



WITOLD SADOWSKI



<https://orcid.org/0000-0002-9816-0111>

Uniwersytet Warszawski, Wydział Polonistyki, Instytut Literatury Polskiej

ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa

e-mail: sadowski@uw.edu.pl

Przestrzeń litanii w poezji współczesnej

The Space of the Litany in Contemporary Poetry

Abstract

In recent research special attention has been paid to theocentric space-time as a cosmological principle that explains the enumerative character of the traditional litany. It is, indeed, no accident that the genre gained popularity during the ascendancy of Neoplatonism, according to which geography of the visible world is misleading as all the diversity of earthly and celestial creations somehow springs up from a divine monad. However, a question arises: to what extent the ancient assumptions are still relevant in the 20th- and 21st-century poetic litanies of different countries? This essay argues that in the poems by Juan-Eduardo Cirlot, Richard Eberhart, František Halas, Anna Kamieńska, Desanka Maksimović, Charles Péguy, Giovanni Raboni, Aurelia Thiegi, and others, the litanic enumeration almost automatically implies concentric space-time, a fact which sometimes is additionally highlighted by an anaphoric order of spatial pronouns, such as “here,” “where,” “in,” “over” etc. At the same time, however, the name of God is only sporadically mentioned which means that the space’s dependence on the single source of existence is announced through the genre itself rather than through words. Finally, the essay also seeks to explain the surprising stability and durability of the genre semantics. As it is illustrated by the poems of Anna Kamieńska, Audre Lorde, and Kazimierz Wierzyński, when the divine monad is expelled from the central position of a litany’s universe and replaced by a human being, the genre resists — as it were — the attempts at questioning the theocentric concept of its space-time. Since the litanic semantics is expressed by formal rather than verbal means, a poet turns out to have no tools to contradict the content of the genre and the only way to accentuate one’s particular standpoint is to initiate a dialogue between what is said in words and what is said through the genre.

Encyklopedia Katolicka podaje, że litania to „prywatna lub publiczna modlitwa błagalna, złożona z szeregu inwokacji skierowanych do Boga, Jezusa Chrystusa, Ducha Świętego, Matki Bożej lub świętych, połączona z wezwaniami o ich wstawiennictwo i opiekę” (Duchniewski, Piech 2004: 1169). W haśle nie zabrakło dość obszernego zarysu historii gatunku, omówienia najpopularniejszych litanii kościelnych, a w osobnej sekcji — także litanii poetyckiej (Bednarek 2004: 1174–1175)¹. W żadnym z haseł nie poruszono jednak kwestii czasoprzestrzennych założeń gatunku — prawdopodobnie dlatego, iż w okresie powstawania encyklopedii nie brano jeszcze pod uwagę, że dla całościowego zrozumienia litanijnej konwencji jest to wątek istotny. Tymczasem to właśnie dopiero zapisana w litanii pewna wizja czasoprzestrzeni pozwala zrozumieć, z jednej strony, przywiązanie tego gatunku do wielokrotnych wyliczeń, a z drugiej strony, ogromną ekspansywność formy, która nie tylko znalazła trwale zastosowanie w publicznym kulcie religijnym, lecz także rozwija się bujnie w twórczości poetyckiej, muzycznej i muzyczno-poetyckiej.

Teocentryczna geografia

Historia litanijnej konwencji na Bliskim Wschodzie liczy sobie ponad pięć tysięcy lat. Nie jest przypadkiem, że chrześcijańska Europa zdecydowała się przyswoić tę orientalną formę w określonym momencie dziejów filozofii, między IV a VIII wiekiem po Chrystusie, gdy pod silnymi wpływami neoplatonizmu stawiano pod znakiem zapytania naturalną ludzką wiedzę na temat przestrzeni. Sugerowano, że geografia dostarcza człowiekowi myślnych danych na temat relacji między otaczającymi go bytami, a prawdziwa przestrzeń, wbrew danym zmysłowym, ma charakter teocentryczny, gdyż wypełniające ją stworzenia, mimo nieogarnionej różnorodności, są związane nie tyle ze sobą, ile ze wspólnym pojedynczym Boskim źródłem. Pamiętano zarazem o pytaniu wynikającym z lektury platońskiego dialogu *Parmenides*: na ile owa Boska jedynka może być w ogóle poznawalna, skoro człowiek, osadzony w różnorodności świata, nie może sobie nawet wyobrazić czegoś takiego, jak warunkująca przestrzeń pojedyncza i niepodzielna monada?

W okresie późnej starożytności i w średniowieczu ćwiczeniem z zakresu tej pozazmysłowej teocentrycznej geografii stały się rozważania na temat matematycznej figury okręgu,

¹ Obszerną część definicyjną z literaturoznawczego punktu widzenia podaje też Sadowski 2011: 16–21.

które pojawiły się u Plotyna, następnie były rozwijane przez Proklosa Ateńczyka, by wreszcie sprowadzić na siebie zainteresowanie teologów chrześcijańskich: Pseudo-Dionizego Areopagity, św. Maksyma Wyznawcy, św. Jana Damasceńskiego i innych (por. Greig 2017). Okrąg połączył tak różne umysły, ponieważ pozwalał w prosty sposób zademonstrować nieuchwytną relację między Stwórcą a stworzeniem za pomocą zawartego w nim paradoksu. W centrum okręgu znajduje się, jak wiadomo, pojedynczy i niepodzielny punkt. Definicja punktu, podana przez Euklidesa, była wprawdzie krótka — „punktem jest coś, co nie zawiera części” (Euklides 1908: 155) — ale można z niej wyprowadzić nieco dłuższą eksplikację, mówiącą, że jest to zjawisko pozbawione długości, szerokości, głębokości, a nawet masy. Wspomniany paradoks ujawnia się zaś wówczas, gdy zapytamy, w jaki sposób z tego doskonale pojedynczego punktu wychodzi nieskończona liczba promieni wytyczających krzywiznę okręgu. Każdy z promieni rozpoczyna przecież swój bieg właśnie w centrum. Można powiedzieć, że w samym środku kumuluje się nieskończona ilość początków promieni, która jednak nie powoduje w centralnym punkcie żadnego nawarstwienia, zwymiarowania czy wewnętrznego zróżnicowania. Punkt pozostaje punktem: czymś pozbawionym części. Jego pojedynczej idealności — skalającej wszystko, lecz zarazem niepodzielnej — umysł ludzki nie jest w stanie sobie wyobrazić. Jedyne co potrafi uchwycić, to promienie, które dzięki powtarzalności wytyczają krzywiznę okręgu.

Dla Plotyna okrąg był symbolem ułatwiającym zrozumienie relacji między tym, co ustanawia świat i co jest stwórcze oraz pojedyncze, a samym światem, który jest wewnętrznie zróżnicowany (por. Plotyn 1959: 510–511). W filozofii chrześcijańskiej rozważania te znalazły dość szybko przełożenie na refleksję o Bogu, który pozostając doskonałą jedynką, stanowi zarazem źródło różnorodności stworzeń i wydarzeń istniejących dzięki niemu. Nadało to szczególną rangę nie tylko figurze okręgu, która stała się chętnie wybieraną przestrzenią przedstawień plastycznych w sztuce bizantyjskiej, romańskiej i gotyckiej (por. Sadowski 2016), lecz także samej relacji między stałością tego, co pojedyncze, a różnorodnością tego, co mnogie, w tekście poetyckim. W takiej właśnie kulturze teologicznej narodziła się *Litania do Wszystkich Świętych*, która zrazu była prawdopodobnie rozumiana jako modlitwa polegająca na ciągłym powracaniu relacji między tym, co jest stałe, a tym, co się zmienia, jak na przykład w znanym fragmencie z części początkowej:

Sancte Petre ora
Sancte Paule ora
Sancte Andrea ora
Sancte Johannes ora
Sancte Jacobe ora
Sancte Philippe ora
Sancte Bartholomee ora
Sancte Mathee ora
Sancte Thoma ora
Sancte Jacobe ora
Sancte Symon ora²

(cyt. za: Morgan 2012: 63)

² XV-wieczna litania z benedyktyńskiego opactwa św. Andrzeja w Bromholm. Tekst w języku łacińskim opiera się na schemacie „święty” + imię + „ora”, będące skróconym zapisem wezwania „ora pro nobis” („módl się za nami”).

Zauważalny gołym okiem podział na aspekty stałe i zmienne odpowiada tu podwójności adresata, którym w pierwszej instancji jest za każdym razem inny apostoł, a w drugiej instancji — wciąż ten sam Bóg. Szanując więc osobową indywidualność apostołów, sygnalizowaną odrębnością imion, dostrzega się zarazem w ich świętości coś powtarzalnego, czego źródłem ostatecznym jest nienazwana bezpośrednio (bo niedająca się terminologicznie ogarnąć) — wszechogarniająca i pojedyncza zarazem — *sanctitas* samego Stwórcy.

Zarówno teologiczne założenia litanijnej czasoprzestrzeni, jak i jej manifestacje w piśmiennictwie i sztukach epok dawnych były już przedmiotem wcześniejszej publikacji (por. Sadowski 2018: 236–272). Rzeczą do tej pory niedostatecznie zbadaną pozostaje natomiast status omawianej wizji kosmologicznej nie kiedyś, lecz teraz — w poezji współczesnej. O ile sam wiersz litanijny należy obecnie do najczęściej stosowanych konwencji w różnych literaturach Europy, o tyle zasadne wydaje się pytanie o czytelność, aktualność i funkcjonalność w tych utworach światopoglądowych przeświadczeń motywujących pierwotnie gatunek litanii. Do omówienia w niniejszym artykule zostały wybrane te jego realizacje, które na poziomie werbalnym nieco mocniej akcentują koncentryczną organizację przestrzeni, a zarazem nie zawsze równie otwarcie wspominają o jej religijnym nacechowaniu, czasami je wręcz przemilczając.

Tu — czyli gdzie?

Zacznijmy od twórczości najnowszej. Aurelia Tieghi, włoska poetka, która publikuje wiersze w internecie i nie doczekała się jeszcze naukowych opracowań na swój temat, jeden z nich zatytułowała *Qui*, czyli *Tu*. Pomysł na utwór polega na powiązaniu dziesięciowersowego wyliczenia różnych zjawisk świata z anaforycznym zaimkiem:

Qui il caffè s'ingoia amaro
Qui c'è una rosa al mattino
Qui i sogni sono liberi
Qui si sentono cascate
Qui c'è un fardello da trasportare
Qui gironzolano fantasie
Qui c'è una quercia e un filo d'erba
Qui canta la cicala
Qui fatica la formica
Qui si porta a ogni cosa vita

(Tieghi, b.r., b.s.)³

Tekst otwiera się na co najmniej dwie interpretacje. Według pierwszej, opisano tu wrażenia osoby, która znalazła się w jakimś przyjemnym miejscu. Mości się na łonie przyrody, słyszy jej dźwięki, zachwycą roślinnością i jeszcze na dodatek raczy się kawą. Druga interpretacja jest głębsza. Można mianowicie zauważyć, że wyliczenie tych wszystkich walorów prowadzi do paradoksu: skoro każdy byt i każde wydarzenie zostają osadzone w jakimś „tu”, to nawet

³ Przekład roboczy utworu w języku włoskim (jeśli nie zaznaczono inaczej, ten i kolejny przekład pochodzi od autora artykułu): „Tu kawę przełyka się gorzką / Tu jest róża o poranku / Tu sny są swobodne / Tu słyszy się wodospady / Tu jest ciężar do niesienia / Tu walęsają się fantazje / Tu jest dąb i żdźbło trawy / Tu śpiewa cykada / Tu trzusi się mrówka / Tu zmierza się do wszelkiej maści życia”.

gdyby rozdzielić je przestrzenią, spotkają się w tym wspólnym zaimku. Kawa może być przykawa gdzie indziej, niż słyzy się wodospady, a jednak, ponieważ oba te fakty mają gdzieś miejsce, zawiera się w nich pierwiastek „tu”, sprowadzający je do analogii na przekór geograficznemu dystansowi. Spod wielu rejestrowanych zmysłami „tu”, prześwituje więc jakieś „tu” fundamentalne, w którym zbiegają się niejako wszystkie opisywane w utworze fenomeny. Poza mnogością rozmaitych „tu”, między którymi można odczuwać rozciągłość przestrzeni odbieranej zmysłami, istnieje również pojedyncze, punktowe, pozamaterialne i bezwymiarowe „tu”, na które owe liczne „tu” wskazują. Ostatni wers, w którym czytamy o przechodzeniu „do wszelkiej maści życia”, zdaje się sugerować znajomość natury owego transcendującego „tu”, wiersz jednak nie wykracza poza sferę subtelnych i wycieniowanych przeczuć.

Ponad pół stulecia wcześniej niż Tieghi, w połowie XX wieku, bardzo podobne rozwiązanie przyjęła serbska poetka Desanka Maksimović w utworze zatytułowanym *Тишина*, czyli *Cisza*:

Ту је јасика, али не подрхтава;
 ту је гуштер, са лишћем не разговара;
 ту је поток, не чује му се звонца;
 ту је детаљ, али чекићем не туче;
 ту је мушица, у свилу шумску се уплела;
 ту је стаза, а на њој недавне стопе;
 ту је паук, не чујем му вретено;
 ту су жиле, ћутке сокове сишу;
 ту је камен, у понор се не рони;
 ту су мрави, не лупају у ходу;
 ту је дим, ћутке се уз лествице попе;
 ту су облаци, тихо дођу и оду;
 ту су зрикавци, поспали од мириса;
 ту је ветар, у грању гнездо свио;
 ту је сунце, без речи копље баца;
 ту је јасика, али не подрхтава.

(Maksimović 2012a: 248)⁴

To tylko jeden z bardzo licznych tekstów Maksimović mających strukturę wiersza litanijnego i niejedyny eksponujący koncentryczny układ relacji przestrzennych (por. Maksimović 2012a: 140; 2012b: 319).

W przytoczonym utworze do tytułowej ciszy dochodzi się stopniowo. Trzeba pokonać wyliczenie wielu elementów krajobrazu, spośród których każdy mógłby wydawać jakiś dźwięk, ale tego nie czyni. Sytuacja wydaje się niezwykle, może nawet niespotykana.

⁴ Przekład roboczy utworu w języku serbskim (dziękuję dr. Jerzemu Molasowi za jego konsultację): „Tu jest osika, ale nie drży; / tu jest jaszczurka, z listowiem nie rozmawia; / tu jest strumień, nie słyhać jego dzwonka / tu jest dzięcioł, ale nie stuka młotkiem; / tu jest mucha, w jedwab leśny się zaplątała / tu jest ścieżka, a na niej świeże ślady; / tu jest pajak, nie słyhać jego wrzeciona; / tu są żyły, cichcem soki ssą; / tu jest kamień, do przepaści nie spada; / tu są mrówki, nie tupią, chodząc; / tu jest dym, cicho po drabinie się pnie; / tu są obłoki, cicho przychodzą i odchodzą; / tu są świerszcze, posnęły od zapachu; / tu jest wiatr, w gałęziach gniazdo uwił; / tu jest słońce, bez słowa włócznicę rzuca; / tu jest osika, ale nie drży”.

Chciałoby się zapytać, jaki podmiot dyryguje tym powtarzalnym bezgłosem, skoro wszystkie zwierzęta, rośliny i przyroda nieożywiona zachowują się tak, jakby się umówiły na zbiorowe milczenie. Wędrowce przez enumerację towarzyszy anafora „ty” (‘tu’) z doklejonym do niej czasownikiem egzystencjalnym, występującym w dwóch wariantach koniugacyjnych: „je” lub „cy” (‘jest’ bądź ‘są’). Utwór wskazuje więc nie tylko na jakieś fundamentalne „tu”, w którym zbiegają się pozycje poszczególnych bytów (jak to było u Tieghi), lecz także na łączący je pierwiastek istnienia. Czytelnik zaś ma poczucie, że na różne sposoby i ciągłymi rekurencjami jego uwaga prowadzona jest w kierunku czegoś, co nie zostaje nazwane, gdyż jest jednocześnie ciszą wszystkich przemilczeń, „tu” warunkującym przestrzeń i egzystencją każdej egzystencji.

Jeśli cofniemy się ponownie o pół stulecia, odnajdziemy kolejny podobny wiersz: pochodzącą z początku XX wieku *Présentation de la Beauce à Notre Dame de Chartres* Charles’a Péguy. Utwór stanowi formę uroczystego złożenia u stóp Maryi francuskiego regionu, na którego terenie wznosi się słynna gotycka katedra. Oto fragment:

Voici l’axe et la ligne et la géante, fleur.
Voici la dure pente et le contentement.
Voici l’exactitude et le consentement.
Et la sévère larme, ô reine de douleur.

Voici la nudité, le reste est vêtement.
Voici le vêtement, tout le reste est parure.
Voici la pureté, tout le reste est souillure.
Voici la pauvreté, le reste est ornement.

(Péguy 1948: 683)⁵

Wiersz jest owocem pielgrzymki do Chartres w 1912 roku, podczas której „Péguy odnalazł nie tylko nadzieję, lecz także wiarę” (Delaporte 1967: 307), zostawiając za sobą „straszliwy kryzys lat 1909–1911” (Duployé 1973: 466). Francuskie „voici”, od którego zaczynają się w powyższym cytacie wszystkie anafory, tłumaczy się zwykle za pomocą partykuły „oto”, lecz etymologicznie wywodzi się ono z apostrofy *vois ici* (‘patrz tu’), a więc kryje w sobie omawiany przez nas zaimek. Użycie tego zaimka jest jednak odmienne od dotychczas omówionych utworów. Inaczej bowiem, niż zdecydują się postąpić autorki żyjące później, Tieghi i Maksimović, Péguy nie zataja związku przestrzeni z jej religijnym uzasadnieniem. Nie ogranicza się do rejestrowania swoich wrażeń w cyrkularnym porządku, wyznaczanym przez anaforyczne „voici”. Wręcz przeciwnie: podobnie jak to ma miejsce w północnej rozecie witrażowej katedry w Chartres, gdzie dwa kręgi bytów (zewnątrzny, tworzony przez wizerunki królów judejskich, i wewnętrzny, złożony z sylwetek aniołów) opasują środkowy medalion maryjny, tak też wszystko, co występuje w regionie Beauce, dobre czy złe, zostaje w utworze francuskiego poety złożone nie w jakimś nieokreślonym metafizycznym „miejscu”, lecz w „miejscu” konkretnym, osobowym — u stóp Najświętszej Maryi Panny z Chartres.

⁵ Przekład roboczy utworu w języku francuskim: „Oto oś i linia, i olbrzymka, kwiat. / Oto ostry stok i ukontentowanie. / Oto dokładność i zgoda. / I sroga łza, o królowo bólu. // Oto nagość, reszta to szata. / Oto szata, cała reszta to biżuteria. / Oto czystość, cała reszta to skaza. / Oto bieda, reszta to ozdoba”.

Centrum wszechświata nie musi być oczywiście sugerowane wyłącznie zaimkiem „tu”. W utworze *Sainte Geneviève patronne de Paris* Péguy (1948: 663–667) zastosował podobne rozwiązanie do przedstawionego wyżej, posługując się jednak przyimkiem „dans” (‘w’). Również tutaj różne oblicza Paryża zostają zakotwiczone „w” świadomości konkretnej osoby: świętej Genowefy, nie nazywanej wszelako imieniem, lecz antonomazją pasterki (*bergère*), co czyni ją wyraźnie reprezentantką Chrystusa.

Dotychczasowe przykłady pozwoliły określić ramę możliwości granicznych: we wszystkich utworach litanijne sprzężenie tego, co się powtarza, i tego, co się zmienia, służyło rozrysowywaniu koncentrycznej czasoprzestrzeni. Różnica dotyczyła zwerbalizowania dalszych elementów semantyki gatunku. U Péguy warstwa słowna wiersza sygnalizowała świadomość, że litania traktuje tę czasoprzestrzeń jako zakotwiczoną w Bogu. W utworach Tieghi i Maksimović zostało to natomiast sugestywnie przemilczane. O tym, że istnieją również rozwiązania pośrednie, świadczy utwór kolejny — *Na zawsze* Anny Kamińskiej, w którym poetka posłużyła się — podobnie jak Péguy — przyimkiem „w”, lecz relację z gatunkiem litanii rozegrała w sposób odmienny zarówno od poety francuskiego, jak i autorek serbskiej i włoskiej:

Tak niech mi się stanie właśnie
w tej wierności uporczywej
w tej pamięci gwoździem białej

Tak niech mi się już na zawsze
w tej nadziei niedorzecznej
w tej rozpacznej niepokornej

W ciszy która w dzwony bije
w samotności wibrującej
w niebytności niebotycznej

Tak niech mi się w grudniu w maju
w liściu w kwiecie w świetle w burzy
w deszczu w szronie w mgły dotyku

Tak niech w dzień
tak w nocy
amen

(Kamińska 2020: 251)

Wprowadzie dla frazy „niech mi się stanie” można znaleźć źródło w Ewangelicznej scenie Zwiastowania, jednakże tekst został tak ukształtowany, by litanijne anafory rekonstruowały koncentryczną czasoprzestrzeń bez nazywania religijnego kontekstu. Pod tym względem utwór Kamińskiej wydaje się bliski temu, jak podeszły do litanii Maksimović i Tieghi. Fundamentalną zmianę wprowadza dopiero linijka ostatnia. Końcowe „amen” nie tylko zrywa kurtynę przesłaniającą do tej pory modlitewną semantykę gatunku, lecz także demonstracyjnie pokazuje, jak łatwo w utworze litanijnym tej kurtyny się pozbyć. A przy okazji stawia też pod znakiem zapytania to, na ile stabilny był ów brak religijnego wymiaru w utworach serbskim i włoskim.

Porządek anaforyczny, który werbalizuje wpisana w gatunek koncentryczną czasoprzestrzeń, tworzy więc warunki sprzyjające również aktywizacji religijnego tła. W kontekście tego typu struktury wystarczy niekiedy jedno znaczące słówko, by czytelnik przestał wątpić, że ma do czynienia z konwencją, która przekaz religijny komunikuje samym swoim ukształtowaniem formalnym. Na ile przybierze to kierunek wyraźnie modlitewny, na ile zaś będzie tylko przeczcieniem pewnej metafizycznej rzeczywistości — dużo tu zależy od wyboru wyrazu anaforycznego. Ponieważ istota rzeczy polega na wskazywaniu źródła przestrzeni, znajdującego się poza nią i hierarchicznie wyżej niż ona, pewne nadzieje może dawać na przykład przymimek „nad”. Taki przynajmniej wniosek nasuwa się po lekturze wiersza Juana-Eduarda Cirlota *El salmo de mi dios*, inspirowanego duchowością żydowską (por. Janés 1981: 39). Oto fragment:

Sobre los puentes verdes del cielo de los cielos
Sobre el acero vivo que entorna la amargura
Sobre los aterrados rebaños de leones
Sobre las catedrales solemnes del desierto

Viene un rebaño dulce de corderos azules.

Sobre los templos rojos borrachos de naranjas
Sobre las cumbres duras de labios y de espigas
Sobre los acueductos dormidos en el aire
Sobre las repentinas orquestas del martirio

Viene un rebaño santo de corderos azules.

(Cirlot 1981: 76)⁶

Uporczywe powtarzanie „sobre” (odpowiadającego między innymi polskiemu „nad”) zdaje się wyzyskiwać wpisane w kulturę skojarzenie tego, co znajduje się wyżej, z tym, co boskie. Zupełnie odwrotny wydźwięk przynosi z kolei sięgnięcie po starą jak świat konwencję *ubi sunt* (por. Skwarczyńska 1985). Poeta nie wskazuje wówczas ośrodka przestrzeni, który może się znajdować „tu”, „w”, „na” lub „nad”, lecz pyta o niego:

Where is Hortense, the hermetically sealed?
Where is Hermione, haunted by heavens, who hesitated?
Where is Lucy, of bees and liberty the lover?
Where is Eustacia, of marionettes and Austrian dolls?

(Eberhart 1988: 132)⁷

W zacytowanym utworze Richarda Eberharta *A Legend of Viable Women* nie chodzi jedynie o poszukiwanie dwóch czy czterech postaci z przeszłości. Skoro „where” jest ponawiane

⁶ Przekład roboczy utworu w języku hiszpańskim: „Po zielonych mostach nieba niebios / Na żywej stali która otwiera się na gorzyc / Nad przerażonymi stadami lwów / Nad wzniosłymi katedrami pustyni / Przybywa słodka trzoda błękitnych jagniąt. // Nad czerwonymi świątyniami pijanymi od pomarańczy / Nad masywnymi szczytami warg i kłosów / Nad akweduktami śpiącymi w powietrzu / Nad nagłymi orkiestrami męczeństwa / Nadchodzi święta trzoda błękitnych jagniąt”.

⁷ Przekład roboczy utworu w języku angielskim: „Gdzie jest Hortensja, hermetycznie zapieczętowana? / Gdzie jest Hermiona, nawiedzana przez niebios, która się wahała? / Gdzie jest Lucja, od pszczoł i wolności kochanka? / Gdzie jest Eustacja, od marionetek i austriackich lał?”

kilkukrotnie, przestaje być wyłącznie pytaniem o aktualne miejsce pobytu spotkanych niegdyś osób, a staje się wołaniem o ujawnienie się rzeczywistości bardziej podstawowej niż przestrzeń. Wobec dociekań o charakter tej rzeczywistości poeta zachowuje postawę ambiwalentną: utwór ani nie przywołuje określonej tradycji religijnej, ani nie blokuje inspiracji płynącej z semantyki zastosowanego w tym miejscu gatunku litanii. Takie postawienie akcentu na samo pytanie rysuje się jeszcze wyraźniej w utworze Giovanniego Raboniego *Ballata delle dame con quei nomi*:

Ditemi dove, in che paese,
è la Moscova e la Drava,
Donna Gironda e la Vistola,
Madame Dordogne e la Moldava.
Dove sono le dame con quei nomi?
Ma dov'è l'acqua dell'altr'anno?

(Raboni 2014: 162)⁸

Wiersz, w znacznie większym stopniu niż poprzedni, stanowi parafrazę głośnej ballady François Villona, funkcjonującej często pod tytułem *Ballade des dames du temps jadis* (Villon 1974: 44–45, przekł. polski: Villon 1968: 675–676). Średniowieczny poeta nostalgicznie dociekał w niej, gdzie są damy słynne z bliższej lub dalszej historii, takie jak Heloiza czy Joanna d'Arc, a wyliczenie ich imion zamykał pytaniem o zeszłoroczny śnieg, które stało się w następnych wiekach skrzydlatym słowem. Raboni przejął ogólną strukturę poetyckiej wypowiedzi, ciekawie modyfikując jednak jej treściową zawartość. Kobiety zastąpił rzekami o żeńskich nazwach, a śnieg, czyli wodę w określonym stanie skupienia, zamienił na wodę jako przedmiot geografii. W ten sposób, w rezultacie błyskotliwego przeniesienia uwagi z czasu na przestrzeń, filozoficzny problem utraconej przeszłości nabral w utworze włoskim konkretności i stał się niejako dotykalny. Na serię pytań o wymieniane w tekście rzeki czytelnik kierujący się zdrowym rozsądkiem mógłby wręcz rozwinąć mapę i odpowiedzieć: „są tutaj”. Dopiero słowa refrenu: „Ale gdzie jest woda z ubiegłego roku?”, przywołujące na myśl znany Herakliteski paradoks, kwestionują prawomocność zmysłowego wrażenia.

Dov'è Gospoża Peciora,
Lady Marna e la prima Dora,
la Senna e Dora seconda,
Frau Mulde e Señora Soana?
Dove saranno, o mia sovrana?
Ma dov'è l'acqua dell'altr'anno?

(Raboni 2014: 162)⁹

⁸ Przekład roboczy utworu w języku włoskim: „Powiedzcie mi, w jakim kraju: / jest Moskwa i Drawa / Pani Żyronda i Wisła, / Pani Dordogne i Wełtawa. / Gdzie są damy o tych imionach? / A gdzie jest woda z zeszłego roku?”. Słowo „Pani” tu i dalej w przekładzie zastępuje różne rzeczowniki tekstu oryginalnego, mające to samo znaczenie, lecz w odmiennych językach.

⁹ Przekład roboczy: „Gdzie jest Pani Peczora, / Pani Marna i prima Dora, / Sekwana i Dora druga, / Pani Mulde i Pani Soana? / Gdzie są damy o tych imionach? / A gdzie jest woda z zeszłego roku?”. Nie udało się odzwierciedlić gry słów: „prima Dora” oznacza „pierwszą Dorę”, ale też przypomina zwrot „prima donna”.

W miarę jak pytanie Villona, dokąd powędrował miniony czas, przeistacza się w uporczywe poszukiwanie tego, co jeszcze chwilę temu wyznaczało przestrzeń, kamienie milowe coraz dobitniej uzmysławiają czytelnikowi swoją ontologiczną doraźność. Wisła, Wełtawa, Elba, Loara odchodzą nie tylko w wymiarze temporalnym, ale i spacjalnym. Co ciekawe jednak, sama formuła „gdzie są” poprzez swoją powtarzalność odnosi się do czegoś więcej niż ta czy inna rzeka, włączając w świadomość ich miarowego przemijania ukryte pytanie o tajemniczy metafizyczny element wspólny.

Tu — czyli nigdzie?

Różnie przedstawiał się w omawianych utworach stosunek podmiotu mówiącego do przeświadczeń religijnych. O ile Cirlot nazwał swój utwór *Psalmem do Boga Mojego*, a Peguy składał krainę Bauce przed Maryją, Paryż zaś widział jak gdyby w sercu świętej Genowefy, o tyle Tieghi i Maksimović powstrzymały się od sakralnej terminologii. W wypadku tej ostatniej jest to nawet zaskakujące, jeśli wziąć pod uwagę częste występowanie motywów religijnych w jej twórczości (por. Đorđević 1973: 50–56). Osobne stanowisko zajęły wiersze oparte na pytaniach (Eberharta i Raboniego), jak gdyby zawieszające wybór między otwartą deklaracją a jej brakiem. Ważną rolę odegrał również przykład z twórczości Kamieńskiej, pokazujący, jak łatwo odsłania się modlitewna natura litanii, jeżeli tylko w utworze eksponowany jest koncentryczny porządek wyliczeniowy. Ostatecznie bowiem w omawianych utworach liczyła się nie tyle różnica między obecnością lub brakiem podłoża religijnego, ile aktywność gatunku, pozwalającego czytelnikom dostrzegać, że jego teologiczne zasoby w jednych wierszach zostają zwerbalizowane, w innych zaś — na różny sposób — nie; zawsze jednak towarzyszą z boku lekturze dzieła, wpływając na jego interpretację. O ile bowiem stosunkowo łatwo przychodzi poecie pominąć leksykę religijną w treści konkretnych wezwań, o tyle bardzo trudno wyrugować taki przekaz semantyczny, który jest z założenia pozawerbalny i zawiera się wyłącznie w gatunkowej formie. Dlatego w utworze o strukturze litanii sakralne źródło przestrzeni pozostaje aktywnym elementem tła także wtedy, kiedy na domyślne pytanie „gdzie” pada w wersach utworu anaforyczna odpowiedź: „nigdzie”.

Nikde poesie Nikde hněvu mého
 Nikde zvůli výšek blizno dvojdomého
 Nikde hrdlíci se s Někde v tragedii
 Nikde před uměním Nikde v tobě žiji
 Nikde plode pýchy utržený v ráji
 Nikde ručejí kde slzy crkotají
 Nikde tího řas a víček váho přesná
 Nikde Levano a Nikde hrozne česna

(Halas 1981: 68)¹⁰

¹⁰ Przekład Anny Kamieńskiej utworu w języku czeskim: „Nigdzie poezjo Nigdzie gniewu mego / Nigdzie zuchwałstwo wyżyn znamię dwupienneho / Nigdzie i Gdzie w tragedii biorą się za bary / Nigdzie młodsze od sztuki Nigdzie mnie do pary / Nigdzie owocu pychy rwany z drzewa raju / Nigdzie strumieniu w który lży nasze ściekają / Nigdzie wago dwóch powiek rzęs cicha zasłono / Nigdzie Lewano Nigdzie u czeluści grono” (Halas 1982: 126–127).

Ze względu na to anaforyczne „Nikde”, czeski badacz, Zdeněk Pešat (1967: 21) nazwał ten wiersz „parodią religijnej litanii”. Zauważmy jednak, że parodyjne ostrze dotyka tu w pierwszej kolejności samego poetyckiego słowa. „Nikde poesie” we wstępie do utworu brzmi bowiem jeszcze bardziej przewrotnie niż kanoniczne „Ce n’est pas une pipe” z obrazu Reného Magritte’a. Wszak słynnej fajki nie można było wziąć do ręki, a w cytacie wyżej prezentuje się nic innego, jak właśnie poezja. Podobnie paradoksalny skutek daje osadzenie przysłówka „nigdzie” w litanijnym wyliczeniu. W warstwie leksykalnej podmiot wypowiedzi może torpedować nadzieje na jakiegokolwiek ostateczny fundament opisywanych w tekście zjawisk, a tymczasem gatunek litanii, proklamując w samej swojej strukturze koncentryczną czasoprzestrzeń, niejako w odpowiedzi wyposaża anaforę „nikde” w apofatyczny sens, czyniąc ją przejawem trwałej tęsknoty za metafizycznym zakotwiczeniem.

Człowiek miarą?

W sytuacji, gdy gatunek nie daje się poecie okiełznać i podporządkować (w pewien sposób przypominając pod tym względem język) i nie widać większych szans na zupełnie swobodne manipulowanie jego sferą znaczeniową, racjonalnym rozwiązaniem wydaje się potraktowanie konwencji jako gotowego zasobu semantycznego i budowanie własnej wypowiedzi poetyckiej na zasadzie relacji z nią.

W twórczości Anny Kamieńskiej upodobanie do litanii można zaobserwować w całym okresie życia. Z chwilą nawrócenia, które dokonało się na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, nastąpiło jedynie wyraźniejsze uzmysłowienie sobie religijnego podłoża stosowanej formy i bardziej świadome zmierzenie się z jej kosmologicznymi założeniami (por. Sadowski 2011: 370–371). Ciekawy pod tym względem jest utwór *Miara*, który trafił do tomiku *Wygnanie* z 1970 roku. Kontynuuje się tu, zainicjowany jeszcze w poprzednim zbiorze, „poetycki dialog między wielkim kosmosem a kosmosem na miarę człowieka” (Radziszewski 2011: 174). Ośrodkiem świata poetyckiego pozostaje tu jeszcze „ja” — charakterystyczna dla innych wierszy autorki figura człowieka, który „w obcowaniu z rzeczywistością dokonuje aktów stwórczych” (Chojnowski 1995: 91) — lecz w miarę kolejnych linijek osoba mówiąca uznaje utratę swoich władczych prerogatyw, a w ostatnim wersie oddala uwagę od siebie, kierując ją na kogoś innego, „który stwarza” na poziomie głębszym czy wyższym niż ona.

Tekst zaczyna się dziewięciowersową strofoidą, której inicjalne słowa przedstawiają „wszechświat” wywiedziony z wyliczenia wszystkiego, co „moje”:

Oto wszechświat obciosany na moją miarę,
na moich zmysłów pięć niedoskonałych,
na mój wzrok, słuch, smak, doryk, powonienie,
na moje głody,
na moje pragnienia,
na mych zachłannych palców dziesięć,
na moje dwie ciepławe stopy,
na stągiew mojej żywej krwi,
na beczkę soli łez.

(Kamieńska 2020: 19)

Kolejne strofoidy są zbudowane podobnie, przy czym anaforyczny przyimek „na” wprowadza coraz więcej informacji odsłaniających kruchą, a niekiedy też mroczną, stronę podmiotu. W linijkach drugiej i szóstej osobę mówiącą charakteryzowało „pięć zmysłów niedoskonałych” i „zachłannych palców dziesięć”, w dalszych zaś częściach tekstu w analogiczny sposób wylicza ona „paznokci zachłanne granice”, „moją chciwość” i „mój egoizm”. Mając do dyspozycji jedynie „sekundę dzieciństwa, minutę starości”, jest nie tyle kreatorką świata, ile powodem jego różnorodnych ograniczeń i pomniejszeń. Kiedy w wersach otwierających strofoidy „wszechświat” okazuje się „obciosany na moją miarę”, „wystrugany na miarę mego tchu”, „zbity na miarę mego ciała”, „ugnieciony na miarę mej pamięci”, a nawet „na miarę skrzydła, którego nie mam”, „na miarę nie istniejącego korzenia” — zaczynamy z wolna przeczuwać, że poza tym uniwersum rozpatrywany jest jeszcze jakiś inny aspekt wszechświata, ten nienazwany, a więc także nieobciosany i nieugnieciony, poprzedzający ingerencję „na moją miarę”. Ma on innego stwórcę, który wychodzi z ukrycia dopiero na sam koniec utworu, gdy w rezultacie litanijnego wyliczenia doszło już do zupełnego unicestwienia się imperialnych roszczeń mówiącego podmiotu.

Oto wszechświat stworzony z niczego
na podobieństwo tego, który stwarza.

(Kamieńska 2020: 20)

W historii filozofii tym, który rozbudził nadzieje na ustanowienie człowieka miarą wszechrzeczy, był Protagoras. Utwór Kamieńskiej wykorzystuje podwójne znaczenie rzeczownika użytego w jego słynnej formule. Również w języku greckim *métron* (czyli ‘miara’) stanowiło nie tylko termin wielkości fizycznej, lecz także wersyfikacyjnej (stąd łacińskie *metrum*). Toteż w omawianym utworze dyskusja z koncepcją sofisty nie odbywa się na zasadzie prezentacji w punkcie wyjścia w pełni uzbrojonego stanowiska filozoficznego, lecz odsłania się stopniowo: w porcjach wyznaczanych przez rytm litanijnego wyliczenia. Dzięki temu „wszechświat” przycięty „na moją miarę”, na miarę trzydziestu siedmiu „na” wymienionych w utworze, nie od razu okazuje się stworzony „z niczego”. Dopiero wówczas, gdy osoba mówiąca jest gotowa to „z niczego” otwarcie uznać — nie tyle u zarań kosmosu, ile w samej sobie — wtedy wreszcie odsłania się perspektywa „tego, który stwarza” — stwarza naprawdę i, jak można się domyślać, na miarę wcale nie ludzką: bez skaz i ograniczeń.

Ta właściwa, pozaludzka miara wszechrzeczy była jednak obecna od początku w semantyce gatunku. Już od pierwszych wersów w lekturze odsłania się matematyczny schemat określający relację między faktycznym centrum czasoprzestrzeni a poszczególnymi przejawami „ja”. Tekst został podzielony graficznie na strofoidy, tworzące wyliczeniową serię, z której każda rozpoczyna się od słów „Oto wszechświat”. Siedmiokrotne powtórzenie tej centralnej anafory wywołuje dość oczywiste skojarzenie z biblijnym tygodniem *genesis*, a jednocześnie każda jej rekurencja otwiera w ramach strofoidy miejsce dla serii niższego rzędu, opartej na zupełnie innej anaforze: wychodzącej od przyimka „na”, do którego w większości wypadków dołączany jest jakiś wariant zaimka dzierżawczego. Taką strukturę miała przytoczona wyżej strofoida pierwsza. W tenże sposób funkcjonują strofoidy druga i trzecia —

Oto wszechświat wystrugany na miarę mego tchu,
na cysternę powietrza mnie przynależnego,
na płachtę ciszy,
na dziurawy krzyku wór.

Oto wszechświat zbity na miarę mego ciała,
na moje biedne od stóp do głów,
na moje paznokci zachłanne granice,
na mego włosa czwororoższczenie,
na sieć mojego szamotania,
na bezruchu piach.

(Kamieńska 2020: 19)

— oraz każda kolejna w utworze (z pewną modulacją w strofoidzie ostatniej). Żelazne przestrzeganie tej zasady powoduje, że czytelnik nie ma kłopotu z ułożeniem sobie w wyobraźni konstrukcji z dwoma piętrami czasoprzestrzeni: nadrzędnym, składającym się z siedmiu elementów (odpowiadających anaforam otwierającym siedem strofoid) i podrzędnym względem tamtego, obejmującym elementy z anaforą „na”.

W samym utworze Kamieńskiej próżno szukać słów, które wyjaśniłyby ten dwupoziomowy układ. Nie znajdziemy również jego racji we współczesnej krytyce artystycznej, manifestach poetyckich czy innych formach teorii literatury. By go zrozumieć, należy sięgnąć głęboko w przeszłość — do łacińskiej poezji średniowiecza, która w ten właśnie sposób odzwierciedlała ówczesną koncepcję kosmologiczną, znaną głównie z traktatów Pseudo-Dionizego Areopagity. Przestrzenne relacje w obrębie wszechświata — nie te dostrzegalne zmysłami, lecz te uważane za prawdziwe — wyobrażano sobie nie tyle za pomocą jednego okręgu (jak mogłoby wynikać z naszych wcześniejszych rozważań), ile serii okręgów o różnych stopniach odległości od wspólnego centralnego punktu. Im bliżej środka, tym okręgi były mniejsze, bo i mniej stworzeń dostępowало przywileju tak ścisłej przyległości do Boga. Im dalej od centrum, tym bytów było więcej, a ich grupy podlegały hierarchicznie któremuś bytowi z okręgu poprzedniego — na podobieństwo rozgałęziającego się drzewa świata.

Średniowieczna kosmologia motywująca litanie była już przedmiotem opisu we wcześniejszej publikacji (por. Sadowski 2018: 248–272). Nie wymaga więc w tym miejscu dłuższych objaśnień. Przetrwała do naszych czasów jako jeden z wariantów konstrukcyjnych litanii poetyckiej, często realizowany za pomocą dwóch pięter anafory: stroficznego i wersowego, czasami zaś za pomocą serii wersów z anaforą przerywanej refrenem. Ponownie wypada zapytać, na ile kontynuacja wersyfikacyjnego rozwiązania ma w tych utworach czytelne uzasadnienie semantyczne, świadczące o świadomości pierwotnych założeń, a na ile ogranicza się do celów wyłącznie rytmizacyjnych.

Odpowiedź na to pytanie raczej trudno byłoby przewidzieć bez analizy konkretnych dzieł. Z wyjątkiem bowiem stosunkowo rzadkich przykładów, takich jak *Ha sido dicho* (inny utwór cytowanego wcześniej Cirlota; por. Sadowski 2021: 187–188), w przytłaczającej większości współczesnych wierszy litanijnych temat teocentrycznej kosmologii nie jest dyskutowany wprost. Zarazem jednak nie można powiedzieć, by w poetyckich litaniiach XX i XXI wieku pierwotna wizja uległa całkowitemu zatarciu. Sposób, zgodnie z którym jest często przywoływana, widać już było wyraźnie w *Mierze* Kamieńskiej. Jak pamiętamy, przez większość utworu do zajęcia centrum przestrzeni aspirowało tam „ja”,

które w zamiarze podporządkowania sobie całego świata przedstawionego, czyniło go mimowolnie odzwierciedleniem własnej kondycji. Podobny przykład można też przytoczyć z twórczości amerykańskiej feministki, Audre Lorde, będącej raczej powieściopisarką, która jednak w swoim skromniejszym dorobku poetyckim zostawiła parę ciekawych utworów litanijnych. W jednym z nich, zatytułowanym *Stations*, każda strofoida rozpoczyna się anaforą „Some women”, a frazy wypełniające strofoidę wywoływane są przyimkiem „for”. Taką budowę ma na przykład strofoida inicjalna:

Some women love
to wait
for life for a ring
in the June light for a touch
of the sun to heal them for another
woman's voice to make them whole
to untie their hands
put words in their mouths
form to their passages sound
to their screams for some other sleeper
to remember their future their past.

(Lorde 1997: 367)¹¹

Struktura tekstu graficznego (por. Sadowski 2004), w którym anafora niższego rzędu („for”) otwiera wyizolowane części poszczególnych linijek, tworzy ciekawe napięcie między przewidywalnością litanijnego schematu a wizualnym rozgardiaszem. O ile więc fraza „niektóre kobiety”, pojawiająca się na początku wszystkich sześciu strofoid, zawsze w tym samym miejscu, próbuje ująć tekst w karby stabilności, zaś anafora „for” usiłuje przenieść to pragnienie także do wnętrza strofoidy, o tyle świat wokół „niektórych kobiet” okazuje się rozsypanką zjawisk, obrazującą wyłącznie chaotyczne próby zaspokojenia ludzkich roszczeń względem niego. To właśnie jednoczesne występowanie dwóch parametrów: człowiek w centrum wszechrzeczy i świat w rozpadzie — wydaje się znamennym przejawem nieoczywistej obecności kosmologicznych założeń litanii. Łączy ono utwory Kamieńskiej i Lorde, jak również dzieła wielu innych poetów, takie jak *Ich bin total gesund* (*Litanei* #8) Michaela Endlichera (b.r., b.s.), *Quelque part, quelqu'un* Henriego Michaux (1998: 550–555) czy *Far* Penelope Shuttle (2012: 179) — teksty wykorzystujące konwencję litanijną w ironiczny sposób. Niedostatek religijnej terminologii w tych utworach bynajmniej nie oznacza, że teologiczne podłoże litanii zostało w nich zapomniane. Wręcz przeciwnie, ironia byłaby płytka i powierzchowna, gdyby nie aktywność gatunku, umożliwiającego semantyczny rezonans.

Centralna figura jednostki ludzkiej nie musi zresztą oznaczać kogoś narzucającego światu swoje konkretne oczekiwania. Ten człowiek może być też rozpatrywany jako ktoś, kto sam okazuje się podporządkowany temu, co wokół siebie wylicza:

¹¹ Przekład roboczy utworu w języku angielskim: „Niektóre kobiety kochają / czekać / na życie na pierścione / w czerwcowym świetle na dotyk / słońca by je uzdrowił / na inny / kobiecy głos by zebrał je w całość / by rozwiązał ręce / włożył słowa w ich usta / nadał kształt ich krokom / dźwięk / ich krzykom na jakiegoś innego śpiącego / by pamiętał ich przyszłość ich przeszłość”.

Zmarli moi, nie opuszczajcie mnie!
Tylko przy waszej śmierci bliski jestem życia,
Tylko wspomnienie o was nie zmniejsza mi świata,
Tylko wy, nieskalani, uszłście rozbicia,
Tylko wśród was mam ojca i matkę i brata,
Tylko wasze istnienie jest mi tu konieczne,
Tylko za wami iść mi, iść na wieki wieczne.

Zmarli moi, pozostawcie przy mnie!
Tylko przez was nie ginie to, co kiedyś było,
Tylko przez was zabiłnia się czas poszarpany,
Tylko przez was pojmuję mą przyszłość zawiłą,
Tylko w was śmierć i życie nie krwawią, jak rany,
Tylko na was się godzą i w was nie są sprzeczne,
Tylko za wami iść mi, iść na wieki wieczne.

(Wierzyński 1990: 254)

Utwór Wierzyńskiego *Do moich zmarłych*, z którego przytoczono początkowy fragment, prezentuje — znaną nam już od kilku stron — strukturę dwupiętrową, wyrażaną za pomocą różnych szczebli anafory: szczebla stroficznego („Zmarli moi”) i wersowego („Tylko”). Na tym wszakże kończy się pełna zgodność z tradycyjną wizją kosmologiczną, ulegającą w tym utworze w zasadzie wywróceniu na opak. Oto podmiot mówiący, który zajął miejsce środka poetyckiego świata, nie emanuje wokół siebie żadną życiodajną kreatywnością, nawet ułomną, lecz sam domaga się racji bytu od tych, którzy go otaczają i którzy — nie mając innego źródła egzystencji — jawią się jako zmarli. Przebijająca już przez utwory Kamieńskiej i Lorde, ironia na temat człowieka wkraczającego na pozycję centralną zdaje się u Wierzyńskiego osiągać zabarwienie gorzkiego, rozpaczliwego, wręcz szyderczego sarkazmu, jakże kontrastującego z gatunkowym obrazem świata litanii (por. Sadowski 2011: 12–15; 2021: 181–189), która nie tylko udzieliła tekstowi swej formy, lecz zagwarantowała także coś w rodzaju semantycznego kontrapunktu.

Wnioski

Niektóre litanie poetyckie we współczesnych literaturach europejskich poszły śladem wzorca kościelnego. Zwłaszcza w poezji polskiej, w utworach takich, jak *Litania Eucharystyczna* Romana Brandstaettera (2003: 106–107), *Polska litania* Jana Twardowskiego (2007: 232–254), *Litania do stworzonego świata* Jana Sochonia (2022: 59–60), przestrzegany jest czytelny układ nadawczo-odbiorczy, nawiązujący do sytuacji zbiorowego wykonania w świątyni. Zasadniczo jednak trzon europejskich litanii poetyckich to utwory, które odstąpiły od tego modelu: nie są modlitwami, nie podejmują otwarcie tematyki religijnej, czasami wręcz usiłują wykorzystywać tę formę wbrew niej samej. Wobec tych operacji gatunek nie pozostaje wszelako bezbronny. O ile bowiem wykluczenie z wiersza leksemu „Bóg” przychodzi poetom stosunkowo łatwo i stanowi w literaturze współczesnej zjawisko nierzadkie, o tyle czymś nieusuwalnym okazują się w litanii jej założenia czasoprzestrzenne. To właśnie w nich przechował się do naszych czasów konstytutywny dla tego gatunku religijny wymiar.

W artykule omówione zostały utwory pochodzące z ostatnich stu dwudziestu lat. Zgodnie z koncentryczną kosmologią, wyliczenie krąży w nich wokół jakiegoś punktu, który

czasami jest wskazywany za pomocą zaimków odnoszących się do przestrzeni (utwory Thiegi, Maksimović, Péguy, Cirlota, utwór *Na zawsze* Kamieńskiej), częściej jednak pozo- staje w sferze niedopowiedzenia, jak na przykład wtedy, gdy wiersz wyłącznie zadaje pyta- nia o źródłowe centrum, nie udzielając na nie odpowiedzi (Eberhart, Raboni). Bywa jednak i tak, że koncentryczna czasoprzestrzeń litanii, otwierająca miejsce na wielopiętrowe kręgi bytów, zostaje wykorzystana do zilustrowania przemian kulturowych związanych z relacją człowieka do religii w świecie współczesnym. Gdy po eksmisji Boga wdziera się na pozy- cję centralną jakiś ludzki podmiot (*Miara* Kamieńskiej, utwory Lorde i Wierzyńskiego), wydarza się wówczas rzecz ciekawa. Podmiot taki nie legitymuje się przecież owymi para- doksalnymi właściwościami, wymaganymi niejako na tym stanowisku: nie jest doskonale niepodzielną monadą i nie można mu zarazem przypisać nieograniczonych mocy stwór- czych. Wszystkie wytwory człowieka noszą na sobie znamiona jego redukującej „miary” (Kamieńska), chaotyczności (Lorde) czy wreszcie śmiertelności (Wierzyński), aż ostatecz- ny wydźwięk utworu daje znać o zasadniczej niezborności takiego układu ról. Prerogatyw Boga do zarządzania przestrzenią po prostu nie da się skutecznie zakwestionować. A broni ich nie czyjeś stanowisko dogmatyczne, lecz sam gatunek litanii, cechujący się konsekwent- ną relacją między strukturą rytmiczną tekstu i zakładanym obrazem świata. Relacją do tego stopnia spójną i logiczną, że każde jej zakłócenie w warstwie werbalnej utworu, wadzącej się z własnym gatunkiem, znajduje w nim natychmiastowy rezonans, będący niedającym się uniknąć współczynnikiem lektury.

Bibliografia

- Bednarek Antoni (2004), *Litania poetycka* [hasło] [w:] *Encyklopedia Katolicka*, red. A. Szostek i in., t. 10, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin.
- Brandstaetter Roman (2003), *Księga modlitw*, Wydawnictwo „M”, Kraków.
- Chojnowski Zbigniew (1995), *Metamorfozy Anny Kamieńskiej*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Olsztyn.
- Cirlot Juan-Eduardo (1981), *Obra poética*, red. Clara Janés, Ediciones Cátedra, Madryt.
- Delaporte Jean (1967), *Péguy dans son temps et dans le notre*, Union générale d'éditions, Paryż.
- Đorđević Ljubica (1973), *Pesničko delo Desanke Maksimović*, Filološki Fakultet Beogradskog Univerziteta, Belgrad.
- Duchniewski Jerzy, Piech Jacek (2004), *Litania* [w:] *Encyklopedia Katolicka*, red. A. Szostek i in., t. 10, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin.
- Duployé Pie (1973), *La mélancolie virgilienne*, „Revue d'Histoire littéraire de la France” nr 73(2/3).

- Eberhart Richard (1988), *Collected Poems 1930–1986*, Oxford University Press, Oxford.
- Endlicher Michael (b.r.), *Ich bin total gesund. (Litanei #8)*, endlicher.at/Ich-bin-total-gesund.html [dostęp: 25.09.2023].
- Euklides (1908), *The thirteen books of Euclid's Elements*, przeł. T.L. Heath, Cambridge University Press, Cambridge.
- Greig Jonathan (2017), *On the Circle-Radii-Center Analogy to Divine Causality in Plotinus, Proclus, and Damascius, and Its Legacy* [tekst wykładu wygłoszonego 30 maja 2017 roku dla Forschungsseminar Latinistik na Uniwersytecie Monachijskim], osf.io/9bfra/download [dostęp: 5.10.2023].
- Halas František (1981), *Časy*, wyd. František X. Halas, Československý pisovatel, Praga.
- Halas František (1982), *Imagena*, wyb. J. Waczków, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Janés Clara (1981), *Introducción* [w:] J.-E. Cirlot, *Obra poética*, red. Clara Janés, Ediciones Cátedra, Madryt, s. 11–42.
- Kamieńska Anna (2020), *Poezje zebrane*, red. W. Kruszewski, t. 2, Muzeum Lubelskie, Lublin.
- Lorde Audre (1997), *The Collected Poems*, Norton, Londyn.
- Maksimović Desanka (2012a), *Celokupna dela*, oprac. S. Tutnjević, Zadužbina Desanka Maksimović, t. 2, Beograd.
- Maksimović Desanka (2012b), *Celokupna dela*, oprac. Ž. Živković, B. Đorđević, Zadužbina Desanka Maksimović, t. 3, Beograd.
- Michaux Henri (1998), *Cœuvres complètes*, wyd. Raymond Bellour, Ysé Tran, Gallimard, Paryż.
- Morgan Nigel J. (2012), *English Monastic Litanies of the Saints after 1100*, t. 1, Henry Bradshaw Society, Londyn.
- Péguy Charles (1948), *Cœuvres poétiques complètes*, oprac. M. Péguy, Gallimard, Paryż.
- Pešat Zdeněk (1967), *Náčrt monografické kapitoly 4. dílu Dějin české literatury*, „Česká literatura” nr 15(1).
- Plotyn (1959), *Enneady*, przeł. Adam Krokiewicz, t. 2, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Raboni Giovanni (2014), *Tutte le poesie 1949–2004*, oprac. R. Zucco, Giulio Einaudi, t. 2, Torino.
- Radziszewski Stefan (2011), *Kamieńska ostiumiczna*, Jedność, Kielce.
- Sadowski Witold (2004), *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Sadowski Witold (2011), *Litania i poezja. Na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Sadowski Witold (2016), *Wiersz litanijny w przekładzie na obraz* [w:] *Ikonoklazm i ikonofilia: Między historią a współczesnością*, red. A. Stankowska, M. Telicki, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań.
- Sadowski Witold (2018), *Europejski wiersz litanijny. W innej czasoprzestrzeni*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Sadowski Witold (2021), *Gatunkowe obrazy świata: sielanka, litania, sonet*, „Pamiętnik Literacki” nr 112(2).
- Shuttle Penelope (2012), *Unsent. New & Selected Poems 1980–2012*, Bloodaxe Books, Glasgow.
- Skwarczyńska Stefania (1985), *Topos „Ubi sunt qui ante nos fuerant?” oraz styczność z nim formacje treściowo-formalne w poezji europejskiego kręgu kulturowego* [w:] S. Skwarczyńska, *W orbicie literatury, teatru, kultury naukowej*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa.
- Sochoń Jan (2022), *Nie pocieszaj się, tylko płacz*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

- Szostek Andrzej (red.) (2004), *Encyklopedia Katolicka*, t. 10, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin.
- Tieghi Aurelia (b.r.), *Poesie di Aurelia Tieghi*, www.poetare.it/tieghi.html [dostęp: 8.10.2023].
- Twardowski Jan (2007), *Zaufałem drodze. Wiersze zebrane 1932–2006*, zeb. A. Iwanowska, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa.
- Villon François (1968), *Wielki testament*, przeł. T. Żeleński (Boy) [w:] *Arcydzieła francuskiego średniowiecza*, wyb. M. Żurowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Villon François (1974), *Le Testament*, red. J. Rychner, A. Henry, Librairie Droz, Genewa.
- Wierzyński Kazimierz (1990), *Poezje*, opr. E. Cichła-Czarniawska, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin.
-