

**UNIWERSYTET ŁÓDZKI**  
**WYDZIAŁ FILOLOGICZNY**  
**STUDIUM DOKTORANCKIE**

Sylwia Grzeszna

**SACRUM W TWÓRCZOŚCI POETÓW DEBIUTUJĄCYCH**  
**W LATACH DZIEWIĘĆDZIESIĄTYCH.**  
**POEZJA WOJCIECHA WENCLA, MARCINA ŚWIETLICKIEGO,**  
**JACKA PODSIADŁY.**

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem  
prof. dr hab. Tomasza Bocheńskiego

**ŁÓDŹ 2017**

## SPIS TREŚCI

WYKAZ SKRÓTÓW.....	3
WPROWADZENIE .....	4
ROZDZIAŁ I: WOKÓŁ SACRUM.....	12
1. Kategoria sacrum w wybranych analizach literaturoznawczych i religioznawczych.....	12
2. Duchowość „nowoczesna”.....	28
ROZDZIAŁ II: „ŹRÓDŁO PRZEBIJA SPOD ZIEMI”. WENCLA OPOWIEŚĆ O SACRUM.....	46
1. Wobec przeszłości.....	47
2. Wobec śmierci.....	58
3. Wobec sacrum.....	64
ROZDZIAŁ III. BABILON OCALONY? SACRUM W WIERSZACH MARCINA ŚWIETLICKIEGO.....	86
1. Wobec śmierci (nadawanie imienia).....	93
2. Wobec sacrum – Autysia Muzyka Środka.....	109
ROZDZIAŁ IV: „OSOBISTY OCHRONIARZ «NIEZNANEGO BOGA». POSZUKIWANIA SACRUM W POEZJI JACKA PODSIADŁY.....	126
1. Wobec rzeczywistości, czyli pustka po Pustce.....	127
2. Wobec śmierci – nawiązania do koncepcji archaicznych i ekologicznych.....	140
3. Wobec sacrum.....	151
ZAKOŃCZENIE.....	165
STRESZCZENIE .....	170
BIBLIOGRAFIA.....	174

## WYKAZ SKRÓTÓW

JACEK PODSIADŁO:

C - *Cisówka. Wiersze. Opowiadania.*

K - *Kra.*

WW - *Wiersze wybrane. 1985 – 1990.*

WZ - *Wiersze zebrane.*

MARCIN ŚWIETLICKI:

CZ - *Czynny do odwołania.*

J - *Jeden.*

MŚ - *Muzyka środka.*

N - *Nieczynny.*

NP - *Niskie pobudki. (Wiersze 2006 – 2009).*

PP - *Pieśni profana.*

S - *Schizma.*

TP - *Trzecia połowa.*

W - *Wiersze.*

ZK - *Zimne kraje.*

WOJCIECH WENCEL:

DP - *De profundis.*

IM - *Imago mundi. Poemat.*

OCD - *Oda chorej duszy.*

ODC *Oda na dzień św. Cecylii.*

PM - *Podziemne motyle.*

W - *Wiersze.*

ZŚ - *Ziemia Święta.*

## WPROWADZENIE

„Sacrum jest kapryśne, zjawia się niespodziewanie, objawia przeciw rutynie i przyzwyczajeniu, tym samym zbliża często do granicy schizmy i herezji”<sup>1</sup> – pisał Jan Błoński na początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. Trafność tkwiąca w tym ustawionym przez mnie w pierwszym rzędzie, a rzadko przywoływanym fragmencie wypowiedzi krakowskiego krytyka, zaskakuje w każdej próbie lektury. Trudno powiedzieć, czy cytat dotyczy natury sacrum, a więc czegoś powszechnie niedostępnego czy też bardziej literackiego ujęcia podstawowych kwestii religioznawstwa. O kapryśności sacrum można myśleć jak o szukaniu braków w czymś, co wydobywa ograniczenia... poszukującego. W kapryśności literatury natomiast uwikłana jest rzesza potencjalnych „sprawców”: autor i jego egzystencjalne doświadczenie, dzieło jako samoistny twór – „głos ludzki odcięty od człowieka”<sup>2</sup> oraz odbiorca ze swoimi przekonaniem i przeżyciami. Niezależnie od tego, komu lub czemu przypisze się pierwszeństwo, jeśli chodzi o prawo do nieprzewidywalności, kluczowa pozostanie możliwość rozpoznawania tajemnicy, także tej zaszyfrowanej w dziele literackim.

\* \* \*

Słowo *sacrum* zrobiło niemałą karierę w polskim literaturoznawstwie. Opisane przez religioznawców na początku XX wieku<sup>3</sup> wzbudziło na nowo zainteresowanie duchowością w niejednej dziedzinie ludzkiej działalności, w naszej zadomowiło się na dobre. Wydaje się, że wielu podejmowanym współcześnie badaniom związków religii i literatury początek dały w Polsce lata sześćdziesiąte. Rok 1952 można uznać za przełomowy<sup>4</sup>. W Lublinie powstaje

---

<sup>1</sup> J. Błoński. *Ekumenizm a literatura*. W: *Sacrum w literaturze*. Red. J. Gotfryd, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki. Lublin 1983, s. 31. Pisze badacz dalej: „Ale czy naprawdę? Czy ta schizma, herezja (...) nie jest raczej motywowana – przynajmniej w materiale literatury – przypomnieniem i ożywieniem istniejących niegdyś i zapomnianych możliwości duchowych chrześcijaństwa? Przed stu laty wesoły chrześcijanin gorszył zupełnie tak samo jak dzisiaj budzi podejrzenie przygnieciony potęgą zła «manichejczyk»”. Tamże.

<sup>2</sup> O zacieraniu śladów podmiotowości w nowoczesnej liryce pisał Hugo Friedrich. Por.: tegoż, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX wieku do połowy XX wieku*. Przekł. I wstęp E. Feliksiak. Warszawa 1978, s. 236. Por. także: O.y. Gasset. *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*. Przekł. P. Niklewicz. Warszawa 1980, zwłaszcza rozdział pt. *Dehumanizacja sztuki*, s. 278 – 322.

<sup>3</sup> W roku 1913 francuscy badacze Marcel Mauss i Émile Durkheim uznali, że najważniejszym pojęciem religii jest słowo „świętość”. Do podobnych wniosków doszedł mniej więcej w tym samym czasie Natan Soederblom, protestancki teolog, biskup Uppsali. Por. J. A. Kłoczowski. *Sacrum – fascynacje i wątpliwości*. „Znak” 1991, nr 12, s. 5.

<sup>4</sup> Lata sześćdziesiąte wyznaczają kolejny okres zmian w rozumieniu religijności na świecie. W tym czasie tworzy się kontrkultura, a Zachód szuka inspiracji w kulturze i religii Wschodu. W naszym kraju asymilacja duchowych zmian następuje z opóźnieniem w stosunku do Zachodu. Dla przykładu, dopiero po drugiej wojnie docierały do nas na masową skalę nowe prądy w rozwoju duchowości, które na świecie pojawiły się w dwudziestoleciu. Por. K. Górski. *Zarys dziejów duchowości w Polsce*. Kraków 1986, s. 322, 323. Takich przykładów jest znacznie więcej, choć od upadku powstania stycziowego wpływ ośrodków zagranicznych na rozwój religijności w Polsce

Ośrodek Badań nad Literaturą Religijną, instytucja powołana do istnienia specjalnie dla badań sakrologiczno-literackich. Naukowcom z KUL-u, zaczynającym swoje badania pod kierownictwem m.in. profesora Stefana Sawickiego<sup>5</sup> nie chodziło tylko o wypełnienie jednej z luk powstałych po kolejnych zmianach ustrojowych. Obrona przed atakiem ideologii marksistowskiej była z pewnością dla wielu czymś więcej niż walka, być może stanowiła najlepszy sposób na podtrzymanie wiary w istnienie związku literatury i religii w świadomości społecznej<sup>6</sup>. W kraju zainteresowanie literaturą religijną nie było wówczas zbyt wielkie, jeśli już pisano o sacrum, to z dużą ostrożnością. Błoński wspominał, że wśród pisarzy istniał w tym czasie – poza podziałem światopoglądowym – podział na dwie literatury: zwyczajną i katolicką. „Można przypuszczać, że ta druga istniała (...) raczej trybem ustępstwa czy koncesji, prawdopodobnie chwilowej”<sup>7</sup> – pisał krytyk. Błoński przywoływał trudności związane z akceptacją religijnych wątków w literaturze, m.in. poczucie drugorzędności wobec innych piszących, obawę ośmieszenia czy utraty kontaktu z czytelnikiem. W końcu, powołując się na przykład Miłosza, konstatował:

Trudno właściwie o głębszą sytuację. Wielki poeta nie może wprost mówić o tym, co mu najbardziej leży na sercu. Jego młody wielbiciel – czując niewyraźnie, co to chyba jest – boi się, że pada ofiarą własnych urojeń i swej, zawodowej niejako, troski o piękno nie potrafi zupełnie związać z przeświadczeniem o prawdzie<sup>8</sup>.

---

był niemały, zwłaszcza dzięki działalności emigracji. Dużo zasług na tym polu Karol Górski przypisuje Mickiewiczowi, którego duchowy rozwój świetnie ilustruje także skutki charakterystycznych braków na terenie Polski. Tamże, s. 281-282. Wpływ sytuacji historycznej jest zbyt duży, by go tu szczegółowo analizować. Wystarczy wspomnieć o podziale kraju na trzy dzielnice, z których w każdej, dłużej niż stulecie, życie religijne przybierało różne zewnętrzne formy. Na każdy z obszarów w inny sposób oddziaływała też emigracja. Tamże, s. 290, 299, 301- 306, 314.

<sup>5</sup> Ośrodek Badań nad Literaturą Religijną to placówka naukowa KUL, działająca od 1952, początkowo jako Komisja Badań nad Literaturą Katolicką, a od 1974 pod nazwą Zakład Badań nad Literaturą Religijną. Od 2010 roku Instytut Badań nad Literaturą Religijną włączony został w strukturę Wydziału Nauk Humanistycznych. Pierwszym kierownikiem placówki był Cz. Zgorzelski (1952-1960), następnymi zaś: S. Sawicki (1960 - 1971), M. Jasińska-Wojtkowska (1972-2000), W. Panas (2000-2003) oraz obecnie P. Nowaczyński (od roku 2003). Na podstawie: [http://www.kul.pl/osrodek-badan-nad-literatura-religijna-historia,art\\_12158.html](http://www.kul.pl/osrodek-badan-nad-literatura-religijna-historia,art_12158.html) [dostęp: 17 kwietnia 2015 roku].

<sup>6</sup> Owocem tej walki, dowodem ówczesnego zwycięstwa polskich naukowców, są klasyczne prace poświęcone problematyce *sacrum* w literaturze. Z inicjatywy działającego przy KUL-u instytutu powstało wiele prac. Najbardziej znaną i przywoływaną zwykle w pierwszej kolejności jest *Sacrum w literaturze* (1983). W drugiej kolejności należy wymienić cykle szczegółowych rozpraw wydawane w osobnych tomach, m.in.: *Religijne tradycje literatury polskiej*. T 1. *Polska liryka religijna* (1983) redagowane przez T. Kostkiewiczową, S. Sawickiego, P. Nowaczyńskiego i H. Filipkowską (1983) oraz prace Sawickiego: *Z pogranicza literatury i religii: szkice* (1978; wyd. 2 popr. 1979), *Poetyka. Interpretacja. Sacrum* (1981), *Chrześcijańskie wartości poezji Norwida* (1986), *Wartość – sacrum – Norwid. Studia i szkice aksjologiczno-literackie*. T. 2 (2007). Patrz także: *Biblia a literatura* (1986) pod red. S. Sawickiego i J. Gotfryda; *O wartościowaniu w badaniach literackich* (1986) pod red. S. Sawickiego i W. Panasa.

<sup>7</sup> J. Błoński, dz. cyt., s. 27.

<sup>8</sup> Tamże, s. 28.

W artykule Błońskiego także widać dużą ostrożność, mimo iż całość podporządkowana jest poczuciu pokory wobec wielości i różnorodności śladów chrześcijaństwa w literaturze. Gdy autor *Zmiany warty* wygłaszał swój referat o „kapryśnym sacrum”, na Zachodzie już od trzydziestu lat panował zwyczaj powszechnego pisania o religii<sup>9</sup>. U nas zainteresowanie związkami religii i literatury wzrosło w latach siedemdziesiątych, by w następnym dziesięcioleciu osiągnąć apogeum<sup>10</sup>. Kilkanaście lat później ksiądz Józef Tischner pisał już o niebezpiecznej sakralizacji wszystkiego, o poszerzaniu sfery sacrum na dziedziny nie mające związku z religią<sup>11</sup>. Konstatacje badaczy wskazują na dość długo utrzymujące się zainteresowanie omawianą kwestią. Wojciech Gutowski zaczyna swoją książkę o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku od zdania: „Refleksja nad obecnością *sacrum* w literaturze na stałe zadomowiła się w polskim literaturoznawstwie. To za mało powiedziane! W ostatnich latach, jako swego rodzaju efekt odrabiania zaległości wymuszanych przez sytuację polityczną, w nauce o literaturze króluje swoista moda na badania sakrologiczno - literackie”<sup>12</sup>. Do podobnych wniosków dochodzi Krzysztof Dybciak piszący o relacji literatury polskiej XX wieku i religii: „Żywiół sacrum jest we współczesnej literaturze wszechstronnie obecny. Szczególnie dotyczy to liryki refleksyjnej podejmującej fundamentalne sprawy ludzkiego istnienia. I dziś nie może poeta ominąć języka kultury chrześcijańskiej, mimo potężnych dążeń indywidualizacyjnych – eksperymentatorskiego wychodzenia poza dokonania przeszłości przez tworzenie nowych języków artystycznych”<sup>13</sup>. Monika Janowska w pracy na temat sacrum u wybranych poetów (wydanej w 2008 roku) umieszcza uwagę: „Sakralne interpretacje spotykamy wszędzie i czasem można podejrzewać, że wprost do dobrego tonu należy dzisiaj podjęcie próby interpretacji utworów literackich w odniesieniu do opozycji sacrum – profanum”<sup>14</sup>.

W latach dziewięćdziesiątych, gdy wiersze wybranych przez mnie poetów zaczęły ukazywać się w druku, na KUL-u dyskutowano już o tym, czym jest nowoczesna sztuka religijna. Charakterystyczne, że odwoływano się do wcześniejszych ustaleń terminologicznych, do których i dziś chętnie się powraca<sup>15</sup>. Prawdopodobnie już wtedy, w ostatnich latach

---

<sup>9</sup> Susan Sontag, na przykład, pisze o modzie na sympatyzowanie z religią. Por. S. Sontag, *Pobożność pozbawiona treści*. W: tejsze: *Przeciw interpretacji i inne eseje*. Przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski. Kraków 2012, s. 333 – 341.

<sup>10</sup> M. Janowska. *Wymiary sacrum w twórczości Mieczysława Jastruna, Anny Kamieńskiej i Jana Twardowskiego*. Opole 2008, s. 30.

<sup>11</sup> Por. J. Tischner. *Nieszczęsny dar wolności*. Kraków 1993.

<sup>12</sup> W. Gutowski. *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*. Toruń 1994, s. 5.

<sup>13</sup> K. Dybciak. *Trudne spotkanie. Literatura polska XX wieku wobec religii*. Kraków 2005, s. 34.

<sup>14</sup> M. Janowska, dz. cyt., s. 32, 33.

<sup>15</sup> Por. książka *Sacrum i sztuka*. Oprac. N. Cieślińska. Kraków 1989.

ubiegłego wieku, „moda” na pisanie o sacrum zaczęła przybierać znajomy kształt. Myślę o złagodzeniu podstawowej dychotomii w religioznawstwie (sacrum – profanum) na gruncie poszukiwań literaturoznawczych<sup>16</sup>. Potrzebę ujęć nowoczesnych zgłaszał już w 1994 roku Gutowski:

Poezja religijna ostatnich lat dwudziestu nie daje się uporządkować według młodopolskiej dialektyki (od «śmierci Boga i chrześcijaństwa» do odrodzenia, «witalizacji» sacrum), nie aktualizuje – znamiennej dla literatury dwudziestolecia – konsolacyjnej funkcji topiki «wizerunku Chrystusa» we współczesnej codzienności ani nie kontynuuje wzorców sytuacyjnych istniejących w twórczości Romana Branstettera, Jana Twardowskiego lub Anny Kamieńskiej. **Można powiedzieć, iż poezja ta znajduje się na rozdrożu: wykazuje zdumiewające zaufania do tradycyjnych sytuacji wypowiedzi, ale też manifestuje różnorakie doświadczenie braku Boga, wygaśnięcia blasku boskości i konfliktu z tradycją**<sup>17</sup>.

Konieczność szukania nowego języka do wyrażania uczuć religijnych była w znacznym stopniu determinowana przez zmiany związane z transformacją kościelną i ustrojową. Pierwsza miała zasięg globalny, druga dotyczyła przede wszystkim naszego kraju. W latach 1962 – 65 obradował Sobór Watykański II, który wzbudził szereg kontrowersji w związku z licznymi nowatorskimi regulacjami wewnątrzkościelnymi. Jedną ze zmian zakładała otwarcie katolicyzmu na dialog z innymi wyznaniami. „Pierwsze oficjalne kontakty ekumeniczne w naszym kraju zostały nawiązane na przełomie lat 60. i 70. XX w. Do wyraźnego ekumenicznego przyspieszenia doszło pod koniec lat 90.”<sup>18</sup> Po roku 1981 wzrasta w Polsce zainteresowanie wiarą. Istnieją nawet statystyki pokazujące, że w tym czasie było więcej chrztów niż urodzeń<sup>19</sup>. Wśród czynników wskazujących na pogłębianie się życia religijnego wymienia się najczęściej wybór kardynała Karola Wojtyły na papieża i działalność księży zaangażowanych w rozwój polskiej religijności (bł. ks. Jerzy Popiełuszko). Zmianom zewnętrznym towarzyszą wydarzenia związane bezpośrednio z sytuacją polityczną kraju. Wprowadzenie stanu wojennego jako próba pacyfikacji prężnie działającego już ruchu oporu,

---

<sup>16</sup> Podaję tylko kilka obszarów tematycznych, o których dyskutuje się sacrum: sacrum zsekularyzowane i sacrum postsekularne, redefinicje sacrum w post- i transhumanistyce, sacrum a duchowość ponowoczesna, nowe obszary sacrum (gender, queer, trans studies), sacrum natury, desakralizacja sacrum (poza dychotomią sacrum-profanum), sacrum a problematyka władzy, społeczne / polityczne walki o sacrum, sacrum w reprezentacjach kultury popularnej.

<sup>17</sup> W. Gutowski, dz. cyt, s. 195. Podkreślenia są moje, chyba, że zaznaczam inaczej.

<sup>18</sup> P. M. A. Cywiński, M. Przeworski. *Kościół w Polsce po roku 1989 wobec nowych wyzwań demokracji*. Na podstawie: <http://www.cwi.pl/tekst15a.htm> [dostęp: 14 grudnia 2016 r.]. „Powołano wówczas Komisję ds. Dialogu Konferencji Episkopatu Polski i Polskiej Rady Ekumenicznej (...), powstały zespoły do dialogu z Kościołami prawosławnym, luterańskim, polskokatolickim, mariawickim i adwentystycznym, po czym zawiązały się bilateralne komisje ds. dialogu z tymi Kościołami”. Tamże.

<sup>19</sup> Por.: <https://ekai.pl/wydarzenia/wywiad/x80418/polska-religijnie/spolaryzowana/> [dostęp: 14 grudnia 2016 r.].

także o podłożu religijnym, nie rozluźniła związku społeczeństwa z tradycjami. Od 1983 roku zaczynają działać instytuty ekumeniczne na wyższych uczelniach katolickich: Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, Papieskiej Akademii Teologicznej i później także na Uniwersytecie Opolskim. Aktywność polskiego Kościoła po wycofaniu programu ateizacji to z pewnością fenomen, co najmniej w skali europejskiej<sup>20</sup>. Obrady Okrągłego Stołu przypieczętowały i przyspieszyły zmiany dokonujące się od końca lat sześćdziesiątych.

Intensyfikacja życia religijnego niosła różne nadzieje. Po pierwsze – wzmocniona ogólną odnową Kościoła – mogła przyczynić się do rewitalizacji religijności w kraju. Po drugie, jako proces związany z integracją Europy, dawała szanse nowym ruchom religijnym. Trzeci scenariusz sugerował postępującą laicyzację. Tadeusz Szawiel twierdzi, że „(...) na początku lat 90. silne były oczekiwania, że wraz z wielowątkowymi procesami modernizacji Polacy będą stopniowo odchodzić od wiary i Kościoła”<sup>21</sup>. Perspektywa socjologiczna wskazuje, z jednej strony, na wzrost zaangażowania religijnego, a z drugiej - tworzenie systemu wartości bez odwołania do wiary. Zdaniem niektórych socjologów nie można mówić o zderzeniu się starego i nowego modelu wartości czy wypieraniu dawnych wartości przez nowe, ale o transformacji systemu religijnego<sup>22</sup>. Wielokierunkowy charakter zmian związanych z procesem sekularyzacji może wyróżniać Polskę na tle innych krajów Europy. Zachowywanie tradycyjnych form religijności oraz jednocześnie otwarcie na nowe skłania do stawiania pytań o status form życia religijnego. Na ile anachroniczne są tradycyjne formy wiary, na ile nowoczesne zaś te, o których mówi się na Zachodzie, że są wynikiem odrzucenia tradycji?

Trudno uchwycić najważniejsze momenty i charakter zmian w rozumieniu religijności na gruncie badań historycznoliterackich<sup>23</sup>. Brakuje w ogóle opracowań kontekstu literackiego

---

<sup>20</sup> Charakter odnowy polskiego Kościoła, wymiar podejmowanych działań, podkreśla słynny list biskupów polskich do biskupów niemieckich.

<sup>21</sup> Wykład prof. Tadeusza Szawieła wygłoszony podczas debaty „Kościół z Polski w Europie”. Na podstawie: <https://ekai.pl/wydarzenia/raport/x20744/wyklad-prof-tadeusza-szawie-la-wygloszony-podczas-debaty-kosciol-z-polski-w-europie/> [dostęp: 14 grudnia 2016 r.].

<sup>22</sup> J. Mariański. *Przemiany religijności w Polsce i w Niemczech – syndrom sekularyzacji czy rewitalizacji?* Na podstawie: [http://www.opoka.org.pl/biblioteka/I/IK/wam\\_2013\\_sekularyzacja\\_01.html](http://www.opoka.org.pl/biblioteka/I/IK/wam_2013_sekularyzacja_01.html) [dostęp: 10 grudnia 2016 r.].

<sup>23</sup> Autorzy *Literatury polskiej po 1989 roku* próbują wypełnić tę lukę poprzez odwołanie się do badań francuskiego socjologa, Pierre’a Bourdieu: „We wszystkich publikacjach literatura najnowsza – o ile w ogóle się pojawia – traktowana jest marginalnie. Autorzy i autorski raczej niechętnie odwołują się do zjawisk, które odegrały i nadal odgrywają istotną rolę w kształtowaniu polskiego pola literackiego”. G. Jankowicz, P. Marecki, A. Pałęcka i in. *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieu*. Kraków 2014, s. 68. I dalej: „Autorzy podręcznikowych prezentacji bardzo często abstrahują od kontekstu literackiego, w którym funkcjonują poszczególne aktorzy. Żadna z publikacji nie zawiera choćby szcztkowej rekonstrukcji pola literackiego po 1989 roku. Od czasu do czasu można znaleźć próby uhistorycznienia omawianych zjawisk, ale wyłącznie poprzez odniesienie ich do bezpośrednich antecedencji lub szeroko pojętej tradycji, ujmowanych również w wielkim uproszczeniu. Nawet wtedy zatem, gdy pojawiają się osobne rozdziały poświęcone nowej literaturze, mamy do czynienia z prezentacjami o charakterze fragmentarycznym. Teksty i ich autorzy przypominają części zdekompletowanej układanki”. Tamże.



po 1989 roku, a w istniejących, szczątkowych rekonstrukcjach przeważa skłonność do traktowania wybranych nurtów literackich jako dominujących<sup>24</sup>. Fakt, że spośród twórców debiutujących po przełomie politycznym największą popularnością cieszą się poeci i prozaicy skupieni wokół „brulionu”<sup>25</sup> dowodzi jedynie, iż to grupa łatwiejsza do zidentyfikowania niż inne. Natomiast same próby identyfikacji niekoniecznie należą do udanych. „Zauważalna jest (...) tendencja do umieszczania nowych pisarzy w tradycyjnych porządkach aksjologicznych. Klasyczna siatka polonistycznych pojęć determinuje sposób przedstawiania dzieł oraz projektów literackich, jak również wyznacza granice ich interpretacji”<sup>26</sup>.

Można jednak wymienić kilka rysów charakteryzujących ogólnie poezję młodego pokolenia po 1989 roku, nie pozostających bez wpływu na istnienie wymiaru duchowego w omawianej twórczości. Zdaniem Piotra Śliwińskiego w poezji debiutujących w latach dziewięćdziesiątych dominują trzy tendencje / odczucia: obcość, inność i poczucie nieprzynależności<sup>27</sup>. Badacz szuka przyczyn takiego stanu rzeczy, zestawiając ze sobą dwa momenty wyzwolenia (dwie niepodległości, jak pisze) - rok 1918 i rok 1989:

(...) fundamentem poezji dzisiejszej nie była nowość, lecz autentyczność, nie estetyka, lecz egzystencja. Teza o awangardowym charakterze przełomu znajduje więc zaledwie częściowe potwierdzenie: jeśli na początku stulecia literatura miała podążać za postępem społeczeństwa i cywilizacji, a czasami go antycypować, to na końcu racją jej istnienia stało się uwolnienie (samej siebie i czytelników) od złudzeń<sup>28</sup>.

Innymi słowy: poezja przestała (nie chciała) angażować się w sprawy dotyczące ogółu, ponieważ „złudzenia przestały być życiodajne”<sup>29</sup>. Sami poeci podważyli ważność swojej twórczości<sup>30</sup>, obciążając ją poczuciem wyobcowania. Pozbywanie się złudzeń to stawianie na

---

<sup>24</sup> Na przykład, autorzy podręcznika *Klucz do świata* opisują „wyłącznie jeden nurt poezji współczesnej – religijny, sugerując, że to właśnie on odgrywa dominującą rolę w przemianach literackiego uniwersum po transformacji ustrojowej”. Tamże, s. 69.

<sup>25</sup> Autorzy *Literatury polskiej po 1989 roku* wymieniają następujące nazwiska: „Marcin Baran, Miłosz Biedrzycki, Wojciech Bonowicz, Natasza Goerke, Manuela Gretkowska, Krzysztof Jaworski, Krzysztof Koehler, Cezary Michalski, Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, Olga Tokarczuk, Jacek Podsiadło, Andrzej Stasiuk, Robert Tekieli, Magdalena Tulli, Krzysztof Varga”. Tamże, s. 68.

<sup>26</sup> G. Jankowicz, P. Marecki, A. Pałęcka i in. *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieu*. Kraków 2014, s. 68.

<sup>27</sup> Śliwiński pisze o najważniejszych wyznacznikach poezji młodego pokolenia po 1989 roku. Por.: P. Śliwiński. *Horror poeticus. Szkice, notatki*. Wrocław 2012, s. 48.

<sup>28</sup> Tamże, s. 28.

<sup>29</sup> Śliwiński twierdzi, że poezja straciła wiarę w swoje posłannictwo; pisze, że dowodem na upadek autorytetu literatury jest brak twórczości zaangażowanej. Por. tamże, s. 49.

<sup>30</sup> Pisze poznański krytyk: „Jeśli nawet na początku lat 90. to dezawuowanie poezji przez poetów mogło mieć w sobie coś z kokieterii, to w latach następnych nie ustąpiło, a wobec nadspodziewanie dużej przewagi kultury masowej stało się nieuchronną gorzką autoironią (...)” Tamże, s. 27. Przykładem takiej postawy może być hasło: „Szukacie czegoś? Sprawdźcie poezję. Wszystko w niej jest” autorstwa poetki, Justyny Bargielskiej. Por. artykuł pt. *Jechałem całą noc* opublikowany w „Tygodniku Powszechnym” 2013, nr 17-18, s. 56-57. W tekście

autentyczność i egzystencję – diagnozuje Śliwiński. Taka sugestia zachęca do stawiania pytań o duchowy wymiar twórczości poetów dziewiątej dekady. Podstawowe pytanie brzmi: czy nawiązania do idei sacrum pojawiające się w czytanej twórczości mogą mieć zakorzenienie w przeżyciu religijnym? Rozważanie podobnych kwestii wymaga założenia, że poezję debiutujących po przełomie traktuje się jako ślad przemian w rozumieniu religijności i duchowości.

W twórczości wybranych poetów widzę trzy oddzielne reprezentacje świata lirycznego, egzystencję opowiadaną przez trzy różne głosy<sup>31</sup>. Nazwiska: Wencel, Świetlicki, Podsiadło tworzą triadę pokazującą współistnienie w nowej poezji bardzo różnorodnych wzorców duchowych: od zaangażowania w świat wiary chrześcijańskiej, poprzez dążenie do religii osobistej, po afirmację duchowości niezaangażowanej konfesyjnie, ale czerpiącej z wielu religii naraz. Opisuję nawiązania do kategorii sacrum w podstawowym, można powiedzieć: pierwotnym znaczeniu, a także przyglądam się literackim sposobom rejestracji otwierania się na nową duchowość. Zastanawiam się, co jest znakiem laicyzacji w literaturze i jak traktować kategorię sacrum w sytuacji, gdy nie konotuje ona żadnych związków ze swoim macierzystym kontekstem, czyli religią.

---

dotyczącym poszukiwania Boga w poezji najnowszej można znaleźć propozycje konkretnych (sic!) tomów poetyckich, od których warto zacząć lekturę na zadany temat.

<sup>31</sup> „Kategorię głosu jako pośredniczącą między podmiotem całej twórczości a podmiotem poszczególnych tekstów” wprowadza Wojciech Kruszewski. Por. tegoż, *Deus Desideratus. Sacrum w poetyckim dziele Różewicza*, Lublin 2005, s. 59 „Chodzi o zespół sygnałów charakterystycznych dla podmiotów większej grupy tekstów poetyckich jednego autora”. Tamże. Różne „głosy mogą współistnieć ze sobą nie tylko w jednym tomie, ale nawet w jednym utworze, tworząc «ja» sylleptyczne”. Tamże, s. 64–65.

# **ROZDZIAŁ I**

## WOKÓŁ SACRUM

Wiersze omówione w pracy dowodzą, jak różne mogą być oblicza podmiotu poezji analizowanej pod kątem związków z sacrum i powstającej w tym samym czasie. We współczesnej poezji można znaleźć zarówno poetów, którzy z upodobaniem sięgają po tradycyjne rozumienie doświadczenia religijnego (Krzysztof Koehler, Wojciech Wencel, Robert Tekieli), jak i tych, którzy próbują w inny sposób opowiedzieć o wybranych związkach religii i literatury (Jacek Podsiadło, Marcin Świetlicki i inni poeci z kręgu „brulionu”). Wydaje się, że można mówić albo o nawiązaniu do sacrum, tożsamym często z nawiązaniem do tradycji, albo o duchowości nowoczesnej. Dlatego dzielę rozdział na dwie części. W pierwszej piszę o tradycyjnych związkach między literaturą a religią. Drugą część poświęcam nowoczesnemu ujęciu sacrum, odwołując się m.in. do postsekularyzmu<sup>32</sup>.

### 1. Kategoria sacrum w wybranych analizach literaturoznawczych i religioznawczych

Istnieje wiele definicji sacrum. Myśli się o tej kategorii przede wszystkim jako o przeciwieństwie tego, co nie jest święte, a co zwykło się nazywać profanum. W najprostszym rozumieniu relacje między podstawowymi pojęciami religioznawstwa przedstawiają się następująco: świętość jest atrybutem Boga oraz wszystkiego, co On uświęci, sacrum oznacza także to, co człowiek ofiaruje Bogu, profanum zaś jest tym, co znajduje się poza świątynią<sup>33</sup>. Głębsza analiza zmusza, oczywiście, do zdystansowania się wobec jasno ustalonych kategorii. Często jednak w konstatacjach różnych badaczy powraca stwierdzenie, że na przekonaniu dotyczącym opozycji sacrum wobec profanum opiera się jedyna pewność, jaką mamy w stosunku do omawianego pojęcia<sup>34</sup>. Spróbuję zmierzyć się z głębszą analizą, pamiętając o tym podstawowym ograniczeniu.

---

<sup>32</sup> Współcześnie mówi się nawet o sacrum sekularnym. W maju 2015 roku odbyła się w Słupsku konferencja zatytułowana: *Sacrum sekularne? Ponowoczesna ekspresja duchowości*.

<sup>33</sup> O etymologii profanum pisze Mieczysław Porębski: „Łacińskie fanum, fani to jeszcze jedno określenie świętości, w szczególności zaś świętego miejsca, świątyni, przy czym znamienne jest związek tego rzeczownika z przymiotnikiem fanaticus – natchniony, ale również – co nas nie zdziwi – szalony, opętany. Natomiast profanum to miejsce przed świątynią, obszar pozostający pod jej osłoną, ale wyjęty spod oddzielających wszystko, co sakralne, zakazów i ograniczeń; miejsce zatem, na którym swobodnie i bezpiecznie toczyć się może i kształtować nasza pracowita, codzienna powszedniość”. M. Porębski. *Artysta i sacrum*. W: *Sacrum i sztuka*, s. 132.

<sup>34</sup> Por.: na przykład: É. Durkheim. *Elementarne formy życia religijnego*. Warszawa 1990, s. 31 – 33. *Słownik etnologiczny – terminy ogólne*. Red. Z. Staszczak. Warszawa – Poznań 1987.

Na gruncie historii literatury istnieje, podobnie jak w religioznawstwie, wiele definicji sacrum. Tak jak w przypadku innych definicji opisujących pojęcia nie mające rzeczywistego (czyt. dającego rozpoznać się za pomocą zmysłów) desygnatu, żadna z prób opisanego sacrum nie będzie dostatecznie wyczerpująca i precyzyjna. Każda z definicji będzie zwracać uwagę jedynie na niektóre charakterystyczne cechy omawianego pojęcia. Dążenia do stworzenia wyjściowej definicji, wynikające z potrzeb współczesnego umysłu i współczesnego rozumienia duchowości, dyktowane są zrozumiałą koniecznością określenia pola badań przez piszących o problematyce sacrum. Wprawdzie, jeśli drąży się temat dokładniej, można dotrzeć do bardzo szczegółowych rozważań dotyczących natury sacrum:

Na obszarze badań religioznawczych funkcjonują dwa pojęcia: sacrum oraz sanctum. Etymologia tych słów odsyła do dialektu oskijsko-umbryjskiego. W dialekcie oskijskim odnajdujemy formy przymiotnikowe: sacer, sacra, sacrum = ‘święty’, ‘święta’, ‘święte’. W dialekcie umbryjskim słowa sakahiter, sancitur są przymiotnikowymi określeniami tego, co jest ‘uświęcone’, czyli nietykalne. Od tychże utworzono formy czasownikowe sancio - ‘uświęcam’ i sanctum - ‘uświęcony’<sup>35</sup>.

Jeszcze dokładniejszą definicję można znaleźć w książce pt. *Sacrum i sztuka*:

Od oskijskiego sakarater wywodzą się m.in.: sacratus, sacer oraz sakahiter, które znaczy to samo co łacińskie sancitur, a od którego pochodzi także imię bóstwa umbryjsko-sabińskiego – Sancus. Z umryjskiego sanco wywodzi się łacińskie sancio, sancire, sanxi, sanctum; znaczące: przez religijne święcenie czynić nienaruszalnym, poświęcać, stawiać, postanawiać, jak i sanctus, czyli uświęcony, nietykalny, nienaruszalny, święty<sup>36</sup>.

Nie przemawiają one jednak z całą mocą. Cóż mówi dziś określenie „sacer” z języka czasowo poprzedzającego znacznie łacinę (II w.p.n.e.)<sup>37</sup>, jeśli łacińskie „sancitur” brzmi niezrozumiale? Czy można pominąć nadszarpnięte zaufanie do słów i używać tych samych pojęć do nazwania stanu ducha niezależnie od czasu? „Nieustanna desakralizacja człowieka współczesnego wypaczyła treść jego życia duchowego, nie niszcząc jednak wzorców jego wyobraźni” – pisał Eliade, tłumacząc, że nasze życie „roi się od rytów, na wpół zapomnianych, od zdegradowanych hierofanii, od wytartych symboli”<sup>38</sup>. Mówiąc o sacrum można uciekać się

---

<sup>35</sup> M. Janowska, dz. cyt., s. 9.

<sup>36</sup> *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumwissenschaft*, neue Bearbeitung begonnen von Georg Wissowa, Zweiter Reihe (R – Z). Erster Band, Stuttgart 1920, col. 1626 – 1629; Fr. Lübkers, *Reallexicon des klassischen Altertums*, Leipzig 1891. Cyt. na podst.: W. Strużewski. *O możliwości sacrum w sztuce*. W: *Sacrum i sztuka...*, s. 23, 24.

<sup>37</sup> Por. np.: <http://fronsac.republika.pl/jezyki/italskie.htm> [dostęp: 11 listopada 2015].

<sup>38</sup> M. Eliade. *Sacrum, mit, historia*. Wybór esejów. Tłum. J. Wierusz-Kowalski. Warszawa 1970, s. 39.

do dawnych – gotowych wyobrażeń, które nadal wydają się najbardziej adekwatne do opisywania różnorodnych postaw człowieka wobec świętości.

Sawicki mówił na początku swoich rozważań dotyczących problematyki sacrum w badaniach literackich o dwóch sposobach rozumienia omawianego terminu. W znaczeniu pierwszym, związanym z religiologią, sacrum stanowiło „pewną jakość, zależność od czegoś bliżej nieznanego a potężnego, która ujawnia fascynującą głębię rzeczywistości, jest sygnałem transcendencji człowieka”<sup>39</sup>. Rozumienie to odwołuje się do wycucia tajemnicy istnienia, które badacz nazwał neutralną, „świecką” religijnością i wyznacza problematykę badawczą sprowadzającą się do próby odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób sakralność jest sugerowana w utworze literackim. Drugie znaczenie pojęcia sacrum obejmowało wszystko, co łączy się z wiarą. Dla badacza oznaczało próbę opisanego, zidentyfikowania tego, czym jest sacrum u danego pisarza, jakie jest, jak jest sugerowane w określonej realizacji, na przykład poetyckiej.

Niezależnie od przyjętego rozumienia terminu sacrum – szerszego lub węższego – podejmowanie problematyki sakralności w utworze literackim wiąże się z krzyżowaniem kategorii literackich (np. systematyka literatury, element utworu, interpretacja utworu, istota poezji czy właśnie relacja literatura – rzeczywistość pozaliteracka) z sakralnymi układami odniesienia (np. katolicyzm, chrześcijaństwo, religia, teologia, mistyka, sacrum itp.) Najszersze z możliwych pól interpretacji historycznoliterackiej otwiera łączenie relacji literatury do rzeczywistości pozaliterackiej z sacrum obejmującym wszelkie odniesienia do wiary i religii. Odbieranie rzeczywistości w sposób religijny, tzn. otwartej na doświadczenie wiary tworzy najbardziej wyraziste ramy dla opisywania problematyki sacrum w badaniach literackich - przykład stanowi poezja Koehlera i Wencla. W przypadku twórczości, w której system wartości konstytuujący poszczególny utwór lub grupę utworów nie jest bezpośrednio ujawniony, pojawia się wiele możliwości interpretacyjnych, warunkowanych w dużej mierze – jak sądzą niektórzy - postawą badacza<sup>40</sup>. Maria Jasińska-Wojtkowska uważa, że choć ten

---

<sup>39</sup> S. Sawicki. *Dyskusja kończąca obrady*. W: *Sacrum i sztuka*. Kraków 1989, s. 224. Wypowiedź Sawickiego, do której będę odwoływać się także w dalszej części rozdziału, znajduje się na stronach 224 – 226. Por. także encyklopedyczną definicję omawianej kategorii: „Sacrum (łac. to, co należy do bogów, jest w ich mocy, święty przedmiot, świętość, nabożeństwo), podstawowa kategoria religijna, wskazująca i zapośredniczająca sferę mocy nadprzyrodzonych, rzeczywistość pozaświatową, doświadczaną i przeżywaną w epifaniach (...); jako sfera świętości (pojmowanej jednak bez odniesienia moralnego, a jedynie w znaczeniu wydzielonej ze sfery powszedniości) obejmuje miejsca święte, święte przedmioty, czas, osoby, kult oraz obrzędy i motywuje praktyki religijne; radykalna przeciwstawność sacrum i profanum, najczęściej obca religiom pozachrześcijańskim, w chrześcijaństwie została przezwyciężona we wcieleniu i teofanii Syna Bożego”. *Encyklopedia katolicka*. T XVII Red. naczelny E. Gigilewicz. Lublin 2012, s. 827

<sup>40</sup> Por. S. Sawicki. *Wartość – sacrum – Norwid. Studia i szkice aksjologicznoliterackie*. Tom 2. Lublin 2007, zwłaszcza rozdziały: *Religijny horyzont poezji i Aksjologiczne wymiary literatury*.

czynnik powinien być maksymalnie zredukowany, naiwnością byłoby sądzić, że może zostać przewyciężony<sup>41</sup>.

Sakralne układy odniesienia przywoływane przez Sawickiego nie są niczym innym jak jedną z wielu możliwości otwarcia się literatury na różne dziedziny ludzkiej aktywności. Wydaje się, że dzisiaj, dużo bardziej niż dwadzieścia lat temu, kiedy badacze przejawów *sacrum* chrześcijańskiego w literaturze polskiej XX wieku postulowali uzupełnianie wniosków historycznoliterackich w minimalnym przynajmniej stopniu rozpoznaniem natury religioznawczej czy teologicznej<sup>42</sup>, potrzebne jest połączenie refleksji literaturoznawczej z religioznawczą. Od wielu lat jesteśmy świadkami ekspansji pojęcia *sacrum* oraz coraz silniejszego zazębiania się świętości i świeckości<sup>43</sup>. By nie uczynić z *sacrum* „pojęcia worka” i jednocześnie nie zawęzić zbyt jego znaczenia, warto odwołać się do dziedziny, z której literaturoznawstwo zapożyczyło ów termin. Religioznawstwo przypomina o najważniejszej zasadzie związanej w badaniu tak wieloznacznej kategorii jak *sacrum*:

Należy doprawdy żałować, że nie dysponujemy słowem dużo bardziej precyzyjnym niż „religia”, żeby oznaczyć doświadczenie *sacrum*. Nie mieści się w głowie, w jaki sposób pojęcie to stosować można bez różnicy zarówno w odniesieniu do religii starożytnego Bliskiego Wschodu, do judaizmu, chrześcijaństwa i islamu, do hinduizmu, buddyzmu i konfucjanizmu, czy w odniesieniu do tak zwanych ludów „prymitywnych”. Ale być może jest już za późno, by szukać innego słowa, a sama religia wciąż jeszcze może być użytecznym terminem – pod warunkiem, że będziemy pamiętali, iż **słowo to nie oznacza bynajmniej wiary w Boga, bogów czy duchy, ale że odnosi się do doświadczenia *sacrum***, wiąże się przeto z pojęciami b y t u, z n a c z e n i a i p r a w d y<sup>44</sup>.

Na gruncie religioznawstwa istnieją dwie często przywoływane charakterystyki *sacrum* – szersza i węższa. Autorem szerszego ujęcia jest Mircea Eliade, węższego – Rudolf Otto. Eliade postanowił zbadać zjawisko *sacrum* w całej jego rozciągłości. Skupił się na sposobie, w jaki człowiek religijny odróżnia to, co święte, od czegoś nieposiadającego tej właściwości<sup>45</sup>.

---

<sup>41</sup> M. Jasińska – Wojtkowska. *Problemy identyfikacji religijności dzieła literackiego*, s. 54.

<sup>42</sup> W. Gutowski, dz.cyt., s. 5, przyp. 1. Za Gutowskim przyjmuję wskazujący na konieczność wieloaspektowego spojrzenia na związki literatury i religii termin „badania sakrologiczno-literackie”.

<sup>43</sup> Ekspansja ta w naszym kraju nie jest przecież niczym nowym. Zwłaszcza, jeśli myślimy o sakralizacji takich dziedzin jak życie rodzinne (z jego nieodłącznymi symbolami: próg, stół, chleb itd.) czy stosunek do ojczyzny.

O specyfice polskiej religijności ciekawie pisze wychowany w naszym kraju niemiecki teolog.

Por. <http://civitaschristiana.pl/sacrum-i-profanum-w-przekonaniach-polakow-i-niemcow/> [dostęp 18 września 2015 r.]

<sup>44</sup> M. Eliade. *W poszukiwaniu historii i znaczenia religii*. Tłum. A. Grzybek. Warszawa 1997, s. 5, podkreślenie autora.

<sup>45</sup> Na początku swoich rozważań Eliade pisze o *sacrum*: „Pierwsza jego definicja brzmi: stanowi przeciwieństwo profanum”. M. Eliade. *Sacrum a profanum: o istocie sfery religijnej*. Przeł. B. Baran. Warszawa 2008, s. 7.

Rumuński religioznawca wykorzystywał pojęcie hierofanii<sup>46</sup> (objawienie się świętości), doskonale pokazujące, w jaki sposób *sacrum* spotyka się z profanum. Każdy element świata może stać się dla człowieka religijnego objawieniem świętości, w każdym może nastąpić przejście od świeckości do świętości. Tę rozbudowaną wizję ekspansji *sacrum* dobrze obrazuje współczesna świątynia – miejsce święte dla wierzących i jednocześnie świeckie dla niewierzących. Ze względu na różnorodność podobnych przykładów w religioznawstwie mówi się o wielu odmianach *sacrum*:

Jeżeli chcemy wyodrębnić i zdefiniować *sacrum*, musimy dysponować dużą ilością „sakralności”, tzn. faktów świętych. Różnorodność tych „faktów świętych” najpierw mać, a następnie umożliwić wszelkie badania. Chodzi tu bowiem o rytę, mity, postacie boskie, przedmioty święte i powszechnie czczone, symbole, kosmologie, twierdzenia teologiczne, o ludzi poświęconych, zwierzęta, rośliny, miejsca święte itd.. Każda kategoria posiada własną, bogatą morfologię, wybujałą i zagmatwaną<sup>47</sup>.

Historyk religii bada i opisuje poszczególne odmiany. Można powiedzieć, że stoi on przed konkretnym zadaniem: odpowiedzieć na pytanie, jaka odmiana *sacrum* przejawia się za pośrednictwem danej hierofanii; zna też określoną metodę badania przejawów świętości:

Każdy dokument można uznawać za hierofanię o tyle, o ile wyraża on pewną odmianę *sacrum* i jakiś odcinek jego historii, tzn. **jakiś jedno przeżycie *sacrum* spośród niezliczonych jego wariantów**. Każdy dokument jest dla nas podwójnie cenny, gdyż 1° jako hierofania ujawnia nam pewną *odmianę sacrum*; 2° jako odcinek historii ujawnia nam określoną *postawę człowieka wobec sacrum*<sup>48</sup>.

Choć czasem historycy literatury zarzucają swoim „przedmówcom” w kwestii *sacrum* zbyt ogólnikowe traktowanie tego pojęcia<sup>49</sup>, podejście wypracowane na gruncie literaturoznawstwa wyraźnie koresponduje z rozpoznaniem historyków religii. Zgodnie ze

---

<sup>46</sup> „Dialektyka hierofanii zakłada zawsze jakiś mniej lub więcej wyraźny *wybór*, jakiś wyodrębnienie. Jakiś przedmiot staje się przedmiotem sakralnym o tyle, o ile wciela (tzn. objawia) *coś innego*, coś różnego od siebie. (...) hierofania zakłada jakiś *wybór*, wyraźne oddzielenie przedmiotu hierofanicznego od otaczającej go *reszty* (np. gdy mówi się o kulcie kamieni, nie wszystkie kamienie uważa się za święte - SG). Ta *reszta* zawsze pozostaje, nawet wtedy, kiedy przedmiotem hierofanicznym staje się obszar tak olbrzymi, jak niebo, krajobraz rodzinny lub «ojczyzna». Oddzielenie przedmiotu hierofanicznego jest w każdym bądź razie oddzieleniem od niego samego, ponieważ przedmiot ten staje się hierofanią dopiero wtedy, gdy przestaje być zwykłym przedmiotem świeckim i przybiera nowe «wymiar», wymiary sakralności”. M. Eliade. *Traktat o historii religii*. Przeł. J. Wierusz – Kowalski. Wstęp L. Kołakowski. Pośl. S. Tokarski. Łódź 1993, s. 18. Roger Caillois wykorzystuje w swoich rozważaniach pojęcie łaski spływającej na daną rzecz z góry. Por.: R. Caillois. *Człowiek i sacrum*. Warszawa 2009.

<sup>47</sup> M. Eliade. *Traktat o historii religii*, s. 7, 8.

<sup>48</sup> Tamże, s. 8.

<sup>49</sup> Pisał Sawicki: „W konkretnych propozycjach nie będzie chodziło o sprowadzanie całej wyraźnie nacechowanej rzeczywistości sakralnej do ogólnikowego *sacrum* współczesnej religiologii”. Stefan Sawicki. *Sacrum w literaturze*. W: *Problemy teorii literatury*. Ossolineum 1988, s. 173.



wskazówkami religioznawców zagadnienia dotyczące natury *sacrum* (istnieje obiektywnie czy jest tylko wewnętrznym przedmiotem przeżycia religijnego) porzucane są na rzecz ujmowania występującej w dziele literackim wartości sakralnej w całym jej „konkretnym bogactwie i odrębności” oraz w jej historycznych uwarunkowaniach. Najczęściej przytaczana definicja *sacrum* literackiego pokazuje, jak duży zasięg może mieć to pojęcie. *Sacrum* w literaturze można traktować jako „hasło wywoławcze dla różnorodnych elementów sakralnych, związanych bliżej z religijną postawą, z tym, co nadnaturalne”<sup>50</sup>, dostrzegać w nim analogie do *sacrum* biblijnego. Sawicki charakteryzuje dość dokładnie owo „tekstowe”<sup>51</sup> *sacrum*: „tworzone środkami, jakimi dysponuje każda sztuka, ***sacrum* słabiej nacechowane, bliskie temu, o którym mówi współczesna religiologia**, będące znakiem czegoś «ponad», czegoś tajemniczego, niedocieczonego, od czego człowiek jest zależny, co go pociąga, fascynuje, wobec czego żywi cześć i obawę”<sup>52</sup>. *Sacrum* jako znak „czegoś «ponad», czegoś tajemniczego, niedocieczonego” sprawdza się – powtarza literaturoznawca za religioznawcą - zwłaszcza, gdy przedstawionej w utworze „rzeczywistości nie patronuje żadna jednolita religia, choć to, co nadprzyrodzone – często nijakie i mgliste – jest w nich silnie obecne”<sup>53</sup>. Jak badać tę siłę? Jak ją odkrywać? Tylko pozornie wydaje się, że w czasach, kiedy chętnie mówi się z jednej strony o desakralizacji, z drugiej – o sakralizacji wszystkiego, identyfikacja tej wartości w dziele literackim nie stwarza większych trudności. Często myśli się schematycznie o *sacrum*, traktuje tę kategorię jako zespół wierzeń – nawyków, a nie prawdziwe przeżycie duchowe, którego śladów można szukać w tekście. Dlatego sakralizacja nie różni się od desakralizacji i jest tylko ruchem o zasięgu werbalnym. Śledzenie rzeczywistości tekstowej wykazuje przecież często (a nawet coraz częściej) dystans wobec jakiegokolwiek przeżycia religijnego.

Na gruncie literatury istnieje rozróżnienie pomagające zobaczyć jedną z różnic między tym, co należy do sfery świętości a tym, co powinno zostać z niej wykluczone. Myślę o różnicy między „*sacrum* w literaturze” a „metafizycznym w literaturze”. Sawicki, który kilka lat temu przypomniał ten elementarny podział, zalecał traktować wszystko, co bliskie jest staropolskiemu dowcipowi (rozum, inteligencję, bystrość myśli, pomysłowość, skłonność do konceptu, ang. *the wit*) jako klucz do poezji metafizycznej, w której ważne są problemy

---

<sup>50</sup> Tamże.

<sup>51</sup> „Przedmiotem badania - z punktu widzenia literaturoznawcy – jest (...) zawsze tekst i tylko tekst. Przeświadczenie to ustala w konsekwencji wybór fenomenologicznego stanowiska jako tego, które pozwala na nieuwarunkowaną wyznaniowo czy ideologicznie obserwację fenomenu [*sacrum*] danego w utworze, przejawiającego się w tekście i poprzez tekst literacki. Badacz nie orzeka zatem w żadnym razie o ontologicznym statusie analizowanego zjawiska w odniesieniu do realnego świata, ograniczając się do śledzenia, analizy i interpretacji rzeczywistości tekstowej”. Z. Zarębianka. *Czytanie sacrum*, s. 7.

<sup>52</sup> Tamże, s. 175.

<sup>53</sup> Tamże, s. 191.

poznawcze, pytania filozoficzne, ale nie kwestia przeżycia religijnego<sup>54</sup>. „Chodzi (...) o skrócenie dystansu między człowiekiem a bytem, przybliżenie tego, co meta-fizyczne, meta-przyrodnicze, co – poza zjawiskami – niewidoczne, a obecne. Innymi słowy: o to, co jest intuicyjno-poznawczym horyzontem poezji”<sup>55</sup> – pisał badacz. W literackiej problematyce sakralnej istotne staje się natomiast zaangażowanie człowieka, „egzystencjalny kontakt z rzeczywistością ponadnaturalną w postaci «czystej», a więc z tym, co (...) zbliżone do religijności”<sup>56</sup>. Postawa krytyka literackiego badającego sacrum (a może tylko jego cień) powinna więc charakteryzować się dużą otwartością. Można bowiem interpretować sacrum w perspektywie historycznoliterackiej, która „otwiera dialog dwóch interpretacji tradycji religijnej: 1) implikowanej przez dzieło literackie oraz 2) obecnej w perspektywie hermeneutycznej badacza”<sup>57</sup>. Gutowski umieszcza rozważania nad obecnością *sacrum* w polskiej literaturze pomiędzy postawą inspirującą się dorobkiem fenomenologii religii a tak zwaną „hermeneutyką wyznaniową”, zaznaczając, że mimo zasadniczych różnic, oba podejścia łączą dwa przeświadczenia (podstawowe – w moim przekonaniu - nie tylko dla badania przejawów *sacrum* w dziele literackim, ale dla samego rozumienia terminu):

- 1) „świętość” (wyznaniowa lub naturalna) jest sferą autonomiczną, nieredukowalną (w relacji genetycznej i w porządku ontycznym) do innych zjawisk,
- 2) przejawy „świętości” – w najróżniejszych wariantach: tematycznych, strukturalnych, intertekstualnych – są szczególnie doniosłymi, jeśli nie najdonioślejszymi, składnikami świata przedstawionego<sup>58</sup>.

Jako bezsporne w krytyce literackiej uznaje się następujące założenia: odniesienie do sfery sacrum może pojawiać się na wszystkich poziomach organizacji świata przedstawionego – od stylistyki do „wielkich figur semantycznych”, a badania sakrologiczno-literackie odnoszą

---

<sup>54</sup> Pisze Sawicki: „«Poezja metafizyczna» jest dobrze utrwalonym w humanistyce europejskiej terminem, odnoszących się do zjawisk związanych z konkretną epoką. XVII-wieczna poezja metafizyczna – głównie angielska, ale nie tylko – stanowi niepowtarzalne, dla niej tylko właściwe zespolenie problematyki «metafizycznej» z oryginalnym sposobem wysłowienia, któremu patronuje słowo «the wit». Można naturalnie, a nawet trzeba, mówić o nawiązaniach do poezji metafizycznej w epokach późniejszych (choćby i samego Eliota), ale jeśli tym terminem nazywa się zjawiska tylko tematycznie zbliżone do swych XVII-wiecznych wzorów, to wypada zawsze wskazać na nowe znaczenie tego utrwalonego w tradycji określenia. Może zresztą lepiej zrezygnować z przekraczania dotychczasowego jego zakresu, nie mówić o poezji metafizycznej poza wiekiem XVII, a w całej poezji badać to, co w niej «metafizyczne», a więc docieranie do pierwszych przyczyn zjawisk, ewokowanie jednostkowych i kategoryalnych jakości rzeczy, uobecnianie pytań dotyczących wartości istnienia, sensu tego, co osłania przed nami ciągle obecna Tajemnica”. S. Sawicki. *Metafizyczne – sakralne – religijne w badaniach literackich*. W: *Tkanina. Szkice, studia, interpretacje*. Red. A. Węgrzyniak, T. Stępień. Katowice 2003, s. 188 – 193. Tamże, s. 189.

<sup>55</sup> Tamże.

<sup>56</sup> Tamże, s. 193

<sup>57</sup> W. Gutowski, dz. cyt., s. 14.

<sup>58</sup> Tamże, s. 6.

się tak do struktury dzieła literackiego, jak i do jego relacji genetycznych lub funkcji społecznych<sup>59</sup>. Założenia pozwalające na traktowanie *sacrum* jako kategorii historycznoliterackiej pomocnej przy opisywaniu przemian literatury<sup>60</sup> zostawiają także miejsce na szeroko rozumianą aktywność duchową. Za przykład niech posłuży propozycja Zofii Zarębianki, która wprowadziła termin „czytanie *sacrum*”, zakładający przyjęcie przez krytyka literackiego przede wszystkim postawy hermeneutycznej i fenomenologicznej:

„Czytanie *sacrum*” polega (...) na czynnościach dwojakiego rodzaju. Po pierwsze chodzi o to, aby *sacrum*, często ukryte, wydobyć i pokazać jego specyfikę. Po drugie, by zrozumieć jego rolę w budowaniu przez tekst całościowych znaczeń. Dopiero więc drugi etap „czytania” skupiałby się na wyjaśnianiu i interpretowaniu. Dotarcie do głębokich sensów utworu, będących najczęściej właściwym miejscem ewokowania wymiaru *sacrum*, odbywa się przeto w trakcie czytania, utożsamiającego się z rozumieniem zakładanym przez hermeneutykę<sup>61</sup>.

Badaczka dodaje też, że „[c]zytanie *sacrum* nie jest jednak bynajmniej czynnością analogiczną do «pisania ikony» i w założeniu nie ma charakteru aktywności duchowej czy religijnej, aczkolwiek niekiedy może ją implikować”<sup>62</sup>.

Przywołanie *sacrum*, oznaczające wkroczenie na teren religii, odnosi się więc do doświadczenia świętości. Doświadczenie to, mówiąc najprościej, otwiera przed człowiekiem zupełnie nową rzeczywistość rozpoznawaną jako lepszą od tej, którą znał wcześniej. Dla człowieka wierzącego świętość staje się realnością nieporównywalną do innego rodzaju transcendentnych doświadczeń znanych ludzkości. W tym miejscu przekonania rumuńskiego religioznawcy spotykają się z przekonaniem niemieckiego antropologa i historyka religii, Rudolfa Otto. Otto, jak wiadomo, skupił się na irracjonalnej stronie *sacrum*<sup>63</sup>. Badacz w znacznym sensie zawęził rozumienie omawianego terminu, tym bardziej, że postawił wyraźną

---

<sup>59</sup> Tamże.

<sup>60</sup> „Nazwa ta [*sacrum* – SG] obejmuje *de facto* różne desygnaty, których cechą wspólną pozostaje związek z *numinosum*. Stwarza to nie tylko zasadniczą trudność, ale i szansę potraktowania *sacrum* jako kategorii, poprzez którą można by opisywać dzieje literatury, podobnie jak ma to miejsce w przypadku posłużenia się innymi wyznacznikami przemian. Pozostaje kwestią otwartą czy tak określone *sacrum* odnosi się wyłącznie do śledzenia zmian o charakterze ideowym, czy też przekłada się również na dające się uchwycić prawidłowości w zakresie przemian formalnych, gatunkowych i - może przede wszystkim - językowych”. Z. Zarębianka. *Czytanie sacrum*, s.13. Maria Jasińska-Wojtkowska podkreśla znaczenie kompetencji badawczych obejmujących trzy zakresy: 1° odniesienie do religioznawstwa, 2° ich literacki szyfr w utworze, 3° wewnętrznie złożona i zhierarchizowana struktura dzieła literackiego, czyli dziedzina poetyki. Por. M. Jasińska – Wojtkowska, dz. cyt., s. 54.

<sup>61</sup> Tamże, s. 8.

<sup>62</sup> Tamże.

<sup>63</sup> Por. R. Otto. *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*. Przeł. B. Kupis. Warszawa 1999. Autor podkreśla, że to, co jest irracjonalne można tylko wskazać, ale nie wyjaśnić: „Przez «racjonalne» w pojęciu bóstwa rozumiemy to, co z niego wchodzi do jasnego pojmowania naszej zdolności rozumienia, w zakresie znanych i dających się zdefiniować pojęć. Twierdzimy następnie, że wokół tego zakresu pojęciowej jasności znajduje się tajemniczo ciemna sfera, która wymyka się wprawdzie nie naszemu uczuciu, lecz naszemu pojęciowemu myśleniu i którą o tyle nazywamy czymś «irracjonalnym»”. Tamże, s. 76.

granicę między tymi, którzy będą mogli zrozumieć przeżycie sacrum, a tymi, dla których pozostanie ono niedostępne. Zawężenie to, wobec trudności w uchwyceniu fenomenu sakralności w dziele literackim, wydaje się konieczne. Otto pokazuje bowiem drugą drogę, którą literaturoznawca może podążać za religioznawcą. Można ją nazwać wyjściem od doświadczenia sacrum. Myślę o dziełach literackich odwołujących się do przeżycia numinosum (łac. numen = boskość)<sup>64</sup> oznaczającego objawienie człowiekowi aspektu boskiej mocy. Próbując wyrazić niezwykłość tego doświadczenia za pomocą zaczerpniętych z Lutra określeń grozy i lęku połączonych z fascynacją (mysterium tremendum i mysterium fascinans), dochodzi Otto do przekonania, że to niemożliwe. Badanie kategorii sacrum oznacza, że wcześniej czy później nadchodzi moment, w którym pewnych nieredukowalnych elementów przeżywania świętości nie można wyrazić werbalnie.

Niewyraźność nie jest niczym nowym w literaturze. W obszarze interesujących mnie zagadnień uformowały się dwa przeciwstawne stanowiska, dla których niewyraźność stała się wyzwaniem. Według pierwszego zarówno sztuka, jak i sacrum stanowią sferę międzyludzkiego komunikowania się<sup>65</sup>. „Strefa sacrum – pisał Mieczysław Porębski - byłaby w tym ujęciu sferą szczególnego, międzyludzkiego komunikowania się, którego przedmiot i cel stanowi ponadnaturalna hierarchia wartości i bytów, a formę – wskazujący na nią system naturalnych i tworzonych przez człowieka obrazowych znaków i symboli, cała otaczająca nas ikonosfera”<sup>66</sup>. Różne sposoby przejawiania się sacrum znajdują, zdaniem badacza, odpowiednik w różnych sposobach bezpośredniego i pośredniego wyrażania środkami, jakimi dysponuje sztuka oraz w różnym rozumieniu miejsca i roli artysty. Porębski znajduje kontynuatorów swojej myśli wśród badaczy współczesnych. Marlena Krupa w książce

---

<sup>64</sup> Koncepcję Rudolfa Otto omówię dokładniej w dalszej części rozdziału.

<sup>65</sup> Por. dwa artykuły poświęcone relacji artysta – sacrum: *Artysta i sacrum* M. Porębskiego oraz *Czy istnieje mistyczna sztuka?* W. Juszczyka. W: *Sacrum i sztuka*, s. 125 – 137, 144 – 152. Pisze Porębski: „W węższym (...) znaczeniu pojęcie sztuki ograniczamy zazwyczaj do systemu międzyludzkiego komunikowania się za pośrednictwem mowy artykułowanej, pisma i druku, ruchów, gestów i mimiki, muzyki wokalne i instrumentalnej, kształtowania naszych siedzib i otoczenia, z włączeniem malarstwa i rzeźby, audiowizualnych środków masowego przekazu wreszcie. Przyjmuje się przy tym, że jest to komunikowanie się szczególnego rodzaju, wykraczające poza ramy tego, co nazwać, by można komunikacją potoczną”. Tamże, s. 131.

<sup>66</sup> Tamże, s. 132. Porębski odwołuje się do „starej i szacownej” metryki sacrum: „Łaciński przymiotnik sacer, sacra, sacrum określał pierwotnie coś, co zostało oddzielone, wyłączone ze sfery codzienności przez uświęcenie kontaktem z bóstwem czy innymi siłami nadprzyrodzonymi, zmanifestowanie się boskości w świecie fizycznym – w naturalnym porządku świata, w natchnionym słowie, w zindywidualizowanym czy wspólnotowym działaniu; ale także to, co zostało bóstwu poświęcone, ofiarowane; jak wreszcie i to, co zostało podobnie oddzielone, ale przez odrzucenie, odsunięcie, wyklęcie. Stąd szczególnie dwoistość tej kategorii łącząca w sobie wszystko, co uświęcone i przeklęte. Obie te skrajności łączą się w jedną kategorię właśnie przez wyłączenie, która sprawia, że objęte nim obiekty stają się nietykalne. Każde przypadkowe czy świadome świętokradcze zetknięcie się z nimi pociąga daleko idące konsekwencje, plamę, z której należy się, jeśli to jeszcze możliwe, oczyścić. Stąd grecki odpowiednik łacińskiego sacer (hagios) oznacza zarówno coś / poświęconego, jak i coś niegodziwego, przeklętego, zaplamionego, na czym ciąży zmaza domagająca się oczyszczenia, a bliski temu etymologicznie termin ágos – zarówno samą zmazę, jak i ekspiacyjną ofiarę, która zmazę zaciera”. Tamże, s. 130, 131.

poświęconej relacjom między religijnym doświadczeniem a liryczną ekspresją wskazuje kilka cech łączących doświadczenie *numinosum* z intuicją poetycką. Zarówno jeden, jak i drugi typ doświadczenia wiąże się z wertykalnym sposobem myślenia. W obu przypadkach, zdaniem autorki *Ducha i litery*, konieczne jest przyjęcie postawy kontemplacyjnej, które owocuje poznaniem. Krupa nazywa je „poznaniem intuicyjnym przez upodobnienie i doznanie”. Intuicja duchowa i poetycka krystalizuje się na drodze zewnętrznej ekspresji i podobnie doświadczenie religijne szuka swego wyrazu, na przykład, w poetyckiej metaforze, a sztuka może wywołać uczucia numiotyczne<sup>67</sup>. Píše Krupa:

Parnas może (...) wiele powiedzieć o aspekcie przeżyciowym, jaki proces, a nawet samo doświadczenie mistyczne wywołuje lub pozostawia w doznającym podmiocie. Na jego szczycie można dostrzec ślady, które pozostawił po sobie „człowiek mistyczny”. I choć będą to ślady odbite na ziemskim podłożu; ślady, którymi bliżej do odzwierciedlenia doświadczenia numiotycznego niż żywego momentu mistycznego, to nie umniejsza to ich wartości i znaczenia w przybliżaniu do tego najbardziej tajemniczego wymiaru sacrum<sup>68</sup>.

Trudno się dziwić, że autorka *Ducha i litery* traktuje proroczy dar artysty jako jedno z najlepszych narzędzi służących do odzwierciedlenia głębokich doświadczeń religijnych, podobnie jak Porębski, który także powołuje się przede wszystkim na rolę artysty jako proroka. Źródłem opisu krytycznoliterackiego jest w tym przypadku poezja wypływająca z doświadczenia mistycznego świętego Jana od Krzyża. Pisanie o sacrum na podstawie twórczości mistycznej otwiera szerokie horyzonty dla przekonujących analogii będących znanym nam z wcześniejszych epok sposobem przerzucania pomostów między sztuką i religią<sup>69</sup>. Krupa powołuje się przede wszystkim na dokonania Henriego Bremonda, Jacquesa

---

<sup>67</sup> M. Krupa. *Duch i literatura. Liryczna ekspresja mistycznej drogi świętego Jana od Krzyża w polskich przekładach*. Gdańsk 2011, s. 30.

<sup>68</sup> Tamże, s. 31.

<sup>69</sup> Na konferencji poświęconej związkowi sacrum i sztuki sacrum, zorganizowanej w latach 90. ubiegłego wieku jeden z prelegentów diagnozował: „Pod pewnymi względami obecny czas przywodzi na myśl okres wcześniejszy o stulecie, okres formowania się symbolizmu. Okres, kiedy gwałtownie usiłowano przerzucić pomosty między sztuką a doświadczeniem religijnym. (...) Symbolizm nie dokonywał tutaj jakiegoś szczególnego odkrycia. Pod tym, między innymi, względem znowu stanowił nawrót do tendencji wcześniejszej o blisko sto lat. Był neoromantyzmem. W romantyzmie bowiem uchwycić się daje znów czytelne objawy tego procesu. Tu artysta obwołany zostaje prorokiem, tu przyjmuje rolę kapłana, wtajemniczonego, posłannictwo wieszczą. Tu sztukę pragnie się nie tylko upodobnić, zbliżyć do religii, lecz i utożsamić z nią. Bo chce się sztuką religię zastąpić”. W. Juszcak. *Czy istnieje mistyczna sztuka?* W: W. *Sacrum i sztuka*, s. 145, 146. Podobnych, dobrze znanych w naszej literaturze, konstatacji jest więcej. Píše Błoński w przywoływanym wcześniej artykule: „Jak łatwo spostrzec, pisarze, na jakich się – prywatnie – wychowałem, szczególnie zaś prostu i Witkacy, Mallarmé i Leśmian, starali się, każdy inaczej, odpowiedzieć na całkiem podobne pytanie: czy i jak sztuka może zająć miejsce religii?”. J. Błoński. *Ekumenizm a literatura*. W: *Sacrum w literaturze*, s. 28.

Maritaina i Thomasa Mertona. Sam wybór hiszpańskiego mistyka – „piewcy piękna duchowego” pozwala na zbliżenie doświadczenia estetycznego do mistycznego<sup>70</sup>.

Moim zdaniem, praca Marleny Krupy wskazuje na potęgę analogii – otwierającej drogę do pisania o sacrum i jednocześnie finalizującej rozważania piszącego. Po jej lekturze pozostaje przekonanie, że nawet najbardziej udana realizacja artystyczna<sup>71</sup>, odwołująca się do doświadczenia religijnego, poprzestaje na zbliżeniu, a więc martwym odbiciu żywej rzeczywistości. Dużo bliższa wydaje mi się koncepcja otwierająca drogę najróżniejszym analogiom traktowanym jedynie jako wytyczne do poznania, które – jak pisze Otto – trzeba wnieść ze sobą, tzn. rozbudzić właśnie dzięki posługiwaniu się pojęciami z innych niż religijna dziedzin. W tym ujęciu sztuka oznacza doświadczenie wewnętrzne, dzieło staje się śladem tego doświadczenia, a odbiorca może, dzięki analizowaniu śladów cudzego doświadczenia<sup>72</sup>, rozpoznawać własne odczucia, przeżycia itp. Pisze Wiesław Juszcak:

„Sztuka” w przyjętym przeze mnie (...) znaczeniu, jest pewną dziedziną doświadczenia wewnętrznego, którego polem jest zawsze i tylko zamknięte pole podmiotu, a nie relacje międzypodmiotowe, nie obszar takich relacji. Dzieło można określić przy tym jako punkt, w którym kończy się – zostawiając ślad – proces twórczy i z którego rozpoczyna się, aktywowany przez ten już zakończony, analogiczny twórczy proces, którego przebieg nie jest nigdy identyczny z pierwszym, a który zwykliśmy (mylnie, moim zdaniem) nazywać odbiorem<sup>73</sup>.

Juszcak, podobnie jak Otto, mówi o najważniejszym w refleksji nad przeżyciem duchowym, o świadomości spychanej często na drugi plan: wieloznaczności i niedostępności

---

<sup>70</sup> Krupa podkreśla rolę symbolu jako najbardziej bezpośredniego środka wyrazu, poprzez który do głosu dochodzi nasza podświadomość. Powiązanie symbolu z intuicją sprawia, że można za pomocą tego środka konceptualizować doświadczenie religijne. „Tak w micie, jak i w symbolu objawia się (...) sakralna jedność świata (...). Dlatego też bardzo często wspomina się o dwubiegowości symbolu, który tak jak mit łączy świat fizyczny i metafizyczny; to, co materialne z tym, co duchowe; to, co wypowiedziane z tym, co przemilczane; sferę *sacrum* ze sferą *profanum*”. M. Krupa, dz. cyt., s. 50. Badaczka opisuje najbardziej charakterystyczne symbole, które pojawiają się w *Pieśni duchowej* św. Jana od Krzyża (jeleń, góra, oczy, woda), konstatując, iż: „Symbol Janowy jest (...) trójwymiarową figurą przestrzenną, w której obserwujemy pełną zgodność między wymiarem dosłownym (np. gołębica, wzgórze), symbolicznym (pokój / miłość, miejsce teofanii) i teologicznym (dusza, ołtarz)”. Tamże, s. 106. Kolejny rozdział swojej pracy poświęca Krupa metaforze rozumianej jako rodzaj mowy obrazowej pozwalającej mówić o uczuciach, także religijnych. „Dzisiejsza metafora jest odzwierciedleniem, a araczej pozostałością pradawnej wiary w magiczną możliwość identyfikacji dwóch różnych przedmiotów”, i dalej: „Metafora jest niezwykle ważna dla języka religii, a w szczególności mistyki, ponieważ pomaga otworzyć się na transcendencję, hamując naszą skłonność do ściśle logicznego i rozumowego pojmowania rzeczywistości”. Tamże, s. 110, 116. Szczególną rolę przypisuje badaczka paradoksom św. Jana od Krzyża pojawiającym się przede wszystkim we fragmentach dotyczących największych tajemnic doświadczenia mistycznego (np. opisy światła w ciemności i ciemności w jasności).

<sup>71</sup> „Poetycka twórczość Jana od Krzyża rodzi się jako następstwo mistycznego życia, które osiągnęło już szczyt swojego rozwoju. Nie jest kreacją, która dopiero szuka doświadczenia, lecz jest próbą ludzkiego zatrzymania pamięci o nim, która ma stwarzać możliwość naturalnego powrotu do jego śladów”. Tamże, s. 34

<sup>72</sup> Rudolf Otto twierdził, że poruszane w tym rozdziale zagadnienia potrzebują przede wszystkim przeprowadzenia „subtelnej, wrażliwej analizy psychologicznej”. R. Otto. *Świętość...*, s. 61.

<sup>73</sup> *Sacrum i sztuka*, s. 144.

sacrum<sup>74</sup>. Dla historyka literatury przeżycie duchowe pozostaje śladem czyjegoś doświadczenia. Chodzi o doświadczenie sacrum, niedefiniowalne w swej naturze, odwołujące się przede wszystkim do uczuć; wymagające – jak pisałam wcześniej – osobistego zaangażowania człowieka. Zaangażowany musi być zarówno artysta, sięgający po konkretne pojęcia, by opowiedzieć o rzeczach przekraczających zdolność nazywania, jak i odbiorca, który próbuje poznać własny świat duchowy, być może podobny do rozpoznanego już przez drugiego człowieka świata duchowego. Otto pisze o rozbudzaniu świadomości poprzez opis uczuć najbliższych – z filologicznego i psychologicznego punktu widzenia – pierwotnemu znaczeniu przeżycia religijnego<sup>75</sup>. Zadanie badacza (także historyka literatury) polega na odkryciu łańcucha bodźców, „pod których działaniem mogłoby się rozbudzić uczucie numiotyczne”<sup>76</sup>, ponieważ uczucie religijne pozostaje w trwałych związkach z innymi uczuciami (np. z dziedziny etyki). Otto nazywa uczucia rozbudzające „powodującymi elementami” i wyróżnia kilka stanów duchowych uroczystego skupienia się i podniosłości pozwalających na budowanie analogii z przeżyciem religijnym. Samo wymienienie owych elementów – *tremendum* (grozy), wszechmocy (*majestas*), mocy (moc *numinosum*) oraz tajemnicy (*mysterium*)<sup>77</sup> – dowodzi delikatności materii, którą się bada. Otto przekonuje, że dopiero przybliżenie tych elementów daje pewne wyobrażenie o pierwszym elemencie *numinosum*, czyli „uczuciu zależności stworzenia”. Trzeba podkreślić za badaczem, że uczucie zależności od mocy przekraczającej zdolności rozumienia człowieka jest zaledwie cieniem innych uczuć<sup>78</sup>, i że wskazuje przede

---

<sup>74</sup> Także Porębski, choć traktuje sacrum jako sferę międzyludzkiego komunikowania się, podkreśla jej niedostępność: „Mnogość, pewna migotliwość i oczywista ambiwalencja wszystkich tych określeń nie są, jak się zdaje, przypadkowe, jako że ich wspólne Źródło mieści się poza zasięgiem naszych ludzkich doświadczeń, osłonięte jest Tajemnicą budzącą mieszane uczucia trwożnego drżenia i ekstatycznej fascynacji, o czym wiedział już święty Augustyn (...), a na czym swą naukową (jeżeli taka jest możliwa), psychologizującą definicję oparł Rudolf Otto”. Tamże, s. 131.

<sup>75</sup> Autor *Świętości* traktuje uczucie jako przedpojęciowe, ale poznawcze ustosunkowanie się do przedmiotu; podkreśla, że badanie uczuć, pozwala nie tylko je sobie wyobrazić, ale jest także sposobem ich wywoływania. R. Otto. *Świętość...*, s. 18.

<sup>76</sup> Tamże, s. 62.

<sup>77</sup> To elementy pojawiające się w pierwszej części książki. osobne rozdziały poświęcone zostały następującym elementom: hymny numiotyczne, fascynans, niesamowitość, augustum. „*Fascinans* byłoby (...) w *numen* to, dzięki czemu jest ono dla mnie wartością subiektywną, uszczęśliwiającą. *Augustum* zaś byłoby ono o tyle, o ile jest samo w sobie wartością obiektywną, budzącą szacunek”. Tamże, s. 69.

<sup>78</sup> „Samo «uczucie zależności stworzenia» jest raczej subiektywnym elementem towarzyszącym i skutkiem, jest jakby cieniem innego elementu uczuciowego (a mianowicie bojaźni), który sam niewątpliwie *przede wszystkim* i bezpośrednio nastawia się na przedmiot poza mną. A to jest właśnie przedmiot numiotyczny. Tylko tam, gdzie *numen* przeżywane jest jako obecne (*praesens*), jak w wypadku Abrahama, albo gdzie odczuwa się owo coś o numiotycznym charakterze, a więc dopiero w następstwie zastosowania kategorii *numinosum* do rzeczywistego lub pomyślanego przedmiotu, może powstać jako jej odbicie w jaźni «uczucie zależności stworzenia»”. Tamże, s. 15. Otto podkreśla, że uczucie zależności religijnej różni się od wszystkich innych uczuć zależności. Sięga po pojęcia odnoszące się do pełni: mówi więc o uczuciu c a ł k o w i t e j (nie: względnej) zależności, o czymś d o s k o n a ł y m (nie: stopniowym); podkreśla, że: „chodzi o sprowadzenie szczególnego uczucia numiotycznego do naturalnego, a nie stopniowanie tego ostatniego”. Tamże, s. 30.

wszystkim na złożoność zjawiska, które nazywa się świętością. Uczucie „zależności” można rozumieć jako szczególnie głęboką odpowiedź psychiki na przeżywanie *numinosum*. Powoływanie się na uczucia polega cały czas na sprowadzaniu pewnego pierwotnego pierwiastka religijnego do bliższych nam i bardziej dla nas zrozumiałych kategorii<sup>79</sup>. To tylko przykład rozumienia. Każde kolejne pojęcie, każdy z wybranych elementów uczuć rozbudzających czy przybliżających, potraktowany jest przez badacza jako przykład, starannie wyselekcjonowany, ale będący tylko jednym z wielu możliwych przykładów analogii. Potęga analogii sprawia, że wyobrażony obraz zastępuje często to, czego się szuka. Otto pisze wprost o przenoszeniu rzeczy z terenu tajemniczo-dogmatycznego na teren racjonalno-etyczny. Oznacza to, że odwołujemy się przede wszystkim do elementu moralnego i racjonalnego, podczas gdy mówiący wcześniejszymi językami (hebrajskim, greckim i łacińskim) zajmowali się wyłącznie pewną trudną do uchwycenia częścią dotyczącą pojęcia świętość. Dla współczesnych *numinosum* oznacza przede wszystkim dobro. „Pewne jest, że te nazwy [świętości – SG] we wszystkich trzech językach obejmują «dobro», i to po prostu dobro, a mianowicie dobro w najwyższym stopniu rozwoju i dojrzałości tego pojęcia i w tym wypadku tłumaczymy je jako święty” – pisze Otto – „Ale ów «święty» stanowi przede wszystkim stopniową etyczną schematyzację i dopełnienie szczególnego elementu pierwotnego (...). W początkach rozwoju tego elementu wszystkie (...) wyrażenia oznaczają bezspornie przed wszystkim coś całkiem innego niż dobro”<sup>80</sup>.

Otto pisze, że owa trudna do uchwycenia część stanowi nadwyżkę w stosunku do elementu moralnego i racjonalnego. Ta nadwyżka, to, co jest ponad rozumowe<sup>81</sup>, stanowi o jakości nazywanej *numinosum*:

Ponieważ ta kategoria jest *sui generis* doskonała, nie da się zdefiniować w sensie ścisłym, lecz tylko daje się badać. Możemy dopomóc czytelnikowi w jej zrozumieniu jedynie w ten sposób, że będziemy usiłovali doprowadzić go

---

<sup>79</sup> „To, o czym mówimy i co usiłujemy poniekąd sprecyzować, a mianowicie sprowadzić do uczucia, żyje w *każdej* religii jako coś, co dla niej jest czymś najbardziej skrytym i bez czego nie byłaby ona w ogóle religią. Ze szczególną jednak mocą żyje to w religiach semickich, a zwłaszcza w religii biblijnej”. R. Otto. *Świętość...*, s. 10.

<sup>80</sup> Tamże.

<sup>81</sup> Stosunek uczucia numiotycznego do elementu racjonalnego przedstawia Otto za pomocą analogii świętości i erotyki: „(...) podczas gdy *numinosum* jest «ponad wszelkim rozumem», pobudliwość płciowa jest elementem znajdującym się «poniżej rozumu», a mianowicie jest elementem życia popędowego i instynktowego; podczas gdy *numinosum* zapuszcza się w element racjonalny «z góry», pobudliwość płciowa przenika go «od dołu» (...), i w ten sposób oba porównywane tu człony należą do całkiem przeciwnych stron człowieczeństwa. Ale w swoim stosunku skojarzeniowym do tego, co leży pomiędzy nimi, odpowiadają przeciw sobie. Wówczas kiedy popęd gatunkowy – zdrowo i naturalnie – przenika z życia popędowego do psychiki i uczuć ludzkich i zabarwia życzenia, pożądanie, pragnienia, uczucia sympatii, przyjaźni, miłości, zwłaszcza w liryce, poezji i twórczości w ogóle, powstaje całkiem odrębna dziedzina erotyki”. Tamże, s. 64. W obu przypadkach językowe środki wyrażania zaczerpnięte są najczęściej z innych dziedzin. Tamże.



poprzez nasze dociekania do takiego punktu jego własnej jaźni, w którym ona sama będzie musiała się rozbudzić, ożyć i dojść do jego świadomości<sup>82</sup>.

Uczucia numiotycznego nie można opisać, nie można się też go „nauczyć”, można je tylko - jak czytamy w *Świętości* - wzbudzić „z ducha”<sup>83</sup>. Można je zatem nosić w sobie i rozbudzić dzięki analogiom. Tylko takie czytanie będzie, jak chciał Juszczak, twórczym procesem, analogicznym do tworzenia, ale innym od niego. Otto obwarowuje możliwość rozbudzenia uczucia numiotycznego wieloma zastrzeżeniami dotyczącymi odbiorcy dzieła sztuki. Pisze, że bliższe zrozumienie może osiągnąć tylko ten, który „jest «w duchu», i tylko dzięki przenikliwej ostrości i surowej dewaluacji samego siebie”<sup>84</sup>. Tylko ktoś, kto ma wycucie dla tajemniczego języka, może zrozumieć, czym jest - jak wyraża to uczucie w innym miejscu – „uznające się poddanie najświętszej wartości”<sup>85</sup>.

Określenia wybrane przez autora *Świętości* mogą budzić niezrozumienie, zwłaszcza w trakcie pierwszej lektury podjętych przez niego rozważań. Kolejne odczytania przynoszą przekonanie, że omawiana koncepcja jest owocem ogromnego wysiłku podejmowanego w celu zachowania równowagi między koniecznością racjonalizowania – przybliżania tajemnicy i / a próbą przywrócenia jej statusu niedostępności<sup>86</sup>. Wystarczy przyjrzeć się środkom wyrazu numinosum wyróżnionym przez Rudolfa Otto. Z jednej strony pojawiają się pośrednie środki wyrazu kategorii świętości. Uczucia takie jak strach, zgroza czy potworność mają przywoływać bojaźń bożą, która nie istnieje także bez wzniosłości, pojęcia cudu, czyli tego, co potężne i niezrozumiałe<sup>87</sup>. Bezpośrednie środki w podobny sposób wyjaśniają istotę tego pojęcia. Badacz

---

<sup>82</sup> Tamże, s. 11. I dalej: „Z uczuciem numiotycznym jest tak samo jak z uczuciem moralnego zobowiązania. Jest ono uczuciem, którego nie da się wyprowadzić z żadnego innego uczucia, które się z żadnego innego nie rozwinię, lecz jest uczuciem jakościowo odrębnym, oryginalnym, jest uczuciem pierwotnym, nie w znaczeniu czasownikowym, lecz zasadniczym. Ale jest uczuciem, które jednocześnie posiada niejednego odpowiednik w innych i z tego powodu może zarówno je wzbudzić i spowodować ich nastanie, jak i nastać dzięki nim”. Tamże, s. 62.

<sup>83</sup> Tamże, s. 79.

<sup>84</sup> Tamże, s. 68.

<sup>85</sup> Tamże, s. 70.

<sup>86</sup> Dramatyzm dialogu sztuki z rzeczywistością wiary świetnie opisuje Dybciak: „Artyści chcą przeniknąć zasłonę, wyjawiać zakryte, rozszyfrować tajemnicę, bo to stanowi warunek ich istnienia jako artystów właśnie. Natomiast wiara religijna chcąc pozostać sobą – a więc czymś zespolonym z Innym, ukrytym i tajemniczym – musi ciągle ukrywać, uwewnętrzniać, szyfrować. Stałe napięcie trwa zwłaszcza między rdzeniem religii, tym, co nazywamy świętością, a wszelkim wysiłkiem nazywania i wyrażania, które stanowi istotę działań artystycznych. Boskie dotąd pozostaje sobą, dopóki nie da się wyczerpać znaczeniowo i emocjonalnie oraz do końca przyswoić. **Warunkiem zachowania żywotności obu zjawisk jest niepokrywanie się znaków sztuki z rzeczywistością sakralną, którą trzeba oznaczyć**”. K. Dybciak, dz. cyt., s. 13.

<sup>87</sup> „(...) jak to się dzieje – zastanawia się autor *Świętości* - że właśnie *Alleluja, Kyrie elejson* i *Sela*, a następnie, że właśnie starożytne, nie dość przejrzyste wyrażenia w Biblii i śpiewniku oraz «inny» sposób mówienia w obu, że na pół albo całkiem niezrozumiały język kultyczny nie zmniejszają pobożności, lecz ją wzmacniają, że to właśnie one są uznane i ulubione jako szczególnie uroczyste?”. R. Otto. *Świętość*, s. 83. I wyjaśnia dalej: „Dzieje się tak

wymienia „święte” sytuacje, ich odtwarzanie, czytanie *Biblii* – jednym słowem praktyki religijne, ale takie, które podejmuje się ze skupieniem, z nastawieniem na przeżywanie tajemnicy sacrum (ponownie podkreślana jest tu potrzeba „uprzedzającego ducha w sercu”). „Kto czytając VI rozdział Proroctwa Izajasza nie dostrzega, czym jest numinosum, temu nie pomogą żadne śpiewy, dzwony i gadania<sup>88</sup>” – podkreśla Otto. Istnieją więc uczucia, praktyki i pojęcia – wszystko, co można w jakiś sposób zracjonalizować, co może rozbudzić uczucie numinosum, ale jego poznanie trzeba wnieść ze sobą.

Pośrednim wyrazem numinosum w sztuce pozostaje wzniosłość<sup>89</sup>, która – jak pisze autor *Świętości* – pojawiła się później (dopiero po uczuciach naturalnych) w łańcuchu bodźców rozbudzających<sup>90</sup>. Używa się też określenia magiczny czy ponadświatowy. Jeśli zaś chodzi o bezpośrednie wyrazy świętości w sztuce, Otto wskazuje tylko dwa: ciemność i milczenie.

Środki wyrazu numinosum, jak podkreśla autor *Świętości*, przyczyniają się do wyjaśnienia istoty uczucia numiotycznego, ponieważ umożliwiają jego badanie. Taką rolę mogą pełnić symbol i metafora, które Marlena Krupa traktuje jako najbardziej bezpośrednie środki służące do wyrażania uczucie religijnego<sup>91</sup>. Środki wyrazu nie umożliwiają jednak poznania, znajdującego się poza tym, co rozumowe. Badanie tajemnicy sacrum polega na pamiętaniu o tym – powtarza autor *Świętości* – że mamy do czynienia z rzeczywistością, która zawsze pozostanie niezrozumiała dla człowieka. „Kto w duchu czyta Pismo, żyje w numinosum, także wtedy, gdy nie ma o nim pojęcia, nie zna nazwy, a nawet wtedy, gdy jest niezdolny do przeanalizowania swego własnego uczucia i wyjaśnienia każdego wyodrębnionego zabarwienia<sup>92</sup>”. To, o czym piszę w tym rozdziale, co próbuję przybliżyć, gdy wymieniam elementy numinosum jest przede wszystkim „czymś całkiem innym”, „co z gatunku i istoty jest niewspółmierne do mojej istoty i przed czym cofam się w osłupiającym zdumieniu<sup>93</sup>. Oddam jeszcze raz głos Juszczakowi, skrytykowanemu wprawdzie przez Krupę za autoratywność, ale doskonale wyczuwającemu to, o czym pisał Otto:

Sztuka w swych najwyższych wcieleniach i zwrotach nie jest nawet dostrzegalna z tego punktu, który wyznacza szczyt religijnego życia duchowego. Z tego punktu, jakim jest doświadczenie mistyczne określane jako „ciemna noc”, pozbawione wszelkiego elementu zmysłowego, (...) pozbawione nie tylko wyobrażeń, ale nawet poczucia

---

dlatego, że dzięki nim rozbudza się i uparcie im towarzyszy uczucie tajemnicy, uczucie „czegoś całkiem innego”. Tamże.

<sup>88</sup> Tamże, 79, 80

<sup>89</sup> Por.: J. Płuciennik. *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*. Kraków 2000.

<sup>90</sup> W dziedzinie architektury najbardziej numiotyczną sztuką dla ludzi Zachodu wydaje się, zdaniem Otto, gotyk.

<sup>91</sup> Por. przypis 39.

<sup>92</sup> R. Otto. *Świętość*, s. 80.

<sup>93</sup> Tamże, s. 34.

możliwości wyobrażania, uobecniające ślad ostatni, (...) odruch wyobraźni i uczucia. A, z kolei, czy takie doświadczenie daje się ogarnąć, ująć jakkolwiek w tej koncentracji, w tym do ostatka nasilonym skupieniu wyobraźni, która draży materię, urabia zmysłową postać przedmiotu z taką siłą, że mu swej energii udziela, że on już sam potem, wypromieniowując z siebie ów jej odruch przez wieki, swym wyglądem pobudza, przekazuje, każe powtarzać nadany mu impuls? Nie. Nie można z wierzchołków Parnasu zobaczyć góry Karmel. A na szczycie Karmelu nie widzi się nic<sup>94</sup>.

Autor *Świętości*, jak wiadomo, rozwinął tezę Schleiermachera, który domagał się zbadania przemożnego poczucia zależności od czegoś większego. Otto przybliżył rozumienie świętości, pokazując – paradoksalnie - jego nieredukowalność do żadnego innego pojęcia. Świętość nie jest żadnym ze znanych uczuć, choć wykazuje podobieństwa do wielu z nich. Jej przejawem nie jest również język religijny używany zazwyczaj do wyrażania głębokich uczuć<sup>95</sup>. „Potrzebny jest czulszy język” – pisał Charles Taylor – „który pozwoli ujawnić się czemuś wyższemu czy boskiemu”<sup>96</sup>. W rozważaniach dotyczących natury sacrum pojawia się granica, której nie przekroczy ani religioznawca, ani literaturoznawca. Możemy uczyć się jedynie jedni od drugich sposobów badania kategorii świętości. Na marginesie zostawiam refleksję nad tym, jak często zbliżamy się do owej nieprzekraczalnej granicy, mimo świadomości zastrzeżeń, o których pisałam na początku rozdziału.

Pole badań literaturoznawczych wiele zawdzięcza dokonaniom religioznawstwa, jeżeli chodzi o sposób badania przejawów sacrum w dziele literackim. Punktem wyjścia dla religioznawcy staje się doświadczenie, do którego próbują dotrzeć także historycy literatury<sup>97</sup>. Dlatego myślę, że warto, na zakończenie tej części, odwołać się do wystąpień księdza Krzysztofa Grzywocza, wykładowcy teologii duchowości na Uniwersytecie Opolskim. Ksiądz Grzywocz, kierując się przede wszystkim nastawieniem empirycznym, przygląda się w swoich wykładach uczuciom trudnym (zazdrość, niespełniona miłość, wstyd, agresja, lęk, pustka)<sup>98</sup>. Wśród wielu cennych refleksji na temat życia duchowego oraz pojmowania Boga powraca

---

<sup>94</sup> W. Juszcak. *Czy istnieje mistyczna sztuka?* W: W: *Sacrum i sztuka*, s. 150 (podkreślenie autora).

<sup>95</sup> Nie tylko moralnych, ale też politycznych. Por.: Ch. Taylor. *Oblicza religii dzisiaj*. Przeł. A. Lipszyc. Tłumaczenie przejrzał Ł. Tischner. Kraków 2002, s. 62.

<sup>96</sup> Tamże, s. 77.

<sup>97</sup> Jeszcze jedna diagnoza Dybciaka: „Rośnie u nas zapotrzebowanie publiczności literackiej na literaturę inspirowaną wartościami chrześcijaństwa. Wraz z zanikiem tradycyjnych form religijności, wzrasta aktywność odbiorcza – nie tylko ludzi wierzących – skierowana ku zjawiskom kultury religijnej. Czasami mamy do czynienia, i to w dużej skali, z fenomenem odbioru sakralizującego (subiektywnie) przekaz genetycznie i strukturalnie należący do sfery *profanum*”. K. Dybciak, dz. cyt., s. 34.

<sup>98</sup> Tytuł wykładów, do których nawiązuję: „Kierownictwo duchowe a uczucia niekochania”. Korzystam z nagrań umieszczonych na stronie: <http://pawelloo71.blog.pl/id,339131356,title,KSKRZYSZTOF-GRZYWOCZ-KIEROWNICTWO-DUCHOWE-A-UCZUCIA-NIEKOCHANIE,index.html?smoybbtticaid=618477> [dostęp: 13 września 2015].

przekonanie o uczuciowości życia duchowego. Grzywocz podkreśla, odwołując się do mistyków, że uczucie jest szczególnym miejscem spotkania i dialogu. Duchowny zmienia kierunek tej często podejmowanej myśli, ponieważ zwraca uwagę nie tylko na uczuciowość człowieka (o którym mówi: „Bóg stworzył go, aby poprzez niego czuć”), ale także na uczuciowość Boga<sup>99</sup>. Rozważania księdza Grzywocza nawiązują do kresu możliwości werbalnych, wskazują też pewne tropy myślenia analogicznego.

## 2. Duchowość „nowoczesna”

Jak (...) miałyby wyglądać **racjonalny wybór** kogoś, kto stoi na rozdrożu i zastanawia się, czy może sobie pozwolić na wiarę w Boga? Z jednej strony, istnieje obawa, że jeśli pójdzie on za swoimi instynktami, uwierzy w coś fałszywego. Z drugiej jednak, istnieje też nadzieja, że krok wiary otworzy go na prawdy, które uprzednio były dla niego nieosiągalne<sup>100</sup>.

Duchowe rozdroże współczesności, ukazane przez Williama Jamesa ponad sto lat temu<sup>101</sup> w ciemnych barwach, znanych dziś także, zyskuje nowe odcienie w opisie aktualnej kondycji duchowej. Wydobywa je już Charles Taylor w książce z pierwszego dziesięciolecia naszego wieku<sup>102</sup>. Okazuje się, że dramat niezdecydowania - poczucie osamotnienia przy dokonywaniu decyzji i przekonanie o ograniczoności każdej z możliwych dróg – przerodził się na naszych oczach w zupełnie inny rodzaj (sztuki) życia. Postawę zawieszenia, czyli powstrzymywania się, najdłużej jak to możliwe, od dokonywania jakiegokolwiek wyboru w kwestii wiary i religii, Taylor nazywa „staniem okrakiem na barykadzie”: „(...) spora uwaga, jaką poświęca się tej debacie [zwolenników sekularyzacji i wierzących – SG], zdaje się

---

<sup>99</sup> O trzech rodzajach obecności Boga w duszy człowieka (naturalnej, duchowej i uczuciowej) pisze św. Jan od Krzyża. Por. : Św. Jan od Krzyża. Doktor kościoła *Dzieła*. Przeł. O. B. Smyrak OCD. Kraków 2010, s. 698, 699. Ksiądz Grzywocz odwołuje się do fragmentów *Pieśni duchowej*. Wymagający szczególnej uwagi dla podjętych w rozdziale rozważań wydaje się fragment mówiący o uczuciowej obecności Boga w człowieku: „Trzecia obecność to obecność przez odczucie duchowe. Wiele dusz pobożnych bowiem zwykł Bóg nawiedzać pewnymi obecnościami duchowymi na wiele sposobów, przez które je orzeźwia, napęnia rozkoszą i radością. Lecz te duchowe obecności, podobnie jak i pozostałe, są przysłonięte, gdyż z powodu trwania życia doczesnego Bóg nie ukazuje się takim, jakim jest. (...)”. Tamże, s. 699.

<sup>100</sup> Ch. Taylor, dz. cyt., s. 40.

<sup>101</sup> Por.: W. James. *Doświadczenie religijne*. Wydanie polskie 3. Tłum. J. Hempel. Kraków 2001.

<sup>102</sup> „(...) dla wielu ludzi we współczesnym świecie oba te stanowiska pozostają nadal do przyjęcia. Zwolennicy sekularyzacji mieli kiedyś nadzieję, że wraz z postępem nauki i oświecenia, a także wraz z artykulacją nowej, humanistycznej etyki coraz wyraźniej ujawniać się będzie iluzoryczna natura religii, której powaby odejdą w niepamięć, aż wreszcie zaczną budzić odrazę. Wielu wierzących uważało, iż brak wiary jest tak ewidentnie ślepotą na własne życzenie, że któregoś dnia ludzie obudzą się i raz na zawsze przejrzą na oczy. Tak się jednak nie stało i chyba stać się nie mogło. Ludzie nadal odczuwają pewien niepokój w zetknięciu ze światem niewiary: wydaje im się, że cierpi on na brak czegoś wielkiego, ważnego, że zignorowano im pewien wymiar głębokich pragnień, odcięto go od jakiejś szerszej rzeczywistości poza nami. (...) Jednocześnie jednak wciąż pociągają ludzi: poczucie godności, opanowania, dojrzałości i autonomii, które łączone są z niewiarą, i nic nie wskazuje na to, aby miało się to zmienić”. Ch. Taylor, dz.cyt., s. 46.

wskazywać, że większość ludzi czuje pociąg do obu stanowisk. Muszą wybrać jedną z dróg, lecz nigdy nie uwalniają się w pełni od tego, co pociąga ich w drugiej”<sup>103</sup>. James tłumaczy tę „największą bolączkę” współczesności, pisząc o problemie wyjścia poza pewnego rodzaju indywidualizm. Taylor odwołuje się do tezy swojego poprzednika, ale wskazuje jeszcze trzy – podstawowe, jego zdaniem – zjawiska pokazujące pełniejszy obraz współczesnej duchowości. Pisze o roli więzi zbiorowych i ich wpływie na relację człowieka z sacrum; o więzi religii z tożsamością narodową (istniejącej nadal w Polsce i Irlandii); zastanawia się nad sposobem, w jaki reakcja na pierwotne duchowe intuicje może znajdować przedłużenie w formalnych praktykach duchowych. Można powiedzieć, że autor *Oblicza religii dzisiaj* pyta przede wszystkim o rolę kościoła jako zorganizowanej formy życia religijnego i granice wyborów dokonywanych w odniesieniu do indywidualnego systemu wartości. Zresztą, celowo zapewne, pisząc o „duchowym rozdrożu współczesności”, używa sformułowania „racjonalny wybór”. Uderza w ten sposób w najczęściej poruszaną strunę jednego z wielu instrumentów, na jakich wygrywa się melodię „okupantów barykady”. Przyjrzyjmy się bliżej temu zestawieniu słów.

Rzeczownik odczasownikowy „wybór” funkcjonuje w naszym języku od XVI wieku<sup>104</sup>. Oznacza on przede wszystkim „wybieranie”, w drugiej kolejności także „to, co zostało wybrane”<sup>105</sup>. Pokrewny „wyborca”, o którym dzisiaj myślimy częściej niż o samym wybieraniu, pojawił się dopiero w XVIII wieku. Notabene, daty te są przełomowe także w wywodzie Taylora. Zdaniem autora *Oblicza religii dzisiaj* między XVI a XIX wiekiem przeszliśmy od modelu życia nazywanego „światem zaczarowanym”, charakteryzującym się ostrym kontrastem między sacrum a profanum, do modelu życia, w którym rolę sacrum pełni idea porządku moralnego<sup>106</sup>. W naszym kraju można mówić, co najwyżej o trwającym nadal przechodzeniu z jednego modelu do drugiego, o trwaniu obok siebie jednocześnie starego i nowego porządku<sup>107</sup>. W każdym razie, wiek XVIII i późniejszy nadał szczególną rangę

---

<sup>103</sup> Tamże, s. 46, 47. Pisze Taylor dalej: „Zatem wiara wyznawców religii jest dziś bardziej krucha, nie tylko dlatego, że inni ludzie, równie inteligentni, a często równie dobrzy i pełni oddania, nie zgadzają się z nimi, ale także dlatego, iż wierzący wciąż widzą swoje odbicie w tej drugiej perspektywie – widzą siebie jako tych, których przyciągnęła zbyt wygodna wizja świata. Któż bowiem wśród ludzi wierzących nie ma poczucia, że jego wizja Boga jest zbyt prosta, zbyt antropocentryczna, zbyt wygodna? (...) Po drugiej zaś stronie wciąż daje o sobie znać zrozumiała pokusa, jaką jest zew wiary. Nawet, gdy sądzimy, że nas samych to nie dotyczy, widzimy, że wiara pociąga innych. W przeciwnym razie etyka przekonań nie miałaby sensu”. Tamże, s. 47.

<sup>104</sup> *Słownik etymologiczny*. Red. Izabela Malmor. Warszawa – Bielsko-Biała 2010, s. 58.

<sup>105</sup> Tamże. Por. także: *Słownik języka polskiego*. Oprac. L. Drabik, A. Kubiak-Sokół, E. Sobol, L. Wiśniakowska. Warszawa 2007.

<sup>106</sup> O tym, że znajdujemy się w zupełnie innym porządku, świadczy, zdaniem Taylora, bojowy nastrój współczesnych.

<sup>107</sup> Taylor podkreśla, że taka sytuacja dotyczy jeszcze wielu społeczeństw na świecie.

rozumowi i wszystkim związanym z nim określeniom<sup>108</sup>. Człowiek współczesny chce postępować racjonalnie, tzn. zgodnie z rozumem, z myślą współczesną; nowoczesnie, efektywnie; w sposób przemyślany, logiczny i rozsądny<sup>109</sup>. Gdy podejmuje wybór, który można określić jako ‘racjonalny’, czuje się pewniej, gdyż wydaje się bliższy nowożytnym realiom. Tymczasem, jak podkreśla Taylor, duchowość nowoczesna wiele zawdzięcza wiekom wcześniejszym: „Od późnego średniowiecza możemy obserwować rosnący nacisk na religię osobistego zaangażowania i oddania, w odróżnieniu od form skoncentrowanych na zbiorowym rytuale”<sup>110</sup>. Traktowanie religii bardziej jako kwestii osobistej niż wspólnotowej, kojarzone dzisiaj z nowożytnością, nie jest więc niczym nowym. A jednak wydaje się, że określenie ‘racjonalny’, traktowane jako synonim słowa ‘aktualny’, staje się katalizatorem zmian w sytuacji zawieszenia między wiarą a niewiarą.

Zapomina się zwykle, iż w rozumieniu biorą udział nasze zmysły i że zapewnienie o racjonalności daje tylko poczucie pewności<sup>111</sup>. Możliwość dokonania wyboru, darowana kiedyś tylko jednostkom, dziś jako elementarne prawo każdego człowieka nie stanowi wielkiej atrakcji. Czy wybór dokonany bez udziału zmysłów nie byłby jedynie ogromną odpowiedzialnością<sup>112</sup>? „Masz wybór” – słyszę, gdy mam zdecydować o czymś w swoim życiu. To krótkie przyzwolenie, dając wymarzoną wolność, obarcza przecież odpowiedzialnością za stojącą za moim wyborem decyzję. Wkrótce zastąpi je równie lapidarne podsumowanie wysiłków: „twój wybór”, które – nie tylko potwierdza, iż moja droga życiowa pozostaje w moich rękach, ale wnosi cień cudzego spojrzenia na moje poczynania. „Twój wybór” oznacza samotność i w podejmowaniu decyzji, i w ponoszeniu konsekwencji („To był twój wybór”; „Sam tak zdecydowałeś”; „Sam tego chciałeś” itd.). Powiedzenie: „Mam wybór”, gdy odwołuję

---

<sup>108</sup> ‘Rozum, umysł’ to rzeczowniki utworzone od czasowników ‘rozumieć, umieć’. Wskazują na następujące znaczenia: 1° ‘umysł, inteligencja’; 2° ‘umiejętność radzenia w sobie w życiu, mądrość, rozsądek, roztropność’; 3° dawniej ‘fortel, pomysł, podstęp’; od XIV w. *Słownik etymologiczny...*, s. 353.

<sup>109</sup> Przywołuję podstawowe znaczenia słowa ‘racjonalny’. Por.: *Słownik synonimów...*

<sup>110</sup> Ch. Taylor, dz. cyt., s. 11 i dalej: „Możemy to dostrzec zarówno w ruchach i stowarzyszeniach religijnych (...), takich jak Bracia Wspólnego Życia w XV wieku, jak i w wymaganiach, jakie hierarchie i dostojnicy Kościołów stawiali wiernym. Jednym z pierwszych przykładów owych wymagań jest decyzja soboru laterańskiego z 1215 roku, zgodnie z którą wszyscy wierni winni przynajmniej raz do roku spowiadać się przed księdzem i uzyskać rozgrzeszenie, tak by móc przystąpić do Komunii. (...) Punkt zwrotny, w którym ogłoszono, że zbawienie osiąga się przez wiarę, oznaczał radykalną dewaluację rytuału i zewnętrznej praktyki na korzyść wewnętrznej wierności Chrystusowi jako Zbawicielowi”. Tamże, s. 11, 12.

<sup>111</sup> Formą podstawową czasownika ‘rozumieć’, od którego pochodzi słowo ‘rozum’, jest ‘umieć’. Prasłowiańskie *uměti* pochodzi od prasłowiańskiego *umь* (‘rozum’) rzeczownik prasłowiański *umь* jest kontynuacją praindoeuropejskiego *au-mó* pochodzącego od pierwiastka *au* – ‘odbierać zmysłami, czuć, rozumieć’. *Słownik etymologiczny...*, s. 353.

<sup>112</sup> Słowo ‘wybór’ pochodzi od czasownika ‘brać’ oznaczającego: 1° ‘ujmować, chwycić’; 2° ‘przejmować, przyjmować’; 3° ‘napadać, przenikać’; 4° ‘poczytywać, mieć za kogoś, za coś’. Od ‘brać’ pochodzi także wyraz ‘brzemień’. *Słownik etymologiczny...*, s. 57.

się także do poznania zmysłowego, oznacza porzucenie niezdecydowania, pójście o krok dalej od tych, którzy wciąż stoją przed wyborem. Przecucie czy uczucie prowadzi wybierających. Rzeczywistość, wybrana wizja świata staje się czymś, co można poczuć. „W epoce, która wydaje się być zdominowana przez «wykształconych spośród tych, którzy gardzą religią», by użyć frazy Schleiermachera – pisał Taylor – w istocie najbardziej wartościowy jest duchowy wgląd / odczucie”<sup>113</sup>.

Pozostanę na razie w tym szczególnym, możliwym jak dotąd tylko w naszej epoce miejscu – tuż przed dokonaniem wyboru. Co dzisiaj znaczy podział między tymi, którzy dokonali wyboru a tymi, którzy dopiero mogą – choć nie muszą – go dokonać? O tych pierwszych jako lepszych myślał jeszcze James, gdy pisał o „podwójnie narodzonych”, czyli ludziach potrafiących bardziej przenikliwie patrzeć na świat<sup>114</sup>. Taylor, chcąc pokazać rolę sacrum w jak najszerszym spectrum współczesności, łagodził ponure diagnozy autora *Prawa do wiary*. Filozofia rozdroża duchowości, poszerzona o tezy Taylora, traci swój pierwotny pejoratywny oddźwięk. Fakt, że nasza epoka radzi sobie z łączeniem różnych wzorców religijnych może być świadectwem ciągłej gotowości do przemyślenia na nowo raz dokonanych interpretacji rzeczywistości. Wolność wyboru staje się taką samą opcją jak wolność od dokonywania wyboru, a czasem nawet ta pierwsza jest wypierana przez drugą. Decyzję o niedokonywaniu wyboru w kwestii religii można traktować jako przejaw tolerancji, czyli akceptacji różnorodności. A nawet więcej. Nie tylko z perspektywy socjologiczno-teologicznej różnorodność rozumiana jest jako najlepszy z możliwych wyborów. Jej prymat nad innymi opcjami stanowi najważniejszy wyróżnik wieku:

Modernizm usankcjonował wieloznaczność i wieloznaczeniowość w koncepcjach poznawczych i estetycznych, w doświadczeniu historycznym i jego reprezentacjach, w językach artystycznych i ich przekazach. Wprowadzając jako zasadę dialog wykluczających się i nawzajem polemicznych koncepcji artystycznych i modeli kultury, usankcjonował tym samym permanentny spór w rozumieniu postaw, które się za nimi kryją i interpretacji znaczeń, które one niosą, a zatem wielość doświadczeń i wielość sposobów ich ekspresji (narracji, języków, poetyk, estetyk). W centrum komunikacji na wszystkich poziomach kultury modernizm umieścił tym samym modalności tego wielogłosu – jako podstawowe doświadczenie (...) każdego uczestnika i odbiorcy kultury<sup>115</sup>.

---

<sup>113</sup> Taylor, dz. cyt., s. 78.

<sup>114</sup> Tamże, s. 29, 30.

<sup>115</sup> W. Bolecki. *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*. Warszawa 2012, s. 15, 16. Badacz opisuje wielogłos jako sposób komunikowania się we współczesnym społeczeństwie: „Modalności są faktami kultury w tym sensie, że tworzą w niej gęsty, choć czasem niewidoczny system wzruszeń i emocji, zachowań i wartości, sterujący przekonaniem i wypowiedziami w bardzo różnych polach aktywności człowieka. Uczestnicy życia publicznego komunikują się za pomocą różnych języków, tekstów, idiolektów i socjolektów, aluzji, symboli, pól skojarzeniowych etc., a żaden z tych instrumentów komunikacji nie jest neutralny ani aksjologicznie, ani światopoglądowo, ani poznawczo. (...) Faktycznie więc komunikacja w kulturze (...) odbywa się nie poprzez

Różnorodność wartości, po które sięga współczesny człowiek, mieszając często religię, politykę, naukę, gospodarkę itp., zmienia sposób zwłaszcza religijnej hierarchizacji życia. „W nowoczesnych społeczeństwach coraz rzadziej są stawiane normatywy moralne, coraz częściej kreuje się wymogi pragmatyczne” – pisze Janusz Mariański<sup>116</sup>. Wybieranie z wielości wartości czy raczej opcji<sup>117</sup> ogranicza się nawet do selekcjonowania modnych i użytecznych w danej chwili stylów życia. Szerzenie się podobnych postaw jest dowodem nie tylko rozwoju indywidualizmu (w obrębie którego usankcjonował się nawet termin „osobista hierarchia aksjologiczna”<sup>118</sup>), ale i sposobem komunikowania się z innymi. Taylor twierdzi, że równoczesna obecność odmiennych opcji sprzyja „wzajemnej prezentacji”, czyli komunikowania się w tłumie obcych, przypadkowo spotkanych osób, którzy stają się w ten sposób potrzebni do naszej autoprezentacji<sup>119</sup>. Autor *Oblicza religii dzisiaj* stwierdza, że połączenie obserwacji z prezentacją (zgodnie z zasadą: obserwuję innych i sam także pozwalam się obserwować), które można uznać za charakterystyczny sposób budowania więzi międzyludzkich, zastąpiło ćwiczenie charakteru, w znacznym zakresie fundujące tradycyjny sposób komunikacji<sup>120</sup>. Innymi słowy: poznawanie siebie przez pryzmat innych wypiera w znacznym stopniu porozumienie, którego celem było poznanie innych, poprzedzone samopoznaniem<sup>121</sup>. Taylor nazywa nowy porządek społeczny modelem lub epoką postdurheimowską. Nawiązanie do badań autora *Elementarnych form życia religijnego* pomaga wskazać różnice między starym a nowym porządkiem. Najważniejsze dla podjętych w tym rozdziale rozważań zmiany polegają na tym, że sacrum (religijne i „laickie” – jak pisze Taylor) przestało łączyć się z polityczną lojalnością, a rozluźnienie więzów wspólnotowych pozwoliło

---

wymianę informacji (...), lecz poprzez wielogłoś, dialog i interferencję różnych modalności – zawsze poprzedzających i warunkujących jednostki informacji. Z kolei wielogłoś modalności (światów mentalnych) implikuje wielogłoś idei, programów, postaw, dzieł, znaczeń, wartości tworzących kulturę”. Tamże, s. 14.

<sup>116</sup> J. Mariański. *Sekularyzacja i desekularyzacja w nowoczesnym świecie*. Lublin 2006, s. 11.

<sup>117</sup> Tamże. Mariański odróżnia „trwałe wartości” od opcji czy modnych i szybko przemijających stylów życia. Autor kilkakrotnie podkreśla związek różnorodności i pragmatyczności: „Różnorodność opcji może prowadzić do zobojętnienia wobec trwałych wartości, zwątpienia w ich obowiązywalność, a nawet do swoistej pragmatyzacji świadomości religijnej”. Tamże.

<sup>118</sup> Tamże.

<sup>119</sup> Pisze Taylor: „(...) nowe, bardziej zindywidualizowane dążenie do szczęścia, rozluźnienie niektórych więzi i wspólnych sposobów życia z przeszłości, rozpowszechnienie się ekspresywnego indywidualizmu i kultury autentyczności, wzrost znaczenia przestrzeni wzajemnej prezentacji – wszystkie te elementy wskazują chyba na powstanie nowego wspólnego istnienia w społeczeństwie”. Ch. Taylor, dz. cyt., s. 69.

<sup>120</sup> Taylor uważa, że „(...) potrzeba ćwiczenia charakteru zesłała na (...) dalszy plan, jak gdyby moralność wzajemnego poszanowania się była zakorzeniona wyłącznie w ideale autentycznego samospełnienia się; a tak bez wątplenia myśli dziś wielu młodych ludzi, nieświadomych tego, że straszliwe XX – wieczne abberacje faszystów i radykalnego nacjonalizmu również popijały z ekspresywistycznego źródła”. Tamże, s. 72.

<sup>121</sup> Taylor pisze wprost, że znajdujemy się obecnie na granicy solipsyzmu i komunikacji. Tamże, s. 67.



rozwinąć się nowemu indywidualizmowi, w obrębie którego panuje zasada: „niech każdy idzie swoją ścieżką duchowej inspiracji”<sup>122</sup>.

Jeśli jedyne, co można zrobić, na co stać współczesnego człowieka na skutek dłuższego stania okraciem na barykadzie, na skutek (bezwiednego nieraz) dryfowania po morzu duchowej różnorodności, jest wzajemna prezentacja, spróbuję naszkicować kilka elementów pokazujących, jak prezentują się przed sobą nawzajem wierzący i ci, którzy deklarują większe zaufanie dla rozumu niż wiary. Nie chodzi o spojrzenie, w którym wiara wyklucza rozum i odwrotnie. Nie chodzi też o prezentację stanowisk pośrednich między skrajnym racjonalizmem i skrajnym fideizmem<sup>123</sup>. Chodzi o ujęcie - nazywam je w odróżnieniu od konfliktowego nastawienia nowożytnych – dialogowe, pozwalające zaprezentować sposoby szukania sensu wiary i religii na różnych gruntach jednocześnie. Co łączy reprezentantów stanowisk znajdujących się po dwóch stronach Jamesowskiej barykady? Sama barykada właśnie. Każdy z nich może przecież stać na rozdrożu, może obserwować obie strony, może w ten sposób szukać zrozumienia innego, może – w końcu – próbować zrozumieć siebie. „Szukamy jedynie tego, czego nie posiadamy” – pisał ks. Józef Tischner – „Zarazem jednak to, czego szukamy, jest już naszym udziałem, już powierza siebie naszym przecuciom, naszej wyobraźni, pamięci, ma w nas swoją ideę”<sup>124</sup>. Poszukiwanie sensu wiary i religii na różnych gruntach jednocześnie autor *Myślenia według wartości* nazywa myśleniem religijnym:

Człowiek, którego rozum szuka wiary i którego wiara szuka rozumu – myśli religijnie. Poprzez jego myślenie przejawia się jego wiara i poprzez jego wiarę przejawia się jego myślenie. Między wiarą i myśleniem nie ma przepaści niemożliwej do przekroczenia. Nie ma też dążenia, by jedno zniszczyć przez drugie<sup>125</sup>.

---

<sup>122</sup> Tamże, s. 78. Autor *Oblicza religii dzisiaj* w następujący sposób opisuje szerzenie się ekspresywizmu po drugiej wojnie światowej: „Religijne życie czy praktyki, w których zaczynam uczestniczyć, nie tylko muszą być przez mnie wybrane, ale muszą też przemawiać do mnie, mieć sens w kontekście mojego rozwoju duchowego, tak jak go pojmuję. To prowadzi nas jeszcze dalej. Wcześniej uważano, że wybór denominacji dokonuje się w obrębie ustalonych ram, które wyznacza na przykład wiara apostołów, wiara (...) szerszego «Kościoła». W obrębie tych ram wiary wybieram Kościół, w którym czuję się najlepiej. Lecz jeśli teraz w centrum uwagi znajduje się moja droga duchowa, a więc intuicje przemawiające do mnie w czulszych językach, które uważam za sensowne, to zachowanie takich czy innych ram staje się coraz trudniejsze”. Tamże, s. 73, 74.

<sup>123</sup> O skrajnych sposobach rozumienia idei myślenia religijnego pisał ks. Tischner: „Nowożytna filozofia religijna i antyreligijna obeszała się dość surowo z ideą myślenia religijnego. Skrajny racjonalizm, którego wyrazem stał się ateizm epoki Oświecenia, zakwestionował sens takiego myślenia: myślenie religijne to – w jego oczach – myślenie według dogmatów wiary, a więc nie jest to naprawdę myślenie, ponieważ nie jest to myślenie dostatecznie krytyczne. Skrajny fideizm zajął przeciwstawną postawę: myśleniem autentycznym jest jedynie myślenie rozwijające się według Objawienia, które w fideizmie sprowadza się do indywidualnej inspiracji przez łaskę bezpośrednio daną”. Ks. J. Tischner. *Myślenie religijne*. W: tegoż: *Myślenie według wartości*. Kraków 2011, s. 71. W dalszej części odwołuję się do tego artykułu, s. 370 – 393.

<sup>124</sup> Tamże, s. 70.

<sup>125</sup> Tamże.

Myślenie religijne oznaczające, mówiąc najogólniej, wyróżnione przez św. Augustyna, szukanie wiedzy o wierze syntezuje dwa – przeciwstawne dla wielu racjonalistów – pojęcia, dwie postawy: „wiera szuka rozumienia” i „rozum szuka wiary”<sup>126</sup>. Przeczucia ks. Tischnera, dotyczące prób przekroczenia owej przepaści, nie-przepaści, potwierdzają kolejne prace o poszukiwaniu sacrum (*Sacrum na nowo poszukiwane. O literaturze polskiej po 1989 roku*<sup>127</sup>) czy, bardziej metaforycznie, głodzie sacrum (*Ssanie. Głód sacrum w literaturze polskiej*<sup>128</sup>). Potrzeba wessania się do szpiku kości także duchowego organizmu zachęca do podejmowania wciąż od nowa wysiłku szukania.

Do jednego ze sposobów prezentowania się wierzących, czyli poszukiwania sensu religii wewnątrz jej świata, nawiązałam w pierwszej części rozdziału. Autor *Myślenia według wartości* pisze o trzech wymiarach myślenia w ogóle: subiektywnym, dialogicznym i obiektywnym. Wymiar subiektywny pokazuje, kim jest podmiot myślenia religijnego. Podmiot poezji zaangażowanej religijnie może być katolikiem czy - sięgając po wniesione przez nowożytność uszczegółowienie kwestii – praktykującym katolikiem. Bliskie mu będą praktyki religijne budujące wspólnotę, bliskie pragnienie zrozumienia cierpienia czy zła w świecie. Jego postawa będzie realizować w pełni pierwszy wymiar myślenia – wymiar subiektywny – ponieważ widać w niej próbę formowania własnej wiary. Opisując ten wymiar myślenia, wykorzystuje Tischner pojęcie „wewnętrznego nauczyciela”. Dla *homo religiosus* jest nim Chrystus, traktowany jako nauczyciel podstawowych dociekań człowieka. Pytania, będzie sobie zadawał dotyczą najważniejszych dla wiary wartości: prawdy, dobra i piękna. Tischner podkreśla rolę prawdy, pierwszej wśród wartości w ujęciu św. Augustyna<sup>129</sup>. Pytanie o prawdę pozwala otworzyć się na łaskę, sprawia, że „nowy człowiek”, odmieniony przez wiarę, szuka przede wszystkim prawdy.

Tym, co charakteryzuje poezję piszących z wnętrza religii jest łatwość czy gotowość do zawierzenia. Jak sama nazwa wskazuje: wierzący to ktoś, kto wierzy, zawiera komuś lub

---

<sup>126</sup> Myślenie religijne wewnątrz religii można scharakteryzować w następujący sposób: „Kluczem (...) jest słowo «szukanie» – wiera szuka rozumienia i rozum szuka wiary. (...) Myślenie religijne zakorzenione jest w doświadczeniu religijnym i z niego wyrasta. Jest myśleniem człowieka zaangażowanego w świat wiary. Takie zaangażowanie wymaga podwójnej afirmacji: afirmacji wiary i afirmacji rozumu”. J. A. Kłoczowski OP. *Józef Tischner – strategie „myślenia religijnego”*. W: *Pytając o człowieka. Myśl filozoficzna Józefa Tischnera*. Red. W. Zuziak. Kraków 2001, s. 128, 129.

<sup>127</sup> *Sacrum na nowo poszukiwane. O literaturze polskiej po 1989 roku*. M. Ołdakowska-Kuflowa, L. Giemza. Lublin 2015.

<sup>128</sup> J. Lubelski. *Ssanie. Głód sacrum w literaturze polskiej*. 2015.

<sup>129</sup> „U św. Augustyna, nie bez wpływu greckiej myśli krytycznej, ustala się nowy ład następstwa wartości. Umierający Chrystus огоłocił się z piękna. Prawda nie musi być piękna, może ona ukazać się także w brzydocie. Ale nie ma rzetelnego dobra, jak tylko dobro ukazujące się w świetle prawdy. Wszelka obietnica zbawienia musi przejść przez ogniową próbę pytania o prawdę. Myślenie, które żyje, pytając o prawdę, okazuje się warunkiem zbawienia”. Ks. J. Tischner. *Myślenie religijne...*, s. 377.

czemuś. Tischner podkreśla, że wiara chrześcijańska jest wiarą w Kogoś, zawierzyć znaczy być wiernym wobec Kogoś. „Tak pojęta wiara – wiara jako wierność zawierzenia – poprzedza poznanie”<sup>130</sup> – pisze Tischner. Wymiar dialogiczny myślenia religijnego dobrze pokazuje zależność między wiarą a rozumieniem. Wiara rozumiana jako zdolność zawierzenia poprzedza myślenie, ponieważ odwołuje się do świadectwa czyjejs wiary. Tischner pisze o świadectwie Jezusa Chrystusa jako podstawowym punkcie odniesienia dla wierzącego. To pierwsze wśród świadectw wiary, które tworzą łańcuch zawierzenia. Pierwsze i najważniejsze, gdyż pozostałe odwołują się do niego<sup>131</sup>. W wymiarze dialogicznym ujawnia się także różnica między zawierającym i tym, który nie potrafi zawierzyć. Różnica i źródło sporu kryjącego się za pytaniem: Czy istnieje lub istniał kiedykolwiek wiarygodny świadek wiary<sup>132</sup>?

W chrześcijaństwie podstawowa logika ładu opiera się na przystosowaniu, jak pisze ksiądz Tischner, pogańskiej filozofii sceny (Arystoteles) do chrześcijańskiego sposobu myślenia (św. Tomasz z Akwinu). „Świat jest przestrzenią dramatu, jest sceną zorganizowaną według logiki rządzącej ludzkim dramatem”<sup>133</sup>. Ziemia pojęta jako scena staje się punktem wyjścia dla trzeciego, obiektywnego, wymiaru myślenia religijnego. Można powiedzieć, że obiektywny wymiar myślenia odwołuje się do potęgi analogii. Wykorzystanie zdolności transcendowania, którą przyznawali rozumowi także scholastycy, pozwala przenieść scenę w stronę Boga. Metaforyzacja sceny, czyli przechodzenie „od badania tego, co widzialne, do badania tego, co niewidzialne”<sup>134</sup> jest jednym ze sposobów wyjaśniania formuły „rozum szuka wiary”. Tak pojmować metaforyzację sceny będzie *homo religiosus* – przejście od rzeczy widzialnych do niewidzialnych jest naturalnym kierunkiem jego myślenia. Zwolennik racjonalizmu będzie próbował „sprawdzić” u ż y t e c z n o ś ć religijnej metafory. Zapewne

---

<sup>130</sup> Tamże, s. 380.

<sup>131</sup> „Wiara pojęta jako dziejowość zawierzeń, dojrzewa według swoistych dla siebie reguł. W tym punkcie odsłania się głęboka różnica między myśleniem dialogicznym według świadectwa świadków a myśleniem monologicznym według reguł sprawdzalności obiektywnej. Dla myślenia monologicznego upływający czas bądź nie ma żadnego znaczenia dla prawdy, np. w naukach matematycznych, bądź jest przeszkodą na drodze ku pewności, np. w naukach eksperymentalnych, które wymagają równoczesności wydarzeń i obserwacji wydarzenia. Mówimy często: czas niesie zapomnienie. Ale w przypadku dziejów zawierzeń jest inaczej. Czas spełnia rolę ogniowej próby wiary. Mówimy wszakże: prawdziwa wierność dojrzewa w czasie. **Upływający czas jest czasem narastających świadectw.** Coraz więcej ludzi wchodzi w dramat, który się ongiś rozpoczął. To daje do myślenia. Rodzi się przypuszczenie, a potem pewność, że w owym dramacie kryje się coś uniwersalnego – coś, co wszystkim opowiada. (...) **W ten sposób wyjaśnia się paradoks, że więcej pewności może się zdarzyć u odległego świadka niż u świadka bezpośredniego**”. Tamże, s. 381.

<sup>132</sup> „Spór o możliwość lub niemożliwość wiarygodnego świadka przenika niezwykle głęboko współczesne myślenie filozoficzne. Trzeba dobrze pojąć sens tego sporu. Nie jest to spór o taka czy inna teorię, spór o autentyczność takiego lub innego wydarzenia. W gruncie rzeczy jest to spór o możliwość lub niemożliwość dziejów, spór o znaczenie wolności w procesie prawdy, spór o sens lub bezsens męczeńskiej śmierci świadków”. Tamże, s. 384.

<sup>133</sup> Tamże s. 386.

<sup>134</sup> Tamże, s. 387.

dlatego w poezji niezaangażowanej religijnie formuła „rozum szuka wiary” znajduje wyraz w licznych nawiązaniach do tradycji chrześcijańskiej i innych, czasem trudnych do sklasyfikowania tradycji religijnych.

Wydaje się, że w twórczości wielu współczesnych poetów najłatwiejszy do uchwycenia jest obiektywny wymiar myślenia religijnego. Wszystkie wymiary myślenia religijnego pojawiają się w każdym myśleniu. „Myślenie religijne jest jedno, a teologii może być wiele”<sup>135</sup> – podkreśla Tischner. Inaczej jednak kształtuje się namysł nad sensem wiary płynący z wnętrza religii, inaczej – funkcjonujący poza jej światem.

Myślenie religijne nie oznacza tylko namysłu nad własną religią; może być rozwijane przez osoby głoszące tezy areligijne, a nawet przez zdeklarowanych ateistów czy agnostyków. Marek Rembierz pisze, że jest ono wyrazem współczesnego pluralizmu religijnego i światopoglądowego<sup>136</sup>. Co ważniejsze, myślenie religijne może prowadzić z zewnątrz świata religii do jej wnętrza:

W myśleniu religijnym rozpatruje się m.in. kwestię transcendencji (...), zwłaszcza tego, jak człowiek – w kontekście religii – przekracza samego siebie i tego, co go przekracza, wzywając do przekraczania samego siebie. Zwraca się też baczna uwagę na te „tropy transcendencji”, które idą z zewnątrz wiary religijnej i zdają się – w jakiejś mierze – prowadzić do jej wnętrza. Są to tropy wychodzące z pozycji zdystansowanych i krytycznych względem wiary religijnej<sup>137</sup>.

Trudno nie zauważyć, że prezentacja jednej i drugiej strony charakteryzuje się ogromnym wysiłkiem przybliżenia rzeczy ponadrozumowych. Konkretnie realizacje poetyckie mogą służyć manifestacji indywidualizmu ekspresywnego<sup>138</sup>, promującego przekraczanie stereotypów społecznych w celu odnalezienia własnej drogi życiowej. Rewolucja konsumencka oprócz zniw w postaci dobrobytu gospodarczego spowodowała także nadprodukcję wartości (jak sądzą socjologowie) czy deficyt prawdziwych wartości (w opinii historyków literatury), a w rezultacie pozwoliła na dokonywanie najróżniejszych i wcale nieostatecznych wyborów duchowych. Kluczowa zasada nowego indywidualizmu zakłada, że każdy robi swoje i nikt nie krytykuje nawzajem swoich wartości<sup>139</sup>.

---

<sup>135</sup> Tamże, s. 392.

<sup>136</sup> Por. M. Rembierz. *Tropy transcendencji.... . Współczesne myślenie religijne wobec pluralizmu światopoglądowych*. Korzystam z wersji internetowej: [www.swiatislowo.ath.bielsko.pl/sis23/02-rembierz-tropy-transcendencji.pdf](http://www.swiatislowo.ath.bielsko.pl/sis23/02-rembierz-tropy-transcendencji.pdf) [dostęp: 22 września 2015 r.], numery stron wg wydruku.

<sup>137</sup> Tamże, s. 25.

<sup>138</sup> Por.: Ch. Taylor, dz. cyt., s. 63 – 84.

<sup>139</sup> O ideałach, które pozwalają utrzymać porządek w nowym społeczeństwie czytaj: tamże, s. 69.

Przemiany świadomości społecznej, rozpoczęte w latach 60., zmieniły sposób patrzenia na młodość. Klucze współczesnego rozumienia ideału młodości należą do branży reklamowej. Reklama pozwoliła modzie, w obrębie której splata się ze sobą, jak pisze Taylor, mnóstwo działań indywidualnych, stać się jedną z ważniejszych form społecznego imaginarij. Bohater liryczny współczesnej poezji chętnie wyraża silnie dziś akcentowaną świadomość młodych, którzy zdają sobie sprawę z tego, że znajdują się w najlepszym punkcie życia: pomiędzy dzieciństwem a skrępowaną przez odpowiedzialność dorosłością. Być może dlatego wiele wierszy staje się zapisem izolacji, budowania twierdzy, która pozwala obserwować tłum obcych z bezpiecznej odległości. Rola obserwatora zostaje, zresztą, bardzo szybko uzupełniona prezentacją siebie – sama ucieczka od określonych ról pozwala poznać / nazwać opowiadającego. Świadomość osaczenia przez innych, którzy także próbują wyrazić siebie w tłumie pokazuje podstawową trudność, z jaką mierzą się uczestnicy kultury „bogatej” – charakteryzującej się pluralizmem religijnym i światopoglądowym<sup>140</sup>. Świat barwniejszy duchowo jest bardziej narażony na wzajemne niezrozumienie<sup>141</sup>, ponieważ różnorodność tradycji wymaga głębszego zaangażowania, większej otwartości na wysiłek zrozumienia innego. „Gdy myślimy o podziałach religijnych czy też wyznaniowych, to tak naprawdę musimy dostrzec to, co nazywamy różnorodnością kultur, ale też i to, co w tej różnorodności występuje, przywiązanie do własnej tradycji, zwyczaju, do własnej historii. Wraz z pięknem dostrzeganym w różnorodności musimy też dostrzegać stałe poszukiwanie własnej, odrębnej tożsamości”<sup>142</sup> – pisze o. Dostatni. Taylor uważa, że budowanie więzi, oparte na połączeniu obserwacji z prezentacją, może być postrzegane jako przejaw nowych form religii w naszym świecie<sup>143</sup>. Zmiana świadomości religijnej, jaka nastąpiła po rewolucji indywidualistycznej, może wpływać także na transformację „starych” religii<sup>144</sup>. Indywidualiści naszych czasów, jeśli nawet dokonują wyboru związanego z wyznawaniem wiary, zostawiają sobie zwykle drogę

---

<sup>140</sup> Ojciec Dostatni przywołuje książkę Adama Michnika pt. *Kościół, lewica, dialog*, na jej podstawie stwierdza, że o pięknie i bogactwie kultury stanowi pluralizm i wielobarwność: „Polską kulturę tworzyli przecież nie tylko katolicy, ale również ewangelicy, prawosławni, muzułmanie, żydzi. I także ludzie niewierzący. (...) Mówi, że katolicyzm jako religia może inspirować i inspiruje wielu twórców kultury. Ale bardzo jednoznacznie akcentuje, że kultura jest jedna. Nie ma oddzielnej kultury jednego wyznani, nie ma kultury katolickiej, prawosławnej, protestanckiej, laickiej – jest kultura polska. I takiej – właśnie kultury – pluralistycznej, lecz pojmowanej jako jedność, musimy, zdaniem Adama Michnika, bronić”. T. Dostatni OP. *Duchowe wędrowanie. Teksty osobiste i religijne*. Poznań 2015, s. 36.

<sup>141</sup> Świadczy o tym dobitnie kryzys imigracyjny, którego obecnie doświadczamy. Por. także książkę pt. *Obóz świętych* Johna Raspail.

<sup>142</sup> T. Dostatni OP, dz. cyt., s. 32.

<sup>143</sup> Ch. Taylor, dz. cyt., s. 68.

<sup>144</sup> Por. Mariański. *Sekularyzacja i desekularyzacja...*, s. 43.

powrotu, czyli furtkę bezpieczeństwa sygnalizującą obecność podmiotu, który do końca sam stanowi o sobie:

(...) nowe, bardziej zindywidualizowane dążenie do szczęścia, rozluźnienie niektórych więzi i wspólnych sposobów życia z przeszłości, rozpowszechnienie się ekspresywnego indywidualizmu i kultury autentyczności, wzrost znaczenia przestrzeni wzajemnej prezentacji – wszystkie te elementy wskazują chyba na powstanie nowego sposobu wspólnego istnienia w społeczeństwie<sup>145</sup>.

Dążenie do religii bardziej zaangażowanej, „osobistej” – jak pisze Taylor – warunkujące w znacznym stopniu sekularyzację przyczyniło się do zmian w rozumieniu kategorii sacrum. Podjęta przez autora *Oblicza religii dzisiaj* próba naszkicowania aktualnej pozycji sacrum związanej z nowym społecznym imaginariem ekspresywnego indywidualizmu<sup>146</sup> kończy się diagnozą: „Obecność Boga nie sytuuje się już (...) w sacrum, ponieważ ta kategoria obumiera w odczarowanym świecie”<sup>147</sup>. Formułą cieszącą się obecnie większym powodzeniem jest pojęcie duchowości czy nowych duchowości. Sięgają po nie chętnie zarówno niezdecydowani, jak i ci, którzy stronią od deklaracji pozwalających przypisać ich myślenie konkretnej religii<sup>148</sup>. Jak podkreśla Mariański, nie istnieje jakaś jedna nowa duchowość, ale różne formy duchowości: „Duchowość uwolniona od przestrzeni (miejsca) Kościołów staje się duchowością poszukującą, zmienną i urzeczywistniającą się w wielu postaciach i formach”<sup>149</sup>. Tezę tę wspierają liczne definicje duchowości, w których podkreśla się zazwyczaj, iż duchowość jest pojęciem szerszym niż religijność<sup>150</sup>, a także traktuje się nową duchowość jako wyraz czystej transcendencji, nie ujętej „w ramy żadnej organizacji konfesyjnej”<sup>151</sup>. Co ciekawe, w licznych formach nowej duchowości można, zdaniem Mariańskiego, odnaleźć sacrum, które nie obumiera, a wędruje:

---

<sup>145</sup> Ch. Taylor, dz. cyt. s. 69.

<sup>146</sup> Taylor przenosi zależności panujące w świecie mody na teren religii, by pisać o powstawaniu jej nowych form. Charakteryzuje trzy modele życia tworzące porządek wyjściowy do obecnego (etykieta „durkheimowski” wskazuje na związek między wiarą w Boga i przynależnością do państwa). Modele te są związane z dwiema ścieżkami, jak pisze Taylor, katolicką i protestancką. Tamże, s. 75.

<sup>147</sup> Ch. Taylor, dz. cyt., 53.

<sup>148</sup> Pisze Janusz Mariański: „Oddzielanie duchowości od tradycji religijnej jest zjawiskiem typowo współczesnym”. W: tegoż: *Sekularyzacja. Desekularyzacja. Nowa duchowość. Studium socjologiczne*. Kraków 2013, s. 20. Autor zaznacza, że „Obydwie formy – religijność i duchowość – nie muszą się sobie przeciwstawiać, wręcz przeciwnie, w rzeczywistości często wzajemnie się przenikają, chociaż socjologowie chętnie oddzielają je od siebie i traktują alternatywnie, umieszczając nową duchowość poza kontekstem religijnym”. Tamże, s. 149.

<sup>149</sup> Tamże, s. 189. W innym miejscu pisze: „Nowa duchowość pozbawiona konkretnych form zinstytucjonalizowanych jest ulotna jak piasek na pustyni, ale we współczesnych kontekstach społeczno-kulturowych jest w ofensywie”. Tamże, s. 171.

<sup>150</sup> Por. rozdział pt. *Nowa duchowość*. Tamże, s. 145 – 193.

<sup>151</sup> Z. Zarębianka. *Czytanie sacrum...*, s. 97

Sacrum uwolnione z instytucjonalnych więzi jest czymś wędrującym, wszędobylskim, przemieszczającym się z miejsca na miejsce, pojawiającym się nawet w miejscach, z których wydawałoby się, że zostało ostatecznie wyparte<sup>152</sup>.

Można zapytać za Taylorem, czy wzorzec duchowości w naszym świecie będzie w coraz większym stopniu zależał od osobistych decyzji? Skoro wciąż poszukuje się własnej tożsamości, to – w mniejszym lub większym zakresie – dokonuje się stale także wyborów duchowych. W naturalny sposób zwiększa się zakres pojęć wykorzystywanych do badania sensu wiary i religii, ale samo szukanie nie odróżnia współczesnych do ludzi średniowiecza. I ci, którzy deklarują swą wierność wobec Boga, i dystansujący się od podobnych deklaracji myślą religijnie. „Trzeba dziś w naszym myśleniu o religii raz jeszcze powrócić do dawnych metafor i symboli, odkryć na nowo ich sens i podjąć próbę myślenia z wnętrza owych metafor”<sup>153</sup> – radę księdza Tischnera mogą wykorzystać także niezdecydowani. Wszyscy mogą traktować podjęcie wyboru w kwestii wiary jako krok do przodu we wspólnym myśleniu religijnym, jako ekspansję „ja” na otwarte dla każdego tereny niestarzejacej się i niemłodniejącej, ale dynamicznie rozwijającej się duchowości.

\*\*\*

Radę księdza Tischnera wykorzystuje Alain Badiou. Książka o świętym Pawle jest jedną z kilku propozycji francuskiego filozofa próbującego odnowić „zużyte” metafory i symbole. Badiou zaczyna od krytyki dotychczasowego uniwersalizmu. Chrześcijaństwo jest, jego zdaniem, największym zagrożeniem nowożytności, ponieważ głosi istnienie jedynej prawdy. Badiou przyznaje najważniejsze miejsce potędze myślenia. Propozycję autora *Ustanowienia uniwersalizmu* można by opisać tak: wszystko jest myśleniem, a więc i życie, i śmierć, i wiara i niewiara; wszystko zatem można pomyśleć inaczej niż dotychczas. Nie ma podziału na świat religijny i niereligijny, nie istnieje podobna opozycja. Wystarczy przedefiniować podstawowe pojęcia funkcjonujące w powszechnym słowniku ludzkości („stare” metafory i symbole). Sposób na odnowienie języka, w którym myślimy, wygląda u Badiou następująco:

Pozostaje tylko rozwinąć ich [maksym funkcjonujących w powszechnym języku – SG] podskórną pojęciową organizację, oddając sprawiedliwość temu, który decydując, że nikt nie jest wyłączony spod wymagań prawdy, i oddzielając prawdę od prawa, sam jeden wywołał kulturową rewolucję, od której wciąż zależy<sup>154</sup>.

---

<sup>152</sup> J. Mariański. *Sekularyzacja. Desekularyzacja. Nowa duchowość...*, s. 190.

<sup>153</sup> Ks. J. Tischner, dz. cyt., s. 393.

<sup>154</sup> A. Badiou. *Święty Paweł. Ustanowienie uniwersalizmu*. Przekł. J. Kuryła, P. Mościcki. Kraków 2007, s. 26.

Badiou wybiera osobę św. Pawła, inspirującego wcześniej takie postaci jak: Hegel, August Comte, Nietzsche, Freud, Heidegger czy Lyotard<sup>155</sup>. W *Ustanowieniu uniwersalizmu* św. Paweł traktowany jest jako wzór twórczej zmiany świata. Święty Paweł jest nazywany myślicielem – poetą wydarzenia. Nauczanie apostoła, świadka wiary dla wierzących, staje się w nowym uniwersalizmie przykładem filozofii tworzonej, jak chce Badiou na zupełnie innych prawach (nazywa się ją anty-filozofią). Kluczowy wydaje się brak jakichkolwiek założeń. Jedynym pewnikiem ma być przekonanie, że nie istnieje jedyna, niepodważalna prawda, a więc każdy musi sam stworzyć – pomyśleć – własną prawdę na temat wydarzenia.

Samo wydarzenie, o którym opowiada apostoł, a więc spotkanie ze Zmartwychwstałym w drodze do Damaszku, w ogóle zmartwychwstanie autor *Ustanowienia uniwersalizmu* nazywa bajką<sup>156</sup>. Zmartwychwstanie Chrystusa pozostaje najważniejszym punktem nauczania św. Pawła, ale nie w sensie, w jakim powszechnie się je przyjmuje:

Jest ono czystym wydarzeniem, otwarciem epoki, przekształceniem stosunków między tym, co możliwe i niemożliwe. Dzieje się tak, ponieważ zmartwychwstanie Chrystusa nie jest celem samym w sobie, jak ma to miejsce w przypadku faktu (zarówno zwykłego, jak i cudownego). Jego prawdziwy sens polega na tym, że świadczy ono o możliwym zwycięstwie nad śmiercią, którą (...) Paweł wyobraża sobie nie jako coś faktycznego, ale raczej jako podmiotową dyspozycję<sup>157</sup>.

Autor *Ustanowienia uniwersalizmu* tłumaczy, że podobnie Żyd i Grek w słowniku świętego Pawła nie oznaczają konkretnych ludzi, ale podmiotowe dyspozycje. Reprezentują dwa dyskursy: prawa i mądrości<sup>158</sup>. Badiou nazywa je „reżimami dyskursu”<sup>159</sup> i zakłada, że dla świętego Pawła stanowią one dwie strony tego samego panowania. Apostoł wprowadza „dyskurs chrześcijański”, odróżniając jego działania od działań poprzednich dyskursów:

---

<sup>155</sup> Tamże, s. 18.

<sup>156</sup> Tamże, s. 17.

<sup>157</sup> Tamże, s. 53.

<sup>158</sup> „Dyskurs żydowski jest dyskursem wyjątku, ponieważ znak proroczy, cud, znak bycia wybranym wskazują na transcendencję jako na coś poza naturalną całością. Sam lud żydowski jest jednocześnie znakiem, cudem i wybrańcem. Jest absolutnie wyjątkowy. Dyskurs grecki odwołuje się do kosmicznego porządku, aby się do niego dopasować, podczas gdy dyskurs żydowski odwołuje się do wyjątku, aby przekształcić boską transcendencję w znak”. Tamże, s. 50.

<sup>159</sup> Tamże, s. 49.



Projekt Pawła polega na pokazaniu, że uniwersalna logika zbawienia nie może się dostosować do żadnego prawa, ani tego łączącego myśl z kosmosem, ani tego rządzącego skutkami wyjątkowego wybrania. (...) Trzeba wyjść od samego wydarzenia, które jest akosmiczne i bezprawne, nie łączy się z żadną całością i nie jest znakiem niczego<sup>160</sup>.

Badiou krytykuje prawo, ponieważ twierdzi, że odgórne nakazy wyzwalały w człowieku zło<sup>161</sup>. Innymi słowy: chodzi o to, żeby żadne prawo nie dyktowało warunków; o świadomość, że nic nie jest ustalone raz na zawsze. Kiedy pisze: "Jedyny istnieje, o ile zwraca się do wszystkich"<sup>162</sup>, stara się podkreślić, że prawdziwa uniwersalność powinna być pozbawiona centrum. W wolności, jaką ma dawać nowa perspektywa, zmartwychwstanie może przydarzyć się każdemu, kto pokona niemoc myślenia.

Podmiotowość rozumie Badiou za św. Pawłem jako połączenia ciała, odpowiedzialnego za uczynki, podległego prawu, i ducha, związanego z łaską oraz wiarą. Żadne z wymienionych pojęć nie powinno być w nowej uniwersalności łączone z religią. Wszystkie należy traktować jako dyspozycje podmiotu. Nauczanie św. Pawła dotyczące odmiennych celów ciała i ducha w „nowym” świecie wciąż rodzących się prawd ma podkreślać konieczność wyzwolenia się spod narzucanych zasad i podążania za żywiołem myślenia. Wiara, „wyznając zmartwychwstanie jednego człowieka, głosi jego m o ż l i w o ś ć dotyczącą wszystkich"<sup>163</sup>. Zadaniem „nowego” człowieka jest dostrzeżenie i głoszenie możliwości pokonania śmierci, a więc głoszenie wydarzenia. „Jezus jest imieniem tego, co zdarza się nam wszystkim"<sup>164</sup> – pisze autor *Ustanowienia uniwersalizmu* i tłumaczy, że wszyscy powołani są do apostołowania, a więc szukania takiego momentu w życiu, od którego można stawać się silnym, świadomym swego powołania podmiotem. Jednym ze zjawisk, za pomocą których rozpoznaje się wydarzenie, jest realny punkt wywołujący impas języka. Spotkanie świętego Pawła ze Zmartwychwstałym zostaje opisane przez Badiou jako moment w świadomości podmiotu, w którym człowiek uświadamia sobie konieczność przeformułowania stosowanych pojęć. Chwila powołania podmiotu stanowi początek szukania nowego dyskursu i tworzenia nowej podmiotowości. W *Ustanowieniu uniwersalizmu* zbędna okazuje się i podmiotowość filozofa, i proroka (figury

---

<sup>160</sup> Tamże, s. 51.

<sup>161</sup> Tłumaczenie wygląda następująco: Prawo prowokuje do popełnianie grzechu. Grzech wiąże się z nieświadomością. „Gdy nie ma prawa, grzech jest wstanie śmierci” (s. 88). Śmierć to poddanie się prawu (innymi słowy: prawo powoduje, że grzech zaczyna żyć), zewnętrznym nakazom, które wyzwalały w człowieku ofiarę. Człowiek prawa jest wtedy, kiedy jego działanie oddzielone jest od myślenia. Grzech to nie wina, ale niezdolność do żywego myślenia (s. 90). Można zapytać, czy nie jest to nadinterpretacja krytyki prawa wg Pawła? Paweł znosi życie według prawa, ale nie samo prawo, które z założenia ma być dobre i święte. W *Biblii* tylko ślepe wykonywanie prawa jest grzechem.

<sup>162</sup> Tamże, s. 84.

<sup>163</sup> Tamże, s. 95.

<sup>164</sup> A. Badiou. *Święty Paweł ...*, s. 68. Tak mógłby wyglądać wstęp do książki o świeckiej perspektywie.

dyskursów: greckiego i żydowskiego). Do głoszenia wydarzenia potrzebny jest charyzmatyczny apostoł, potrafiący sprawić, że wydarzenie zostanie przyjęte w języku<sup>165</sup>.

Badiou podkreśla, że u św. Pawła brak jest tematu mediacji. Innymi słowy: Chrystus nie jest pośrednikiem Boga, ale czystym wydarzeniem. Wydarzenie zaś nie ma niczego udowadniać, ale być czystym (sic!) początkiem. „Oznacza to, że ani cuda, ani racjonalna egzegeza proroctw, ani porządek świata nie mają wartości, gdy chodzi o ustanowienie chrześcijańskiego podmiotu”<sup>166</sup>. Dla św. Pawła, widzianego oczyma Badiou, cuda wprawdzie istnieją, sam ich doświadcza, ale nie głosi ich jako prawdy<sup>167</sup>. W rozdziale zatytułowanym *Teoria dyskursów* opisane zostają cztery rodzaje dyskursów: grecki (mądrości), żydowski (znaków), chrześcijański (deklaracja wydarzenia) oraz – w trochę mglisty sposób - dyskurs cudu. Autor *Ustanowienia uniwersalizmu* tak opisuje czwarty dyskurs: „Jest to podmiot jako mistyczna i milcząca intymność, zamieszkała przez tajemne słowa (...), które lepiej byłoby przełożyć jako «słowa niewypowiadalne»<sup>168</sup>. Tajemne, niewypowiadalne słowa nie mieszczą się w granicach dyskursu. Widzi to także apologeta dyskursywności. Co zatem zrobić z cudami, które istnieją pozawerbalnie? Jak nazwać przestrzeń niewypowiedzianego, która – o dziwo – zarysowuje się także w nowej uniwersalności? Badiou poradził sobie z tym problemem w ciekawy, choć znów nienowatorski sposób. Po prostu nazwał dyskurs cudów ... dyskursem-niedyskursu. Zaakcentował tylko istnienie możliwości mówienia o tym, co określa jako wydarzenie i jednocześnie skrytykował realizowanie takiego przedsięwzięcia. Mówienie o cudach jest nieracjonalne (a więc nienowoczesne?). Autor *Ustanowienia uniwersalizmu* podaje przykład Pascala, któremu nie daje zrozumienia, ponieważ „czwarty dyskurs (dyskurs cudowny lub mistyczny) musi pozostać b e z a d r e s a t a, co oznacza, że nie może on wejść w obręb nauczania”<sup>169</sup>. Potem chwali racjonalizm św. Pawła:

Ta etyka jest dogłębnie spójna. Opowiadając się (niczym Pascal) za czwartym dyskursem („radość, lzy radości”), a zatem za intymną mową niewypowiadalnego, aby uzasadnić trzeci dyskurs (dyskurs wiary chrześcijańskiej), n i e u b ł a g a l n i e p o p a d a m w d y s k u r s d r u g i, dyskurs znaku, dyskurs żydowski. Czym bowiem jest proroctwo, jeśli nie znakiem tego, co nadejdzie? A czymże jest cud, jeśli nie znakiem transcendencji tego, co

---

<sup>165</sup> Tamże, s. 54. Co ciekawe, Badiou zakłada istnienie języka uniwersalnego rozumianego najpewniej jako język nowych czasów. Por. tamże, s. 26.

<sup>166</sup> Tamże, s. 58.

<sup>167</sup> Tamże, s. 58, 59. Badiou nie do końca wierzy w cuda, choć opisuje je przecież jako prawdziwe w historii św. Pawła.

<sup>168</sup> Tamże, s. 59.

<sup>169</sup> Tamże, s. 59. Podkreślenie autora.

Prawdziwe (...)? Przypisując czwartemu dyskursowi (dyskursowi mistycznemu) rolę ograniczoną i bierną, Paweł zachował radykalną nowość chrześcijańskiego wyznania przed popadnięciem w logikę znaków i dowodów<sup>170</sup>.

Wprowadzając figurę mistycznego podmiotu zamkniętego, Badiou ucina dyskusje na temat transcendencji związanej z wiarą. Wiara wiąże się z misją podmiotu, czyli publicznym głoszeniem, które stanowi w nowym uniwersalizmie „materialny dowód prawdziwego upodmiotowienia”<sup>171</sup>.

Propozycję francuskiego filozofa niektórzy traktują jako przykład przyjęcia nowej perspektywy w dyskusji na temat sekularyzacji<sup>172</sup>. Dotychczasowe narracje mogą wydawać się niewystarczające ze względów, o których pisał także Taylor: rzecznicy powrotu teologii muszą uwzględnić świecki wymiar myślenia i krytykę myśli religijnej dokonaną przez filozofię nowoczesną, zaś zwolennicy radykalizacji odczarowania nie mogą, i chyba także nie chcą, we własnym myśleniu wyzwolić się od teologicznych figur i metafor<sup>173</sup>. Paweł Mościcki uważa, że odrzucenie podziału społeczeństwa na religijne i niereligijne pozwala na zaistnienie nowej narracji wyrażającej nowy typ relacji między sacrum i profanum<sup>174</sup>. *Ustanowienie uniwersalizmu* Mościcki traktuje jako odpowiedź na propozycję Jeana-Luca Nancy’ego, postulującego, by skupić się na świeckim wymiarze doświadczenia. Badacz przytacza krytykę autora *Odemknięcia* dotyczącą zamykania się nauki i filozofii na religię. Chodzi o to, by nie ograniczać się (obustronnie), ale wyzwolić od poświęcania zbyt dużej uwagi religii<sup>175</sup>. Przekroczenie opozycji transcendencji i immanencji tego, co religijne i tego, co świeckie, ma wyzwolić od zastanawiania się, który element tej pary postawić wyżej od drugiego i umożliwić skupienie na tym, co najbliższe człowiekowi<sup>176</sup>.

---

<sup>170</sup> Tamże, s. 60.

<sup>171</sup> Tamże, s. 95.

<sup>172</sup> Skutki zeświecczenia oceniane są zazwyczaj z dwóch perspektyw: refleksji na temat negatywnych skutków sekularyzacji oraz przekonanie, że sekularyzacja nie poddała religii dość głębokiej krytyce. To dwie wielkie narracje: „Z jednej strony figura powrotu religijności, z drugiej zaś końca i całkowitego wyczerpania źródeł religijnego doświadczenia”. P. Mościcki. *Poza zasadą partykularyzmu. Alain Badiou: uniwersalność i myśl postsekularna*. W: A. Badiou. *Święty Paweł...*, s. 136. Mościcki zastanawia się, czy „to ciągle oscylowanie między biegunem powrotu i wyczerpania nie jest w gruncie rzeczy jałowym kręceniem się w kółko?”. Tamże.

<sup>173</sup> Por. tamże.

<sup>174</sup> Mościcki nazywa ją modelem inwencji i jako przykład podaje omawianą w tym rozdziale książkę Badiou. Hipoteza badacza brzmi następująco: „Jeśli myśl postsekularna ma dzisiaj coś naprawdę ważnego do powiedzenia, to tylko jako rodzaj inwencji, próba wynalezienia całkowicie nowej relacji między tym, co religijne i tym, co świeckie, między wiarą i rozumem, teologią i filozofią”. Tamże, s. 137.

<sup>175</sup> Pisze Nancy: „Być może prawdziwym problemem myśli postsekularnej jest to, że skupia się ona w pierwszej kolejności na tym, co religijne. Chce albo przygotować powrót religii, albo dokonać jej ostatecznej krytyki”. J.-L. Nancy. *La Déclosion*. Paris 2005, s. 14. Cyt. Na podst. P. Mościcki, dz. cyt., s. 137.

<sup>176</sup> Przesunięcie punktu ciężkości wszelkich dążeń w kierunku człowieka bywa nazywane współcześnie immanentną religią. Por.: T. Garbol. *Ku dychtonii? W: Metamorfozy religijności w literaturze nowoczesnej*. Red. A. Bielak Lublin 2015, s. 8. Mościcki podaje następujące przykłady „transcendencji w immanencji”:

Czy można zrobić świecki użytek z religii w takim znaczeniu, jakie sugeruje autor *Odemknięcia*, a za nim Badiou? W tzw. „trzeciej perspektywie” nie chodzi tylko o odebranie prymatu świętości kwestionowanego przecież od lat. Badacze myśli postsekularnej zachęcają, by pierwszym punktem odniesienia każdego projektu filozoficzno-społecznego był świecki, światowy wymiar życia. Trudno zaprzeczyć, że jest to niemożliwe – werbalnie zbliżamy się do świętości tylko na zasadzie analogii, a więc odniesienia do sekularyzmu. Można wyjść od tego, co przyziemne, znane, ludzkie i próbować zrozumieć „słowa niewypowiadalne”. Nowa perspektywa mówi jednak, że należy postępować odwrotnie: dyskurs cudu, mistykę, świętość przekładać na doświadczenie przebiegające w tym świecie. Zrozumieć świętość to, w proponowanym spojrzeniu, ująć ją w języku tak, by była zrozumiała, a więc d o s t o s o w a ć do możliwości werbalnych. Nancy pisze, że chodzi mu o „otwarcie prostego rozumu na nieskończoność, która stanowi jego prawdziwe oblicze”<sup>177</sup>. Co robi „nowy” człowiek z resztą świata, kiedy już uda mu zamknąć się w całości w dyskursie?

Nie pozostaje nic innego, jak zakończyć podjęte w rozdziale rozważania zaproszeniem w stylu Badiou: katolik, niekatolik i sympatyzujący z religią - niech utworzą trójkąt<sup>178</sup>.

---

nieświadomość w psychoanalizie Freuda, pojęcie sekretu u Derridy, dyskurs nt. Innego od Levinasa do Nancy’ego. Por. P. Mościcki, dz. cyt. s. 138.

<sup>177</sup> Tamże.

<sup>178</sup> Pisze Badiou: „Katolik i protestant. Niech utworzą trójkąt z ateistą”. Tamże, s. 15. To finalne zdania pierwszego rozdziału książki o świętym Pawle.

## **ROZDZIAŁ II**

jeszcze jutro możemy zacząć od nowa  
jeszcze jutro zdążymy przebaczyć z pewnością  
jeszcze nie wszystko stracone [Popiół 1992, W 39<sup>179</sup>]

## „ŹRÓDŁO PRZEBIJA SPOD ZIEMI”. WENCLA OPOWIEŚĆ O SACRUM

W poetycki świat Wencla wprowadza wiersz o tajemniczym tytule *Hages*. Bohaterka utworu, niepozorna na pierwszy rzut oka, „srebrna kobieta z twarzą grafitową” przypomina trochę Danteską Beatrycze. Hages (można założyć, że tytuł kryje w sobie imię przewodniczki poety) zostaje pokazana jako ktoś nie z naszego, tzn. współczesnego, świata:

Srebrna kobieta z twarzą grafitową  
czerwone cienkie nosi rękawiczki  
i ma kolana które cicho dzwonią  
kostka o kostkę kiedy mróz dotyka

jakbyś uderzał nasadą ołówka  
w nasadę płaczu lekko tuszowaną  
czy te kolczyki ze szkłem od grawera  
na straży uszu mogą dzwonić jeszcze

[1991, W 3]

Utwór można odczytywać jako ekfrazę nieznanego obrazu z tytułową Hages na pierwszym planie. Opis kobiety (z obrazu? z fotografii?) łączy się w wierszu z refleksją na temat przemijania, zakończoną istotnym dla poetów klasycyzujących<sup>180</sup> pytaniem o sposób trwania śladów przeszłości w chwili obecnej. Pytanie podmiotu mówiącego nie tyle jednak domaga się odpowiedzi, co sugeruje pewną odpowiedź. Wystarczy oddzielić dwa inicjalne i dwa finalne wersy od środka utworu, żeby „usłyszeć” osobliwą muzykę. Centralna część wiersza sugeruje, że Hages pozuje dla malarza zimą. Mróz, jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki, porusza jej kości tak, że zaczynają c i c h o dzwonić. Unikalność wytworzonej w ten sposób muzyki daje się przyrównać do... rysowania kobiecego oka: „jakbyś uderzał nasadą

---

<sup>179</sup> Wykaz skrótów znajduje się na końcu pracy.

<sup>180</sup> Nawet abstrahując od wszelkich podziałów literatury, trudno nie zauważyć wpływu klasycyzmu na twórczość Wencla. Sam poeta, nie bez zastrzeżeń, ale jednak przyznaje w wywiadzie udzielonym ponad dekadę temu: „[w] okresie dojrzewanania był [klasycyzm – SG] potrzebny do samoidentyfikacji, do określenia swojego miejsca w kulturze. Udało się, więc z tym większą radością i siłą chcę go teraz odrzucić jak niepotrzebny balast. Ostrzegam więc ewentualnych krytyków piszących o moich wierszach. Nie jestem żadnym klasykiem! Jestem poetą”. W. Wencel. *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec okresu dojrzewanania*. „Polonistyka” 2001, nr 4, s. 22.

ołówka / w nasadę płaczu lekko tuszowaną”. Rozbudowana metaforyka pozwala podzielić wiersz jeszcze inaczej, zgodnie z wizją samego autora. Pierwsza strofa jest opisem nieznanego dzieła malarskiego, druga nawiązuje do muzyki<sup>181</sup>. Być może chętnie przypatrujący się obrazom Wencel tym razem „malował” w utworze z wyobraźni. Być może obraz Hages jest szkicem w ołówku, a wiersz - zapisem niezwyklej improwizacji rysownika-poety<sup>182</sup>. Ważne, co dzieje z bohaterką wizji malarskiej ożywioną w wierszu. Otóż, ciało Hages zaczyna cicho śpiewać pieśń – przeszłości? wiary? - dla współczesnych, a jej oczy mogą w każdej chwili napęlić się łzami. Czy to mróz, inicjujący muzykę ciała, przyczynia się także do płaczu? Czy też górę bierze strach, że nikt dzisiaj nie zechce wysłuchać „srebrnej kobiety z twarzą grafitową”?

### 1. Wobec przeszłości

Muzyka, którą „wyśpiewuje” Hages zdaje się nie milknąć w całej twórczości Wencel, a przynajmniej protagonista poety sprawia wrażenie kogoś, kto wciąż słyszy subtelne dźwięki wprowadzające w odpowiedni nastrój. Najprościej nazwać go podniosłym, uroczystym nastrojem kojarzącym się z dawnym świętowaniem. Autor *Ody na dzień świętej Cecylii* chętnie podkreśla takie asocjacje, pisząc na przykład: „kantaty i psalmy śpiewają dworzanie / w królestwie gdzie wszystko jest mową wysoką” (*Wstęp*, OdC 1). Młody, dwudziestokilkuletni, Wencel sprawiał wrażenie kogoś „przedwcześnie dojrzałego”<sup>183</sup>, o czym świadczyło (i nadal świadczy) chociażby przykładanie dużej wagi do zdyscyplinowania w opisie uczuć.

---

<sup>181</sup> Odwołaniami z *Hages* odpowiadają odwołania z dwóch pierwszych tomików. W *Wierszach* malarstwo, a w *Odzie na dzień św. Cecylii* muzyka pełnią rolę poetyckiego „okna na świat”. To dwie bardzo ważne dziedziny w klasycyzmie, chętnie antycypującym malarskie i muzyczne dokonania starannie wybieranych artystów. Na początku twórczości Wencel pieczołowicie podkreśla swoje związki ze wspomnianym nurtem. Tytuł drugiego zbioru, *Oda na dzień świętej Cecylii*, wyraźnie nawiązuje do klasycznego symbolu harmonii: „Lira (...) jest symbolem boskiej harmonii kosmosu i współczesny poeta, który stracił wiarę w harmonię świata, jest poniekąd Orfeuszem bez liry. (...) Klasycyzm to poszukiwanie zagubionej liry Orfeusza. Kiedy na początku ery chrześcijańskiej zaczęto budować nowy, odmienny od antycznego, filozoficzny ład świata, Orfeusz ustąpił miejsca świętej Cecylii, a jego skromna lira - potężnym organom, zamkniętej w harmonii wierze”. R. Przybylski. *To jest klasycyzm*. Wstęp M. Janion. Warszawa 1978, s. 14. Za Przybylskim też rozumiem klasycyzm jako próbę połączenia nawiązań do przeszłości i refleksji na temat teraźniejszości (próbę obejmującą również przekraczanie zakotwiczonej w powszechnej świadomości dychotomii: klasyczny – romantyczny). Z tego „szerokiego” rozumienia klasycyzmu, podnoszącego zarówno poglądy Eliota i Rymkiewicza, korzystał Wencel, podając własną definicję stylu.

<sup>182</sup> Niestety, nic mi nie wiadomo o plastycznym zacięciu autora *Podziemnych motyli*. Być może więc tytułowa Hages nawiązuje do muzycznych zainteresowań Wencel. Możliwe, że inspiracją dla młodego klasycyzującego poety stała się Judy Hages, amerykańska piosenkarka koncertowa i nauczycielka stylów śpiewu (tzw. „pięknego śpiewu”). Patrz: <http://www.judyhages.com> [dostęp: 14.08.2014r.].

<sup>183</sup> Podobnie jak Eliot, Wencel wymaga dużego skupienia od swoich odbiorców. Krzysztof Boczkowski pisał o autorze *Ziemi jałowej*: „Twórczość Eliota wyrażała przedwcześnie dojrzałą i nadmiernie wrażliwą osobowość, która szukając miłości i nie mogąc jej znaleźć, odrzuciła ją na skutek frustracji”. K. Boczkowski. *T. S. Eliot*. W: T. S. Eliot. *Wybór poezji*. Warszawa 1988, s. 13. Wencel znalazł miłość dużo wcześniej od swojego amerykańskiego antenata, a mimo to pozostał wierny Eliotowskiemu intelektualizowaniu wzruszeń.

Wyrastające z klasycyzmu przekonanie o wyjątkowości poezji kazało autorowi *Ziemi świętej* dbać o formę wierszy – do wielu utworów można przyłożyć najbardziej charakterystyczną klasyczną miarę, by przekonać się o dobrze odrobionej lekcji zadanej przez Eliota<sup>184</sup>. Klasycyzmem dyktowana mogłaby też być próba przejścia przez „piec zwątpienia”<sup>185</sup> - miernik trwałości wybranej wizji świata. Wencel nadal nawiązuje do chrześcijańskiego poczucia ładu, czyniąc duchową harmonię zarazem punktem wyjścia i finałem podejmowanych rozważań; obraca w zamkach wiary słowem – kluczem do zaświatów, by sprawdzić swoje (czy tylko swoje?) przygotowanie do tego, co ostateczne. Bardziej jednak niż na klasycyzmie chce polegać na samym chrześcijaństwie:

Jestem głęboko przekonany, że sedno poezji tkwi w ciągłym potwierdzaniu wartości życia, podkreślaniu wysokiej rangi «tego świata», który stanowi część metafizycznej konstrukcji, jaka spaja ze sobą czasy i przestrzenie. O tak istotnych sprawach nie można mówić inaczej niż w sposób poważny. (...) Literatura nie jest zabawką, ale narzędziem danym nam od Boga<sup>186</sup>.

Rozbudowana deklaratywność poety, skwapliwie rozwijana w szkicach krytycznych, skłania do postawienia pytania o źródło pewności, z jednej strony zachwalającej „ten świat”, z drugiej – piętnującej wielu jego mieszkańców. Powyższa definicja klasycyzmu, podkreślająca jego konkretne aksjologiczne zaangażowanie, powinna uspokajać odbiorcę, to znaczy zapewniać pozytywny odbiór rzeczywistości zgodny z chrześcijańską zasadą, że „wszystko jest po coś”. Trudno będzie przystać na założenie, iż omawiana twórczość może napełnić optymizmem rozumianym jako ślad nadziei łączącej materialną część ludzkiego życia z większą częścią „metafizycznej konstrukcji”.

Powaga, płynąca nie tylko z wczesnych wierszy Wencela, może mieć źródło w intensywnie uzewnętrznianej świadomości istnienia zła w życiu człowieka. Rozmyślenia poety dotyczą często w tej kwestii trudnych doświadczeń z przeszłości. Protagonista autora *Ziemi Świętej* przywołuje w swojej opowieści historie ludzi z dawno minionych epok, wciąż żywe

---

<sup>184</sup> Eliot zasłynął umiejętnością posługiwania się wierszem wolnym przy zachowaniu określonych reguł (m.in.: wycucie taktu, umiar, obiektywizacja uczuć, dążenie do harmonii). Najważniejsza z nich dotyczyła zachowania równowagi między dążeniem do osiągnięcia danego wzoru a dystansem do niego: „To właśnie ten kontrast między stałym a zmiennym – to nieoczekiwane uniknięcie monotonii jest istotą wiersza”. T. S. Eliot. *Uwagi o wolnym wierszu*. Cytat na podst.: R. Przybylski, dz. cyt. s. 9. W swoich esejach Wencel nazywa klasycyzm „nadrzędną opcją światopoglądową”. Por. W. Wencel. *Zamieszkać w katedrze. Szkice o kulturze i literaturze*. Warszawa – Ząbki 1999, s. 14.

<sup>185</sup> Pisze Przybylski: „Dla klasyków (...) najbardziej twórcza, najbardziej – by tak rzec – pożyteczna mądrość kryje się w literaturze, która akceptowała rozpad ładu świata, która podarła wielki testament Pitagorasa i przekształciła poetę w płaczkę zawodzącego nad własną bezradnością. Klasycy przeczytali dokładnie romantyków, modernistów i surrealistów, ponieważ swoją wiarę chcą zahartować w «piecu zwątpienia»”. R. Przybylski, dz. cyt., s. 17, 18.

<sup>186</sup> W. Wencel. *To jest klasycyzm*. „Topos” 1995, nr 9 – 10, s. 41.



okazują się w jego słowach lata ostatniej wojny. „Poeta, repetujący doświadczenie czasu przeszłego, ponawia je po to, by odnaleźć swoje miejsce w ciągu cywilizacyjnym: a więc swe miejsce w czasie terażniejszym”<sup>187</sup> – pisał Jarosław Marek Rymkiewicz, apoteozując tę drogę samorealizacji piszącego. W omawianej poezji można znaleźć bardzo przekonujące obrazy „nakładania się” przeszłości na terażniejszość. Wiele utworów staje się opisem starych fotografii czy świadectwem recepcji dokumentów związanych z życiem dawnych mieszkańców nie tylko najbliższej Wencłowi Matarni. W późniejszych zbiorach nasila się pragnienie oddawania hołdu tragicznie zmarłym:

WOŁYŃ 1943

1.

Dom pobielony wapnem  
na płocie wiszą gliniane dzbanki  
na sznurze między gruszami  
suszy się pranie

dziewczyna wraca od studni  
niesie wiadro z wodą  
z wysiłku opiera głowę  
na lewym ramieniu

za domem bezkresne łąki  
pola malowane zbożem rozmaitem  
maleńka czarna kropka  
pod lasem

2.

Ta sama dziewczyna  
leży na stole naga  
rozdzielona piłą do drewna  
na cztery części (...)

miała być martwa natura  
ze szczyptą surrealizmu  
à la Salvador Dali  
albo Joan Miró

---

<sup>187</sup> J. M. Rymkiewicz. *Czym jest klasycyzm? Manifesty poetyckie*. Warszawa 1967, s. 62.

coś świeżego na miarę  
dwudziestego wieku

a wyszła reprodukcja  
ze starego albumu

fragment fresku Fra Angelico  
„Zwiastowanie”

[PM 11 – 13]<sup>188</sup>

Wiersz nie jest, oczywiście, nieudaną próbą uaktualnienia przeszłości. Opowiedziane z perspektywy wiary zdarzenie uaktualnia się samo w słowach powracającego do tego, co minione. Być może Wenclowi bliski jest „ideał moralny” Karola Ludwika Konińskiego przekonanego, że instynkt religijny odzywa się w człowieku właśnie w doświadczeniu zła<sup>189</sup>. Walka o swoje przekonania w trudnych okolicznościach pokazuje, zdaniem autora *Ex labirynto*, ich prawdziwe znaczenie w życiu człowieka<sup>190</sup>. Bardzo prawdopodobne, że autor *Podziemnych motyli* przywołuje doświadczenia graniczne dla prezentacji własnych poglądów. Co może oznaczać zamknięcie ludzkiego cierpienia we fresku Fra Angelico przedstawiającym jedno z radośniejszych wydarzeń dla człowieka religijnego? Włoski malarz tworzy symetryczny, nierzeczywisty obraz rzeczywistości, który możemy dziś odczytać jako symbol doskonałości Bożego planu, realizującego się mimo grzechów popełnianych przez ludzi (z lewej strony obrazu artysta umieścił scenę wygnania z raju). Podmiot wiersza także chce opowiedzieć o ładzie panującym w świecie trudnym do zrozumienia, o tym, że cierpienie może przynosić radość. Proporcje opisów tych dwóch stanów w utworze sprawiają, że odbiorca pozostaje z wyobrażeniem widoku pokawałkowanego ciała młodej dziewczyny. Chyba, że sięgnie po reprodukcję fresku Fra Angelico i będzie odczytywał razem dzieła poety i malarza. Każde doświadczenie zła (inaczej niż u Konińskiego, podkreślającego rolę osobistych doświadczeń) traktuje autor *Imago mundi* jako niezbędny element powszechnej historii zbawienia. Lektura poezji Wencla skłania więc do poszukiwań dowodów oraz sposobu przyswajania przez współczesnych poznanych historii i obrazów z przeszłości.

Wiersz pt. *Głosy* rozpoczyna się dość optymistycznym cytatem z Zagajewskiego: „Będziemy żyli / długo w liniach arabeski, w bełkocie / puszczyka, w pożądaniu, w echu, które

---

<sup>188</sup> Por. też cykl Wiersze inspirowane pośmiertnymi zdjęciami żołnierzy NSZ 1945 – 1951, DP 24 – 25 oraz utwór pt. *Calcium magnesium* (PM 6 – 7).

<sup>189</sup> Por. K. L. Koniński. *Zagadnienie religijne: szkice*. Kraków 2009.

<sup>190</sup> Tamże, s. 12.

/ jest bezdomne, pod sutymi sukniami liści, / w koronach drzew, w czyimś oddechu”. Zapewnienie kierowane przez autora *Ziemi ognistej* do współczesnych zyskuje w utworze Wencla dodatkowego adresata. „(...) będziecie żyli w gorzkich odbiciach / w powtarzalności stanów i w gwarnych / ulic pogłósie” – obiecuje podmiot *Głosów* zakochanym z XVI wieku:

(...)

i parły w przeszłość harpuny pamięci  
przez długie lata – żywotne pęknięcia  
w monumentalnej wieży

a kiedy z ludźmi wspomnienie już przeszło  
czas się piętrami układał w powietrzu  
jak warstwy ziemi

wolno ścierały się tarcze zegarów  
mijały świty i rosły balkony  
wieków nad miastem

**zdarzenie prysło lecz** tuż przy kościele  
Bożego Ciała **ukrywa się w drzewach**  
**spętanych czasem**

[1994, W 12; podkreśl. - SG]

Utwór pokazuje, z jakim staraniem autor *Ody na dzień św. Cecylii* porządkuje ludzką historię. Obietnica dana parze ludzkiej rozmawiających „pod renesansowym niebem” ma spełniać się nieustannie, w każdym momencie czasu przeżywanego jako teraźniejszy. Będziemy żyli w taki sposób, w jaki żyją w nas nasi umarli – poucza protagonista Wencla. Albo, dosadniej: na ile my pamiętamy o głosach przeszłości, na tyle kiedyś obecne będą nasze głosy<sup>191</sup>. Przestroga zawarta w wierszu brzmi łagodnie w wersji rozmowy z innym poetą. Być może samo nawiązanie do słów autora *Jechać do Lwowa*, chętnie zanurzającego się w rozmyślaniach na temat współczesności, pełni funkcję łącznika między światami zmarłych i żyjących, przywołanymi w na pozór różnych utworach. Odkrywanie w powietrzu kolejnych

---

<sup>191</sup> Taka postawa nazywana jest w klasycyzmie **obroną języka przodków**. „Jest to «centralny punkt odniesienia» współczesnego klasycyzmu” – pisał Przybylski ponad trzydzieści lat temu – „Klasycy podjęli się tej obrony w przekonaniu, że tylko ten język może stać się podstawą nowej harmonii, która ponownie uładzi świat ludzki w sensowną całość. Zdrada tego języka oznacza dla klasyków jałowość i utratę kultury”. R. Przybylski, dz. cyt., s. 19 (podkreśl. – SG). Świadectwo obrony języka przodków lub po prostu poetycki zapis chrześcijańskiej rozmowy ze zmarłymi przynoszą zwłaszcza zbory *Ziemia święta* i *De profundis*.

pięter czasu („czas się piętrami układał w powietrzu / jak warstwy ziemi”) przypomina pracę archeologów odkopujących coraz starsze fragmenty zabudowań świątyni rzymskiej w okolicach kościoła Sant’Omobono. Współczesne powietrze zawiera tlen wielu minionych wieków. Bezbronność wobec przeszłości obecnej w każdym oddechu – to chyba najbardziej wymowna apoteoza religijnego wymiaru czasu w omawianej poezji. „W drzewach kryje się, oddycha, kołuje / ciche, senne życie, szkic wieczności” – pisze Zagajewski w przywołanym wcześniej wierszu<sup>192</sup>. Metafora „oddechu”, nawiązująca w twórczości autora *Plótna* do historii pokolenia ‘68<sup>193</sup>, u Wencla staje się symbolem zjednoczenia z historią pojmowaną jako jedno doświadczenie ludzkości, w które wplatają się losy poszczególnych istnień. Patrząc na to, co minione tak, jakby trwało na zawsze zanurzone w wieczności, to odczuwać „stałą obecność” tego, co jest ponadczasowe<sup>194</sup> [„W Domu Bożym nie ma czasu – poza czasem / mieszka Ten, co dał się zamknąć w złotej skrzynce” – powtarza za św. Augustynem podmiot cyklu pt. *Ave Maria* (ZŚ 18)]. „Szukam więc twoich śladów” – wyznaje podmiot utworu opowiadającego o

---

<sup>192</sup> A. Zagajewski. *W drzewach*. W: tegoż: *Jechać do Lwowa i inne wiersze*. Londyn 1985, s. 32.

<sup>193</sup> Por. J. Dembińska-Pawelec. *W Drzewach Adama Zagajewskiego*. W: *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*. Red. T. Sławek, A. Nawarecki, D. Pawelec. Katowice 1993.

<sup>194</sup> Św. Augustyn nazywa wieczność „stałą obecnością”, w której istnieje Bóg: „Ty poprzedzasz czas, ale nie w czasie go poprzedzasz. (...) Ty na wyżynie zawsze obecnej wieczności jesteś przed wszelką przeszłością i po wszelkiej przyszłości. (...) Lata twe nie odchodzą ani nie przychodzą. Nasze lata tak odchodzą i przychodzą, by wszystkie mogły przyjść po kolei. Twoje lata wszystkie są dla Ciebie jednoczesne, ponieważ trwają niezmiennie. (...) Nasze lata będą dopełnione wtedy, gdy już wszystkie przeminą. Twoje lata to jeden dzień, a nie świata on codziennie, ale jest stałym dzisiaj. Twój dzień dzisiejszy bowiem nie ustępuje przed dniem jutrzejszym ani po wczorajszym nie następuje”. Św. Augustyn. *Wyznania*. Tłum. i wstęp Z. Kubiak. Kraków 1995, s. 265, 266. Co do ziemskiego czasu, to zdaniem świętego: „(...) właściwie nie należałoby mówić, że istnieją trzy dziedziny czasu – przeszłość, terażniejszość i przyszłość. Może ściślej było by takie ujęcie, że istnieją następujące trzy dziedziny czasu: obecność rzeczy minionych, obecność rzeczy terażniejszych, obecność rzeczy przyszłych. Jakies tego rodzaju trzy dziedziny istnieją w duszy; ale nigdzie indziej ich nie widzę. Obecnością rzeczy przeszłych jest pamięć, obecnością rzeczy terażniejszych jest dostrzeganie, obecnością rzeczy przyszłych oczekiwanie”. Tamże, s. 271, 272. Czas może otwierać listę wartości człowieka wierzącego w historię zbawienia. Szuka on w czasie po ludzku odmierzonym znaków wieczności, w której istnieje Bóg. Przywołajmy jeszcze raz św. Augustyna: „W wieczności (...) nic nigdy nie przemija, lecz wszystko jest obecne. Żaden zaś czas nie jest cały terażniejszością. Każdą przeszłość przegania biegnąca w trop za nią przyszłość. I zarówno wszelka przeszłość, jak i wszelka przyszłość mają początek i koniec w tym, co jest zawsze obecne”. Tamże, s. 264. Wydarzenia historyczne łączą się z wiecznością w kontekście grzechu i zasługi, przyszłej kary lub nagrody. Stanowią czas darowany, który może być rozumiany jako czas próbny, czas przygotowania. To jedna z istniejących interpretacji przedłużającego się oczekiwania na powtórne przyjście Chrystusa. Chrześcijańska koncepcja czasu zakłada współistnienie trzech elementów: kairosu (czasu „boskiego”), chronosu (doświadczenia doczesności) i katechonu oznaczającego tego, „który powstrzymuje” nadejście końca czasów. Czas historyczny to pewna zamknięta całość, zawarta między stworzeniem świata a paruzją, przenikniętą wolą i działaniem Stwórcy. Historia zbawienia z momentem Wcielenia jako punktem kulminacyjnym realizuje się przecież w czasie ziemskim. Według niektórych koncepcji to nieposłuszeństwo człowieka „«wymusiło» konieczność Odkupienia, które bezpośrednio odnosi się do grzechu pierworodnego (...) i zapowiada pełne wyzwolenie ludzi z tego stanu przy końcu czasów”. A. Skórzyńska. *Chrześcijańska koncepcja czasu – czyli Kairos, Chronos i katechon wobec eschatonu*. Na podstawie: <http://www.europachristiana.org/news/kultura/284/chrześcijańska-koncepcja-czasu-czyli-kairos-chronos-i-katechon-wobec-eschatonu> [dostęp: 18 maja 2014].

losie walczących w czasie wojny – „żeby cokolwiek pojąć / z czasów kiedy artyści nie musieli wybierać / między narodem i sztuką bo jedno i drugie / było im zapisane w lirycznym testamencie” (*Epitafium dla Wojciecha Mencla*, PM 22). Wizja ubogaconej przez tradycję przeszłości, często lepszej u Wencła od terażniejszości, skłania do stawiania gorzkich diagnoz: „narody już nie mówią / nie widzą ani nie słyszą zamieszkały w hospicjum”. Nie jest to jednak przeszłość utracona bezpowrotnie dla protagonisty poety, który nazywa siebie „żywą pochodnią” rozświetlającą „w rodzinnym kraju (...) drogę umarłym” (*De profundis*, DP 21). Intensywne powracanie do minionego sprawia, że czas staje się w omawianej poezji najważniejszym kryterium wartościującym nie tylko elementy sakralne. Rymkiewicz, pisząc o życiu „we wszystkich przepływających przez nas i wokół nas czasach”<sup>195</sup>, podkreślał, że jest to jedyny sposób przywrócenia dawnej godności poezji. Walczący o wysoki styl wierszy, zwłaszcza w pierwszych zbiorach, Wencel próbuje przywrócić poezji „mowę wysoką”, a wraz nią otwarcie na tajemnicę *sacrum*. Każde nawiązanie do przeszłości staje się w omawianej twórczości synonimem przekraczania czasu terażniejszego. Odwołując się do minionego, odbudowuje autor *Ziemi Świętej* w swoich wierszach świątynię podobną do tej, która istniała (nie tylko) w umysłach starożytnych pieczołowicie znoszących granice między świeckim a świętym:

Próg i drzwi *pokazują* w bezpośredni i konkretny sposób zniesienie ciągłości przestrzennej; na tym polega ich wielkie religijne znaczenie, gdyż są symbolami, a zarazem pośrednikami *przejścia*. (...) W świętym środowisku przekraczany jest świecki świat<sup>196</sup>.

Przeszłość traktuje Wencel jak drzwi, bez których trudno wejść do świątyni. Poeta odwołuje się do dawnej symboliki świątyni, o której przypomniał ksiądz Pasierb<sup>197</sup> - jako centrum nie tylko religijnego świata<sup>198</sup>, ale centrum miasta, życia wiejskiego; miejsce „odbijające jak w soczewce” życie okolicy. Autor *Podziemnych motyli* podkreśla związek

---

<sup>195</sup> Por.: J. M. Rymkiewicz. *Czym jest klasycyzm?...*, s. 7, a także następujący fragment: „(...) zapomnieliśmy, że rytm wiersza jest rytmem snu i nie da się obliczyć ani na palcach, ani w elektronowych maszynach, i że symbole dane nam we śnie nie są naszą, tylko naszą własnością, gdyż nasza pamięć jest większa niż nasze życie i sięga wstecz, i jest częścią, ułamkiem pamięci rodzaju”. Tamże, s. 5.

<sup>196</sup> M. Eliade. *Sacrum a profanum...*, s. 23. I dalej: „Na wczesnych etapach kultury tę możliwość transcendowania wyrażają różne obrazowe przedstawienia *otwarcia*: tu, w świętym środowisku można nawiązać kontakt z bogami; muszą więc istnieć jakieś drzwi, przez które bogowie mogliby zstępować na ziemię, a ludzie symbolicznie piąć się do nieba”. Tamże.

<sup>197</sup> J. St. Pasierb. *Katedra jako symbol Europy*. Pelplin 2003.

<sup>198</sup> Gdzie świętość, jak pisze Eliade, objawia się jako realna: „(...) tylko w centrum następuje przebicie poziomów i przestrzeń staje się święta, a tym samym realna. Stwarzanie oznacza obfitość realności, a zatem wtargnięcie świętości w świat”. M. Eliade. *Sacrum a profanum...*, s. 45.

świętyni z otoczeniem, u nieważniając w kreowanym przez siebie świecie zmiany w rozumieniu roli katedry, jakie zaszły w XIX wieku:

(...)

ład albo niepokój ocala nas wszystkich

powiedz skąd się bierze ta reguła wieczna:

dreszcz mieszka w katedrze prawda w Rzymie mieszka

[\*\*\* ZŚ 5]

Odwoływanie się do klasycystycznej wiecznej reguły przywodzi na myśl biały Rzym (Wieczny Tekst) Rymkiewicza symbolizujący, zdaniem Przybylskiego, byt duchowy, a więc wieczną kulturę przekraczającą czas doczesny, naturę i historię<sup>199</sup>. Rzym Wencla miałby odpowiadać na poszukiwania poetów. Czy trzeba dodawać, że tylko wierzących? „Prawdziwy, owocny, życiodajny niepokój płynie wyłącznie z chrześcijaństwa”<sup>200</sup> – wyjaśnia autor *Imago mundi*. Nawiązania do średniowiecznej symboliki Miasta Boga [„w małej kaplicy która ledwo mieści / stłoczone ciała aniołów i ludzi // *kości śpiewają* i słyszy je Pan Bóg / choć oddzielone są rzeczy tej ziemi / od rzeczy wiecznych” (*Corpus Christi*, ZŚ 49)], pozostają jednoznaczne jedynie dla tych, którzy widzą w akcie modlitwy, zwłaszcza wspólnotowej, świadectwo możliwości duchowego odrodzenia: [„(...) stoimy tu wszyscy / z wielkopiątkową modlitwą na ustach / wdychając zapach zatęchłej kostnicy / jak chrząstki w ciele zmarłego Chrystusa” (Tamże, s. 50)]<sup>201</sup>.

„Krzewienie wiary” poprzez poezję traktuje autor *Ody na dzień świętej Cecylii* jako odpowiedź na osobiste powołanie: „takie jest moje doświadczenie, taką łaskę otrzymałem i jej właśnie chciałbym sprostać, dzieląc się nią z czytelnikiem”<sup>202</sup>. Zadanie, przed którym stoi protagonista Wencla polegałoby więc w znacznej części na nauczaniu swojego patrzenia na rzeczywistość. Trudno autorowi *Podziemnych motyli* odmówić zapału w realizacji przyjętego celu. „Patrz: wzburzona zieleń przekracza granice / porządku – tak tańczą demony stulecia” –

---

<sup>199</sup> Tamże, s. 52, 53.

<sup>200</sup> *Zamieszkać w katedrze...*, s. 235.

<sup>201</sup> Człowiek religijny powtarza religijne zachowania przodków, wierząc w moc (trudno użyć innego słowa) kościelnych obrzędów. Klasycy chwalą umiejętność dostrzegania wpływu powtórzeń na rozwój duchowy człowieka, zachęcając poetów do pielęgnowania „zmysłu historycznego”. Życie ziemskie jest cyklem powtórzeń, a poezja – niczym innym jak repetycją. Por.: J. M. Rymkiewicz. *Czym jest klasycyzm?...*, s. 29. Według Rymkiewicza poeta powinien posiadać zmysł historyczny, podaje za Eliotem: „Zmysł historyczny wymaga od nas nie tylko dochowywania wierności swemu pokoleniu, ale również pisania z poczuciem, że cała literatura europejska, począwszy od Homera, a wewnątrz niej także cała literatura naszego kraju, istnieje jednocześnie i tworzy jednoczesny porządek”. Tamże.

<sup>202</sup> *Zamieszkać w katedrze...*, s. 238. Cytat pochodzi z odpowiedzi Jerzemu Sosnowskiemu, w której Wencel dobitnie artykułuje swoje poetyckie zamierzenia.

apostołuje podmiot *Jesieni Europy*, wieszcząc zwycięstwo starych, tylko pozornie zmienionych form<sup>203</sup>: „spójrz: promień dosięga przejrzałej oliwki / na ziemi porosłej wysuszoną trawą / leżą ich gromady **udźwiężnia się wszystko** / w chaotycznym splocie ruin i gałęzi / marzeń” (1993, W 26). Subtelne, metaforyczne określenia z utworów poetyckich znajdują konkretne odniesienie w esejach (zwłaszcza zebranych w książce *Zamieszkać w katedrze*), gdy Wencel pisze o związku poezji i liturgii:

Jednoczenie ludzi, budowanie. Sens literatury. Naturalną przestrzenią twórczości jest wspólnota. Poeta powinien być śpiewakiem swoich ludzi, śpiewakiem rodziny, wioski, narodu. Ich *wyrazicielem*. Anonimowy autor *Gorzkich żalów* jest największym poetą, jakiego znam<sup>204</sup>.

Tak rygorystyczny zwrot ku przeszłości powtórzy poeta wielokrotnie, wyraźnie określając profil swojego odbiorcy oraz, niekoniecznie celowo, prowokując pozostałych czytelników. Za dowód niech posłużą fragmenty utworów brzmiących jak sentencje, w których Wencel stosuje styl wypowiedzi poetyckiej przypominający Goethego: „mijaniem pokoleń okryła się ziemia / co trwa i trwać będzie przez wieki od wieków” (*Wstęp*, ODC 1); „(...) bo zawsze ma słusność / czas który biegnie a później powraca” (*Koniec marca*, ODC 9); „nie mów że to wszystko w nicość się zamienia / bo choć rozproszone zapalczywie trwa / (...) / ” „nie przestaje istnieć to co się zdarzyło” (*Vogelsang*, ODC 18, 19); „to co raz się stało będzie wracać wiecznie / (...) / „to co raz było doprawdy nie minie / ale powrotem wiecznym się stanie / po wieku formy i wieku żelaza / wszystko więc w płynnych sestynach powraca” (*Tarcza*, ODC 32, 34).

Wencel podkreśla w esejach, że nic nie służy bardziej budowaniu własnego świata poetyckiego niż podziw dla wierszy poprzedników, będący „wynikiem «radości powtórzeń», zazębiania się form, także językowych, literackich”, świadczących o „integralności chrześcijańskiej kultury”<sup>205</sup>. Przywoływanie dokonań przodków, z założenia przekraczających możliwości współczesnych (jak w cyklu utworów poświęconych ojcu, ODC 10 - 17) wydaje się więc - paradoksalnie - dowodem braku kompleksów współczesnego artysty świadomie i z

---

<sup>203</sup> Pisze Wencel do Sosnowskiego: „Absolutyzacja pop-kultury to bardzo częsta postawa wśród ludzi wychowanych w wielkim mieście, w liberalnym środowisku, z dala od żywej tradycji chrześcijańskiej. Niestety, prawda jest zupełnie inna. Obok zbiorowości utożsamiających się duchowo z dobrodziejstwami i przekleństwami kultury masowej istnieją wspólnoty o czystej duchowości, którą Pan, przecierając oczy ze zdumienia, określiłby zapewne mianem średniowiecznej. Oczywiście, ludzie ci korzystają jak inni ze współczesnych wynalazków, ale przecież **chodzi nam o poziom znacznie głębszy. A ten bywa niezmienny od wieków**”. Tamże, s. 234.

<sup>204</sup> Tamże, s. 51. Idąc tropem klasyków, poeta sięga także twórczość kompozytorów baroku (operę Haendla, kanony Paschelbela, fugi i preludia Bacha) czy „zimne piękno Ryszarda Wagnera”.

<sup>205</sup> Tamże, s. 232.

upodobaniem nawiązującego do przeszłości<sup>206</sup>. Taki pokłon wobec przeszłości może być wyrazem bardzo wczesnie odkrytego pragnienia kierującego pracą dojrzałych zazwyczaj artystów. (Wystarczy wspomnieć ostatnie zbiory Miłosza czy nagrodzoną niedawno powieść *W ogrodzie pamięci* Joanny Olczak – Ronikier; głosem wtórującym Wencelowi mogłaby być w tym zakresie twórczość Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego). Zapał ogarniający kronikarza rodzinnego inicjuje u autora *Ziemi świętej* pracę twórczą podejmowaną w każdej epoce. „Dzieła dawnych mistrzów powinny być (...) nie tyle materiałem do kopiowania, ile punktem oparcia dla współczesnego artysty, którego prawdziwym zadaniem jest kontynuacja dzieła Boga jako stwórcy świata”<sup>207</sup> – tak Wencel redaguje swój przepis na arcydzieło (sic!). Czy artysta narzucający sobie stworzenie dzieła ponadczasowego nie zamyka się na wstępie na działanie decydującego czynnika, w pewnej mierze tylko zależnego od człowieka? Dla poety będzie to natchnienie, dla poety wierzącego działanie Ducha Świętego. Píše autor *Imago mundi*, że to „wybory podjęte w sferze znaczeń”<sup>208</sup> decydują o oryginalności dzieła. Jeśli wierzący potrafi dać świadectwo wiary w języku poetyckim (ma prawdziwy talent, czyli dar od Boga), nic nie staje na przeszkodzie, by podziw dla minionego współistniał z udaną realizacją artystyczną ponawianego wzoru - w ten sposób Wencel każe odczytywać swoją historię. Na ile jest to opowieść przekonująca, czyli przekazana przez pryzmat własnych doświadczeń?

Autorowi *Imago mundi* udaje się napisać własne nuty dla niezmiennego porządku<sup>209</sup>, w który wierzy - „wyśpiewuje”, między innymi, swoją wersję *Stworzenia świata* i *Hymnu o miłości* [*Pieśń pierwsza, Pieśń jedenasta*, IM 7,47]. Poeta znajduje też przestrzeń dla wpisania własnych znaków. „Pocysterski kościół świętego Walentego (...), kostnica z czerwonej cegły i pokryta żużlem droga na cmentarz. Wspólne podziemne państwo Kaszubów, Niemców i

---

<sup>206</sup> Tzw. kompleks przodka uznawany był kiedyś za istotę klasycyzmu. Por.: A. Kaliszewski. *Nowy triumf czy requiem dla klasycyzmu?* W: tegoż: *Gry Pana Cogito*. Kraków 1982, s. 65.

<sup>207</sup> W. Wencel. *Przepis na arcydzieło. Szkice literackie*. Kraków 2003, s. 108.

<sup>208</sup> Por. W. Wencel. *T. S. Eliot i pochwała dziewictwa*. W: tegoż: *Zamieszkać w katedrze...*, s. 154. Poeta podnosi, przy okazji, zagadnienie możliwości klasycystycznego ponowienia. „Ponowić znaczy ocalić, oczywiście po przeprowadzeniu przez ogień współczesnego zwątpienia. Powtórzyć znaczy tylko tęsknić” – krytykuje Ryszard Przybylski „cykl bezużytecznych powtórzeń” pojawiających się w nurcie klasycyzmu, podając na początku swojej książki właściwy sposób realizowania przywołanego stylu - „Nowa sytuacja społeczna i historyczna wpływa na charakter ponowienia. Ponowiony wzór obrasta nową treścią. Ale rytualny charakter ponowienia utrzymuje poetę w ponadhistorycznej sferze wzoru”. W: tegoż: *To jest klasycyzm...*, s. 177.

<sup>209</sup> Nie chodzi przecież o niezmienny kanon dawnego klasycyzmu, ale wciąż rozrastające się poszukiwanie wzorów: „Symbolami harmonii były początkowo tylko antyczna lira i chrześcijańskie organy. Lecz kiedy sztuka, broniąc się rozpaczliwie przed chaosem, zaczęła uciekać do Arkadii Poussina, w idealny pejzaż Lorraina, kryć się w żelaznej konstrukcji mszy muzycznej Bacha, koncertach Vivaldiego i kantatach Haendla, symbolami harmonii stały się również takie instrumenty jak flet, trąbka i skrzypce. (...) Instrumenty te zostały włączone w «orkiestrę polifoniczną świata» grającą na chwałę boskiej harmonii”. R. Przybylski, dz. cyt., s. 128.



Polaków”<sup>210</sup> – tak autor *Przepisu na arcydzieło* przedstawia Matarnię. Protagonista Wencła doświadczenia związane z rodzinną miejscowością **przenosi od razu na grunt doświadczeń pokoleniowych**:

MARMUR

Kościół i statki okręty portale  
kamienic wzniesionych ceniącą się ręką  
musuje powietrze wysoko nade mną  
i czytam niemieckie nazwiska nagrobki  
skruszone słońcem upadłej epoki  
tworzą kamienną balustradę  
jest wieczór pierwsze cięcia deszczu  
fasady miejskie kładą się cieniem  
na gorzkich równo brzmiących zgłoskach

Gdańsk oder Danzig światłość i czerń

[1992, W 24]

Historie dawnych i obecnych mieszkańców Matarni tworzą mikrokosmos poety. Kiedy czytam o powietrzu masującym „portale kamienic wzniesionych ceniącą się ręką”, powinnam mieć przed oczyma inne dowody istnienia „upadłej epoki”. Nadchodzący wieczór zapowiada repetycję porządku obejmującego cały świat. Można go odzwierciedlić za pomocą symboliki światła i ciemności, a potem odnieść do wszystkiego, co dotyczy człowieka. „Nic nowego pod słońcem” – autor *Podziemnych motyli* powtarza za Koheletem. Wybrana historia wzbogaca jedynie perspektywę metafizyczną, wykluczającą istnienie przestrzeni *stricte* świeckiej. Nad dachami Matarni czuwa wieża kościoła św. Walentego, dając poczucie bezpieczeństwa<sup>211</sup>, uświęcając zarówno dom – azyl dla wartości religijnych kultywowanych przez rodziców i dzieci, jak i szpital, w którym umiera nienarodzone dziecko (por. wiersz pt. *Nowy Rok*, ZŚ 9). Blask światła betlejemskiego może bić w każdej sypialni (*Male Betlejem* 2000, ZŚ 21), bo

---

<sup>210</sup> W. Wencel. *Przepis na arcydzieło...*, s. 7. „Doświadczenie najbliższej okolicy tworzy metafizyczny klucz, który pozwala «otwierać» nowe miejsca” – pisze Wencel - „Aby opowiadać o zmarłych, trzeba cofnąć się do dzieciństwa, do swojej ziemi, w której roi się od kości ludzi wychowanych w «naszych» miejscach, nasiąkniętych «naszymi» widokami. Dusze zmarłych żyją w przestrzeni, ukryte za barykadą widzialnego świata. Im więc bardziej oswojona jest to przestrzeń, tym łatwiej odczuć ich obecność”. Tamże, s. 8.

<sup>211</sup> Pisze Eliade: „Świat (tzn. «nasz świat») stanowi uniwersum, w którym świętość już się przejawiała i w którym z tego względu naruszanie poziomów stało się możliwe i powtarzalne. (...) świętość objawia absolutną realność i umożliwia dzięki temu orientację, *ustanawia przeto świat*, gdy wytycza granice i ustala w ten sposób pewien porządek świata”. *Sacrum a profanum...*, s. 28.

każde odwołanie do symboliki religijnej jest w omawianej twórczości „wbiciem się” świętości w rzeczywistość. Matarnia jako „Ziemia Święta” Wencla byłaby więc miejscem ziemskiego życia, w którym jeden z jego mieszkańców dostrzegł wyjątkowe dzieło stworzenia, królestwo pochodzące „nie z tego świata”:

Mattern – królestwo wzniesione pomiędzy  
niebem i ziemią w godzinie stworzenia  
w niszy pod lasem oliwskim którądy  
płyną obłoki z Bysewa do Wrzeszcza

[*Koniec marca*, ODC 9, 10]

Dostrzeżenie unikalności w jednej z dzielnic Gdańska nie budzi zdziwienia – wielu poetów w szczególny sposób traktuje „swoje” miejsce na ziemi. U Wencla chodzi jednak o coś więcej niż o nostalgię związaną za dzieciństwem czy pierwszą miłością. Harmonia, o której opowiada podmiot wierszy takich jak *Koniec marca* powinna urzekać także czytelnika. Czy autor *Imago mundi* przekonuje do podobnych spostrzeżeń? Niektórym z pewnością wystarczy sielski obrazek Matarni. Inni będą szukać sensu w omawianej poezji, zestawiając „królestwo wzniesione między niebem i ziemią” z obrazem wojny i cierpienia. Ciężkie działa wystawione przeciw współczesności, odwróconej – w opinii poety – od tego, co minione, odgrywają znaczącą rolę. Poszczególne wiersze w twórczości Wencla pełnią rolę stop-klatki, zupełnie jakby wywołane obrazy przesuwwały się przed naszymi oczyma w fotoplastykonie. Efekt ruchu, mniej lub bardziej udolnie oddany, w tym osobliwych repetowaniu przeszłości wywołuje nie nakładanie się przezroczy, ale przesuwanie granic. Świecki – święty, teraźniejszy – przeszły, żyjący – zmarły.

## 2. Wobec śmierci

Jako pierwsza w opowieści Wencla umiera Marguerite Yourcenar. Jak dokładnie „zaplanował” tę śmierć w swoim debiutanckim tomie autor *Wierszy! Z krajobrazu Mount Desert*, wyspy, na której mieszkała autorka *Pamiętników Hadriana*, Wencel „wyciął” wszystkie malownicze zakątki, wraz z jego sercem, Acadią, pozostawiając jedynie nagie szczyty gór:

wyobrażam sobie to wielkie wahanie  
nad mapą – ze smakiem wybierasz epilog  
jedna nazwa nie brzmi druga zbyt dosłowna  
wreszcie z oceanu wylawia to miejsce

twoje oko – dobre: *pustynia i szczyt*

[*Marguerite* 1993, W 4]

Dosłowne tłumaczenie nazwy pozwala podkreślić niezależność od przypadku. Nie chodzi przecież w wierszu o to, czy Yourcenar wybierała miejsce swojego przejścia na TAMTEN świat, ani nawet o to, że mogła dokonać takiego wyboru. (Jak pisała autorka *Pamiętników Hadriana*: „Każda istota ludzka stara się jak najlepiej strzec swoich tajemnic”<sup>212</sup>). Ważne, że okoliczności śmierci układają się w sposób pozwalający dostrzec w zakończeniu ziemskiego życia pewną niezwykłość. W świecie protagonisty Wencła wiąże się ona z konkretnym miejscem, które w przekonaniu autora *Podziemnych motyli* nie jest d a n e człowiekowi bez przyczyny. Mount Desert jako nazwa łącząca w sobie pozorne przeciwieństwa doskonale ilustruje konieczności w życiu *homo religiosus*: zarówno samotność i ogołocenie z ludzkich systemów zabezpieczeń (pustynia), jak i zwieńczenie trudnej drogi wiary (szczyt). Zmagania traktowane są w utworze hasłowo. Ważniejszy, nie tylko zresztą w *Marguerite*, jest szczęśliwy finał podejmowanych prób - nagroda otrzymywana zaraz na mecie „(...) nie umarłaś wcale uczyniona z kości / ciała i powietrza oddychasz oddychasz” (1993, W 5). Epifora określająca podstawową czynność żywych staje się w wierszu zapowiedzią zwycięstwa umarłych. Yourcenar porzuca „kości i ciało” na rzecz „powietrza” – duszy, by – jak głosi doktryna Kościoła katolickiego – żyć naprawdę, czyli szczęśliwiej. Nic dziwnego, że zostaje przedstawiona jako człowiek od dawna pogodzony ze śmiercią, przypominający doświadczonego gracza, szachistę, który po wielu pojedynkach potrafi wcześniej przewidzieć wynik ostatniego rozdania:

lament płoszy ptaki uparci malarze  
po powierzchniach płócien prowadzą narzędzia  
śmierć jest jedną z figur które ułożyłaś  
bo czymże być może jeżeli dosięga  
cię zimą na pustej wyspie *Mount Desert*

[W 4]

Mieszkanca Mount Desert odgrywa szczególną rolę w tworzonym w tej poezji panteonie zmarłych - pomaga zilustrować przekonanie młodego poety, wyrażone już przez

---

<sup>212</sup> M. Yourcenar. *Czarny mózg Piranesiego. Wprowadzenie w dzieło Konstandinosa Kawafisa*. Przeł. J. M. Kłoczowski, K. Dolatowska, Gdańsk 2004, s. 86. To raczej Wencel wybrał miejsce życia pisarki na doskonale miejsce śmierci.

Horacego w *Exegi monumentum aere perennius*<sup>213</sup>. Yourcenar staje się patronką nie tylko doskonałego miejsca śmierci, ale i „stylu umierania”, jeśli można się tak wyrazić. W wierszu zawarte są dwa przeciwstawne obrazy śmierci. Jeden pokazuje śmierć jako stratę, stąd lament tak wielki, że płoszy ptaki (w pierwszej strofie pojawia się „szepc w pokojach”, a nieuniknione nazywa się także rychłym). Sugestywne, dosłowne, wyobrażenie odejścia z TEGO świata jest przedstawione zaledwie w trzech słowach. Podmiot skupia się na drugim obrazie, którego tłem jest puste płótno malarskie. Dlaczego puste? Upór malarzy, o których opowiada utwór Wencla, pokazuje, moim zdaniem, nieudolność współczesnych artystów „podglądających” śmierć. Czas terażniejszy („płoszy”, „prowadzą”) nie dotyczy głębi motywu vanitas. Dlatego autor *Imago mundi* odwołuje się do Yourcenar, która szukała sensu ludzkiego życia u starożytnych. Dzięki wiedzy, jaką posiadała, potrafiła patrzeć na człowiecze dociekania z dystansem, stając się dla autora *Ody chorej duszy* – kto wie – może nawet wzorem artysty zgłębiającego przeszłość.

Obok Yourcenar pojawia się w *Wierszach* Rilke, którego myśli poświęcone są w sposób bezpośredni dwa utwory. *Wiosnę 39*<sup>214</sup> poprzedza znany *Schlussstück* Rilkego, pasujący na motto także kolejnego wiersza Wencla:

Wiosna: blaski latarek kołyszą się nocą  
tłumem się syci lasu brzeg  
gdzie puste ciało stygnie i z Bożą pomocą  
ducha lekko zamienia na ś m i e c h

stąd konwulsje drgania poruszanie ręką  
(ono trwożę kładzie na twarzach pościgu  
duszy która teraz unosi się miękko

---

<sup>213</sup> Przekonanie o roli poezji streszczają słowa jednego ze współczesnych odbiorców: „Tylko trup, który mówi może powrócić między żywych. To znaczy, że ma szansę zmartwychwstania tylko to, co stało się z tekstem”. R. Przybylski, dz. cyt., s. 48 (z interpretacji wiersza Rymkiewicza *Jako on ten trup*).

<sup>214</sup> Wiersze miłosne Wencla, a także wiersze o miłości, odznaczają się wyjątkową powściągliwością. *Wiosna 39* (1993, W 10) przywołuje obraz rozstania kochanków, najprawdopodobniej rodaków Rilkego, o czym świadczą słowa cytowanej w utworze przysięgi („*Ich werde dich niemals verlassen*”). *Schlussstück* jako motto nie pozostawia złudzeń co do tego, jak potoczyły się losy bohaterów wiersza. Obraz miłości zostaje w utworze zredukowany niemal do wymiany imion i składania obietnic, co wyraża ogólną tendencję naznaczania w omawianej poezji uczuć piętnem wzniosłości obywającej się bez tak autentycznej dla prawdziwych kochanków mowy ciała. W jednym z wierszy miłosnych już sam tytuł (*Brunatna elegia*) wiele mówi o losie opisywanego uczucia, a pierwsza strofa pozwala wejść w sam środek okrucieństwa zadawanego przez kogoś, kto kiedyś kochał: „Po sznurze ust moich do twojego ucha / parę zdań wzburzonych w ciemnym świetle sunie / do widzenia wybacz jesteś taka krucha / lecz lepiej gdybyśmy nie znali się uwierz”. Podmiotem jest mężczyzna z premedytacją wykorzystujący słabość bliskiej mu niegdyś kobiety, a jego jedynym usprawiedliwieniem jest wyznanie: „nie potrafię wracać”. Dopiero ostatnie wersy pokazują, jakie znaczenie dla mówiącego ma przeżyte doświadczenie: „rozpada się postać miłosnego świata / w którym teraz trudniej będzie nam się znaleźć” (1993, W 6). Na tej powściągliwości (klasycystycznym „wędzidle”) Rymkiewicz oparł swoją definicję stylu: „Klasycyzm w poezji to zapewne nic innego jak próba opanowania swych uczuć i wypowiedzenia ich w formie możliwie zdyscyplinowanej i odwołującej się do istniejących w terażniejszości form minionych”. J. M. Rymkiewicz. *Czym jest klasycyzm?...*, s. 17.

w powietrze z lamentu)

tylko kto odgadnie bez cienia ryzyka  
czy ten śmiech na nagle zmatowiałych ciałach  
jest radością zmarłych - z olśnienia wynika  
czy to już tortura ironię zagrała

[*Śmiertelny wiersz* 1992, W 11]

Utwór jest, jak na „śmiertelny wiersz” przystało, poetycką wykładnią wizji eschatologicznej poety. Pierwsza strofa łagodnie wprowadza w wyrastający z chrześcijaństwa obraz śmierci uwalniającej – kiedy opadają kajdany ciała, dusza ludzka z radością wstępuje do nieba. Niektórzy porównują tę radość do śmiechu ogarniającego człowieka, gdy spogląda na swoje życie z nowej perspektywy<sup>215</sup>. Wencel pokazuje moment pożegnania ciała z duchem jako ogarnięcie ludzkiego ducha przez śmiech (poeta wyróżnia to słowo). „Radosna”, czy lepiej „uradowana wreszcie” dusza lekko unosi się, a ciało żegna ją w konwulsyjnych drgawkach cierpienia, jak można się domyślić. Stygnące ciało znacznie lepiej współpracuje z Bogiem niż żywe, ponieważ cierpienie umierającego, gdy patrzy się na nie po ludzku, nie przynosi człowiekowi żadnych korzyści. Chwila męki przedśmiertelnej, jak stara się pokazać protagonista autora *Ody na dzień świętej Cecylii*, to c z y s t y zysk dla duszy, sama r a d o ś ć d u c h a. Nie jest to zaskakujące podejście do spraw ostatecznych. Wielu chrześcijan żegna umierających bliskich z radością, skupiając się na obietnicy ponownego spotkania w krainie szczęśliwości, „krainie życia” z psalmów, w której śmiech nigdy się nie kończy. Ostatnia strofa przywołuje obraz Bożego sądu, a raczej jego ziemską emanację w postawie świadków śmierci. Okazuje się, że widok umierającego nie pozostawia spokojnym ani zwykłych gapiów, z trwogą przypatrujących się stygnącemu ciału, ani opowiadającego, który jako jedyny „widzi” duszę unoszącą się nad ziemią. Każdy chciałby wiedzieć, na jakie spotkanie wybrała się ta jedyna, konkretna dusza i jak daleko sięgają konsekwencje pozaziemskiego losu człowieka. „Cień ryzyka” może podkreślać przywiązanie do materii, w której szuka się odpowiedzi na nurtujące pytania. Charakterystyczne, że także podmiot zdaje się ulegać temu nieokreślonemu uczuciu, będącemu mieszaniną niepewności, strachu i – przede wszystkim - pragnienia zaspokojenia ciekawości.

---

<sup>215</sup> Clive Staples Lewis opisuje reakcje starożytnych spoglądających na swoje życie z perspektywy pośmiertnej w następujący sposób: „wszystkie trzy duchy – Pompejusza, Arcity i Troilusa – śmiały się z tego samego powodu, śmiały się z powodu małości tych wszystkich rzeczy, które wydawały im się tak ważne, zanim umarli; podobnie jak my się śmiejemy na jawie z powodu różnych błahostek i bzdur, które tak nas niepokoiły w naszych snach”. C. S. Lewis. *Discarded Image*. New York 1964, s. 33, 34. Cyt. na podst.: T. Lindvall. *Zaskoczeni śmiechem*. Przeł. T. Szafranski. Warszawa 2001, s. 31.

W większości tekstów przeważa jednak dystans odbierający religijną żarliwość (ujawniającą się chociażby w uleganiu wątpliwościom) wczesnym tekstom Wencla. Na przykład, umierający Hölderlin zyskuje w wierszu autora *Ody chorej duszy* miano „konającego strażnika słowa”, a jego odejście porównane zostaje do końca potężnej rozmowy, inicjującej od razu kolejne dialogi: „umarł ale cóż to się dzieje teraz z ziemią / w barwach świtu znowu się spełniają miejsca / ach to wieczór równoległy z jego śmiercią / na klucz godzin tylko zamknął dźwięczne przejścia // czas trwa nadal (...)” (Hölderlin 1993, W 22). Utwory autora *De profundis* poświęcone śmierci można porównać do rozbudowanych epitafiów, mających ćwiczyć powracających do zmarłych w stałej pamięci o ich własnych końcu. W tym sensie autor *Ody na dzień świętej Cecylii* przypomina księdza Bakę – w wydaniu niemal wolnym od barokowego turpizmu i wypełnionym bardziej rozbudowaną metaforą.

Śmierć odgrywa trojaką rolę w świecie protagonisty Wencla. Pierwsza, dość oczywista, wiąże się z pojmowaniem końca doczesności jako sensu życia, uwidaczniającym się w powstawaniu wciąż nowych form (obumierające w ziemi ziarno jest chyba najbardziej znanym chrześcijańskim symbolem roli śmierci). „[T]o prawdziwe życie: świat który się rodzi / i umiera w każdej następnej sekundzie” (Burza 1992, W 23)<sup>216</sup> – głosi podmiot pierwszego wiersza o Bogu. Trudne do utrzymania, pozytywne nastawienie do smutnej konieczności, wspiera autor *Podziemnych motyli* przekonaniem o możliwości prowadzenia dialogu ze zmarłymi. Śmierć jest momentem inicjującym ten dialog (kolejna rola). Najlepszym przykładem są Wencłowskie epitafia<sup>217</sup> oraz wiersze poświęcone bliskim zmarłym (ojcu i nienarodzonemu dziecku). „[K]to na zawsze odszedł zasnął lecz nie umarł” – ogłasza podmiot cyklu wierszy przywołujących pamięć zmarłego ojca (*Requiem*, ODC<sup>218</sup> 12), a w innym, także nawiązującym do tradycji romantycznej utworze podkreśla rolę ważnych symboli rodzinnych łączących kolejne pokolenia: „dziadkowie i bracia w przebraniu umarłych / wracają do stołu z cmentarnej Matarni” (*Dusze*, ODC 35). Wreszcie: śmierć jest śladem tego, co nadprzyrodzone,

---

<sup>216</sup> Wymownym przykładem „odnawiającej roli śmierci” jest wiersz pt. *Przez ziemię* (ZŚ 19). Utwór zaczynający się od słów: „Nie ma zbawienia jak tylko przez ziemię”, dość szczegółowo opowiada o losie materii wplątanej w taniec przemijania. W finale pojawia się krzepiący (mimo wszystko) obraz istnienia kolejnych form: „i nikt nie może reguły tej zmienić: / bydlę nas depta pył wzbija się z klepisk / tłamsi nas dusi urabia horyzont / a dzieci nad nim gwiazdy liczą”. Wencel często podkreśla zarówno wagę ludzkiej drogi, jak i jej tymczasowość: „i ludzie wciąż do ziemi idą” (incipit *Zjawy zjawiska szafirowe cienie*, PM 8).

<sup>217</sup> W jednym ze zbiorów znajdujemy cykl epitafiów, siedem utworów przywołujących m.in. dawnych (z XVII, XVIII w.) mieszkańców Gdańska i okolic (ZŚ 28 – 41).

<sup>218</sup> Wiersze z drugiego tomu, *Oda na dzień świętej Cecylii*, podaję za wersją elektroniczną: [http://www.poezja-polska.pl/fusion/print.php?type=A&item\\_id=690](http://www.poezja-polska.pl/fusion/print.php?type=A&item_id=690) [dostęp: 6.08.2012], układ wersów i numery stron według wydruku.

wtargnięciem innej rzeczywistości, tym, co Mircea Eliade nazywa „przebicciem poziomów”. Śmierć najpełniej wyraża motyw uświęcania terażniejszości, oznacza u p r a g n i o n e p r z e j ś c i e, o s t a t e c z n e p r z e k r o c z e n i e. Ślady takiego przekroczenia odnajdujemy, między innymi, w *Requiem*. W jednym z utworów tworzących cykl pojawia się opis „potężnej jasności”, która powoduje doznanie połączenia podmiotu lirycznego z duszą zmarłego ojca:

i chociaż z pewnością nigdy wcześniej tutaj  
nie bywałem – nagle zdziwiło mnie piętno:  
jakby przez skruszone mury czyjaś dusza  
rosła i gęstniała by się złączyć ze mną  
pod powłoką mięśni i całkiem odwrotnie:  
również w tym obecnym za szybą istnieniu  
wyczuwałem własne znaki a nad oknem  
wozu gnały chmury dając upust ceniom

[III. *Littera scripta manet, Requiem*, ODC 13]

Opisując spotkania żywych z umarłymi, dba Wencel o wyznaczenie granicy między przenikającymi się światami („wiem, że tak naprawdę / dzieliła nas tylko krucha szyba forda”). Szyba nie tyle rozdziela, co urealnia moment niezwykłego spotkania, a mówiąc językiem poety: na niej najbardziej odciska się piętno przejścia. Wysyłanie znaków żywych do umarłych i odwrotnie (nazwałabym ten dialog pierwszą modlitwą w badanej poezji<sup>219</sup>) łagodzi tęsknotę za bliskimi i uwalnia z doznawanego przez *homo religiosus* poczucia ograniczenia czasem terażniejszym. Przez tę jedną chwilę, kiedy dusza ojca „rosła i gęstniała”, łącząc się duszą syna jednocześnie „pod powłoką mięśni” żyjącego i w neutralnej przestrzeni powietrza, granica między terażniejszością i przeszłością była otwarta. Wystarczyło, by wierzący pozostał wierny

---

<sup>219</sup> Poczucie bliskości ze zmarłymi jest w omawianej poezji osobistym wyznaniem wiary w „komunię ze zmarłymi”. W *Katechizmie Kościoła Katolickiego* można przeczytać: „Wierzymy we wspólnotę wszystkich wiernych chrześcijan, a mianowicie tych, którzy pielgrzymują na ziemi, zmarłych, którzy jeszcze oczyszczają się oraz tych, którzy cieszą się szczęściem nieba, i, że wszyscy łączą się w jeden kościół” (...) Paweł VI. *Wyznanie wiary Ludu Bożego* 30. W: *Katechizm Kościoła Katolickiego* (dalej: KKK). Oprac. zbiorowe. Poznań 2009, s. 241. I dalej: „Uznając w pełni tę wspólnotę Mistycznego Ciała Jezusa Chrystusa, Kościół pielgrzymów od zarania religii chrześcijańskiej czcił z wielkim pietyzmem pamięć zmarłych, a «ponieważ święta i zbawienna jest myśl modlić się za umarłych, aby byli od grzechów uwolnieni» (2 Mch 12), także modły za nich ofiarowywał” (Sobór Watykański II, konst. *Lumen Pentium*, 50). Tamże, s. 240. Komunia ze zmarłymi wpisuje się, oczywiście, w wiarę w obcowanie świętych: „Pojęcie komunii świętych ma (...) dwa znaczenia, ściśle ze sobą powiązane: «komunia w rzeczach świętych (*sancta*)» i «komunia między osobami świętymi (*sancti*)»”, s. 948. A także: „Łączność pielgrzymów z braćmi, którzy zasnęli w pokoju Chrystusowym, bynajmniej nie ustaje; przeciwnie według nieustannej wiary Kościoła umacnia się jeszcze bardziej dzięki wzajemnemu udzielaniu sobie dóbr duchowych”. Tamże.

(sic!) wewnętrznym natchnieniom, które pojawiają się nagle i szybko odchodzą: „trwało to przez moment aż nagle mnie zmoęła / odrębność – z nią razem zmorzyło mnie życie” (ODC 13). Postawę otwartości wobec rzeczywistości nadprzyrodzonej przedstawia Wencel jako „wyrwę” ze stagnacji życia teraźniejszego. To życie „morzy”, odurza, powoduje zniekształcenia w odbiorze rzeczywistości. Wierzący musi wrywać się z siodeł doczesności, by widzieć więcej – przekonuje poeta, podkreślając rolę modlitwy, zwłaszcza wspólnotowej: „w koncelebrze wszystko mocniej się wypełnia / całun balansuje na śmiertelnych głowach / **patrzę na to płótno** aż wreszcie dostrzegam / cienie jak radośnie tańczą pośród żywych” (*II. Vivos voco, mortuos plango, Requiem* 12). Słowo „płótno” pojawia się u autora *Imago mundi* często, gdy próbuje opisać swój sposób patrzenia na rzeczywistość. „[N]aprawdę to miejsce nie jest niczym więcej / (...) niż płótno – ubrana nie do końca przestrzeń / w którą ktoś wpisuje rozmowy i znaki” (*Tło* 1993, W 18) – świat widziany oczyma protagonisty Wencela staje się galerią pełną różnorodnych obrazów. Rola odbiorcy wydaje się oczywista: jednostronna recepcja.

### 3. Wobec sacrum

Matarnia jako obraz jest bardzo poukładana, począwszy od wieży „czuwającego” kościoła aż po prywatny ogród jednego z mieszkańców, dbającego by zbyt szybko rozrastające się maliny nie zniszczyły wrażenia ładu (por. wiersz *Pieśni na pieśniami*, ZŚ 46). Analogie porządku na obrazach, podkreślanego także w wierszach, do porządku moralnego narzucają się same. Za pierwszą warstwę malowanego przez poetę obrazu ma ukrywać się prawdziwy, to znaczy duchowy świat:

Wołają nas do siebie młode świerki brzozy  
i przez rysę na płótnie za namową zmysłów  
wsuwamy się ostrożnie pod warstwę werniksu  
widzi nas który widzi stoimy na brzegu  
ty jesteś żółtą plamką ja mam barwę szarą  
dzieci – niebieskie kropki – bezgłośnie się śmieją

[*Pieśń druga. Wzgórze*, IM 12]

Wencel obdarza podmiot swoich wierszy znaną – na przykład z mistyki – umiejętnością dostrzegania związków między światem widzialnym i niewidzialnym<sup>220</sup>. Kreuje bohatera

---

<sup>220</sup>Doświadczana zmysłowo rzeczywistość nie jest obca, jedynie tymczasowa dla *homo religiosus* dzięki swej nieszczelności. Pęknięcia i rysy, które w niej dostrzega są oknem na świat realny, czyli duchowy: „Dla człowieka



lirycznego na kogoś, kto niechętnie ulega pokusie bycia na „pierwszym planie” zmysłowej rzeczywistości. W finale swojego wywodu stwierdza przekornie: „sam bym ci wytłumaczył wszystko i od razu / gdybym nie był w tej chwili szczegółem pejzażu”, ale jako kolejny twórca niedokończonego ciągle dzieła sytuuje się raczej ponad horyzontem kolorowych, „roześmianych plamek”.

Zmysły, które pozwalają człowiekowi stanąć nad brzegiem rzeki i wsłuchiwać się w szum młodych drzew traktuje autor *Imago mundi* bardzo ascetycznie. W zasadzie ogranicza się do zmysłów słuchu i wzroku... odbiorców swej poezji. W większości wierszy o intensywności przeżyć podmiotu ma świadczyć „wysoka mowa” lub, chętnie przez Wencla wykorzystywany, styl współczesnego eklezjasty:

**przyjrzyj się** dawnym płótnom – one ci powiedzą  
**posłuchaj** trzasku kości gnijących za miedzą  
a dowiesz się że dzieło jest niedokończone  
i palec Stworzyciela kiwa w naszą stronę

[IM 13]

Także eseje tchną powagą. Ciesząc się z wystawy malarskiej w gdańskim muzeum (*Hans Memling i Michał Anioł – wizja końca czasu*), liczy autor *Przepisu na arcydzieło* przede wszystkim na zyski moralne. Pisze z niemal kaznodziejskim zapalem: „Ich [wybitnych twórców różnych epok] konfrontacja z gdańskim arcydziełem powinna pokazać ciągłość między sztuką Średniowiecza, Renesansu i Baroku, a także przypomnieć, że od czasu śmierci Chrystusa żyjemy w czasach ostatecznych”<sup>221</sup>. To zdanie, wprowadzające, jeśli chodzi o relację protagonisty Wencla wobec sacrum, podkreśla też najważniejszą rolę śmierci w kreowanym

---

religijnego przestrzeń *nie jest jednorodna*. Wykazuje pęknięcia i rysy, zawiera części jakościowo odmienne od pozostałych. (...) Istnieje więc pewna święta, tj. «naładowana mocą», pełna znaczenia przestrzeń i istnieją też inne rejony przestrzeni, które nie są święte i w konsekwencji nie mają struktury ani trwałości, są jednym słowem «amorficzne». Tę niejednorodność przestrzeni człowiek religijny przeżywa jako przeciwieństwo między świętą przestrzenią – tzn. jedyną *rzeczywistą, rzeczywistością* istniejącą – a całą resztą, która otacza go jako bezkształtny przestwór”. M. Eliade. *Sacrum a profanum...*, s. 17.

<sup>221</sup> *Przepis na arcydzieło...*, s. 47. Ten ton - upominania czy nawet uporczywego nawracania - obecny jest także w wierszach. Na przykład utwór *Pamiętka Pierwszej Komunii świętej* „brzmi” następująco: „(...) w kryształowych książkach kryształowe karty / papieżycy żeglarz wisielcy i śmierć / uwodzenie żywych – *podejść i posmakuj / słodki język obraca się wokół lizaków: / hmm było mi ciężko i deszcz kapal z rynny / zepsulem się w środku po rozwodzie z żoną / guzik mi się urwał we wstydlwym miejscu / więc nie dałem rady i zgubiłem się / dosyć – idzie wieczór – dzwony biją w mieście / zbiera się przed kruchtą święcone powietrze / i bicze z milczenia wiążą się na ciebie / wstań i idź do celi może to wystarczy // może to cię zbawi – po co – dla miłości / niech ci dziecko liczy banicje i posty / niech cię dziecko widzi z pobożną chorągwią” (1999, OCD 23).*

przez poetę świecie. Nadanie terażniejszości statusu ostateczności ma skłaniać do kontemplowania rzeczywistości jak sztuki. Liczy się tylko takie spojrzenie.

Wencel odcina się od swoich literackich antenatów<sup>222</sup>, na mistrza wybierając francuskiego filozofa i teologa, Jacquesa Maritaina. Poeta uzasadnia swój wybór argumentami świadczącymi o poszukiwaniu takiego sposobu „wejścia w rzeczywistość sztuki”, by zbliżyć się do doświadczenia wewnętrznego (oddawać się kontemplacji). Autor *Imago mundi* zachwala wsłuchiwanie się w głosy scholastyków, które rozumie jako dążenie do świętości podejmowane przez artystę wyznającego wiarę w Boga. W wykładzie Maritaina znajdzie artysta uznanie dla patosu:

Wszystkie te cnoty, które święci posiadają *simpliciter*, po prostu w linii Najwyższego Dobra, artysta powinien posiadać *secundum guid*, pod pewnym względem w linii szczególnej, pozaludzkiej, jeżeli nie nadludzkiej. Dlatego też artysta chętnie używa tonu moralisty, kiedy mówi lub pisze o sztuce<sup>223</sup>.

Autorowi *Podziemnych motyli* marzy się ciągłość w sztuce<sup>224</sup>, osiągnąta niegdyś poprzez hojne obdarzanie dążeń artystycznych podtekstem aksjologicznym. Przywoływanie szkoły średniowiecznej podkreśla wagę chrześcijańskiej wizji świata, akcentuje też potrzebę wierności przyjętej wizji. Tylko twórca zachowujący „głębię prawości w stosunku do celów sztuki”<sup>225</sup>

---

<sup>222</sup> „Gilbert Keith Chesterton, Thomas Stearn Eliot i Hilaire Belloc dali nam argumenty pozwalające bronić porządku świata przed barbarzyńcami. Żaden z nich nie wszedł jednak w rzeczywistość sztuki tak głęboko jak Maritain. Uprawiali szermierkę zamiast oddawać się kontemplacji. Walczyli z przesądami, gdy on – zasłuchany w głosy scholastyków – otwierał drzwi tajemnicy” – tymi słowami Wencel kończy swój *Przepis na arcydzieło*. W. Wencel. *Przepis na arcydzieło...*, s. 113. Podobny gest powtarza także wobec twórców związanych z klasycyzmem w Polsce. Wencel odrzuca, na przykład, klasycyzm w rozumieniu Ryszarda Przybylskiego, zarzucając badaczowi brak związku głoszonych przez niego idei z „pierwotną rzeczywistością”, czyli „świadectwem chrześcijańskim”. W. Wencel. *Zamieszkać w katedrze...*, s. 32 – 38.

<sup>223</sup> W. Wencel. *Przepis na arcydzieło*. W: J. Maritain. *Sztuka i mądrość*. Tłum. K. K. Górscy. Warszawa 2001, s. 11. Autor *Przpisu na arcydzieło* czyni fragment swojej książki wstępem do *Sztuki i mądrości*.

<sup>224</sup> Píše: „(...) trzeba wierzyć, że artyści przyszłości odtworzą ciągłość między arcydziełami Homera, Wergiliusza, Dantego, Sępa-Szarzyńskiego, Mickiewicza, Rilkego – a własnym czasem. Od Średniowiecza tylko kultura chrześcijańska potrafi wytwarzać arcydzieła”. W. Wencel. *Przepis na arcydzieło...*, s. 11. Wydaje się, że w pierwszych zbiorach Wencel odwołuje się zarówno do estetycznego ujęcia tradycji w wydaniu Rymkiewicza, jak i – idąc w ślad za swoim mistrzem - do klasyczności w rozumieniu Eliota. Tezę tę wspierałaby przede wszystkim wiara w narodową drogę do klasycyzmu wsparta na świadomości historii swojego narodu jako koniecznej do osiągnięcia dojrzałości umysłu i określenia swojego miejsca w ciągu cywilizacyjnym. Nie tylko więc powtarzalność, ale i: uniwersalność, antyprowincjonalność, wyjątkowość chwili, objęcie „całej skali uczuć charakterystycznych dla swojego narodu”. A. Kaliszewski, dz. cyt., s. 63. Por. także: S. Eliot. *Kto to jest klasyk*. W: tegoż: *Szkice literackie*. Przeł. H. Pręczkowska i in.. Warszawa 1963, s. 213. Porównanie propozycji rozumienia klasycyzmu przez Rymkiewicza i Eliota na podst. książki Andrzeja Kaliszewski. W: tegoż: dz. cyt. s. 61 – 66.

<sup>225</sup> U Maritaina Wencel znajduje pochwałę uczciwości artystycznej i wsparcie dla konieczności moralizowania: „Artysta podlega w swej linii sztuki pewnego rodzaju ascetyzmowi, który może wymagać bohaterskich ofiar. Artysta musi być do głębi prawy w stosunku do celów sztuki, ma on się stale wystrzegać nie tylko banalnego pociągu do łatwości i powodzenia, lecz także mnóstwa pokus wymyślniejszych oraz wszelkiego

jest godny miana chrześcijanina. Wencel zachowuje się podobnie jak Rudolf Otto wyróżniający wśród swoich odbiorców tych obdarzonych łaską głębokiej wiary<sup>226</sup>. Autor *Ody na dzień św. Cecylii* snuje swoją opowieść o wierze, odrzucając zmiany w rozumieniu wartości zaproponowane (?) przez nowoczesność. Wykorzystuje patos z jego dawnym, tzn. przedromantycznym przeznaczeniem<sup>227</sup>, by przekonać czytelnika do głoszonych poglądów.

Czy patrzących za Wenclem na dzieła dawnych mistrzów prowadzić będą zmysły? Wybrałam utwory pokazujące, że płótnem rozumianym jako pewien kod do odczytania może stać się każde miejsce na ziemi. W pierwszym przypadku jest to przestrzeń wyjątkowa – tło, które zainspirowało Rafaela do namalowania świętych. W wierszu *Łódź na głębinie* poeta, przyglądający się *Madonnie i Dziecku* Rafaela, organizuje dla swoich odbiorców pokazową przeprawę na drugi brzeg niepewnej rzeki ludzkiego życia. Co charakterystyczne w tej poezji, pierwszy plan, potraktowany dość ogólnikowo, ustępuje w wierszu miejsca zdarzeniom rozgrywającym się w tle:

Nagiego chłopca wznosi Panna Święta  
oboje wolni od ziemskich rozkoszy  
czytają brewiarz w oprawie ze skóry  
jagnięcej którym czas się otoczył

(...)

---

**osłabienia wysiłku wewnętrznego.** (...) Trzeba, aby artysta przemyślał noce, by się oczyszczał bez ustanku, aby opuszczał dobrowolnie dziedziny urodzajne dla dziedzin bezpłodnych i pełnych niebezpieczeństwa. *W pewnym porządku i z pewnego szczególnego punktu widzenia, w porządku wykonania i z punktu widzenia dobra zamierzonego dzieła*, artysta musi być pokorny i wielkoduszny, roztropny, uczciwy, silny, umiarkowany, prosty, czysty, naiwny. **Wszystkie te cnoty, które święci posiadają *simpliciter*, po prostu w linii Najwyższego Dobra, artysta powinien posiadać *secundum guid*, pod pewnym względem w linii szczególnej, pozaludzkiej, jeżeli nie nadludzkiej. Dlatego też artysta chętnie używa tonu moralisty, kiedy mówi lub pisze o sztuce**". J. Maritain, dz. cyt., s. 85, 86.

<sup>226</sup> Por. R. Otto. *Świętość...*, s. 13.

<sup>227</sup> O powrocie do dawnego rozumienia słowa „patos” pisze Marco Bruno: „Wierzę w patos. Patos to nie tylko kategoria romantyczna. Dante, Szekspir, Kochanowski są niezrozumiali bez patosu. Samo słowo pochodzi z języków używanych w starożytności. Spopularyzowali je pisarze i oratorzy w cesarstwie rzymskim (np. Cyceron, Kwintylian, Katon), ale łacina zapożyczyła je ze słownika Achajów i Dorów. Od greckiego znaczenia słowa patos wywodzą się: włoskie «patire» (cierpieć, znosić, ponieść; dostać ciosy, krzywdy), włoskie «passione» (związane z tragedią oraz zmartwychwstaniem Chrystusa), portugalskie «paixão», które bezpośrednio odnosi się do uczuć osobistych, ustanawiając różnicę w zakresie kategorii miłości. «Paixão» to nie relacja, stosunek międzyludzki, lecz tylko subiektywny stan, przekonanie, interpretacja relacji, wzniecenie i wzburzenie uczuciowe. (...) Ironia i dystans są niezbędne, aby człowiek się ocalił. Starofrancuskie słowo «pathétisme» zawiera już w sobie tę ironię kulturową i społeczną wobec rzeczywistości, w której nowoczesny patos powstał”. M. Bruno. W poszukiwaniu utraconego patosu. Artykuł ukazał się w piśmie „Fragile” 2011, w numerze 2. poświęconym pojęciu patosu. Cytat na podstawie: <http://www.fragile.net.pl/home/w-poszukiwaniu-utraconego-patosu/> [dostęp: 17 maja 2014r.].

nim kosmos senne rozpoczął obroty  
Bóg upodobał sobie to płótno  
wyzначzył ramy zsyłając cierpienie  
a także miłość (tę z pism Kierkegaarda)

i stworzył rzekę bądź wąskie jezioro  
po którym teraz przesuwa się łódka  
**w niej dwoje ludzi nie większych niż grudka ziemi**  
**wiosłuje ponad wielką wodą**

[1993, W19]

Wencel wyróżnia widoczną na drugim planie obrazu łódkę i płynących w niej ludzi. Krótki, rzeczowy opis zmagania człowieka walczącego z żywiołem zawiera pokaźny bagaż symboliki chrześcijańskiej: od stworzenia świata i człowieka, poprzez grzech pierwszych rodziców, wygnanie, aż do potopu<sup>228</sup>. Otwiera ona i perspektywę grzechu, i miłosierdzia. Wysiłki „ludzi nie większych niż grudka ziemi” podkreślają ograniczoność ludzkich możliwości, sugerują konieczność objęcia opieką nieporadnych mieszkańców ziemi. Przed tłem pojawia się przeźrocze z wizerunkiem świętych. Czy to, co Boże przenika się z ludzkim w ekfrazie autora *Podziemnych motyli*? Pierwszy plan – na obrazie Rafaela zespolony z tłem podobną tonacją kolorów – w wierszu sprawia wrażenie „doklejonego”. Być może poeta celowo podkreślił odrębność wyidealizowanej Madonny Rafaela i losu zwykłego człowieka. Bardziej prawdopodobna wydaje się próba przekonania odbiorcy – dzieła malarskiego i poetyckiego – do przemieniającego działania świętości. Fragment: „oboje wolni od ziemskich rozkoszy / czytają brewiarz w oprawie ze skóry / jagnięcej którym czas się otoczył” wskazuje na motyw przekroczenia – w tym wypadku granic świata doczesnego. „Czas otoczony brewiarzem”, nawiązujący do uwiecznionej na obrazie czynności świętych, wskazuje najważniejszą przestrzeń graniczną – modlitwę. Jeżeli więc tło interesuje Wencła bardziej od planu pierwszego, to ze względu na możliwość przemiany czasu świeckiego w święty oraz przestrzeni świeckiej w świętą.

Podobne refleksje może przynosić lektura kolejnego wiersza, *Królowa Delf*, będącego ekfrazą<sup>229</sup> obrazu *Czytająca list* Vermeera:

---

<sup>228</sup> Por. symbolika wody w: D. Forstner OSB. *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Warszawa 2001, s. 65 – 70.

<sup>229</sup> Ekfrazą, „zwłaszcza jako gatunek literacki, desygnować może <<zwracanie na coś uwagi, pokazywanie, wykazywanie, wyjaśnianie, wypowiadanie się (o obrazie) w pięknym stylu, poddawanie myśli (na temat obrazu), rozpatrywanie, rozważanie, wykrywanie czegoś (na obrazie)>>”. Cytat za: W. Juszcak. *Ekfrazą poetycka w antycznej Grecji. (Przykłady wybrane)*. Warszawa 2012, s. 10. „Być może pierwotnie ekfrazą oznaczała retoryczną sztukę udzielania głosu niemym przedmiotom dla pobudzenia u słuchacza pełnej wyrazistości postrzegania lub - w przypadku obrazu – dla ożywienia malowanej sceny. Dobra ekfrazą czyni z wizualnej sztuki ożywioną

List doręczono przed chwilą a ona  
już jest w sypialni ponieważ biegła  
szybciej niż sobie wymarzyć to zdołasz (...)

i zgrzyta w zamku klucz żelazny  
drzeniem się napęlniają ręce  
blask dnia otwarte poi okno  
tak aby światło światło mogło  
objąć ją całą aż po brzegi  
ciała papieru i odzieży

czytając stoi – byle szybciej  
o wszystkim się dowiedzieć moment  
w którym to czyni jest tak stary  
że słychać w nim korników chór

za kilka sekund się rozjaśni  
lub ściemni nieobjęta ziemia  
wcześniej zatrzyma twarz dziewczyny  
blask który mieszka w naszych cieniach

[1993, W 20]

Zagajewski pisał w swoim wierszu: „Vermeer maluje / szaty i światło, którego nie  
ubywa”<sup>230</sup>, nawiązując do spokoju emanującego z obrazów holenderskiego artysty<sup>231</sup>. Autor

---

rzeczywistość lub (...) sztukę sceniczną”. Tamże, s. 10, 11. W miarę rozwoju gatunku funkcja informacyjna ekfrazy ustępowała miejsca funkcji refleksyjnej, skłaniającej do patrzenia na obrazy – także te dobrze znane – w niekonwencjonalny sposób. Taka postawa przyznawała szczególną rolę emocjom, wiązała się także ze zmianą w rozumieniu roli „wierszy o obrazach”. Aneta Grodecka, w książce o dziejach ekfrazy, tak opisuje moment, w których rozwijający się gatunek, został zwolniony z zadania polegającego przede wszystkim na opisywaniu dzieł malarskich: „Zanik jednej obiektywnej prawdy kojarzył się z ogłoszoną przez Nietzschego «śmiercią Boga» (...). Można powiedzieć, że nowe widzenie twórców zadziało w wyzwalający sposób na wyobraźnię odbiorców. W gatunku ekfrazy doszło w tym czasie do zasadniczej zmiany. (...) zaczęła się liczyć taka ekfrazja, którą można uznać za świadectwo percepcji dzieła. To moment, gdy gatunek z formy użytkowej, dydaktycznej przekształcił się w odmianę artystyczną, lokującą się wysoko w poetyckiej hierarchii”. A. Grodecka, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009, s. 91, 92. Autorka, wykorzystując określenia zapożyczone z prac Mieczysława Wallisa i Mieczysława Porębskiego, wyróżnia pięć typów ekfrazy: informacyjna, dyskursywna, inwokacyjna, syntetyczna, ekstatyczna. Tamże, s. 32. Wstępna refleksja o ekfrazach Wojciecha Wencła pod tym kątem skłania do wyróżnienia dwóch typów – ekfrazy inwokacyjnej tworzonej najczęściej pod wpływem recepcji obrazów o tematyce religijnej oraz ekfrazy ekstatycznej będącą formą odbioru nacechowaną subiektywnie.

<sup>230</sup> A. Zagajewski. *W drzewach...*, s. 32.

<sup>231</sup> Zagajewski rozwija swoją myśl w esejach. Pisze autor *Plótina o Lekcji muzyki Vermeera*: „Byłem szczęśliwy, tak jakbym miał wprowadzić się do Vermeerowskiego obrazu i zamieszkać w nim na zawsze, i nie odczuwać już nigdy ani lęku, ani ciężaru pytań bez odpowiedzi, nie przeżywać sztormy sprzeczności i niepewności. (...) Miałem przed sobą inny świat: meble leżały na kamiennej posadzce spokojnie i ufnie jak kot, obdarzone były słodką,

*Podziemnych motyli* podkreśla natomiast niepewność bohaterki wiersza, zatrzymanej w chwili poprzedzającej jakieś ostateczne rozstrzygnięcie. „Oblepiające” ją światło słonecznego dnia<sup>232</sup> nie łagodzi wrażenia nerwowego pośpiechu. Bohaterka utworu Wencła czytając, stoi kierowana niepokojem o treść listu: „za kilka minut się rozjaśni / lub ściemni nieobjęta ziemia”. Dość oczywiste nawiązanie do gry światła na obrazach holenderskiego malarza układa autor *Ody chorej duszy* w metaforę oddającą różnice między miłością czystą, „rozjaśniającą” także otoczenie zakochanych a miłością zmysłową, której ulotność potęguje poczucie samotności adresatki listu miłosnego<sup>233</sup>. Miłość ziemską jest dla poety repliką miłości Boga do człowieka. Ta ostatnia sprawia, że powściągliwy autor *Podziemnych motyli* staje się sentymentalny: „dym z komina w chmurach szuka wiadomości / (...) anioł niesie list miłosny / który Pan Bóg zaszył w nieruchomą przestrzeń” (ZŚ 31). Miłość między ludźmi powinna powtarzać ten zapisany w przestrzeni wzór<sup>234</sup>:

#### ELEGIA – WIECZNOŚĆ

Historia spełnienia jest historią splotu  
za szyba kawiarni na prowincji w zimie  
ptaki przechadzają się tam i z powrotem  
opoję znikają w gęstniejącej sepii

---

dobroduszną inteligencją. Nawet światło rozumiało. To nie było zwykle, zewnętrzne światło, które zatrzymuje się na granicach przedmiotów, odbija się od nich i wraca, zgodnie z prawami fizyki, nie, to światło zdawało się płynąć zewsząd, nie dzieląc, nie izolując rzeczy, przeciwnie, było braterskie i rozumne. Jak bardzo chciałbym zostać w tym obrazie. (...) Ale czy naprawdę mógłbym tu żyć, w czterech ramach? (...) Musiałbym się bardzo zmienić, bym mógł dotrzymać towarzystwa tym doskonałym istotom. (...) Czy nie pomyślałbym, że w zgiełku wielkiego miasta i w huk fali zawarty jest trudniejszy sens, sens, który dopiero czeka na mnie (...). Jest pestką pod ciałem owocu, lecz wyłuskany spod spódnicy materii i wrażeń – czy nie schnie jak orzeszek zbyt długo przechowywany w spiżarni?”. A. Zagajewski, *Solidarność i samotność*. Warszawa 2002, s. 138 – 141.

<sup>232</sup>Pisze Łazariew o roli światła u Vermeera: „(...) zasadniczym czynnikiem, które porządkuje przestrzeń w obrazach Vermeera, jest światło. Ono to ślizga się po ścianach, po powierzchniach przedmiotów, ono spowija postacie, mieniając się tysiącem refleksów budowanych z najsubtelniejszych walorów. (...) Kiedy patrzymy na jego wnętrza, odnosimy wrażenie, że dzieli je od nas przezroczysta zasłona światła, która zaciera ostrość kontrastów światła i cienia oraz różnorodność przeciwstawnych sobie tonów ciepłych i zimnych. (...) tak subtelne opracowanie konturów sprawia, że postacie Vermeera są dosłownie pogrążone w żywiole światła, które ogarnia je ze wszystkich stron. (...) Wszystko to razem napędza jego obrazy niezwykłą harmonią i radością”. W. N. Łazariew. *Dawni mistrzowie*. Tłum. P. Hertz. Warszawa 1984, s. 62.

<sup>233</sup> Wydaje się, że Wencel odczytuje treści moralizatorskie, widoczne, według niektórych, na obrazie Vermeera: „Czytająca list (...) [jest] aluzją do grzesznej miłości zmysłowej (list ten jest wyznaniem miłosnym, jak na to wskazywać miał widoczny w pierwotnym stadium powstawania dzieła obraz z Amorem na ścianie, wtórnie przez V. zamalowany”. *Encyklopedia malarstwa flamandzkiego i holenderskiego*. Przekł. E. Maliszewska, K. Secomska. Oprac. M. Monkiewicz, A. Ziemia. Warszawa 2001, s. 378.

<sup>234</sup> Czytamy w *Ziemi Świętej*: „przyjaciół miał rację: we wzór się układa / rzeczywistość – stary i ciemny drzeworyt / który trwa przez wieki i sam się oczyszcza” (*Ziemia Święta* 1998 / 1999, ZŚ 45). Szczególnie dwa zbiory, *Ziemia Święta* i *Imago mundi*, są bardzo wyraźnymi próbami powtarzania wzoru miłości, dokładnie opisanej w *Pierwszym liście św. Pawła do Koryntian*.

dymu który trawi chłopca i dziewczynę  
w prochowym ubraniu z filiżanką kawy  
przy barze: strwożeni milczą i po chwili  
jego dłoń się czołga wzdłuż jej niewielkiego  
palca jeszcze moment i będzie po wszystkim  
nie usną nie umrą aż do końca świata  
gdy stracą imiona rozmyci w przestrzeni  
będą przywoływać kontury swych cieni

[ODC 2, 3]

Subtelny opis miłości zmysłowej pokazuje sposób jej traktowania przez Wencła. Splot dłoni ma symbolizować nierozzerwalne połączenie zakochanych. Poeta nie pomija „strwożenia”, które może oznaczać także olśnienie obrazem drugiej osoby. Podmiot delektuje się opisywaną chwilą tak, jakby delektował się nie wspomnieniem przeżytego lub widzianego zdarzenia, ale dziełem innego twórcy. Pokazuje w wierszu jedynie „niewielki palec” wybranki chłopca, zapamiętuje natomiast szczegóły krajobrazu, podporządkowując całość sakramentalnemu sensowi, jaki ma w jego przekonaniu przywołane spotkanie. W innym wierszu autorowi *Ody na dzień św. Cecylii* wystarcza krajobraz, by stworzyć metaforyczny obraz połączenia duchowych i cielesnych elementów człowieka: „tak, jakby każda spełniona namiętność / stygła w uśpieniu pod barwą ochronną / a lotne dusze aniołów i świętych / do żywych mięśni zsuwały się wolno” (*Praga*, ODC 4, 5)<sup>235</sup>. Tworzone przez Wencła pejzaże mają – jak u malarzy ważnych dla klasyków – pokazywać człowieka w jego pełniejszym wymiarze. „Kiedy (...) maluje się portret, wtedy nasiąka się człowiekiem, poznaje go, odkrywa jego głębię duchową”<sup>236</sup> – mówi współczesny twórca fresków, autor ilustracji zdobiących zbiór wierszy *Imago mundi*. Repetycję odwiecznego porządku łączy Wencel z szukaniem wspólnej wrażliwości, porozumienia z odbiorcą. Topos całości, przywoływany przez Miłosa czy Koehlera (choć z mniejszym optymizmem), traktuje Wencel jako wieczne źródło, zapisane w *Piśmie świętym* dla człowieka każdej epoki.

W opisach miłości, i zmysłowej, i duchowej, często pojawia się światło. Trudno, żeby nie odgrywało ono dużej roli dla patrzącego przez pryzmat wiary protagonisty Wencła. „Nadmiar” blasku nagradzającego i tych szczęśliwie zakochanych, i tych, którzy płaczą - być

---

<sup>235</sup> Związek świata i wszechświata opisuje Wencel także za pomocą analogii do zakochanych: „wszechświat romansuje ze światem dość dziwnie: / jak para wciąż śląc sobie ten sam list” (*Wieczór*, ODC 24).

<sup>236</sup> *Piękno wymaga czasu. Z Michałem Świdrem, artystą malarzem, rozmawia Agnieszka Żurek*. Tekst dostępny na stronie: [http://stary.naszdziennik.pl/bpl\\_index.php?dat=20101231&typ=my&id=my06.txt](http://stary.naszdziennik.pl/bpl_index.php?dat=20101231&typ=my&id=my06.txt) [dostęp: 10 sierpnia 2012].

może z braku miłości, u autora *Ziemi Świętej* znaczy zawsze w odniesieniu do duchowego rozwoju człowieka. W *Koronacji* lży dziewczyny przyciągają „zwabione lamentem kolory”, gdy ta otwiera okno. Światło syci świeżą barwą „skrzydła barokowych okien”, jednak uwaga podmiotu skupia się na „zadziwieniu światłem” narastającym w oczach rozżalanej dziewczyny („płacz rozmywa barwy tworząc jego złoza”). Dopiero to światło nazwane zostaje blaskiem, który „koronuje” płaczącą „nieuchwytnym diademem” (ODC 21). Podobnie patrzy Wencel na kobietę z obrazu Vermeera. Można powiedzieć, że w pewien sposób dzieli on światło uwiecznione w dziele malarskim. To, z przedstawiania którego słynął holenderski artysta, nie wystarcza protagoniście poety, chociaż „zalewa” postaci i wnętrza na obrazie. Liczy się „blask który mieszka w naszych cieniach” – światło zapośredniczone przez człowieka. To ono zatrzymuje na chwilę twarz czytającej, czyniąc z niej władczynię artystycznego świata Vermeera. Moment, w którym zostaje zatrzymana bohaterka *Królowej Delf*, udźwigniony w wierszu „chórem korników”, ma przypominać o wieczności. Czym jest niepokój zakochanej, jeśli blask – nadziei lub miłości – zapewnił jej wieczne trwanie? Wencel celowo udratyzował scenę z obrazu Vermeera, by w ostatnim akcie jednym wersem pokonać niepewność pewnością. W tak rozumianej ekfrazie można widzieć poetycki zapis olśnienia pięknem światła, które – wyrwijając człowieka na chwilę ze szponów strachu – ocala go na zawsze.

W *Czytającej list* także Herbert widział „załążek dramatu”<sup>237</sup>. Nietrudno domyślić się, jak wyglądałby jego poetycki opis obrazu Vermeera. Byłby to zapewne, może udratyzowany, ale „nieprawdziwy świat / ciepły jak chleb/ złoty jak jabłko” (*Pokój umebłowany*, ekfrazą *Nalewającej mleko* Vermeera). Dlaczego nieprawdziwy? Przede wszystkim dlatego, że – jak zaakcentował Herbert w swoim debiutanckim zbiorze - „wielka jest przepaść / między nami / a światłem” (*Struna*<sup>238</sup>). Wencel, czerpiący ze *Struny światła*, zgodziłby się jeszcze w tym miejscu ze swoim antenatem, zrozumiałby też żal autora *Epilogu burzy*:

chciałbym opisać światło  
które się we mnie rodzi  
ale wiem że nie jest ono podobne  
do żadnej gwiazdy

---

<sup>237</sup> Herbert nazywał obraz *Listem miłosnym*; pisał: „Jeden z najpiękniejszych obrazów Vermeera, załążek dramatu. Zawsze sprawiał na mnie wrażenie dzieła teatralnego; nie tylko w samym układzie kompozycyjnym, ale w tym, co przedstawia odkryć można cień literatury, tak dokładnie wymiecionej z innych płócien malarza”. Z. Herbert. *Notatka w teczce z napisem VERMEER*. Cytat na post.: Z. Herbert. *Apostoł w podróży służbowej: prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*. Red. J. M. Ruszar. Lublin 2006, s. 132.

<sup>238</sup> Z. Herbert. *Struna światła*. Wrocław 1994, s. 40.



bo nie jest tak jasne  
nie tak czyste  
i niepewne

[*Chciałbym opisać*<sup>239</sup>]

Herbertowskie poszukiwania słowa zastępującego wszystkie metafory uznałby już za zbędne. W próbach stworzenia, nie tylko poetyckiego, opisu światła wiele jednak łączy twórców. Obaj, jak wielu innych szukają ratunku w malarstwie, próbując zrozumieć ewenement „działania” obrazów dawnych mistrzów. „Potęgą tej sztuki bierze się stąd, że w postaciach ludzkich dzieje się patetyczny dramat półbogów, herosów i gigantów”<sup>240</sup> – pisze Herbert, zachwalając w esejach umiejętność wyzwiania przez Piera, ulubionego malarza poety, poczucia harmonii (Herbert podkreśla m.in. „antyczną prostotę i wzniosłość”, „gust do monumentalności” oraz „poetykę powściągliwości i milczenia”). To, co go jednak najbardziej uderzyło w malarstwie nazywa „niezwykłością kompozycji pełnej światła i **poważnej radości**”<sup>241</sup>. Opisując swój zachwyt nad *Narodzeniem Piera*, porównuje się Herbert do zaatakowanego przez światło emanujące z obrazu. Wciągnięty przez dzieło przeszłości, obdarowany możliwością wyjątkowego spotkania czuje się, podobnie jak Wencel, zobowiązany do apostołowania o minionym. Poetów zbliża szczególnie dążenie do „frontalnej konfrontacji z wartościami najwyższymi”<sup>242</sup>.

Istnieje błędny pogląd, że tradycja jest czymś podobnym do masy spadkowej i że dziedziczy się ją mechanicznie, bez wysiłku, dlatego ci, którzy są przeciw dziedziczeniu i niezasłużonym przywilejom, występują przeciw tradycji. A tymczasem w istocie każdy kontakt z przeszłością wymaga wysiłku, pracy, jest przy tym trudny i niewdzięczny, bo nasze małe „ja” skrzeczy i broni się przed nim<sup>243</sup>.

---

<sup>239</sup> Z. Herbert. *Hermes, pies i gwiazda*. Warszawa 1957, s. 14.

<sup>240</sup> Z. Herbert. *Piero della Francesca*. W: tegoż: *Barbarzyńca w ogrodzie*. Wrocław 1996, s. 238.

<sup>241</sup> Tamże, s. 230. Na temat próby opisanie przez Herberta niezwykłości jego spotkań ze sztuką czytaj: T. Bocheński. *Architektura dzieła i chwile wieczności – przedstawione w esejach Zbigniewa Herberta*. W: *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*. Red. M. Woźniak - Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001, s. 149 – 170.

<sup>242</sup> Pisze Herbert: „Pragnąłem zawsze, żeby nie opuszczała mnie wiara, iż wielkie dzieła ducha są bardziej obiektywne od nas. I one będą nas sądzić. Ktoś słusznie powiedział, że to nie tylko my czytamy Homera, oglądamy freski Giotto, słuchamy Mozarta, ale Homer, Giotto i Mozart przypatrują się, przysłuchują nam i stwierdzają naszą próżność i głupotę. Biedni utopiści, debiutanci w historii, podpalacze muzeów, likwidatorzy przeszłości podobni są do owych szaleńców, którzy niszczą dzieła sztuki, ponieważ nie mogą wybaczyć ich spokoju, godności i chłodnego promieniowania”. Z. Herbert. *Labirynt nad morzem*. Warszawa 2000, s. 91.

<sup>243</sup> Z. Herbert. *Duszczyka*. W: tegoż: *Labirynt nad morzem*. Warszawa 2000, s. 91. Autor *Barbarzyńcy w ogrodzie* pisał we wstępie do swojej pierwszej książki – „sprawozdania” z podróży ku przeszłości: „W sztuce interesuje mnie ponadczasowa wartość dzieła (...), jego techniczna struktura (...) oraz związek z historią”. Z. Herbert. *Barbarzyńca w ogrodzie...*, s. 5.

Dziewczynę czytającą list u Vermeera z łatwością mogłaby zastąpić współczesna modelka – zmieniłby się jej strój, ale blask, ten płynący z okna i ten unieruchamiający twarz zakochanej, pozostałby ten sam. Reszta zależy od tego, kto stanie przed sztalugą. Zamiana modelki, czyli odkrycie współczesności w obrazie z XVII wieku, nie jest tak proste, jak mogłoby się wydawać. Oczywiście jest dla Wencła sama możliwość takiej zamiany – na niej opiera się najprostsze rozumienie kontynuacji dzieła dawnych mistrzów. Według Herberta prawdziwa sztuka czyni artystę anonimowym, czyli wiecznym<sup>244</sup>; Wencel wyświetla doznania estetyczne na kliszy wiary, szukając na niej drogi kontynuacji.

Opisany sposób patrzenia na malarstwo sprawia, że nie dziwi wybrany przez Wencła obraz Boga. Poeta tworzy go już w *Wierszach*, gdy odwołuje się do starotestamentowej alegorii:

BURZA

(...)

**to prawdziwe życie: świat który się rodzi**

**i umiera w każdej następnej sekundzie**

świat który tempo zmienia i przestawia

słowa naszych zaklęć

potęga w cierpieniu wspaniałość tej bitwy

nieustanne zrosty odwagi i strachu

dynamiczność zdarzeń statyczność modlitwy

Pan nasz wszechmogący burza

[1992, W 23]

Burza mieści w sobie wszystko, co podmiot omawianej poezji chciałby przekazać swoim odbiorcom. Kolejne strofy w coraz bardziej lapidarny sposób odnoszą się do wartości chrześcijańskich. Tak, jakby podmiot mówiący wypowiadał je coraz szybciej, by w ostatnich wersach „wyrzucić” najważniejsze, pojedyncze słowa jednym tchem. Napięcie zaczyna narastać w momencie, kiedy śmierć zyskuje miano prawdziwego życia. Pojawia się niezgoda, opór wobec natłoku pojedynczego umierania. Nieludzkie tempo zmusza do „łamania zaklęć”, co można rozumieć jako łamanie obietnic, także danych sobie, a w rezultacie

---

<sup>244</sup> „Skoro zostałem wybrany – myślałem – i to bez szczególnych zasług, wybrany w grze ślepego losu, to muszę temu wyborowi nadać sens, odebrać mu jego przypadkowość i dowolność. Co to znaczy? To znaczy sprostać wyborowi i uczynić go wyborem moim. Wyobrazić sobie, że jestem delegatem czy posłem, którym się nie udało. (...) zapomnieć o sobie, wysilić całą swoją wrażliwość i zdolność rozumienia, aby Akropol, katedry, Mona Liza powtórzyły się we mnie, na miarę oczywiście mego ograniczonego umysłu i serca. I żebym to, co z nich pojąłem, potrafił przekazać innym”. Z. Herbert. *Labirynt nad morzem...*, s. 90.

p r z y m u s o w ą, narzuconą z zewnątrz, zmianę postawy życiowej. Opór narasta, pojawiają się pierwsze błyskawice wyświetlające pewniki eschatologicznej przyszłości wierzącego: „Śmierć nie zabija!”; „Cierpienie to wspaniała bitwa!”; „Bóg doświadcza, by dać prawdziwe życie!”. Wencel celowo nawiązuje do starotestamentowego znaku wyraźnej obecności Boga, który objawił się narodowi wybranemu w postaci obłoku. Obłok, widoczny dla wszystkich wędrujących do Ziemi Obiecanej, był dowodem życzliwości Stwórcy wobec wierzących – ochraniał przed słońcem, bronił przed nieprzyjaciółmi i, co najważniejsze, wyciskał piętno Bożej obecności w świadomości pielgrzymujących. „Gdy Pan przekazywał ludowi przykazania na górze Synaj, stał się ciężką, przesywaną błyskawicami chmurą burzową (Wj 19, 16; 24, 16 n.). Taka była wola Boga, gdyż chwiejny lud mogły utrzymywać w posłuszeństwie tylko przeżycia, które głęboko zapadały w jego świadomość”<sup>245</sup>. Obraz Boga jako chmury burzowej, pozwalający połączyć przeciwieństwa [„W dzień obłok był mroczny, w nocy niby słup ognia” (Wj 13, 21)] ma sens tylko w perspektywie historii zbawienia. Upływ czasu przybliżył nas do wieczności – przekonuje protagonista Wencla, traktując tarczę statycznej modlitwy nie jako obronę przed przemijaniem w ogóle<sup>246</sup>, a przed bezrefleksyjnym, pozbawionym starania o zbawienie, oczekiwaniem końca.

Nagromadzenie pojęć ważnych nie tylko z chrześcijańskiego punktu widzenia (prawda, śmierć, cierpienie, strach) sprawia, że wiersz staje się trudny w odbiorze – jak niezbyt przejrzyste kompendium. Alegoria Stwórcy jako burzy, zamiast rozbić spotęgowaną rekwizytornię poetycką, powoduje przesyt. Ostatnia strofa utworu, dająca się odczytać jako podkreślenie intensywności Bożego działania, nie trafia szybko – przez spiętrzenie metafor-wyznań - do krwiobiegu nie tylko postronnego czytelnika. Wszystko zgodnie z założeniami Wencla. Autor *Podziemnych motyli* odrzuca inny, ludzający spokojem i radością obraz wiary, przedstawiony w pierwszej strofie omawianego utworu:

Cicho szumią liście niebo jest zasłane  
niebiańskim spokojem i skrzydłami w locie  
wiatr popycha fale słyszę pulsowanie  
wody – tak szeroko liże płaski brzeg

---

<sup>245</sup> D. Forstner. *Słownik symboli chrześcijańskiej*, s. 106. Za autorką podaję biblijne nawiązania przy opisie obłoku oraz znaczenie tego znaku dla ludu wybranego.

<sup>246</sup> Oddajmy głos Eklezjaście: „Pokolenie przychodzi i pokolenie odchodzi, / a ziemia trwa po wszystkie czasy. / Słońce wschodzi i zachodzi, / i na miejsce swoje śpieszy z powrotem, / i znowu tam wschodzi. (...) / To, co było, jest tym, co będzie, / a to, co się stało, jest tym, co znowu się stanie, / więc nic zgoła nowego nie ma pod słońcem”. Koh 1, 4,5,9. *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu*. Pallottinum. Poznań 2003.

### Kolejne wersy niszczą naiwne wyobrażenie „niebiańskiego spokoju”:

ten obraz udaje – ziemia jest bez serca  
rozrywam na strzępy czystą kartę mowy  
od radości w rozpacz przechodzę i skręcam  
w chaos dźwięków myśli – nie obejmę ziemi

Potem następuje wykładnia podmiotu, od której zaczęłam interpretację wiersza. Zaskakujące, że streszczając chrześcijańską akceptację cierpienia, Wencel używa tak niechrześcijańskiego słowa jak „rozpacz”. Co oznacza w omawianej poezji gest odrzucenia radości? Wiara zakłada przecież szczęśliwy finał nie tylko ludzkiego życia, ale każdej z pokorą przeżywanej trudności. Czy to tylko kwestia rodzaju i przyjętych przez Wencla zobowiązań? Możliwe, że tak. „Ci, którzy próbowali pisać wiersze wiedzą dobrze, iż dużo łatwiej jest wyrazić smutek niż radość” – pisał Lewis<sup>247</sup>. Utwory z ostatniego tomu Wencla podpowiadają, że rozpacz może sygnalizować tęsknotę za rzeczywistością prawdziwą dla *homo religiosus*:

Mystyk, ale i każdy człowiek religijny wie, że świat, w którym przyszło mu żyć, jest światem na opak, światem, gdzie „wszystko jest inaczej” (*regio dissimilitudis*). Tu trzeba wyraźnie podkreślić, że świadomość bycia w „świecie na opak” jest dramatycznie złożona. Z jednej strony udziałem mistyka jest niemal nihilistyczne doświadczenie dotkliwej ułomności i braku pełni ofiarowanego mu życia. Ale jednocześnie przeczuwa on – bądź też wie czy wierzy - że istnieje inny świat, inna kraina, dokąd będzie mógł dotrzeć, jeżeli bardzo będzie się starał, albo gdy ona zechce się ku niemu przybliżyć<sup>248</sup>.

W *Polsce świętej mrozem* (DP 29) Wencel przeciwstawia obraz Polski zwycięskiej, niezniszczalnej („wbudowana w skałę ostrzałem pożarem / szlifowana grozą korozją eksplozją”) obrazowi ojczyzny zwyciężonej („Polska święta mrozem obozem powrozem”) Pierwszy obraz widziany jest przed pryzmat korzyści duchowych wynikających z cierpienia. Wiersz kończy się prośbą o traktowanie Polaków jak najlepszych Bożych żołnierzy czerpiących siłę z pokonywania kolejnych przeciwności losu:

utul mrozem święty Boże  
kołysz wiatrem święty mocny  
namaść deszczem nieśmiertelny

---

<sup>247</sup> Lewis. *Studies In Medieval and Renaissance Literature*, New York 1979, s. s. 85. Cytat na podstawie: T. Lindvall, dz. cyt., s. 99.

<sup>248</sup> J. A. Kłoczowski. *Drogi człowieka mistycznego*. Kraków 2001, s. 54.

całuj burzę

Można powiedzieć, że protagonistą poety opisuje „rodzaj szczęścia i zachwyty, które tchną powagą”, mówi o przeżywaniu czasu zbyt pięknego, „by tracić go na żarty”<sup>249</sup>. Czasu ziemskiego traktowanego przez człowieka religijnego w zupełnie niezwykły sposób. Sytuowanie duchowego świata ponad cielesnym<sup>250</sup>, sygnowane charakterystycznym dla Wencła „wysokim stylem” wypowiedzi<sup>251</sup>, ma podpowiadać drogę do Boga. Postawa wobec sacrum jest w omawianej poezji związana z rolą cierpienia, traktowanego – na równi z modlitwą - jako sposób otwarcia człowieka na rzeczywistość transcendentną<sup>252</sup>.

Jeden z bardziej kunsztownych opisów roli cierpienia znajduje się w *Odzie do sliwownicy*:

---

<sup>249</sup>Lewis. *Studies...*, s. s. 85. Cytat na podstawie: T. Lindvall, dz. cyt., s. 88. Cytaty pochodzą z *Narnii (Ostatnia bitwa)*.

<sup>250</sup>„Mystyk zdaje sobie sprawę z tego, iż dostęp do bytu jest utrudniony, że nie jest dany na początku bezpośredni kontakt z Rzeczywistością Absolutną, że trzeba przebyć długą drogę, w czasie której człowiek musi przekroczyć swój status, by dotknąć Rzeczywistości Zupełnie Innej. (...) w myśl wszystkich mistyków i mistrzów życia duchowego, była mocno wpisana świadomość owej «krzyżowej drogi ducha», którą człowiek musi przejść, aby dojść do poznania Prawdy. Oznacza to świadomość takiej pozycji egzystencjalnej człowieka, która uniemożliwia mu spontaniczne i jasne poznanie jego sytuacji w świecie. Człowiek musi dopiero przejść pewną drogę, aby nowa sytuacja egzystencjalna, nowa sytuacja w bycie pozwoliła mu zdobyć bardziej korzystną pozycję poznawczą”. J. Kłoczowski. *Drogi człowieka...*, s. 50, 51, 52.

<sup>251</sup> Postawa Wencła przyniosła poecie wielu przeciwników. Protagonistę autora *Ody chorej duszy* oskarżano o pesymizm, życie „w piekle rzeczywistości”, a nawet nazywano „gnostykiem poddanym rozpaczom” (M. Kalandyk. *O tzw. poezji religijnej albo gnoza Wojciecha Wencła*. „Nowa Okolica Poetów” 2001, nr 1). Wbrew podobnym opiniom, lektura omawianej twórczości pokazuje, że ciało nie zostało z niej wyrzucone. Wencel patrzy na człowieka zgodnie z tradycją biblijną, podkreślając psychofizyczną jedność materii i ducha. Dobrym przykładem jest tytułowy wiersz z *Ody chorej duszy*, pokazujący, co podkreśla gorliwy obrońca poety, Szymon Babuchowski, jak ciało staje się metonimią duszy (Sz. Babuchowski. *Oda chorej duszy, pieśń martwego ciała*. W: tegoż: *Wybrane problemy poezji Wojciecha Wencła*. Katowice 2006, s. 75 - 85. Na podstawie: <http://sbc.org.pl/Content/12706/doktorat2747.pdf>. Choroba ciała, wywołana poczuciem winy z powodu grzechu, ma - zgodnie z barokowym konceptyzmem – podpowiadać drogę do Boga. „[C]zy ktoś obiecywał nam szczęście / nie okupione wysiłkiem i nędzą” – zapytuje retorycznie podmiot wiersza utrwalającego przeżycia rodziców po stracie dziecka (*Pieśń nad pieśniami* 2000, ZS 47).

<sup>252</sup> Podobnie jak wejście w święty czas, „z pomocą obrzędów człowiek religijny może «przechodzić» od zwykłego trwania do czasu świętego” - pisze Eliade w *Sacrum a profanum* (s. 69). W jednym z wierszy z drugiego tomu Wencła znajdujemy opis wigilii jako symbolicznego otwarcia czasu: „czas symbolicznie się otwiera / by trwać bez końca” [ODC 2]. Autor *Ziemi świętej* chętnie i szczegółowo (zwłaszcza w esejach) pisze o znaczeniu modlitwy w jego życiu, wymienia nawet tę najważniejszą dla niego – różaniec święty. Powtarza, że to modlitwa indywidualna i wspólnotowa otwierają przed orantem rzeczywistość transcendentną. „[M]ądrość w tym świecie śpi tuż pod powieką / po wielu kornych modlitwach i postach” (OCD 10) – powtarza podmiot *Ody chorej duszy*, wypełniając kreowany przez siebie świat bytami duchowymi<sup>252</sup>, traktowanymi jako namiastka upragnionej wizji rzeczywistości: „cisza trwa na dachach i nie słychać kroków // wielkich armii które walczą za granicą / władzy tego świata gdzie wszystko jest proste: / w ogród łask wpisana równina i jabłoń / (drzewo otoczone girlandami losów)” [*Historia* 1993, W 14].

Słońce zachodzi nad wsią opatrując krwawym bandażem  
światła dachy pola sady i kawałek szosy w oddali  
ziemia będzie krwawić do rana obracać się jak starzec  
na katafalku i nawet gdy zima położy ją w czystej pościeli  
bandaż wieczoru będzie czerwony od krwi

i nie uśnie kolos na glinianych nogach nie zamknie oczu  
wodną rzęsą nie przestanie zaciskać kamiennych ust  
jątrząca rana rozbije się różowo w rozkopanym śniegu  
i będzie to znak zwycięstwa nad śmiercią bo jeśli cokolwiek  
pobudza ziemię do życia to właśnie ból (...)

[2004 – 2009, PM 36]

Deklaracja mówiąca o traktowaniu cierpienia jako drogi do Boga skłania do szukania śladów doświadczeń dotyczących kreowanego przez poetę podmiotu.

Poetycki opis inicjacji protagonisty Wencla w świat nadprzyrodzony można porównać do namalowania pierwszego udanego obrazu przez artystę potrafiącego zatrzymać blask w swoim dziele:

#### PODRÓŻ

Z wnętrza autobusu oglądane słońce  
gasło przy cegielni dłużej niż zazwyczaj  
obok sklepu w nisko zawieszonym chłodzie  
barwy się ścinały – pancerna iglica  
horyzontu rosła i nie było świadków  
na niewielkiej pętli tylko zmierzch zimowy  
z chrzęstem w moim wzroku pulsowanie zasnuł  
aż się spopielili obie elektrody

i gdy język cudem wyszeptał Hosanna  
tak mnie zadziwiło światło tego świata  
że zanim dostrzegłem harpunnika oko  
już słoneczny odblask pędził ponad szosą  
niczym grot czerwony prosto w moje serce  
szyba się okryła purpurowym wieńcem  
i natychmiast wszystkie opoki się starły

czułem gorycz ziemi byłem posłem zmarłych

[ODC 6]

Opis zachodzącego słońca widzianego z okna autobusu to charakterystyczny sposób tworzenia przez Wencla poetyckiego obrazu przeżycia duchowego. Okno, podobnie jak w wierszu poświęconym zmarłemu ojcu, może być granicą sygnalizującą dystans między światem wewnętrznym i zewnętrznym. Może oznaczać także różnicę między jawą a snem. Podmiot wiersza dostrzega zmiany w wyglądzie znanego krajobrazu („ogładane słońce / gasło przy cegielni dłużej niż zazwyczaj”) wywołane celowo, jak się później okaże, przedłużającym się dniem. Zima zapewnia samotność („i nie było świadków / na niewielkiej pętli”) i wyostrza kolory najbarwniejszej pory dnia. Kiedy warunki inicjacji zostają spełnione, następuje olśnienie: „tak mnie zadziwiło **światło tego świata** / że zanim dostrzegłem harpunnika oko / już słoneczny odbłask pędził ponad szosą / niczym grot czerwony prosto w moje serce”. Odbłask słoneczny, czyli światło odbijające się od szyby autobusu z m i e n i a mówiącego. Zestawienie metafory obrazującej działanie zimowego zmierzchu z metaforą wskazującą na gasnące czy wręcz wypalone oczy powoduje napięcie. Najprostsze asocjacje podpowiadają, że podmiot doświadcza utraty wzroku bądź chwilowego oślepienia. W każdym razie, jego sposób widzenia zmienia się na tyle, że wywołuje przerażenie. Dopiero modlitwa przynosi spokój i ułatwia rozpoznanie w doświadczanym czynnika duchowego. Wyrażenie „światło tego świata” może odnosić się zarówno do czasu teraźniejszego, jak i przeszłego. Za tym drugim przemawia wyznanie z finalnych wersów („i natychmiast wszystkie opoki się starły / czułem gorycz ziemi byłem posłem zmarłych”). Tak opisaną inicjację w świat nadprzyrodzony można rozumieć jako aktywność przeszłości czy – jak protagonista Wencla mógłby powtórzyć za św. Augustynem – silne odczucie „obecności rzeczy minionych”. Patetyczność zastosowanych w wierszu słów ma podkreślać niezwykłość opisanego zdarzenia. Nie jest to niezwykłość wynikająca z mieszania odległych znaczeń jak w marzeniu sennym. Kolorystykę, nabierającą znaczenia u Wencla przy opisach uczuć, chętnie podkreśla poeta metaforą sygnalizującą porę zimową: „w nisko zawieszonym chłodzie / barwy się ścinały”. Zima, inicjująca symboliczny czas w liturgii, rozpoczyna także w świecie autora *Ziemi świętej* duchowy rozwój człowieka: „tak już jest, że wszystko od mrozu się staje / ożywione niczym w godzinie Narodzin” (*Ziemia Święta* 1998 / 1999, ZŚ 44). W *Podróży* zimowy zmierzch przynosi, jak w *Biblii*, początek następnego etapu, przywołującego na myśl znane z mistyki, a później także z romantyzmu „widzenie ponad

czasem”<sup>253</sup>. Metaforyka kieruję uwagę odbiorcy jednocześnie na dwa zespolone ze sobą światy: wewnętrzny i zewnętrzny. Ukazane w wierszu przeżycie jako stan dany z zewnątrz, niezależny od działania podmiotu, wymaga odpowiedniego, duchowego przygotowania. Modlitwa umożliwia otwarcie na światło zrównujące „wszelkie epoki”, pozwala zobaczyć „oko harpunnika”, a więc zbliżyć się do Tego, który obdarza łaską niezniszczalnych doznań. Protagonista Wencla zachowuje się jak zapobiegliwy artysta, który zrobi wiele, by ocalić to wspomnienie. Zapisanie widzenia jako obrazu w sercu wydaje mu się mało wymowne dla współczesnych odbiorców. Wykorzystuje więc element uniwersalny – szybę (rzeczownik „autobus” uwydatnia funkcję użytkową użytego określenia), która nie dzieli całkowicie podróżującego od otoczenia. Na szybie powstaje obraz – dowód spotkania, niezwykle, choć oparty na niezbyt oryginalnej metaforze „upolowanego” zakochanego. Czy obraz ten będzie przemawiał do dzisiejszego odbiorcy?

Cierpienie związane z doświadczeniami opisywanymi przez Wencla ma opowiadać lapidarne i niezbyt współcześnie jasne określenie: „żywa pochodnia” – ktoś, kto „wskazuje drogę zmarłym”. Poeta nazywa w ten sposób swoje posłannictwo na początku drogi twórczej i wraca do niego w *De profundis*. Niedosyt wywołany takim rozpoznaniem tylko w pewnym stopniu łagodzą opisy uczuć w utworach poświęconych modlitwie.

Znaczna część wierszy będących modlitwą poetycką ściśle nawiązuje w omawianej twórczości do swojego gatunku prototypowego<sup>254</sup>. Należy do nich niewątpliwie niemała grupa utworów pochodzących z *Ody chorej duszy* [*Psalm 51 (50): styczeń 1997, Elegia wielkopostna, incipit Łuszczy się dawne metrum, Punkt zwrotny, Verbum Crucis, incipit Liście przyklejone do szyb, Nunc dimittis, Refren*], a także wiersze z innych zbiorów (np. *Piosenka* i *Litania z Podziemnych motyli*). W *Nunc dimittis* podmiot uchyla rąbka tajemnicy na temat relacji człowieka z Bogiem:

Miłosierdzie Boże wzmogło się nad ranem  
po nieczystym zmierzchu całą noc płakałem

<sup>253</sup> To, co Herbert napisał o Vermeerze w jednej ze swoich notatek, dobrze określa także artystyczne dążenia Wencla: „Artysta pozostaje w dojrzałych dziełach wierny swojej skali kolorów i zupełnie, ale to zupełnie, nie zaskakuje niezwykle układowymi kompozycyjnymi. Osiąga rzadką sztukę godzenia sprzeczności: różnorodności z ograniczeniem, bogactwa z prostotą”. Z. Herbert. *Apostoł w podróży służbowej...*, s. 180. Przed „ograniczeniem” pojawia się jeszcze jedno nieczytelne – jak zaznaczają redaktorzy – słowo.

<sup>254</sup> Por. Z. Ożóg. *Modlitwa w poezji współczesnej*. Rzeszów 2007, s. 136. Modlitwa poetycka „[s]tanowiłaby (...) wariant wobec modlitwy ustalonej (obejmuje najbardziej znane modlitwy biblijne i liturgiczne – publiczne) jako gatunku prototypowego; modlitwa poetycka, która «oscyluje między biegunami ściślejszych powiązań z konwencją modlitewną lub sferą poetyckości», znalazłaby się obok tzw. modlitwy wotywniej – prywatnej, improwizowanej, o różnym stopniu konwencjonalizacji inskrypcji wotywniej. Różnią je sytuacje, w których powstały (tzw. kontekst życiowy), lecz pokrewieństwo strukturalne, pragmatyczne i stylistyczne sprawia, że można je traktować jako warianty tego samego gatunku”. Tamże, s. 138.



i leżałem krzyżem nastuchując głosów  
odpływało bielmo z moich próżnych oczu  
marna dłoń i warga modliły się cicho  
na marnych ramionach dryfowała nicość  
toczyły się szepty z mizernego działła  
ucho brało udział w wanitalnych postach  
i spłynęła na mnie przed zmierzchem nazajutrz  
łaska żłobionego łąką konfesjonału  
i pojąłem wreszcie że czas się nie kończy  
napelnione będą naczynia nicości  
minie grzech cierpienie oręż i pokusy  
zamienia się w wieczny odpoczynek duszy  
kto się zmagał z sobą powróci do Pana  
ta miłość nie gaśnie bo jest doskonała  
*qui tollis peccata mundia labia mea*  
w sercu ciebie noszę i nic więcej nie mam

[OCD 27]

Modlitwa pokutna jest jednym z dość rzadko przywoływanych pierwowzorów realizujących tradycyjny wzorzec modlitewny. Tradycyjny wzorzec oznacza jasno określonego adresata i jednoznaczną postawę nadawcy. Nietrudno o wskazanie obu elementów w wierszu Wencla. Bogaty w metafory utwór przynosi obraz miłosiernego Boga i człowieka szukającego schronienia w Jego miłosierdziu. Wyznanie zapisane dwunastozgłoskowcem z rymami parzystymi zyskuje charakterystyczną, powiedziałabym – Wencłowską melodię, która, w podobnej postaci powróci jeszcze chyba tylko w *Verbum crucis* i, w bezpośrednio nawiązującym do psalmów, *Ps 51 (50): styczeń 1997*. Każdy wers wdziera się w świadomość odbiorcy niczym takt niespiesznie wygrywanej muzyki. Każdy wers przynosi także dodatkową wiedzę o stanie podmiotu. Melodia ta przypomina odczucie muzyczności u Eliota – muzykę, która stwarza „jedność utworu”<sup>255</sup>. Pierwszy wers i część finalna wiersza spełniają rolę klamry kompozycyjnej zawierającej pochwałę dobroci Boga wybaczonego człowiekowi. Miłosierdzie Stwórcy staje się zarazem punktem wyjścia jak i konkluzją poetyckiego wyznania.

---

<sup>255</sup> „Muzyczność nie była dla Eliota sprawą wersyfikacji, lecz kompozycji. To właśnie muzyka stwarza wewnętrzną, niepowtarzalną jedność utworu. Wersyfikacja narzuca jedynie zewnętrzną jedność, typową i powtarzalną. Thomas Eliot, podobnie jak Fryderyk Schiller, Fryderyk Nietzsche czy Anna Achmatowa, czuł, że przed napisaniem utworu zaczyna w nim kołatać szczególny, wewnętrzny rytm, który początkowo nie znajduje wyrazu w słowach. Wraz z rytmem rodzą się idee i obrazy. Ponieważ ponowienie archetypów lub toposów było dla niego zjawiskiem muzycznym, podobnym do powtórzeń tematów w sonacie, rytm w poezji nie mógł być rytmem narzuconym przez system wersyfikacyjny. Słowem, forma w wierszu wolnym nie wyprzedza artykulacji poetyckiej, lecz niejako z niej samej wyrasta”. R. Przybylski, dz. cyt., s. 66.

Zmagania człowieka, jego powroty do grzechu, stanowią kontrapunkt Bożej doskonałości. Są też sednem podjętego w wierszu tematu nawracania się.

Tytuł wiersza zwraca uwagę na szczególny charakter wyznania modlitewnego. *Kantyk Symeona* zawiera dwa bardzo nośne motywy w poezji religijnej: oczekiwanie na spotkanie z Bogiem oraz związane z tym oczekiwaniem pragnienie porzucenia ziemskiego życia. Postawa Symeona, nazywanego w *Piśmie świętym* człowiekiem sprawiedliwym i pobożnym, jest przykładem ufności pokładanej w obietnicy Boga. Jego słowa są pieśnią ulgi: „Teraz o Władco, pozwalasz odejść służę Twemu / w pokoju, według Twojego słowa. / Bo moje oczy, *ujrzały Twoje zbawienie*, / któreś przygotował *wobec wszystkich narodów*: / światło na oświecenie pogan, / i *chwałę* ludu Twego, *Izraela!*” (Łk 2, 29 – 32). Protagonista Wencła podejmuje motyw gotowości rozstania z materialnym bytem: „minie grzech cierpienie oręż i pokusy / zamienią się w wieczny odpoczynek duszy”. W opisie tęsknoty za Bogiem autor *Imago mundi* zbliża się do mistyków. Zderzenie pragnień *homo religiosus* z nadprzyrodzoną rzeczywistością podobnie opisuje św. Faustyna:

Kiedy myślę o ślubach wieczystych i o tym, kto jest Ten, który się ze mną pragnie połączyć, to myśl pochłania mi całe godziny myślenia o Nim. Jak to się stanie, przecież Tyś Bóg, a ja stworzenie Twoje, Tyś Król Nieśmiertelny, a ja żebraczka i nędza sama. Ale już mi jest teraz wszystko jasne – przecież tę przepaść wyrówna łaska Twoja, Panie, i miłość. Ta miłość wyrówna przepaść, jaka jest pomiędzy Tobą, Jezu, a mną<sup>256</sup>.

Wszystkie swoje grzechy, a także lęki i obawy św. Faustyna zamyka w jednym słowie: „nędza”. Wencel układa siedem linijek o ludzkiej nędzy (w jednym z pierwszych wierszy znajduje nawet własny odpowiednik, nazywając siebie „ścierwem”, OCD 26). Większość wersów w *Nunc dimittis* traktuje jednak o łasce. Autor *Ziemi Świętej* nazywa miłość Stwórcy łaską „żłobionego łąką konfesjonału”, podkreślając ścisły związek ludzkiej słabości i Bożego miłosierdzia. Słabość określa, w świetle wiary, to, co najbardziej ludzkie. Słabość ułatwia wejście w relację z Bogiem. Św. Faustyna w modlitwie oddawała Bogu swoją nędzę jako jedyną „własność”. Wencel uwypukla rolę ciała, które ćwiczy się w pokorze, by pośredniczyć w u p r a g n i o n e j relacji. Pojawia się miejsce dla łaski, pokazanej jako całkiem niezasłużony dar. To Wencłowski obraz szczęścia zarysowanego zaledwie w obrazie wychodzenia w rozpacz [w innym wierszu podmiot stwierdza dobitnie: „łaski Twojej Panie nie uniesie szept / wobec Twego blasku bezradne są słowa” (*Dzwony nad Matarnią* 1992, W 30)].

---

<sup>256</sup> Św. s. M. F. Kowalska. *Dzienniczek. Miłosierdzie Boże w duszy mojej*. Warszawa 2008, s. 97.

Współczesny chrześcijanin staje się w kreacji Wencła bardzo podobny do swoich religijnych antenatów, „świętych powołanych”. Tak, jak oni głosi, iż: od czasu śmierci Chrystusa żyjemy w czasach ostatecznych, próbując ożywić gorliwość pierwszych chrześcijan, scharakteryzowanych w *Listach św. Pawła*. Z jednej strony godzi odległe analogie tak, jakby wiara była pomostem przerzuconym nad przepaścią kulturową. Z drugiej – podkreśla „powagę sytuacji”, rezygnując z wyrażania radości<sup>257</sup>. Jakby śmiech, ten wolny, oczyszczający, „śmiech w wierze”, o którym tak przekonująco pisał Chesterton, a po nim Lewis, śmiech odbijający się w pogodnym usposobieniu protagonisty ks. Jana Twardowskiego, w omawianej poezji stanowił jedynie synonim beztroskiego życia.

Melodia Wencłowskich wersów przypomina jeszcze inną dobrze znaną muzykę. Głos wewnętrzny często podpowiada dźwięki, którym człowiek – nie tylko poeta, pisarz, artysta – pragnie się podporządkować. „Dokąd mnie wiedziesz dziwna melodio / powoli jakby nic się nie zmieniało” (OCD 6) – zapytuje podmiot wczesnych wierszy. W późniejszych utworach już stwierdza: „Z ziemi coraz wyżej unosi mnie pieśń” – (ZŚ 17). Tu trop się urywa, w tym znaczeniu, że nie można dowiedzieć się więcej na temat „przedziwnej melodii”, niemal niezauważalnie zmieniającej człowieka religijnego. Nazwanie wewnętrznego głosu pieśnią podkreśla wzniosłość tej muzyki i wplata pojedyncze melodie w jeden chór. U Wencła tworzą go dzwony kościoła, antyfony, lamenty, pacierze. W wybieranych przez poetę określeniach pojawia się też olbrzymi „chór requiem”, nazywany „muzyką niebios” czy „wysokim śpiewem” (ODC).

Czy odbiorcy omawianej poezji pozostaje tylko śledzenie kolejnych wzniosłych określeń wewnętrznego głosu bohatera lirycznego? Odczytywanie patetycznej interpretacji świata zgodnie z przyjętymi przez twórcę założeniami? „Wencel wyszedł daleko poza problemy języka” – pisze Śliwiński – „Klasycyzm (rzekomy) lat 90. zawdzięcza mu dynamikę wzrostu, a przy okazji – dynamikę schyłku. On to najskuteczniej nasycił go retoryczną energią, on też przywiązał do niego najwięcej nieporozumień”<sup>258</sup>. Jedno z nieporozumień polegało, według autora *Horror poeticus*, na identyfikowaniu pseudoklasycyzmu z racją moralną<sup>259</sup>.

---

<sup>257</sup> Wydaje się, że czasem Wencłowi brak dystans do przeszłości, tej ironii, o której pisał, także zafascynowany minionym, Rymkiewicz: „Nie wyobrażam sobie (...) neoklasycyzmu bez ironii w spojrzeniu na wybrane nurty tradycji. (...) Odnalezienie swojego miejsca w porządku wieków iść winno w parze ze spojrzeniem na te wieki (a więc: na przyjęte przez siebie formy) z przymrużeniem oka. Czyli ze zrozumieniem literackiego charakteru poezji. A literackość to nic innego jak ś w i a d o m e przyjęcie tych konwencji rytmu czy obrazowania, które ułatwić mogą wypowiedzenie pewnych treści współczesnych, a więc porozumienie z czytelnikiem”. J. M. Rymkiewicz. *Czym jest klasycyzm?...*, s. 18, 19.

<sup>258</sup> P. Śliwiński. *Horror Poeticus. Szkice, notatki*. Wrocław 2012, s. 30.

<sup>259</sup> Tamże, s. 31.

Wydaje się, że podkreślanie racji moralnej zaważyło u autora *Imago mundi* także na prezentacji doświadczenia sacrum. Przyjęty przez Wencla styl „nauczyciela wiary” rodzi podejrzenie, że opowieścią o upragnionej relacji człowieka i sacrum poeta zastępuje relację rzeczywistą. Jak pisał Marko Bruno w swoim artykule: „(...) patos związany jest z namiętnością i często w wielu wypadkach z miłością. Patos jest interpretacją świata. Wyraża pragnienie relacji, ale nie samą relację”<sup>260</sup>. Doświadczenie sacrum w omawianej poezji zostaje często zepchnięte na drugi plan, mimo nieustannego odwoływania się do religijnego sposobu patrzenia na ludzkie życie. Subtelna muzykę wnętrza wypierają obrazy, narzucające się dziś samoistnie. Podmiot stworzony przez Wencla okazuje się dzieckiem swojego czasu bardziej niż sam chciałby tego. Już w jednym z pierwszych wierszy powstaje obraz przedstawiający alegorię duszy wierzącego. Tworzy ją przestrzeń poza człowiekiem i jego grzechem - w biblijnym *Psalmie 51* wizerunek grzesznika kontrastuje z obrazem Boga w promieniach łaski [*Ps 51 (50): styczeń 1997, OCD 8*]. Jeszcze raz tło okazuje się ważniejsze od pierwszego planu rozdzielającego dwie ważne dla człowieka sfery. Jeszcze raz historia podmiotu toczy się poza opisywanym przez niego obrazem.

---

<sup>260</sup> M. Bruno. *W poszukiwaniu utraconego patosu...* .

## **ROZDZIAŁ III**

Białe przepaście. / Gdybyś coś / naprawdę kochał / lub był przywiązany / naprawdę: nie byłoby ich.  
Ręce i stopy są pełne spadania / - co trzyma mnie za język?  
[Białe przepaście 1983, ZK 11]

## **BABILON OCALONY? SACRUM W WIERSZACH MARCINA ŚWIETLICKIEGO**

Jedna z pierwszych myśli związanych z sacrum przyjmuje w poezji autora *Zimnych krajów* postać pytania retorycznego: „Co to / za światło, które można opowiedzieć, które / ma regulamin? Co to / za wierni, którym nie wystarczy / ten nieprzerwanie wieczny pocałunek bez ust?” (*Zły ptak* 1986, ZK 29). Ironia pytającego, zbulwersowanego oczekiwaniami interlokutora-czytelnika nie zagusza wiary w istnienie niewyraźnego wymiaru egzystencji. Być może wiara to za duże słowo w przypadku autora *Pieśni profana*, pewnie należałoby raczej mówić o pragnieniu lub po prostu przekonaniu. Jednak każdej z propozycji jako nazwie określonego rodzaju stanu lub czynności (myślałam jeszcze o poszukiwaniu) grozi nieprzystawalność do projektu, w którym wszystko jest jednocześnie nieoczywiste i nieprzypadkowe. Dlatego wybieram słowo najbliższe (wyraz „wierni” konotuje wiarę w coś), mając świadomość powierzchowności takiego założenia. Wierni, którym nie wystarcza „nieprzerwanie wieczny pocałunek bez ust” są w zasadzie niewiernymi, a głos protagonisty Świetlickiego bliższy jest mówiącym o zwątpieniu niż tym, którzy karmią się nadzieją.

Przytaczam wiersz w całości:

### ZŁY PTAK

To pewne: ten ptak – sroka  
próbuję mnie okrążyć  
i osaczyć, dzień w dzień  
zatacza coraz mniejsze kółka  
i skrzeczy: buddyzm, materializm,  
literatura, pieniądze, w imię Ojca i Syna,  
skrzeczy: odpowiedzialność, skrzeczy: wychowanie  
– i wszystko inne takie. Co to  
za światło, które można opowiedzieć, które  
ma regulamin? Co to  
za wierni, którym nie wystarczy  
ten nieprzerwanie wieczny pocałunek bez ust?

[1986, ZK 29]

Charakterystyczna dla całej twórczości Świetlickiego interpretacja świata i wartości w nim kultywowanych jako nieustannie czyhających na człowieka zagrożeń zderza się z niezwykle subtelnym opisem miłości. Czy można inaczej określić uczucie łączące nieprzewidywalność (nie ma regulaminu) i niezmiennność (nieprzerwanie wieczny pocałunek)? Uczucie, jak wiadomo, jest czymś innym niż jego opis. Zwykle to, co uczucie w sobie łączy, jego opis próbuje podzielić, rozłożyć pod mikroskopem odczytywania. Wydaje się, że świadomość konieczności rozdzielenia doświadczenia, także religijnego, od jego językowej referencji nie opuszcza autora *Pieśni profana*. Może dlatego ucieka on jako poeta przed wszelkim dookreśleniem? W każdym razie w przypadku Świetlickiego bezpieczniej jest mówić o próbowaniu możliwości języka niż o projekcie zakładającym jasno określony cel. To trochę jak u Różewicza, który woli kontrolowane rozumem próby od wiersza napisanego od razu pod wpływem natchnienia<sup>261</sup>.

Podmiot wiersza stwierdza, że nie chce być jednym z wielu, którzy nie odróżniają subtelnej muzyki od skrzeku, dają się uwieść złemu ptakowi powinności.... . Czy mu się to udaje? „Czemuś jestem wierny / więc czuję się jak u siebie” – mówi bohater liryczny *Pięciu wierszy religijnych*, wyjaśniając swoją obecność w rynku rodzimego miasta w czasie procesji Bożego Ciała. Obwarowane zaimkami wyznanie nie powiększa wiedzy o podmiocie, zostawia za to furtkę bezpieczeństwa dla mówiącego. Czytelnik pozostaje zaciekawiony, a piszący może cieszyć się przynajmniej namiastką wolności, jaką daje nieprzewidywalność. Wolność ta, jak każda inna, ma swoją cenę. Może być nią trudność w porozumieniu z odbiorcą, zwodzonym wciąż nowymi odsłonami „ja” lirycznego, albo – gdy wziąć pod uwagę najwyższą stawkę – utrata autentyczności.

W tomie wydanym cztery lata po debiucie umieszcza Świetlicki wiersz „do pary” dla *Złego ptaka*:

---

<sup>261</sup> W jednej rozmów z Jerzym Nowosielskim Różewicza zwierza się: „Najprawdopodobniej moim ograniczeniem jako twórcy jest to, że ja chcę wiedzieć. Chcę wiedzieć, co robię. Chcę kontrolować intelektem, rozumem, wszystkie odruchy”. W: T. Różewicz, Z. i J. Nowosielscy. *Korespondencja*. Kraków 2009, s. 483. Analogie twórczości Świetlickiego do Różewicza są, oczywiście, tylko powierzchowne. Joanna Orska, na przykład, omawiając mechanizm autokracji u Świetlickiego, nazywa autora *Schizmy* anty-Różewiczem, „ponieważ projektuje podmiot tak autoteliuczny, że aż nieznaczący (...). (...) jest to podmiot już nie apokaliptyczny, ale postapokaliptyczny, projektujący jednak zawsze apokalipsę w przyszłości”. Por. J. Orska. *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989-2006*. Kraków 2006, s. 123. O różnicy w przedstawianiu idei *sacrum* w twórczości obu poetów pisałam w artykule pt. *Marcin Świetlicki a Tadeusz Różewicz. Dwa głosy o sacrum*. Por.: „Czytanie literatury: łódzkie studia literaturoznawcze” 2013, nr 2, s. 247 – 266.

## PONIECHANA PIELGRZYMKA

Oto ruszają wszystkie katarynki,  
oto i w dłoniach pęcznią paciorki,  
oto i brud zaświecił, oto i ja kalam  
i kala razem ze mną niewidzialny chór.

Nadużywanie słowa sacrum  
ma jednakowoż ten sam ciężar,  
co szczeniackie puszczenie  
bąków w salonie.

A kto wymyślił salon?  
A kto wymyślił sacrum?  
A kto się otarł o grzech?  
A kto się o grzech otrze?

I nie ma czego chronić  
oprócz tej wysepki,  
która się zmniejsza co dzień,  
ale się nie zmniejszy

ostatecznie, bo ostatecznie wiadomo, co jest

i póki my

póki my piszemy.

[TP 40]

Pierwszy wers utworu („Oto ruszają wszystkie katarynki”) można odnieść do praktykowania wszelkich ideologii (w *Złym ptaku* pojawił się m.in.: buddyzm, materializm), choć tytuł wiersza sugeruje zawężenie krytyki do przejawów religijności. Działania zbiorowe podejmowane z pobudek religijnych określa w wierszu słowo oznaczające nieużywany dziś instrument muzyczny, do którego obsłużenia nie potrzeba żadnych umiejętności muzycznych. Ktoś kręci korbką i wymyśla słowa: salon, sacrum, grzech. Ktoś inny (?) słucha melodii katarynki - skrzeku złego ptaka. Nic nie pozostaje z tego, co „przemieli” katarynka – to powszechne kalanie i kajanie jednocześnie. Bohater liryczny wiersza, ukryty wyjątkowo pod



zamkiem sygnującym liczbę mnogą, ponownie stawia się ponad niegodnym uwagi Boga i ludzi tłumem. W tym utworze wywyższa go świadomość istnienia pewnej malutkiej wysepki, kolejnej samotnej oazy – nie wiadomo czy na morzu literatury, czy religijności. „Wysepką” może być literatura rozumiana jako pisanie cieszące się nieprzewidywalnością, ostatni bastion twórczości nieuwarunkowanej ideologicznie. W wierszu pobrzmiewa jeszcze echo buntu przeciw klasycznym obowiązkom poezji („Póki **my** piszemy” w miejsce słów hymnu narodowego), ale na plan pierwszy wysuwa się idea *samostwarzania się*<sup>262</sup> poza ogólnie przyjętymi projektami życia i tworzenia. Wysepką może być także badanie granic języka – próba „rozpisania” przekonań religijnych w języku poetyckim otwartym (a poniekąd i programującym) różne możliwości odczytania. Eksperyment taki można potraktować jako „grę z autentykiem”, stylizację, w której dominująca rola przypada uwarunkowaniom retorycznym. Jak pisze Joanna Orska:

(...) zarówno świat, jak i doświadczanie świata nie są dla nowej liryki dobrem najwyższym. Takim dobrem jest niewątpliwie sam fakt ciągnięcia lirycznego opowiadania, snucia poetyckiej narracji. Celem takiej poezji nie pozostaje jak najdoskonalsze sformułowanie nowych związków pomiędzy „ja” i światem, co *de facto* oddala od niej problemy powiązane z autentycznością przekazu czy też z samą możliwością oddania doświadczenia w literackim materiale. Możliwość komunikacji bezpośredniej czy epifanii w literaturze uznawana jest tu raczej za coś wątpliwego; to tylko pewien mit towarzyszący modernistycznej literaturze. Dlatego może zarówno świat, jak i „ja” traktowane są tu jako figury tekstu, rządzące się przede wszystkim pewnymi retorycznymi prawami. To retoryka stanowi raczej o kształcie doświadczenia, aniżeli owo doświadczenie determinuje uporządkowanie retoryki tekstu<sup>263</sup>.

Badaczka widzi w Świetlickim twórcę awangardowego, reprezentującego nowy styl ekspresji poetyckiej – „lirykę narracyjną”<sup>264</sup>. Skupienie się na warstwie retorycznej, czyli

---

<sup>262</sup> O tworzeniu prywatnych mitologii przez Jacka Podsiadłę, Marcina Świetlickiego oraz Eugeniusza Tkaczyszyna –Dyckiego pisał Robert Mielhowski w artykule pt. *Tendencje teatralizacyjne i modulacyjne w poezji najnowszej (E. Tkaczyszyn-Dycki, M. Świetlicki, J. Podsiadło)*. W: *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*. Red. T. Cielak, K. Pietrych. Kraków 2009, s. 343. W twórczości omawianych poetów badacz wyróżnia następujące mity: katastroficzna wizja współczesności (np. supermarket-katedra), zagłada Arkadii, ruchomy obraz i ruchome znaczenie symboliki domu, powrót do dzieciństwa, bunt wobec narzuconych norm i instytucji, tendencje epistemologiczne u podstaw poetyckiej referencji. Tamże.

<sup>263</sup> J. Orska, dz. cyt., s. 31, 32.

<sup>264</sup> Joanna Orska wysuwa tezę o stopniowym zacieraniu się granic pomiędzy poezją a prozą. W wyniku tego procesu powstają gatunki (badaczka nazywa je „zmaconymi”) wymagające przy ich omawianiu przywoływania problemów autotematyzmu, granic literackości, fikcyjności i autentyku. Tamże, s. 23, 24, także przypis 15. Pisze Orska: „«Liryka narracyjna» to gatunek poetycki, w którym opowiadanie, refleksja, dyskurs, a nie podmiot, jego uczucia czy refleksje, występują na plan pierwszy organizacji tekstu – to zbliża ją do poezji epickiej. Opowiadanie czy dyskurs mają tu wiele poziomów, jak i tematów dobieranych na zasadzie dowolności skojarzeniowej; nie są podporządkowane jakiejś patronującej idei, nadrzędnemu celowi (...). Specyficzna narracyjność tej poezji sprawia, że jej podstawową jednostką sensotwórczą staje się zdanie (na ogół długie, wielokrotnie złożone, parataktyczne), nie wers czy słowo – często tu pocięte stosowanymi bez ograniczeń przerzutniami. (...) Napięcia

niszczenie starych znaczeń języka i **projektowanie** autentycznych sprawia, zdaniem Orskiej, że mamy u Świetlickiego do czynienia z poezją, w której liryzm realizuje się w przestrzeni metajęzykowej, a podmiot zostaje obarczony dodatkowym obowiązkiem - naśladowania jednocześnie procesu tworzenia i przeżywania tego, co obce. Dokonana przez autorkę *Lirycznych narracji* analiza procesu projektowania nowych znaczeń języka w omawianej poezji przynosi wiele interesujących wniosków<sup>265</sup>, które w znacznej mierze potwierdza najnowszy zbiór wierszy Świetlickiego. *Jeden* sprawia momentami wrażenie powtórki lekcji, którą po raz kolejny wyjaśnia się opornym czytelnikom. Wracają motywy z wcześniejszych utworów, a skupienie się na języku sięga w niektórych wierszach bezpośrednio do poetyki Białoszewskiego:

#### PRZEPROWADZKA

z ło  
do bro

[J 55]

Jak pisze Orska, „snucie poetyckiej narracji” daje z jednej strony „możliwość niekonsekwencji, jaką charakteryzuje się życie”<sup>266</sup>, z drugiej podważa wiarę w prawdziwość przedstawionego świata i możliwość komunikacji z odbiorcą. Według badaczki to właśnie „komunikacyjna obcość, problem «bycia i niebycia» podmiotu, stanowią główny temat wierszy autora *Schizmy*”<sup>267</sup>. Stąd u autorki *Lirycznych narracji* kategoria obcości wykluczająca udział odbiorcy w procesie tworzenia, a w rezultacie przekreślająca możliwości porozumienia między piszącym i czytającym<sup>268</sup>. Założeniu, że autor *Pieśni profana* nie szuka kontaktu z

---

oraz zwroty autotematyczne, dla wielu utworów też istotny żywioł intertekstualności, jak i często stosowane, szczególnie przy detalicznych opisach, fragmentaryzacje wypowiedzi typowe dla zapisków dziennikowych – wszystko to powinno kierować uwagę odbiorcy ku problemom związanym nie z samym opowiadaniem, ale z zasadami poetyckiego uporządkowania tekstu”. Tamże, s. 32.

<sup>265</sup> Powracające, powtarzające się wątki, konsekwentnie przez autora projektowane sprawiają wrażenie autentyczności. W końcu powracające tematy (zimne kraje, zdrada, dzwonienie w kieszeni niepotrzebnym kluczem; watek upiora – siedzącego przy stole, obecnego-nieobecnego, niekochanego, niebyłego, już „wyjechanego”; stąd wyjeżdżanie i przyjeżdżanie, poszukiwanie śladów śmierci) ulegają zretoryzowaniu się i mamy wielu „Świetlickich”. Tamże, s. 130.

<sup>266</sup> J. Orska, dz. cyt., s. 25.

<sup>267</sup> Tamże, s. 116. „W poezji tej nie zaprojektowano odbiorcy, który mógłby to zamknięcie zrozumieć, oznaczałoby to bowiem otwarcie podmiotu na świat i koniec poezji „Świetlickiego”. Jediną właściwą reakcją pozostaje więc tutaj niezrozumienie”. Tamże, s. 123.

<sup>268</sup> Pisze Orska: „Nie ma tu w ogóle miejsca dla oczekiwań odbiorcy; dla kogoś, kto za podstawę rozumienia wiersza przyjąłby możliwość zidentyfikowania się z podmiotem, wpisania własnego doświadczenia w jego świat przedstawiony, wydobycia z jego wyznań czy perypetii sensu przygotowanego do przyswojenia”. Tamże, s. 132.

potencjalnym odbiorcą swoich wierszy zdaje się przeczyć konsekwencja, z jaką Świetlicki sięga do symboliki rodzimej (i tylko rodzimej<sup>269</sup>) religijności.

Powtarzanie motywów znanych i ważnych z chrześcijańskiego punktu widzenia może ułatwiać porozumienie w świecie wyrosłym na wartościach chrystianizmu. W każdym razie nic łącząca kreację rzeczywistości autorstwa Świetlickiego z symboliką religijną jest wyraźna, znajduje także potwierdzenie w recepcji omawianej twórczości.

Zwykle śledzenie motywu *sacrum* u autora *Pieśni profana* obejmuje kilka utworów lub ogranicza się do etykietowania protagonisty Świetlickiego, także poprzez analogię do poezji innych twórców<sup>270</sup>. Poezję Świetlickiego dokładniej analizują pod kątem nawiązania do sfery wartości moralnych Jacek Gutorow i Katarzyna Niesporek. Gutorow widzi w autorze *Muzyki środka* idealistę, który zawiódł się na Bogu, dlatego w swojej twórczości udziela lekcji religijności bez Boga filozofów i teologów<sup>271</sup>.

Zdaniem Gutorowa poezja Świetlickiego wyrasta z doświadczenia duchowego, które napędza „mechanizm dialektyki c z y s t o ś c i i g r z e c h u”, ale, co ja bym z kolei podkreśliła, jest to „mechanizm skrywany i pozorujący naturalność”<sup>272</sup>. Powtarzanie, naśladowanie w pewnym stopniu gestów Baudelaire’a czy Różewicza ma, według autora *Niepodległości głosu*, przede wszystkim prowokować, zmuszać czytelnika do reakcji:

Świetlicki prowokuje siebie, tak jakby chciał siłą wyciągnąć od siebie zaprzeczenie. Albo też pragnie, aby czytelnik nie zgodził się z jego diagnozą. (...) te wiersze nie proponują nam jakiejś wizji czy światopoglądu. Są raczej zapisami walki. Notatkami. Nie chodzi o określone sensy – te ostatnie kształtują się wraz z wierszami, poeta

---

<sup>269</sup> Na jednym ze spotkań autorskich Marcin Świetlicki przyznaje, że katolicyzm pozostaje jedyną religijną inspiracją dla jego twórczości. Poeta uważa, że poszukiwania na terenie innych religii niż ta, w której został wychowany byłoby sztuczne. Spotkanie z Marcinem Świetlickim. Prowadzenie Irek Grin. V Festiwal Puls Literatury. Łódź, 4 grudnia 2011.

<sup>270</sup> Na przykład Grzegorz Hetman przy analizie *Nieczynnego* (przedostatni tom) pisze o o tragicznym wymiarze religijności, w którym po śmierci i ponownym narodzeniu Boga, świat nadal pozostaje „rozbebeszony”. Pesymizm Świetlickiego to, zdaniem Hetmana pójdzie krok dalej od Różewicza. G. Hetman, *Życie, metafora, język – o Różewiczowskich inspiracjach w twórczości poetów polskich debiutujących po 1989 roku*. W: *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*. Red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa. Kraków 2007, s. 449, 450.) Obu poetów Grzegorz Hetman zalicza do tzw. ateistów pozytywnych: „gdyby (...) pokusić się o pewne podsumowanie (...) w poezji zarówno Świetlickiego, jak i Różewicza, to nawet mimo wątpliwości i niejednoznaczności może okazać się, że u obu pisarzy mamy do czynienia z typem bohatera ateisty. Jest to jednak ateista współczesny, «pozytywny», o którym Marcel Neusch pisze, że «nie uważa religii za błąd (...); niewiele go obchodzi wewnętrzna zawartość wiary; nie uważa jej też za kłamstwo (...). Żyje jak wszyscy. Co więcej, posiada (...) dobrze opracowaną «teologię». Wie, co ma myśleć o Bogu i religii. Jeśli chodzi o resztę, godzi się ze swoim istnieniem, ani podniecającym, ani nijakim, razem z jego szarością i radościami, ale bez odniesienia do wiary i bez ucieczki». M. Neusch, *Bóg w trudnej sytuacji*. W: *U źródeł współczesnego ateizmu. Sto lat dyskusji na temat Boga*. Tłum. A. Turowiczowa. Paryż 1980, s. 34. Cyt. na podst. G. Hetman, dz. cyt., s. 450, 451.

<sup>271</sup> J. Gutorow. *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*. Kraków 2003, s. 104.

<sup>272</sup> Tamże, s. 104, 105.

rozwijają się wraz z wierszami, nadaje sens wierszom, ale poprzez nie i sobie. Dużą rolę odgrywa tu czytelnik, który współtworzy sensy, współtworzy nawet (...) Marcina Świetlickiego<sup>273</sup>.

Intuicję Gutorowa potwierdza sam pomysł wyboru wierszy religijnych Świetlickiego dokonany przez Wojciecha Bonowicza. Tytuł wyboru (*Nieoczywiste. Wiersze religijne według Wojciecha Bonowicza*), a także wprowadzenie Bonowicza przekonują, że w przypadku autora *Schizmy* wszelkie wnioski dotyczą bardziej przekonania badacza niż poety. Autor wyboru zakłada, że wiele utworów Świetlickiego odnosi się do duchowych poszukiwań i choć będą to wiersze „religijnie nieoczywiste”<sup>274</sup>, można w przypadku omawianej twórczości mówić o rozumieniu wiary jako poszukiwaniu, „w którym wiara jest zawsze ryzykiem, zakładem o najwyższej stawce, pytaniem bez ostatecznej odpowiedzi – a zarazem rzeczywistością przenikającą każde egzystencjalne doświadczenie. I w którym język wiary, choć tak bliski doświadczeniu, jest równocześnie mową na granicy milczenia, niedomówienia, niejasności”<sup>275</sup>. Niesporek pisze, że autor *Schizmy* wyraża niepodważalną pewność oraz nadzieję istnienia Boga<sup>276</sup>: „Świetlicki posiada dojrzałą świadomość, że Bóg nie jest dostępny na wyciągnięcie ręki, ukazany człowiekowi w sposób bezpośredni czy też niewymagający trudu poznania albo w sposób otwarty zwracający się do człowieka”<sup>277</sup>.

Czy Świetlicki tylko projektuje pewne wrażenia religijne, wrzuca tradycyjne formy w wir awangardy, by wzbogacić swą twórczość, zbudować napięcie w wierszu? A może prowokacyjne gesty autora *Zimnych krajów* wychodzą poza poszukiwanie własnego dyskursu, a ich gwarantem pozostaje jakaś metafizyczna nadzieja?

Wydaje się, że historia opowiedziana przez protagonistę Świetlickiego posiada wyraźny moment zapalny, ogniwo, które spaja powracające wątki. Opowiadającego napędza poczucie winy, które można utożsamiać z grzechem, nieczystością, a także niezadowoleniem z siebie i

---

<sup>273</sup> Tamże, s. 105, 106.

<sup>274</sup> W. Bonowicz. *Ktoś, może Bóg... ... [Wokół nieoczywistych wierszy religijnych Marcina Świetlickiego]*. W: M. Świetlicki. *Nieoczywiste. Wiersze religijne według Wojciecha Bonowicza*. Kraków 2007. Przy wyborze „nieoczywistych religijnie” wierszy autora *Schizmy* Wojciech Bonowicz przyjął dość „oczywiste”, (ale czy wiele wnoszące?) kryterium: „Nieoczywiste – to znaczy takie, po których nie zawsze na pierwszy (a i na drugi) rzut oka widać... Które jakoś bokiem ustawiają się do tego, co zazwyczaj rozumiemy przez «wiersz religijny», a zarazem zdają niewątpliwie sprawę z duchowych przygód bohatera i, można tak założyć, z duchowych poszukiwań autora. Religijne jednak – bo «podwójnie związane», bo za swój temat (ostrożnie, nieśmiało, a czasem gwałtownie) biorą sobie to, co «ponad», Tajemnicę lub Boga (część Boga), ale też to, co «niżej», co z Boga czy z tajemnicy pojawia się w nas i między nami. Religijne – bo sięgają często – wyjątkowo często po religijną (szczególnie biblijną) symbolikę, bo się o język wyrażający doświadczenie religijne (a także o samo doświadczenie) spierają, bo zapisują nagle objawienia (jasności i ciemności, obecności i pustki, więzi i niepewności), wreszcie – bo się językiem religijnym posługują chętnie, by opowiadać o zgola niereligijnych doświadczeniach”. Tamże, s. 6.

<sup>275</sup> Tamże, s. 9.

<sup>276</sup> K. Niesporek. „Ja” *Świetlickiego*. Katowice 2014, s. 132.

<sup>277</sup> Tamże, s. 134.

koniecznością nieustannego żalenia się w tekście. Czy jest to jedynie żal wyrastający z przekonania, że „[z]ły to ptak, co własne gniazdo kała”?

### 1. Wobec śmierci (nadawanie imienia)

Za początek opowieści autora *Zimnych krajów* można uznać trzy wiersze, odczytywane zgodnie ze schematem dobrego wypracowania. *Wstęp*, *Rozwinięcie*, *Zakończenie* to pochodzące z różnych tomików utwory, które mogły powstać w podobnym czasie, co sugeruje zachowanie właściwej chronologii<sup>278</sup> oraz spójność tekstów. W otwierającym debiutancki tomik utworze, sygnowanym datą narodzin poety, moment inicjacji z rzeczywistością zostaje całkowicie podporządkowany symbolice religijnej:

WSTĘP

Dam mu na imię Abel – powiedział ten obcy  
człowiek, którego potem tak straszliwie trudno  
będzie nazwać ojcem (...). DAMY mu tak na imię - podkreśliła matka,  
a on się skrzywił – to on zdecydował  
a ona tylko powinna przytaknąć.

(...)

oboje byli nadzy i wstydzi się.  
Zaskroniec pełzał poprzez ogród i jadł kurz i piasek,  
a ojciec ojca kaszłał i krzyczał za ścianą  
w obcym języku klątwy, a radio trzeszczało,  
trzeszczało i huczało niczym miecz ognisty.

Na nocnych polach i podwórkach nocnych  
krążył nie istniejący starszy brat i śmiał się.

Wiosna. (...)

Będziemy obserwować postępy ciemności.

[1989, ZK 3]

---

<sup>278</sup> Marcin Świetlicki przyznaje, że pisze bardzo dużo, a do poszczególnych tomików wybiera spośród wielu wierszy. Być może poeta celowo rozproszył utwory, które zestawione tworzą spójną całość. Spotkanie z Marcinem Świetlickim. Prowadzenie Irek Grin. V Festiwal Puls Literatury. Łódź, 4 grudnia 2011. Wyznanie poety potwierdzają utwory niedrukowane, opublikowane w *Wierszach zebranych*.

Quasi-biblijna charakterystyka opisanej w tekście rodziny zachęca do lektury według zasady znanej z dobrych kryminałów. Opowieść protagonisty Świetlickiego, czytana dosłownie i przenośnie, podsycza niepokój. Odbiorca chciałby automatycznie zaspokoić ciekawość, poznać źródło osobliwych relacji w rodzinie Abla; zrozumieć, czemu ojciec ojca krzyczy klątwy w takt trzeszczącego radia. „ (...) kim jest «ojciec ojca», w jakim języku i przeciw komu rzuca swoje klątwy?” – dopytuje, na przykład, Tomasz Kunz, zastanawiając się nad znaczeniem motywu genezyjskiego w twórczości Świetlickiego<sup>279</sup>. Jest jeszcze brat, paradoksalnie: starszy, choć nieistniejący; nieistniejący, ale śmiejący się „na nocnych polach i podwórkach nocnych”. Nie jest zagadką imię kolejnej postaci, niejasna pozostaje tylko rola, jaką Kain ma spełniać w świecie kreowanym przez autora *Zimnych krajów*.

Zadziwiające, w jak wiele niewiadomych można wyposażyć historię opartą na znanym, wielokrotnie przetwarzanym motywie. Na przykład, najbardziej wyrazistą, wysuwającą się na plan pierwszy opozycję: światło-ciemność można rozumieć dwojako. Nadejście nocy zapowiada, że światłość będzie musiała ustąpić ciemności. Można postawić pytanie, czy światłość ma jakiegokolwiek znaczenie w kreowanym w wierszu świecie – podmiot mówi o wieczorze, wskazuje na „nocne pola i podwórka nocne”. Zapowiedź postępów ciemności można odczytać także jako usuwanie światła, którego resztki może symbolizować trzask i huk radia porównany do miecza ognistego. Hałas „płonącego radia” mógłby przypominać protagoniście Świetlickiego o wygnaniu. To tak, jakby świat kreowany przez autora *Schizmy* był związany z trudną, poarkadyjską rzeczywistością, istniejącą niejako za karę – zamiast lepszego świata, ale bez zerwania łączności z arkadią. Dopóki radio huczy niczym miecz ognisty, istnieje pamięć o raj. W takim ujęciu obserwowanie postępów ciemności stawałoby się znacznie mniej groźne.

„Oto się ciemność powoli rozszerza / i wchodzi wszędzie. I wewnątrz wszystkiego / maszeruje jak robak” – donosi pierwszy wers *Rozwinięcia*. Wieczór ze *Wstępu* przeradza się w północ, opowieść pozornie przenosi się na zewnątrz (nocny spacer po mieście) i pozornie podmiot-obszawator wchodzi w rolę ściganego, przybysza z innego miasta zagrożonego atakiem miejscowych:

(...) Resztki deszczu, północ.

Pies sika, a ja mrużąc oczy wypatruję wroga:

gdzieś jest, w tej tutaj pustce, w tym

czasie, skądś tu idzie, lecz na razie jednak

---

<sup>279</sup> Por. T. Kunz. *Postępy ciemności*. W: *Mistrz świata. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego*. Red. P. Śliwiński. Poznań 2011, s. 12.

ma twarz kamienic i drzew, gdzieś tu musi być,  
ma mnie w swoich lornetkach, na polowych mapach,  
**wewnątrz.**

To „wewnątrz” okazuje się słowem-kluczem *Rozwinięcia*. Wewnątrz wiąże się z nocą, jej środkiem, dotyczy ciemności, która „maszeruje **wewnątrz wszystkiego**”. Ciemność sygnuje kreowaną *przestrzeń zewnętrzną* („[w]yczerpanym światłem / latarnie zdolne są oświetlić tylko / siebie nawzajem”), ale jej źródłem jest *przestrzeń wewnętrzną*. Wróg nie może ukrywać się w mieście, którego nie ma. Zarówno czas, jak i miejsce, opisane w wierszu budują zaimki nieokreślone, zdarzenie zaś, na które się czeka zostaje unieruchomione, zatrzymane w „tym” czasie, zaprzeczone („lecz na razie jednak”). Wróg musi więc czaić się wewnątrz, przygląda się przecież z bliska („ma mnie na swoich lornetkach”). Dlaczego wypowiada wojnę („na polowych mapach”) i sprawia, że zagrożony zaczyna się tłumaczyć?

Nie jestem zdrajcą, lecz oczarowania  
rozczarowały. Jadąc tu pociągiem  
dostrzegalem przestrzenie stokroć potężniejsze  
i widuję je jeszcze czasami we śnie,  
(...). Zawsze jednak  
jest jeszcze jakieś inne miasto, ponad  
tym. Zawsze jest coś ponad tym.

Nie bez znaczenia wydaje się umiejscowienie tekstu w zbiorze. Wiersz pojawia się w *Schizmie* po utworze *Znamię* [S 13], a przed tekstem pt. *M – morderca* [S 35]. Bohater liryczny kreowany przez Świetlickiego bardzo troszczy się o podtrzymanie wizerunku winowajcy, ale i dba o urozmaicenie tonu samooskarżania się rejestrami wnoszącymi pozór prostoty i przejrzystości. W *Zakończeniu* najważniejszy element quasi-biblijnej opowieści zajmuje przeznaczone mu miejsce:

#### ZAKOŃCZENIE

Nie opiszę wszystkiego. Przyszło, zabroniło.  
Dla pewności zostało, kontroluje, bywa.  
Powoli opuszczamy się  
w szczelinę.  
**Ciągnę wszystko ze sobą.**

**Dam mu na imię Kain.**

[TP 7]

Kaina łatwo powiązać z uosobionym, (a nawet *odpowszechnionym*) „wszystkim”<sup>280</sup>, które kontroluje piszącego. Wydaje się, że Świetlicki celowo ułożył wiersz tak, by można było go odczytywać na dwa sposoby. W kontekście przywołanego schematu utwór należałoby podzielić na dwie części. Pierwszą można interpretować jako zapis walki piszącego z materią rzeczywistości, czyli wszystkim, co można opisać. Druga rejestruje powtórzenie gestu ojca ze *Wstępu*. Przy takiej interpretacji nie dziwi wybór imienia dla nowo narodzonego. Pisze Tomasz Kunz:

Podkreślona zostaje w ten sposób nieuchronna, bezwyjściowa cykliczność, powtarzalność opowiedzianej historii. Wybór imienia dla poczętego dziecka daje się (...) odczytać jako pełna rezygnacji zgoda na nieprzerwany cykl narodzin i śmierci (...). Kain okazuje się zatem nie tyle winowajcą, świadomym sprawcą zła, ile bezwolnym posłańcem i narzędziem ciemności, która pozostaje bezimienna i nienazywalna<sup>281</sup>.

Przywołanie symbolu biblijnego winowajcy okazuje się niezbędne dla opowiadanej historii. Genezyjska klisza pozwala uruchomić najbardziej „nośne” motywy: zdradę, zabójstwo, wykluczenie – w s z y s t k o, co ułatwia podtrzymywanie kontaktu z odbiorcą. Wiersz rozpada się na części, które można ustawić na jednej płaszczyźnie. Kain Świetlickiego może być jednocześnie sensem wszystkiego, o czym traktuje opowieść autora *Trzeciej połowy*, i imieniem nowo narodzonego – elementem nietrudnej układanki. Trzeba dodać, że nadawanie imienia pierworodnemu nie było łatwe, a dokonany wybór podważa jego arbitralność. „Nie umiemy / dać mu imienia.” – czytamy w ostatnim wierszu ze *Schizmy* – „No bo to zupełnie niemożliwe. Najprościej / byłoby go nazwać Chłopczykiem / lub Zajączkiem / albo Zastranym Kaftanikiem. Jest. Pojawił się / **w miejsce Rzeczywistości**” (S 65).

---

<sup>280</sup> Por. S. Sterna-Wachowiak *Pęknięcie bez przejścia*. „Nowe książki” 1996 nr 10. Zdaniem Sterni-Wachowiaka Świetlicki sygnuje imieniem biblijnego mordercy (sens) „wszystkiego”, przenosząc dylemat estetyczny na „paralizującą wszelką dyskusję” płaszczyznę etyczną. Badacz zarzuca autorowi *Trzeciej połowy* intelektualną i artystyczną nieuczciwość: „Pęknięcie poezji Świetlickiego (...) stało się niestety faktem. Z jednej strony pod każdym względem doniosłe strofy autentycznej poezji, z drugiej – banalne, oczywiste, niechlujne językowo bruliony tak zwanego życia codziennego i rodzajowego, fobie charakteru i bebechy wewnętrznych przeżyć «tego, kto mówi». Kogo to – poza narratorem albo kiedy indziej bohaterem – obchodzi? Według mnie widać tu świetnie rezultat owej intelektualnej i artystycznej nieuczciwości Świetlickiego: etycznego orzekania o teorematkach estetycznych przy nie tak dawnym jeszcze u tego autora oprotestowywaniu prób rzekomego utożsamiania piękna z dobrem, co udowodnione miałyby czynić poezję «moralnego niepokoju», «tradycji śródziemnomorskiej» i «społecznego protestu» naiwną”. Tamże. Tymczasem, jak się okaże, „opuszczanie się w szczelinę” nie jest wcale „pęknięciem bez przejścia”.

<sup>281</sup> T. Kunz. *Postępy ciemności*. W: *Mistrz świata...*, s. 26.



Nadawanie imienia, w *Piśmie świętym* równoznaczne z powołaniem do istnienia, u autora *Pieśni profana* jest sygnowaniem istniejącej rzeczywistości użytym, niewiele wnoszącym znakiem. Imię „Kain” mógłby zastąpić „Chłopczyk”, „Zajaczek” albo „Zasrany Kaftanik”, co nie zmieniłoby roli, jaką wybrał dla nowo narodzonego protagonisty Świetlickiego. Pojawienie się Kaina w miejsce zajmowanej przez ciemność rzeczywistości to rozwiązanie najprostsze i zarazem najbardziej czytelne, choć wieloznaczne. Maszerującego z impetem robaczka ciemności można utożsamić ze śmiercią, której widmo pojawia się, ba! – warunkuje rozpoczęcie narracji u autora *Zimnych krajów*. Pisze Kunz, powołując się na rozpoznania Mariana Stali:

Mowa tu zatem o podmiocie zarażonym tą ostateczną negatywnością, którą już wkrótce zaczyna odkrywać nie tylko wokół siebie, ale także w sobie, i która także i jego uczyni ostatecznie „kimś, kto nie daje się nazwać”, kimś wyłączonego z własnej tożsamości, „niepodobnym do odbicia w lustrze” (...), a więc równie widmowym, co jego nienazwany starszy brat<sup>282</sup>.

W sytuacji, kiedy ciemności-śmierci nie można się raz na zawsze przeciwstawić („Będziemy **obserwować** postępy ciemności”), dobrze mieć możliwość znikania, bycia i niebycia jednocześnie. Podmiot, którego nie daje się nazwać wydaje się wolny, a wybór religijnej kliszy do przetwarzania świata pozwala długo snuć opowieść. Kiedy analogia ciemności do śmierci wyczerpuje się, autor *Niskich pobudek* rzuca „koło ratunkowe” (komu?) w postaci asocjacji pogodowych. W jednym z wierszy z pierwszego tomu Świetlickiego podmiot ogłasza przedwczesną *jesień życia*<sup>283</sup> oraz zaznacza, że podjął już przygotowania przed nadchodzącą zimą:

\* \* \*

Blachy liści na blachę ziemi.

Myszy liści po zwiędłych myszach.

Chłód.                              Chłód.

Już krwawe szmaty wgrzebane głęboko.

Świeży zimowy jasny w dłoni nóż.

[1981, ZK 10]

---

<sup>282</sup> Tamże, s. 13. Por. także: M. Stala. *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*. Kraków 1997, s. 193.

<sup>283</sup> Por. także wiersz pt. *Początek z Wierszy niedrukowanych i rozproszonych*, W, s 482.

Pozbawiony form osobowych tekst dobrze oddaje stagnację świata, w którym dominuje chłód. Obniżenie temperatury następuje gwałtownie i może być odczuwane jako bolesne - uderzenie blachy o blachę wywołuje hałas, który w ciszy odbija się długim echem. Szara rzeczywistość („zwiędłe myszy”) zmienia formę na jeszcze smutniejszą, bardziej przygnębiającą („myszy liści”). Kolejną fazą jest chłód – dojmujące zubożenie, które paraliżuje możliwość wyrazu, „zamraża” rzeczywistość w – jak się okaże – ważnej dla Świetlickiego lapidarnej formule. W przytoczonym wierszu ostatnie ślady życia (krwawe plamy nawiązują do przeszłości, w której było życie) znikają zakopane głęboko pod zimową ziemią. Utwór możemy czytać jako opis „krajobrazu po bitwie” traktowanej bardzo poważnie („wgrzebane głęboko krwawe szmaty” konotują zranienie, o którym mówiący pragnie zapomnieć). Walka toczy się nadal, ale raczej w charakterze zimnej wojny – „zimowy nóż” w dłoni może oznaczać po prostu „narzędzie walki” piszącego. Zmianę taktyki wojennej sugeruje określenie „świeży”, a także „jasny”, czyli dający nową nadzieję.

Wszystkie asocjacje związane z zimą: chłód, ciemność, zatrzymanie życia nabierają stopniowo, ale systematycznie decydującego znaczenia w kreowanym świecie – Zimnych Krajach. Metafora zawarta w tytule debiutanckiego tomu Świetlickiego wydaje się dobrze przemyślanym sposobem obrazowania<sup>284</sup>. Zima sprzyja izolacji, wskazuje na brak ciepła, w końcu - staje się najbardziej wymownym symbolem śmierci. „Chłodna biel to – po Herbercie i Barańczaku – także u Świetlickiego składnik pejzażu braku, w tym braku więzi, samotności, wydziedziczenia, figura dantejskiego piekła” – pisze Ewa Kołodziejczyk<sup>285</sup>. Z drugiej strony, zima anonsuje wiosnę, daje nadzieję na przechowanie życia – wewnętrznego ciepła w nienaruszonej przez innych postaci. „To mój wewnętrzny narząd bezpieczeństwa / wykluczył wszystko ciepłe” – wyjaśnia podmiot *Zimnego miasta* – „i dopatrył się / karygodnych uchybień u wszystkich przychylnych”. *Wewnętrzne* Zimne Kraje zapewniają schronienie przed męką z powodu uchybień innych, zła świata oraz pozwalają się odczytywać jako pułapka i zapowiedź dalszego cierpienia. Rzeczywistość ograbiona z ciepła utrudnia możliwość porozumienia się z innymi. Protagonista Świetlickiego – można go nazwać Mieszkańcem Zimnych Krajów – ogranicza swą działalność w sferze relacji do wysyłania sygnałów ostrzegawczych:

---

<sup>284</sup> Metafora „Zimne Kraje” „sprawdza się” jako sposób obrazowania w całej dotychczasowej twórczości poety, a w ostatnich zbiorach – *Muzyce środka* i *Niskich pobudkach* zyskuje szczególną konfirmację. „Zimne kraje” jako metafora rzeczywistości organizują w sumie około pięciu lat pracy twórczej Świetlickiego. Przywiązanie autora do tego terminu uwydatnia jego powielanie w tytułach trzeciego i ósmego zbiorku, odpowiednio jako *Zimne kraje 2* i *Zimne kraje 3*.

<sup>285</sup> E. Kołodziejczyk. „Śnieg spadnie i zakryje wszystko”. *O bieli i śniegu w poezji Marcina Świetlickiego*. W: *Sacrum na nowo poszukiwane...*, s. 75.

## ZIMNE MIASTO

(...)

To ja, ja funkcjonariusz, już nie funkcjonuję,  
nie macam ręką obok, obok nie ma nic.  
Sam sobie. Zimne miasto. Zimne miasto śpi.  
Śpią i są zimni. Zbudzą się, gdy zechcą.  
Mogę spokojnie i bezkarnie brać  
tłuste banknoty, ważne dokumenty,  
półpornografię zdjęć ze ślubów, chrzcin,  
mogę przeglądać książki w cudzych bibliotekach,  
pełne zaleceń co do wczoraj, dziś  
prawa napiszę sam – wieczorem.  
Na razie dzieje się coś zimnego.  
Na razie muszę wyjść.  
Muszę wyjść po to, żeby małe  
ognisko palić  
na samym środku rynku.

[1986, ZK 28]

Właściwie cały pierwszy zbiór można porównać do zapisu budowania twierdzy. Podmiot ucieka, czuje się obserwowany, osaczony [„Śnieg. Deszcz. / Psy osaczają. / Rozpoznaję niektóre z nich” (*Pułapka* 1983, ZK 12)]. Bycie „na celowniku” traktowane jest w niektórych utworach jako stan normalny, wręcz oczekiwany. „Od kiedy wiem, że jestem noc i dzień śledzony / - wróciła mi radość życia” – zdradza podmiot *Brzydkiej epoki* (1984, ZK 13). W innych – pielęgnuje poczucie krzywdy i zapowiada walkę, której przyczyn można poszukiwać poza horyzontem politycznym: „[m]ówię do ciebie, bydlę / i do ciebie bydlę. / Do ciebie – skoro nie rozumiesz, / do ciebie – skoro masz mnie zabić / i wstępnie wtykasz we mnie palce” (*O dzisiaj wojna* 1989, ZK 7). Bydlę, względnie Bestia, staje się symbolem lęku przed czymś nieokreślonym i nigdy do końca niewypowiedzianym, nienazwanym. Poczucie zagrożenia, które można łączyć z konkretnymi wydarzeniami politycznymi, jak w cytowanym wcześniej wierszu z 1989 roku, zostaje zdominowane przez osobistą wojnę prowadzoną przez Mieszkańca Zimnych Krajów:

## OD DZISIAJ WOJNA

Mówię do ciebie – skoro to ty zmyślasz  
te wszystkie nagle zmiany, nagle światy.  
Mówię: od dzisiaj wojna. Nakładam najstarsze  
ubranie, w jakie jestem w stanie wleźć,  
przetarte i świecące tłustymi plamami.

W buncie opisywanym przez Świetlickiego pojawia się charakterystyczny dla pierwszej fazy negacji gest wycofania. Kreowana rzeczywistość kurczy się najpierw do czterech ścian pokoju znanego ze *Schizmy*<sup>286</sup>. Później przestrzeń zapewniająca względne bezpieczeństwo maleje do najmniejszych rozmiarów ludzkiego ciała:

## PIERWSZE KOPNIĘCIE

Oczywiście: sentymentalnych wynurzeń nie będzie.  
Za oknem Bestia, tramwaje jak czołgi.  
W twoim brzuchu pod moją ręką poruszyło się.

[23 czerwca 1992, S 58]

Anarchista może trwać w poczuciu winy lub podjąć samotną walkę z niedostrzeżoną przez innych Bestią dopiero, gdy ułoży, sam dla siebie, obraz odkrytej przez siebie rzeczywistości. Świetlicki wyznacza bieguny kreowanego świata z właściwym dla omawianej twórczości upodobaniem do dzielenia-rozdawiania. Zimne Kraje znajdują oparcie w podstawowej dychotomii chrześcijańskiej: niebo – piekło, chętnie przytaczanej przez poetę w odwróconej kolejności<sup>287</sup>. Świetlicki wiele zapożycza, zarówno z tradycji literatury jak i rodzimej tradycji religijnej. Znanemu od starożytności motywowi zejścia do piekła towarzyszy u autora *Pieśni profana* modernistyczny wątek choroby. „Piekielna gorączka” każe protagonistie Świetlickiego zgłębiać jakąś „straszną tajemnicę” („W gorączce przechodziłem przez pokój, namiętnie / otwierałem szufladę, kilka szuflad od razu, / zanurzyć ręce odważnie – odważnie, / ponieważ w każdej z szuflad mógł nagle się znaleźć / odłamek lustra - albo jakaś

---

<sup>286</sup> Zofia Zarębianka porównuje ucieczkę Świetlickiego od świata do naśladowania gestu twórczego z *Księgi Rodzaju* (Rdz 1, 1-2) i *Ewangelii św. Jana* (J 1, 1). „U Świetlickiego świat rozpoczyna się – jakby w opozycji do biblijnego opowiadania – od gestu skierowanego ku sobie przez mówiący podmiot tekstu: «Na początku była moja głowa w moich rękach». To przecież tyleż naśladowanie gestu twórczego, co ukazanie kierunku ucieczki - od złego nieudanego świata ku światu wewnętrznemu, ku sobie, a zarazem od świata zewnętrznego ku narcystycznemu i egotycznemu zapatrzeniu w siebie”. Z. Zarębianka. *Czytanie sacrum...*, s. 94.

<sup>287</sup> Por. wiersz pt. *Rajenie*: „Nie ma już pór roku. / Jest piekło–niebo. / Niebo–piekło” (Cz 37).

stara / żyletka ojca”). Przekonanie, że właśnie tajemnica tego, co niebezpieczne, niepewne ułatwi samoidentyfikację („Przypuszczałem, że / jestem wysłany w jakiejś jeszcze / niejasnej misji, którą uświadomię / sobie kiedy urosnę”) skutecznie podsyca namiętność poszukującego. „Bramy piekieł” zostają przekroczone, a pokój – dotychczasowy świat - ginie w płomieniach:

## BIEGUNY

Tak sobie

wyobrażałem piekło: za drzwiczkami pieca  
rozżarzające się kształty, już nie do poznania,  
różne kolory płonienia, przed piecem umiałem  
wytrzymać dłużej niż przed telewizorem.  
Czułem się dużym właścicielem wszystkiego  
wrzucając poprzez drzwiczki węgiel w kształcie kuli ziemskiej,  
patrząc jak płonie, gorączkując z tego powodu.

(...)

Teraz – gdy mieszkam za drzwiczkami pieca  
– w zimnie, ciemnościach, kiedy wreszcie jestem  
dużym, prawdziwym właścicielem wszystkiego  
– patrzę przez uchylone drzwiczki na pokój i widzę  
jak się powoli rozżarza, jak popiół  
pokrywa szczątki stołu i krzesel i łóżka.

[1988, ZK 4]

Już samo wyobrażenie piekła jako pieca, ciemnego wprawdzie, ale zimnego, umniejsza karzącą rolę inferna. *Osobiste* piekło wydaje się niemal doskonałym schronieniem. Inferno z widokiem na *własny* pokój, z takim samym *własnym* piecem, do którego podmiot *wstępuje* dobrowolnie, choć trawiony „piekielną gorączką” – czy człowiek potrafił kiedykolwiek stworzyć sobie wygodniejszą rzeczywistość? „Jestem w piekle i nic mi już nie grozi, nic gorszego nie może mnie już spotkać” – mógłby powiedzieć podmiot *Biegunów*. Nie o piekło jednak chodzi w wierszu, ale o samą śmierć traktowaną jako przejście z jednego etapu życia do drugiego. Utwór można odczytywać jako zapis *pierwszego umierania* przydarzającego się dziecku, które nie potrafi pogodzić się z koniecznością dorastania. Dwa podstawowe określenia rzeczywistości - zimno i ciemno – można traktować u Świetlickiego jako emblematy dorosłości. Nie ma różnych kolorów spalania i szybkich, płynnych zmian kształtów. Jest świat

tworzony do tej pory przez dorosłych – to znaczy winnych za obecne w nim zło. „Pieńko to my jako dorośli” – mówi „duży prawdziwy właściciel wszystkiego”, tak jakby wierzył, że gestem odtrącenia dorosłości można skazać trudny do zniesienia świat na zagładę.

Jedynym przewodnikiem po czeluściach piekielnego pieca jest „duży prawdziwy właściciel wszystkiego”, co ogranicza rzeczywistość do osamotnionego podmiotu – demona (spalenie węgla – kuli ziemskiej wzmacnia ten obraz). Wydaje się, że Świetlickiemu bliżej niż do Dantejskiej wizji pieńka<sup>288</sup> jest do sezonowych wycieczek po infernalnych czeluściach w stylu Rimbauda. Kluczowy jest motyw choroby, którą Świetlicki pielęgnuje w całej twórczości, a szczególnego znaczenia nadaje jej w *Muzyce środka*<sup>289</sup>. Analogią do „piekielnej gorączki” Mieszkańca Zimnych Krajów jest u Rimbauda, jak pamiętamy, szaleństwo. „Igranie z obłądem”<sup>290</sup> traktowane jest przez autora *Sezonu w pieńku* jako źródło tworzenia:

Przywykłem do zwyczajnej halucynacji: z największą łatwością widziałem meczet w miejsce fabryki, szkołę doboszów prowadzoną przez anioły (...). Później objaśniałem swoje magiczne sofizmaty halucynacją słów! W końcu uznałem nieporządek mojego umysłu za uświęcony<sup>291</sup>.

*Sezon w pieńku* czytany jako zapis drogi odbywanej w rytm pór roku rozpoczyna się podobnie jak u Świetlickiego: „(...) wiosna przyniosła mi okropny śmiech idioty”<sup>292</sup>. Potem następuje lato, zmiana nie odnotowana przez obu poetów. U Rimbauda najcieplejsza pora roku wiązała się z samą wędrówką po pieńku, jesień pojawia się dopiero w *Pożegnaniu*, w którym jest też mowa o lęku przed zimą<sup>293</sup>. W Świetlickiego opowieści o dorastaniu lato byłoby synonimem dzieciństwa, jesień – walką z *pieńkiem dorosłych*, zima – pozornym przejściem na stronę zwalczanych. Protagonista autora *Schizmy* przedstawia się jako demon, który żali się na swój los, choć sprawuje całkowitą władzę nad własnym pieńkiem.

---

<sup>288</sup> Oto Mieszkaniec Zimnych Krajów utknął w ostatnim, dziewiątym, kręgu pieńka, najpewniej w jednym z podokręgów – Kainie przeznaczonym dla zdrajcy rodzin i bliskich. *Wszystko* sprowadzałyby się wówczas do poczucia winy z powodu zdrady – siebie, bliskich, swojej twórczości.... Dziewiąty (ewentualnie piętnasty, licząc ilość poetyckich zbiorów) infernalny krąg zamykałby jednak perspektywę dalszych duchowych „wycieczek”. Por.: D. Alighieri. *Boska komedia*. Kraków 2009, s. 116.

<sup>289</sup> Do motywu choroby u Świetlickiego nawiążę w dalszej części rozdziału.

<sup>290</sup> Píše Rimbaud w pierwszej części swojego dzieła: „Wezwałem oprawców, żeby, konając, kasać kolby ich karabinów. Wezwałem wszystkie plagi, by zadławić się piachem i krwią. Moim bóstwem było nieszczęście. Tarzałem się w błocie, suszył mnie wiatr zbrodni. Igrałem z obłądem”. A. Rimbaud. *Sezon w pieńku. Iluminacje*. Przeł. A. Międzyrzecki. Wstęp J. Hartwig. Warszawa 1998, s. 15.

<sup>291</sup> Tamże, s. 35, 36.

<sup>292</sup> Tamże, s. 15.

<sup>293</sup> „I obawiam się zimy, bo jest porą wygod”. Tamże, s. 46.

Świetlicki chętnie wykorzystuje symbolikę chrześcijańską do budowania swojego infernum. Najbardziej wymownym, a także kolejnym wprowadzającym do tematu *piekielnej inicjacji* utworem, wydaje się wiersz pt. *Jonasz*:

Młoda zima, bezśnieżnie. Och, dzisiejszy wieczór  
uczynił z tej ulicy wnętrze wieloryba.

Byłbym nie zauważył lecz w sklepie warzywnym  
sprzedawano fragmenty podmorskich zarośli

– i neony w tej chwili zaczęły wysłać

mgłę i wilgoć. Kałuże pełne tranu i krwi.

Przy krawężniku znalazłem muszelkę

i poczułem, że jestem / trawiony”.

[1985, ZK 27]

Utwór przynosi widmo śmierci z jej stałymi u Świetlickiego atrybutami: zimą i wieczorem (względnie – nocą). „«Zostać połkniętym» jest (...) równoznaczne z «umrzeć», «dotrzeć do Piekieł»”<sup>294</sup> – pisze Mirce Eliade.

Zimne Kraje są nie tylko wizją piekła „zdemontowanego” (przez „teologów i psychologów głębi” jak chciał Różewicz<sup>295</sup>), pozostają także pod wpływem wyobraźni dziecięcej, skłonnej do mnożenia monstrualnych projekcji. Rzeczy powszednie mienią się tu blaskiem niepokojącej dziwności, interpretowanej jako nieustannie zagrażająca człowiekowi. Świetlicki wykorzystuje biblijne symbole zagrożenia: od bestii – kusiciela (jak we *Wstępie*), który sprowadza śmierć do bestii – szatana symbolizującego zło i zagładę. Ważnym symbolem zagrożenia jest także Babilon, przywoływany w dwóch biblijnych znaczeniach: w wymiarze realnym (analogie współczesnego świata do starożytnego miasta znanego ze *Starego Testamentu*) oraz metaforycznym (zapowiedź zagłady jak w *Apokalipsie św. Jana*). Autor *Schizmy* nakłada na pozbawianą odniesień religijnych współczesność kalkę czasu, w którym ważne wydarzenia interpretowane były jako ingerencja Boga w życie ludzi. W jednym z pierwszych tomów powołuje do istnienia starożytny Rzym, utożsamiany w *Apokalipsie* z Babilonem jako źródłem wszelkiego zła<sup>296</sup>:

---

<sup>294</sup> „Nie ulega wątpliwości, że ryba, która połyka Jonasza (...), symbolizuje śmierć: jej brzuch wyobraża Piekło”. Por. M. Eliade. *Mity, sny, misteria*... 272 – 273.

<sup>295</sup> Por. wiersz Tadeusza Różewicza pt. *Brama*. T. Różewicz. *Nożyk profesora*. Wrocław 2002, s. 31.

<sup>296</sup> W *Apokalipsie* Babilon to nierządnicza, która zasiada na szkarłatnej bestii, upija się krwią świętych. „Ma wiele wspólnego ze Smokiem, który jest szatanem i z Bestią, którą jest Antychryst”. Por. *Słownik teologii biblijnej*. Red. X. Leon – Dufour. Tłum. K. Romaniuk. Poznań 1990, s. 63. Obraz prostytutki w Biblii stosuje się do bezbożnych miast, a Rzym od czasów starożytnych utożsamiany był z Wielką Nierządnicą z *Apokalipsy św. Jana* (por. Ap 17, 1 – 18). Prostytucja w sensie biblijnym to bałwochwalstwo: „Przede wszystkim (...) prostytutką, czyli nierządem,

## RZYM

Tu wewnątrz pływa ryba o czerwonych łuskach.  
Rośliny rosną w stronę najgłębszej ciemności.  
Między palcami woda. I śni się nie sobie.  
Jestem topielcem. Martwym – lecz zależnym  
nadal od Rzymu. Moja głowa chwieje  
się w lekkich podwodnych podmuchach.  
A wewnątrz głowy pływa mała ryba.  
Rzym stuka palcem w powierzchnię wody.  
Rzym dudni. Jedna z jego córek  
zastąpiła mnie kimś, co niezupełnie podobny jest do mnie,  
ale mówi do niego posługując się  
moim imieniem, nieliczni dali się przekonać,  
niemo protestowała tylko jedna wiewiórka.  
Pozostawiłem nieporządek, ale  
wszystko się uładziło. Rzym sam  
poprawił moje akta, przystosował je  
do nowej sytuacji, moje wiersze rozdzielił  
między poetów Rzymu, bez żadnych problemów  
udało się to przeprowadzić.  
Czasami tylko stuka palcem w powierzchnię wody  
i pyta: „Jesteś jeszcze tam?”.  
Rośliny się ruszają, mówią: „Jest, jest”.

[S 16]

Gdyby naszkicować mapę hipsometryczną świata, po którym oprowadza w tym wierszu Mieszkaniec Zimnych Krajów, najbliższy wzrokowi byłby Rzym - imperium grzechu, nazwa kraju i jednocześnie miasta<sup>297</sup>. Potem trudna do zinterpretowania powierzchnia, pod którą rozgrywa się właściwe życie: rośliny rosnące „w stronę najgłębszej ciemności” przekazują Rzymowi wieści o topielcu (który „śni się nie sobie” – jest martwy, lecz nadal zależny od

---

nazywana jest w Biblii wszelka religia pogańska. (...) prostytutka Roma zasiada *nad wieloma wodami*. Geograficznie odpowiada to położeniu Rzymu nad rzeką Tybrem i władzy Rzymu nad całym basenem Morza Śródziemnego, dzielącym się na wiele akwenów. Obrazem Rzymu był Babilon, leżący nad rzeką z odnogami i kanałami. Siedzenie sugeruje królowanie. Alegorycznie wody oznaczają mają (...) ludy podlegające Rzymowi (...). Wody przedstawiały niekiedy w ST ludy i armie (...). *Apokalipsa świętego Jana. Objawienie, a nie tajemnica*. Oprac. M. Wojciechowski. Częstochowa 2012, s. 326 – 327.

<sup>297</sup> Zarówno starożytny Babilon, jak i starożytny Rzym to jednocześnie nazwy miasta i państwa. *Apokalipsa świętego Jana. Objawienie, a nie tajemnica...*, s. 328.



imperium). Jedyną normalność podwodnego świata, rybę o „czerwonych łuskach”, także dopełnia kuriozum – mała ryba pływająca wewnątrz głowy topielca<sup>298</sup>.

Piekło Zimnych Krajów wymyka się zdolnościom rozumienia dorosłych. Dzieciństwo wydaje się też kluczem do zrozumienia drugiej z opisywanych przestrzeni – nieba. Przytoczę trzy wiersze ze *Schizmy* (drugi tom) zgodnie z kolejnością, w jakiej zostały ułożone. W pierwszym tekście, zatytułowanym *Uniwersytety*, wraca motyw inicjacji ze światem, ale w zupełnie nowej odsłonie:

Nie ma się czego wstydzić: chłopiec uczył się  
na strychu – każda inna edukacja  
nie jest konieczna – odbijał nad ranem  
od łóżka – wspinał się po schodach  
– zastawiał wejście szafą – pewnym krokiem  
szedł przez sam środek strychu – pająki zaś karnie  
prężyły się na swoich  
wartowniczych punktach.  
Chłopiec rozbierał się, stał, wchłaniał.

Poprzez dziurę w dachu przemawiało niebo,  
poprzez niebo natomiast przemawiały ptaki,  
ptakami przemawiały ręce Boga głuchoniemego.  
Wszelka dobroć pochodzi od głuchoniemych.

[S 11]

Charakterystyczne, że powściągliwy na ogół poeta, pisze tak sentymentalny wiersz. Bohater utworu wspina się na strych, by z miejsca najbliższego niebu przysłuchiwać się Bogu. Głuchoniemy Stwórca przemawia dziełem swoich rąk – ptakami. Te z kolei kierują uwagę na niebo, zamykając dialog między Bogiem a stworzeniem z dala od tego, co przyziemne. Chłopiec, który stoi na strychu i chłonie nauki płynące z góry (w sensie dosłownym i przenośnym) wydaje się jednym z wtajemniczonych w rytuał dobroci. Czuje, że musi ukryć się przed dorosłymi; wie, że następnym etapem edukacji jest zdjęcie ubrań. Gest ten można odczytywać „jako symbol szczerości i otwartości, czystości, prawdy i bezbronności”<sup>299</sup>.

---

<sup>298</sup> W późniejszych wierszach Świetlicki jeszcze dokładniej przenosi biblijną mapę starożytnego świata na grunt współczesności. W jego relacji powszednieją zwłaszcza elementy kultury spychane na margines. Por. fragment znanego utworu Pt. Opluty: „K r a k ó w i N o w a H u t a. / S o d o m a z G o m o r a. / Z S o d o m y d o G o m o r y / j e d z i e s i ę t r a m w a j e m [1992, 37 W 24].

<sup>299</sup> Por.: J. Borowiec. *Rozkopany grób. (Kilka uwag o śmierci zapisanej w wierszach M. Świetlickiego)*. W: *Mistrz świata...*, s. 49. Autor ukazuje korelacje *Uniwersytetów* z innymi wierszami o strychu, konstatując, że strych jako

Chłonięcie całym sobą można rozumieć także jako najlepszą z możliwych sposobów uczenia się świata – edukację dziecka: naturalną, wolną od nakazów i ograniczeń.

Porozumienie z transcendencją również wydaje się niemożliwe poza obszarem strychu, wyklucza je inny okres życia niż dzieciństwo, wreszcie – jest aktem pozawerbalnym. Jak wiadomo z innego wiersza, droga „od litery do Boga” jest „upiornie długa i prawie niemożliwa”, szybko może ją pokonać tylko człowiek podporządkowany z góry narzuconym regulaminom (*Dla Jana Polkowskiego* 1988, ZK 54). Można jedynie przypuszczać, że Mieszkaniec Zimnych Krajów podjął trud tego wyzwania. W ostatnich zbiorach zdradza, że jest ciągle w „połowie drogi” [mówi o sobie: „jestem odwrócony, odwrotny”, mogę wziąć przepustkę z piekła, ale tylko na dwa dni (*Dwa dni wakacji*, MŚ 44)].

Obok *Uniwersytetów* znajduje się w *Schizmie Piosenka z piwnicy*:

Dno piwnicy jest wybrukowane  
w ten sam sposób co niebo,  
ale w piwnicy rodzą się jedynie  
białe i ślepe zwierzęta.

Jeżeli się bez obaw włoży rękę  
w sam środek butwiejących resztek  
– można namacać maleńkie serduszko,  
wiecznie poruszający się początek.

Wielki hałas na górze. Na piętrach  
dzisiaj święto. A tutaj – w półmroku –  
nie ma święta. Przez piwniczne okno  
widać tylko podkute buty.

[S 12]

Nagłe przejście z oświetlonego światłem dnia strychu (chłopiec wkraadał się na strych „nad ranem”) do ogarniętej półmrokiem piwnicy sugeruje, że w kreowanej przez Świetlickiego rzeczywistości wyraźne są jedynie sfery: strych - piwnica, niebo – piekło<sup>300</sup>. To, co pośrodku –

---

miejsce dziecięcej inicjacji ze światem, staje się dla Świetlickiego „bezpiecznym i magicznym zaciszem, do którego bohater jednego z wierszy będzie w swoich wspomnieniach udawał się w daleką podróż, mijając codzienność miasta, aby «zamknąć się tam z kilkoma przedmiotami» (*Niedziela, przed południem*, ZK 63). Tamże, s. 50.

<sup>300</sup> Por. G. Bachelard. *Wyobraźnia poetycka*. Tłum. A. Tatarkiewicz. Warszawa 1975.

dom, codzienność, zwyczajne życie – nie zajmuje, paradoksalnie<sup>301</sup>, większej uwagi opowiadającego:

Dostępna rzeczywistość w swoim najbardziej doraźnym i trywialnym wymiarze jest tą, z którą podmiot styka się bezpośrednio oraz bez narzuconych uprzednio filtrów. Kiedy zatem próbuje opisać realnie istniejący świat, nie może pominąć i tego wymiaru rzeczywistości, bez którego konstruowany obraz stałby się jedynie kolejną abstrakcją<sup>302</sup>.

Panas uważa, że kluczowe dla omawianej twórczości jest pragnienie przekroczenia doraźności oraz oswojenie tego, co nieznanne i niepewne<sup>303</sup>. Można powiedzieć, że zwyczajność istnieje w omawianej poezji przede wszystkim jako podniesiona do rangi niezwykłości. W *Uniwersytetach* powraca pragnienie poznania tego, co niebezpieczne, motyw znany z *Biegunów*. O ile jednak w *Biegunach* chodziło o samoidentyfikację podmiotu, o tyle w *Piosence z piwnicy* przekroczenie granicy pewności ma ułatwić znalezienie początku wszystkiego. „Wiecznie poruszający się początek” to „maleńkie serduszko”, które bije w samym środku „butwiejących resztek”. Takie założenie wyklucza udział w świętowaniu „na piętrach”. Ten, który szuka drogi do źródeł, musi pozostać w piwnicy i ograniczyć perspektywę widzenia do sfery ciemności, niepewności („podkute buty” wywołują negatywne asocjacje: bohater zostaje w piwnicy, mimo że boi się „kopniaków” od życia, które wybrał).

Pora sprecyzować (sic!), czym jest źródło, czym może być początek czy sens wszystkiego. To określenia, które mogą wskazywać na dążenie do przekroczenia sztywnych ram doczesności. W krytyce funkcjonuje przekonanie o istnieniu konkretnego podmiotowego przeżycia stanowiącego, jak pisano, prawdę i drogę poety<sup>304</sup>. Nie chodzi przecież o jedno przeżycie stanowiące jakąś ważną konstrukcyjną oś kreowanego świata. Trudno byłoby takie wskazać. Mowa raczej o wielu różnorodnych czynnikach, czasem bardzo złożonych sytuacjach związanych z przeżywaniem traktowanym bardzo poważnie, można by napisać: z namaszczeniem. Podmiot mówiący zachęca od szukania trochę po omacku, w piwnicy, gdzie „rodzą się jedynie / białe i ślepe zwierzęta”, bo to jedyne miejsce, przestrzeń lub metafora konkretnego przeżycia właśnie pozwalająca odkryć „maleńkie serduszko początku”.

---

<sup>301</sup> Pisze Paweł Panas: „Jednym z pierwszych i najbardziej podstawowych doświadczeń lekturowych, kiedy zaczynamy bliżej obcować z twórczością Marcina Świetlickiego, jest dosyć banalne rozpoznanie jej głębokiego zakorzenienia w codzienności. Relacja ta ma charakter wielopoziomowy, możemy ją obserwować zarówno na płaszczyźnie scenerii i anegdoty, jak też w językowym ukształtowaniu wypowiedzi lirycznej”. W: tegoż: *Opisanie świata. Szkice o poezji Marcina Świetlickiego*. Kraków 2014, s. 61.

<sup>302</sup> Tamże, s. 69, 70.

<sup>303</sup> Tamże, s. 86, 87.

<sup>304</sup> Por. M. Stala. *Piosenka niekochanego*. W: tegoż: *Druga strona...*. Kraków 1997, s. 189-196.

Szukającym, czyli bohaterem wierszy Marcina Świetlickiego jest poeta, który – ze względu na wykonywaną przez siebie profesję - nie może bezpośrednio wyrazić wiedzy, jaką zdobył „na strychu”. *Piosenka z piwnicy* mówi o jednym z wtajemniczeń ukazanych za pomocą symbolu nocy. Wiersz można traktować jako podtrzymanie wizji rozpadu świata na niebo i piekło – przestrzenie wykorzystywane przez autora *Trzeciej połowy* do opowieści o dramacie dorastania, w którym gubi się zdolność do porozumienia się z „górami” (Bogiem, transcendencją). Przeobrażanie się chłopca w mężczyznę jest jednym z nielicznych opisywanych przez Świetlickiego przeobrażeń (przeżyć), w których można doszukiwać się autentyzmu. Dojrzewanie człowieka, w naturalny sposób powodujące ewolucję stosunku człowieka do rzeczywistości (jednej bądź wielu) autor *Muzyki środka* przedstawia analogicznie do opisu postępów choroby niszczącej zarówno ciało, jak i duszę. Świetlicki sięga po kreację poety przeklętego, zdolnego zniszczyć wszelkie konwencje istniejące w życiu i sztuce, ale gest ten jest u autora *Niskich pobudek* napiętnowany poczuciem winy:

ZNAMIE

Usta  
były całością,  
rozpołowiły się.

Nieruchomy, na rynku,  
z kartką w dłoni.

Przychodzę na świat  
po nocy.

Brat wilk,  
siostry z jeziora  
przysyłają mi mgłę pod gardło.

[S 13]

Ten, który pisze nie może być dobry - doskonale usta, które „były całością, / rozpołowiły się”. W tym kontekście święto „na górze” mogłoby oznaczać powszechne uznanie, a przecież Mieszkaniec Zimnych Krajów jest poetą, który konsekwentnie czerpie ze sfery ciemności, choć nie zaniedbuje także „drugiej strony”.

Protagonista Świetlickiego, oznaczony znamieniem wykluczenia, idealnie wpisuje się w nakreślony we *Wstępie* model rodziny. Kain to starszy brat, przedstawiony jedynie jako zapowiedź istnienia. Abel, choć młodszy pojawia się wcześniej w *Zimnych Krajach*; jest pierwszym istnieniem, pierwszą nazwą, początkiem utożsamianym z tym, co dobre – młodością, niewinnością, dzieciństwem. Niestety, Abel ginie z rąk Kaina, który jest w twórczości Świetlickiego symbolem dorosłości. „Powoli opuszczamy się w szczelinę. / Dam mu na imię Kain” – finalny wers z *Zakończenia* można odczytywać także jako przejście do etapu dorosłości, która narzuciła w omawianej poezji kolejny proces dojrzewania – ojcostwo.

## 2. Wobec sacrum - Autysia Muzyka Środka

Symbolika religijna, przywoływana w omawianej twórczości wykorzystywana jest przede wszystkim do kreacji podmiotu. Klucz z *Rozwinięcia* jest bezużyteczny w rzeczywistości zewnętrznej, gdyż zgodnie z tradycją, na którą powołuje się Świetlicki, to wewnątrz jest źródłem w s z y s t k i e g o.

Nieprzypadkowo motyw początku zostaje ponownie oświetlony topiką biblijną w *Nieczynnym*:

FALSTART

Tym tylko jestem, co powiedzieć zechcę.

(pomiędzy Starym i Nowym

Testamentem jest szczelina, tam mieści się sens)

(nie chciałem

tego mówić) (...).

[N 47]

Pęknięcie pośrodku ksiąg *Pisma świętego* – jeśli potraktować je dosłownie (jako „wygadanie się” bez pierwotnego zamiaru, co sugeruje tytuł wiersza) - wygląda dość znajomo. Po jednej stronie ładu o mocno poszarpanych brzegach króluje Bóg uprzejmie reagujący na obsesyjną mantrę: „Kocham cię, kocham” (*Kochanie*, Cz 22); po drugiej, z nieco przystępniejszą linią brzegową jest „pan, / którego ojciec zabił” (*Pięć wierszy religijnych*, PP 39). Świetlickiemu nie chodzi przecież o próbę przybliżenia najczęściej przywoływanej biblijnej aporii - Bóg jest dobry czy surowy? „Oko za oko” czy „kochaj swoich nieprzyjaciół”?

Liczy się „celna metafora”, „strzał w środek wersu”, dobry „materiał do spowiedzi”<sup>305</sup> – zabezpieczenie bytu poety.

Niejednorodny „początek wszystkiego”, sens jednego z egzystencjalnych zdarzeń, jest równie bezpieczny w szczelinie między *Starym a Nowym Testamentem*, jak w snach. Świetlicki, podobnie jak wielu przed nim, nadaje swojemu poznawaniu świata pozór tajemniczości i wielkości, opisując rzeczywistość poprzez pryzmat widzeń nocnych:

#### SZMATY

Jedyne co się teraz tutaj dzieje

– to ciemność. JW. 2459, Morąg. Noc.

Obudziłem się z krzykiem. Och, przyśniło mi się,

że znajduję się we wnętrzu krzyża. Wnętrzu krzyża. Tak.

[ZK 18]

Wnętrze krzyża, traktowanego w tradycji chrześcijańskiej jako symbol odkupienia poprzez cierpienie, staje się u autora *Muzyki środka* nie tyle uwięzieniem, co schronieniem zapewniającym pozór męki. Przejmująca metafora ma zapewniać odbiorcę, że pobyt w wojsku był doświadczeniem inicjującym dialektyczne postrzeganie świata. Sen młodego rekruta „to ten rodzaj snu, z którego wychodzi / się ze śladami w rzeczywistość” (*Dwa dni wakacji*, MŚ 44)<sup>306</sup>. Śnić to pisać albo odwrotnie. Jak pisał Maurice Blanchot:

Sen jest pokusą dla pisania, ponieważ pisanie ma również coś wspólnego z owym neutralnym czuwaniem, które noc snu stara się wygasić, ale noc marzenia sennego je wybudza i nieustannie podtrzymuje, kiedy nadaje bytowi pozór istnienia<sup>307</sup>.

U Świetlickiego właśnie w snach nieokreślona ciemność, ogarniająca rzeczywistość, przeistacza się w „złe”, przedstawiane najpierw jako antagonizm miłości [„Poprzez otwarte okno do pokoju wchodzi świt / siny palec. Wracam, przytulamy się. / Złe się śni” (*Sobota, impuls*, S 6)], a później jako siła wyrastająca ponad człowieka i mamiąca go [„Złe mi się śni. / Siedzi na krześle. / Patrzy mi w pępek / od wielu dni. / (...) Złe patrzy na mnie / oczkiem

<sup>305</sup> Por. wiersz pt. *Maszyna* 1996, PP 39.

<sup>306</sup> Pisał autor *Sezonu w piekle*: „Moje zdrowie było zagrożone. Nawiedzał mnie lęk. Zapadałem w wielodniowe sny i, zbudzony, nie przerywałem najsmutniejszych rojeń. Byłem przygotowany na śmierć i własna słabość prowadziła mnie po niebezpiecznych drogach Kimerii, ojczyzny wichrów i ciemności”. A. Rimbaud, dz. cyt., s. 40.

<sup>307</sup> M. Blanchot. *Śnić, pisać*. W: M. Leiris. *Noce bez nocy i kilka dni bez dnia*. Przeł. A. Wasilewska. Gdańsk 2011, s. 14. Patrz także: G. Bachelard. *Poetyka marzenia*. Przekł. L. Brogowski. Gdańsk 1998.

gołębim. / Złe trochę ma mnie. / Złe bardzo mnie mnie. / Złe mi się źli. / Złe mi ssie. Złe mi ssie. / Złe mi się śni. / Złe złości mi się. / Złe mi złorzeczy. / Złe rzeczy złe / robi mi” (*Żlenie*, Cz 54, 55)]. Złe, które najpierw się śni, a później wypełnia czy nawet zajmuje przestrzeń opowiadającego, można traktować jako marę senną. Jeśli założyć, że wiersz nawiązuje do istnienia zła i w ogóle do porządku moralnego (co oznacza wzięcie w nawias pragnienia degradacji nieokreślonej bestii za pomocą urzekającej zabawy lingwistycznej), można traktować „złe” jako byt odrębny od człowieka, przypominający, na przykład, manichejską zasadę zła. Złe próbujące opanować psychikę i ciało człowieka może odsyłać także do *Biblii*, w której bywa ono czasem traktowane jako niezależne od popełniającego<sup>308</sup>. U Świetlickiego zło nie jest, jak w *Piśmie Świętym*, wypaczeniem dobra, ale pojawia się jako „pierworodne” wobec niego – nieistniejący Kain paraliżuje swym śmiechem kreowaną rzeczywistość jeszcze przed narodzinami Abla. W pierwszych zbiorach Świetlicki przedstawia zło jako konsekwencję utraty możliwości dziecięcego wtajemniczenia w świat, odebranie sensu pierwszym sposobom panowania nad rzeczywistością. W jednym z wierszy z *Trzeciej połowy* (jedynym tomiku, którego nazwanie „pozytywnym” nie byłoby wielkim nadużyciem) podmiot konstatuje jeszcze: „Piekło już dawno mam opracowane. / (...) Skulony na krześle / kieruję ruchem ulicznych urojeń” [*I tak dalej, mniej więcej w tym stylu*, TP 18], a w *Czynnym do odwołania* próbuje zaklinać „gołębie spojrzenie” zła, łudząc się, że „Rozwiąże złe się / rozwiąże przecież / i zezłomuje samo się”:

Złe się zemnie i zejdzie ze mnie. Tak.

Złe się samo zniesie i szeźnie.

Tak. Samo się zje i zje je

przyszła jesień, tak, tak

i przyszły poniedziałek je zje,

tak, tak, tak chcę, tak musi być, tak.

[*Żlenie*, Cz, 54, 55]

Groteskowe zaklinanie zła odsłania bezsensowność podejmowanych działań, pokazuje bezsilność, może nawet zdziera maskę kpiarza z twarzy pesymisty. „Nie może mnie spotkać nic dobrego” – protagonista Świetlickiego opowiada swoją historię tak, jakby był jednym z

---

<sup>308</sup> Por. *Słownik symboliki biblijnej. Obrazy, symbole, motywy, figury stylistyczne i gatunki literackie w Piśmie Świętym*. Red. L. Ryken, J. C. Wilhoit, T. Longman III. Przeł. Z. Kościuk. Warszawa 2010, s. 1182. W *Piśmie Świętym* zdecydowanie przeważają fragmenty ukazujące zło jako mające związek z konkretną osobą (zło gnieździ się głównie w sercu człowieka, a także ustach, oczach i rękach). Jednak „[w]spółczesne koncepcje zła i dyskusje na ten temat w znacznie większym stopniu uznają zło za niezależne, abstrakcyjne zjawisko”. Najlepszym biblijnym przykładem ilustrującym odrębność zła od człowieka jest los Hioba. Tamże.

bohaterów powieści Malcolma Lowry'ego<sup>309</sup>. Jego piekło nie jest, podobnie jak piekło Goeffreya Firmina, nazwą kraju, ale znajduje się w sercu<sup>310</sup>. Elementy świata zewnętrznego są jedynie odzwierciedleniem wnętrza, znakami wskazującymi określone stany podmiotu. Takim znakiem może być w poezji autora *Muzyki środka* szatan, przedstawiony w typowej roli „chłopca do bicia”:

NICOWANIE

Nie idź do pracy.

Nie idź do pracy.

To szatan puszcza imejle.

To szatan daje dyplomy.

(...)

To szatan daje ci urlop.

Tam czeka na ciebie nic.

Nic.

Nic w dużej czapce,

czapce niewidce.

To nic.

Nie idź na schody.

Nie idź na zewnątrz.

Tam czeka na ciebie nic.

Bo to nic.

(...)

To nic tam rydli.

Nic nienawidzi.

Nic.

Nic.

Nie idź.

---

<sup>309</sup> Rolę tytułu jednego z wierszy w debiutanckich *Zimnych krajach* pełni cytat z powieści *Pod wulkanem: Le gusta ester jardin...?* (1986, ZK 39): „Czy podoba ci się ten ogród.... (który jest twój)?”.

<sup>310</sup> Por. M. Lowry. *Pod wulkanem*. Przeł. K. Tarnowska. Warszawa 1996, s. 49, 50.



Bo to nic.

To nic.

Nic.

[Cz, 31, 32]

Straszącego nicością szatana można porównać do „diabła Rymkiewicza”, Psuja, który chce „ludzkie życie uczynić tekstem bez znaczenia, zdesematyzować istnienie”<sup>311</sup>. Jak pisze Wojciech Gutowski, imię to „znakomicie oddaje czystą negatywność szatana, a zarazem jest wieloznaczne, może być rozumiane jako nazwa osobowa lub nazwa czynności (forma trybu rozkazującego, nakaz negatywności)”<sup>312</sup>. Ważna w przypadku omawianej twórczości jest właśnie umiejętność negowania – nicowania, odwracania. „Nic bowiem (...) to nie takie sobie zwyczajne nic, produkt lenistwa i niedziałania, lecz czynna i aktywna Nicość, to jest doskonały, jedyny, wszechobecny i najwyższy Niebyt we własnej nieobecnej osobie!”<sup>313</sup> - Lema wersja nicości doskonale uwydatnia jej aktywność. Nicość można rozumieć jako przeciwieństwo egzystencji. „Jej załączek tkwi bowiem bezpośrednio w świecie, niekiedy można go nawet dostrzec, czasami poczuć. – diagnozuje Panas - Są to chwile, kiedy otwiera się przed podmiotem prawdziwa otchłań<sup>314</sup>”. Bliższe w przypadku omawianej twórczości wydaje mi się rozumienie nicowania jako zależnego od działania człowieka. Szatan w świecie protagonisty

---

<sup>311</sup> W. Gutowski. *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*. Kraków 2001, s. 268. Wojciech Gutowski, nie znajdując nazwy dla najbardziej odrażającej formy zła w literaturze badanej przez siebie epoki, wykorzystuje postać Psuja wprowadzoną przez Jarosława Marka Rymkiewicza: „Jest cały po stronie brudu, podłości, starości, bólu i kłamstwa. I nie czyniąc nam żadnych dwuznacznych propozycji, nie proponując nam żadnej przyszłości, która mogłaby nas zafascynować, którą przynajmniej chcielibyśmy sobie obejrzeć, oświadcza nam wprost: będziecie bici, głodzeni, torturowani, niewoleni, a potem umrzecie, a potem jest nicość. (...) Dziwnie cyniczny, dziwnie prawdomówny jest ten nasz diabeł. Prawdomówny w tym sensie, że niczego przed nami nie ukrywa, że nie usiłuje przedstawić się nam jako ktoś poczciwy, ktoś poczciwy, dobroduszny i po cichu nam sprzyjający”. J. M. Rymkiewicz. *Rozmowy polskie latem roku 1983*. Białystok 1991, s. 47.

<sup>312</sup> W. Gutowski. „Małe, nikczemne stworzenie”. *O satanistycznej symbolice nicości*. W: *Diabeł w literaturze polskiej*. Red. T. Błażejewski. Łódź 1998, s. 123. Wojciech Gutowski polemizuje ze stanowiskiem Jarosława Marka Rymkiewicza nazywającego Psuja wynalazkiem XX wieku. Zdaniem badacza, w modernizmie Psuj ujawniał się przede wszystkim „w imaginacyjnych przekształceniach symboliki judeochrześcijańskiej”, zaś „w naszym stuleciu – w tak eksploatowanym przez literaturę codziennym doświadczeniu banalności zła”. Tamże, s. 124. W późniejszym monograficznym wydaniu autor stwierdza, że Psuj ujawniał się w modernizmie „w poetyckiej wyobraźni”. Por. W. Gutowski. *Z próżni nieba.....*, s. 262. Przytaczam wersję pierwotną, ponieważ dobitniej podkreśla ona różnicę w sposobie interpretowania zła. We współczesności nie tyle nawiązuje ono do symboliki religijnej, co do osobistego doświadczenia człowieka.

<sup>313</sup> S. Lem. *Jak ocalał świat*. W: Tegoż: *Bajki robotów*. Kraków 1964, s. 203.

<sup>314</sup> P. Panas, dz. cyt., s. 120, 121.

Świetlickiego niszczy jedynie to, na co pozwala mu człowiek<sup>315</sup>: puszcza e-maile, daje dyplomy, urlop, mówi przez człowieka<sup>316</sup>. Jest znakiem grzechu i winy oraz zapowiedzią kary.

Pozornie niewidoczne zło może być konsekwencją postępów ciemności. Autor *Niskich pobudek* wielokrotnie prześwieta religijną kliszę i znajduje dla niej kolejne uzasadnienie w swojej twórczości. Doskonałym symbolem zimy, „pory wygód”, której tak bardzo obawiał się Rimbaud, a która „nie chce” się skończyć w świecie protagonisty Świetlickiego, jest samopowielający się Babilon:

#### PSTRYKANIE

Umarł Babilon.

Pstryk.

Umarł niepostrzeżenie.

Przerodził się w supermarket.

Przerodził się w telewizor.

Jeden mały staruszek nosi jego zdjęcie w portfelu.

Babilon umarł.

Umarł bez świadków.

Umarł cicho.

Nie trzeba było wielkiej wojny.

Zmalał i skarłał.

Pstryk.

[Cz, 36]

Babilon może dawać nadzieję czerpiącemu z rodzimej tradycji religijnej, ponieważ oznacza moment przejścia – przygotowanie do przyszłego odrodzenia poprzez oczyszczające cierpienie<sup>317</sup>. To nie wszystko. Biblijny Babilon miał dręczyć, by wypalić nieczystości<sup>318</sup>,

---

<sup>315</sup> „Zasięg zniszczenia zależy od możliwości unicestwiających podmiotów”. W. Gutowski. *Z próżni nieba ku religii życia...*, s. 271.

<sup>316</sup> René Laurentin wywodzi mię własne szatan od hebrajskiego czasownika *satan* – atakować. Por.: R. Laurentin. *Szatan. Mit czy rzeczywistość? Nauczanie i doświadczenie Chrystusa i Kościoła*. Przeł. T. Szafranski. Warszawa 1997, s. 17. Szatan u Świetlickiego nie oznacza jednak przywódcy demonów, ponieważ pojawia się w liczbie mnogiej: szatani stają się w ten sposób synonimem diabłów. Ksiądz Laurentin twierdzi, że można mówić o jednym szatanie – przywódcy i wielu diabłach jako „zorganizowanej opozycji przeciwko Bogu” (mówienie o diable jest - zdaniem teologa – paradoksem). Tamże, s. 10.

<sup>317</sup> Por. *Słownik teologii biblijnej*.

<sup>318</sup> Babilon w *Piśmie świętym* jest ogniem rozpalonym pod kotłem Jeruzolimy, gotującym jej mieszkańców w czasie oblężenia, a jednocześnie wypalającym nieczystości; zdobywcą, dręczycielem i ciemną Izraela, a jednocześnie miejscem jego wygnania”. *Słownik symboliki biblijnej*, s. 27. Babilon nazywany jest w Biblii także potworem, który pochłania Boży lud (Jr 51, 34-44).

współczesny działa podstępnie, nieprzewidywalnie. Może być symbolem udanego kamuflażu czy tajemniczym znakiem, nieczytelnym nawet dla „małych staruszków”.

Strach przed oczekiwaną karą ustępuje w późniejszych zbiorach miejsca „zabawie w straszenie”. Ten, który bał się Bestii, sam chce się postrach jako widmo, upiór, czy opowiadający wciąż od nowa swoją historię trup. Odgrywane role nie zmieniają raz wybranej konwencji literackiej i jednocześnie pozwalają pozostać nietykalnym. Tworzone przez dorosłych piekło przestaje zagrażać, staje się zużyтым schematem postrzegania świata.

W *Muzyce środka* infernalna rzeczywistość traci wszelką „czystość gatunkową”. Pojawia się *Limbus*, który anektuje perspektywę piekła – niebo o przestrzeń dla istnień nieświadomych i chybionych<sup>319</sup>. Paweł Próchniak porównuje wiersz do opisu przedpiekła z *Raju utraconego* Milтона (Limbus jako „budzące grozę miejsce, gdzie trwa w zapomnieniu, na krawędzi istnienia, to wszystko, co chybione i daremne”) spokrewnionego z Limbusem Księżycowym („krajem rzeczy i spraw niespełnionych, pragnień i możliwości, które zostały zmarnowane, roztrwonione, poniechane”<sup>320</sup>). Założenie: „Nie może mnie spotkać nic dobrego” wymaga postanowienia, że nie będzie się zmieniać sposobu przedstawiania. Wędrowka protagonisty Świetlickiego po przedpieklu to opis „remontu”, kolejny etap „urządzenia zaświatów”, po którym w s z y s t k o pozostaje tak naprawdę na swoim miejscu:

## LIMBUS

Głos powiedział wyraźnie: - Zapraszamy!

Mistrz dał jeden krok ku światłu.

Potem jeden krok w tył.

Ku ciemności.

Potem dwa kroki ku światłu.

A potem odwrócił się i niemal biegiem, poprzez ciemność, powrócił do domu.

[MŚ 55]

---

<sup>319</sup> „Limbus (łac. brzeg, skraj), stan (miejsce) pośmiertnej egzystencji człowieka lub jego duszy, który w teologii, zwłaszcza scholastycznej, jest odnoszony do tzw. świętych *Starego Testamentu* (l. *patrum*), dzieci zmarłych bez chrztu (l. *puerorum*), a niekiedy dla podlegających oczyszczeniu (l. *purgatorii*) bądź potępionych (l. *dammatorum* lub *inferni*)”. *Encyklopedia katolicka*. Lublin 2004.

<sup>320</sup> P. Próchniak. *Hotel Limbus*. <http://czytelnia.onet.pl/0,70190,0,19425,recenzje.html> [dostęp: 30 marca 2012r.]. Analiza *Muzyki Środka* pozwala, zdaniem badacza, wyjaśnić nieustanne przetwarzanie dawnych tematów przez Świetlickiego: „Osią «Muzyki środka» jest nurt czasu, nurt płynących miesięcy, pór roku, nurt ubywania, odchodzenia, nurt życia, które nieustannie graniczy ze śmiercią, sprzymierza się z nieistnieniem i zarazem toczy się w poszukiwaniu uchwytnej krawędzi zdarzeń, w poszukiwaniu czegoś, co nanizane jest na nić snuty opowieści – przenikających się, użyczających sobie wzajemnie sensu i znaczenia. To dlatego Świetlicki wraca do dawnych tematów, podejmuje je i przetwarza, rozpisuje na nowo niegdysiejsze frazy”. Tamże.

Ton, jaki pobrzmiewa z *Muzyki Środka* wydaje się łagodniejszy od tonu głosu, na przykład, ze *Schizmy*, ale to ten sam głos człowieka opowiadającego o swojej „piekielnej gorączce”. „Trochę rozbity tym, że nie jest tak, jak było, że zamknięte z powodu remontu, z powodu śmierci, że rozprute, że przybrudzone” (*Limbus*, MŚ 51), „trochę autyś” kreśli ostatnie rysy charakterystyki budowanej na antropofobii – „(...) ci ludzie (...) – żywi, spoceni, dymiący, kolorowi – nie dopuszczają go / do siebie. Ponieważ jest czarno-biały i zimny” (Tamże 54). Muzyka Środka to „nowe” Zimne Kraje – panuje tu ten sam duch ocalenia przez zniszczenie. To Muzyka Środka zabiera ukochane osoby i skazuje na nieustanne umieranie z miłości. Każde spotkanie to katalizator unicestwiającego *działania* piekła - „(...) tak samo zawsze zaczynało się: / nerw piekła wystający / z asfaltu. / Był wypadek, ja ocalałem, teraz żyję ówdzie” (*Ówdzie* 1993, 37W 42). *Limbus* to kolejna nazwa dla kreowanej przestrzeni, w której zima nie chce skończyć się, czarny śnieg zalega, wieczny jak śmieci i noc istnienia, w której rzeczywistość zlewa się z rojeniem.

Mieszkaniec Zimnych Krajów z pozycji „dużego prawdziwego właściciela wszystkiego” przeobraża się w nieuleczalnie chorego Autysia, który postrzega sam siebie jako kogoś całkiem innego<sup>321</sup>. Kolejne multiplikacje<sup>322</sup> podmiotu tylko pozornie zwiększają dystans między opowiadającym historię Autysiem a odbiorcą twórczości Świetlickiego. Roli Autysia można było się spodziewać – motyw choroby widoczny jest od początku w omawianej twórczości:

#### PIOSENKA CHOREGO

Ja mam  
w sobie niedużo Boga, pielęgnuję  
  
ten strzęp,  
skrzep. [S 62]

---

<sup>321</sup> Podmiot w poezji Świetlickiego często wypowiada się o sobie samym w trzeciej osobie liczby pojedynczej lub w pierwszej osobie liczby mnogiej. O rozdarciu podmiotu między „ja” i „nie-ja” piszą m.in.: Piotr Śliwiński (*Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*. Kraków 2002) oraz Zofia Zarebianka (*Czytanie sacrum...*, s. 110 – 116). Joanna Orska charakteryzuje podmiot w liryce narracyjnej jako samozwrotną figurę tekstu, projektującą jednocześnie akt performacji i samego siebie. J. Orska, dz. cyt., s. 125.

<sup>322</sup> Pisze Zofia Zarebianka: „Multiplikacja podmiotu pozostaje (...) gestem swoistej autoprezentacji, niekiedy ironicznej, niekiedy infantyliźowanej, gestem zawsze nieomal będącym wyrazem niezgody bądź to na siebie aktualnego lub przeszłego, bądź – częściej – na świat, w którym podmiot wierszy Świetlickiego, tożsamy zresztą zazwyczaj z autorem, musi przebywać”. Z. Zarebianka. *Czytanie sacrum...*, s. 111, 112. Rozszczepienie, zapewniające poczucie zachowania komfortu izolacji, badaczka nazywa jedną z najskuteczniejszych form przetrwania. Tamże, s. 112.

## PIOSENKA OZDROWIENĆA

ale  
choroba pozostaje,  
gdzieś jest,  
plamka zmroku, co się wymyka,  
lecz gdzieś jest, przyczajona, lecz gdzieś jest, w języku,  
niby jasności śnią się, ale cień jest, cień jest  
i we śnie gdzieś jest;

(...)

teraz będziemy gadać, zagadywać to,  
teraz będziemy oddawać się różnym  
zajęciom we władanie, teraz się będziemy  
poruszać szybko, jeździć tramwajami  
do  
upadłego.

[S 64]

Nie tylko tytuły przytoczonych utworów sugerują, że tworzą one kolejną spójną część w badanej poezji. Większość utworów Świetlickiego sygnowanych nazwą „piosenka” opowiada o wykluczeniu podmiotu, ukazując go jako człowieka na marginesie społeczeństwa: chorego, pijanego, uwięzionego w piwnicy czy kloszarda<sup>323</sup>. Można je nazwać cyklem opowieści o różnych rolach odgrywanych przez Autysia dla podtrzymania wybranego wizerunku poety. „Chory” z pierwszego utworu, przebiegając po skali radia, przypadkowo (?) odmierza, ile znajduje się w nim Boga. Potem „umiera” (przytoczone utwory rozdziela *Piosenka umarłego*) i „zdrowieje” („zmartwychwstanie” to w przypadku Autysia powrót do życia, **ale** ze skazą śmierci). Niesporek nazywa podobne gesty sprowadzaniem sacrum do sfery codzienności, w której niebo pozostaje przestrzenią widzialną, ale wiecznie nieosiągalną<sup>324</sup>.

---

<sup>323</sup> Najwięcej tytułowych „piosenek”, które charakteryzują protagonistę Świetlickiego znajduje się w *Schizmie*, por.: *Piosenka z piwnicy*, *Piosenka obudzonego*, *Piosenka chorego*, *Piosenka umarłego*, *Piosenka ozdrowieńca*. W ostatnim zbiorze pojawia się *Pieśń dziadowska*, w której podmiot utożsamia się z zupełnie wykluczonym przez społeczeństwo dziadem, który „nadaje się” tylko do leżenia i patrzenia: „Ja się nie w tym języku porozumiewałem, / ja się nie w tę stronę udałem, więc ja się / nie znam na tych tu, ja się nie nadaję, / ja poleżę, popatrzę, potem pójdę, ja się / nie napraszam, przepraszam, lecz mnie się / to po prostu należy, nie należę, leżę / i patrzę”, NP 9. Nie bez znaczenia jest z pewnością zastąpienie „piosenki” „pieśnią”. Komu bardziej od kloszarda należy się u Świetlickiego głos barda?

<sup>324</sup> Por. K. Niesporek, dz. cyt., s. 132.

Poeta, sprowadzając istnienie Boga tylko do człowieka (tym samym także do samego siebie) i przestrzeni jemu dostępnej, czyni boskim wszystko, co codzienne, umieszczając, to, co święte, w rzeczach i zjawiskach najprostszych. To one właśnie zatrzymują sacrum i w pewnym sensie je przemycają<sup>325</sup>.

„Śpiewam *Piosenkę ozdrowieńca, ale* choroba pozostaje” – zapewnia wskrzeszony. Choroba atakuje najważniejsze organy: język, wypełnia najtrudniejszą do „wyleczenia” przestrzeń: sny; zabiera światło („bo / pozostaje, bo / gdzieś jest, bo musi być, śnieg spadł, nie jest jak śnieg, / nie jest jaśniej, gdzieś jest / przyczyna”, *Piosenka ozdrowieńca*, S. 64).

W *Muzyce Środka* Świetlicki wyznacza granicę między śmiercią, która nie może się dokonać<sup>326</sup> a śmiercią zabierającą wszystko:

#### GRANICA

Najpierw pójdą papiery,  
potem reszta – człowiek  
z resztą domu,  
resztą Boga, a potem  
cała reszta światła.

[MŚ 12]

Przed tą ostatnią ma ucieczki nawet w dziele, które jest sednem – „człowiek”, „Bóg”, „światło” to dodana do niego „reszta”. „Papiery” są fundamentem, zniszczenie którego zabiera każdą odrobinę jasności. „Trzeba będzie robić bez światła” (*Cena*, MŚ 6) – stwierdza Autyś, opowiadając w wierszu *Świetlicki-reaktywacja* (MŚ 5), jak wiele kosztowała go najcięższa walka poety: zmaganie z *nicością*, która jest *wszystkim*. „Rozumiemy jedynie wyzbywając się istnienia, czyniąc śmierć m o ż l i w ą, zarażając to, co rozumiemy, nicością śmierci w taki sposób, że jeśli opuszczamy byt, wykraczamy poza możliwość śmierci i wyjście staje się brakiem wszelkiego wyjścia”<sup>327</sup> – pisał Blanchot. Główna rola dla królestwa Tanatosa w *Muzyce Środka* przynosi profit także scenarzyście:

#### NOWE PORZĄDKI

(...)

---

<sup>325</sup> Tamże.

<sup>326</sup> Podejmowaną przez pisarzy próbę odcisnięcia własnego piętna na umieraniu Agata Bielik – Robson nazywa śmiercią „zatrzymaną i zatrzymującą”. Por. A. Bielik-Robson. *Faux pas albo błąd życia: Blanchot między Heideggerem a Freudem*. W: tejsze: „Na pustyni”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*. Kraków 2008, s. 174.

<sup>327</sup> M. Blanchot. *Literatura i prawo do śmierci*. W: tegoż: *Wokół Kafki*. Przeł. K. Kocjan. Warszawa 1996, s. 49, 50.

Syn którejś nocy mu rękę położył na ustach,  
żeby sprawdzić, czy aby na pewno oddycha  
– zawsze będzie oddychał, jakkolwiek  
zdecydowano, jakkolwiek

będzie zdecydowane.

[MŚ 15]

Moment zwłoki, odwleczenia w czasie tego, co nieustannie przywoływane i oczekiwane można opisać za pomocą paradoksu Maurice Blanchota<sup>328</sup>. „To śmierć sprawia, że piszący stawia pierwszy krok – i to śmierć jednocześnie czyni ten krok niemożliwym”<sup>329</sup>:

Pisanie rozpoczyna się wraz ze spojrzeniem Orfeusza. Jest ono ruchem pragnienia niweczącym przeznaczenie i troskę o pieśń, ruchem, który dzięki natchnionej i beztroskiej decyzji osiąga początek, czyniąc z pieśni ofiarę. By jednak zstąpić do tego punktu, Orfeusz musiał osiąść moc sztuki. Oznacza to: pisze się tylko wtedy, gdy osiąga się moment, do którego dotrzeć można tylko w przestrzeni otwartej na ruch pisania. Pisać możemy tylko wtedy, gdy już piszemy. W tej sprzeczności mieści się istota pisania, trudność doświadczenia i skok natchnienia<sup>330</sup>.

Świetlicki uruchamia mit jakby na drugim planie w stosunku do odniesień religijnych. Historia Orfeusza towarzyszy mu jednak od początku, kiedy zstępujący do piekieł buntownik „mruczy upiorne kołysanki”<sup>331</sup>. Mówienie / śpiewanie od początku wiąże się u autora *Pieśni profana* z doświadczeniem nicości, która narzuca dystans (między światem a jego językową referencją) i uczy poruszania się w „pośmiertnej” sferze języka<sup>332</sup>:

---

<sup>328</sup> Nawiązuję do Blanchota nie tylko z powodu ważnej w moim badaniu perspektywy orfickiej. Interesuje mnie też wybór królestwa Tanatosa jako głównej przestrzeni literackiej.

<sup>329</sup> A. Bielik-Robson. *Faux pas albo błąd życia...*, s. 134.

<sup>330</sup> M. Blanchot. *Spojrzenie Orfeusza*. Przeł. M. P. Markowski. „Literatura na świecie” 1996, nr 10, s. 42.

<sup>331</sup> U autora *Pieśni profana* na pierwszym planie pojawiają się dwa z trzech zasadniczych motywów związane z imieniem Orfeusza: motyw poezji-muzyki, która ma władzę nad wszelkim stworzeniem oraz motyw podróży do piekieł, możliwej dzięki wszechwładnej mocy poezji. Trzeci motyw – miłości przełamującej wszelkie przeszkody – realizuje się w badanej twórczości poprzez intensyfikację poczucia winy. Por. C. Rowiński. *Orfeusz i Eurydyka*. W: *Mit, człowiek, literatura*. Wstęp S. Stabryła. Warszawa 1992, s. 105, 112.

<sup>332</sup> „Kiedy mówię, neguję istnienie tego, o czym mówię, ale neguję także istnienie tego, kto mówi; moje słowo, jeśli objawia byt w jego nieistnieniu, potwierdza zarazem, że to objawienie powstaje z nieistnienia tego, kto je wymawia, jego umiejętności oddalenia się od siebie, bycia innym niż własny byt. Oto dlaczego, aby zaczął się prawdziwy język, życie, które poniesie ten język musi doświadczyć swej nicości, musi «zatrząść się w posadach, tak, aby wszystko to, co w nim było ustalone i stałe, zostało zachwiane». Język bierze swój początek tylko z pustki; żadna pełnia, żadna pewność nie jest zdolna przemówić; **temu co się wypowiada, zawsze brakuje czegoś istotnego**. Negacja jest związana z językiem. W punkcie wyjścia nie mówię po to, aby coś powiedzieć, ale to właśnie jakieś «nic» chce mówić (...). Język spostrzega, że zawdzięcza swój sens nie temu, co istnieje, ale własnemu dystansowi wobec egzystencji, i odczuwa pokusę, by poprzestać na tym dystansie, dojść do samej istoty negacji i uczynić z niczego wszystko”. M. Blanchot. *Literatura i prawo do śmierci...*, s. 30.

## ŚMIERĆ

Pies, łasica albo inne złe  
którejś nocy mi wszystkie króliki rozniosło  
po ogrodzie, po krzakach malinowych sierść  
i jakieś resztki – widać niejadalne –  
z ich wnętrz, niezrozumiałe przyrządy do życia.

(...)

Ślad  
na grządce

głęboki i nieregularny, teraz  
już umiem to opisać: ślad

na grządce, trochę jasnej sierści  
na roślinach, na ścieżkach, szczur w króliczej klatce,

ślad  
na grządce, głęboki i nieregularny.

Ślad na grządce, głęboki i nieregularny.

[S 52]

Panas podkreśla rolę języka, pisze o mocy wyrażania jako specyficznym środkiem potwierdzenia własnej egzystencji<sup>333</sup>. Autor *Opisania świata* traktuje przywołanie tradycji orfickiej przez Świetlickiego jako dowód świadomego dialogu z tą tradycją, a także przykład twórczego modelowania jej poprzez przełamywanie banalności w egzystencjalnej prawdzie<sup>334</sup>. Badacz broni opisu jednostkowej egzystencji w wydaniu Świetlickiego, zakłada, że poeta opisuje świat w oparciu doświadczenia zmysłowego kreowanego podmiotu<sup>335</sup>. Innymi słowy, według Panasa, autor *Nieczynnego* jest autentyczny, ale na modłę nowoczesną. Ironiczny dystans sprawia, że nie możemy mieć pewności przy formułowaniu podobnych hipotez<sup>336</sup>. Jaką rolę pełni w omawianej poezji postać greckiego śpiewaka, Orfeusza? Czy tylko obiecuje przetrwanie poecie wyśpiewującemu swoje dzieło? Siła śpiewu Orfeusza porównywana była

---

<sup>333</sup> P. Panas, dz. cyt., s. 44.

<sup>334</sup> Tamże, s. 43, 44.

<sup>335</sup> Tamże, s. 69.

<sup>336</sup> Por. tamże, s. 73.



kiedyś do duchowej władzy Chrystusa<sup>337</sup>. U Świetlickiego tradycja pogańska i religijna przenikają się, a motyw pisania łączy się z kwestią przekraczania zakazów moralnych:

MARCIN

Marcin jest zły i nieporadny w tym źle.  
Marcin ma grzech, z którego się nie wydobędzie.  
Marcin nie poznał żadnej sztuczki. Nie nauczył się  
starać o siebie. Stara się o wiersze,  
żeby mu nie wymarzęły. Poświęca się dla nich.  
Dba o to nieformalne, nieforemne państwo.  
Dla niego kłamię.

[MŚ 25]

„Dobre” wiersze zasługują na poświęcenie ze strony „złego” Marcina. Ale, czy „nieporadny w źle” Marcin może się poświęcić skoro zyskuje, odradzając się nieustannie w nieformalnym państwie poezji? Śmierć traktowana jest przez autora *Pieśni profana* jako rodzaj życia - przedłużenie bytu jednostkowego<sup>338</sup>. Gdyby spojrzeć na wiersz z perspektywy chrześcijaństwa, można zobaczyć w nim sens pielęgnowanego w omawianej poezji poczucia winy. Odkupienie. Muzyka Środka daje Autysiowi pierwszoplanową rolę i odsłania Świetlickiego myślenie o *sacrum*:

AHA

Aha, gotuję z miłości, sieję popiół  
wszędzie dookoła, gotuję niezdarne,  
ten, który śpiewa, jest tym, który kocha

---

<sup>337</sup> „Starożytnochrześcijańscy artyści przedstawiali (...) Chrystusa jako Orfeusza nie dlatego, że uważali go za Orfeusza, który powrócił do życia, za kogoś stojącego na tym samym poziomie, co grecki śpiewak, ale dlatego, że chcieli dać wyraz idei, że Chrystus jako ten, który wprowadza Boską harmonię i porządek w kosmosie, w sposób ostateczny i pozytywny zastępuje Orfeusza. To, co starożytni pragnęli zobaczyć w obrazie Orfeusza, znaleźli rzeczywiście spełnione po raz pierwszy w Chrystusie”. D. Forstner OSB. *Świat symboliki chrześcijańskiej*.... , s. 340, 341. O Orfeuszu jako zwiastunie chrystianizmu patrz także: C. Rowiński. *Orfeusz i Eurydyka*....., s. 11, 115.

<sup>338</sup> E. Morin w eseju *Antropologia śmierci* definiuje **śmierć jako rodzaj życia**, ponieważ w ten czy inny sposób przedłuża ona byt jednostkowy. Według tej definicji warunkiem włączenia śmierci w krąg spraw egzystencjalnych jest uwzględnienie idei zaświatów. Por. *Antropologia śmierci. Myśl francuska*. Wybór i przekład S. Ciechowicz, J. M. Godzimirski. Warszawa 1993, s. 79. Podobnie Zofia Zarębianka uważa, że multiplikację lirycznego „ja” u Świetlickiego należy rozumieć zarówno jako strategię obronną („podejmowaną w poczuciu zagrożenia niesionego przez własne treści psychiczne i – przede wszystkim – zagrożenia ze strony zewnętrznego świata”) oraz jako „**ćwiczenia z rozpadu**”, a więc swojego rodzaju prolegomena do śmierci”. Z. Zarębianka. *Czytanie sacrum*... , s. 113.

i to, że smutno śpiewa, wcale nie jest ważne,  
**ten, który śpiewa, ciągle zmartwychwstaje.**

[MŚ 30]

W *Piosence umarłego ze Schizmy* podmiot mówił: „Ale ten, co śpiewa, / jest umarły, jest żywy” (S 63). W tomie późniejszym Autyś ucieka przed koniecznością dokonania jednoznacznego wyboru, wykorzystując kolejny nośny motyw – zmartwychwstanie. Słowo to jest oczywiście wieloznaczne w poezji Świetlickiego. Może oznaczać powrót do życia, do aktywności, „nieustanne wykraczanie poza martwość świata, na przykład za sprawą czytelniczej lektury<sup>339</sup>”.

Z punktu widzenia tradycji religijnej, na którą powołuje się autor *Niskich pobudek*, w opowieści o świecie protagonisty Świetlickiego brakuje najważniejszego elementu: Wielkiego Piątku. Schizma w świecie Autysia dokonuje się właśnie w piątek [„Czwartek. / Powoli się rozdzielałam w niej na ja i -----”(*W przeddzień schizmy*, S 56)], nie zarejestrowany w wierszach<sup>340</sup>. Pojawia się natomiast sobota, a w niej pierwsze sny o złym (*Sobota, impuls*, S 6) oraz grób – „pusty i rozkopany przez sen”:

#### SOBOTA

Sobota nie rozjaśnia tygodnia, **jest lotem**  
**w jeszcze większy dół, przepaść**, wciąż więcej idiotów  
mówi, żebym się zaszył, już zaszyty jestem  
w sobie, i słyszę coraz więcej słów  
o egoizmie, chcę abym sycił ich egoizm,  
**sobota nie jest śmiercią**, sobota jest tylko  
pustym i rozkopanym przez sen grobem.

[MŚ 36]<sup>341</sup>

---

<sup>339</sup> J. Dembińska-Pawelec. *Człowiek wewnętrzny*. W: *Mistrz świata...*, s. 46.

<sup>340</sup> W tytułach pojawiają się różne dni tygodnia: *Niedziela, przed południem* (ZK); *Czarny poniedziałek*; *Sobota, impuls* (S); *Wtorki, Czwartki, Niedziele* (49W); *Sobota* (MŚ). Nie ma piątku, tak jak nie ma „zmartwychwstania” w konstytuujących życie ludzkie czynnościach zastępujących spis treści w *Czynnym do odwołania* (pod „z” znajdują się: *Zabijanie, Zdradzanie, Zmienianie, Zmywanie*).

<sup>341</sup> Naturalnie w tomiku znajduje się także wiersz – odpowiednik, który ma wprowadzać dezorientację odbiorcy. W utworze pt. *Sobota nie* Autyś wykorzystuje motyw zdrady Jezusa przez Piotra („Potrójne zaprzeczenie”), zaznaczając swoją nieuchwytność, bezzasadność ujęcia jego propozycji w jakikolwiek z zamkniętych projektów (MŚ 17).

Autor zwodzi czytelnika zapewnieniami, że sobota jest **tylko** grobem, pustym w tym znaczeniu, że nie ma w nim umarłego („Sobota nie jest śmiercią”). Zburzenie grobu przez sen mogłoby uwolnić poetę, który „wyśpiewał” sobie zmartwychwstanie na wzór zwycięstwa Chrystusa. Jednak Chrystus u Świetlickiego więcej cierpi niż zwycięża<sup>342</sup>.

Sobota, o której mówi Autyś „jest lotem / w jeszcze większy dół, / przepaść” i nie „rozjaśnia tygodnia” zapowiedzią nowego życia. Sobota jest oczekiwaniem na moment przejścia i dlatego jest dla protagonisty Świetlickiego najważniejszym dniem tygodnia. Świat kreowany przez autora *Muzyki środka* można porównać do zatrzymanej w czasie chrześcijańskiej Wielkiej Soboty: śmierć już się wydarzyła, wstąpienie do piekieł także, ale ta właściwa noc, po której ma nastąpić zmartwychwstanie nie może nadejść. Śmierć, remont zaświatów, a na końcu wielomiesięczna stypa<sup>343</sup> – tak opowiada swoje życie (!) Autyś.

Można powiedzieć, że w ten sposób Świetlicki zrealizował swoje zamierzenie – ochronił wysepkę *sacrum*, czyli „resztę Boga i człowieka”. Zwycięstwo Autysia jako poety polega na tym, że nie możemy Muzyce Środka odmówić autentyzmu i jednocześnie nie mamy pewności, czy nie jest ona jedynie grą z autentycznym:

(...) „rozkopany grób” (...) umożliwia pocie ciągłą reaktywację, pozostawanie w stanie ciągłego „stawania się” i odradzania w nowej postaci<sup>344</sup>.

Do podobnych wniosków dochodzi Panas, który tropi motyw choroby w omawianej poezji, by stwierdzić, że Autysia umieranie na *silva rerum* (por. wiersz pt. *Umieranie*, Cz 43) oddaje metaforyczny sens mocy języka<sup>345</sup>. Śmierć w tekście może służyć uwypukleniu różnicy między rzeczywistością a retoryką. Jak mówi autor *Opisania świata*: język zabiera coś, czego namiastkę stara się później zwrócić, zamienia życie w widmową egzystencję.

W takiej egzystencji nie ma miejsca na *sacrum* będącego śladem przeżycia duchowego. Świetlickiego poszukiwanie formy nie dotyczy wyrażania uczuć religijnych. Omawiana poezja jest w ogóle bardzo oszczędna, jeśli chodzi o wyrażanie jakichkolwiek uczuć. Poszukiwanie,

---

<sup>342</sup> Autor *Pieśni profana* sytuuje Zmartwychwstałego, w chętnie przywoływanej także przez innych, roli pośrednika między Bogiem a człowiekiem. W *Apokryfie* Autyś opowiada, jak nieznośny maleńki Jezus wyrasta na tego, który decyduje [„(...) stuka patykiem o patyk. / Gwiazda spada, a następna / wznosi się” (1988, ZK 5)]. Chrystus okazuje się Wybawicielem... kobiet, które podstępnie (jako „niezwykle dobry i przystojny”) zabiera Autysiowi (W *grudniu, wieczorem* 1986, ZK 40). W *Pięciu wierszach religijnych* podmiot streszcza *Nowy Testament*, korzystając z wypowiedzi dziecka, które rozpoznaje Jezusa: „Ja wiem, to jest ten pan, / którego ojciec zabił” (1978 i 1997, PP 95).

<sup>343</sup> Por. wiersz pt. *Wielomiesięczna stypa*, MŚ 24.

<sup>344</sup> J. Borowiec. *Rozkopany grób...*, s. 48.

<sup>345</sup> Tamże, s. 24, 26; także s. 47-54.

wybieranie motywów religijnych i tworzenie z nich odrębnych (od tradycyjnych) układów – owszem. Założenie, że Bóg lub przynajmniej jego substytut istnieje – także. Ale sama potrzeba wyrażania przeżyć zostaje wyparta przez imperatyw tworzenia wizerunku artysty. To jemu podporządkowuje się tworzenie kolejnych sentymentalnych klisz, które wrażliwy czytelnik może traktować jako namiastkę strategii wyznania. Wrażliwość mogłaby być kluczem do niektórych utworów Świetlickiego. Mówił poeta w jednym z wywiadów: „Odbiorca musi być wrażliwy. Nie poznałem nigdy nikogo wrażliwego. Nie wierzę we wrażliwego odbiorcę”<sup>346</sup>. Można odwrócić (przenicować) wyznanie i stwierdzić, że autor *Muzyki środka* mówi o potrzebie wrażliwości jako konieczności do porozumienia między poetą a odbiorcą. Przyznaje więc, że ta cecha jest ważna i choć zawoalowana, to jednak konstytuująca jego twórczość. Można nawet uprzeć się, że to niedorzeczne, by poukładanym światem Autysia nie rządziło bardzo głębokie przeżywanie trudnej do bliższego określenia rzeczywistości. Albo przyznać, że opowiadanie podmiotu jest tworzone pod potrzebę masowego odbiorcy. A wnikliwy poeta dostrzegł, że wśród czytelnicznych fanów jego wierszy nie brakuje takich, dla których można bez końca rozpisywać role dobra i zła.

---

<sup>346</sup> Nie wierzę we wrażliwego odbiorcę. Z Marcinem Świetlickim rozmawia Tadeusz Dąbrowski. „Topos” 2003, nr 1 – 3, s. 96. Jednocześnie urzekał odbiorcę, a „(...) urzeczenie czytelnika” – jak pisze Linda Hutcheon – „zawiera (...) w sobie wymóg współdziałania i współwiedzy czytelnika (...). Urzeczenie to, rzecz jasna, łatwo może zwrócić się przeciwko czytelnikowi, zawodząc jego oczekiwania (...); w wypadku ironii można by sobie wyobrazić retorykę urzekania, która mogłaby gwarantować zrozumienie, które z kolei gwarantowałoby włączenie (czy zaspokojenie) czytelnika”. L. Hutcheon. *Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym*. Tłum. K. Górską. W: *Ironia*. Red. M. Głowiński. Gdańsk 2002, s. 185. Por. także: D. Kaufer. *Ironia, forma interpretacyjna i teoria znaczenia*. Tłum. M. B. Fedewicz. Tamże, s. 153.

## **ROZDZIAŁ IV**

Uczymy się żyć pomimo, żyć z tym, co się nam sprzeciwia,  
z wpisanym w nas antykiem z adomowionym jak drzazga.  
Żyć jak ptak zwany fregatą, który – gdy wysp nie znajduje  
w nieskończoności morza – potrafi spać podczas lotu.  
[Przystosowanie, 20 kwietnia 1991, WZ 297]

## **„OSOBISTY OCHRONIARZ «NIEZNANEGO» BOGA”. POSZUKIWANIA SACRUM W POEZJI JACKA PODSIADŁY**

Lektura wierszy Jacka Podsiadły wywołuje wrażenie, że potrzeba buntu jest równie silnie podkreślanym w nich odczuciem, jak brak azylu – jedyne miejsce czy osobowości, w której anarchista zwykł się chronić. Podmiot kreowany przez autora *Odmowy współudziału* od początku wycofuje się na margines systemu kulturowego, mocno podkreśla swoją odmiennność. Nie jest jednak typem samotnika, który stroni od wszystkiego, co przedstawia się jako inne wobec wybranego i skonkretyzowanego systemu wartości. W przypadku protagonisty Podsiadły klarowne jest jedynie pragnienie ucieczki przed światem. Już samo „nie” wobec różnych tradycji budzi wiele wątpliwości ze względu na sprzeczność deklaracji konstytuujących omawianą poezję. Autor *Arytmii* chętnie eksploruje różne światy, także wyrosłe na gruncie religii, odbywa liczne podróże (rzeczywiste i wyimaginowane) - wszystko w takt niekończących się dyskusji z innymi i samym sobą. Podobnych zmagania doświadcza człowiek przed dokonaniem ważnego wyboru. Tak przynajmniej mogłoby się wydawać każdemu, komu z tyłu głowy rozwiązania podrzuca metafora Jamesa. Czy bohater Jacka Podsiadły rzeczywiście (sic!) stoi na rozdrożu, czy poszukuje własnej drogi samorealizacji, czy pragnie rozwijać się religijnie? Spróbuję przyjrzeć się relacji człowiek – sacrum odzwierciedlającej, jak twierdzą niektórzy, nowy typ duchowości obecny w poezji ostatnich lat<sup>347</sup>. Chodzi o spojrzenie na twórczość Podsiadły uwzględniające różne aspekty ludzkiego życia, które pojawiają się w poetyckiej opowieści. Tylko całościowe spojrzenie na tzw. rzeczywistość pozwala, zdaniem Zarębianki, mówić o duchowości, pojmowanej integralnie, tzn. traktującej aktywność człowieka na różnych polach jako stymulatory rozwoju duchowego<sup>348</sup>. Postawa wobec świata jest ważnym polem obserwacji dla poszukiwań aspektów

---

<sup>347</sup> Por.: Z. Zarębianka. *Czytanie sacrum...*, s. 90, 91.

<sup>348</sup> Píše Zarębianka: „Duchowość opisywać (...) daje się po pierwsze jako: wyraz i przejaw wszelkiej wewnętrznej aktywności ludzkiej, po drugie odpowiedź, reakcja ludzkiego ducha na ważne dlań impulsy pochodzące z zewnątrz i interioryzowane, po trzecie wreszcie, odniesienie obydwu powyżej wskazanych aspektów do sfery uznanej przez podmiot za «absolutny punkt sensotwórczy», co niekoniecznie musi od razu oznaczać płaszczyznę nadprzyrodzonego i religijnego, zawsze jednak wskazywać będzie na dziedzinę aksjologii oraz tak czy inaczej rozumianej transcendencji, nie zawsze i nie dla wszystkich, co podkreślam, o charakterze religijnym”. Tamże.

religijnych w twórczości wielu poetów, także należących do formacji zwanej „brulionem”. W zdecydowanej większości nie jest to poezja, którą można nazwać „swoistym laboratorium doświadczenia wewnętrznego, prowadzącego do poszukiwania transcendencji”<sup>349</sup>. Z jednej strony brak w niej wiary w tradycyjnym rozumieniu, a więc: zawierzenia, ufności, uwielbienia, z drugiej – negacji wynikającej z całkowitego odrzucenia wartości sakralnych<sup>350</sup>.

### 1. Wobec rzeczywistości, czyli pustka po Pustce

Pierwszy etap twórczości autora *Arytmii* nazwałabym szukaniem przyczyn buntu. Wczesne teksty przypominają dziennik młodego chłopaka, który nie potrafi dokładnie wypowiedzieć swej niezgody na poznawany świat, swego rozgoryczenia wobec możliwości prostego podporządkowania się przyjmowanym przez innych regułom. Kontestacja w poezji Jacka Podsiadły obejmuje kolejno: państwo, cywilizację (w tym wszelkie technologie) oraz kulturę masową. Można powiedzieć, że opór wobec zmian narzuconych przez globalizację narasta wprost proporcjonalnie do wieku (jeśli wierzyć datowaniom poety umieszczanym pod wierszami). Dlaczego jest to bunt także wobec Boga? Czy to tylko wynik coraz większego rozczarowania światem? Kreowany przez poetę bohater niesie pewien bagaż doświadczeń religijnych związanych z chrześcijaństwem. Mam na myśli przede wszystkim „rolę” ministranta oraz udział w katolickich nabożeństwach<sup>351</sup>. Wspomnienia „religijne” wracają w niewielu wierszach, a okres dzieciństwa oddziela poeta grubą kreską od czasu kształtowania się świadomej (w mniejszym lub większym stopniu) postawy wobec rzeczywistości. Bunt dotyczący sfery wiary jest mocno akcentowany od początku, którym mógłby być dla podjętych przez mnie rozważań pierwszy wiersz poświęcony Bogu w tomie utworów zebranych:

SATJA

---

<sup>349</sup> Z. Zarębianka. *Religia w przestrzeni literatury. Literatura w przestrzeni religii. Rekonesans*. W: *Epoka przemian. Wiek XX w literaturze polskiej. Księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Zbigniewowi Andersowi*. Red. Z. Ożóg, J. Wolski. Rzeszów 2005. Cyt. na podstawie: M. Kocot. „*Wdech i wydech tworzą sutrę serca*”. *Motywy buddyjskie w wierszach pięciu poetów polskich*. W: *Nowa poezja polska...*, s. 524.

<sup>350</sup> Nie jest to, zresztą, nowe podejście w prezentowanym przez literaturę świecie: „(...) wiele ważnych zjawisk daje się opisać w kategoriach przeciwstawnych postaw podmiotu i jego relacji ze światem. Można je sprowadzić do opozycji: d y s t a n s u oraz u c z e s t n i c t w a. Pojęcie dystansu wiąże się z przyjęciem stabilnego, zewnętrznego stanowiska obserwacyjnego oraz postawą receptywną, bierną; partycypacja – z poznawaniem „od wewnątrz”, jak też doświadczeniem niepewności i uwikłania oraz z aktywizmem poznawczym. Skutkiem przemian, co jest ogólną regułą, jest szczególne zniesienie przeciwieństw; w tym przypadku, postawa aktywistyczna, wola transcendowania, wykraczania poza siebie, która w praktyce przyjmuje różne postaci uwewnętrzniania dystansu oraz doświadczenia «bliskości» i obcości zarazem”. R. Nycz. *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997, s. 36.

<sup>351</sup> Podsiadły wspomina o tym w kilku wierszach: poemacie *Jadąc do ciebie* (LL, WZ 56); *Godzinie w* (A, WZ 277) oraz w *Pamiętam, że byłem dzieckiem* (WR, WZ, 462).

nie zbliżać się do Boga na odległość rzutu kamieniem  
a słowa prowokować oskarżać o ustępliwość  
odmawiać znaczeń

być człowiekiem w Drodze  
a nie słowem człowiek w słowie Droga  
być słowem a nie słowem słowo

słowo zmieniać w ciało  
ciała nie ukrywać pod siódmą suknią  
nie przebierać w słowach ani w strojach

nie przebierać się za clowna męczennika szaleńca  
nosić podarte łachmany  
**- dziura jest jedyną Drogą znalezienia Prawdy**  
dopiero wyrzucić kamień z rękawa  
**i bez wielkich słów odejść od Boga**  
do siebie

[24 czerwca 1986, ND, WZ, 8,9]

Tekst wydaje się zaskakująco dobrze przemyślany jak na utwór początkującego poety. Motyw odejścia od Boga ujmuje Podsiadło w klamrę kompozycyjną obrazującą nasilanie się protestu człowieka odrzucającego wybrane modele życia (ukryte za maskami clowna, męczennika, szaleńca). Inicjalny wers mówi o dystansie wobec Boga, finalna strofa przynosi obraz odejścia do siebie, oznaczającego w utworze kategoryczne odwrócenie się od Stwórcy. Wiersz wyróżnia się spośród innych, mocno autobiograficznych, użyciem bezosobowej formy czasownika. Autor *Nieszczęścia doskonałego* potęguje w ten sposób odczucie chłodu, dystansu wobec własnych duchowych przeżyć. Poeta jest konsekwentny w wyborze formy utrudniającej zarówno identyfikację podmiotu, jak i Boga, od którego odchodzi się w wierszu. Czy podmiot mówiący wyraża tylko swoje pragnienia, postanowienia? Czy też tekst jest wezwaniem większej zbiorowości do odwrócenia się od Boga? Czy można stwierdzić do porzucenia jakich wartości namawia tekst albo jakie promuje? Trudno mówić o jednej tradycji religijnej w przypadku utworu, w którym pojawia się Bóg, a którego tytuł odsyła do jednej z religii Wschodu. „Satja” (właśc. satya<sup>352</sup>) posiada kilka znaczeń w bogatej i wciąż rozwijającej się

---

<sup>352</sup>„Sanskrycki wyraz *satya* (...) można z pewnością przełożyć jako «prawdę», ale także jako «coś rzeczywistego» lub «faktycznego»”. R. Gethin. *Podstawy buddyźmu*. Tłum. Tomasz Macios i Aneta Stępień. Kraków 2010, s. 56. Wyraz ten jest związany z Czterema Prawdami, tj. fundamentalnymi założeniami nauczania Buddy:



tradycji buddyjskiej. Dosłownie oznacza prawdę, a także prawdziwość, szczerłość, rzeczywistość, czyli wszystko, co wiąże się z prawdą. To słowo bardzo cenione także przez mędrców jogi i tantry – ścieżek kontemplacji wykorzystywanych w buddyzmie. Fakt, że protagonista Podsiadły nie wprowadza na trop buddyzmu, opisując praktykę jednej z technik medytacji związanych z tą religią, przemawia na korzyść najprostszego rozumienia tytułu omawianego utworu. Satja to prawda. Interpretację „buddyjską” wspierają także inne fragmenty wiersza. Postanowienie „bycia człowiekiem w Drodze”<sup>353</sup> może odnosić się do drogi przeciętnej, świeckiego buddysty dążącego do oświecenia, czyli wyzwolenia się z iluzoryczności świata.

Tropem wskazującym na inspirację naukami Buddy mogłaby być także „dziura”, wrzucona do wiersza jakby „na złość” Bogu. Można założyć, że tekst zawiera także odniesienia do chrześcijaństwa. W utworze pojawiają się nawiązania do liturgii Mszy świętej (słowo zmieniać w ciału) i *Pisma Świętego*. Początek utworu mógłby być parafrazą fragmentu opisującego Mękę Chrystusa<sup>354</sup> - motywu bardzo często pojawiającego się w poezji Podsiadły. Czy ostatnia strofa oznacza deklarację porzucenia nauki Jezusa Chrystusa („Ja jestem drogą i prawdą, i życiem”<sup>355</sup>), na rzecz innej – „jedynej Drogi znalezienia Prawdy”<sup>356</sup>? Czym jest bliżej

---

uwarunkowane życie jest cierpieniem; cierpienie ma przyczynę; istnieje koniec cierpienia; istnieje droga, która do niego prowadzi. „Należy jednak oprzeć się pokusie uznania owych czterech «prawd» za pewnego rodzaju buddyjskie *credo*. Nie stanowią one «dogmatów», które należy rozumowo uznać, aby zostać buddystą. (...) Oznacza to, że nie mamy tu do czynienia z prawdami w sensie logicznym, z którymi należy się zgodzić lub nie zgodzić, lecz z czterema «faktami» lub «rzeczywistościami», których istotę zrozumiał Budda w noc swego przebudzenia. (...) buddysta to człowiek, który podejmuje próbę stosowania się do zaleceń Buddy w celu ujrzenia owych rzeczywistości takimi, jakimi naprawdę są”. Tamże.

<sup>353</sup>Motyw „Drogi” - jeden z najważniejszych także w kontrkulturowej utopii – był bardzo różnorodnie interpretowany przez badaczy poezji Podsiadły (kontestacja świata; manifestacja wolności indywidualnej, pojedynczej, niepowtarzalnej; realne przemieszczanie się w przestrzeni; wędrówka duchowa; metafizyczny wymiar nieustannego poszukiwania). Por.: S. Stabro. *Związki liryki Podsiadły z tradycją kontrkultury*. W: *Literatura polska 1990 – 2000*. Red. T. Cieślak, K. Pietrych. T. I. Kraków 2003, s. 271. Zdaniem badacza najbliższym wzorcem dla Podsiadły „byli raczej bohaterowie *W drodze* Jacka Kerouaca”. Dowodzić tego patronatu ma właśnie *Satja* („Być człowiekiem w Drodze...”) oraz *Gorączka złota* „łącząca w jedno hipisowską ideologię Drogi i mitologię narkotycznego transu”. Tamże. Legendarna postać Jacka Kerouaca, kultowa dla hipisów z Ameryki, jak i tworzony przez niego bohaterowie, niewątpliwie fascynowali uparcie szukającego wolności Podsiadły. Wiara w wolność i nieustanna pogoń za nią (ostatecznie zakończona klęską, czyli osiadłym trybem życia) jest jedną z najważniejszych wartości w badanej poezji. Pod wpływem (krytykowanej niegdyś) kultury masowej bohater Podsiadły zmienia styl życia, zamykając intensywny etap poszukiwań unikatowego sposobu bycia w świecie.

<sup>354</sup>Mowa o Ewangelii według św. Łukasza. Chodzi o fragment opisujący modlitwę Chrystusa w Ogrójcu: „Gdy przyszedł na miejsce, rzekł do nich: «Módlcie się, abyście nie ulegli pokusie». A sam **oddalił się od nich na odległość jakby rzutu kamieniem**, upadł na kolana i modlił się (...)” Łk 22, 40 – 41. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Oczywiście może to być po prostu określenie niewielkiej odległości, która ma jednak gwarantować bezpieczny dystans wobec Boga, ukazanego w wierszu jako Stwórca zagrażający wolności człowieka.

<sup>355</sup>J 14, 6.

<sup>356</sup>„Ostateczną prawdą o naturze rzeczy jest to, że są puste”. R. Gethin, dz. cyt., s. 224. Nauka buddów dzieli prawdę na: konwencjonalną (iluzoryczną) oraz prawdę z punktu widzenia ostateczności, którą można streścić w

nieokreślona, choć tak ważna „dziura”? Jeśli założę, że ową dziurą jest Pustka (Śunjata<sup>357</sup>), rozumiana w wierszu bardzo ogólnikowo jako nicość, otrzymam obraz typowego (także dziś) zachodniego buddysty, traktującego wybiórczo religię, opartą nie tylko na indywidualnym podejściu, ale przede wszystkim na ćwiczeniu swojego umysłu. Dopiero długotrwała praca z umysłem ma przynieść oświecenie (rozpuszczenie zasłony iluzji, po którym pozostaje tylko wszechogarniające „Tu i Teraz”), a ta zaczyna się w buddyzmie od „świadomego przejęcia odpowiedzialności za własne czyny i rozwinięcia samodzielności”<sup>358</sup>. Jednak i droga, i prawda – pisane zwykle wielką literą - nie pojawiają się u Podsiadły jedynie w kontekście tradycji buddyjskiej, czy ogólniej: religijnej. W omawianej twórczości wersaliki wyróżniają niemałą grupę słów, wśród których: Droga, Prawda, Miłość, Matka, Chleb powtarzają się najczęściej. Można powiedzieć, że wyrazy te stanowią pewien punkt porządkujący<sup>359</sup>. Sam poeta przyznawał im kiedyś rolę słów – kluczy w swojej twórczości<sup>360</sup>. Wyrazy droga i prawda, podobnie jak pozostałe, otwierają drzwi wielu interpretacji, trochę na przekór - nieprzystającemu anarchiście - pragnieniu znalezienia jedynej drogi do prawdy. Rozumienie wersu wskazującego na szukanie prawdy „w” lub „o dziurze” oświetlają późniejsze wiersze, zwłaszcza jeden, do którego odwołam się w dalszej części rozdziału. Na początku warto przyjrzeć się, na ile Podsiadło podejmuje dialog z tradycją wykraczającą poza kontekst judeochrześcijański oraz jakie znaczenie ma zainteresowanie buddyzmem dla badanego przez mnie motywu.

---

słowach fragmentu tytułu jednego z wierszy Podsiadły: „Wszystko jest iluzją”. Do tego utworu nawiąże w dalszej części rozdziału. O prawdzie iluzorycznej i ostatecznej w buddyzmie czyt. więcej w: R. Gethin, dz.cyt., s. 230.

<sup>357</sup> Buddyjski kapłan z Danii, propagujący tę tradycję na Zachodzie, tłumaczy pojęcie pustki w następujący sposób: „Wszystkie nauki Buddy skierowane są na umysł i drogę jego pełnego urzeczywistnienia. Poszukując tego, co ponadczasowe i niezniszczalne, tego co właśnie patrzy przez nasze oczy, jest świadome i przeżywa zjawiska, nie znajdziemy żadnej rzeczy. Dlatego Budda opisał naturę umysłu słowem «pusty». Terminu «pusty» w znaczeniu «wolny od czegoś», używano wówczas dla wyrażenia faktu, że przytomność, którą badano, nie posiada żadnych określonych właściwości. Budda nie opisuje w ten sposób nicości, czy też «czarnej dziury», lecz zwraca uwagę na to, że przeżywający wszystko umysł nie posiada wielkości, długości, szerokości ani wagi, które czyniłyby go «czymś». Lama O. Nydahl. *O naturze rzeczy. Współczesne wprowadzenie do buddyzmu*. Tłum. W. Tracewski. Warszawa 2008, s. 19.

<sup>358</sup> „(...) zgodnie z naukami Buddy każdy doświadcza swojej własnej karmy, czyli rezultatów wcześniejszych myśli, słów i działań (...). Budda naucza (...), że przyczyną cierpienia jest nie zło, lecz niezrozumienie. Dlatego chodzi przede wszystkim o usunięcie niewiedzy, sprawiającej, że postępowanie istot prowadzi je często do cierpienia, zamiast do upragnionego szczęścia, którego każdy nieustannie szuka”. Tamże, s. 13, 14.

<sup>359</sup> Piotr Śliwiński także zwraca uwagę na funkcję porządkującą przywołanych pojęć, określając podmiot u Podsiadły „Człowiekiem w Drodze”, czyli „istotą pogodzoną ze sobą, nieskorą do zagniewań, depresji czy hysterii”. Bycie „w drodze – ku miłości” tworzy, zdaniem badacza, poetycki styl życia” autora *Arytmii*. P. Śliwiński, *Przygody z wolnością...*, s. 155 oraz 158. Badacz podkreśla, że owo pogodzenie ze sobą następowało stopniowo, wspominając także o dziecinnym buncie u początkującego poety. Tamże, s. 154.

<sup>360</sup> Por.: *Heroiczny obciach. Z Jackiem Podsiadło rozmawia Tomasz Majeran*, „Odra”, 1997, nr 1, s. 73.

*Satja* nie jest jedynym utworem nawiązującym do religii Wschodu. W czerwcu 1985 roku powstają cztery typowo „wschodnie” utwory: *Hokku*<sup>361</sup> *pastelowe*, *Hokku białe*, *Hokku fioletowe* (16 czerwca) oraz *Hokku brunatne* (26 czerwca). Moment powstania haiku Podsiadły przypada na czas literackiej mody na fascynację japońskimi wierszami w naszym kraju<sup>362</sup>. W latach 90. ubiegłego wieku oraz na początku XXI stulecia powstaje w Polsce wiele utworów będących dowodem zainteresowania orientalną formą. To wiersze, które bardzo zróżnicowanym zakresie wytrzymują porównania z klasycznymi realizacjami gatunku. „Haiku to forma wyjątkowo silnie zakorzeniona w japońskim uniwersum kulturowym – pisze Beata Śniecikowska – jej uwarunkowania wynikają z tradycji buddyzmu zen i taoizmu, specyfiki japońskich kategorii estetycznych, związków poezji i kaligrafii, bliskich relacji z malarstwem *haiga*, *zenga*, *nanga*”<sup>363</sup>. Trudno nawet zakładać, by fascynację kulturą Wschodu w wydaniu autora *Nieszczęścia doskonałego* (jak i wielu innych polskich poetów mierzących się z formą haiku) wspierały pogłębione studia orientalistyczne<sup>364</sup>. W poezji manifestującej znaczenie indywidualizmu nie tyle chodzi o zrozumienie innych, co o wykorzystanie różnorodności do opisu wyjątkowego, niepowtarzalnego „ja”. Podmiot liryczny w wierszu *Satja* nie mówi o pokojowym szukaniu własnej drogi lub o - także wnoszącym pokój – wybraniu którejs z istniejących możliwości rozwoju duchowego. Bohater jednego z pierwszych utworów Podsiadły zapowiada prowokacje i oskarżenia, ostrzega, że nie będzie przebierał w słowach, że w finale wyrzuci kamień-asa z rękawa i bez wielkich słów (sic!) odejdzie od Boga do siebie. Czy dlatego haiku Podsiadły akcentują silne odczucie niepokoju: brzuchate, ciemniejące niebo, gromadzenie się wron, konanie ptaka w locie<sup>365</sup>? Poszczególne hokku są próbą zapisu konkretnej chwili, ale - w odróżnieniu od utworów poetów wschodnich – brak w nich

---

<sup>361</sup> „Hokku (jap.) – forma wiersza japońskiego, o trzech nierymowanych wersach i treści epigramatycznej”. *Słownik wyrazów obcych*. Red. E. Sobol. Warszawa 2000, s. 440. Hokku, zwane także haiku jest siedemnastozgłoskowcem. To wiersz opisujący istotę żywo odczutej chwili, w której natura łączy się z naturą ludzką. Przeważnie przyjmuje formę 5-7-5 i ma trzy określające je cechy: zwięzłą formę, słowo pory roku oraz technikę „cięcia”, która dzieli wiersz na dwie części, uważane za formalne składniki haiku. Najczęściej haiku pisane jest w trzech nierymowanych wersach, w siedemnastu lub mniej sylabach. Por.: L Gurga, *Haiku: A Poet's Guide*, Lincoln 2003. Tłum. P. Rewucki, s. 1 – 3. Cyt. na podst.: <http://poezja-haiku.webpark.pl/coto.html> [dostęp: 29. 11. 2011].

<sup>362</sup> Korzystam z ustaleń Beaty Śniecikowskiej. Por. B. Śniecikowska. *Haiku japońskie i haiku po polsku – dialog kultur? W: Dialog międzykulturowy w (o) literaturze polskiej*. Red. M. Skwara, K. Krasoń, J. Kazimierski. Szczecin 2008, s. 418, 419.

<sup>363</sup> Tamże, s. 417.

<sup>364</sup> Pisze Śniecikowska: „Aby gruntownie zbadać fenomen literackiego drobiazgu, w istocie należy poznać wszystkie wspomniane [por. tekst do poprzedniego przypisu – SG] – i kilka niewymienionych - kontekstów kulturowych”. Tamże.

<sup>365</sup> W *Hokku białym* podmiot mówiący stwierdza: „Też muszę lecieć. / Z bezsilnością dmuchawca / wściekłego na wiatr” [WR, WZ 371]. Biel pojawia się w kilku utworach, niekoniecznie związanych z haiku. Barwa ta może być symbolem dotarcia do własnej jaźni (buddyzm), znakiem żałoby (hinduizm) lub wyrazem radości i święteckiego nastroju (chrześcijaństwo). D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej...*, s. 122.

pokojuowego nastawienia do rzeczywistości, „echa świadomości” otwartej na doświadczenie przenikającej wszystko Śunjaty (w buddyzmie) lub zjednoczenia z czystą świadomością – brahmanem (w hinduizmie)<sup>366</sup>. *Hokku pastelowe* jest jedynym, w którym obecność człowieka nie dominuje nad obserwowanym wycinkiem rzeczywistości<sup>367</sup>:

Kosiarze szli z pól.  
Ostrza barw spoczęły  
na poduszkach zmierzchu.

[ND, WZ 6]

W *Hokku pastelowym*, mimo „kosiarzy” i „zmierzchu”, odczucie negatywności jest najsłabsze. W pewnym stopniu łagodzi je sam tytuł. Barwy pastelowe należą do grupy jasnych, przyciągających oraz uspakajających<sup>368</sup>. Ostatecznie, wnoszące niepokój analogie (kosiarze mogą przywoływać średniowieczną personifikację śmierci) zostają złagodzone: „ostrza barw” spoczywają miękko „na poduszkach zmierzchu”. Poza tym wiersz realizuje większość podstawowych wyznaczników wybranego gatunku<sup>369</sup>. Haiku Podsiadły jest zbliżone do tradycyjnego, jeśli chodzi o formę (5 – 6- 6 sylab). Poeta rezygnuje z ekspozycji podmiotu lirycznego; można powiedzieć, że tak jak w tradycyjnych realizacjach, podmiot zespala się w wierszu z przedmiotem obserwacji. Podsiadło zadbał także o stworzenie klarownego układu obrazowego figura – tło: wracający z pól kosiarze (wybrany, konkretny element) są

---

<sup>366</sup> Pisze Beata Śniecikowska: „U podstaw haiku leży przeświadczenie, że to, co najistotniejsze, co niesie prawdę o świecie, dostrzec można w najprostszych, najbardziej trywialnych i pospolitych zjawiskach. Należy im się jednak przyglądać, jak uczy buddyzm zen czy taoizm, z «czystym umysłem», porzucając własne pożądania, pragnienia, wreszcie – własne wyobrażenia o świecie”. B. Śniecikowska, dz. cyt., s. 425.

<sup>367</sup> *Hokku pastelowe* także jako jedyne – wybrane przez poetę (?) - nie znalazło się w *Wierszach rozproszonych*, ale w jednym z pierwszych tomików poetyckich.

<sup>368</sup> Tytułowa „kolorystyka” omawianych wierszy może obrazować odczucie danej chwili „tu i teraz” lepiej niż słowa – barwę wybieramy intuicyjnie, rzadko zastanawiając się nad ukrytymi w niej znaczeniami. Nie wszystkie spośród barw przywoływanych w tytułach haiku są związane z buddyzmem. Kolor fioletowy ogólnie łączy się w właściwościami mistyczno-spirytualnymi, dla ludów pierwotnych (u Azteków i Inków) oznaczał królewskość i suwerenność. Mimo zainteresowania wierzeniami plemiennymi, widocznymi w badanej przez mnie twórczości, utwór Podsiadły przywołuje fiolet jako znak żałoby i zadumy (chrześcijaństwo). Fiolet jest w chrześcijaństwie także kolorem pokuty i zadośćuczynienia: „Fiolet powstały ze zmieszania błękitu i czerwieni, można uważać za «kolor pośredniczenia». Z oczyszczoną duchowością błękitu łączy się ziemską i zmysłową witalność czerwieni. Fiolet zatem może przedstawiać równowagę między niebem i ziemią, duchem i zmysłami, elementem męskim i żeńskim, dniem i nocą”. D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej...*, s. 122. Pozytywne asocjacje, jakie wnosi *Hokku brunatne* (drzewo, ciepło) zostają zniesione przez ponury nastrój wiersza.

<sup>369</sup> Za podstawowe wyznaczniki haiku uznaje Beata Śniecikowska: zwięzłość (oznaczającą najczęściej układ sylab 5+7+5), rezygnację z silnej ekspozycji podmiotu lirycznego, rejestrację króciutkiego wycinka rzeczywistości, bardzo oszczędne użycie środków stylistycznych, zaniechanie erudycyjności, „niekoturnowy” humor rozumiany jako delikatna autoironia lub pogodnie i jednocześnie smutne przyglądanie się światu oraz wizualność, czyli realizowanie swoistych schematów obrazowych. Tamże, s. 419.

prezentowani na tle zachodzącego słońca (tło ze świata natury)<sup>370</sup>. *Hokku pastelowe* rejestruje krótki wycinek, „kadr” rzeczywistości, w klasycznej realizacji gatunku na pierwszym planie pozostaje jednak najczęściej element zaczerpnięty ze świata natury:

Podobnie jak w obrazach zen (tzw. *zenga*), gdzie poszczególne cząsteczki wszechświata: drzewo albo kwiat czy nawet tylko liść, istnieją samotnie w białej i pustej przestrzeni, opisując ten świat w sposób najkrótszy i najbardziej wyczerpujący. Porównanie z malarstwem zen nie jest tutaj przypadkowe, albowiem oba przejawy sztuki stworzone zostały przez tę samą myśl: chęć świadomego przeżycia momentu teraźniejszego<sup>371</sup>.

W tradycyjnym haiku szczegół prezentowany jest zazwyczaj na jednobarwnej płaszczyźnie, u Podsiadły panuje większa dynamika barw i bardziej nasilona metaforyczność. Można jednak pokusić się o stwierdzenie, że tekst jest całkiem udaną próbą odzwierciedlenia szczególnego nastroju, bliskiego japońskiemu *sabi*<sup>372</sup> rozumianemu w naszej kulturze jako pogodne i jednocześnie smutne przyglądanie się światu.

W omawianej twórczości pojawiają się jeszcze inne teksty nawiązujące do buddyzmu. Po próbach związanych z pisaniem haiku powstaje wiersz, którego tytuł streszcza podstawowe założenie wszystkich religii Wschodu<sup>373</sup>:

WSZYSTKO JEST ILUZJĄ, KAŻDY JEST ILUZJONISTĄ

Na początku był ateizm.

Potem Atman, Allah, Bóg, Brahman, Budda

i tak dalej, aż brakło alfabetu.

Nie ma prawdy sensu, poznania, nie ma rzeczywistości, nie ma sztuki,

są tylko przewrotne sztuczki

---

<sup>370</sup> Beata Śniecikowska przywołuje kilka tradycyjnych haiku dla prezentacji sposobów realizowania przez japońskich poetów charakterystycznych dla haiku układów obrazowych, w których jeden element zostaje wyeksponowany na tle natury. *Hokku pastelowe* Podsiadły przypomina pod tym względem jeden z utworów mistrza haiku, Busona: „Nad wodą / Ostre sierpy / Zbieraczy trzciny” (Cz. Miłosz. *Haiku*. Kraków 1992, s. 62). Por. także: B. Śniecikowska, dz. cyt., s. 420.

<sup>371</sup>[http://pomaranczowa108.pl/index.php?main\\_page=product\\_book\\_info&cPath=32\\_17&products\\_id=84](http://pomaranczowa108.pl/index.php?main_page=product_book_info&cPath=32_17&products_id=84) [dostęp: 29. 11. 2011].

<sup>372</sup> „*Sabi* (osamotnienie, smutek) wiązać trzeba z samotnością, dystansem i spokojnym przyglądaniem się światu”. A. Watts. *Zen w sztuce*. W: *Buddyzm*. Oprac. I. Sieradzan. Kraków 1987, s. 182. Cytat na podst. B. Śniecikowska, dz. cyt., s. 419.

<sup>373</sup> „«Wszystko jest cierpieniem, wszystko jest ulotne» - nauczał Budda. Oto *leitmotiv* całej po-upaniszadowej myśli religijnej”. Mowa o filozofii starożytnego hinduizmu indyjskiego, z którego wyłonił się buddyzm, tworząc własną drogę prowadzącą do wyzwolenia. M. Eliade. *Historia wierzeń i idei religijnych*. T. 2. Od *Gautamy Buddy do początków chrześcijaństwa*. Tłum. S. Tokarski. Warszawa 2008, s. 41. „Literatura indyjska na określenie kondycji ludzkiej używa zamiennie obrazów wiązania, krepowania łańcuchami, niewoli zapomnienia, upojenia, snu, niewiedzy; aby zaś wyrazić zniesienie (tj. transcendencję) kondycji ludzkiej, wolność, wyzwolenie (*moksę*, *mukti*, *nirwānę* itp.) posługuje się obrazami uwolnienia od więzów i zerwania zasłony (czy opaski zakrywającej oczy), albo przebudzenia, przypomnienia itd.”. Tamże, s. 43.

i słowa, słowa, słowa.

I znów trzeba zacząć od początku,  
przewartościować alfabet i ogłosić:

Areobic jest jedyną drogą zbawienia<sup>1</sup>.

[28 sierpnia 1986, OW, WZ 79]

Tekst jest zdecydowanie słabszy niż *Hokku pastelowe*, jeśli chodzi o intensywność asymilacji wybranej tradycji. O gorszej jakości decyduje przeciążenie niewiele wnoszącymi hasłami. Wyliczający wychodzi od hinduizmu, by – poprzez islam, chrześcijaństwo (znów hinduizm) – dotrzeć do buddyzmu<sup>374</sup>. Wobec odrzucenia mitów o początku religii („na początku był ateizm”), ta jawi się jako wymysł ludzki, jako prawda osadzona tylko w języku. Wiersz nabiera znaczenia w kontekście pozostałych odwołań do tradycji Wschodu. Konkluzja dotycząca jedynej drogi zbawienia pozwala przywołać finałowe wersy utworu pt. *Satja*, a zwłaszcza fragment: „dziura jest jedyną Drogą znalezienia Prawdy”. Zestawienie słów: „dziura”, „aerobik” ze słowami: „prawda”, „zbawienie” może wskazywać na brak znaczenia tych pierwszych i zubożenie czy podważenie drugich. Słowa: „dziura” i „prawda” stają się jednymi z wielu możliwych określeń używanych w celu wyrażenia dystansu wobec spraw czy rzeczy powszechnie uznawanych za ważne. Przywoływanie wschodniej tradycji wydaje się u Podsiadły jedną z wielu możliwości mówienia o poszukiwaniach duchowych, a także sposobem wyrażenia buntu przeciw własnej tradycji.

Wystąpienia przeciw uznanym świętościom przyjmują u autora *Arytmii* czasem bardzo prowokacyjny charakter. Niektóre z tekstów krytycznych wobec tradycji chrześcijańskiej powstają w czasie fascynacji hinduizmem i buddyzmem. W jednym z wierszy pojawia się motyw porzucenia świątyni chrześcijańskiej:

## ŚWIĄTYNIA

Świątynia, świątynia, krwawiące brzuchy ambon,

---

<sup>374</sup> Nie wszyscy bogowie z powyższego spisu są bogami *sensu stricto*. Atman – to w hinduizmie określenie duszy rozumianej jako indywidualna jaźń, obecna w każdej żywej istocie. Atman wciela się w kolejnych żywotach w kolejne ciała, podlegając prawu karmy. Dusza to w hinduizmie boska część człowieka, łącząca go z boskością otaczającego kosmosu. Atman jest tożsamy z całym wszechświatem, „wszystkim, co jest”, czyli Brahmanem. Połączenie atman-brahman oznaczało prawdziwy byt w hinduizmie. Poznanie atmana-brahmana jest możliwe przez wgląd w siebie. Atmana przesłania osobowe, związane z bieżącą inkarnacją ego, które omamione *mają* ulegą iluzji oddzielenia od Absolutu oraz od reszty istot. By go „obejść”, należy posłużyć się intuicją. Brahman – absolutny, wieczny byt w hinduizmie, bezosobowy aspekt Absolutu; prawdziwa rzeczywistość i najwyższa, transcendentna zasada bytu. Por.: *Encyklopedia religii świata*. T. 2. *Zagadnienia problemowe*. Red. W. Żakowski i in. Warszawa 2002, s. 1712 oraz: M. Eliade. *Historia wierzeń i idei religijnych*...., s. 519.

wieczna lampka alarmu u pancерnej kasy,  
kapłan, gdy go przebić kropidłem pod żebro  
brzęczące jelita zagarnia pod siebie  
dymiąc na posadzce. Świątynia, świątynia,  
spowiedź przy starganie, hostia, orzeł, reszka,  
żeton pod podwójnym językiem litanii,  
wierni na kolanach.  
Organy ścigania, ołowiane nuty,  
ministrant kadzidłem osłania swój odwrót,  
z gorejącej komży w poświęconą wodę  
skacze bez oddechu, śledząc błyski noży  
wyjętym z kielicha rubinowym okiem.  
Świątynia, świątynia, palisady gromnic  
obracają krzyże na rożnach płomieni  
a kopnięty anioł z przetrąconym skrzydłem  
leci rykoszetem po pomstę do nieba.  
Szatan w aureoli, wierni na kolanach,  
proboszcz na kasjerce, świątynia, świątynia,  
na ołtarzu banknot, na dzwonnicy dzwon.

[13 listopada 1986, ND, WZ 12]

Pierwsza lektura wiersza uwypukla przede wszystkim ponurą opowieść o handlu świętością. Katolickie sanktuarium zamienia się w centrum handlowe, w którym towarem przetargowym staje się miłosierdzie Boga, a pieniądzem hostia. „Wkładając” aureolę szatanowi, Podsiadło posuwa się dalej od „przeciętnego” krytyka Kościoła. Negacja dotyczy w utworze nie tylko instytucji, ale i modlitwy, która dla chrześcijanina jest darem od Boga, a także przymierzem między Stwórcą a człowiekiem<sup>375</sup>. W wierszu podważona zostaje prawdziwość relacji człowiek – Bóg. Zniszczenie świątyni następuje więc od środka: brzuchy ambon zaczynają krwawić, tabernakulum zastępuje pancerna kasa, a „wieczna lampka alarmu” ruguje światło - znak obecności Chrystusa. Liczne epitety o charakterze deprecjonującym dawne świętości budują nastrój niepokoju, są także świadectwem starań, jakie mówiący podejmuje dla zburzenia „starego ładu” (np. „palisady gromnic / obracają krzyże na rożnach płomieni / a kopnięty anioł z przetrąconym skrzydłem / leci rykoszetem po pomstę do nieba”). Kilkukrotna geminacja „świątynia, świątynia” poprzez kontrast uwypukla rozmiar zniszczeń, pełni również

---

<sup>375</sup> KKK 587 - 589. Tym samym Podsiadło dokonuje całościowej krytyki pojęcia Kościoła, który w języku chrześcijańskim „oznacza zgromadzenie liturgiczne, a także wspólnotę lokalną i całą powszechną wspólnotę wierzących. Te trzy znaczenia są (...) nierozłączne”. Tamże, s. 193.

rolę ironicznego „refrenu-przygrywki”. W zrujnowanym (duchowo) Kościele ofiara Chrystusa zostaje unieważniona poprzez powrót do form kultu religijnego, w których człowiek składa ofiarę bóstwu. Banknot na ołtarzu (miejscu sprawowania pamiątki Wieczerzy Pańskiej) to dowód dokonanej transakcji handlowej. Wszystko odbywa się tak szybko, że wierni nie przerywają nawet swoich modlitw (uznanych, zresztą, z góry za fałszywe - „podwójny język litanii”). Obraz rozpadającej się świątyni, nad którą władzę przejmuje szatan, przemawia do odbiorcy tym bardziej, że bohater mówiący nie jest przedstawicielem „z zewnątrz”, ale kimś, kto „zna” krytykowaną tradycję. Zasadne wydaje się tu pytanie, kim właściwie jest osoba mówiąca w przytoczonym utworze? Czy tylko oskarżycielem występującym przeciw zakłamanej tradycji? Wydaje się, że nie. *Świątynię* można bowiem czytać także jako opis ucieczki – nie kapłana czy ministranta, ale podmiotu, który – burząc obraz świątyni zawarty w pamięci – szuka usprawiedliwienia dla swojego odwrotu. Ucieczka i wyczekiwanie na oprawców („błyski noży”, „organy ścigania”) to strategie chętnie wykorzystywane przez protagonistę Podsiadły. Dodatkowo, posłużenie się postacią ministranta tworzy kłamrę kompozycyjną dla religijnych wspomnień zawartych w omawianej poezji.

To nie jedyny wiersz autora *Nieszczęścia doskonałego*, w którym do głosu „dopuszczony zostaje” bluźnierca. Najbardziej śmiałym wystąpieniem przeciw Bogu pozostaje w badanej poezji niewątpliwie *Konfesata*, w której podmiot mówiący „dekonstruuje istniejący wzorzec *confiteor*, rozwija go, ale tylko po to, żeby przekroczyć go negatywnie (...) akt pokuty zostaje zinfantylizowany, sprowadzony – być może w funkcji ironicznej – do potoku słów, grzechów-niegrzechów, obrazoburczych stwierdzeń”<sup>376</sup>. Zofia Zarębianka mówi wprost o strategii profanacji<sup>377</sup>: „Ostrze dość trywialnej argumentacji wydaje się tu wymierzone w podstawowe prawdy wiary chrześcijańskiej i ma charakter wyraźnie bluźnierczy”<sup>378</sup>. Choć wyznanie bohatera z *Konfesaty* „traci kontakt z językiem sakralnym”, a w tekście jest mowa o doświadczeniu świata, które „wyraża się już w odmiennym [od modlitwy – SG] planie semantycznym”, wykorzystanie formuły inicjalnej wyznania grzechów w liturgii Mszy świętej

---

<sup>376</sup> Tamże, s. 276.

<sup>377</sup> Zofia Zarębianka wyróżniła sześć głównych poetyckich strategii wobec *sacrum*, wykorzystywanych w poezji lat dziewięćdziesiątych: **kontestacji**, **negacji**, **profanacji**, **substytucji**, **kreacji**, **afirmacji**. Z. Zarębianka. *Czytanie sacrum...*, s. 107. Wedle tego podziału Podsiadło stosuje przede wszystkim strategie: kontestacji, profanacji i substytucji.

<sup>378</sup> Z. Zarębianka. *Tropy sacrum w literaturze XX wieku...*, s. 168. W cytowanej w moim rozdziale pracy, wydanej siedem lat później, badaczka dopuszcza możliwość innej interpretacji omawianego wiersza: „(...) trudno orzec, czy mamy do czynienia z zaprzeczeniem sacrum przeprowadzonym przez uruchomienie mechanizmów negacji i skutkującym w efekcie demistyfikacją – tak samego Boga, jak i praktyki sakramentalnej Kościoła katolickiego, czy też z egzystencjalną rozpaczą i krzykiem człowieka poszukującego sensu swojego życia oraz absolutu, mogącego ów sens zagwarantować?”. Z. Zarębianka. *Czytanie sacrum...*, s. 104.



(„Spowiadam się Bogu”) sprawia, że wiersz znalazł się w grupie quasi-modlitw<sup>379</sup>. Znanym prowokacyjnym wierszem Jacka Podsiadły jest także *List do papieża Jana Pawła II. Pocztą niedyplomatyczną* [20 lutego 1991, WR, WZ 438, 439], który budzi jednak większe wątpliwości, jeśli chodzi o zakwalifikowanie go do tekstów bluźnierczych. Nie wiadomo, czy wykpienie katolickiego dogmatu „o nieomyślności urzędu nauczycielskiego Stolicy Apostolskiej”, przedstawionego w wierszu w karykaturalny sposób, jest wynikiem niewiedzy czy celowego ośmieszenia<sup>380</sup>. Natomiast do zdecydowanie bluźnierczych wierszy zaliczyłabym utwór pt. *Piotrze, mój Piotrze*:

(...)

w pokrzywach kuca nagi śmieszny Piotr  
cierpiący na wieczne zaparcie

Piotrze nie jesteś opoką  
nie zbuduję na tobie mojego kościoła  
- nasza wiara zaśnie snem żołnierza  
snem na baczność kradzionym snem na warcie

[6 grudnia 1986, H, WZ 118, 119]

Trzeba zaznaczyć, że wśród wszystkich utworów odnoszących się do *sacrum*, wiersze prowokacyjne występują zdecydowanie w mniejszości i nie wpływają zasadniczo na całościowy obraz relacji Bóg – człowiek ukazanej w tej poezji. Bluźniercze popisy Podsiadły osadzają się przede wszystkim w języku, mają poruszyć wrażliwego odbiorcę, a także przekonać go, że są prawdziwe.

W omawianej poezji często pojawiają się także obrazy walki z Bogiem. Wielokrotnie powtarza się motyw przegranej człowieka w nierównej walce z surowym i nieustępliwym Panem świata:

K. O.

---

<sup>379</sup> Por. : Z. Ożóg, dz. cyt., s. 275 – 277. Zarębianka przyznaje, że w poezji lat dziewięćdziesiątych czasem bardzo trudno ocenić, kiedy można mówić o „bluźnierczym charakterze utworu”, a kiedy kwalifikuje się on do „kręgu *sacrum*”. Badaczka stwierdza także konieczność dopracowania „warsztatu badawczego w zakresie problematyki *sacrum* w literaturze (...), gdyż dotychczas stosowane narzędzia wydają się nazbyt często niezdatne (...) do opisywania coraz bardziej skomplikowanych znaczeniowo tekstów, w coraz większym stopniu wymagających przy interpretacji znaczeń duchowych uwzględnienia czynników antropologicznych, kulturowych i socjologicznych”. Z. Zarębianka. *Czytanie sacrum...*, s. 109.

<sup>380</sup> Z. Zarębianka. *Czytanie sacrum...*, s. 104. Zarówno *Konfesata*, jak i *List do Jana Pawła Drugiego. Pocztą niedyplomatyczną*, zostały opisane w krytyce, w tym miejscu przywołuję wspomniane wiersze tylko jako znane przykłady prowokacji.

co noc licząc wybite zęby i godziny  
masując obolałe metafory  
siadam w narożniku siebie  
na ciężkie oddychanie wierszem  
w każdej walce górą jest Bóg  
ma większy zasięg karzących ramion  
i niewątpliwie lepszą kondycję  
a bić Go po twarzy nie wypada.

[16 lipca 1986, H, WZ 108]

Tekst opisujący boksowanie się z Bogiem można by uznać za programowy dla badanego przeze mnie motywu. Jednak, po pierwsze: walka z Bogiem nie wyczerpuje złożoności relacji człowiek – Stwórca ukazanej w wierszach Podsiadły. Po drugie: liczne sprzeczności w składanych przez podmiot mówiący deklaracjach znacznie utrudniają opisanie zarówno przedstawianych w tej poezji relacji z Bogiem, jak i stosunku do rzeczywistości. W niektórych tekstach podmiot mówi wprost o doświadczaniu sprzeczności dotyczących określonych przeżyć, a także emocji podczas tworzenia:

PRAGNIENIE „ADVAITA”

Cokolwiek mnie spotyka jest oksymoronem,  
Płaczę czytając bajki i śmieszę mnie pogrzeby,  
Każdy krok jest rozdrożem, wszystko ma drugą stronę,  
Pięknie się męczę nie mogąc pisać dwu naraz wierszy.

Popatrz, tyle już wersów  
rozpiąłem jak struny –  
żaden nie sięgnął od końca do końca.  
Każde moje słowo jest słowem pękniętym.

Cokolwiek złączyć chciałbym, Bóg wcześniej już rozłączył.

[12 marca 1988, WW, WZ 76]

W wierszu Bóg zostaje obarczony winą za wieczne rozdwojenie człowieka, za wieczną - jak mówią współcześni filozofowie - niezgodność między *życiem* a *pragnieniem życia*<sup>381</sup>.

---

<sup>381</sup> „Pragnienie, aby być, nie jest tym samym, co *pragnienie, aby żyć* (...). Pragnienie bycia, leżące u podstaw tak archaicznej, jak filozoficznej ontologii, generuje wizję świata, w której życie jest zjawiskiem ubocznym i marginalnym, **wizja ta bowiem rozpina się między dwiema hierofanicznymi skalami**: między wiecznotrwałym,

Tęsknota za „advajtą”<sup>382</sup>, czyli „niepodzielnością” nie wiąże się zapewne u Podsiadły z konkretną religią (hinduizm, a nawet bardziej pierwotnie: braminizm<sup>383</sup>). Jest raczej jednym z symptomów poszukiwania uniwersalnego „złotego środka” wśród znanych bohaterowi Podsiadły (choć nie zawsze w pełni dostępnych) sposobów autokreacji. „Popatrz, jest coś trzeciego w moich oczach, gdy przynoszę ci nieudany wiersz” – wyznaje w finale podmiot czytanego wiersza. Niewypowiedziane, zaledwie przeczuwane sensory, wyłaniają się z gąszczu bardzo osobistych nieraz wyznań powiązanych z różnymi dziedzinami życia. Współczesna poezja zrodziła wielu bohaterów opowiadających swoje historie nieprzerwanie, niemal natrętnie, chaotycznie i spontanicznie<sup>384</sup>. Wydawać by się mogło, że koncepcja spontaniczności podważa znaczenie wątków religijnych wykorzystywanych chętnie i z dużym rozmachem. Tymczasem, niektóre z religijnych znaczeń ewoluują u Podsiadły. Powtarza się też motywy powrotu do sacrum traktowany dzisiaj przez niektórych jako jeden ze znaków postmodernizmu<sup>385</sup>. Co ciekawe, motyw powrotu łączy się we wczesnej twórczości autora *Arytmii*, zarówno z bezradnością, jak i buntem. W prowokacyjnej *Konfesacie* podmiot wyznaje:

---

obojętnym na zmiany, kamiennym dnem pierwotnej materii i zamkniętym w sobie, doskonałym i pilnującym swych granic, skałopodobnym Nieruchomym Poruszycielem, którego centralna nieruchomość ma w sobie coś z kamiennego omfalosa”. A. Bielik-Robson... , s. 18, 19.

<sup>382</sup> „«Advaita» w sanskrycie oznacza «niepodzielność», a kluczową techniką tego systemu jest Atma Vichara, polegająca na wglądzie w Jaźń, który charakteryzuje się taką intensywnością, iż jest w stanie rozerwać wszelkie zasłony iluzji. Produkowana przez ową iluzję «rzeczywistość» dnia codziennego odgradza nas bowiem od doświadczenia jedni i uniwersalności Kosmicznej Świadomości. Advaita postrzegana jest jako klasyczny system wschodni, lecz już z definicji leży ona u podstaw wszystkich szkół mistycznych, które eksplorują świat kryjący poza przepychem pozorów i złudzeń. U podstaw zachodniej tradycji magicznej także kryje się idea manipulacji owymi pozorami celem ich przekroczenia”. Na podstawie przewodnika medytacyjnego: K. Grant, *Przekaz zawarty w milczeniu*, tłum. Krzysztof Azerewicz, Gdynia – Londyn 1990. Cyt. na podstawie: <http://www.scribd.com/doc/49296483/Przekaz-Zawarty-w-Milczeniu-K-Grant> [dostęp: 29.11.2011]. Por. także: *Encyklopedia religii świata...* , s. 1712.

<sup>383</sup> Braminizm i wedyzm – koncepcje religijne dobrze znane w Indiach już w VI – V w. p. n. e., mające znaczny wpływ zarówno na hinduizm, jak i na buddyzm. *Encyklopedia religii świata...* , s. 1711.

<sup>384</sup> O poezji spontanicznej jako: „(...) rodzącej się z pierwotnej potrzeby wypowiedzenia swoich przeżyć, niedbającej o oryginalność (...), obywatelkiej się bez szyldu i estetycznego zaplecza, organicznej, to jest niemal przylegającej do autora (...)” pisze Piotr Śliwiński. P. Śliwiński. *Wiersz jako dziennik intymny (O Jacku Podsiadłym, 1998)*. W: *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*. Kraków 2002, s. 158.

<sup>385</sup> Stefan Morawski przywołuje pięć interpretacji rozumienia artystycznej odmiany postmodernizmu: „(a) jako ściśle antyracjonalistyczny, antyfunkcjonalistyczny, antykonstruktowistyczny (...); (b) jako bazujący na odrzuceniu jakichkolwiek metafizycznych skłonności (...); jako identyfikowany z wieloma, zresztą niejednakowymi, a nawet niekiedy przeciwnymi sobie, symptomami nowej awangardy trwającej od późnych lat pięćdziesiątych do późnych siedemdziesiątych (...); (d) jako nowy trend związany przede wszystkim z poststrukturalizmem, radykalnie przeciwstawiający się wszelkiej „tradycji nowego” (...); (e) jako powrót do sacrum, w ogóle do postawy religijnej, które powinny być głównym źródłem odrodzenia sztuki”. S. Morawski. *O przedmiocie postmodernizmu i podmiocie w postmodernizmie*. W: *Ja, autor. Sytuacje podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*. Red. D. Śnieżka. Warszawa 1996, s. 11. Morawski zaznacza, że poszczególne interpretacje postmodernizmu bywają wobec siebie przeciwstawne, a więc wykluczają się nawzajem. Dodaje: „Widać także od razu, że (e) jest czymś innym niż postmodernizm, gdyż trend antymodernistyczny przybiera różne kształty i wpływa z rozmaitych motywacji i usiłowań”. Tamże, s. 12.

Bezradnie

spowiadam się Bogu w jego pierwszej, drugiej i trzeciej osobie (...)  
że do kościoła nie chodzę, niech teraz On mi się pierwszy ukloni,  
że czekam na znak jakikolwiek, choć **umiem, już umiem żyć z pustką**,  
że będę się modlił wierszami, choć nie wiem do kogo, aż ust ktoś  
nie zatka mi dłońią (...)

[22 sierpnia 1989, WW6]

Do jakich wartości religijnych odwołuje się podmiot u Podsiadły? Na pewno nie chodzi tylko o naukę Buddy. Pustka, którą mogłaby być kusząca propozycja buddyjskiego samowybawienia, Śunjatia, nie staje się nigdy celem większego zainteresowania w twórczości autora *Nieszczęścia doskonałego*. Czy życie z pustką, przyzwyczajenie do pustki oznacza brak konkretnej, także duchowej, perspektywy? Na ile, w ogóle, poczucie pustki można odnosić do kwestii wiary lub niewiary?

## 2. Wobec śmierci: nawiązania do koncepcji archaicznych i ekologicznych

Ponure sądy na temat życia powracają w wielu wierszach, zwłaszcza pochodzących z tomu *Arytmia*. Zbiór zapisujący próbę przewartościowania swojego życia po rozstaniu z ukochaną, porównany zostaje do choroby serca, które odtąd już nigdy nie będzie biło tak samo<sup>386</sup>. Podmiot całego tomu prezentuje się jako ofiara niespełnionego uczucia gloryfikująca swoje męczeństwo. Stąd niepokój zobrazowany metaforą arytmii oznaczającej umieranie z miłości po odejściu Anny Marii. Otarcie się o śmierć zmienia stosunek ocalonego (dzięki postaci „Lidki - pocieszycielki”<sup>387</sup>) także do Stwórcy. W wierszu pt. *Imię ojca: Kamień* dobitnie wyrażony zostaje motyw odwrócenia się od uznanych „świętości”:

(...)

Osiągnąłem wszystko. Mam psa, odbywam spacer  
i regularne stosunki, obywam się bez pisania,  
choć od tego akurat chciałbym na starość powrócić.  
Osiągnąłem? Po prostu przychodziło do mnie wszystko, co należało.

Jak było napisane: nic.

Nic. Nic. Nic.

---

<sup>386</sup> Szczegółowo analizuje *Arytmie* Jerzy Sosnowski, który w interesujący sposób śledzi próby uporania się bohatera lirycznego tomiku ze stratą ukochanej. Por.: J. Sosnowski. *Więcej niż 130 nocy*. „NaGłos” 1995, nr 21, s. 83.

<sup>387</sup> Tamże, s. 93.

I na górze także nic.

W ciągu minuty moje serce dziewięćdziesięciokrotnie zatrzymuje się  
i rusza. Jakby szło zabić Chrystusa albo Johna Lennona.

Imię Matki? Kosa. I biel, którą była otoczona.

[22 stycznia 1991, A, WZ 284]

Człowiek, do którego „wszystko, co należy” przychodzi bez jego planów czy usilnych działań, mógłby być kimś, kto osiągnął spokój. Podmiot stworzony przez Podsiadłą opisuje w kilku wierszach stan wyciszenia bliski buddyjskiej nirwanie. Na przykład, pochodzący z innego zbioru, utwór pt. *I staje się jasność* opowiada o „oświeceniu” czy uspokojeniu przynoszącym długie chwile wyciszenia:

Mam i ja godzinę jasności umysłu,  
gdy sylab bez znaczenia słucham jak przysłów  
a myśl w głowie tarza się w nietkniętej bieli<sup>388</sup>

[13 grudnia 1995, NB, WZ 220]

Czy źródłem jednego i drugiego spokoju mogłaby być, trwająca prawie dekadę<sup>389</sup>, inspiracja nauką Buddy? Pewnie tak, choć w wierszu *Imię ojca: kamień* spokój okazuje się pozorny. Pod powierzchnią codziennych, zrutynizowanych czynności, ukrywa się przecież zwątpienie, a może nawet gorycz. Myślę oczywiście o owym „nic” powtórzonym trzykrotnie, zwielokrotnionym spojrzeniem na puste niebo. Podmiot wygłasza swoją pesymistyczną diagnozę po krótkiej refleksji na temat zwykłych czynności (jedynie pisanie czy chęć, zamiar pisania „na starość” jest ponad nimi) oraz – jak każe nam przypuszczać – po lekturze innych piszących o braku jakichkolwiek hierarchii aksjologicznej. Deklaracja o nieistnieniu żadnej świętości czy żadnej wartości, ukryta za dobitnym podkreśleniem braku sensu istnienia, niemożności wzbicia się ponad materialną stronę istnienia, wnosi widmo jednego ze sposobów

---

<sup>388</sup> Nieco wcześniej od cytowanego fragmentu powstał inny wiersz nawiązujący do jasności umysłu, zatytułowany po prostu *Umysł*. Nie jest to haiku, ale tekst zdecydowanie należy do zwięzłych u Podsiadły, wobec czego przytaczam go w całości: „Jesień, chłód, wiatr gwałtownie / wyrwa z komina dym, / szybko rozgrzewają się kaloryfery. / Topnieje zapasik węgla w piwnicy. / Pralka automatycznie przeżuwa pieluchy Dawida. / Zatrzymuje się, znowu rusza, przebiera w swoich programach / bez najmniejszego wahania, jak ktoś, kto ma czysty umysł” [9 listopada 1995, NB, WZ 219]. Cyt. także: *Nieziemne, bezziemne jedno* [J. Podsiadło. *Cisówka. Wiersze. Opowiadania*. Białystok 1999, s. 33]

<sup>389</sup> Odnoszę się tylko do wierszy, które wybierałam pod kątem poszukiwania motywu sacrum u Podsiadły. Pierwsze teksty powstały w czerwcu 1985 roku, ostatnie – w grudniu 1995.

rozumienia postmodernizmu. Postmodernistycznym można nazwać gest odrzucenia wybranych wartości lub głoszenie przekonania o regresie wszelkich wartości. U Podsiadły jednak tuż przed finałem omawianego tekstu pojawia się dwuwiers podważający ton zwątpienia: „W ciągu minuty moje serce dziewięćdziesięciokrotnie zatrzymuje się / I rusza. Jakby szło zabić Chrystusa albo Johna Lennona”. Postmodernista nie pozwala sobie na takie wyznania, ponieważ rzadko – a już na pewno nie w przypadku jednego wiersza – zdiera maskę konformisty. Protagonista poety mówi głosem nieszczęśliwego kochanka, kogoś, dla kogo miłość jest wartością nie do zastąpienia. Dlatego też zapewne podmiot obiera sobie śmierć, przywołaną w wierszu przez wprowadzenie najbardziej znanych atrybutów, za matkę. Więcej wątpliwości rodzi tytuł wiersza. Czy słowo „kamień” nawiązuje do frazeologizmu określającego serce nieczulej kochanki? Jeśli tak, to czemu zostaje on nazwany przez poetę ojcem? Matką człowieka umierającego z miłości jest śmierć, a ojcem kamień? W innym wierszu, także z *Arytmii*, podmiot stwierdza: „Zmieniam zdanie w kwestii mojego pochodzenia, / nie pochodzę od małpy, pochodzę od kamienia” [*Noc nr 135. Przesilenie*, 25 listopada 1990, A, WZ 266]. Dramatyczne przeżycia w naturalny sposób wyostrzają sądy człowieka dotyczące sposobu postrzegania przez niego sensu istnienia. Wydaje się, że Podsiadły wykorzystuje motyw porzucenia do prezentacji stanowiska wobec wiary. Obraz Boga z kamienia nie raz pojawiał się w poezji, głównie po to, by wzmocnić przekonanie o całkowitym upadku starego porządku<sup>390</sup>. Autor *Arytmii* nie byłby jednak przekonujący w roli nihilisty. Jego bohater wciąż podejmuje próby odnalezienia sensu istnienia, eksploruje nie tylko znane religie, ale także porzucone przez innych archaiczne wyobrażenia o świecie. Pierwsze wyobrażenia o świecie, jak poucza Eliade, opierały się na poszukiwaniu świętości w najbardziej trwałych formach istnienia. Kamień był prymarnym archetypem ontofanii, ponieważ był trwały i cecha ta dawała mu sakralną siłę. Do koncepcji rumuńskiego religioznawcy odnosi się Agata Bielik-Robson, która ujmuje archaiczne rozumienie świętości w następujący sposób:

Kamień, skała wcale nie jawią się tu jako ubogie formy istnienia: przeciwnie, fakt, że nie zawierają w sobie życia, które powstaje i przemija, czyni je silniejszymi z czysto ontologicznego punktu widzenia; ich byt jest „wzbogacony o wiecznotrwałość”. Kamiennosc okazuje się tu uprzywilejowanym, najbliższym *sacrum* umiejscowionym *modus essendi*, które najdokładniej odpowiada „koncepcji bytu i rzeczywistości”, jaką zdaniem

---

<sup>390</sup> Agata Bielik – Robson przywołuje obraz Boga z kamienia, nawiązując do wiersza Herberta pt. *Objawienie* oraz do poematu Yeatsa *Drugie przyjsie*, „gdzie nowy bóg powstaje nie z kobiety, lecz ze Sfinksa, który budzi się ze swego «kamiennego snu» i jako pół-skała, pół-bestia «pełnie ku Betlejem, by się narodzić»”. A. Bielik-Robson, „*Na pustyni*”... , s. 19.

Eliadego zawiera „archaiczna ontologia”. Ontologia ta ma tylko jedną „obsesję”: odkrycie tego, co naprawdę jest, co istnieje na sposób nieposzkodowany, integralny, wieczny i nienaruszalny (...) <sup>391</sup>.

Czy kamień ewokuje u Podsiadły podobne sensory? Kamień mógłby być znakiem odrzucenia uznanych świętości albo dokładnej: odrzucenia sacrum związanego z konkretną religią na rzecz sacrum określanego jako „nowe” czy „czyste”. Poeci współcześni chętnie manifestują niezależność konfesyjną, traktując ją jako symbol niezależności w ogóle <sup>392</sup>. Podsiadło interesuje się literackimi rekonstrukcjami przeszłości w stylu Jamesa George’a Frazera <sup>393</sup> – myślę o sposobie ewokowania uczuć w toku opowieści mającej zaskoczyć, a może i przerazić wrażliwego czytelnika. Poeta nie powołuje się bezpośrednio na *Złotą gałąź* Frazera, wskazuje inne źródło zainteresowań zwyczajami dawnych mieszkańców sąsiednich kontynentów. Jeden z wierszy poprzedza obszerny cytat z *Azteków* Ingi Clendinnen odnoszący się do różnych sposobów umierania. Pierwszy dotyczy składania ofiar z ludzi, drugi nawiązuje do osobliwego zwyczaju Indian Prerii, którzy w czasie ataku melancholii składali przysięgę, że będą poszukiwać śmierci na ścieżce wojennej. Taki wstęp w utworze autora *Arytmii* znajduje rozwinięcie w postaci przeobrażenia spotkania zakochanych (a nawet miłości w ogóle) w rytuał przynoszący śmierć kochankowi. Wydaje się, że to charakterystyczny dla Podsiadły sposób mówienia o miłości: wyolbrzymienie zranienia poprzez porównanie go do przedwczesnej śmierci.

Opowieść o rzeczywistym lub – częściej – wyolbrzymionym trudzie kochania jest szczególnie, ale nie jedynym sposobem snucia refleksji nad sensem wiary. Zranienia dotyczące przeżywania miłości wprowadzają motyw śmierci postrzeganej w omawianej poezji jako finał jednego z wielu etapów życia. Podsiadło wykorzystuje wiarę w reinkarnację, by wzmocnić efekt cierpienia zawiedzionego kochanka. W jednym z wierszy napisanym po odejściu Anny Marii podmiot analizuje przeżycie straty, porównując je do niekończącego się umierania:

---

<sup>391</sup> Tamże.

<sup>392</sup> Pisze Zofia Zarębianka: „Tradycyjnie pojmowane *sacrum* sprowadzone do kategorii chrześcijańskich, tym bardziej zaś *sacrum* ucieleśniane przez i w Kościele katolickim postrzegane (...) bywa jako jeden z zasadniczych elementów (...) kwestionowanej przez tę formację [poetów tworzących po 1989 roku – SG] kultury. Oznacza to, że niekoniecznie bunt przeciw *sacrum* jest tu zawsze rzeczywiście skierowany przeciw «świętemu» jako takiemu, lecz może być niekiedy uderzeniem w pewną postać kultury, identyfikowanej przez nich jako «mieszczańska i burżuazyjna», której tak zmanipulowane czy zidealizowane – w odczuciu tychże pisarzy – *sacrum* bywa wyrazem czy znakiem”. Z. Zarębianka. *Czytanie sacrum...*, s. 103.

<sup>393</sup> O *Złotej gałęzi* J. G. Frazera wspomina we wstępie do wierszy Podsiadły Paweł Marcinkiewicz. P. Marcinkiewicz, *I ja pobiegłem w tę mgłę: o poezji Jacka Podsiadły*, [w:] J. Podsiadło, *I ja pobiegłem w tę mgłę*, Kraków 2002, s. 10.

FALE. FALE. FALE<sup>394</sup>

Wzięłem do ręki kalendarz stuletni i odszukałem rok, w którym się urodziłem ---

Siódmego lutego był piątek. I fala ciepła przesuwana się pod moją twarzą ---

(...)

Odwracam głowę ku oknu i jest tak jak wtedy: oto pierwszy raz widzę świat, niebo i ziemię

(...)

Widzę orła w przestworzach płynącego delfinem, dziewczynę piękniejszą od wrzosów  
i niezliczone samotne kontynenty istnieć ---

(...)

I przyzwalająco opuszczam powieki myśląc o końcu tego świata: oto ostatni raz układam  
głowę na wietrze przyciśniętym do ziemi kamieniem nieba, ubieram się w świeżo  
spadły śnieg i przenikam pierwszą warstwę gleby ---

(...)

Nic się nigdy nie kończy, Lidoczeko, (...), choć

przemijają dzieła mikrobów i giną planety ---

(...)

Niech więc zapanuje radość, bo nie chcę żyć wiecznie przywiązany do wody,

powietrza, światła, słów jak niewolnik ---

Tuż obok nas, oddaleni ledwie o kilka kosmosów żyją twoi bracia; są teraz  
gwiazdozbiorami Daniela i Marcina, dwoma pokrewnymi gatunkami ziół,  
instrumentami muzycznymi ---

Śmierć jest tylko drobnym zabiegiem depersonifikacji, antybiotykiem podanym  
człowiekowi w jego gorączce ---

(...)

Orzeł wyszarpię mi serce i włoży tam pisklę albo ziarno, a pomyśleńcy pochyli się  
nade mną i powiedzą „umarł” ---

Choć nie ma przecież granicy między miodem a solą, choć światło i ciemność nie  
są oddzielone ---

Niech więc znak krzyża opieczętuje moje usta zamknięte wcześniej garścią ziemi,

a w tej samej chwili niech otworzy się gdzieś z trzaskiem owoc kasztana nad głowami

---

<sup>394</sup> Paweł Marcinkiewicz wymienia ten utwór jako jeden z trzech wierszy Podsiadły nawiązujących do buddyzmu. W grupie tej, zdaniem Marcinkiewicza, znajduje się także wspomniana przez mnie wcześniej *I staje się jasność* (por.: s. 7) oraz *Konfesata*. Por.: Tamże, s. 10. utwór *Fale. Fale. Fale* nawiązuje - co starałam się wykazać - przede wszystkim do prymarnego wobec nauk Buddy hinduizmu. Jedyne wyrażoną w tekście wiarę w wielość światów („Tuż obok nas, oddaleni jedynie o kilka kosmosów żyją twoi bracia”) można uznać za nawiązanie do buddyzmu. Do *Konfesaty* powrócę w dalszej części rozdziału. W tym miejscu wspomnę jedynie, że ów prowokacyjny, dobrze znany tekst Podsiadły także mówi o istnieniu wielu światów: „(...) w tej właśnie porze (pora poczęcia człowieka kreowanego w badanej poezji – SG) zmieniając / najczęściej miejsce pobytu zdradzam się z chęcią, by sobie / poszukać znowu jakiegoś nowego świata, gdzie może weselej (...)” [29 sierpnia 1989, WR, WZ 410].



dzieci.

[1 grudnia 1990, WR, WZ 436]

Reinkarnacja zakłada postęp człowieka, zapewnia - wspierana dobrymi uczynkami - „szczyt duchowego rozwoju”. Podsiadło mówi o powrocie do świata w postaci zwierzęcia lub rośliny tak, jakby celowo odwracał kierunek tradycyjnie pojmowanej reinkarnacji. Czy pragnienie jedności człowieka z naturą, z istnieniami innymi niż ludzie jest wyrazem lęku przed kolejnymi zranieniami? Wiersz nie jest wolny od charakterystycznych dla omawianej poezji sprzeczności. Nastrój utworu może być odbierany dwojako. Wstęp przynosi wspomnienie narodzin i pozytywne emocje wyrażone za pomocą metafory wiążącej świat człowieka ze światem natury. Podmiot deklaruje spokój czy poczucie pogodzenia się z koniecznością także wtedy, gdy przechodzi do refleksji nad śmiercią: „przyzwalając opuszczam powieki myśląc o końcu tego świata”. Jednak sama próba określenia stosunku do umierania, droga analogii wykorzystanych do opisu śmierci zdradza niepokój, a nawet strach. Śmierć zostaje w wierszu przedstawiona zarówno jako droga ucieczki od cierpienia (czy lepiej: środek uśmierzający ból, uwalniający od choroby), jak i „zabieg” odbierający człowiekowi jego osobowość. Jeden z elementów budujących pogodny nastrój wiersza, orzeł płynący delfinem w przestworzach, wykorzystuje poeta do opisu okrucieństwa, z jakim przychodzi umierać zdrażonemu (samym odejściem ukochanej) kochankowi. Serce nieszczęśnika zostaje wyszarpane przez króla przestworzy i zastąpione – z dość dużą dowolnością, jak się zdaje – jednym z załączków istnienia innego niż ludzkie. Motyw obcości uznałabym za najważniejszy trop i w kontekście opowieści o miłości, i opowieści o wierze. Protagonista poety opowiada o traumie całkowicie zmieniającej życie i stosunek do życia. Świat staje się obcy dla kogoś, kto czuje, że umarł z miłości, a potem narodził się ponownie. Można powiedzieć, że drugie narodziny odbierają naiwność życia, zwłaszcza gdy nowo narodzony wnosi bagaż „ciężkich” doświadczeń. Poczucie wyobcowania może rodzić także wiara pojmowana w badanej poezji dość szeroko. Wczesne wiersze Podsiadły dowodzą, że poeta dość spontanicznie czerpie z różnych wierzeń. Motyw reinkarnacji pojawiający się w wierszu pt. *Fale, fale, fale* można odnieść do kilku tradycji, także religijnych. Powrót do świata w postaci zwierzęcia może nastąpić – zgodnie z wierzeniami hindusów - na skutek złego postępowania. Buddyzm także nie neguje prawa powtórnych narodzin uwarunkowanych przez czyny, ale zaprzecza istnieniu osoby jako niezmiennego „ja”<sup>395</sup>. Wydaje się, że świat sukcesywnych narodzin u Podsiadły jest bliższy hinduizmowi,

---

<sup>395</sup> Podejście do prawa powtórnych narodzin ujednoczają współczesne teorie dotyczące reinkarnacji, które „zakładają trwałe «ja» dążące do spełnienia się w trakcie kolejnych istnień”. *Encyklopedia religii świata...*, s.

który zakłada istnienie jaźni (*atman*), pojmowanej także jako „nieśmiertelna dusza”, głęboko zespolona z całym wszechświatem (*brahmanem*)<sup>396</sup>. Pragnienie jedności człowieka ze światem jest w wierszu podobne do wyzwolenia, jakie w hinduizmie obiecuje poznanie *atmana-brahmana*: „(...) *atman* doznaje w końcu wyzwolenia ze swej cielesnej powłoki poprzez ostateczne zjednoczenie z *brahmanem*”<sup>397</sup>. Z drugiej strony, to chyba jedyny tekst nawiązujący do koncepcji wschodnich, w którym mowa o całkowitym wyzwoleniu, także od przywiązania do natury: „Niech więc zapanuje radość, bo nie chcę żyć wiecznie przywiązany do wody, / powietrza, światła, słów jak niewolnik”. Deklarację radości tylko w pewnym sensie podważa zakończenie wiersza przywołujące (nie wiadomo właściwie dlaczego) znak krzyża. Chwila śmierci przynosi nowe istnienia, moment odejścia i powrotu jest jednoczesny, jak podkreśla poeta<sup>398</sup>.

Motyw cyklicznej przemiany, w której człowiek może zrównać się ze zwierzętami i roślinami powraca w *Arytmii*:

#### PRZEBIERAŃCY

(...)

Czyż nie jesteśmy roślinami?

Wszystko podobne i wspólne: niedopaloną szczapą, niedokończoną baśń  
i nadłamana gałąź, trawa zmieszana z mleczem i mierzwa psiej sierści,  
sąsiad drepczący o kiju i pomidorowy krzak  
przywiązany do pala śmierci, także daleki dzwon,  
uderzające serce, uderzające podobieństwo, grzmocące skrzydło owada.

Pochód żałobników znika w ciemnym tunelu,  
wynurza się z tamtej strony, wyjdą z ciała samicy  
po zdjęciu czarnej odzieży przebrani za śluz noworodka,  
a może jako winorośl wespną się pędem ku ścianie,  
ubrani w zielony chlorofil pobiegną ku niebu po światło

---

1714, 1715 „To wierzenie, dające poczucie bezpieczeństwa, nie ma oparcia w nauczaniu Buddy”. Tamże. I dalej: „Reinkarnacja oznacza współcześnie pogląd, według którego dusza musi kolejno wcielać się w różne istoty, zanim osiągnie szczyt swego duchowego rozwoju. Doktryna ta opiera się na koncepcji człowieka rozróżniającego wyraźnie ciało, będące jedynie ulotną powłoką, oraz element preegzystencjalny, w zależności od autora mający różne odcienie i nazywany duszą, duchem, ego, wyższym ja, nieograniczonym ja, nadciałem itd. Zgodnie z tym poglądem dusza, która była zjednoczona z Bogiem, odłączył się odeń i sama zamknęła się w świecie fizycznym, w którym różne doświadczenia egzystencji sprawiają, że ukazuje ona powoli świadomość swojej prawdziwej rzeczywistości. Jej ewolucja dokonuje się zgodnie z powszechnym prawem, według którego wcześniej czy później zbiera się owoce swoich działań”. Tamże, s. 1923.

<sup>396</sup> Por. przyp. do wiersza pt. *Wszystko jest iluzją, każdy jest iluzjonistą*.

<sup>397</sup> *Encyklopedia religii świata...*, s. 1712.

<sup>398</sup> Kasztan otwierający się z trzaskiem nad głowami ludzi towarzyszy u Podsiadły motywowi reinkarnacji. Dotyczy to także nowego wcielenia zwierząt. Por. *Z trzaskiem otwiera się kasztan nad naszymi głowami* (NB, WZ 218).

Reinkarnacja pozostaje jedyną koncepcją eschatologiczną w badanej twórczości. Protagonista Podsiadły wybiera pewne rozwiązania, nie dbając jednak o ich stopniowy, zgodny z założeniami każdej koncepcji religijnej, rozwój. Dlatego nadzieja ocalenia, która mogłaby wskazywać najważniejszy duchowy kierunek w tej poezji, pozostaje niedopowiedziana. Obietnica wiecznego powrotu może łagodzić lęk przed przyszłością, może także przywoływać przeszłość. Uprzedmiotowanie przodków w *Arytmii* można traktować jako echo bólu podmiotu mówiącego o cierpieniu i lęku przed przyszłością. Można w tym geście widzieć również potrzebę „poszerzenia” świata rażącego z jednej strony obcością, z drugiej nieuchronnością śmierci niszczącej wszystkie próby „zaprzyjaźnienia się” z życiem. Podsiadło tak, jak każdy człowiek, jak każdy poeta, staje przed wyborem postawy wobec daru i konsekwencji istnienia czy, jak mówi współczesna filozofia, poczucia negatywności istnienia:

Na samym początku pojawia się alternatywa: negatywność tę można albo pogłębić, albo zniwelować; traumę można podtrzymać albo starać się ją uśmierzyć. W pierwszym przypadku dochodzi do usilnego „rozwierania szczeliny”, które akceptuje stan nieprzystawalności człowieka do świata i stara się nadać mu formułę pozytywną: z choroby ontologicznej przekształcić się w nową jakość, nową zasadę życia. Szczelina niezgody otwiera się wówczas albo na transcendencję, która oferuje Wyjście z oprostowanego świata, raz na zawsze ucinając wszelkie próby rekonyliacji i dostosowania – albo na rzecz głębszej immanencji, do której wiedzie wyzwolona wyobraźnia, niejako obraz wklęsły tradycyjnej transcendencji: ulubiona opcja poetów (...). W drugim przypadku natomiast mamy do czynienia z równie usilnym „domykaniem szczeliny”, zacieraniem skandalu negatywnością – albo w geście angażującym nadmiar energii negatywnej w „pojednanie” z bytem (...), albo w geście anulującym negatywność na rzecz czystej, utopijnej afirmacji losu (...)<sup>399</sup>.

Twórczość rówieśników autora *Arytmii* była opisywana jako efekt „domykania szczeliny”, czyli zacierania poczucia negatywności, na przykład, buntem oraz pełną mniejszych i większych skandali ucieczką od świata. Zofia Zarębianka wyznacza nawet zasadnicze kierunki ucieczki w nowej poezji: ucieczka do siebie samego (Marcin Świetlicki), ucieczka do przeszłości (Wojciech Wencel i Krzysztof Koehler)<sup>400</sup>. Podsiadło tworzy wyidealizowaną arkadię anarchistyczną oznaczającą czasem bardzo konkretne miejsca i ludzi. Jeżeli jego bohater ucieka do przeszłości, to po to, by móc się jeszcze kiedyś odrodzić. Być może urzeka go także obietnica wiecznego powrotu przyjmująca w niektórych społeczeństwach

---

<sup>399</sup> A. Bielik-Robson. „*Na pustyni*”..., s. 11, 12.

<sup>400</sup> Z. Zarębianka. *Czytanie sacrum*..., s. 94. Kategorię ucieczki badaczka uznaje za dogodną formułę dla opisu stosunku bohatera po 1989 roku do rzeczywistości, a co za tym idzie także – pośrednio – charakterystyki duchowości ewokowanej w danej twórczości. Tamże.

archaicznych konwencję bajkową<sup>401</sup>. W dawnych społecznościach powtarzanie się świata miało sens poprzez nadawanie zdarzeniom cechy rzeczywistości tożsamej z trwałością<sup>402</sup>. „Dla mentalności archaicznej rzeczywistość przejawia się jako siła, skuteczność i trwanie, toteż rzeczywistością w całym tego słowa znaczeniu jest *sacrum*; albowiem tylko *sacrum* jest w sposób *absolutny*, działa skutecznie, tworzy i sprawia, że rzeczy trwają” – pisze Eliade. U Podsiadły rzeczywistość rozmywa się już na modłę nowożytną, choć poeta próbuje znaleźć namiastkę owej archaicznej trwałości. Myślę o nobilitacji pewnych przestrzeni, o szukaniu miejsc przynoszących – z punktu widzenia współczesnych - największy spokój. Wskazywanie ważnych, wyjątkowych miejsc może pełnić tę samą funkcję co wyróżnianie wybranych wyrazów wielką literą. „Niezliczone czynności konsekracyjne dotyczące przestrzeni, przedmiotów, ludzi itp. zdradzają obsesję rzeczywistości, pragnienie człowieka prymitywnego, aby być”<sup>403</sup> – czytamy u Eliadego. Choć współcześni nie odczuwają tak silnych związków ze światem, także tworzą własne punkty na jego mapie, także ulegają potrzebie zadomowienia, która okazuje się zwykle silniejsza od poczucia obcości. Historia bohatera lirycznego Podsiadły przypomina – w znacznie zawężonym zakresie – los wygnańca opisanego przez Miłosza w *Poemacie po ziemi naszej*:

Gdziekolwiek jesteś, owijają ciebie kolory nieba,  
tak jak tutaj, przenikliwie oranże i fiolety,  
zapach rozartego w palcach liścia tobie towarzyszy  
nawet we śnie, ptaki są nazwane  
językiem tego miejsca (...)

Gdziekolwiek jesteś, dotykasz kory drzew,  
próbując jej chropowatości, innej a domowej.  
wdzięczny za wschody i zachody słońca

---

<sup>401</sup> „Podczas inicjacji nowicjusz poznaje mity, które opowiadają o czynach totemicznych przodków żyjących na początku czasu. Następnie dowiadyuje się, że on sam stanowi reinkarnację jednego z tych przodków. W mitologii konkretnego bohatera odkrywa on swą własną bajeczną biografię, swoje wspaniałe wyczyny w epoce początków. Niektóre przedmioty materialne są dowodem na jego wcześniejszą i chwalebnią egzystencję na ziemi”. Eliade. *Historia wierzeń i idei religijnych...*, s. 400. Przywołany fragment odnosi się do dawnych wierzeń Australijczyków.

<sup>402</sup> M. Eliade. *Mit wiecznego powrotu*. Tłum. K. Kocjan. Warszawa 1998, s. 103. „Stworzenie świata [w społeczeństwach archaicznych – SG] odtwarza się (...) co roku. Owo wieczne powtarzanie aktu kosmogonicznego, który przemienia każdy Nowy Rok w inaugurację Ery, pozwala na powrót zmarłych do życia i podtrzymuje nadzieje wierzących w zmartwychwstanie ciała. (...) Wtedy zmarli b ę d ą m o g l i powrócić, albowiem wszelkie bariery między zmarłymi i żywymi zostaną zniesione (...), i p o w r ó c ą, ponieważ w tej paradoksalnej chwili czas zostanie zawieszony i dzięki temu będą mogli na powrót stać się współczesnymi żywy. Skądinąd, z uwagi na przygotowywanie nowego Stworzenia, mogą mieć nadzieję na powrót do trwałego i konkretnego życia”. Tamże, s. 73, 74.

<sup>403</sup> M. Eliade. *Mit wiecznego powrotu...*, s. 20, 21.

gdziekolwiek jesteś, nie zdołasz być obcy<sup>404</sup>.

Miłoszowskie odnajdywanie podobieństw między realnymi przestrzeniami Litwy i Ameryki zastępuje Podsiadło łączeniem elementów z różnych, także tylko wyobrażonych, przestrzeni. Obaj jednak przekonują bardziej do możliwości tworzenia, budowania na nowo niż głoszą rozproszenie podmiotu współczesnej poezji<sup>405</sup>. Paradoksalnie, niemożność wiązania twórczości autora *Nieszczęścia doskonałego* z żadną z tradycji można traktować jako znak przewycięzania poczucia wyobcowania z tego świata. W poszukiwaniach, wykraczających ostatecznie i poza religie Wschodu, i poza budzącą większe zaufanie archaiczną koncepcję rzeczywistości, jest miejsce zarówno na bunt przeciw jednemu, z góry ustalonemu porządkowi, jak i na próby pojednania się z bytem. Tak rozumiem nazywanie „świętymi” miejsc i osób wybranych przez protagonistę Podsiadły. Miejsca można podzielić na rzeczywiste i nadrealne (wymarzone). Pierwsze to miejsca dzikie, położone z dala od wielkich miast, chroniące przed ludźmi. Funkcję niszy ekologicznej pełni w tej poezji przede wszystkim las i rzeka<sup>406</sup>. Nie chodzi więc o konkretne miejsce na trasie opisanych podróży do różnych zakątków Polski, Litwy, Białorusi czy Czech, ale o tradycyjnie rozumiany świat przyrody. Natura, pojęta jako przestrzeń wolna od śladów ludzkiej działalności, stanowi dla protagonisty Podsiadły *quasi-sacrum*<sup>407</sup>, znajdujące się zawsze poza granicami jego buntu.

Miejsca nadrealne to przede wszystkim Ameryka, przywoływana w tekstach jako wizja kraju, w którym mogą spełniać się anarchistyczne sny o szczęściu i wolności bez granic<sup>408</sup>.

---

<sup>404</sup> Cz. Miłosz. *Wiersze II*, s. 320, 321. W: tegoż. *Wiersze (I – V)*. Red. J. Błoński, A. Fiut, M. Stala. Kraków 2000 – 2009.

<sup>405</sup> Nycz mówi o „strategii zadomowienia” przeciwstawnej wobec „strategii obcości” u Gombrowicza. R. Nycz. *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*. W: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*. Red. E. Balcerzan i W. Bolecki. Warszawa 2002, s. 23 – 29. Pisze Nycz: „Depozytariuszem historyczności jest dla Miłosza przede wszystkim język, który, choć nie osiąga nigdy nieuchwytnej istoty poszczególnego istnienia, najlepiej przechować pozwala ślady ludzkiej obecności na ziemi – w swych dyskursywnych własnościach, idiomatycznych zwrotach, imionach własnych i miejscowych nazwach. Dlatego jest to – tak często – „język [tego] miejsca”; bowiem w nim to, co powszechne i uniwersalne, zespolone zostaje najściślej z tym, co poszczególne i konkretne, dzięki czemu zachowana zostaje zawsze szansa na zadomowienie – czy będzie nią nostalgiczne marzenie o powrocie do „miejsc utraconych”, czy nadzieja na przewycięzanie obcości innego doświadczenia”. Tamże, s. 23, 34.

<sup>406</sup> O ucieczce do świata natury pisałam w artykule pt. *Analogie ludzko-zwierzęce w twórczości Jacka Podsiadły*. W: *(Inne) zwierzęta mają głos*. Red. D. Dąbrowska, P. Krupiński. Toruń 2011, s. 96 – 123. Ten kierunek ucieczki wiąże się nie tylko z buntem przeciw cywilizacji – dobrowolne wykluczenie się ze społecznego współistnienia jest próbą odkrycia własnej tożsamości.

<sup>407</sup> Pojęcie *quasi-sacrum* przytaczam za Zofią Zarębianką, która definiuje je jako „substytut sacrum absolutnego”. Z. Zarębianka. *Czytanie sacrum...*, s. 107. Zgodnie z innym zaproponowanym również przez tę badaczką podziałem, zwrot ku naturze wiąże się w badanej poezji z tzw. strategią substytucji: „Pojawia się ona u Podsiadły we wszystkich tych tekstach, które jako sacrum traktują miłość między kobietą a mężczyzną oraz świat przyrody. W nich właśnie upatruje liryczny bohater tekstów Podsiadły sfery ocalenia”. Tamże, s. 107, 108.

<sup>408</sup> „To typowy przykład utopii eskapistycznej – cała Ameryka staje się dla bohatera wyobrażeniem Wyspy Utopii i Krainy Wiecznej Szczęśliwości zrealizowanego ideału, w którym nie ma miejsca na przeznaczenie, los, nędzę

Ameryka funkcjonuje w poezji Jacka Podsiadły jako rezultat odczytania założeń tamtejszej kontrkultury lat 60. i 70.<sup>409</sup> – odczytania unieważniającego znaczenie czasu i przestrzeni dla realizowania tych założeń na gruncie polskim. Odwołania do Ameryki stanowią zatem przykład stwarzania retorycznej rzeczywistości, która mimo to pretenduje (może nawet bardziej niż owe realne miejsca dzikie, które znudziły w końcu bohatera Podsiadły, z podróżnika czyniąc zwykłego obywatela miasta) do roli *quasi-sacrum*:

Zawsze już będę wędrował  
do jakiejś Ameryki. Za Chlebem  
i wolnością

[*Dobre lata siedemdziesiąte*, WZ 236]

Zachwyt nad Ameryką buduje zapewne także lektura XIX-wiecznych amerykańskich transcendentalistów: Henry’ego Davida Thoreau oraz Ralpa Waldo Emersona. W nauczaniu Emersona największe znaczenie dla badanej poezji przypisałabym pojęciu intuicji, dzięki której człowiek może przekraczać ograniczenia ciała, rozumu, zmysłów i tradycji<sup>410</sup>. Podkreślanie ogromnej roli instynktu oraz wiara w sumienie jak podstawowy, wewnętrzny głos nakazujący człowiekowi drogę poznania zaowocowało w nauczaniu mędrca z Concord teorią nadduszy, którą można rozumieć jako pierwotną Jaźń. Jednak Emersonowski człowiek zaproszony przez Boga do współtworzenia świata, do harmonijnego, zgodnego z naturą życia, nie zyskał wystarczającej aprobaty u buntownika kreowanego przez Podsiadłę. „Duchowym mistrzem” protagonisty Podsiadły stał się inny z czołowych przedstawicieli radykalnego skrzydła transcendentalizmu nowoangielskiego. W latach siedemdziesiątych ukazują się w Polsce pierwsze utwory Henry’ego Davida Thoreau, autora słynnego *Obywatelskiego nieposłuszeństwa*. Thoreau pełni w omawianej twórczości rolę przewodnika na szlaku wiodącym od oddalenia od ludzi na bezpieczne „łono natury”. Zarówno „mistrz”, jak i „uczeń” nie przepadają za towarzystwem innych, krytykują przedstawicieli władzy oraz propagatorów cywilizacji, wyznają głęboką wiarę we własny indywidualizm. Jednak tak, jak refleksje

---

kondycji ludzkiej, również w wymiarze społecznym”. S. Stabro. *Jacek Podsiadło a kontrkultura*. W: tegoż: *Klasyki i nie tylko... . Studia o poezji XX wieku*. Kraków 2012, s. 255.

<sup>409</sup> Marian Stala w roku 1990 na łamach «brulionu» skonstatował, iż Podsiadło rezygnuje z uczestnictwa w kulturze wysokiej, odrzuca związane z nią w Polsce powinności, a odwołuje się do tego, co jest „przeciwkulturą”: „Aby opisać kontury poetyckiego świata Podsiadły «(...) wystarczą (...) pop – czy kontrkulturowe wyobrażenia (...). Także akceptacja świata (...) niewiele wykracza poza to, co znaleźć można w upowszechnianych przez kontrkulturę lat 60. i 70. przekonaniach, żywiącej się kilkoma myślami o wschodniej proveniencji»”. M. Stala. *Nowi skamandryci?* „brulion” 1990, nr 16, s. 27.

<sup>410</sup> O wpływie lektury amerykańskich transcendentalistów piszę w artykule poświęconym wątkom ekologicznym w poezji Podsiadły. Por.: S. Grzeszna. *Analogie ludzko-zwierzęce...* s. 106 – 109, 118 – 121.

Thoreau dotyczą jego doświadczeń, tak u autora *Arytmii* związane są jedynie ze skłonnością do wyolbrzymiania własnych przeżyć. Staje się to widoczne zwłaszcza wtedy, gdy Podsiadło wplata we własne wiersze cytaty z innych dzieł (z Thoreau cytuje chętnie *Walden, czyli życie w lesie*). Niektórzy krytycy nazywają poetę nawet „mistrzem wielu rejestrów”<sup>411</sup>, podkreślając umiejętność łączenia relacji potocznej z poezją metafizycznego zadziwienia. Trudno byłoby odpowiedzieć na pytanie, czy Podsiadło w podobny sposób przetwarza tylko wybrane elementy tradycji religijnych. Można jedynie zastanowić się, co w kontekście refleksji nad sacrum, wydaje się ważniejsze: uciekanie od rzeczywistości i tworzenie własnych utopii czy „ugoda” z życiem i otwieranie się na transcendencję?

### 3. Wobec sacrum

Tworzenie utopii wiąże się z pragnieniem ucieczki przed rzeczywistością, a ucieczka z trudnością ze znalezieniem w rzeczywistości sensów wystarczająco istotnych, by widzieć w istnieniu trwałość, czyli część ocalającą człowieka. Podmiot współczesnej poezji ucieka, bo nie znajduje dla siebie odpowiedniego miejsca, odpowiedniej przestrzeni, a jednocześnie nieustannie tej przestrzeni poszukuje. Niekiedy tworzy tę przestrzeń, czerpiąc także z tradycji religijnych i niejako pośrednio poszukując sacrum. W zasadzie samo poszukiwanie rozumiane jako pragnienie zmiany, poznawanie innego, wprowadza w świat modernizmu, którego znakiem rozpoznawczym „jest uznanie innowacyjności za nadrzędne kryterium i tradycja «nowego»”<sup>412</sup>. Niezależnie od tego, co ostatecznie wpłynęło na zainteresowania tradycją Wschodu (transcendentalizm amerykański czy własne poszukiwania pierwotnej Jaźni, wsparte założeniami hinduizmu) lub wierzeniami ludów pierwotnych (lektura *Żelaznego Jana* Roberta Bly’ a czy podróże, kierowane „przewodnikami” typu: *Aztekowie*), dzięki szeroko zakrojonym poszukiwaniom *sacrum* kontynuuje on „tradycję nowego”. Jednak powtarzanie modernistycznych wzorców poszukiwań duchowych okazuje się niewystarczające dla współczesnych. Godzenie kilku tradycji w jednej, tworzonej indywidualnie „strategii bycia w kulturze”<sup>413</sup>, jest już znakiem współczesności, w której „wszystko, co stałe wyparowuje”<sup>414</sup>.

<sup>411</sup> Por.: M. Cichy. *Bunt nostalgiczny*. „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 236.

<sup>412</sup> Odwołuję się do koncepcji Nycza popierającego tezę, iż tradycja młodopolska nie tylko domyka wiek dziewiętnasty, ale przede wszystkim inauguruje literaturę nowoczesną. Nycz pisze o tradycji młodopolskiej jako „wczesnej założycielskiej fazy literatury nowoczesnej, tradycje, które w efekcie zapewniły jej jedność i ciągłość rozwoju przez następne (mniej więcej) pięćdziesięciolecie. Jeśli (...) przyjąć, iż znakiem rozpoznawczym tej formacji jest uznanie innowacyjności za nadrzędne kryterium i tradycja «nowego», to za czytelny sygnał wejścia literackiej formacji modernistycznej w fazę schyłkową uznać wypada oznaki «znużenia estetycznego»”. R. Nycz. *Język modernizmu...*, s. 40. Por. także wstępne uwagi o modernizmie; tamże, s. 9 – 17.

<sup>413</sup> Herold Bloom określa podmiotowość jako „strategię bycia w kulturze”. Podaję za: A. Bielik – Robson. *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000, s. 13.

<sup>414</sup> Tamże.

Tylko (...) subiektywność nowoczesnej jednostki zdolna jest do sztuki negocjacji między indywidualnością a poczuciem więzi, między potrzebą oryginalności a poczuciem zobligowania przez tradycję, między kreatywnością, a koniecznym naśladownictwem, które umożliwia trwanie kultury. (...) Wszystko zależy od jej woli *uczestnictwa*<sup>415</sup>.

Zdaniem Agaty Bielik - Robson, podmiot współczesny (jako kategoria egzystencjalna) to jedyny konstrukt, który jest z jednej strony zdolny znieść napięcie między licznymi (a kluczowymi) sprzecznościami organizującymi poszukiwania własnej tożsamości, z drugiej zaś jest niezwykle kruchy, wrażliwy<sup>416</sup>. Powołaniem tak rozumianego nowoczesnego podmiotu jest znalezienie nowego centrum w świecie „nieokiełznanej zmiany”. Szukanie takiego centrum – nieskazitelnego *sacrum* wpisuje próby podejmowane w poezji Jacka Podsiadły w strategię radzenia sobie z „kondycją separacji”(osłabienia lub zerwania więzów pierwotnej zależności z niegdyś życiodajną tradycją)<sup>417</sup>. Samo szukanie centrum jest powtarzaniem najważniejszej czynności człowieka religijnego sprzed wieków, sednem budowania własnego świata. Świat protagonisty Podsiadły jest, na pierwszy rzut oka, całkowicie wyalienowany z rzeczywistości historycznej. Widzimy w nim buntownika, duchem z Młodej Polski, propagującego na dodatek ruchy kontestacyjne także sobie niewspółczesne. Poza formacją „Wolność i Pokój”, wpisującą się w rzeczywistość historyczną „jego czasu”, bohater liryczny Podsiadły sięga bądź do ruchów z przeszłości, bądź też z zupełnie innej rzeczywistości politycznej i społecznej. Bunt powstaje więc w oparciu o nieistniejące (już lub w ogóle na danym gruncie) idee, co potwierdza osadzenie prowokacji u Podsiadły przede wszystkim w języku.

Autor *Kry* modernizuje język, nie wskazuje jednak nowych tropów na drodze duchowych poszukiwań. Nie tyle pozostaje nową samotną wyspą na religijnej mapie współczesności, co wpisuje się w tradycję izolowania od otoczenia wzorem mnicha w klasztorze lub członka „kolonii sekciarzy”. Zdaniem Stanisława Stabro „utopię kontrkultury rekonstruowaną w wierszach Podsiadły zaliczyć możemy do utopii heroiczych, ze

---

<sup>415</sup> Tamże.

<sup>416</sup> Badaczka traktuje podmiot współczesny „jako wartość, która domaga się obrony”. Píše: „Akceptując nieuchronność ataku, godzę się tym na definicję podmiotu, który niewiele ma wspólnego z triumfalnym, władcym *cogito*: jako wartość, która domaga się obrony, podmiot odsłania swoją kruchość, niepewność, warunkowość. Nowa subiektywność, postponowoczesna, która będzie w stanie przetrwać napaści podejrzliwych dekonstruktorów, jest więc tworem paradoksalnym: z jednej strony słabym, bo nieoczywistym, domagającym się obrony – z drugiej jednak silnym, bo zahartowanym w ogniu walki. Jest konstrukcją ucieleśniającą mądrość jednego z nietzscheańskich aforyzmów: *Co mnie nie zabija, to mnie wzmacnia*”. Tamże, s. 10.

<sup>417</sup> Tamże, s. 11, 12.



szczególnym uwzględnieniem «utopii zakonu»<sup>418</sup>. Wedle innego podziału, utopia Podsiadły należy do grupy tzw. „przeżywanach”, które „dążyły do pojednania człowieka i świata, likwidacji rozdzwiewu między tym co wewnętrzne i zewnętrzne na wyższym piętrze poznania”:

Dobro osiągnięte na drodze pozaracjonalnego poznania oraz Pokój i Miłość miało wyprzedzać zło. Taki rodzaj utopii zawierał wspólne dla ruchu kontrkultury wartości: egalitaryzmu, wolności i braterstwa oraz silnie zinternalizowany i rygorystycznie wypełniany nakaz: nieagresji, ogólnoludzkiej solidarności, odrzucenia pozorności rzeczy oraz dominacji nad innymi ludźmi i całą żywą przyrodą<sup>419</sup>.

Wydaje się, że protagonista Podsiadły nie doprowadza pielęgnowanych w tej poezji napięć do momentu, w którym potrzeba indywidualności godzi się z poczuciem więzi wspólnotowych (cenionych na przykład w hinduizmie). Z drugiej strony do budowania własnej tożsamości nie wystarcza mu też buddyzm, kładący duży nacisk na indywidualne potrzeby uczniów Buddy<sup>420</sup>. Czy zatem obcość, odczucie samotności, także pustki duchowej stoją na piedestale w omawianej twórczości?

Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że poezja Podsiadły wymyka się podziałom na kolejne utopie. Lektura wierszy autora *Kry* może sprawiać wrażenie, jakby przemawiały do nas dwie osoby. Kiedy jedna buntuje się, ucieka, poszukuje nowego, druga sygnalizuje – już od pierwszych wierszy – istnienie niepodważalnego dobra w świecie. Kiedy jedna przekonuje, że dystansuje się od wszelkich (także religijnych) sporów, że jest ponad nie; druga przemawia jak chrześcijanin, i odwrotnie. Rozszczepienie traktowane jako typowe dla współczesności miesza melodię anarchii z melodią harmonii. Negacja dokonuje się w badanej poezji „w imię buntu i anarchizującej z ducha tęsknoty za rzeczywistością lepszą: wolną od presji przemocy, konwenansu, zakłamania, w imię wolności, prawdy, natury, miłości dobra (...)”<sup>421</sup> – przekonuje Zarębianka. Na ile wyróżniane przez poetę słowa, sygnujące pragnienie miłości, prawdy i dobra, rzeczywiście porządkują omawianą poezję?

Bohater Podsiadły jako ktoś poszukujący ładu w świecie mówi o pewnej misji czy powołaniu. Najprościej byłoby chyba powiedzieć, że jest to powołanie do czynienia dobra. W

---

<sup>418</sup> „Utopie takie sąsiadują z eskapistycznymi i są realizowane przez wspólnotę, zamykającą się we własnym gronie. (...) Najczęściej w grę wchodzi nie tyle wyodrębnienie przestrzenne, co duchowe. Jako przykłady podaje Szacki dekadentów, bitników, hipisów, demonstrujących poprzez swój styl życia odrębność własnego systemu wartości od powszechnie przyjętych w danym społeczeństwie. Utopiści zakonu nie starają się jednak zmieniać świata. Tworzą w nim wyspę”. Por. J. Szacki. *Spotkania z utopią*. Warszawa 1980, s. 53 – 54. Cyt. za: S. Stabro, *dz. cyt.*, s. 255.

<sup>419</sup> A. Jawłowska. *Drogi kontrkultury*. Warszawa 1975, s. 270, 272 – 273.

<sup>420</sup> Dla rozważenia przyczyn, które wpłynęły na odrzucenie buddyzmu, warto byłoby uwzględnić podejście tej tradycji do ciała, sprzeczne zupełnie z kultem ciała u Podsiadły.

<sup>421</sup> Z. Zarębianka. *Czytanie sacrum...*, s. 94.

jednym z wczesnych wierszy pojawia się wyznanie, które można potraktować jako akt żalu czy nawet spowiedź:

\* \* \*

czy starczy sił na rozwarcie szczęk  
nam którzy  
zabroniliśmy gwoździom Miłości do dłoni  
zgodziliśmy się na pokrewieństwo z małpą  
i traktujemy to jako usprawiedliwienie  
którzy mówimy jestem tylko człowiekiem  
żądamy dowodów na istnienie Boga  
nie mając dowodów na istnienie siebie  
którzy Chleb Prawdy smarujemy masłem retoryki  
nam którzy nienawistnie zaciskamy szczęki  
na widok zaciśniętych szczenek brata  
czy starczy sił?

[24 lipca 1985, WR, WZ 371]

Dość ogólnikowe „my”, które może oznaczać po prostu ludzkość, oskarża poeta o okrucieństwo, brak wiary, kłamstwo i skłonność do nienawiści. W wierszu pojawia się nadzieja, że mimo tylu przewinień, niedoskonałości jest ktoś lub są ludzie zdolni oprzeć się złu. W innym, napisanym wcześniej utworze, wybranym okazuje się protagonista poety:

#### MOBILIZACJA

siedzę piszę wiersz  
ciepło przytulnie  
(...)  
przychodzi Bóg  
z miną jak do Piotra  
gdy mówił pójdź za mną

podnoszę oczy bez strachu  
patrz Boże piszę wiersz

a On do mnie srogo  
w Chile znów masakra  
jutro w RPA mają powiesić trzech Murzynów  
w Wietnamie torturują

Czy Podsiadło wykorzystuje motyw powołania jednego z apostołów<sup>422</sup>, by opowiedzieć o swoim własnym powołaniu, o misji szukania dobra w „złym” świecie? Podmiot wiersza podkreśla swoje pokojowe nastawienie. Osoba mówiąca sprawia wrażenie kogoś, kto czeka na aprobatę Boga tak, jak dziecko czeka na pochwałę rodzica („podnoszę oczy bez strachu / patrz Boże piszę wiersz”). Nie tyle jest tu jednak mowa o zaufaniu, co o pragnieniu znalezienia zaufania do Stwórcy, może nawet o potrzebie dziecięcej ufności. Krótkie wersy, składające się w dużej części czasowników, odzwierciedlają życie „w ruchu”, świetnie eksponują także tytuł wiersza. *Mobilizacja* pokazuje, że Podsiadło potrafi wznieść się ponad patos obciążający jego teksty odnoszące się do związku człowieka i wiary. Element religijny, jeśli tak można nazwać „przyjście” Boga, niszczy azyl piszącego wiersz. W utworze dwukrotnie powraca motyw tworzenia zobrazowany jako działanie przynoszące spokój. Krótko mówiąc, „ciepło, przytulnie” jest tylko do momentu rozmowy z Bogiem. Dialog człowieka ze Stwórcą wnosi rozproszenie, niepokój i absurdalne poczucie winy.

Nastrój sygnalizujący niepokój czy rozdrażnienie towarzyszy wielu refleksjom na temat wiary. Bóg jest w omawianej twórczości opisywany, nie zostaje jednak nazwany – wszystko zgodnie z duchem kontestacji promującej unikanie gotowych formuł. W wierszu pt. *Incipit* [funkcję incipitu pełni w tekście literka „n”, jak „nie wiem”, albo „nie”(?)] podmiot podkreśla potrzebę izolacji od innych także szukających Boga: „zbudowałem w sobie falochron / zza niego zerkam nna morze / i tylko czasem fala cofając się zabiera coś bardzo mojego”. I zaraz dodaje:

a oni regularnie przychodzą  
bo podobno kazał im nnawiedzać chorych nnawiedzonych i innych  
mówią że wszystko jest nnieskończenie proste  
wierzą nnawet że Bogu można nnadać imię głupcy  
klóćą się o to imię  
długo słyszę ich podniesione głosy  
stojąc nna nnajwyższym słupie falochronu.

[10 sierpnia 1986, H, WZ 112]

<sup>422</sup> Trudno oprzeć się pokusie i nie przypomnieć, że ten sam apostoł, w wierszu napisanym dwa lata później, stał się ofiarą błuźnierczych wystąpień poety. Myślę o utworze pt. *Piotrze, mój Piotrze* przywołanym w pierwszej części rozdziału.

Bóg, którego człowiek nie potrafi nazwać, pozostaje niedostępny, zbyt wielki dla swoich wyznawców. Z drugiej strony, ktoś, kto nie ma swojego imienia, nie może zaistnieć naprawdę. Być może dlatego bohater Podsiadły próbuje nadać Bogu nowe imię. Gdyby spisać wszystkie imiona (a właściwie definicje) Boga - na przykład zachowując chronologiczną kolejność, w jakiej są przywoływane w tekstach - powstałby całkiem interesujący i dość obszerny poczet. Znajdziemy w nim różne, czasem wykluczające się imiona i określenia Boga: Przyjaciela; Boga nieznanego; niewzruszonego; Bezimiennego; Boga, który miewa humory, stoi w oknie; chwilami jest beczynny i „na zgubę wie dzie znieawidzony tłum”, Pana B.; Pana najlepszego bo nieobecnego; kogoś, kto ma bardzo dużo wolnego czasu; tego z tyłu, podążającego za człowiekiem; Oświeconego (nie chodzi o Buddę) oraz Astro-loga dyktującego ruchy gwiazdom. Gdyby z kolei zbadać częstotliwość, z jaką pojawiają się w wierszach poszczególne określenia, prym wiódłby Bóg nieznanany, humorzysty i chwilami beczynny. Choć zaprezentowane w badanej poezji językowe popisy nie oddalają się bardzo od chrześcijańskiego paradygmatu, Bóg u Podsiadły pozostaje Bogiem (poeta także używa wielkiej litery) nienazwanym.

W omawianej twórczości zaistnieją, a więc zachowają swoje imię, inne postaci ze świata chrześcijańskiego. Poeta często odwołuje się do nauki i cierpienia Jezusa Chrystusa, głosi też kult Matko Bożej. Wątek Męki Chrystusa przywoływany jest najczęściej poprzez analogię do doświadczenia miłości do kobiety, bądź też zranionej miłości własnej. W drugim przypadku zwykle pojawia się patos wynikający ze zbyt dosłownego porównania swych przeżyć do śmierci Chrystusa<sup>423</sup>. Szacunek dla ziemskiej Matki, pisanej zawsze wielką literą, znajduje duchowy wymiar w czci okazywanej Matce Boga. Jeden z późniejszych zbiorów Podsiadły zawiera utwór przeznaczony do śpiewu poświęcony Matce Boskiej Ostrobramskiej. W pierwszej części podmiot błaga o litość nad cierpiącymi ludźmi, z którymi się solidaryzuje: „Kiedy czekamy na słońce, żeby wygrzewać w nim rany, / Matko Boska Ostrobramska, zlituj się nad nami”. W drugiej - powraca troska o duchową przyszłość kolejnych pokoleń:

---

<sup>423</sup> Za przykład może posłużyć chociażby *Petycja*, napisana niemal w tym samym czasie, co *Świątynia*: „Ukrzyżuj go. Jechał bez biletu, / biegł po schodach na złamanie serca, / budził ptaka w starcach ułożonych piętrami do snu, / nie wiedział, jak się zachować na wycieraczce, / jego ubranie płonęło. Ukrzyżuj. / Przybiegł, by mówić o śmierci, / o tym, że koszula, w której się ukrywam / jest rezerwatem, gettem, trumną. / Wyglądał, jakby wierzył w Miłość. / Rozrzucił się po ścianach wielkimi gestami, / Odkroił kawałek siebie i cisnął na biały obrus. / Był ptakiem. Ukrzyżuj go jeszcze w tramwaju” [12 listopada 1986, LL, WZ 22.].

MATKO BOSKA OSTROBRAMSKA (PIOSENKA)

(...)

Nasze dzieci ni razu nie przyjdą do Twego obrazu,  
polecą na sztuczne tęcze, i nie da się ich wyręczyć  
na kresach nocy, gdzie smutek wesoło pobiera myto.  
I los klnąc jak szewc je weźmie na zużyte kopyto,  
i będzie samo południe, zegary wybiją dwunastą,  
i w srebrną mgłę się rozlepi biel ścian Katedry i Baszty.  
I będę w tej mgłę jak dzieci, rodziców nie będzie przy nich,  
Matko Boska Ostrobramska, zlituj się nad nimi.

[K 25, 26]

Wydaje się, że takie teksty (nawet, jeśli część z nich zawiera „dla równowagi” element podważenia świętości boskiego adresata) odsłaniają sentyment do przeszłości i wiary przodków, przynoszą także obraz człowieka bardziej pogodzonego z życiem. Można powiedzieć, że ostatnie zbiory poety są „ugodowe” w stosunku do wcześniejszych w tym znaczeniu, że sprzeczności widoczne w badanej poezji zostają złagodzone.

\* \* \*

(...)

Dosyć było czasu, i jeśli zostało go mało,  
zdążyłem już dać odpowiedź wykrzyknikom diabła. (...)

Prawda, miotałem się. Wszystkie moje riposty  
były ciosami na oślepa. Wysokie mrzonki czerpałem  
z niskich instynktów. Byłem jak zwierzę,  
które dostało rozumu i zapragnęło czegoś,  
co stało w ludzkich świątyniach i ponad ludzkim prawem,  
w niedorzecznym pięknie i w jaskrawej sprzeczności.

[K 5]

W wywiadzie z 2012 roku poeta stwierdza, że młodzieńcze, także buntownicze wiersze wiązały się z poszukiwaniem sensu wiary<sup>424</sup>. Przyznaje – niemal trzydzieści lat po napisaniu

---

<sup>424</sup> *Na co dzień raczej nie rozpaczam. Rozmowa z Jackiem Podsiadłą.* Korzystam z wersji elektronicznej: <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/5085-na-co-dzien-raczej-nie-rozpaczam.html> [dostęp:

*Świątyni* – że swojego rozumienia kościoła nie wiązał nigdy z konkretną instytucją. Wspomina także o miłości jako najważniejszej wartości. Wydaje się, że dążenia przedstawione w badanej poezji znajdują duże oparcie w chrześcijańskim paradygmacie wartości. Dobro i Miłość jako wartości przywoływane w wielu wierszach równoważą szale wagi znaczeń u Podsiadły. W dużej części wytyczają też określony kierunek poszukiwań „lepszego świata”. Znów przywołam jeden z wcześniejszych utworów. Tekst należy do liryki wyznania i zawiera kilka istotnych odniesień do badanego przez mnie motywu:

#### IMPREZJONIŚCI

(...) Czasami przypominały się nam wszystkie pojedyncze punkty,  
jakie straciliśmy, i ogarniał nas zachłanny smutek.

**Szukaliśmy wtedy Boga, nie wiedząc o tym.** Zaglądaliśmy do kieliszka,  
do szaf i tapczanów, przetrząsaliśmy kieszenie,  
zdejmowaliśmy obrazy ze ścian i studiowaliśmy mapy.

**Wszelkie ślady, jakie udawało nam się znaleźć,  
były śladami zostawionymi przez ludzi.**

**Więc znajdowaliśmy tylko namiastkę tego,  
czego pragniemy.**

[15 września 1987, LL, WZ 25]]

Jak mówi wiersz, namiastkę Boga stanowiła i czystość Anny Marii, pierwszej i największej miłości, i oczy licealistek na spotkaniu autorskim, i ratunek, jaki przynosiło zdanie „Unikaj każdej myśli pozbawionej Miłości”, ale i wcielenie słowa „w życie tak, jak marzyciela do armii”. *Imprezjonistów* można uznać za najważniejszy utwór dla spojrzenia na badaną twórczość w optyce chrześcijańskiej. Do tekstu o świętowaniu (bynajmniej nie religijnym), wkrada się wyznanie, które później, przekształcane na wiele sposobów, nie traci wiele ze swojej aktualności. Przy takim podejściu można pokusić się o tezę, że założeniem kreowanego przez Podsiadłę człowieka religijnego było od początku szukanie Boga chrześcijańskiego na innych, oryginalnych (w jego przekonaniu), egzotycznych wobec rodzimej ścieżki drogach. Może stąd wynika poczucie wiecznego spóźnienia, niedopasowania, ale też tęsknoty, która otwiera codzienność na pragnienie absolutu. O potrzebie otwierania się na dobro, piękno i wiarę

---

29 września 2016 r.]. Poeta przyznaje, że wiersz pt. *Świątynia* mógł być wynikiem zawodu związanego z poszukiwaniem własnego miejsca w Kościele katolickim: „Przez długi czas doskwierało mi młodzieńcze rozczarowanie, kiedy odkryłem, że tej bozi, o której mnie uczyli, nie ma”. Tamże.

mówi wiersz nawiązujący tytułem do znanej (bardzo popularnej w okresie powojennym) piosenki, której swojego głosu użyczył Mieczysław Fogg:

#### PIOSENKA O MOJEJ WARSZAWIE

(...) Ze skrajności wpadam w skrajność.  
To metafizyki nadmiar, to znów mam za mało ciała.  
(...) Człowiek, jeśli wolno mi powiedzieć  
coś na temat tak dużego, wszędzie zjawia się spóźniony,  
bo wyznanie zmienia łatwiej niż potrafi zmienić siebie.  
Zawsze więcej wie niż może pojąć. I wychodzi z niego  
w najmniej odpowiedniej chwili szydło raz umarłych marzeń.  
Dzieckiem chciałby być, mieć Boga kredką namalowanego,  
lecz Bóg wybrał incognito a cud już się kiedyś zdarzył.

[5-6 czerwca 1989, WR, WZ, s. 404]

Koncepcja religijna pozostaje bardziej w sferze deklaracji niż udziału w konkretnej rzeczywistości. Świat stworzony przez Jacka Podsiadłę to przestrzeń otwarta, tak jakby nadal wypełniała ją oczekiwanie na przyjście wymarzonego, „namalowanego kredką”, Boga<sup>425</sup>. W omawianej twórczości pojawiają się elementy różnych modlitw. Często wplecione do tekstu, oderwane od kontekstu fragmenty, nie ewokują sakralnego sensu. Wśród wierszy będących przykładami modlitwy poetyckiej wyróżnia się poemat pt. *Jadąc do Ciebie*. Adresatką wiersza jest Anna Maria, która jednak nie jest jedynym źródłem sakralności wypełniającej świat szczęśliwego wtedy (tzn. przed *Arytmią*) kochanka. Tekst zawiera wiele odniesień do chętnie wykorzystywanych w twórczości Jacka Podsiadły motywów biblijnych: *Pieśni nad pieśniami* oraz *Hymnu o miłości*. Obszerne fragmenty poematu są właściwie interpretacją wybranych wersetów *Pisma Świętego*:

Gdybym publikował moje wiersze w setkach tysięcy egzemplarzy,  
gdybym co dzień czytał je w radio a co dwa tygodnie  
udzielał wywiadu telewizji, gdybym codziennie otrzymywał  
kilogramy listów i kilometry przekazów pieniężnych,  
gdybym przyjmował na audiencji prezydentów i papieżyce  
a Miłości bym nie miał – byłbym niczym.

---

<sup>425</sup> Por. wiersz zaczynający się od słów: „prosiłem dziewczynkę / - narysuj mi Drogę”, 6 lipca 1984, ND, WZ 5.

Miłość do Anny Marii staje się impulsem dla poszukiwań w świecie fizycznym i duchowym. Paweł Marcinkiewicz nazywa Annę Marię „mityczną sprawczynią jego (podmiotu kreowanego przez Podsiadłę –SG) miłości i centralną postacią jego prywatnej religii”<sup>426</sup>:

Anna Maria jest nierealna, a może trafniej nad-realna. Jej fizyczność rzadko przedostaje się do wierszy poety. (...) Podsiadło jest wyznawcą kultu miłości. Anna Maria jest przedmiotem jego uwielbienia. Do niej poeta kieruje modlitwy, jej tarczy szuka w obronie przeciw złu tego świata. Miłość do niej jest niejednokrotnie metaforą samego procesu pisania, wędrówki, która ma pewien kierunek etyczny, jest wędrówką ku transcendencji, ku absolutowi (...) <sup>427</sup>.

Podsiadło dedykuje Annie Marii jeden z najbardziej znanych wierszy:

#### POWRÓT DO ANNY MARIII

Wracam do mojego domu pachnącego parką, pomyjami, popiołem i pastą  
do podłóg.

Nasze życie należy do Ryby.

**Wracam do miejsc olśniewająco jasnych i czystych.**

Nasze życie należy do Ryby.

**Wracam do prostego języka dzieci.**

Nasze życie należy do Ryby. (...)

Wracam do ziemi, bo wypełniają ją moje małe proroctwa.

Nasze życie należy do Ryby. (...)

**Wracam do drżenia, które jest moim jedynym imieniem i jedynym  
nazwiskiem.**

Nasze życie należy do Ryby.

---

<sup>426</sup> P. Marcinkiewicz. *I ja pobiegłem w tę mgłę...*, s. 9.

<sup>427</sup> „W ostatnich wierszach Podsiadły fantazmat miłości przechodzi osobliwą metamorfozę. Jak wskazuje poemat *Powrót do Anny Marii*, Anna Maria to także jungowska Matka i władczyni nieświadomych głębi, do której należy wszelkie życie (...). Anna Maria jest tutaj metaforą nie-bytu, ale również porządku zakłócanego przez zgiełk życia. Co oznacza powrót do tego porządku? Jest wyrzeczeniem się świata, a razem z nim Logosu, czyli Końcem poezji. Fantazmat miłości zamienia się w fantazmat śmierci. Jak bardzo różni się ten wiersz od wczesnych poematów poświęconych Annie Marii (...). Tamże, s. 9, 10.



**Wracam do krainy, gdzie próżny urok słów bywał mi pocieszeniem.**

Nasze życie należy do Ryby.

**Wracam na odpychające łono Kościoła, który przykazał mi Miłość,**

Więc posłuchałem go.

Nasze życie należy do Ryby. /

**Wracam pod znak krzyża zostawiony kiedyś na czole niemowlęcia.**

Nasze życie należy do Ryby.

Wracam jako truposz, zombie, wydrażony ludź, bo dałem z siebie

Wszystko i zostały we mnie tylko śmiecie.

Nasze życie należy do Ryby. (...)

Wracam do brzucha, gnieźdźę się.

Wracam z podróży, w której wiodło mnie bicie utajonego serca zegara,

Jeszcze przed chwilą coś drgało w połamanych mechanizmach, poruszało

Się, próbowało się powtarzać, wreszcie umilkło.

[WG, WZ 361, 362]

Według Pawła Marcinkiewicza Anna Maria w powyższym poemacie jest metaforą niebytu, a powrót do początku oznacza wyrzeczenie się świata<sup>428</sup>. Takie podejście kłóci się, moim zdaniem, z przesłaniem całego tekstu (i całej twórczości), który trudno odbierać jednoznacznie negatywnie. Poza odczuciem pustki („Wracam (...) w bezbrzeżną pustkę, do NIC, które było we mnie do samego początku”), celem powrotu są też miejsca olśniewająco jasne i czyste. Przywołują one analogie do wiersza jednej z młodopolskich poetek, Kazimiery Hłakowiczówny, w której *Powrocie* też jest mowa o odrzuceniu zawiłych podbojów świata dla rzeczy prostych, choć (a może dlatego) niepojętych<sup>429</sup>. „W roli” bohatera poematu Podsiadły

---

<sup>428</sup> P. Marcinkiewicz. *I ja pobiegłem w tę mgłę...*, s. 9. „W ostatnich wierszach Podsiadły fantazmat miłości przechodzi osobliwą metamorfozę. Jak wskazuje poemat *Powrót do Anny Marii*, Anna Maria to także jungowska Matka i władczyni nieświadomych głębi, do której należy wszelkie życie (...)”. Anna Maria jest tutaj metaforą nie-bytu, ale również porządku zakłócanego przez zgiełk życia. Co oznacza powrót do tego porządku? Jest wyrzeczeniem się świata, a razem z nim Logosu, czyli Końcem poezji. Fantazmat miłości zamienia się w fantazmat śmierci. Jak bardzo różni się ten wiersz od wczesnych poematów poświęconych Annie Marii (...)”. Tamże, s. 9, 10.

<sup>429</sup> „Wracam do prostych rzeczy - do pyłów tańczących w próżni, / do małego ślepego pająka, co się barwą od ściany nie różni, / do drżących w słocie okiennic głośniego, gorzkiego szlochu, / do szpar ciekawych w podłodze, pełnych zagadek i prochu. / Wracam z zawiłej drogi zwycięskiej, wracam z podboju / do tajni mysiej nory, ukrytej w kącie pokoju, / do strasznej śmierci dziecięcia, do przygód okropnych jeża, / do niepojętej ucieczki sowy i nietoperza. / **Coraz jest prościej, ciszej... coraz bezpieczniej, jaśniej...** / Wracam - jak smok znużony - do starej, starej baśni”.

widziałabym więc raczej człowieka zagubionego, często przebywającego „w innym świecie”, zmęczonego nieustannymi poszukiwaniami („Wracam do Karuska bez końca zataczającego większe i większe kręgi spirali”), ale nie nihilistę. Początek, gnieźdzenie się w brzuchu, może oznaczać wyraz lęku przed przyszłością, ale także świadomość, że nieugruntowane w konkretnej rzeczywistości poszukiwania nie mogły zakończyć się pomyślnie. Finał głosi powrót pod znak krzyża, często sygnujący u Podsiadły refleksję o śmierci. To jeden z niewielu wierszy, w których podmiot mówiący patrzy na świat, uwzględniając konsekwencje własnych wyborów, („Wracam niegodny wiązać sznurowadeł tym, którymi gardziłem, pamięć / jak zepsuta sekretarka powtarza w kółko „Nie jestem godna, żebyś / mnie dotykał”, wywyższałem się i słusznie mnie karzesz<sup>430</sup>), choć tekst nie jest wolny od krytyki świata i innych.

Adresatka wiersza pozostaje, według mnie, symbolem pierwszej, utraconej i mitologizowanej w tej twórczości miłości. Z postacią Anny Marii wiąże się wyobrażenie świata jako rzeczywistości bezpiecznej, uświęconej miłością. Po odejściu ukochanej protagonista Podsiadły świętymi nazywa swoich bliskich: syna i kolejne kobiety: „(...) śnią mi się moi święci, Dawid na przemian z Magdą”<sup>431</sup>.

\*\*\*

Koncepcja poezji spontanicznej zakłada rejestrowanie wszelkich, często sprzecznych ze sobą odczuć, wyrażanie czasem wykluczających się pragnień. W poezji Podsiadły nie brakuje tak rozumianej różnorodności. Niektórzy widzą w sprzecznościach, konstytuujących także omawianą twórczość, tylko postmodernistyczny chaos, z którego wydobyć mogą człowieka konkretne, wiążące deklaracje<sup>432</sup>. Autorowi *Arytmii* udaje się uciec od jednoznaczności, ale jego twórczość, sklasyfikowana według szczegółowych rozpoznań dotyczących utopii, otrzymuje także etykietę związaną z kategorią sacrum. Myślę o charakteryzowaniu sacrum według podziału na tradycję hebrajską i grecką<sup>433</sup>. Koncepcję hebrajską, zakładającą czas linearny, nakierowaną na rozwój trudniej odnieść do badanej poezji niż obiecującą ocalenie

---

<sup>430</sup> W wierszu pojawiają się motywy biblijne, tutaj nawiązanie do Łk 3, 16.

<sup>431</sup> Świętym staje się, na przykład, ojciec wkładający dziecku prezent pod poduszkę: „Kładąc Dawidowi pod poduszkę prezenty./ po pierwsze, niespodziewanie jestem kimś świętym./ Po drugie, wreszcie światy za pierwszym zakrętem/ czasoprzestrzeni to najbliższe okolice” – pisze. J. Podsiadło. *Kładąc Dawidowi pod poduszkę prezenty*. W: tegoż. *Wychwył Grahama*. Warszawa 1999, s. 8.

<sup>432</sup> Por. S. Morawski. „Ja, autor”. *Sytuacja podmiotu...*, s. 20.

<sup>433</sup> Agata Bielik-Robson pisze o sacrum transcendentnym (nakierowanym na przekraczanie zastanej rzeczywistości) i immanentnym (związanym z widzeniem świata jako harmonijnej całości oraz marzeniem o powrocie do pierwotnej jedności). Por. A. Bielik-Robson. *Nowoczesność jako doświadczenie religijne*. W: *Nowoczesność jako doświadczenie*. Red. R. Nycz. A. Zeidler-Janiszewska. Kraków 2006, s. 91 – 115.

koncepcję grecką. Dlatego Zofia Zarębianka stwierdza: „(...) *sacrum* ewokowane w twórczości Podsiadły sytuowałoby się raczej po stronie koncepcji greckich, co zresztą znajduje dopełnienie w wyraźnych próbach ukonstytuowania w tej twórczości wizji całościowej, odpowiadającej harmonijnej jedności”<sup>434</sup>.

Autorka *Czytania sacrum* słusznie sugeruje „sprawdzenie”, na ile wartości afirmowane we współczesnej poezji polskiej (często nazywane „nowymi”) odnoszą się do wartości odrzucanych. U Podsiadły potrzeba powrotu do dawnego świata pojawia się zarówno w wierszach starych, jak i nowszych. W przypadku tych ostatnich przyjmuje wymiar tęsknoty towarzyszącej dojrzeniu prawie każdego człowieka. W utworach wcześniejszych motyw powracania nabiera wielu znaczeń. Może oznaczać trudne do nazwania, ale mocno sygnalizowane, pragnienia duchowe.

Rybę z poematu Podsiadły (*Powrót do Anny Marii*) można wiązać ze starożytnym symbolem pełni życia i przekazywania życia (a także Opatrzności Boga albo Oka Bożego), który w chrześcijaństwie oznacza ucieleśnienie wiecznego słowa, czyli Chrystusa<sup>435</sup>. Postać Syna Bożego przywoływana jest w tej twórczości przede wszystkim poprzez analogie do Jego poświęcenia się dla rodzaju ludzkiego i czasem przeciwstawiana (jak w gnostycyzmie) nieczułemu Bogu. Motyw ryby pojawia się także w *Arytmii*, gdzie dotyczy refleksji o przemijaniu, wpisanej w koncepcję czasu kolistego. Bohater liryczny *Sakramentu śmiertelności* opowiada o umieraniu jako przejściu do świata z przeszłości. Śmierć jest porównana w wierszu do otwierania białych pokoi, kładzenia się dymu na oczach i zmiany dekoracji świata: „Pojawią się inne kroje / czcionek, sukienek, latawców” [6 kwietnia 1991, A, WZ 335]. Kolejny etap oznacza powrót do źródeł rozumiany jako całkowite odnowienie rzeczywistości:

(...) Człowiek z papugą usadowioną

Na grzędzie obojczyka wyjdzie przed swoją lepiankę

wietrznym rankiem, by uczyć ptaka mówienia. W dole przed nimi morze.

Świat, co się zaczął niedawno. „Powtarzaj”, powie człowiek:

„Ja ptak...”. „Ja ptak”. „Przysięgam tobie, rybo...”.

„Przysięgam tobie rybo”. „Miłość...”. „Miłość”<sup>436</sup>.

<sup>434</sup> Z. Zarębianka, dz.cyt., s. 108.

<sup>435</sup> *Świat symboliki chrześcijańskiej...*, s. 298. W chrześcijaństwie najbardziej znana jest eucharystyczna symbolika ryby. „Wielka Ryba” albo „Ryba ze źródła” oznacza „element niebieskiej Ryby, życie Trójcy Przenajświętszej, z której wieczne Słowo zstąpiło w łono Dziewicy”. Tamże.

<sup>436</sup> Ryba „odpowiada” w oryginalny, często wykorzystywany we współczesności sposób – „pозdrowieniem” przez radio. Nagranie pt. „Ryby mają głos”, przywołujące łacińskie nazwy ryb, pojawia się w Radiu Opole analogicznie do nagrania pt. „Ptaki mają głos”(wzbogaconego, w porównaniu do pierwszego z wymienionych, śpiewem ptaków). Udzielenie głosu rybom może u autora *Arytmii* oznaczać nobilitację skromnych stworzeń, pozbawionych w powszechnym rozumieniu głosu do istot, które są tak samo ważne jak np. rozkrzyczane ptaki.

W „nowym” świecie „nowy” człowiek odnajduje **pierwotną** więź z przyrodą. Powrót u Podsiadły wiąże się z tęsknotą za tym, co było. Myślę także o świecie wartości, w którym na piedestale pozostaje miłość pisana wielką literą – miłość uchylająca się mocy śmierci. To wartość, która staje się jedynym przesłaniem w nowym świecie. Dlaczego kierowanym do zwierząt? Dlaczego u autora *Arytmii* zwierzęta mówią o miłości znanej tylko ludziom? Poetycki świat Podsiadły wydaje się wypełniony wrażliwością wydobywającą pojedyncze elementy rzeczywistości, drobne istnienia, budującą zachwyt nad pięknem stworzenia. Afirmacja różnorodności nie pozwala jednak zakończyć w ten sposób refleksji na temat twórczości współczesnego poety. Dlatego przytoczę jeszcze jeden fragment sakramentu śmiertelności. Ważny, bo podsumowujący wiele wątków zbudowanych wokół poszukiwania sacrum. Ważny także dlatego, że łączy lekkość tworzenia z ciężarem istnienia, wiarę w zwyciężanie zła ze świadomością własnych ograniczeń oraz, a może przede wszystkim: niedostępny smak prawdziwego istnienia z uporczywymi próbami zaspokojenia głodu lepszego życia:

(...) Jestem bajkopisarzem

Mogę zaprząć do bryczki wołu, pchłę do kierata,  
Zło zwyciężam lekkimi pociągnięciami pióra, marzę,  
Odwracam historię świata gryząc twarde ciasteczka  
Kruchymi zębami.

## ZAKOŃCZENIE

Kategoria *sacrum* pozbawiona kontekstu religijnego otrzymała, między innymi za sprawą poezji, status wtórnego istnienia. *Sacrum* obecne w twórczości Wencla, Świetlickiego i Podsiadły bliższe jest konwencji (może wbrew zamiarom twórców?) niż duchowości. Jedyne w twórczości gdańskiego poety można dostrzec potencjał oryginalności przejawiający się w próbie stworzenia własnego języka mówienia o wierze.

Nowe *sacrum*, nazywane nawet sekularnym, służy poetom do wypowiedzania bardzo prywatnych spraw. Mogą to być pragnienia związane z poszukiwaniem sensu życia, sposobem radzenia sobie z przemijaniem czy badaniem granic języka. Pisze Anna Spólna o Świetlickiego i Podsiadły zapisach „próby wiary”<sup>437</sup>:

Umiera bliski człowiek, umiera wiara, umieram ja sam: doświadczenia tej miary domagają się poetyckiej odpowiedzi. Sytuują piszącego wobec tajemnicy, która wykracza poza doczesność. Obaj poeci wskazują na potrzebę nazwania jej słowem, obaj ocierają się o język Pisma Świętego i liturgii, wreszcie – docierają do granicy, za którą odpowiedzią jest wiara, czy choćby jej pragnienie<sup>438</sup>.

Wiara, jeśli istnieje w czytanej poezji, to tylko jako próba. Podobnie Bóg, może być jedynie stale przybliżaną hipotezą, zakładaną obecnością<sup>439</sup>, rzadziej jedną ze stron relacji. Większość tematów podejmowana przez współczesną poezję jest właściwie podporządkowana nienasyconemu, wiecznie poszukującemu poetyckiemu „ja”. Paradoksalnie, wbrew oczekiwaniom wiążanym z indywidualizowaniem świata kreowanego we współczesnej twórczości, drogi wybranych poetów splatają się częściej niż mogłoby się wydawać. Podmiot stworzony przez Wencla to kreacja współczesnego *homo religiosus*, szukającego sensu wiary w każdym wymiarze życia. Sposób, w jakim opowiada o swoim doświadczeniu, zbliża go protagonisty Świetlickiego. Łączy ich zdyscyplinowanie w opisie uczuć oraz o wrażenie, jakie pozostaje po lekturze wierszy obu poetów. Myślę o układaniu utworów: u Wencla pod dyktando promowanych przez poetę wartości moralnych, u Świetlickiego dla grupowania wierszy w

---

<sup>437</sup> A. Spólna. *Na obrzeżach. Jacek Podsiadło i Marcin Świetlicki wobec znaków wspólnoty religijnej*. Na podstawie: <http://tekstualia.pl/stara/index.php?DZIAL=teksty&ID=591> [dostęp: 26 lipca 2017].

<sup>438</sup> Tamże.

<sup>439</sup> Por.: W. Ligęza. *Bezimienny, niewidzialny, milczący. O kilku wizerunkach Boga w polskiej poezji współczesnej*. „Znak” 2006, nr 12, s. 33 – 34.

całości znaczeniowe sugerujące także określony odbiór. Podsiadłę z kolei połączy z Wenclem akceptacja dla patosu w jego przedromantycznym, wolnym od ironii znaczeniu. Klasyka czy pseudoklasyka z barbarzyńcami godzi w zupełności obrona języka: z jednej strony przed wpływem kultury masowej, z drugiej - przed podporządkowywaniem poetyckiej mowy narzucanym tradycjom. Śliwiński pisze, że klasyków i barbarzyńców<sup>440</sup> różniła tylko strategia przetrwania w kulturze, w której poezja nie zajmowała już centralnego miejsca<sup>441</sup>. Poetą który mógłby wiele powiedzieć o różnorodności potrzeb motywujących człowieka do pisania, także o sacrum, jest Robert Tekieli:

«brulion» był drogą ludzi, którzy nie chcieli być okłamywani, którzy odrzucili wszystkie istniejące systemy, którzy chcieli testować rzeczywistość i wkładać do skarbca kultury te rzeczy, które są dobre. Dzisiejsza kultura nie gromadzi tylko rzeczy dobrych, co ją oddziela od kultury wcześniejszej i wcześniejszych cywilizacji... . Nasze poszukiwanie było całkowite. Tam nie krył się żaden zamysł. To była potrzeba. Żadna idea czy kombinacja. Po prostu potrzeba<sup>442</sup>.

W „brulionie” można widzieć manifest twórców debiutujących w latach dziewięćdziesiątych<sup>443</sup>. Manifest wielogłosowości. Sam Tekieli prezentuje równoległe względem siebie, choć całkiem odmienne wersje życia i tworzenia. Najbardziej znane są dwie. Pierwsza opowiada historię studenta geografii, który postanowił założyć własne pismo literackie. Początkowo nic nie zwiastowało rewolucji. Chodziło o rzeczy świeże, wnoszące

---

<sup>440</sup> Niektórzy traktują tę klasyfikację krytycznoliteracką jako zwiastun poważniejszych zmian: (...) nie powinno ulegać wątpliwości, że pierwsza połowa lat dziewięćdziesiątych nie charakteryzowała się napięciem między wartościami burzycieli i obrońców (...) a napięciem między odchodzącym modernizmem a nabierającym cech paradygmatu postmodernizmem. I. Stokfiszewski. *Europa. Poetical Fiction*. W: *Literatura polska 1989 – 2009. Przewodnik*. Red. P. Marecki. Kraków 2010, s. 52, 53.

<sup>441</sup> P. Śliwiński. *Horror poeticus*, s. 30. Badacz pisze o klęsce klasycyzmu jako środowiska i kierunku. Klasycy (nazywani w książce pseudoklasykami) wprowadzili dystans do swojej twórczości, by uniknąć wrażenia łatwości i upodobnili się do swoich adwersarzy: „Krytyczny stosunek do rzeczywistości, z jakim mamy do czynienia w poezji mijającego dwudziestolecia, zarówno barbarzyńców, jak i pseudoklasyków stawia po tej samej stronie. Jest to strona obcości. (...) Owszem, barbarzyńcy chcieli być bliżej stylu potocznego, niwelując na ile to możliwe sztuczność wypowiedzi, a pseudoklasycy sztuczność tę eksponowali i starali się wykorzystać, także dla dobra tradycji, jednak pospołu troszczyli się o komunikatywność i znaczeniową skuteczność wiersza. (...) W tym sensie zarówno pseudoklasycy, jak i barbarzyńcy znajdują się na przedłużeniu modernizmu (...)”. Tamże, s. 33. Wyodrębnienie poetyckich nurtów wskazuje jedynie na niejednorodność sposobów artystycznej realizacji. W „nurdzie barbarzyńskim”, reprezentowanym przez Świetlickiego i Podsiadłę, dominuje język kolokwialny, wymieszanie kultury wysokiej z niską, tematyka osobista, antycywilizacyjna i antyinstytucjonalna oraz rezygnacja ze zbytniego poetyzowania. W klasycystycznym (Tkaczyszyn-Dycki, Koehler, Wencel) – pojawiają się propozycje dialogu z tradycją, także jeśli chodzi o formę wiersza, stylizacje barokowe z elementami mowy potocznej, powracają mity i symbole. Por. I. Stokfiszewski, dz. cyt., s. 53. Igor Stokfiszewski wyróżnia jeszcze dwa modele wiersza charakteryzujące poezję dziewiętej dekady: postmodernistyczny wiersz groteskowy (Dariusz Foks) oraz postmodernistyczny wiersz lingwistyczny (Andrzej Sosnowski). Tamże.

<sup>442</sup> Robert Tekieli: „brulion” to więcej niż bunt. Na podstawie: <http://www.frona.pl/a/robert-tekieli-brulion-to-wiecej-niz-bunt,43148.html?part=2> [dostęp: 6 stycznia 2017 r.].

<sup>443</sup> Por. np.: monografię pokolenia poetów „bruLionu”: J. Klejnocki, J. Sosnowski. *Chwilowe zawieszenie broni*. Kraków 1996.

nową perspektywę w kraju zamrożonym przez stan wojenny. Potem pojawiły się teksty kontrowersyjne, ruszyła machina skandalu przynosząca sławę, rosło grono odbiorców. Nastąpił przełom, nie jakiś ogólny, ale wewnętrzny, cichy i zaczęła obowiązywać wersja druga. To z kolei historia nawrócenia ateisty, opowieść o poszukiwaniach młodego człowieka pragnącego odnaleźć porządek na wszystkich poziomach życia. Pierwsza wersja tylko pozornie odchodzi w cień. Każdy opowiadający o odnalezieniu Boga w swoim życiu nieustannie z niej korzysta. W literaturze polskiej mówimy czasem o bohaterze przed przemianą i po przemianie. Myślę, że Tekieli sprawdziliby się w roli współczesnego Jacka Soplidy. Jako redaktor promował teksty o zaskakującej rozbieżności w sferze wartości. Najpierw sygnalizował zjawiska alternatywne w krajowej kulturze, także nowe formy artystyczne, wskazywał kierunki poszukiwań w zakresie duchowości. W znanej, „fioletowej” serii poetyckiej *Biblioteki brulionu*, pojawiły się, m.in., debiutanckie *Zimne kraje* Marcina Świetlickiego, *Sosnowiec jest jak kobieta* Marcina Barana, *Z dnia na dzień* Jakuba Ekiera i *Ciamkowatość życia* Grzegorza Wróblewskiego. Później wystąpił – nieoczekiwanie przecież – jako człowiek, który pragnie mówić o wierze, o swoim nawróceniu. Zmienił się też „brulion”. Po nawróceniu redaktora naczelnego teksty „barbarzyńskie” zostały wyparte na rzecz wierszy twórców konsekwentnie odwołujących się do wartości chrześcijańskich (*Oda do chorej duszy* Wojciecha Wencla to jeden z ostatnich tytułów serii). Pismo Tekielego próbowało odbijać jak w zwierciadle przemiany kultury w Polsce. Spotykali się w nim poeci, o których piszę. Czemu Tekieli nie znalazł się w gronie wybranych? Odpowiedź można ująć w formie zarzutu: nie napisał wiersza o nawróceniu. Nie napisał w ogóle wiersza po nawróceniu. Jego wcześniejsze poetyckie wystąpienia mogę cytować z pamięci, choć nie należą do perełek poezji polskiej:

Ojcze nasz któryś jest w nie  
święć się imię Twoje  
przyjdź  
bądź

T  
oja  
ja

w niebie tak

na ziemi

Chleba ego ego

nam dzisiaj

i my odpuszczamy naszym winowajcom

Wiersz ukazał się w drugiej, „białej” serii poetyckiej *Biblioteki bruLionu*, w tomie zatytułowanym *Niby*, obok *Arytmii* Jacka Podsiadły oraz *Nieudanej pielgrzymki* Krzysztofa Koehlera<sup>444</sup>. Tekst nie jest ani bardziej osobisty od tekstów Podsiadły czy Koehlera, ani bardziej prowokacyjny. Nie jest wyjątkowy. Cenna jest w nim potrzeba tworzenia nowego w oparciu stare, znane. Modlitwa Pańska to chrześcijański wzór rozmowy z Bogiem. Tekieli tworzy lingwistyczną wersję modlitwy, skracając znacznie tekst podstawowy. Gdyby pójść krok dalej, apostrofa do Ojca z wiersza mogłaby zamykać się w słowach: „święć się imię Twoje / przyjdź / bądź / nam dzisiaj”. Reszta utworu dotyczy kreacji podmiotu lirycznego zaprezentowanego w liczbie pojedynczej i mnogiej. Wiersz jest przykładem dezawuowania znaczenia sacrum. Podmiot liryczny, sygnalizując dystans wobec elementów genetycznie religijnych, przenosi kategorię świętości ze sfery religii w sferę kultury<sup>445</sup>.

W wielogłosowości współczesnej poezji polskiej widzę potrzebę nie tylko obecnej chwili, raczej „całkowite poszukiwanie”, o którym mówił Tekieli. Nie zabrakło w nim miejsca także na szukanie kontaktu z transcendencją. Pragnienie odnalezienia swojego miejsca w świecie otwartym na transcendencję jest silniej zaznaczone, co znaczy też lepiej ukierunkowane, we wczesnych wystąpieniach wybranych poetów. To teksty najbardziej charakterystyczne dla podjętego w pracy problemu. Dlatego zdarza się, mimo ujęcia chronologicznego, że w finalnej części analizy powracam do wierszy wczesnych. Ale nawet skupienie na określonym wycinku twórczości nie pozwala mówić o z a a n g a ż o w a n i u w sprawy związane z duchowością. Owszem, można w czytanej twórczości znaleźć fragmenty, w której kreacja podmiotu odzwierciedla postawę religijną łatwą do zidentyfikowania dla współczesnego odbiorcy. Nie ma w tych próbach jednak zachwyty, tego niepodważalnego śladu przeżycia religijnego. Ricoeur widział w braku zaangażowania „generalny upadek

---

<sup>444</sup> Na podstawie: <http://culture.pl/miejsce/biblioteka-brulionu-krakow-warszawa> [dostęp: 16 stycznia 2017 r.]. „brulion” ukazywał się w latach 1986 – 1999, ostatni tom serii poetyckiej został wydany w 2000 r.

<sup>445</sup> Por. M. Jasińska-Wojtkowska, dz. cyt., s. 59.



znaczenia sacrum”<sup>446</sup>. Lekarstwem na źródło wszelkich braków okazało się w refleksji francuskiego krytyka powielenie recepty Eliadego. Trzeba badać od nowa teksty źródłowe, trzeba je reinterpretować, by przywrócić sacrum jego pogłębioną treść. Zachęta Eliadego i Ricoeura będzie powracać w kolejnych odsłonach. Śladów odpowiedzi na nią można szukać także w polskiej poezji współczesnej.

---

<sup>446</sup> P. Ricoeur. *Kryzys – zjawisko swoiście nowoczesne?* Tłum. M. Łukasiewicz. W: *O kryzysie*. Red. K. Michalski. Warszawa 1990, s. 57.

## STRESZCZENIE

Praca jest próbą pokazania różnych odniesień do sacrum w twórczości trzech poetów polskich debiutujących w latach dziewięćdziesiątych. Wybrałam moment zamykający okres pogłębionej refleksji nad obecnością podstawowej kategorii religioznawstwa w literaturze. Znaczenie ostatnich lat dla badanego przez mnie motywu podkreśla zgłaszana w tym czasie konieczność znalezienia nowego języka do wyrażania uczuć religijnych.

Pierwszy rozdział poświęcam definicji sacrum w tradycyjnym ujęciu oraz opisowi tzw. nowoczesnej duchowości. Odnoszę się najpierw do wybranych analiz literaturoznawczych i religioznawczych, dokonanych m.in. przez: S. Sawickiego, M. Jasińską-Wojtkowską, W. Gutowskiego, K. Dybciaka, Z. Zarębiankę oraz M. Eliadego i R. Otto. W kolejnej części przyglądam się literackim sposobom rejestracji otwierania się na nową duchowość. Zastanawiam się, co jest znakiem laicyzacji w literaturze i jak traktować kategorię sacrum w sytuacji, gdy nie konotuje ona żadnych związków ze swoim macierzystym kontekstem, czyli religią. Rozdział kończę przywołaniem propozycji Alaina Badiou, poszerzającej spojrzenie na zjawisko sekularyzacji.

Twórczość wybranych poetów traktuję jako trzy oddzielne reprezentacje liryczne. Nie stosuję jednej metody badawczej. Przyjmuję perspektywę chronologiczną, choć zdarza się, że w finalnej części wracam do wierszy z pierwszych tomów, w których – u każdego z poetów - silniej manifestują się motywy będące przedmiotem badań sakrologiczno-literackich.

Poezja Wojciecha Wencła, którą analizuję w drugim rozdziale pracy, propaguje konkretną postawę religijną. Omawiam wiersze ze zbiorów poety wydanych do roku 2015. W twórczości autora *Ziemi Świętej* interesuje mnie sposób przedstawiania doświadczenia religijnego. Postawa wobec sacrum jest związana u Wencła z rolą cierpienia, traktowanego – na równi z modlitwą - jako sposób otwierania człowieka na rzeczywistość transcendentną. Kreowany w tej poezji współczesny *homo religiosus* poszukuje sensu wiary tylko wewnątrz własnej religii ( ks. J. Tischner).

W rozdziale poświęconym twórczości Marcina Świetlickiego przywołuję perspektywy, które pojawiły się w dotychczasowych ujęciach problemu sakralności u autora *Zimnych Krajów*. Metaforę zawartą w tytule debiutanckiego tomiku traktuję jako przemyślany sposób poetyckiego obrazowania. W wierszach wydanych do 2013 roku afirmuje poeta dążenie do indywidualizmu nazywanego w socjologii (J. Mariański) ekspresywnym. Symbolika religijna

wykorzystywana jest przez Świetlickiego przede wszystkim do kreacji podmiotu, który uzależnia wiarę od osobistych decyzji.

W czwartym rozdziale analizuję utwory Jacka Podsiadły wydane do roku 2005. Głównym celem tej części jest opisanie sacrum właściwego, a więc tego, które traktuje, czym jest świętość dla protagonisty autora *Arytmii*. Poszukiwanie w kimś lub czymś parafrazy nieznanego Boga nie wykracza poza paradygmat aksjologiczny zaczerpnięty z chrześcijaństwa. W rodzimym kontekście religijnym Podsiadły odnajduje rezerwuar mitów i odniesień umożliwiających kreowanie „nowej” duchowości. Tworzy bohatera, który jest zdolny znosić napięcia między licznymi sprzecznościami i jednocześnie cechuje się niezwykłą wrażliwością. Powołaniem tak skonstruowanego nowoczesnego podmiotu jest, zdaniem filozofa (A. Bielik-Robson), znalezienie nowego centrum w świecie nieokiełznanej zmiany.

Rozważania podjęte w pracy kończą refleksją na temat wielogłosowości współczesnej poezji obdarzającej kategorię sacrum, dzięki licznym nawiązaniom, nowym istnieniom. Sacrum pozbawione kontekstu religijnego służy do wypowiedzania prywatnych spraw, prezentacji poetyckiego „ja” i rejestrowania pozornie odmiennych kierunków poszukiwań.

**SŁOWA-KLUCZE:** analiza poezji, literatura polska po 1989 roku, związek religii i literatury, literackie wymiary sacrum, nawiązania do filozofii i socjologii.

## ABSTRACT

This thesis was an attempt to describe various references to the sacrum in the works of three Polish poets who had their debuts in the nineties. The time chosen for the sake of this thesis was one ending the intense reflection on the presence of the basic category of religious studies in the literature. The meaning of the recent years as for the analyzed motive was indicated by the necessity reported at that time to find some new parlance to express religious emotions.

The first chapter was devoted to the definition of the sacrum in the traditional sense as well as the description of the so-called modern spirituality. The first reference was connected with the chosen literary as well as religious analyses made by i.a. S. Sawicki, M. Jasińska-Wojtkowska, W. Gutowski, K. Dybciak, Z. Zarębianka, M. Eliade and R. Otto. The following part was devoted to the literary manners of presenting the more and more open attitude to the new type of spirituality. It was examined what the indication of the laicism in the literature might mean. Furthermore, it was investigated how the category of sacrum ought to be treated when it does not have any connotations of correlation with its original context – religion. The chapter was concluded with the presentation of Alain Badiou's vision, which definitely broadened the perception of the phenomenon of secularization.

The works of the chosen poets were treated as three separate lyrical representations. There was not just one single method of research applied. The chronological perspective was applied, although the final part includes as well the poems mentioned in the preliminary volumes, which seemed to manifest more strongly all of the poets' motives, being the subject of the both sacral and literary research.

The poetry of Wojciech Wencel, which was analyzed in the second chapter of the thesis, promotes a certain religious attitude. The poems published by 2015 were discussed here. The way of showing religious experiences by the author of the work "Ziemia obiecana" is highly engrossing. Wencel presents an attitude towards sacrum which is associated with the role of suffering, regarded as equal with the prayer – as a method of opening a person to the transcendent reality. The contemporary *homo religious*, created in this poetry, seeks the sense of faith solely in its own religion (J. Tischner).

The chapter devoted to the works of Marcin Świetlicki concerns perspectives, which appeared in the foregoing spin of the problem of sacrality in the works of the author of *Zimne*

*Kraje*. The metaphor included in the title of the debut volume was considered as a thoughtful manner of poetic imagery. In the poems published by 2013 the poet affirms his striving for individualism, referred to in sociology (J. Mariański) as expressive. The religious symbolism is used by Świetlicki most of all to create a persona, whose faith depends on his personal decisions.

The fourth chapter contains the analysis of the works of Jacek Podsiadło published by 2005. The main purpose of this analysis was to describe the sacrum, which explains what sacredness means to the protagonist author of *Arytmia*. Searching in somebody or something for a paraphrase of an unknown God does not go beyond the axiological paradigm taken from Christianity. In the Polish religious context Podsiadło retrieves the reservoir of myths and references enabling the creation of “new” spirituality. He creates a hero, who is able to bear the tensions caused by numerous contradictions and yet is characterized by utmost sensitivity. According to a philosopher (A. Bielik-Robson), the destination of this modern persona is to find the new centre in the world of uncontrollable change.

The ponderations included in this thesis were followed by the afterthought concerning the multiple attitudes, which due to various references, give the new meaning to the category of sacrum. Sacrum deprived of the religious context serves as a means of presenting personal matters, showing the poetic “I” as well as depicting seemingly dissimilar directions of exploration.

**KEY-WORDS:** the analysis of the poetry, Polish literature after the year 1989, the connection of religion and literature, the literary dimensions of sacrum, the references to philosophy and sociology.

## BIBLIOGRAFIA

### BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

- J. Podsiadło. *Cisówka. Wiersze. Opowiadania*. Białystok 1999.
- J. Podsiadło. *I ja pobiegłem w tę mgłę*. Kraków 2002.
- J. Podsiadło. *Kra*. Kraków 2005.
- J. Podsiadło. *Wiersze wybrane. 1985 – 1990*. Warszawa 1992.
- J. Podsiadło. *Wiersze zebrane*. Warszawa 2003.
- M. Świetlicki. *49 wierszy o wódce i papierosach*. Wrocław 2007.
- M. Świetlicki. *Czynny do odwołania*. Wołowiec 2001.
- M. Świetlicki. *Jeden*. Kraków 2013.
- M. Świetlicki. *Muzyka środka*. Kraków. 2006.
- M. Świetlicki. *Nieczynny*. Warszawa 2003.
- M. Świetlicki. *Nieoczywiste. Wiersze religijne według Wojciecha Bonowicza*. Kraków 2007.
- M. Świetlicki. *Niskie pobudki. (Wiersze 2006 – 2009)*. Kraków 2009.
- M. Świetlicki. *Pieśni profana*. Czarne 1998.
- M. Świetlicki. *Schizma*. Czarne 1999.
- M. Świetlicki. *Trzecia połowa*. Poznań 1996.
- M. Świetlicki. *37 wierszy o wódce i papierosach*. Bydgoszcz 1996.
- M. Świetlicki. *Wiersze*. Kraków 2011.
- M. Świetlicki. *Zimne kraje*. Warszawa 1992.
- M. Świetlicki. *Zimne kraje 2*. Kraków 1992.
- M. Świetlicki. *Zimne kraje 3*. Legnica 1997.
- W. Wencel. *De profundis*. Kraków 2010.
- W. Wencel. *Imago mundi. Poemat*. Ilustracje M. Świder. Warszawa - Kraków 2005.

- W. Wencel. *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec okresu dojrzewania*. „Polonistyka” 2001, nr 4.
- W. Wencel. *Oda chorej duszy*. Kraków - Warszawa 2000.
- W. Wencel. *Oda na dzień św. Cecylii*. Na podstawie: [http://www.poezja-polska.pl/fusion/print.php?type=A&item\\_id=690](http://www.poezja-polska.pl/fusion/print.php?type=A&item_id=690) [dostęp: 6.08.2012].
- W. Wencel. *Oda do śliwowicy i inne wiersze z lat 1992-2012*. Kraków 2012.
- W. Wencel. *Przepis na arcydzieło. Szkice literackie*. Kraków 2003.
- W. Wencel. *Podziemne motyle*. Warszawa 2010.
- W. Wencel. *To jest klasycyzm*. „Topos” 1995, nr 9 – 10.
- W. Wencel. *Wiersze*. Warszawa 1995.
- W. Wencel. *Zamieszkać w katedrze. Szkice o kulturze i literaturze*. Warszawa – Ząbki 1999.
- W. Wencel. *Ziemia Święta*. Kraków 2002.

#### **BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA**

- G. Bachelard. *Poetyka marzenia*. Przekł. L. Brogowski. Gdańsk 1998.
- G. Bachelard. *Wyobrażenia poetycka*. Tłum. A. Tatarkiewicz. Warszawa 1975.
- Biblia a literatura*. Red. S. Sawicki, J. Gotfryd. Lublin 1986.
- M. Cichy. *Bunt nostalgiczny*. „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 236.
- K. Dybciak. *Trudne spotkanie. Literatura polska XX wieku wobec religii*. Kraków 2005.
- S. Fish. *Retoryka*. W: *Interpretacja, retoryka, polityka*. Red i tłum. A. Szahaj. Kraków 2002.
- H. Friedrich. *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX wieku do połowy XX wieku*.  
Tłum. E. Feliksiak. Warszawa 1978.
- O.y. Gasset. *Dehumanizacja sztuki*. W: tegoż: *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*. Tłum.  
P. Niklewicz. Warszawa 1980.
- S. Grzeszna. *Analogie ludzko-zwierzęce w twórczości Jacka Podsiadły*. W: *(Inne) zwierzęta mają głos*. Red. D. Dąbrowska, P. Krupiński. Toruń 2011.

- S. Grzeszna. *Marcin Świetlicki a Tadeusz Różewicz. Dwa głosy o sacrum*.  
„Czytanie literatury: łódzkie studia literaturoznawcze” 2013, nr 2.
- J. Gutorow. *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*. Kraków 2003.
- W. Gutowski. *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*. Toruń 1994.
- W. Gutowski. *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*. Kraków 2001.
- Heroiczny obciach. Z Jackiem Podsiadło rozmawia Tomasz Majeran*, „Odra”, 1997, nr 1.
- Ja, autor. Sytuacje podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*. Red. D. Śnieżka.  
Warszawa 1996.
- M. Janowska. *Wymiary sacrum w twórczości Mieczysława Jastruna, Anny Kamińskiej i Jana Twardowskiego*. Opole 2008.
- M. Jasińska – Wojtkowska. *Problemy identyfikacji religijności dzieła literackiego*.
- M. Kalandyk. *O tzw. poezji religijnej albo gnoza Wojciecha Wencla*.  
„Nowa Okolica Poetów” 2001, nr 1.
- J. A. Kłoczowski. *Sacrum – fascynacje i wątpliwości*. „Znak” 1991, nr 12.
- W. Kruszewski. *Deus Desideratus. Sacrum w poetyckim dziele Różewicza*. Lublin 2005.
- W. Ligęza. *Bezimienny, niewidzialny, milczący. O kilku wizerunkach Boga w polskiej poezji współczesnej*. „Znak” 2006, nr 12.
- Literatura polska 1989 – 2009. Przewodnik*. Red. P. Marecki. Kraków 2010.
- Literatura polska 1990 – 2000*. Red. T. Cieślak. K. Pietrych. T I. Kraków 2003.
- J. Lubelski. *Ssanie. Głód sacrum w literaturze polskiej*. Warszawa 2015.
- Metamorfozy religijności w literaturze nowoczesnej*. Red. A. Bielak. Lublin 2015.
- Mistrz świata. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego*. Red. P. Śliwiński. Poznań 2011.
- K. Niesporek. *„Ja” Świetlickiego*. Katowice 2014.



*Nie wierzę we wrażliwego odbiorcę. Z Marcinem Świetlickim rozmawia Tadeusz Dąbrowski.*

„Topos” 2003, nr 1 – 3.

*Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy.* Red. T. Cieślak, K. Pietrych.

Kraków 2009.

A. Nowaczewski. *Ból w prawym kolanie. O „ Imago mundi ” Wojciecha Wencla.*

„Frona” 2006.

J. Orska. *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989-2006.* Kraków 2006.

*Osoba w literaturze i komunikacji literackiej.* Red. E. Balcerzan i W. Bolecki.

Warszawa 2002.

Z. Ożóg. *Modlitwa w poezji współczesnej.* Rzeszów 2007.

*O wartościowaniu w badaniach literackich : studia.* Red. S. Sawicki, W. Panas. Lublin 1986.

P. Panas. *Opisanie świata. Szkice o poezji Marcina Świetlickiego.* Kraków 2014.

*Polska liryka religijna.* Red. S. Sawicki, P. Nowaczyński. Lublin 1983.

*Religijne tradycje literatury polskiej. T 1. Polska liryka religijna.* Red. T. Kostkiewiczowa,

S. Sawicki, P. Nowaczyński, H. Filipkowska. Lublin 1983.

*Religijne aspekty literatury polskiej XX wieku,* red. J. Święch, M. Jasińska-Wojtkowska,

Lublin 1997.

*Sacrum i sztuka.* Oprac. N. Cieślińska. Kraków 1989.

*Sacrum na nowo poszukiwane. O literaturze polskiej po 1989 roku.*

Red. M. Ołdakowska – Kufłowa, L. Giemza. Lublin 2015.

*Sacrum w literaturze.* Red. J. Gotfryd, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki. Lublin 1983.

S. Sawicki. *Chrześcijańskie wartości poezji Norwida.* Lublin 1986.

S. Sawicki. *Poetyka. Interpretacja. Sacrum.* Warszawa 1981.

S. Sawicki. *Wartość – sacrum – Norwid. Studia i szkice aksjologiczno-literackie.* Tom 2.

Lublin 2007.

- S. Sawicki: *Z pogranicza literatury i religii: szkice* (1978; wyd. 2 popr. 1979)
- J. Sosnowski, *Więcej niż 130 nocy*, „NaGłos”, 1995.
- M. Stala. *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*. Kraków 1997.
- M. Stala. *Nowi skamandryci?* „brulion” 1990, nr 16, s. 27.
- S. Stabro. *Jacek Podsiadło a kontrkultura*. W: tegoż: *Klasyki i nie tylko... . Studia o poezji XX wieku*. Kraków 2012.
- S. Sterna-Wachowiak *Pęknięcie bez przejścia*. „Nowe książki” 1996 nr 10.
- P. Śliwiński. *Horror Poeticus. Szkice, notatki*. Wrocław 2012.
- Piotr Śliwiński. *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*. Kraków 2002.
- Z. Zarębianka. *Czytanie sacrum*. Kraków – Rzym 2008.
- Z. Zarębianka. *Tropy sacrum w literaturze XX wieku. Od zagadnień motywicznych do perspektyw hermeneutycznych*. Bydgoszcz 2001.

## KONTEKSTY

- D. Alighieri. *Boska komedia*. Kraków 2009.
- Antropologia śmierci. Myśl francuska*. Wybór i tłum. S. Ciechowicz, J. M. Godzimirski. Warszawa 1993.
- Apokalipsa świętego Jana. Objawienie, a nie tajemnica*. Oprac. M. Wojciechowski. Częstochowa 2012.
- A. Badiou. *Święty Paweł. Ustanowienie uniwersalizmu*. Tłum. J. Kuryła, P. Mościcki. Kraków 2007.
- A. Bielik – Robson. *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000.
- A. Bielik-Robson. „*Na pustyni*”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*. Kraków 2008.
- M. Blanchot. *Literatura i prawo do śmierci*: W: tegoż: *Wokół Kafki*. Tłum. K. Kocjan.

- Warszawa 1996.
- W. Bolecki. *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*. Warszawa 2012.
- R. Caillois. *Człowiek i sacrum*. Tłum. A. Tatarkiewicz, E. Burska. Warszawa 2009.
- J. Culler. *Nowoczesna liryka: ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*. Tłum. T. Kunz. W: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Red. R. Nycz. Kraków 1998.
- Diabeł w literaturze polskiej*. Red. T. Błażejowski. Łódź 1998.
- Dialog międzykulturowy w (o) literaturze polskiej*. Red. M. Skwara, K. Krasoń, J. Kazimierski. Szczecin 2008.
- T. Dostatni OP. *Duchowe wędrowanie. Teksty osobiste i religijne*. Poznań 2015.
- É. Durkheim. *Elementarne formy życia religijnego*. Tłum. A. Zadrożyńska. Warszawa 1990.
- M. Eliade. *Historia wierzeń i idei religijnych*. T. 2. *Od Gautamy Buddy do początków chrześcijaństwa*. Tłum. S. Tokarski. Warszawa 2008.
- M. Eliade. *Mit wiecznego powrotu*. Tłum. K. Kocjan. Warszawa 1998.
- M. Eliade. *Sacrum a profanum: o istocie sfery religijnej*. Tłum. B. Baran. Warszawa 2008.
- M. Eliade. *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*. Tłum. J. Wierusz-Kowalski. Warszawa 1970.
- M. Eliade. *Traktat o historii religii*. Tłum. J. Wierusz – Kowalski. Wstęp L. Kołakowski. Posł. S. Tokarski. Łódź 1993.
- M. Eliade. *W poszukiwaniu historii i znaczenia religii*. Tłum. A. Grzybek. Warszawa 1997.
- S. Eliot. *Szkice literackie*. Tłum. H. Pręczkowska i in. Warszawa 1963.
- T. S. Eliot. *Wybór poezji*. Tłum. W. Dulęba. Wrocław 1990.
- D. Forstner OSB. *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Warszawa 2001.
- R. Gethin. *Podstawy buddyzmu*. Tłum. T. Macios, A. Stępień. Kraków 2010.
- K. Górski. *Zarys dziejów duchowości w Polsce*. Kraków 1986.
- A. Grodecka. *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*. Poznań 2009.

- Z. Herbert. *Apostoł w podróży służbowej: prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*.  
Red. J. M. Ruszar. Lublin 2006.
- Z. Herbert. *Barbarzyńca w ogrodzie*. Wrocław 1996.
- Z. Herbert. *Labirynt nad morzem*. Warszawa 2000.
- Z. Herbert. *Struna światła*. Wrocław 1994.
- Z. Herbert. *Hermes, pies i gwiazda*. Warszawa 1957.
- M. Hébrard. *Między New Age a chrześcijaństwem*. Tłum. A., Z. Cierniakówny.  
Warszawa 1999.
- L. Hutcheon. *Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym*. Tłum. K. Górską.  
W: *Ironia*. Red. M. Głowiński. Gdańsk 2002.
- W. James. *Doświadczenie religijne*. Tłum. J. Hempel. Kraków 2001.
- G. Jankowicz, P. Marecki, A. Pałęcka, J. Sowa, T. Warczok. *Literatura polska  
po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu*. Kraków 2014.
- A. Jawłowska. *Drogi kontrkultury*. Warszawa 1975.
- W. Juszcak. *Ekfrazja poetycka w antycznej Grecji. (Przykłady wybrane)*. Warszawa 2012.
- A. Kaliszewski. *Gry Pana Cogito*. Kraków 1982.
- Katechizm Kościoła Katolickiego*. Oprac. zbiorowe. Poznań 2009.
- D. Kaufer. *Ironia, forma interpretacyjna i teoria znaczenia*. Tłum. M. B. Fedewicz.  
W: *Ironia*. Red. M. Głowiński. Gdańsk 2002.
- J. Klejnocki, J. Sosnowski. *Chwilowe zawieszenie broni*. Kraków 1996.
- J. A. Kłoczowski OP. *Drogi człowieka mistycznego*. Kraków 2001.
- J. A. Kłoczowski OP. *Pytając o człowieka. Myśl filozoficzna Józefa Tischnera*.  
Red. W. Zuziak. Kraków 2001.
- K. L. Koniński. *Zagadnienie religijne: szkice*. Kraków 2009.

- M. Krupa. *Duch i litera. Liryczna ekspresja mistycznej drogi świętego Jana od Krzyża w polskich przekładach*. Gdańsk 2011.
- R. Laurentin. *Szatan. Mit czy rzeczywistość? Nauczanie i doświadczenie Chrystusa i Kościoła*. Przeł. T. Szafrński. Warszawa 1997.
- H. Lausberg. *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*. Tłum. A. Gorzkowski. Bydgoszcz 2002.
- M. Leiris. *Noce bez nocy i kilka dni bez dnia*. Przeł. A. Wasilewska. Gdańsk 2011.
- S. Lem. *Bajki robotów*. Kraków 1964.
- T. Lindvall. *Zaskoczeni śmiechem*. Tłum. T. Szafrński. Warszawa 2001.
- M. Lowry. *Pod wulkanem*. Przeł. K. Tarnowska. Warszawa 1996.
- W. N. Łazariew. *Dawni mistrzowie*. Tłum. P. Hertz. Warszawa 1984.
- J. Mariański. *Sekularyzacja. Desekularyzacja. Nowa duchowość. Studium socjologiczne*. Kraków 2013.
- J. Mariański. *Sekularyzacja i desekularyzacja w nowoczesnym świecie*. Lublin 2006.
- J. Maritain. *Sztuka i mądrość*. Tłum. K. K. Górscy. Warszawa 2001.
- Cz. Miłosz. *Wiersze (I – V)*. Red. J. Błoński, A. Fiut, M. Stala. Kraków 2000 – 2009.
- Cz. Miłosz. *Wiersze ostatnie*. Kraków 2006.
- Mit, człowiek, literatura*. Wstęp S. Stabryła. Warszawa 1992.
- Nowoczesność jako doświadczenie*. Red. R. Nycz. A. Zeidler-Janiszewska. Kraków 2006.
- R. Nycz. *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997.
- Lama O. Nydahl. *O naturze rzeczy. Współczesne wprowadzenie do buddyzmu*. Tłum. W. Tracewski. Warszawa 2008.
- R. Otto. *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*. Tłum. B. Kupis. Warszawa 1999.

- J. St. Pasierb. *Katedra jako symbol Europy*. Pelplin 2003.
- Pismo święte Starego i Nowego Testamentu*. Pallottinum. Poznań 2003.
- J. Płuciennik. *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*. Kraków 2000.
- Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*. Red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa. Kraków 2007.
- R. Przybylski. *To jest klasycyzm*. Wstęp M. Janion. Warszawa 1978.
- J. Raspail. *Obóz świętych*. Tum. M. Miszalski. Paryż 1973.
- P. Ricouer. *Kryzys – zjawisko swoiście nowoczesne?* Tłum. M. Łukasiewicz. W: *O kryzysie*. Red. K. Michalski. Warszawa 1990.
- A. Rimbaud. *Sezon w piekle. Iluminacje*. Tłum. A. Międzyrzecki. Wstęp J. Hartwig. Warszawa 1998.
- T. Różewicz, Z. i J. Nowosielscy. *Korespondencja*. Kraków 2009.
- T. Różewicz. *Nożyk profesora*. Wrocław 2002.
- J. M. Rymkiewicz. *Czym jest klasycyzm? Manifesty poetyckie*. Warszawa 1967.
- J. M. Rymkiewicz. *Rozmowy polskie latem roku 1983*. Białystok 1991.
- S. Sontag. *Przeciw interpretacji i inne eseje*. Przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski. Kraków 2012.
- Św. Augustyn. *Wyznania*. Tłum. i wstęp Z. Kubiak. Kraków 1995.
- Św. Jan od Krzyża. *Doktor kościoła. Dzieła*. Tłum. O. B. Smyrak OCD. Kraków 2010.
- Św. s. M. F. Kowalska. *Dzienniczek. Miłosierdzie Boże w duszy mojej*. Warszawa 2008.
- Ch. Taylor. *Oblicza religii dzisiaj*. Tłum. A. Lipszyc. Tłumaczenie przejrzał Ł. Tischner. Kraków 2002.
- Ch. Taylor. *Epifanie modernizmu*. Tłum. Ł. Sommer. W: tegoż: *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Oprac. T. Gadacz. Wstęp A. Bielik – Robson. Warszawa 2001.

- Ks. J. Tischner. *Myślenie według wartości*. Kraków 2011.
- Ks. J. Tischner. *Nieszczęsny dar wolności*. Kraków 1993.
- Tkanina. *Szkice, studia, interpretacje*. Red. A. Węgrzyniak, T. Stępień. Katowice 2003.
- Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*. Red. M. Woźniak - Łabieniec, J. Wiśniewski. Kraków 2001.
- G. Vattimo. *Koniec nowoczesności*. M. Surma – Gawłowska. Kraków 2006.
- M. Yourcenar. *Czarny mózg Piranesiego. Wprowadzenie w dzieło Konstandinosa Kawafisa*. Tłum. J. M. Kłoczowski, K. Dolatowska. Gdańsk 2004.
- A. Zagajewski. *Jechać do Lwowa i inne wiersze*. Londyn 1985.
- A. Zagajewski. *Solidarność i samotność*. Warszawa 2002.
- Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*. Red. T. Sławek, A. Nawarecki, D. Pawelec. Katowice 1993.

### STRONY INTERNETOWE

- Sz. Babuchowski. *Wybrane problemy poezji Wojciecha Wencla*. Katowice 2006, s. 75 - 85. Na podstawie: <http://sbc.org.pl/Content/12706/doktorat2747.pdf> [dostęp: 10 grudnia 2016].
- M. Bruno. *W poszukiwaniu utraconego patosu*. Na podstawie: <http://www.fragile.net.pl/home/w-poszukiwaniu-utraconego-patosu/> [dostęp: 17 maja 2014].
- <http://civitaschristiana.pl/sacrum-i-profanum-w-przekonaniach-polakow-i-niemcow/> [dostęp: 18 września 2015].
- <http://culture.pl/miejsce/biblioteka-brulionu-krakow-warszawa> [dostęp: 16 stycznia 2017].
- P. M. A. Cywiński, M. Przeciszewski. *Kościół w Polsce po roku 1989 wobec nowych wyzwań demokracji*. Na podstawie: <http://www.cwi.pl/tekst15a.htm> [dostęp: 14 grudnia 2016].
- <https://ekai.pl/wydarzenia/wywiad/x80418/polska-religijnie/spolaryzowana/> [dostęp: 14 grudnia 2016].
- <http://fronsac.republika.pl/języki/italskie.htm> [dostęp: 11 listopada 2015].

K. Grant. *Przekaz zawarty w milczeniu*. Tłum. K. Azerewicz. Gdynia – Londyn 1990. Na podstawie: <http://www.scribd.com/doc/49296483/Przekaz-Zawarty-w-Milczeniu-K-Grant> [dostęp: 29.11.2011].

L Gurga. *Haiku: A Poet's Guide*. Lincoln 2003. Tłum. P. Rewucki, s. 1 – 3. Na podst.: <http://poezja-haiku.webpark.pl/coto.html> [dostęp: 29. 11. 2011].

<http://www.judyhages.com> [dostęp: 14.08.2014r.]

[http://www.kul.pl/osrodek-badan-nad-literatura-religijna-historia,art\\_12158.html](http://www.kul.pl/osrodek-badan-nad-literatura-religijna-historia,art_12158.html) [dostęp: 17 kwietnia 2015].

J. Mariański. *Przemiany religijności w Polsce i w Niemczech – syndrom sekularyzacji czy rewitalizacji?* Na podstawie:

[http://www.opoka.org.pl/biblioteka/I/IK/wam\\_2013\\_sekularyzacja\\_01.html](http://www.opoka.org.pl/biblioteka/I/IK/wam_2013_sekularyzacja_01.html) [dostęp: 10 grudnia 2016].

*Na co dzień raczej nie rozpaczam. Rozmowa z Jackiem Podsiadłą*. Na podstawie:

<http://www.dwutygodnik.com/artykul/5085-na-co-dzien-raczej-nie-rozpaczam.html> [dostęp: 29 września 2016].

*Piękno wymaga czasu. Z Michałem Świdrem, artystą malarzem, rozmawia Agnieszka Żurek*.

Na podstawie:

[http://stary.naszdziennik.pl/bpl\\_index.php?dat=20101231&typ=my&id=my06.txt](http://stary.naszdziennik.pl/bpl_index.php?dat=20101231&typ=my&id=my06.txt) [dostęp: 10 sierpnia 2012].

[http://pomaranczowa108.pl/index.php?main\\_page=product\\_book\\_info&cPath=32\\_17&products\\_id=84](http://pomaranczowa108.pl/index.php?main_page=product_book_info&cPath=32_17&products_id=84) [dostęp: 29. 11. 2011].

P. Próchniak. *Hotel Limbus*. Na podstawie:

<http://czytelnia.onet.pl/0,70190,0,19425,recenzje.html> [dostęp: 30 marca 2012].

M. Rembierz. *Tropy transcendencji.... . Współczesne myślenie religijne wobec pluralizmu światopoglądowych*. Na podstawie: [www.swiatslowo.ath.bielsko.pl/sis23/02-rembierz-tropy-transcendencji.pdf](http://www.swiatslowo.ath.bielsko.pl/sis23/02-rembierz-tropy-transcendencji.pdf) [dostęp: 22 września 2015].

Robert Tekieli: „*bruLion*” to więcej niż bunt. Na podstawie: <http://www.frona.pl/a/robert-tekieli-brulion-to-wiecej-niz-bunt,43148.html?part=2> [dostęp: 6 stycznia 2017].



A. Skórzyńska. *Chrześcijańska koncepcja czasu – czyli Kairom, Chronos i katechon wobec eschatonu*. Na podstawie: <http://www.europachristiana.org/news/kultura/284/chrzescijanska-koncepcja-czasu-czyli-kairos-chronos-i-katechon-wobec-eschatonu> [dostęp: 18 maja 2014].

A. Spólna. *Na obrzeżach. Jacek Podsiadło i Marcin Świetlicki wobec znaków wspólnoty religijnej*. Na podstawie: <http://tekstualia.pl/stara/index.php?DZIAL=teksty&ID=591> [dostęp: 26 lipca 2017].

[http://stary.naszdziennik.pl/bpl\\_index.php?dat=20101231&typ=my&id=my06.txt](http://stary.naszdziennik.pl/bpl_index.php?dat=20101231&typ=my&id=my06.txt) [dostęp: 10 sierpnia 2012].

Wykłady ks. K. Grzywocza pt. „Kierownictwo duchowe a uczucia niekochania”. Na podstawie nagrań umieszczonych na stronie:

<http://pawelloo71.blog.pl/id,339131356,title,KSKRZYSZTOF-GRZYWOCZ-KIEROWNICTWO-DUCHOWE-A-UCZUCIA-NIEKOCHANE,index.html?smybbtticaid=618477> [dostęp: 13 września 2015].

Wykład prof. Tadeusza Szawiela wygłoszony podczas debaty „Kościół z Polski w Europie”. Na podstawie: <https://ekai.pl/wydarzenia/raport/x20744/wyklad-prof-tadeusza-szawiela-wygloszony-podczas-debaty-kosciol-z-polski-w-europie/> [dostęp: 14 grudnia 2016].

