Adrian Sinkowski: Kim jest poeta, jeśli nie jednym ze słów

Nieobecność wynika z zapomnienia. Poeta przeciw takiemu zapomnieniu, które zaciera za sobą ślady i zaciera granicę między tym, co dobre a tym, co złe, nie tyle stara się przeciwstawić formę przemocy – co tak często, czasem zasadnie, a czasem bezzasadnie, wytyka się akurat tym, którzy nie chcą i nie potrafią zapomnieć – ile formą Polkowskiego jest zawsze forma niepogodzenia z przemocą – pisze Adrian Sinkowski w „Teologii Politycznej Co Tydzień" nr 89: Polkowski. Pamięć pokolenia.

Jak ma się problem, od czego zacząć, dobrze jest zrobić na chwilę krok do tyłu i stanąć w cieniu, aby zacząć mógł ten, o kim się pisze. Dlatego biegnę wzrokiem od wiersza do wiersza, aż trafiam u Jana Polkowskiego na zdanie: „W dzieciństwie *ch* nieme i *h* dźwięczne wymawiałem jednakowo". Albo to: „Alt i sopran wystawiają się nawzajem na próbę". Następne to: „Opuszkami palców krążyły niemo po paciorkach różańca / a puls głośno recytował modlitwę". I jeszcze to: „Żaden alfabet nie ma w sobie dość sił by przebaczać". Tak poeta sam mówi za siebie. Mówi więc na tak, że ma się ochotę go słuchać.

Nie zawsze tak mówi, bo zdarzają mu się zdania – używając lubianego przez autora porównania do światła – które oślepiają, zamiast dawać jasność. Kładąc znaczenie obok znaczenia, poeta wznosi w tekstach masywne rusztowania ze zdań: wprawdzie da się bez problemu za nimi schować, ale nie sposób wejść do ich środka. Nieprzysiadalność to słowo ukute przez Marcina Świetlickiego. Nie bez powodu przylgnęło ono do literackiego adwersarza autora *Głosów*, to znamienny i wymowny musi okazać się fakt, że można je z powodzeniem odnieść do nich obu.

„Na poddaszu beznadziejnie uderza o szyby uwięziony ptak". Zdanie to może stać się idealną metaforą poezji, która pewna, a często zbyt pewna własnego kunsztu, pokonuje w górę kolejne piętra, ale jest na tyle szczelnie zamknięta, że próba wniknięcia w nią kończy się fiaskiem.

Podobną bezradność słychać w wersie „zadomowić się chociaż na weekend w szeleszczących słowach”. Nic więc dziwnego, że w wierszu *Podróż do Święcian* ten, kto jest, mieści się w osobie, której nie ma, tak więc obecność nieoczekiwanie staje się nieobecnością: „Jesteś przy mnie, / choć twoje miejsce jest puste”. Ot, za nami pierwsze wcielenie nieprzysiadalności. Ale nie ostanie.

Nie jest kwestią bezsporną, na ile Jan Polkowski jest, a na ile nie jest wielkim poetą, choć wiele wskazuje na to, że jest. Rivalto „schnie w upale jak nakłuta na szpilkę oliwka” to próba, skądinąd wielce kunsztowna, oddania tego, na co autor patrzy zza okien. Kiedy poeta zbyt mocno poleruje zdania, a w efekcie natknąć się można na frazę „czuła noc ponad gwiezdnym szumem pamięci”, dopadają mnie wątpliwości, czy to dowód, że autor nie zawsze jest sobą. Z pewnością jest, nie wolno mieć co do tego wątpliwości. Inna sprawa, jak dalece fraza ta rzuca cień na tomik *Cantus* i następne. Andrzej Horubała nie widzi w niej problemu, skoro w szkicu Powrót poezji orzeka, że Jan Polkowski z twórcy nowoczesnego mesjanizmu stał się najzdolniejszym polskim poetą. Problem jest i nie da się go zamieść pod spektakularne porównania.

Dochodzę do wniosku, że niepodobna otworzyć opowieści na temat Jana Polkowskiego bez stwierdzenia, że mamy do czynienia z dość niecodzienną sytuacją: jedni niedoszacowują poety, inni go przeszacowują. Mało tego, stale unosi się wokół niego echo sprzed kilku dekad, które w najlepszym razie nic o nim nie mówi, choć myślę, że wielu, łatwo dając się zwieść historii o literackim zaangażowaniu i największym poecie stanu wojennego, widzi lub chce widzieć coś, czego w *Cantusie* nie ma. Opowieść ta została bowiem przez poetę w ciągu ostatnich dziesięciu lat przekroczona albo – zdaje się – nawet unieważniona. Nie będzie zatem przesadą, jeśli w nawiązaniu do utworu Klangor stwierdzi się: wiersze „to jeden z cudów / których nie zauważają ci, co ich doświadczają”.

Ale to nie wyczerpuje tematu. Trzeba zdać sobie sprawę, że polifonia, jakaś nieokreślona do końca podwójność, to mianowicie, skąd się rusza i dokąd się dochodzi, mając Jana Polkowskiego za przewodnika, rodzi myśl, że ma się do czynienia z rzeczywistością pękniętą na pół. Te dwie części znoszą się i uzupełniają. Pięknie odpowiadają na to *ch* nieme i *h*

dźwięczne, alt i sopran, milczące ust i głośna modlitwa w jednej osobie. Oznacza to, jak sądzę, wiarę autora, że dla opisania rzeczywistości, w której poza światłem i ciemnością często pojawiają się refleksy lub półmrok, jeden dźwięk to stanowczo za mało. Dźwięk ten nie dość, że staje się nieznośny dla ucha, to grozi mu, że opadnie na dno fałszu i nawet tego nie zauważy.

Nie sądzę, aby na utwór Poemat dla dorosłych dało się patrzeć wyłącznie jak na polemikę z innym poetą. Nowa Huta, za nią ludzie, a przed nią i przed nimi sowiecka trucizna, która wybrała, kim rodzice Jana Polkowskiego zostaną, gdzie osiądą i co za to dostaną. Adam Ważyk w „Poemacie dla dorosłych" uwagę skupiał na powierzchowności, widział więc drelich, gołębie, dziewczynę wiążącą błękitną chustę. Polkowski dodaje: „nasiąkali chorałem łacińskich słów i ssącą wilgocią przednówka". Na to Ważyk: „Walce toczone po jezdni dogniatają nawierzchni". I znowu Polkowski: „ranna droga przyjęła także obracające się wolno koła samochodów / za których szybami błyszczały oczy poetów / szukających natchnienia". Dwaj poeci, dwie opowieści, dwa języki. Rzeczywistość pęka na pół i łatwo się nie zrasta.

Poemat dla dorosłych, dedykowany rodzicom, otwiera tomik *Cień*, rok przed nim ukazał się *Cantus*, po nim *Głosy* i *Gorzka godzina*. Jeśli da się o nich cokolwiek pewnego napisać, słychać w nich ból, wiersze dalece nurzają się w zwątpieniu i dryfują, triumfuje w nich cień i cierpienia stopione z przeszłością. Z depresji osuwają się w nicość. Pisząc to, nie znałem jeszcze tekstu Mariana Stali, choć po czasie nie bez zdumienia znajduję u niego dotknięcie przez tę samą pustkę: „nie można się po prostu odgrodzić [od nicości], nie można od niej uciec. Trzeba stanąć wobec niej twarzą w twarz, trzeba starać się jej nie ulegać". Poza podwójnością i doświadczeniem nieprzysiadalności to, co w lekturze staje nam na drodze, aby bez trudu wniknąć w poezję autora Śladów krwi, w formie i chyba poza formą, na granicy intuicji i przeczucia obleka się w złowrogą ciemność.

Formą, a zwłaszcza formą wiersza, jest dźwięk. Zabawy słowem nie zawsze się bronią, ale to, co otrzymuje się z nawet ryzykownego połączenia tytułów czterech książek, można zaintonować jako całość i zdanie to z pewnością nie będzie w ustach Jana Polkowskiego zdaniem przypadkowym: w godzinę głosy gorzko śpiewają w cieniu. Brzmi jak

modlitwa w ogrójcu, nad którą napływa z oddali złowroga ciemność. Nie jest tajemnicą, że ci, którzy wtedy posnęli, nie do końca rozumieli, co się wokół nich dzieje. Na razie bez odpowiedzi zostawię wątpliwości, na ile irytująca bezradność – będącą w równym stopniu konsekwencją pęknięcia świata na pół, nieprzysiadalności czy depresji – bierze się z zamknięcia poezji na czytelnika, a na ile z zamknięcia czytelnika na poezję.

Droga, w jaką niebawem ruszyli apostołowie, była drogą do świętości. Co ciekawe, anagram słowa *cantus* (śpiew) to *sanctus* (świętość) bez „s", które otwiera inne słowo – samotność. Samotność, poza modlitwą Jezusa w ogrójcu, jest konsekwencją i przedłużeniem nieprzysiadalności. Jaką rolę w wierszach autora Cienia gra tytułowy śpiew, tego nie wiem, sądzę jednak, że może on być obietnicą sensu, wołaniem o niego na przekór nieprzysiadalności lub obok niej, wbrew depresji, aż ten sens unieważni rozdarcie rzeczywistości, łącząc ją na nowo w jedną i pewną formę. Zwiastuje to „śpiew aniołów chroniący przed nieczystą ofiarą". Z ofiarą Baranka czas stanął w miejscu, a poeta stwierdza, że „czas sczezł lecz ja słyszę śpiew" i dodaje „a serce śpiewa jak nieboskłon".

Ktoś stwierdzi, że opowieść ta nie rymuje się z poezją Jana Polkowskiego i będzie miał do tego prawo. Powtórzę za Andrzejem Franaszkiem – szukając usprawiedliwienia dla dociekań, które nierzadko kapitulują wobec fraz, metafor, wersów, strof lub zdań – że im dłużej czyta się te wiersze, tym trudniej odczytać intencje autora, a w oczy rzuca się śmiałe, acz nieznośne zamknięcie. Otóż to: „Na poddaszu beznadziejnie uderza o szyby uwięziony ptak". Wygląda to na proces stworzenia świata: na naszych oczach oddziela się światło od ciemności, jak taniec „w obrządku stworzenia cienia i światła" z wiersza „Ile razy można o Vermeerze?". Taniec jako forma afirmacji nie pozwala, aby stać się częścią procesu, dlatego rolą, która czytelnik gra, ogranicza się do patrzenia i rytmicznego poruszania się dla uznania, że to, co dzieje się w wierszach, jest dobre i to dobro objawiane jest nam z góry. Jest w tym coś z Biblii, a coś z pogańskiego obrządku, co jeszcze raz potwierdza dwoistość świata. Niepokojącą dwoistość, nienaturalną, jakoś wrzącą pod skórą, stanowiącą zagrożenie, ale zarazem nie pozwalającą tego zagrożenia jasno opisać. Tak rodzi się strach.

Strach, krok w krok idący po śladach totalitaryzmu, nie zjawia się znikąd i bez towarzystwa. To on, strach, razem z ojcem autora, gnającym w trakcie zwiadu konno przez wioskę na Litwie, zostaje w tej samej chwili „uwieczniony na celowniku karabinu" przez żołnierza Armii Czerwonej i żołnierza Wehrmachtu. Co ciekawe „za pazuchą miał tylko bezdomny dym". W utworze *Wolfgang Amadeusz M.* to, co wpisane jest w formę dymu, staje się jednocześnie daleką zapowiedzią strachu: „Ukryty w falbanach, koronkach, kaftanach, perfumach / słyszał, jak dudni głuchota oprawna w tłusty jedwab / w perukach lęgnie się robactwo, z dekoltów, diademów / wachlarzy snuje się dym fałszerzy dźwięków. / Widział, jak po obrusach z adamaszku człapią zmęczone konie / potrącają kielichy, kompotiery, półmiski / ciągnąc dwukołowy wóz ze stosem trupów". Ojciec autora uszedł cało z potrzasku, wrócił z Uralu z zesłania, a coś, co stoi obok strachu, kazało mu znaleźć w sobie wolę życia i „ziemię rodzinną na wszelki wypadek / zwinąć w rulon i schować gdzie jeszcze nie wiedzą / jak się pędzi stada losu przez step".

Znamienne, że fałszerze deformują akurat dźwięk. A dźwięk – powtórzę – jeśli się go wkoło powtarza, nie dość, że staje się nieznośny dla ucha, to grozi mu, że osunie się w fałsz i nikt nie zwróci na to uwagi. Poeta, znowu na wzór stworzenia świata, rozdziela fałsz od dźwięku, co samo w sobie jest dobre. Nie może jednak umknąć naszej uwadze, że oto literatura zostaje w tej chwili uzupełniona o perspektywę moralną: w tak rozpoznającej świat literaturze nie ma wiele miejsca na wątpliwości, zaś ceną, którą czytelnik za to płaci, jest – a dokładnie mówiąc, może być – wrażenie otrzymania niezasłużonego i niespodziewanego daru, na tyle obszernego i nie do objęcia, że udźwignięcie go dalece przekracza możliwości czytelnika. Też, choć nie wyłącznie, myślę o możliwościach wczucia się w tekst, w to, co z niego wynika.

Nie jestem tego do końca pewien, mam jednak silną intuicję, że czytelnik od czasu do czasu ma prawo odczuwać odsunięcie przez autora na bok, zredukowanie go do roli gościa, co paradoksalnie w wierszach, które nie dopuszczają wątpliwości w rozpoznaniu, co jest dobre, a co złe, rodzi aż nadto wątpliwości. Ma się rozumieć: rola, którą czytelnik gra, okazuje się rolą drugoplanową. Na tę metaforę, skoro należą się jej rozwinięcie i uzasadnienie, warto mimo wszystko patrzeć

niezobowiązująco, ale nie po to, aby ją obejść i minąć, ale po to, aby obchodząc ją z wielu stron, zwrócić uwagę na coś, co z pozoru się w niej nie mieści.

Nie ma się co oszukiwać, czytelnik wielokrotnie zrywał w przeszłości i będzie w przyszłości zrywał jabłko z drzewa poznania, bo rzeczą szkodliwą i nawet nieodpowiedzialną jest udawać, że Theodor Adorno i Jacques Derrida nie zmienili myślenia o literaturze. Inną kwestią, a chyba zadaniem na następne lata jest to, jak godzić ich wpływy z literacką teraźniejszością i przeszłością. Opowieść ta doskonale rymuje się z inną, której w Polsce umownie dał początek przełom 1989 roku. Mianowicie teza – trochę pewnie prawdziwa i równie mocno naciągana – że Frank O'Hara, John Ashbery i im podobni, a w ślad za nimi kilku polskich autorów, dali impuls do „nowego rozdania" w poezji nad Wisłą, to nic innego, jak kolejna próba sił między pokoleniem, które broniło wydartego z rąk PRL skrawka wolności, a pokoleniem, które bez kompleksów potrząsnęło literaturą hierarchią, mimo to wtenczas stawiało dopiero pierwsze kroki.

Jan Polkowski zamilkł odtąd na wiele lat, chociaż to milczenie dotknęło w nim wyłącznie poetę. Nie redaktora, nie rzecznika, ale akurat poetę. Pisano o lekcji, której autor *Cienia* pragnie w ten sposób udzielić Polakom i niewątpliwie – nie bacząc, co to milczenie powodowało – w czasach, kiedy słowa tracą na ważności, dbanie o nie i nie używanie ich nadaremnie może być lekcją podniesioną do miana symbolu. To „nowe rozdanie" w poezji – nazwane przeze mnie dość niefortunnie z braku lepszego określenia – wybornie streszcza nieobecność Jana Polkowskiego i gadulstwo Marcina Świetlickiego (osiem tomików, około piętnastu albumów, cztery powieści). Dopiero tomik *Cantus* wrócił nam poetę Polkowskiego w 2009 roku, niby tego samego, a jednak odmienionego.

Nie ulega wątpliwości, że nieomal dwie dekady to dość czasu, aby „nowe rozdanie" przestało być nowe. Sojusze, nurty, rankingi ulegały ciągle zmianom, a Polkowski wracał niejako obok nich i wbrew nim. Wracał, umownie rzecz biorąc, poeta treści, kiedy od wierszy oczekiwano raczej rozciągania formy do granic możliwości, bawienia się nią lub wytapiania z niej odrapanego z błyskotek wehikułu do snucia opowieści, czasem bez celu i zupełnie bez sensu, byle ta opowieść mogła trwać

nieprzerwana i szybko się nie nudziła. Krajobraz ten nie mógł powitać Jana Polkowskiego z otwartymi ramionami. Polkowski zaś, aby jakikolwiek krajobraz mógł się wokół niego pojawić, zdecydował, że wyciągnie rękę na przykład do Fiodora Tiutczewa, Adama Mickiewicza, Iwana Bunina. Na takie sojusze patrzy się nieufnie, rodzą one dziś w czytelniku dysonans, wytrącają nas poza bezpieczną strefę czytania, a tej stale, z tomiku na tomik, starają się pozbawiać czytelnika poeci skupieni głównie na formie, choć nie wyłącznie.

Czytelnik w zetknięciu z twórczością autora *Cantusa* może czuć się obco? Nienaturalnie? Ależ tak, jak zmieszani Adam i Ewa, niepewni, co się z nimi dzieje i dokąd doświadczenie skosztowania jabłka ich zaprowadzi. Dlatego zdanie „Patrzę w oko smoka / i wzruszam ramionami" z wiersza „Dla Jana Polkowskiego", tak często powtarzane i omawiane, które wyniosło Marcina Świetlickiego do roli głosu pokolenia, uosabia autentyczną bezkarność i aż po dziś dzień daleko idącą zgodę ze strony środowiska na zuchwałość w rozliczaniu się z poezją, która za kurs obiera stanie na straży tradycji i wysokiego stylu.

To „wzruszam ramionami" oddaje bezradność i idące z nią zaniechanie. Proponuję zgodzić się na bezradność i odrzucić zaniechanie. Zresztą bezradność starałem się nieśmiało porównać wcześniej do daru. Idzie, porównywalnie, o moment, gdy w Biblii uczniowie cieszą się z połowu, a ich łodzie za chwilę toną, nie są bowiem w stanie utrzymać ryb, które wciągnięto na pokład. Wyobcowanie czytelnika tkwi więc w bezradności, bo dar, a będą nim ryby w Biblii i słowa w wierszach, staje się darem niechcianym i wpędza nas on w stan skrępowania, przerażenia, a na pewno wątpliwości. Bo chyba nie wszystko poszło tak, jak miało iść, skoro na przykład w urzekająco napisanym wierszu Powodzianie autor mówi coś, będąc pewien, że jest to poza dyskusją istotne, a nam się to nie składa ani łatwo objawia. Wierzę poecie, ale wierzę mu na słowo. Nawet apostołom w trakcie połowu nie przyszło to bez problemu.

Otworzę nawias i pożyczę od Jacka Gutorowa z eseju *Pytania estetyczne dzisiaj* dosłownie parę spostrzeżeń. Z chwilą odłączenia się estetyki od filozofii, nauki lub teologii, na płótnach i w książkach artystów i buntowników w tej samej osobie niepostrzeżenie rodziła się awangarda. Estetyka – a więc piękno, styl, wzniosłość wyrzucone poza

nawias rozumu krytycznego – w oczach poetów była odtąd sama w sobie i dla siebie. Istotne wydaje się zwłaszcza to, że osią dyskusji estetycznych toczących się w Polsce przez lata miał być klin, gdzie z jednej strony zastanawiano się nad kształtem poezji zaangażowanej, z drugiej dociekano czystości w wierszach często nie mówiących już nic ani nie przemawiających do nikogo. W efekcie dyskusja ta nie dość, że utknęła w martwym punkcie, to literackiemu pięknu czy literackiej wzniosłości z roku na rok okazywano coraz mniej zrozumienia, aż do chwili, kiedy osądzono je, uznając nieodwracalną kompromitację tak rozumianej estetyki.

Nie sposób odrzucić tezę, że dyskusja ta przez pojawienie się poetów spod znaku „Brulionu" wytrąciła z ręki powtarzane wkoło argumenty i zmusiła poetów, aby opowiedzieli ją sobie od nowa. Podstawą sporów estetycznych w największym stopniu stało się podejście do tradycji, a przed poetami stoją obecnie dwie drogi. Jedną, wpisaną w naturę recyklingu, jest kierunek postmodernistyczny: skoro dokonał się koniec historii, ten sam koniec musiał dotknąć literatury. Pisarze nieustający w staraniach, aby pisać, muszą się zgodzić na to, że piszą od nowa coś, co istniało przed nimi. Jak niedaleko temu myśleniu – a jest to kierunek drugi – do konserwatystów, którzy wychodzą z założenia, że pisząc, prowadzą dialog z minionym, tworzenie jawi im się jako sieć tradycji, poprzez którą i do której oni doplatają kolejne sieci. Między jedną a drugą z dróg napięcie pojawia się z chwilą, kiedy pada pytanie o cel, w jakim tradycja została zastosowana. Jedni bowiem tradycję tną na kawałki, a potem lepią z niej coś, czym wcześniej nie była. Dla drugich tradycja pozostaje tłem, koniecznym i niezbędnym, które – owszem – może dodać utworom blasku, ale jest w stanie, nieumiejętnie stosowana, z ogromną siłą ciągnąć je w dół.

Wielcy moderniści, tacy jak malarz Eugène Delacroix, poeci Charles Baudelaire i Thomas Stearns Eliot odkrywali przed światem modernistyczną mapę sztuki, dając początek rozmaitym „izmom". Prywatnie, z żalem patrzyli, jak świat Zachodu skręcał wtedy w stronę porządku, z którego wyłonił się liberalizm. Nie dziwi zatem ani trochę, kiedy Gutorow zwraca uwagę na fakt, że obrazoburcy (Marcin Świetlicki) okazują się nagle kontynuatorami tradycji, a jej żarliwi obrońcy kroczą drogą na parnas w roli estetów (Jan Polkowski). Klinem, choć nieco go przesunięto, nie daje się znowu poruszyć, a obie drogi tyleż sabotują się nawzajem, co jedna nie może istnieć bez drugiej i odwrotnie. Nad tak

prowadzoną dyskusją unosi się więc i będzie się unosiła refleksja Eliota z *Tradycji i talentu indywidualnego* o kapitalnym znaczeniu. Eliot twierdził, że jeśli po wejściu w dorosłość chce się pozostać poetą, trzeba rozumieć przeszłość istniejącą nie wyłącznie w przeszłości, a także poza nią, głównie w teraźniejszości.

Czas domknąć nawias, ale nie po to, aby odsunąć przeszłość na bok, ile po to, aby opowiedzieć o niej od nieco innej strony. Ciepielów, przed wojną licznie zamieszkiwany przez Żydów, jest wsią, która w grudniu 1942 roku widziała okrutną zbrodnię. Jan Polkowski w wierszu *Adwent* opisał, jak ojciec, zanim zebrana za stołem rodzina zaczęła posiłek, wyszedł, aby zanieść Berkowi Pinechesowi ziemniaki. „Cierpliwy ogień w glinianym piecu" oświetlał kuchnię, za chwilę ogień związał ciała, gdy Niemcy ułożyli przed domem stos gałęzi, rozpalili ognisko i wrzucali do niego dziecko po dziecku, całą rodzinę. Ojcu, pomagającemu Pinechesowi, nie pozwolono nawet odwrócić oczu, miał trzymany pod bronią widzieć i słyszeć, co dzieje się z jego rodziną: „Jego dzieci objęte gałęziami / gorejącego krzewu słyszały zimne słowa". Słowa ojca? Słowa z wiersza? Słowa oprawców? A może słowa samego Boga? Poeta w wierszu z 1987 roku udziela po cichu podpowiedzi: „Kim bowiem byłem jeśli nie jednym ze słów".

Polkowski, wracając pamięcią do dzieciństwa, a więc do czasu, kiedy od wydarzeń w Ciepielowie minęła trochę ponad dekada, w utworze *Rzeka wspomina*, jak łowił patykiem ryby w młynówce, nadto się przechylił i wpadł do wody, o mało nie utonął: „płynę i bulgocę jak wrzucona do wody pusta butelka". Matka nie bez przerażenia wyciąga chłopca na brzeg i daje mu życie po raz drugi. Symboliką tego daru, choć jest nim trwanie, staje się niedoszła śmierć, to ona pozwala dotknąć się dziecku patykiem w wodzie, odtąd wije się w ciele i go nie opuści. Nie zmieni tego nawet obcowanie z czystością. Owszem, gest zanurzenia w wodę i obudzenia w pościeli daje nadzieję pokonania śmierci, unicestwienie grzechu, wpisania losu dziecka w historię zbawienia – nie sądzę, aby tak oczywiste, a zarazem mocne symbole były użyte przez poetę bezcelowo – tym jednak, co zdaje się dominować nad nakrochmaloną pościelą, kiedy chłopiec budzi się w jej wnętrzu, jest „kawałek wierzbowego łyka / przylepiony mocno do skóry". Dlatego w zdaniu „bezgłośnie kropla po kropli płynęła rzeka zawinięta / w białe prześcieradła" z wiersza *Płowe pola* wolno dopatrywać się rozwinięcia *Rzeki* i jej podsumowania.

Obu tekstom, mimo że *Adwent* pochodzi z tomu *Cień*, a *Rzeka* z tomu *Cantus*, jest do siebie bardzo blisko. Nie jest to kwestia czasu dzielącego opisane historie albo czas jest nią w niewielkim stopniu, tym bowiem, co jeden i drugi utwór tak mocno trzyma ze sobą w uścisku, jest drewno: gałęzie, krzewy, patyk i kora. Janusz Drzewucki wspomniał, że drzewa – klon, brzoza, cierpki dereń, czarna sosna, orzech, buki, żeliwne graby, topole o krótkiej linii życia, wierzba, jawor czy lipa – są w utworach Polkowskiego znakiem natury, a natura zawsze odsłania oblicze Boga. Za frazą „wewnętrzne światło drzew" z wiersza z tomiku *Cantus* chowa się zatem o wiele bardziej wieloznaczna metafora, niż to, że drzewa płoną (w nawiązaniu do „światła") albo wyróżniają się na tle ludzi ledwo uchwytną, to przeczuwaną na wiele sposobów mądrością trwania (w nawiązaniu do „wewnętrznego").

Drzewa dla Greków były własnością bóstw albo nimf, a wyrocznia delficka obiecała, że Grecy odwrócą bieg historii i będą bezpieczni, jeśli w walce z armią Kserksesa obleką się w drewniane mury. Spełnieniem tej zapowiedzi okazała się bitwa pod Salaminą. Z kolei pod górą Horeb, gdzie Mojżesz wypasał owce, pod postacią ognia objawił mu się anioł: ogień pochodził ze środka krzewu, a krzew nie spłonął od niego. Nie jest to ostatnia historia, w której Mojżesz, Bóg i drewno pojawiają się obok siebie. Od chwili, kiedy wojsko Faraona spoczęło na dnie morza, Żydzi szli przez pustynię parę dni, a nie znajdując po drodze niczego, czym mogli ugasić pragnienie, zeszli do miasta Mara, ale woda była tam gorzka. Po raz pierwszy między sobą Żydzi zaczęli szemrać przeciw Mojżeszowi, wtedy Bóg wskazał prorokowi drewno, a po włożeniu go do wody, ta od razu stała się zdatna do picia.

Ogień, do którego wrzucono rodzinę z Ciepielowa, płonie i nigdy się nie wypali, bo pochodzi z głębi drewna, a nie oplata go od zewnątrz. Rzeka, do której wpadł nieostrożny chłopiec, nie tylko nigdy nie zwolni nurtu, ale zawsze będzie nią można, uprzednio po wrzuceniu doń patyka, ugasić pragnienie. Wieczność, trwałość, coś, co jest w stanie przeciwstawić się upływającemu czasu – te słowa doskonale oddają działanie drzew. Dziecko leżąc w wierszu „Rzeka" pod nakrochmaloną pościelą, w końcu odkleja kawałek drewna i czuje, obracając nim w dłoniach, jak doświadcza „zamkniętej w suchym kawałku kory przeszłości i przyszłości".

Z tego samego wiersza pochodzi wers: „Kim jestem, czy kim się staję gdy go odlepiam?”. Na to pytanie, chyba kluczowe dla tematu, ile napięcia mieści się w drodze od „ja” do „my”, udało się raz udzielić odpowiedzi. Powtórzę: „Kim bowiem byłem jeśli nie jednym ze słów”. Słowo, to nim jest poeta. To „ja” zmienia się w słowo, choć – co nie pierwszy raz otwiera nas na biblijne odczytanie – równie dobrze słowo może zmienić się w „ja”. Forma, ona z kolei zapewnia słowu to, co zapewniało drewno, a więc wieczność, trwałość, odporność na działanie czasu i to jej „ja” udaje się przekuć w „my”. Zatem odrywając od skóry wierzbowe łyko, chłopiec pozbawia się przeszłości i przyszłości, która się w nim chowała. Opił się wody, trwa, tak jak Żydzi trwają w Marze, jednak coś zgubił, nie ma w nim dzieci z Ciepielowa, nie ma w nim historii Berka. Bez nich z czasem obumiera.

Nie to w utworze *Pniowo* ma na myśli autor: „Pozwólcie, że przyklęknę / w cieniu waszego ognia”. Albo w utworze bez tytułu: „Na białej, szpitalnej posadzce układały się z liści, kory / i łyka zaklęcia i wzory nieśmiertelności”. Uzupełnieniem dla tych intuicji staje się wypowiedź autora w rozmowie z „Frondą Lux”: „pamięć indywidualna miesza się z losem wspólnoty i pamięcią kultury, a samotność z historiami, które krążą we krwi milionów Polaków”. Po raz kolejny pojawia się samotność, chyba jedno z wcieleń autentyczności, która z kolei idzie w kierunku pragnienia, aby raz na zawsze ustalić trwałe granice zbiorowości. Właśnie to pragnienie – wydaje się – czytelnika rozdartego między dumą a pohańbieniem wiedzie w kierunku Pniowa, nad Dłubnię, w Bory Tucholskie, do Wieliczki, na Podlasie, na teren wsi Bańczyce, nad Smotrycz, do Wołynia i za Podole.

„Ja”, czyli słowo, odpowiednik człowieka, w końcu obraca się w pył. „My”, czyli forma, odpowiednik tego, co wspólne, zapewnia człowiekowi trwałość, nawet jeśli człowiek dawno w ten pył się obrócił. Jak wspaniale tę intuicję potwierdza Bolesław Leśmian: „Rytm pozwala gromadzić w wierszu coś, co się rozwija i upływa w słowach i poza słowami, coś, co albo zastępuje istotę czasu, albo jest samym czasem”. A gdyby w eseju Leśmiana *Z rozmyślań o poezji* słowo „rytm”, wszelako odpowiadające formie, zamienić na „naród”, zaś słowo „słowa” podmienić na „ludzi”, nie wyjdzie nam z niego nieoczywista i

zaskakująca puenta, z którą konserwatysta winien się zgodzić bez buntu, choć przecież Leśmian nie jest, nie był ani raczej długo nie będzie poetą noszonym przez konserwatystów na rękach.

Tomik *Głosy*, w całości poświęcony ofiarom masakry, którą władze PRL i jej służby z zimną krwią dokonały na robotnikach w grudniu 1970 roku, Przemysław Dakowicz porównał do bursztynu: są w nich uwięzione postaci, jakby zatrzymane w ruchu, mające zaraz uchylić wargi i przemówić, ale nie są w stanie. Postaci, a więc każda z ofiar, są jak zimne słowo, a słowa milczą. Bursztyn, czyli forma, w której niby są uwięzieni, paradoksalnie daje ofiarom wspólną wartość, to, co z każdej z osobna śmierci protestującego na Wybrzeżu robotnika i prywatnego dramatu jego rodzin podnosi do poziomu „my": ich dramat staje się odtąd dramatem narodu, a naród, choć zamknięto im usta, mówi w ich imieniu, do pewnego stopnia za nich oraz w nich, a nie wyłącznie pomimo nich. Dzieje się to przez oblepienie ich przez bursztyn – czyli w formę.

Poeta, ustami syna jednej z ofiar, zwraca się do ojca: „strasznie cię nienawidziłem / dlatego, że ciebie nie było a reszta świata istniała". Owszem, istniała powierzchowność, słowa odbijały się od słów, ale nie istniała forma, bo tę oderwano jak korę od skóry. Nieobecność wynika z zapomnienia. Poeta przeciw takiemu zapomnieniu, które zaciera za sobą ślady i zaciera granicę między tym, co dobre a tym, co złe, nie tyle stara się przeciwstawić formę przemocy – co tak często, czasem zasadnie, a czasem bezzasadnie, wytyka się akurat tym, którzy nie chcą i nie potrafią zapomnieć – ile formą Polkowskiego jest zawsze forma niepogodzenia z przemocą. Przemocą jest bowiem to, co spotkało pamięć ofiar i pamięć o ofiarach.

Wspaniale ten aspekt w wierszach autora *Głosów* naświetlał Wojciech Kudyba, argumentując, że w pismach Emmanuela Levinasa pamięć sprzężona jest z aksjologią, w ten sposób pamięć i zapomnienie – etycznie odczytują je zarówno poeta, jak i filozof – pozostają w sposób źródłowy zorientowane wobec dobra i zła. Sposób rozumienia pamięci, a konkretnie tego, że na Wybrzeżu pod koniec 1970 roku polała się krew, jest reakcją na to, co dobre (pamięć) i na to, co złe (niepamięć). Ale nie tylko, w ślad za rozróżnieniem i wyborem jednej lub drugiej drogi chowa się mianowicie uwikłana po raz kolejny między „ja" i „my"

odpowiedzialność ludzi za siebie nawzajem. Zapomnienie jest u Levinasa powtórnie skazaniem na śmierć tego, kto zginął. Po raz kolejny krążę zatem wokół „ja” i jego znaczenia dla „my”. Powracam do punktu wyjścia: kim będą, czym kim się staną robotnicy, jeśli ta kora, źródła przeszłości i przyszłości, zostanie beztrosko oderwana?

Dariusz Karłowicz pisał, że opowieść o Polsce jako kraju bez formy nieco nam zwietrzała i prawda, a ściśle rzecz ujmując, nieprawda z niej płynąca została w znacznym stopniu przyjęta, a co najmniej oswojona. Pytanie otwierające tekst filozofa „Cóż to jest Polska?” niech przez chwilę ustąpi błyskotliwej metaforze, którą alter ego Karłowicza znajduje na określenie „Tego kraju” i jest nią „Mętna woda”, a w następnym zdaniu „Błoto”. Ale uwaga, na co woda i błoto przydają się w opowieści o formie wiersza? Sądzę mianowicie, że poezja, uważana wciąż przez niektórych za przedłużenie sacrum, zyskuje oparcie nie w tym, co niematerialne, ale zaskakująco w tym, co materiale – w formie, z której wyłania się coś, co daje się określić materialnością języka, znakiem graficznym, a odwołując się do Biblii, nawet czymś, co dało się dotknąć od chwili, gdy pierwsze słowo stało się ciałem. Nie ma w tym nic z błota, nic z mętnej wody. Tak spotykają się polska forma i forma wiersza, wcale bliskie i wcale nie tak łatwo dające się wzajemnie pogodzić, obie rozsadzane od wewnątrz, poezja przez wzajemnie się znoszące odczytania, przez niejednoznaczność, a Polska przez nie zawsze jednakową wizję i podejście do wspólnoty.

Lekcją – choć nie jest to fortunne określenie – udzielaną przez poetę jest niezachwiane przeświadczenie, że to, w czym literatura ociera się o wielkość, ma siłę i poniekąd obowiązek przemiany świadomości z „my” w „ja”. Brzmi to dość prowokująco, bo w powszechnym odbiorze stawiana przez krytyków teza brzmi dokładnie odwrotnie. Poeci, tacy jak Marcin Świetlicki, nie dość chętni, aby pisać poezję w imieniu „my”, otwierają się i otwierają nas na to, co skrywane jest przez „ja”. Niewątpliwie, autor Gorzkiej godziny nie boi się kategorii wspólnoty i narodu, cięży w ich kierunku, acz nie jest to proste zaprzeczenie drogi przeciw „ja”, Polkowski wcale się na nią nie zamyka ani nie zwraca się przeciw niej. Myślę wręcz, że widzi w niej esencję i nadzieję dla trwałości wiersza i spełniania przez niego powinności, jaką jest zmiana czytelnika. Zmiana „na” lepsze albo zmiana „w” kogoś, kim jeszcze nie jest.

Jak do tego dochodzi? Poecie niewątpliwie daleko do uznania, że droga od indywidualizmu do unifikacji spełnia swoją rolę w wierszu, tym bowiem, od czego Polkowski stara się budować każdą z opowieści, jest tło, a tłem zawsze jest Polska i polskie doświadczenie. Skoro lunch, meeting czy topic wchodzą do polskiego słownika, choć nie mają nic o Polsce do powiedzenia, doświadczenie to tyleż słabnie, ile w ślad za osłabieniem ulega też ono wzmocnieniu.

Słabnie – owszem – bo lekturę Henryka Sienkiewicza zastępuje J.K. Rowling albo oglądanie *Shreka*, a „ja", z dnia na dzień wyzwalane z pęt polskości, rzekomo zyskuje na sile. Ale tylko rzekomo. Kult indywiduum nie trwa długo, za chwilę to, co odwróciło się do Polski plecami, ulega niejako powrotnej unifikacji, tyle że to dziwne „my" zamiast w naród zmienia się w masę, zamiast we wspólnotę – w grupę lub zbiegowisko. Nie może być mowy i na pewno nie jest to żadne „my", ale są tym wszystkim „ja" stojące jedno obok drugiego, podobnie jak słowa pozbawione formy, wiele słów, każde obok siebie, z pewnością nie są to jednak wiersze. Ot, kluczowa w takim doświadczeniu staje się motywacja wychodzenia z „ja". Dla masy motywacją tą jest bez wątpienia cel, interes, co w gruncie rzeczy nigdy nie stoi w sprzeczności z „ja". Dla narodu będzie nią kod, język, forma, w ostateczności estetyka.

Tak więc paradoksalnie w ślad za osłabieniem postępuje wzmocnienie. W utworze Imiona rodziców z tomu *Cień* słowa wichajster, cykamfes, obszuszkany i tentegować krążą nad głową jak pszczoły. Na czym polega ich siła? Otóż, jak się zdaje, ich dźwięczne „bzyczenie" – wybitnie polskie, a więc należące do nas wszystkich – nie kłóci się z ich pozycją na obrzeżach słownika, nie są to bowiem słowa, których używa się na co dzień, w łatwy sposób nie rozpoznaje się ich znaczeń, a mimo to słowa te są pewne. Intuicyjnie, podskórnie, jakoś niewytłumaczalnie pewne – bo nie da się ich bez straty dla formy wiersza wyjąć, a na nich miejsce włożyć inne.

Okazuje się, że pamięć rozpięta między dobrem a złem, owszem, zasila „ja" dzięki „my", ale chyba zbyt rzadko podkreśla się, że „my" zasilane jest doświadczeniem „ja", nie wyłącznie doświadczeniem z Ciepielowa, z Wybrzeża, czyli tych, którzy zginęli, ale doświadczeniem płynącego z

nurtem rzeki chłopca: on przecież jest wśród nas i jest na wyciągnięcie ręki, wystarczy, aby tę rękę ku niemu wyciągnąć. Oni, ofiary, a z nimi on, też ofiara – w końcu poetę wielokrotnie aresztowano, przesłuchiwano, więziono, a w stanie wojennym internowano – udowadniają z pełną mocą, że droga od „ja” do „my” nie jest drogą w jedną stronę.

Adrian Sinkowski