanktuarium uznano za centrum życia religijnego i politycznego. W poezji ostrobramskiej wątki religijne silniej wówczas zaczęły się splecać z wątkami patriotyczno-politycznymi: z prośbami o opiekę nad zesłańcami i emigrantami, o wsparcie w czasie prześladowań, o wolność (Adam Mickiewicz, Ludwik Wasilewski, Władysław Syrokomla, Władysław Bełza, Artur Oppman, Edward Słoński). Odzyskanie niepodległości zmieniło tonację liryki ostrobramskiej – pojawił się w niej motyw wdzięczności za powrót Wilna do Polski (Kornel Makuszyński, Tadeusz Łopalewski, Witold Hulewicz, Kazimiera Iłłakowiczówna, Konstanty Ildefons Gałczyński). Przyszedł rok 1939. Kolejne okupacje Wilna znalazły odzwierciedlenie w bogatej twórczości anonimowej, a także w poezji znanych autorów, m.in. Krystyny Krahełskiej i Jana Lechonia. Lirykę wojenną zdominował motyw powierzenia zesłańców, wygnańców i wychodźców opiece Matki Miłosierdzia. Po roku 1945 nastąpiła „apokaliptyczna diaspora”⁶ narodu polskiego. Poezja ostrobramska stała się świadectwem losów mieszkańców Ziemi Wileńskiej rozrzuconych po całym świecie: zesłanych na Syberię, do Kazachstanu, do Workuty, Kaługi i łągów, pozbawionych ojczyzny ekspatriantów i emigrantów, tęskniących na wygnaniu do utraconej ziemi rodzinnej. Poezja, łącząca modlitwę z nostalgią i tęsknotą, stała się również wyrazem patriotyzmu i religijności mieszkańców Wileńszczyzny oraz ich potomków, a także rozszerzającego się poza dawne granice Polski, Litwy i Rusi kultu Matki Bożej Ostrobramskiej. Do poetów, którzy po roku 1945 poświęcili swe strofy Pani Miłosierdzia, należą m.in.: Jadwiga Badowska, Zofia Bohdanowiczowa, Marian Hermaszewski, Elżbieta Feliksiak, ks. Ryszard Kotkowicz, ks. Władysław Laszuk, ks. Jan Twardowski⁷.

⁶ J. Malinowski, *Wstęp* [do:] *Wiersze o Matce Boskiej Ostrobramskiej. Antologia*, wybór i oprac. J. Malinowski, Bydgoszcz 1993, s. 5.

⁷ Bogactwo tekstów, napisanych zarówno przez poetów wybitnych, jak też twórców *minorum gentium* oraz pragnących pozostać w ukryciu autorów anonimowych, spotkało się z zainteresowaniem historyków literatury i miłośników poezji patriotyczno-religijnej. Motywyce maryjnej poświęcone są m.in. prace: *Matka Boska w poezji polskiej*, t. 1: *Szkice z dziejów motywu*, oprac. M. Jasińska i in., Lublin 1959 (tu m.in.: A. Paluchowski, *Matka Boska w poezji czasów stanisławowskich i okresu romantyzmu*; M. Jasińska, *Matka Boska w poezji poromantycznej [do 1918 r.]*); *Polska liryka religijna*, red. S. Sawicki, P. Nowaczyński, Lublin 1983; S. Żak, *Wątek maryjny w powojennej poezji polskiej*, [w:] *Religijne aspekty literatury polskiej XX wieku*, red. M. Jasińska-Wojtkowska, J. Święch, Lublin 1997. Ukazało

Przedstawiony tu krótki rys historyczny ukazuje bogatą tradycję literacką poprzedzającą *Sonetów ostrobramskich* Szyllkina. Dla poety najważniejsza jest jednak tradycja Mickiewiczowska, która najsilniej ugruntowała w świadomości Polaków obraz Ostrej Bramy jako miejsca świętego. W zawartej w pierwszym sonecie inwokacji, skierowanej do „Królowej Wilna, Słońca Ostrej Bramy” (*Słońce ostrej bramy*, SO, 15), poeta wskazuje Matkę Boską Ostrobramską jako inspiratorkę i patronkę tworzonej przez niego „poezji pamięci”. W postawie podmiotu lirycznego powtórzona zostaje zatem sytuacja z *Inwokacji w Panu Tadeuszu*, w której epicki narrator możliwość realizacji swego pragnienia powrotu do przeszłości („przenoszą moją duszę utęsknioną”) również uzależniał od wstawiennictwa i opieki Panny świętej, co Jasnej broni Częstochowy i w Ostrej świeci Bramie. Rozpoznawalne echa *Inwokacji* pobrzmiewają także w innych fragmentach pierwszego sonetu. Na przykład Szyllkinowski: „abym mógł opisać” przywołuje na myśl Mickiewiczowski: „widzę i opisuję”, a wers kończący sonet: „Tam ścieżki dziecka – pod Twoją opieką” stanowi parafrazę następującego fragmentu *Inwokacji*: „Jak mnie dziecko do zdrowia powróciłaś cudem, / Gdy od płaczącej matki pod Twoją opiekę / ofiarowany [...]”.

Aluzje i nawiązania do twórczości Mickiewicza obecne są w całym tomiku Szyllkina. Będzie jeszcze okazja o tym mówić, tymczasem należy podkreślić, że kluczowy topos *Sonetów ostrobramskich* determinuje sytuację komunikacyjną w utworze, a zwłaszcza sposób kreowania nadawcy i odbiorcy monologu lirycznego.

Podmiot liryczny *Sonetów*... jest ucharakteryzowany na poetę będącego strażnikiem pamięci narodowej. Rzecz znamienna – samookreślenie podmiotu dokonuje się w sakralnej przestrzeni Ostrej Bramy, bowiem Wileńska Madonna jest przedstawiana jako inspiratorka poety oraz patronka jego twórczego trudu. Poeta ten silnie jest zakorzeniony w dziejach narodu, w jego kulturze i religii. Pragnie on ocalić od zapomnienia ludzi i czyny, zdarzenia i obrazy przeszłości, należące do jego indywidualnej, „małej historii”, ale też będące nieusuwalnym składnikiem i znakiem „wielkiej historii”, napisanej przez miniony wiek XX. Do przyjęcia roli strażnika pamięci poetę motywuje pragnienie upamiętnienia „tych, co odeszli”, niesłusznie częstokroć zapomnianych, których głos jedynie on jeszcze słyszy „na ojców ziemi”. Swoje zadanie pojmuje jako obowiązek płynący z powinności etycznych, patriotycznych i religijnych zarazem: zapomnianych zmarłych łączy bowiem z poetą zarówno pokrewieństwo wynikające z więzi rodzinnych i narodowych, jak

się również kilka antologii wierszy o tematyce maryjnej: *Polska poezja maryjna*, w układzie T. Jodełki, z przedm. J. Zawieyskiego, Niepokalanów 1949; *Matka Boska w poezji polskiej*, t. 2, oprac. M. Jasińska i in., Lublin 1959; *Wiersze o Matce Boskiej Ostrobramskiej...*; *Poezja Ostrobramska*, oprac. ks. T. Krahel, Białystok 1995.

też pokrewieństwo duchowe, uwarunkowane wspólną religią i wiarą. Wyraźnie jest o tym mowa w sonecie pierwszym:

Dziś proszę kornie, Miłosierdzia Pani,
wlej żar w me serce – abym mógł opisać
tych, co odeszli. – To Twoi poddani,
a bracia moi. [...]

[*Słońce Ostrej Bramy*, SO, 15]

Sonety ostrobramskie ujawniają również pewne cechy religijności poety, powiązanej z uczuciem patriotycznym, charakterystycznej dla dawnych kresowych Polaków, w których życiu szczególną rolę odgrywał kult ostrobramskiej Matki Miłosierdzia. Wykreowany na poetę podmiot liryczny przedstawia siebie i braci „co odeszli”, jako wiernych „poddanych” Królowej Wilna, jako czcicieli Ostrobramskiej Madonny.

Główna adresatka, a także bohaterka *Sonetów Ostrobramskich*, najczęściej jest nazywana Matką (lub Panią) Miłosierdzia. Jest to określenie najściślej wiążące się z łacińskim napisem na Ostrej Bramie: „*Mater Misericordiae – sub Tuum praesidium confugimus*”⁸. Poeta zwraca się również do Wileńskiej Madonny jako do Matki, Matki Boskiej, Bożej Rodzicielki, Ostrobramskiej Matki, Pani, Pani Ostrobramskiej, Słońca Ostrej Bramy, Królowej Wilna, Pani Ostrobramskiej Obojga Narodów, Matki Ojczyzny. W towarzyszącej cyklowi sonetów pieśni *Ostrobramska Pani* pojawiają się inne jeszcze określenia, tym razem o litanijskim rodowodzie: Skarbnica Pokoju, Opiekunka Wiernych, Ucieczka Strapionych, Dziewica Łask Pełna, Polaków Królowa, Pani Sprawiedliwa, Matka Litościwa.

Liczne nazwy i określenia Wileńskiej Madonny wskazują na rozmaite jej role i atrybuty w liryce Szyłkina. Najczęściej przedstawiana jest w trzech rolach:

1. Matka Boska Ostrobramska ukazywana jest jako patronka i opiekunka poety, w szczególności jako *stella maris* („gwiazda morza”, boska przewodniczka). Jest to uwydatnione – poza sonetem inicjalnym – zwłaszcza w trzech utworach: *Do Żejmiany*, *Świętojański wieczór* i *Burza*. Utwory te łączy motyw oddalenia

⁸ Początkowo napis był sformułowany w języku polskim: „Matko Miłosierdzia, pod Twoją opiekę uciekamy się”. W związku z represjami po powstaniu styczniowym w 1864 roku został zmieniony na łaciński. Przed II wojną napis znów był polski, ale w 1946 r. Litwini wrócili do łacińskiego. Warto dodać, że z Ostrą Bramą łączą się początki nabożeństwa do Miłosierdzia Bożego. „Tu bowiem w oknie krużganku umieszczono pierwszy obraz według objawień św. siostry Faustyny, który namalowany został dzięki jej wskazówkom przez Eugeniusza Kazimirowskiego w Wilnie”. M. Głowacka, *W Ostrej Bramie*, <http://kosciol.wiara.pl/doc/499809.W-Ostrej-Bramie> (15.09.2011).

poety od ziemi rodzinnej. Przedstawione w nich sytuacje liryczne ukazują artystę w przestrzeni nadmorskiej (np. motywy „mew białych”, „słońca tuż nad morzem”, „rozpędzonych fal”, „złotych piasków”). Monologi liryczne przepełnione są tęsknotą za krajem lat dziecińczych:

Oczy moje widzą tu krajobraz inny –
śmiganie mew białych nad złocistym piaskiem,
lecz myśli wciąż biegną do strony rodzinnej [...]

[Do *Żejmiany*, SO, 26]

oraz marzeniem o powrocie do Santoki i Wilna:

Matko Miłosierdzia, wiem, że tego roku –
jak niegdyś już było na początku lata
w zakolach *Żejmiany*, tam gdzie rzeka w kwiatach –
na ścieżce zielonej nie postawię kroków.

[Do *Żejmiany*, SO, 26]

Jest w nich również zawarta bolesna refleksja nad przemijaniem: „Oto ludzka droga – piękna i okrutna. / Człowiek kocha na niej, lecz także zabija”, którą może złagodzić wspomnienie Ostrej Bramy: „Krażąc tak myślami – przy różach i cierniach / Przypomniałem Wilno z Matką Miłosierdzia” (*Świętojański wieczór*, SO, 27). „Wiara niezłomna” pozwala także ukoić tęsknotę za „pierwszą” ojczyzną: „Modlę się więc teraz nad morzem usilnie / za zdrowie Santoki i za zdrowie Wilna” (*Do Żejmiany*, SO, 26).

Wśród wymienionych utworów na szczególną uwagę zasługuje sonet *Burza*. On również zawiera liczne „morskie” motywy, poddane w tym wypadku hiperbolizacji: „Poczerniało niebo. Ryknął wiatr północy / [...]. / Rozpędzone fale dopadły do brzegu. / [...] Zawył las sosnowy, / a gromady ptaków / krążyły w beładzie z rozbitych szeregów” (SO, 28). W istocie motywy te metaforycznie odnoszą się do losu ludzkiego. Życiowe burze, jeśli nawet wyrzucą rozbitka na stały ląd, czynią go na zawsze wygnańcem, samotnikiem, człowiekiem głęboko zranionym. W takich chwilach śpieszy mu na ratunek Wileńska Madonna – *stella maris*:

[...] Znalazłem się w pustce
bez ludzi i ptaków – jak rozbitek w nocy.
Wtedy Ostrobramska przyszła mi z pomocą.

[*Burza*, SO, 28]

O przywiązaniu poety do wileńskiej Madonny świadczy zatem nie tylko pragnienie częstego pielgrzymowania do ostrobramskiego sanktuarium. Szyłkinowski cykl poetycki przynosi obraz człowieka, który właściwie całe swe życie powierzył Bogarodzicy, który zarówno w chwilach szczęścia, jak też w momentach cierpienia („przy różach i cierniach”) przywołuje Matkę Miłosierdzia jako swą opiekunkę i pocieszycielkę.

2. Matka Boska ukazywana jest jako Pani Ostrobramska troszcząca się o okoliczne miejscowości. Sakralny charakter ostrobramskiego centrum promieniuje na całą Wileńszczyznę. Wiele sonetów przedstawia Wileńską Madonnę na tle – z sentymentem wymienianych przez poetę – zaścianków, takich jak: Santoka, Gernia, Nowe Świąciany, Szypliszki, Zacisze, Ausztagira, Pogulbino, Lunino, Podbrodzie, Świąciany, Postawy, Niemenczyn, a także na tle innych (nienazwanych) siedzib ludzkich położonych nad brzegami Łokai, Żejmiany i Wilii.

Głównym rysem omawianej tu kreacji Matki Bożej jest troska o powierzony jej opiece lud. W poetyckiej zdynamizowanej wizji Ostrobramska Pani ukazana jest jako wyrozumiała, zapobiegliwa i zatroskana Matka-Pątniczka, zstępująca z obrazu i opuszczająca wileńskie sanktuarium, aby w wędrownie po zaściankach „nieść pocieszenie dla strapionych ludzi” oraz by obudzić w nich wiarę i nadzieję (*Wigilia w Santoce*, SO, 17). Sonetowy wizerunek uwypukla silną więź Matki Bożej z wiernymi i podkreśla jej umiejętność zrozumienia trosk i niedoli ubogich, skromnych i pracowitych ludzi, którzy przez wieki zaznawali jej „litości i cudów” (*Prośba*, SO, 16). Relacje Królowej Wilna z ludem nacechowane są zwyczajnością i prostotą. Oto na przykład w czas Bożego Narodzenia Pani Ostrobramska, „idąc po obłokach”, zatrzymuje się w rodzinnej miejscowości poety (*Wigilia w Santoce*, SO, 17). „Puka do drzwi, słucha, czy ktoś nie otwiera”. Doskonale zna ludność zaścianka, szczególnie pamięta dzieci zawsze czekające na „świętą [...] godzinę / z Gwiazdą Betlejemską”. Okazuje się jednak, że zaścianek opustoszał – nikt na pukanie nie odpowiada, nikt na Świętą Noc nie czeka. Wędrująca Matka Boża, zasmucona martwością ludnej i gwarnej niegdyś miejscowości, rusza w dalszą podróż. Jak mówi poeta – „poprawiła chustkę i poszła do Gernia”.

Pani Ostrobramska ukazana jest w sonetach jako Matka zarówno żywych, jak i tych, co odeszli. W sonecie *Rossa* w Dniu Zadusznym przechadza się po wileńskim cmentarzu i z troską pochyla nad każdą mogiłą. Ta, która w czasie ostatniej wojny dla wielu była „ostatnią nadzieją” (*Słońce Ostrej Bramy*, SO, 15), o której sanktuarium, a zarazem o polskość Wilna walczyli żołnierze Armii Krajowej podczas operacji Ostra Brama (*Ostatni bój*), doświadcza bólu, gorczy i poczucia zawodu, widząc zdewastowane groby Na Rossie.

Wizerunek Patronki Wileńszczyzny jest pozbawiony oznak dostojeństwa i królewskości, które w relacjach z nią narzucałyby dystans i lęk. Mimo przysługujących

jej tytułów Pani Ostrobramskiej i Królowej Wilna jest ona przedstawiana przede wszystkim jako czuła Matka, troszcząca się o wszystkie swoje dzieci, z wyrozumiałością przyjmująca ich potknięcia, ze smutkiem – grzechy. Wśród ludzkich grzechów jeden jest dla niej szczególnie bolesny – dająca się zaobserwować „nad brzegami Wilii” profanacja krzyża (*Matka Boska Miłosierdzia*, SO, 25).

3. Wileńska Madonna przedstawiana jest jako Królowa Rzeczypospolitej Obojga Narodów nieustannie obecna w jej historii. W szczególności jest prezentowana jako *Pietà* narodowa, bolejąca nad martyrologią Polaków w XX wieku. Ważnym kontekstem, na tle którego poeta ukazuje Matkę Boską Ostrobramską, jest przeszłość, zarówno bliższa, określana jako „wczorajsze sprawy jeszcze nie zamknięte” (*Rossa*, SO, 22), jak i dalsza, sięgająca „głębi historii” – momentu zapoczątkowującego Rzeczypospolitą Obojga Narodów (*Papieski różaniec*, SO, 20). „Poeta pamięci” kieruje się – jak można mniemać – słowami Cypriana Norwida, że „przeszłość jest to dziś, tylko cokolwiek dalej”. Wiedziony tym przekonaniem, jeden z sonetów, zatytułowany *Papieski różaniec*, poświęcił przypomnieniu wspólnej historii Polski i Litwy. Sonet ten odnosi się do modlitwy Jana Pawła II odmawianej 4 września 1993 roku przed oknem Kaplicy Ostrobramskiej wraz z rzeszą wiernych zgromadzonych na ulicy. Papież modlił się w tym – jak stwierdził – „uprzywilejowanym” miejscu, „gdzie chrześcijanie z Litwy, Polski, Białorusi, Ukrainy i innych krajów przybywają, by przed obliczem Matki Boskiej dzielić się nawzajem, niczym bracia i siostry, tą samą wiarą, wspólną nadzieją, jedną miłością”⁹. Poeta, zainspirowany wyeksponowaną przez papieża ideą jedności narodów, w poetyckim skrócie sięga „w głąb historii”, do przełomowego momentu, w którym ta jedność się rodziła:

Spotężniałe echo wspólnego różańca
minęło już ratusz i Wilii wybrzeża.
Zmienia czas i przestrzeń po granice państwa,

do wczorajszych wiosek i miasteczek zmierza.
I tak ostrobramska papieska modlitwa
płynie w głąb historii – aż po sam Chrzest Litwy.

[*Papieski różaniec*, SO, 20]

W zawartej w sonecie wizji dziejów poeta podkreśla, że wspólna z wiernymi różnych narodowości modlitwa papieża-Polaka w ostrobramskim sanktuarium pod koniec drugiego tysiąclecia chrześcijaństwa jest konsekwencją dokonanej

⁹ Cyt. za: M. Głowacka, *op. cit.*

przed wiekami chrystianizacji Litwy¹⁰. Odmawiana pod przewodnictwem papieża modlitwa u stóp Matki Bożej Miłosierdzia ma niezwykłą moc przekraczania granic czasu i przestrzeni, moc przywoływania „wczorajszych wiosek i miasteczek”, przypominania idei unii, obejmującej przez kilka wieków liczne narody żyjące na terytorium dzisiejszej Polski, Litwy, Białorusi i Ukrainy. Modlitwa ta stanowi również swoistą repetycję i zarazem kontynuację tych religijno-patriotycznych wydarzeń z przeszłości, w centrum których stawała Matka Boska Ostrobramska jako Królowa Rzeczypospolitej Obojga Narodów, gwarantka jedności i zgody między wieloma nacjami zamieszkującymi wielokulturowe i wieloreligijne państwo¹¹.

¹⁰ Jak wiadomo, została ona przeprowadzona w latach 1387–1388 na mocy unii personalnej (małżeństwo Jagielli z Jadwigą Andegaweńską, a zarazem objęcie przez niego polskiego tronu) zawartej w Krewie w roku 1385 między Królestwem Polskim i Wielkim Księstwem Litewskim. Oba państwa podpisały łącznie sześć aktów unijnych. Ostatnim etapem integracji była unia realna, którą zawarto za panowania Zygmunta Augusta w roku 1569 w Lublinie. Wtedy to Korona Królestwa Polskiego i Wielkie Księstwo Litewskie, składające się głównie z dzisiejszej Litwy, Białorusi i większej części Ukrainy, utworzyły Rzeczpospolitą Obojga Narodów. Na mocy unii lubelskiej dwa odrębne państwa połączone zostały osobą władcy, sejmem oraz polityką zagraniczną i obronną.

¹¹ Na marginesie warto zauważyć, że malując sonetowy obraz Pani Miłosierdzia, poeta traktuje wizerunek Maryi zawarty w religijnych wzorcach (ostrobramskiej ikonie oraz w przekazie biblijnym) jako punkt wyjścia dla własnej oryginalnej wizji. Nie znajdziemy zatem w poetyckim cyklu ani szczegółowego opisu ostrobramskiego obrazu (np. jako dzieła sztuki), ani dokładnej prezentacji kaplicy. Nawet w tych sonetach, w których wewnątrz kaplicy stanowi tło sytuacji lirycznej, poeta szkicuje jedynie najbardziej znaczące detale, konstytuujące przestrzeń: „wysokie schody”, „małą kaplicę w kwiaty przystrojoną”, „srebrny blask świec”, „święty obraz widoczny z daleka” (*Modlitwa o zgodę*), „serca srebrne, co wiszą na ścianach”, „ołtarz kaplicy”, „świętą ikonę” (*Papieski różaniec*).

Nie spotkamy także w tej poezji wielu tradycyjnych motywów i tematów biblijnych, wykorzystywanych zazwyczaj w literackim kreowaniu postaci Maryi (np. motywu zwiastowania, nawiedzenia św. Elżbiety, Kany Galilejskiej, wniebowzięcia). W sonecie *Wigilia w Santoce* pojawia się wprawdzie motyw Bożego Narodzenia, ale jest on bardziej związany z tradycją kolędy, świątecznych odwiedzin, aniżeli z opisem biblijnym. Również tylko w tym sonecie przywołana jest postać Jezusa (w określeniu „noc narodzin Syna”), w kilku innych wierszach wskazywanego przez symbol krzyża – motyw pasyjny (*Prośba, Rossa, Matka Boska Miłosierdzia, Ausztagirska litania, Niepokój*). Sposób kreowania w sonetach wizerunku Maryi (bez postaci Jezusa) jest adekwatny do treści ostrobramskiej ikony. Przedstawiona na niej Matka Miłosierdzia była nazywana Bezdzielną Madonną lub Czarną Madonną bez Dzieciątka (zob. K. Węgrowska, D. Szagun, *op. cit.*, s. 7). Warto dodać, że pierwotnie w portalu ostrobramskim znajdowały się dwa wizerunki: Chrystusa Króla oraz Matki Boskiej. Później obraz Chrystusa karmelici przenieśli do swego klasztoru, a obraz Matki Boskiej znalazł się wewnątrz specjalnie zbudowanej kaplicy.

Arkadia

Szczególne miejsce w poezji Szyllkina zajmuje wywodzący się z mitu arkadyjskiego topos wyrażany czasami za pośrednictwem antycznej formuły *locus amoenus* (łac. miejsce przyjemne; miejsce przyjazne człowiekowi, piękne i dające odpoczynek). Kształtowany jest on za pośrednictwem poetyckiej wizji szczęśliwego dzieciństwa, domu i harmonijnie żyjącej w nim rodziny, wiejskiej przyrody i szczęśliwych ludzi bytujących na łonie bujnej natury. Arkadią w świecie poetyckim Szyllkina jest przede wszystkim jego „kraj lat dziecinnych”, jego „mała ojczyzna” – rodzinna Santoka na Wileńszczyźnie. Oddajmy w tym momencie głos wybitnemu znawcy literatury kresowej, Bolesławowi Hadaczkowi:

Powojenną literaturę kresową zdominowały wizje „małych ojczyzn” (inaczej: prywatnych, najbliższych, domowych, ściślejszych rodzonych) odciskające na pisarzach swoje niezatarte piętno: na ich podświadomości, świadomości, światopoglądzie i wrażliwości, na wyobraźni i poetyce. Istnieje bowiem tajne zespolenie człowieka z ziemią rodzinną i środowiskiem, które formują go całym zasobem przywiązań i niechęci, kształtów, barw i dźwięków, rozumieniem dobra i zła, językiem itp. Ojczyzna jest zawsze nieduża, grzejąca serce i bliska jak własne ciało, to kraj lat dziecinnych, gdzie wszystko zaistniało po raz pierwszy¹².

Badacz, nawiązując do przemyśleń Stanisława Vincenza¹³, w następujących słowach dookreśla pojęcie „małej ojczyzny”:

to domowa Itaka osadzona w tradycji kultury ludowej, przechowująca uniwersalne wartości duchowe, łącząca człowieka z ziemią, przyrodą i religią. To najbliższa wspólnota, odrębny organizm i jakby żywa komórka przeciwstawiająca się uniformizacji, podobna do Leibnizowskiej monady. [...] Ona integruje różnorodne wpływy bliższe i dalsze, wprowadza je do własnego ładu i hierarchii wartości. [...] Prywatna ojczyzna zakorzenia nas w tym, co ludzkie i uczy na swój sposób przeżywania świata¹⁴.

¹² B. Hadaczek, *Historia literatury kresowej*, Szczecin 2008, s. 308.

¹³ S. Vincenz, *Po stronie dialogu*, Warszawa 1983 (tu: *Mała Itaka – rozważania o kulturze ludowej, Mała Itaka – dialog nocny, O możliwościach rozpowszechniania kultury i literatury ludowej*).

¹⁴ B. Hadaczek, *op. cit.*, s. 308.

Ścisła i harmonijna więź człowieka z ziemią, przyrodą i religią jest najważniejszym wyróżnikiem Szyłkinowskiej wizji przestrzeni dzieciństwa. W lirycznym monologu-modlitwie Santoka jawi się jako niebogaty zaścianek zasiedlony przez prostych, pracowitych i religijnych ludzi, żyjących w zgodzie z naturą i własnym sumieniem:

Pani Ostrobramska, co widzisz z wysoka
niedolę i troski wiernego Ci ludu,
słynąca przez wieki z litości i cudów –
okiem miłosiernym spójrz też na Santokę.

Żyją w niej kobiety samotne i ciche,
pracując w ogródkach koło skromnych domków.
A gdy przyjdzie lato, zbierają poziomki,
radując swe serca, choć zdrowie ich liche.

[*Prośba*, SO, 16]

Santocką arkadię dzieciństwa kształtuje również radosny obraz świąt Bożego Narodzenia, podczas których zaścianek stawał się miejscem biblijnego cudu narodzin Boga:

A było w nim gwarno. Tyle dzieci małych...
One na te świętą czekały godzinę
z Gwiazdą Betlejemską. Gdy błysła – śpiewały.

[*Wigilia w Santoce*, SO, 17]

W sonetach Szyłkina „domowa Itaka” to także miejscowości sąsiadujące z Santoką, w szczególności pobliskie Nowe Święciany. Wiąże się z nimi nostalgiczne wspomnienie najwcześniejszych lat życia jako okresu kształtowania się ufnej wiary i religijności:

W Nowych Święcianach stał kościół drewniany.
Ubogi, skromny – tak jak jego wierni.
Strzegła go sercem Matka Miłosierdzia –
aby nie pękła prętem spięta ściana.
[...]
Ognik mej wiary tu także zapłonął.
Stare to dzieje. Dziś już murowane
wysoko kościół unosi ramiona.

[*Dwa kościoły*, SO, 19]

Jednak nowo wybudowany wspaniały kościół, z witrażami i „hucznymi organami”, nie jest tak bliski sercu poety jak zapisany w dziecięcej pamięci i wrażliwości stary drewniany kościółek.

Z uwagi na adresatkę wypowiedzi poeta chętnie wykorzystuje obrazy przyrody. W malowaniu wizerunku Wileńskiej Madonny, nierozłącznie związanego z obszarem „małej ojczyzny” poety, ważną rolę odgrywają motywy ziół, kwiatów i kwitnących drzew (takich jak m.in. świetlik, bagnica łąkowa, oczeret, koniczyna, kaczeniec, sasanka, bratek polny, konwalia, krwawnica, lilia, szałwia, grąźel, orlik, mniszek, czeremcha). Dbalność poety o umieszczenie w poetyckim obrazie licznych zapamiętanych z dzieciństwa roślin składających się na pejzaż ziemi rodzinnej przywołuje na myśl skrupulatność Mickiewicza jako malarza nadniemeńskiego krajobrazu oraz jego pragnienie zatrzymania w pamięci i utrwalenia w epickim słowie piękna opuszczonej ojczyzny („Dziś piękność twą w całej ozdobie widzę i opisuję, bo tęsknię po tobie”).

W *Sonetach Ostrobramskich* pamięć kraju lat dzieciennych wiąże się ze wspomnieniem nabożeństw majowych odprawianych przy przydrożnym krzyżu:

Ten sonet już będzie na zawsze liryczny.
Ubarwią go kwiaty wśród głosów Łokai.
Ona w dźwięku kropel płynie tu jak rajem
wśród orlików, mniszków i sasanek ślicznych.

Przy nich w Ausztagirze stał niegdyś krzyż stary.
Tu ludzie zaścianku gromadnie zebrani
odmawiali wspólnie majową litanie.
Taka była wtedy naszych ojców wiara.

[*Ausztagirski litanie*, SO, 35]

Arkadyjskie pejzaże dzieciństwa konstituowane są również przez nieco bardziej rozbudowane obrazy przyrody rozkwitającej w maju, miesiącu poświęconym Matce Bożej:

Gdy skorupy lodów odpłyną Łokają,
a ciepłe promienie doleczą do ziemi,
wtedy Ostrobramską w zielonej przestrzeni
spotkają te kwiaty, które kwitną w maju.

[*Nadłokajski kwietnik*, SO, 31]

Obok bratki polne przy konwaliach rosną.
Przemiły ich zapach, choć skromna uroda.
Czeremchy biel za to ujrzysz tam nad wodą,
gdy na długi spacer zaprosi cię wiosna.

[*Moje kwiaty*, SO, 32]

W cytowanych sonetach wyeksponowane zostały motywy wnoszące aurę radości, witalności i afirmacji życia. Jednak okazuje się, że arkania dzieciństwa jest tylko pięknym mitem zbudowanym z obrazów przeszłości, elementem (bodaj najważniejszym) „kresonostalgii”. Hadaczek stwierdza:

Dominującym wyróżnikiem literatury ekspatriacyjnej staje się z upływem czasu kresonostalgia, nawiązująca do swej międzywojennej poprzedniczki związanej z Kresami zakordonowymi, dalekimi. Zaistniała sytuacja osobliwa, oto pisarze znajdujący się w wolnej Polsce tęsknią za ojczyzną; człowiek często nie zdaje sobie sprawy ze swego związku z ziemią rodzinną i musi ją stracić, by się o tym przekonać. Nostalgia dokuczała na jawie i we snach, naprowadzała obrazy miejsc ukochanych w dźwiękach, barwach i zapachach, a jej moc pokrewna była sile rządzącej lotem powrotnym ptaków i przypływom morskich fal do księżycy. To istny żywioł, namiętne pragnienie powrotu nie poddające się zdroworozsądkowej perswazji i rozumowej kontroli¹⁵.

Nostalgia, zrodzona z cierpienia, traumatycznego doświadczenia wygnania, wykorzenienia i bezdomności, pełni zwykle funkcję terapeutyczną – łagodzi poczucie krzywdy. Należy jednak zaznaczyć, że poczucia tego nie unicestwia. Oto bowiem na arkadyjską wizję „małej ojczyzny” palimpsestowo nałożone zostają obrazy ukazujące destrukcję świata dzieciństwa. Niektóre wiersze poety skłaniają do refleksji nad losem ludzi, którzy w rezultacie zmiany powojennych granic w różnych okolicznościach musieli opuścić ziemię ojczystą. Nakreślone w tych utworach sytuacje liryczne, aluzyjnie nawiązujące do twórczości Mickiewicza¹⁶,

¹⁵ *Ibidem*, s. 300–301.

¹⁶ Na przykład sonet *Po latach* wprowadza do cyklu aurę emocjonalną wyrażającą niemoc wobec upływu czasu, charakterystyczną choćby dla następującego fragmentu IV części Mickiewiczowskich *Dziadów*, ukazującego powrót Gustawa do rodzinnego domu:

Niedawno odwiedzałem dom nieboszczki matki,
Ledwie go poznać mogłem! już ledwie ostatki!
Kędy spojrzysz – rudera, pustka i zniszczenie!

przedstawiają poetę odwiedzającego po latach rodzinne strony i z goryczą obserwującego dziczenie oraz popadanie w ruinę – będące skutkiem odejścia dawnych gospodarzy, wandalizmu czy po prostu nieubłaganego upływu czasu – najbliższych jego sercu miejsc. Wzruszeniu z powodu powrotu do kraju lat dzieciennych towarzyszy bolesna świadomość, że aktualny wygląd tych miejsc w niewielkim zaledwie stopniu jest zgodny z ich wizerunkiem zakodowanym w pamięci. Poeta pojawia się w rodzinnej Santoce:

Smutna twarz Santoki. Nastały złe czasy.
Łoży weszły w łąkę. Zdziczał brzeg Łokai.
Zwyrodniał bez ojca. Kosy nie śpiewają.
Znikła lip aleja. Pnie zostały z lasu.

Głusza wokół domów. Wiszą mgły jesieni.
Nie widać georgiń – kwiatów mojej matki.
Ukryła się w perzu ostatnia rabatka.
Czas pędząc na oślep krajobraz odmienił.

[*Po latach*, SO, 18]

Bohater liryczny odwiedza również Ausztagirę, gdzie dawniej pod przydrożnym krzyżem mieszkańcy zaścianka odmawiali litanię do Matki Boskiej:

Dziś krzyża tu nie ma. Leży przy zatoce.
Porośnięty mchami. Chaszczem otulony.
Ścięli go wandalie minionej epoki.

[*Ausztagirska litania*, SO, 35]

Z płotów koły, z posadzek wyjęto kamienie,
Dziedziniec mech zarasta, piołun, ostu zioła,
Jak na smętaru w północ, milczenie dokoła!

A. Mickiewicz, *Dziady*, część IV, wers 806–811.

Mickiewiczowską genezę ma również w tym sonecie wers: „Inny jest też zagon. Ten biały od gryki”, przypominający znany fragment *Inwokacji*: „Gdzie bursztynowy świerzop, gryka jak śnieg biała”.

Zatrzymuje się także przed dawną posiadłością Juisisów w Pogulbinie:

Obok w płocie brama i folwark Juisisów,
na którym jałowce i pokrzywy rosną.

Opodal wśród bylicy, kamieni, rozwalisk,
zobaczysz uschnięte starych wierzb szeregi.

[*Pogulbińskie lilie*, SO, 36]

Przywołane przeze mnie wiersze stanowią swoiste epitafia dla polskich zaścianków na Wileńszczyźnie, „umarłych” po ekspatriacji ich przedwojennych mieszkańców. Topos arkadyjski ulega tu zakwestionowaniu. Nakładają się nań motywy znamienne dla toposu domu-ojczyzny w wersji zaprzeczonej, akcentującej poczucie bezdomności, sytuację wygnania i tęsknoty za zniszczonym, zrabowanym, opuszczonym domem-ojczyzną-arkadią. U źródeł destrukcji toposu arkadyjskiego leży przekonanie, iż II wojna światowa doprowadziła w istocie do IV rozbioru Polski.

Ojczyzna-ziemia i groby

„*Ubi sunt qui ante nos fuerunt?*”. „Gdzie są ci, którzy byli przed nami?”. Odnosi się wrażenie, że to pytanie, stanowiące średniowieczny topos nakłaniający do refleksji nad losami przodków, funkcjonując w nieco zmodyfikowanej postaci, przenika cały tu omawiany cykl sonetów. Poeta stara się „opisać tych, co odeszli” (*Słońce ostrej bramy*, SO, 15). Chodzi mu jednak nie o typową dla średniowiecznej poezji zadumę nad nieuchronnością przemijania i powszechnością śmierci, ale o złożenie poetyckiego hołdu tym wszystkim zmarłym, których łączy wierność polskiej ziemi, polskiej tradycji i kulturze.

Wspomniane utwory przypominają wywodzący się ze starożytności gatunek liryczny upamiętniający zmarłych – epitafium. Podobieństwo sonetowych epitafiów do ich prawzorca nie leży oczywiście w budowie, lecz w elegijnym tonie wierszy i klimacie życzliwego wspomnienia zmarłych. Podmiot liryczny jako poeta-strażnik pamięci wydobywa z przeszłości postaci ojca, matki, mieszkańców zaścianków na Wileńszczyźnie, sybirskich zesłańców, wileńskich akowców, zamęczoną w więzieniach i pomordowaną w ponarskim lesie młodzież i inteligencję, zasłużonych dla narodu Polaków spoczywających na wileńskiej Roscie. Przypomina także opuszczone, „umarłe” miejsca, stanowiące „małą ojczyznę”

jego dzieciństwa i młodości. Tworzy subiektywną, mającą walor autentyczności jednostkowego doświadczenia, wizję czasu minionego.

Najbardziej przejmujące obrazy pamięci związane są z ostatnią wojną oraz jej następstwami. Oddają one traumę wywołaną prześladowaniami i wygnaniem. Z perspektywy podmiotu lirycznego wojna stanowi tragiczną cezurę, dzielącą jego biografię na dwie części: okres spokojnego dzieciństwa, gdy „ścieżki dziecka” były bezpieczne, oraz okres, gdy „znikł świata spokój” i nastał „czas porachunków” (*Słońce Ostrej Bramy*, SO, 15). Indywidualne doświadczenie wojny przez poetę i innych bohaterów sonetów wpisane zostaje w kontekst „wielkiej” historii – w kontekst dwudziestowiecznej Golgoty Narodu Polskiego. Do zastosowania tego biblijnego określenia upoważnia obecność w omawianej poezji obrazów cierpień Polaków, a także sposób wykreowania głównej adresatki poetyckiego cyklu, która w sonetowych epitafiach ukazana jest w tle toczących się wydarzeń jako cicha, współczująca i cierpiąca wraz z prześladowanymi *Pietà* narodowa.

Taki właśnie wizerunek Wileńskiej Madonny przedstawiony został w sonecie *Matka Boska Sybiraczka*. Tytułowa bohaterka wiersza ukazana jest jako opiekunka wywiezionych na Sybir wileńskich Polaków, a zarazem współwięźniarka:

Gdy zbudzonych nocą tyranów rozkazem
z rozpaczą, bez sądu, w bydlęcych wagonach,
wileńskich Polaków na Sybir wieziono
Ostrobramska Matka była z nimi razem.

Dzieląc trud tułaczy po sowieckim raju,
poznała zło Tajgi i Workuty mrozy,
mieszkała w ziemiankach i ciężkich obozach,
widziała dno nędzy na dzikim Ałtaju.

[*Matka Boska Sybiraczka*, SO, 29]

Niegodne człowieka warunki transportu ludności oraz bytowania na zesłaniu były przyczyną licznych chorób zesłańców i ich śmierci. Utwór, choć w zakończeniu ukazuje kres katorgi przeżytej dzięki opiece Matki Boskiej, skłania zatem także do pochylenia się nad tymi, którzy na zawsze pozostali na „nie-ludzkiej ziemi”.

Sonet *Ostatni bój* to epitafium dla tragicznych i zapomnianych obrońców polskości Wilna. Migawkowe ujęcia ukazują „krwawy i ostatni” (SO, 21), stoczony w lipcu 1944 roku, zwycięski bój akowskiej partyzantki z Niemcami o miasto oraz ostrobramskie sanktuarium. Zwycięstwo miało jednak gorzki smak. Władze sowieckie, które podporządkowały sobie terytorium opuszczone przez wycofujących

się Niemców, postąpiły bowiem zdradziecko i haniebnie, aresztując polskich żołnierzy, osadzając ich w więzieniach i łagrach:

Sztandar nasz jest górą, lecz gloria niedługa.
Wróg wschodni zniecka odkrył czarną kartę.
Jedni znów do lasu, drudzy do Kaługi.

Skrzypnął klucz więzienny. Zadudniły warty.
Błysnął drut kolczasty. Śmierć zapala znicze,
[...].

[*Ostatni bój*, SO, 21]

W sonecie zatytułowanym *Pamięci Piotra Szczemirskiego* poeta wspomina kierownika szkoły w Kołtynianach, działacza społecznego, członka ruchu oporu i patriotę, rozstrzelanego w podwileńskich Ponarach¹⁷. Jego męczeńska śmierć symbolizuje zapomnianą, wymazaną z narodowej pamięci martyrologię około 20 tysięcy Polaków zamordowanych przez pozostających w służbie niemieckiej litewskich nacjonalistów:

Zgrają trupich czaszek i ci z wilka znaku –
panowie i słudzy – rozwydrzona horda.
Wściekła i okrutna. Żądna krwi i mordu
wszczęła węszyć wokół każdy ślad Polaków.

[*Pamięci Piotra Szczemirskiego*, SO, 30]

Szczemirski ukazany został jako przedstawiciel wielkiej rzeszy Polaków, których w ponarskim lesie zabito strzałem w tył głowy; rzeszy składającej się głównie z ludności cywilnej: uczniów wileńskich gimnazjów, członków Związku Młodych Polaków, przedstawiciele inteligencji – księży, lekarzy, prawników, profesorów

¹⁷ W lesie ponarskim w latach 1941–1944 Niemcy i współpracujący z nimi litewscy nacjonałiści zamordowali ponad 100 tys. osób, głównie narodowości żydowskiej (ok. 70 tys.), polskiej (ok. 20 tys.), a także grupy Cyganów, Rosjan i sprzyjających bolszewikom Litwinów. Zbrodnię tę szeroko udokumentowała, walcząca z „kłamstwem ponarskim”, Helena Pasierbska (zm. 2010) w książce *Wileńskie Ponary* (Gdańsk 1996). Założona przez nią Rodzina Ponarska ustaliła dzień 12 maja Dniem Ponarskim, upamiętniającą dokonaną w roku 1942 przez litewskich oprawców największą egzekucję polskiej młodzieży.

Uniwersytetu Stefana Batorego, a także żołnierzy Armii Krajowej. Przed śmiercią skazańcy przechodzili wielomiesięczną gehennę w wileńskim więzieniu na Łukiszkach:

Z więziennych Łukiszek do lasu w Ponarach
przemocą złamanych wleczono rodaków.
Tam złożyłeś, Piotrze, za Polskę ofiarę

zagrzebany w dole by nie było znaku.
[...]

[*Pamięci Piotra Szczemirskiego, SO, 30*]

Sonet *Rossa* można nazwać epitafium dla spoczywających na tej starej polskiej nekropolii narodowej¹⁸. Wileński cmentarz Na Rossie ukazany jest z perspektywy Matki Boskiej, „z posłaniem pokoju” nawiedzającej w Dniu Zadusznym groby zmarłych. Królowa Wilna, przechadzając się wśród grobów, żadnego z nich nie omija: „Nad mogiłą każdą pochyła się z troską. / Ogląda z uśmiechem wizerunki swoje” [SO, 22]. Każdy zatem ze spoczywających zostaje w sposób szczególny – gdyż przez samą Matkę Miłosierdzia – wyróżniony. Przepelniającą liryczną sytuację atmosferę spokoju i kontemplacji brutalnie burzy obraz powalonych krzyży i płyt nagrobnych. Widok wyrytych na kamiennych płytach znanych nazwisk, które są „stopami przechodniów beztrosko deptane” [SO, 22], wywołuje gorzką refleksję na temat niefrasobliwego stosunku współczesnej generacji do minionych pokoleń oraz jej głuchoty na niewybrzmiałe jeszcze echa nieodległej przeszłości:

Czemu – pomyślała – nikt już nie pamięta
o zmarłych i tylko dniem dzisiejszym żyje,
choć wczorajsze sprawy jeszcze nie zamknięte,
[...].

[*Rossa, SO, 22*]

¹⁸ Przypomnijmy, że założona w 2. poł. XIX w. nekropolia kryje prochy żołnierzy poległych w walkach o niepodległość, a także doczesne szczątki ludzi kultury, nauki i polityki (m.in. Euzebiusza Słowackiego, Augusta Bécu, Joachima Lelewela, Władysława Syrokomli, Franciszka Smuglewicza, Rafała Radziwiłłowicza, Czesława Jankowskiego, Juliusza Kłosa, Antoniego Wiwulskiego, Adama Piłsudskiego). Mauzoleum Matka i Serce Syna upamiętnia Józefa Piłsudskiego i jego matkę, Marię z Billewiczów.

Miejsce przekłete

W końcowych sonetach cyklu topika ojczyzny znajduje szczególnego rodzaju dopełnienie. Poeta koncentruje się na czasach najnowszych, ukazując je za pośrednictwem metaforyki mroku i ciemności: „ciemnieje los świata” (*Skarga*, SO, 37), „płyną chmury ciemne”, „do ojczyzny w nas miłość wygasła” (*Niepokój*, SO, 40), „w oczach pogasną przyjazne spojrzenia” (*Przywracanie pamięci*, SO, 39). Tu również posłużył się zaprzeczoną wersją omówionego wcześniej toposu arkadyjskiego, przybierającą szczególną postać, którą można określić łacińską formułą *locus horridus* (miejsce straszne, przekłete).

Podmiot liryczny, występujący do tej pory w dominującej roli poety-strażnika pamięci, nakłada teraz na siebie role dodatkowe, nawzajem się przenikające oraz uzupełniające: moralisty oraz proroka. Nowe role podmiotu warunkują nowy sposób jego mówienia: retoryka lirycznego „ja”, podporządkowana funkcji wyrażania emocji wyciszonych (nostalgia, tęsknota, smutek), zostaje zastąpiona retoryką lirycznego „my”, służącą eksponowaniu łączności poety z narodem oraz głośnemu nawoływaniu do wzięcia odpowiedzialności za przyszłość świata.

Współczesność jest wyobrażana za pomocą przestrzennych motywów dziejowych bezdroży i manowców, totalnego chaosu i opętającej pogoni za dobrami materialnymi. Charakterystycznym znakiem naszych czasów jest, wedle słów zawartych w sonecie *Skarga*, zanik etycznej wrażliwości, przejawiający się w kulcie pieniądza, konsumpcjonizmie, odwracaniu się od ludzi będących w potrzebie. „W naszym pokoleniu – mówi poeta – co dzień ktoś zabija w sobie głos sumienia” (SO, 37). Coraz bardziej przepastna staje się granica między władcami i możnymi tego świata a potężniejszą rzeszą ubogich i wydziedziczonych, podatnych na wmówienia i manipulacje. Pesymizm poetyckiej skargi łagodzi wiara w opiekę Pani Miłosierdzia nad światem:

Jak więc pójdą dalej te tłumy zepchnięte
uwiedzione hasłem, kłamstwem oszukane?
Nie widzimy do nich ręki wyciągniętej,

miej je w swej opiece Ostrobramska Pani.
Chroń też dobre czyny. [...]

[*Skarga*, SO, 37]

Kolejną cechą naszych czasów jest zafałszowywanie przeszłości i manipulacja faktami. Działania tego rodzaju prowadzą do ztratny pamięci historycznej i likwidacji poczucia tożsamości narodowej: „znikają w sercu narodowe znaki” – ostrzega poeta w sonecie *Przywracanie pamięci*. Zakłamywanie historii oraz zrywanie

ciągłości tradycji i kultury źle wróży przyszłości narodu. Pozbawiony drogowskazów wypracowanych przez wcześniejsze pokolenia daje się on bowiem sprowadzać na manowce, ztraca swą dumę i godność, sprzeniewierza się pamięci ojców i swemu dziejowemu posłannictwu:

Spycha nas z dróg prawych jakaś siła dzika
na żer starym zbirom i krętaczom nowym,
którzy poszukują ślepych lub naiwnych

aby uwierzyli w zakłamane słowa.
[...]

[Przywracanie pamięci, SO, 39]

Mocną kodę, silnymi akordami podsumowującą i zamykającą cykl poetycki Szyllkina, stanowi ostatni w tomiku sonet, zatytułowany *Niepokój*. Następuje w nim kulminacja poetyckiego protestu przeciwko złu opanowującemu świat. Otwierający utwór apel: „Obudźcie się, bracia! Zły czas się przybliżył” (SO, 39) – jest skierowany do współczesnych Polaków, którym poeta nakazuje czujność wobec działań zręcznych „sługusów szatana”. Skutki tych działań dają się zauważyć w postaci takich niepokojących zjawisk we współczesnym życiu zbiorowym, jak próby uderzenia w chrześcijańskie zasady życia, przykrywanie prawdy kłamstwem i pozorem, rugowanie patriotyzmu. Niepewność przyszłości motywuje poetę do zwrócenia się w imieniu Polaków do głównej Adresatki całego cyklu:

Jeśli więc nam JUTRO zamieni się w kata,
Matko Miłosierdzia, nie daj zabić świata.

[*Niepokój*, SO, 40]

* * *

Zielonogórski poeta w swoim ostatnim tomiku niewiele położył akcentów lubuskich. Kreowana przez autora indywidualna i narodowa „geografia mityczna” eksponuje jego północnokresową (ściślej: związaną z Wilnem i Ziemią Wileńską) tożsamość, której zachowywanie i pielęgnowanie traktuje on jako imperatyw etyczny, religijny i patriotyczny, a także jako konieczny warunek spójności wewnętrznego świata. Należy podkreślić, że tożsamość owa wyraża się przede wszystkim we wspomnianej już wcześniej „kresonostalgii”. Jak pisze Hadaczek:

Kresonostalgia po drugiej wojnie światowej próbuje przywrócić świat sprzed katastrofy w obrazach wyprowadzanych spomiędzy historii i mitu. Oszukuje nierzadko i gnębi, ale też ogrzewa marzeniami i nadaje sens

życiu, podobnie jak miłość. Jest więc siłą duchową, uczuciem energetyzującym i patriotycznym. Wyrasta na pamięci widzącej, słyszącej i wskrzeszającej przeszłość w świadomości wielu bohaterów i narratorów. Z pamięci wprawdzie wynikają kompleksy i urazy, ale staje się ona także bastionem idei i norm pozwalających ludziom trwać w ich tożsamości i godności. Zatrata pamięci prowadzi do rozpadu wspólnot społecznych i narodów nie mogących rozpoznać się w jestestwie swoim. Pamięć pozwala ożywić dawne wydarzenia, miejsca i ludzi z ich słowami i przypadłościami, wiąże się z wyobraźnią zwróconą ku przeszłości, penetrując zachłannie utracone światy dzieciństwa, młodości i prywatnych ojczyzn¹⁹.

Kresonostalgia nie jest ani sentymentem, ani resentymentem. Pozwala ona natomiast na powiązanie przeszłości z teraźniejszością i przyszłością. Istotny jej przejaw (jak wskazują na to choćby obie zawarte w omawianym tomiku pieśni, *Ostrobramska Pani* oraz *Ostrobramska z Drzonkowa*) stanowi nadawanie nowym miejscom utrwalonych sensów kulturowych. Dzięki temu możliwe staje się zachowanie jedności i ciągłości kultury narodowej. Kwestia ta jest dla poety sprawą zasadniczą.

¹⁹ B. Hadaczek, *op. cit.*, s. 302.