

Paulina Subocz
Uniwersytet Wrocławski

**Skrzydlaty kształt.
„Intersemiotyczna eschatologia” *Głosów* Jana Polkowskiego**

Fotografia. Poezja. Ślad

O problemie ekfrazy fotografii pisała kiedyś Dobrawa Lisak-Gębala w książce poświęconej zagadnieniu *ultraliteratury*. Autorka zastanawiała się, na ile tradycyjne definicje ekfrazy oddziałują na współczesne teksty poetyckie i eseistyczne i czy w ogóle ich rozpatrywanie w dobie komunikacji transmedialnej ma rację bytu. Ważnym dla rozważań podjętych w niniejszym artykule okazało się końcowe stwierdzenie: „wąska definicja ekfrazy (rozumianej wyłącznie jako wierny, systematyczny opis wyglądu) byłaby [...] dla pisarzy niezbyt atrakcyjna, w obliczu «potęgi wizerunków» [...]”, które ewokują „bogactwo różnorodnych strategii literackich omawiania zdjęć, które wszakże mają swoje zacne antyczne źródło...” (Lisak-Gębala, 2014: 63).

Wychodząc od założeń wspomnianej badaczki, warto by przesunąć akcenty dotyczące strategii literackiej, jaką jest ekfaza poetycka, jeszcze bardziej w stronę nowych, artystycznych eksperymentów. Wiersze Polkowskiego z pewnością łączy wiele wspólnego z tradycyjnie pojmowanym pojęciem *ekphrasis*. Jednak w tomie *Głosy* autor *Oddychaj głęboko* dokonuje szczególnej pracy pisarskiej, jaką jest włączenie w obręb *narracji lirycznej* (termin Joanny Orskiej; Orska: *passim*) tekstów o zgoła innym kodzie semiotycznym – obrazów. Nadaje im tym samym rangę linearnych *liryków* (*sic!*). Poddając intersemiotycznej refleksji

dominanty poetyckie tomu, oddaje, by tak rzec, fotografiom Gąseckiej (zamieszczonym w tomie i na okładce zbioru) głos. Opowiedziane w wierszach historie dopowiadają niejako i komentują to, co ukazano na fotografiach, i odwrotnie – fotografie poszerzają niejako pole semantyczne poezji.

Aby lepiej zrozumieć zaistniałe koincydencje, warto omówić pokrótce przedmiot porównania. Hermeneutyka tekstów poddanych analizie wymaga niejako od badacza nie tyle eklektyzmu metodologicznego, ile postawy maksymalnego otwarcia na indywidualność lirycznego mikroświata. W najnowszej polskiej krytyce taką postawę prezentuje choćby Wojciech Kudyba. Preferujemy zatem praktykę tzw. *close reading* (Cieślak-Sokołowski: 37–48).

Na okładce tomu Jana Polkowskiego znajduje się zdjęcie dwóch dużych, dwudzielnych, dwurzędowych okien. Każde z nich składa się niejako z dwóch mniejszych okien, tzw. skrzynek, które to, z kolei, mają dwie pary skrzydeł otwieranych do zewnątrz. Tylko jedno z dużych okien, o których wspomniano na początku, pozostaje ostre, ono również umieszczone zostało w centralnej części kadru. Perspektywa ujęcia nie wydaje się tutaj neutralna. Wielkość okna, a także ustawienie kadru sprawiają, że to, co widzimy, przypomina raczej oszklone drzwi. Tutaj oba skrzydła górnej skrzynki są zamknięte, zaś złączone ze sobą szprosy, a więc listwy dzielące szyby na mniejsze, kwadratowe pola, tworzą charakterystyczny kształt krzyża. Za oknem rozpościera się mętna biel, miejsce niejako prześwietlone, a jednocześnie sprawiające wrażenie oglądanego przez przybrudzony filtr. Można je tutaj określić mianem nieba, choć równie dobrze mogłaby to być płaszczyzna białej kartki. Po lewej stronie na tym białym polu widnieje szarawy kształt, który zapewne jest fragmentem żurawia stocznioowego. Proweniencji kształtu nie sposób dokładnie określić, bowiem, podobnie jak w przypadku nieba, wydaje się jedynie odsyłać do pewnej sfery wyobraźniowej, nie zaś ją doraźnie aktualizować. Warto wspomnieć o wydanym w 2008 roku tomie *Elegie z Tymowskich gór*, opatrzonym rysunkami i grafikami Jerzego Dmitruka. Na jednej stronicy zadrukowanej numerem strony widnieje rysunek żurawia, przypominający nieco swym kształtem właśnie dźwig zwany żurawiem stoczniowym. Figura to ważna, gdyż w twórczości Polkowskiego żurawie znalazły wiele ważnych miejsc (Polkowski, 2017: 9). Żuraw stocznioowy może być także po prostu szkicem industrialnej przestrzeni, stelażem albo wieżą nawigacyjną statku. Tak pojęta poliwalencja ma jednak swoje ograniczenia semantyczne,

bowiem każde z przykładowych wyobrażeń odsyła do nadmorskiego przemysłu czy też wprost do gdyńskiej stoczni. Co ciekawe, niby-żuraw zdaje się być jedynie wkomponowany w górną część kadru, bowiem nie znajdujemy jego wyraźnej kontynuacji w dolnej, otwartej na oścież partii okna. Widać za nią niejako zarysy jakiegoś ogrodzenia, które i tak widzimy w pewnym oddaleniu. Zdecydowana większość przestrzeni za otwartym oknem to po prostu czerń. Jedynie po prawej stronie widnieje fragment nie do końca odchyłonego okiennego skrzydła, w którego szybach odbija się mętna biel, zupełnie tak jakby doświetlono ją punktowo z niewiadomego i mało prawdopodobnego w gruncie rzeczy miejsca. W przestrzeni za oknem, dokładnie na granicy mającego w oddali ogrodzenia i nieokreślonej czerni, zatrzymano jak w stopklatce unoszącą się w powietrzu białą i pogniecioną kartkę. Jest ona wyraźnie rozdarta. Jej druga część znajduje się już w ciemnym pomieszczeniu, na pierwszym planie okładki, bardziej po prawej, dokładnie nad literą „s” tytułu tomu.

Bliźniacze okno pozostające po prawej stronie jest prawie niewidoczne. Widzimy jedynie część zewnętrznego lewego skrzydła górnej skrzynki. Co więcej, przedzielona jest ona kratami. Może być to zresztą fotomontaż albo jedynie niejasny zarys uchylonego górnego skrzydła. W każdym razie zamglona część po prawej stronie z wolną przechodzi w całkowitą czerń, co jeszcze bardziej potęguje wrażenie nieuchwytności, tajemnicy, a nawet grozy. „Pisanie o fotografii łączy się [...] z niełatwym wyborem: czy uznać ją za «pseudoobecność», czy za «świadeństwo nieobecności»” (Sontag; 24), za obraz-ślad czy za samozwrotny obiekt wizualny. Milczenie zdjęć zachęca do obdarzenia ich mową lub opowieścią:

Niemota obrazu fotograficznego, jego odmowa przemówienia zapraszają do aktu odpowiedzi, lecz w zamian oferuje ciszę gęstszą nawet niż te malowidła, ponieważ aparat zdaje się rozpuszczać pośrednictwo nie tylko podmiotu, ale też fotografa, tnąc życie na kawałki, które wydają się nie stworzone, lecz raczej po prostu wycięte z „realnego”. Fotografia zachęca do mówienia, ale mówienie oznacza porzucenie dystansującego „elegijnego” smutku na rzecz odwagi „sentymalizowania”, na rzecz podjęcia dialogu albo narracji, zezwolenia na to, by zdjęcie aktywizowało pamięć, pobudzało swobodną wyobraźnię, skłaniało do refleksji lub też wywoływało namiętności (Lisak-Gębala: 33).

Na zdjęcie z okładki nałożono w procesie edycji dodatkowy element – lecącą dwie części przedartej i pogniezionej białej kartki. Nie chcemy tu powiedzieć,

że wiersze z tomu *Głosy* to jedynie poetycki komentarz do zdjęć Marysi Gąseckiej, ale wskazać na prawdopodobną chronologię powstania tekstu i obrazu, które włączono w obręb książki. Kartka byłaby w takim ujęciu symbolem „komentarza” poetyckiego, swoistej glosy odautorskiej i pełniłaby w tekście funkcję dopowiedzenia do już istniejącego dyskursu. Oto wszak liryczna panorama dziejów, śmietnik historii, przedarte i przerwane życie niewinnych. Polkowski podejmuje próby stworzenia lirycznej narracji, która niejako ożywiłaby obraz-ślady minionych zdarzeń na nowo. Pragnie, jak się zdaje, przede wszystkim wpisać wydarzenia grudnia 1970 roku w jakiś wyższy i uniwersalny wymiar egzystencji nie tylko ofiar zbrodni. Zestawienie motywu śmierci i fotografii było niejednokrotnie omawiane. Susan Sontag pisała chociażby: „Fotografia – to sztuka żałobna, schyłkowa. [...] Wszystkie fotografie mówią *memento mori*. Robiąc zdjęcie, stykamy się ze śmiertelnością, z kruchością, przemijalnością ludzi i rzeczy. Właśnie dlatego, że wybieramy jakąś chwilę, wykrawamy ją i zamrażamy, wszystkie zdjęcia stanowią świadectwo nieubłagalnego przemijania” (Sontag: 69). Omawiane zagadnienie poruszał także Georges Didi-Huberman. Bernard Stiegler pisał zaś: „Rozdarcie między wiwifikacją i mortyfikacją, między zdolnością fotografii, z jednej strony do ożywiania martwego i przypisywaną jej umiejętnością przemiany istot żywych w sztywne martwe obrazy, z drugiej strony stanowi rys podstawowy teorii fotografii – od początków po współczesność” (Stiegler: 248). O wspomnianym walorze uniwersalności pisali już chociażby Błoński, Sławiński czy Stala (Stala: 58). Oto ostatni wiersz z tomu:

Senność senność senność fale kroków gasnące
aniołów idących nago w śnieżnych hełmach ku czołgom.
Cóż wielu pragnie zobaczyć śmierć i szczęśliwie powrócić.
Życ i wiedzieć. Zrozumieć co można z umierania.
Wiedzieć być nieśmiertelnym w ciele wietrznego czasu.

Senność senność senność i nuta pustej sieci
bez ryb i obietnic szczęścia.
Z chybocącego pociągu ktoś woła mnie po imieniu.
Chcę wstać odpowiedzieć. Chcę pobiec
ciepłymi rękami otoczyć
skrzydlaty kształt
boskiej ziemi.

Nie marzę nie lubię marzyć.
Unosi mnie gorzka sennaść i przez jej ciężkie bielmo
widzę wyraźnie szczegóły wykute w srebrnym powietrzu:
grzbiety traw poruszone lekkim jak woda ostrzem
kamień w kształcie Afryki z rzekami z białego kwarcu
i żuka jak się gramoli na mariacką wieżę.
Jest już w połowie drogi i powoli brnie wyżej
ku miękkiej łodzi powietrza
w której dzisiaj kończy się zawsze
jutro lub jeszcze dalej.

Zastrzelony? (1950–1970?) (Polkowski, 2017: 309)

Należałoby uporządkować poruszone na wstępie zagadnienia dotyczące okładki *Głosów* oraz relacji słowno-obrazowych. Po pierwsze, palimpsest formalny i semantyczny dzieła stanowiłby, dla przyjętej tezy interpretacyjnej, fundamentalną wykładnię refleksji poety na temat historii, postpamięci i re-przeżywania (mowa tu wciąż i jedynie o tomie *Głosy* (dwa wydania: 2012 r. i 2013 r. ze zmianami formalnymi). Po drugie – kwestia zaangażowania poezji wobec trudnych zagadnień najnowszej historii Polski. Znany to topos o długoletniej tradycji literackiej, która dla autora *Oddychaj głęboko* jest niezmiennym punktem odniesienia właściwie w każdej książce poetyckiej. Refleksja nad zależnościami między etyką i estetyką przekazu poetyckiego znana jest choćby u poetów Nowej Fali, a to ważna proveniencja, bo twórczość tej generacji poetyckiej to dla Polkowskiego jakiś ważny punkt odniesienia (Barańczak). Istotnym kontekstem dla kategorii „współodczuwania” w poezji byłyby również dla autora *Drzew* Herbertowska figura „współczucia” (Mikołajczak: 53–57), stawania po stronie jednostki słabszej, „mniejszej” od kluczowych postaci historycznych i literackich. A także Norwidowska „poezja i dobroć” symbolizowana w omawianym tomie za pomocą m.in. motywu dwóch lecących fragmentów białej, pogniecionej i przedartej na pół kartki, czyli dwóch, by zacytować wspomnianego Norwida, wielkich figur poetyckich: „[...] Z rzeczy świata tego zostaną tylko dwie, / Dwie tylko: poezja i dobroć i więcej nic... / Umiejętność nawet bez dwóch onych zblednieje w papier, / Tak niebłaha są dwójką te siostry dwie!!” (Norwid: 150). Motyw ów w ostatnim liryku *Głosów* o incypialnym powtórzeniu: „Sennaść, sennaść sennaść...” formowany jest i dosłownie, i w znaczeniu metaforycznym, w coś na kształt skrzydeł podartego proporczyka czy też flagi. Dodatkowo ów

skrzydlaty kształt sugerowany jest także w tekście, dokładnie w połowie wiersza, a więc w najbardziej newralgicznym konstrukcyjnie punkcie, w którym to wers po prostu zostaje maksymalnie zminimalizowany, uszczuplony, i przez to jest najkrótszy. Pozwala to wysnuć tezę, iż owe zwężenie tekstu powoduje mimowolne powstawanie skrzydlatego, ramiennego kształtu, przypominającego nieco wcięcie w literze „w”. To wszystko poszerza kontekst badawczy o jeszcze jeden wymiar *Głosów* Polkowskiego – metafizykę. Nie należy zapominać też o problemie perspektywy. Okno i przestrzeń wokół niego, dzięki specyficznej grze światła, przez jaką zostało ukazane na fotografii, zostaje niejako *steatralizowane*. Ciemność otaczająca główny plan zdjęcia sugeruje ramę obrazu czy też kurtynę albo kulisy, osłaniające wszystko, co poza i wokół niego. Wspomniana gra światła poddaje na myśl odbiorcy fragmentaryczność oglądanego. Okno, przez które teoretycznie wylatuje bądź wlatuje kartka, która jest wprawiona w ruch podmuchem powietrza, jest uchylone. Nie otwarte na oścież, lecz jedynie uchylone. W dodatku to, co widzimy, możliwe jest do dosłownego ujrzenia dopiero poprzez szybę, która *nota bene* jest mocno zabrudzona. A zatem przestrzeń widoczną za oknem można jedynie zgadywać. Rzeczywistość z zewnątrz bowiem oglądana jest zawsze przez pryzmat czegoś i prawie zawsze fragmentarycznie.

Ważnym kontekstem intertekstualnym omawianej okładkowej fotografii wydaje się *Okno* Albertiniego, o którym pisała m.in. Alicja Gabrysiak w książce *Filozofia obrazu – obraz Filozofii. Przypadki Heideggera i Derridy*:

Ruch de-negacji płótna, heideggerowska oznaka skrytego świecenia; widzieć przez znaki, pod znakami, a nawet w znakach, jeśli tym, co się widzi, będzie od razu znaczenie, nie sam znak, wówczas to nawet owe „pod”/ „przez”, które miały pomijać znak, kierując się bezpośrednio ku temu, co znaczące, uwyrażniają mimowolnie, a nawet wbrew woli istnienie znaku, skoro mowa tu o jakimś ruchu poza, który ma omijać i pomijać, a jednocześnie daje do zrozumienia, że coś tu zostaje pominięte, opuszczone celowo (Gabrysiak: 10–11).

Zmiana przestrzeni dokonuje się za pomocą zmiany sfery wyobraźniowej, a także zmiany perspektywy i obrazowania w ogóle, która generowana jest poprzez pojawienie się jakiegoś konkretnego, zazwyczaj małego, pozornie nieznaczącego gestu, przedmiotu bądź zwierzęcia etc. Obrazowane tu efekty zasypiania, zapadania w śmiertelną sennosc przypominają nieco technikę poetycką, jaką posługiwał się swego czasu Tadeusz Różewicz. Mowa o „klocko-obrazach”,

wymienianych przez Kazimierza Wykę w szkicu *Zaległe tomy Różewicza*. Owe sądy – „klocko-sądy” i obrazy – „klocko-obrazy” łączą się ze sobą na zasadzie klatek filmowych. Czytamy u Wyki:

Budulec obrazowy wynikający z wyobraźni Różewicza przypomina starą dzieciinną zabawę w obrazkowe klocki. [...] Z takich klocków, zaopatrzonych w rysunek sześciątów, Różewicz buduje swoje układy obrazowe. [...]. Przykłady pozwalają też odpowiedzieć, gdzie są granice klocko-wypowiedzeń, klocko-sądów, klocko-obrazów, klocko-czynności, klocko-ocen. I odpowiedzieć również, jakiego charakteru nabiera podobna wyobraźnia. Jest to charakter wyliczeniowy i obrazowy. Przeskakuje klatka po klatce, jak w wolno toczącym się filmie, wyliczając i selekcjonując elementy rzeczywistości (Wyka: 324–325).

Zupełnie podobnie rzecz ma się w *Głosach*. Jak się okazuje, nie całkiem błędnie da się skojarzyć również technikę poetyckiego obrazowania Jana Polkowskiego z tym, o czym wspominał Aleksander Fiut w monografii dotyczącej poezji Czesława Miłosza:

Już w tym wierszu odnajdujemy wszystkie konstytutywne cechy Miłoszowskiego opisu: oscylację między widzeniem z góry i z bliska, łączenie w porządku linearnym abstraktu z konkretem oraz elementów nierealnych z realistycznymi, wreszcie przedstawianie zjawisk jako sumy ich części składowych. Oczywiście ten ruch poetyckiej kamery nie zawsze przebiega tak płynnie [...]; czasem odbywa się gwałtownie, skokami z góry na dół i z dołu do góry. [...] Co ciekawe, owym przejściom niby-kamery od planu ogólnego i uniwersalnego, do zbliżenia, które zatrzymuje poetycki obiektyw na jednym, wyodrębnionym szczególe – towarzyszy postępujące „oczyszczanie się” całej sceny z wizyjnych zaciemnień (Fiut: 14).

Proces czytania dla poety to oglądanie i kartkowanie fotografii, lektura obrazów o odmiennym kodzie semiotycznym, które zostały włączone w obręb numeracji ciągłej tomu. Dlatego tak ważna okazuje się refleksja nad słowno-obrazowymi korelacjami. W twórczości omawianego poety obraz partycypuje w tworzeniu przesłania czy uwidacznianiu sensu całości dzieła, by tak to ująć, niemalże na równi z wierszem. Istnieją tylko bodajże trzy książki poetyckie autora *Drzew*, w których nie zamieszczono ilustracji ani grafik czy fotografii (Polkowski, 1990).

Księga skonań. Poezja medytacyjna. Rytm

Czytać – ogrodnik ciągnął, patrzeć w górę
Jakoby w pisma zwój – czytać żywotów
I skonań księgę, czytać chmurę
I światłość czytać, zapisanie grzmotów –
„Tak jest” – po chwili dodał (Norwid: 79–80)

„Wiedzieć być nieśmiertelnym”, „chcę wstać odpowiedzieć” – myśli bohater utworu. A owe myśli konstytuują niezwykle paralelizmy składniowe, tworząc tym samym metafizyczne figury, tropy literackie. Co więcej, poprzez stawianie znaku równości między różnymi stwierdzeniami ujętymi za pomocą języka poetyckiego dokonuje się swoista transpozycja efektu hipnozy. Wpływa to z pewnością na *sui generis* transowość wiersza.

Bernadetta Kuczera-Chachulska pisała w jednym ze swych szkiców o czymś, co jest bliskie omawianemu zagadnieniu:

Linia graniczna chwilami zdaje się być trudno uchwytana, ale nie mamy wątpliwości, jako czytelnicy, że właśnie, jakby „od czasu do czasu”, pojawiają się tu wersy, dwuwersy szczególnie nasycone wielowymiarową poetyckością, które rzutują na percepcję całości. [...] Liryka medytacyjna wymyka się estetycznej ocenie ze względu na właściwą sobie dominację myśli. Myśli, wg Emila Staigera, usytuowane są w tekście „wyspowo” i to owe „wysepki” właśnie nadają utworowi określony ton ruch falowy. [...] liryka medytacyjna podejmuje problemy kluczowe dla pojedynczego losu: życie i śmierć, Bóg, życie pośmiertne, drogi prowadzące do Boga i zbawionej wieczności [...] taka estetyka nadaje tym utworom nadzwyczajną rangę, nacechowanie szczególnego rodzaju wzniosłością (Kuczera-Chachulska: 50–51).

„Falowy” rytm wierszy widoczny jest właściwie w większej części wszystkich utworów *Głosów*. O specyficznej właściwości *Głosów* i „falowym” metrum pisał już między innymi Dakowicz w zbiorze *Obcowanie. Manifesty i eseje* (Dakowicz: 86) Zdaje się, iż wizja śmierci zamkniętej w spojrzeniu oraz perspektywa skupienia na symbolicznym detalu – konkretnie, związanym z eschatologią, z czymś jeszcze niedokonanym, ale podświadomie przeżywającym, zupełnie jak w estetyce nieskończonej śmierci wielu bohaterów *Głosów*, którzy umierają na nowo, za każdym razem, ilekroć czyta się te wiersze, została ukazana w katastroficznym wierszu Józefa Czechowicza *zapowiedź*, którego treść warto przytoczyć w całości:

czerwone grube spirale dookoła dzbanów
połysk cętkowanych muszli
coraz to mniejsze kule płyną w srebrnej smudze
dom rozchyła się jak wachlarz

jakże ten profil zamknąć w trapezy i kąty
drzewem zwichrzonym tragicznie zasłaniam naszą miłość
ścięte kwiaty uśpione w misach
zwierciadła ukazują bladą głębię podwodną

orzeźwia ciężka fałda zapachu kadzidła
wymykają się wreszcie słowa o które chodzi
metafizykę splecioną jak piękne włosy
rozplącze jasny miecz chemia
(Czechowicz: 84)

Wizja *zapowiedzi* opiera się na prostym właściwie zabiegu percepcyjnym. Oto ujęcia (jak filmowe kadrowanie) domu, który obserwuje czytelnik, niejako z lotu ptaka. Rzeczywistość materialna oddala się od obserwującego, ukazując tym samym jedynie swoje (odległe) kształty, by po chwili jednym szczegółem, ruchem, na powrót przybliżyć się do niego. Dom widziany z oddalenia jawi się jako trumna, dom wieczny. Obraz wpisany jest ponadto w aktualny dla swego czasu styl kubistyczny – mamy tu wyraźne podkreślenie konturowości obrazu i kanciastych kształtów. Przybliżenie jednak paradoksalnie nie następuje stopniowo. Czytelnik wiersza Czechowicza jest niejako od razu przeniesiony do sfery mikro ukazanej sytuacji: kontury, ostre kształty trumny, wiecznego domu skorelowano z prostymi skojarzeniami domu jako mieszkania dla duszy. Oto „dom rozchyła się jak wachlarz / jakże ten profil zamknąć w trapezy i kąty”. Czy nie jest to po prostu twarz zmarłego albo umierającego, albo twarz osoby, która śmierć ową przeżywa? Dom ten widziany z daleka jest tym razem obrazem zacerwienionych oczu, w których zbierają się łzy: „czerwone grube spirale / dookoła dzbanów / połysk cętkowanych muszli coraz to mniejsze kule płyną w srebrnej smudze / dom rozchyła się jak wachlarz”. „Połysk cętkowanych muszli” to nic innego jak wizja tęczęwki oka. Czytelnik do wniosków o tym, że ogląda oczy bohatera liryku, nie zaś dom z oddalenia, może dotrzeć jedynie w drodze dalszej lektury tekstu.

Z poezją Czechowicza Polkowskiego łączy, oprócz czytania przestrzeni, filmowego wręcz kadrowania na poziomie mikro-makro, oddalania i przybliżania, podobne łączenie obrazowania pejzażu wewnętrznego wraz z przestrzenią

zewnątrzną, rzeczowyścią, czy może szerzej – materialną. Pisała o tym wspomniana wyżej Bernadetta Kuczera-Chachulska w książce *Poezja i żal. O metodzie lirycznej ekspresji w twórczości Józefa Czechowicza*. I tak chociażby czytamy:

[...] ton [...] przechodzący wcześniej przez brzmienia, wyglądy, warstwę znaczeń. Jest [...] również symptomem dystansu [podkr. B.K.C.] do świata, nie tylko wierszowego, formalnego, właściwego dla nowoczesnej liryki ekwiwalentyzowania uczuć.[...] Ten dystans powoduje również wrażenie odbiorcy, że ten, kto patrzy, patrzy przez grubą szybę, oddzielony od obrazów świata, choć postrzega je z ostrością zmysłowo doświadczanych realiów” [...] W pejzażu tkwi więc cały człowiek, z wszystkimi rodzajami receptorów (Kuczera-Chachulska: 169–170).

Można i te rozważania odnieść do omawianych utworów Jana Polkowskiego. Nastrojowość, pejzaże – zarówno te w sferze wyobraźniowej, jak i rzeczowej – konstituuje warstwa brzmieniowa tekstu, jego specyficzny falowy rytm i nagromadzenie „szeleszczących asonansów”, a wreszcie delikatna i mroczna synestezja („przez ściany spowite mrozem” (Polkowski, 2017: 299), „przez szron i stukot szyn (Polkowski, 2017: 292), „bezkresne szeregi bezradnych” (Polkowski, 2017: 293), „skrócić w psalm [...] jak serce skręca” (Polkowski, 2017: 308) wskazują nam na umysł podmiotu, sygnalizują obraz jego wewnętrznych emocji (Kuczera-Chachulska: 169–170).

Polkowski jest poetą oksymoronów i kontrastów, dlatego nie dziwi obecność w wierszu czegoś w rodzaju zszumionego *krzyku*. Poprzez kontaminację obrazów i frazeologizmów dotyczących wyobraźniowej sfery akwaticznej, tytułowe głosy, wydobywające się niejako z ust bohaterów tomu, słyszalne są zawsze przez coś, są zawsze czymś stłumione – niewidzialną barierę (być może nawet wodną) albo szum fal. Można zaryzykować stwierdzenie, iż owe głosy są dosłownie *rozwodnione* („Z chybotącego pociągu ktoś woła mnie po imieniu / chcę wstać odpowiedzieć chcę pobiec” (Polkowski, 2017: 309), „[...] wypływam w żywe morze. Widzę już tylko ciebie / i bezmiar szepczącej wody. Co miałbym widzieć ty jesteś” (Polkowski, 2017: 296), „[...] gorzka senność przez jej ciężkie bielmo / widzę (Polkowski, 2017: 309), „[...] ogień ich ściga w zaułkach zamyka ich zimne usta” (Polkowski, 2017: 303). Głosy słyszalne są zupełnie jak przez szybę okien, akwarium. Postaci są nieme, niemalże jak ryby, nic nie werbalizują, choć w jakiś specyficzny sposób mówią. Zupełnie jak topielice i topielce, jak duchy z zatopionego wraku okrętu. Jako odbiorcy raczej słyszymy ich myśli,

niemożliwe do wypowiedzenia, z racji chociażby wspomnianych wcześniej barier dźwiękowych. Ponadto w zbiorze każda wypowiedź ofiary-bohatera, który utracił życie, dociera do nas w formie maksymalnie ściszonego głosu, dociera do nas raczej fragmentarycznie i nierzadko jest zdeformowana.

Architektura. *Genius loci*. Semantyka miejsca

[...] widzę wyraźnie szczegóły wykute w srebrnym powietrzu:
grzbiety traw poruszone lekkim jak woda ostrzem
kamień w kształcie Afryki z rzekami z białego kwarcu
i żuka jak się gramoli na mariacką wieżę.
Jest już w połowie drogi i powoli brnie wyżej
ku miękkiej łodzi powietrza
w której dzisiaj kończy się zawsze
jutro lub jeszcze dalej.

Zastrzelony? (1950–1970?) (Polkowski, 2017: 309)

Zdaje się, iż niezwykle ważny aspekt architektoniczny, który odnajdujemy w cytowanym utworze, oscyluje nie tylko wokół perspektywy wertykalnej, ale także ważnej w średniowieczu figury wyobrazeniowej katedry jako obrazu świata oraz funkcjonującego także w późniejszych wiekach toposu *Deus artifex*. Bóg pojmowany jako wielki Twórca, Kreator i Artysta w transpozycjach owego toposu często ukazywany był wraz z nieodłącznym rekwizytem – cyrklem – symbolem doskonałości (matematycznej precyzji, nieskończoności).

Wrócić wypada do wertykalnej dominanty perspektywicznej. Oto konający bohater, najprawdopodobniej tracąc równowagę, upada na ziemię i jego wzrok zarówno w sensie przenośnym jak i dosłownym, odwraca się o sto osiemdziesiąt stopni. Mielibyśmy tedy do czynienia ze swoistą realizacją figury świata widzianego na opak, perspektywą *à rebours*. Ilustracja Zbyluta Grzywacza z tomu *Oddychaj głęboko* doskonale oddaje ową perspektywę, choć mowa tu o czymś zgoła odmiennym.

W takiej wizji zatrzymanie wzroku na najwyższym punkcie trójmiejskiej architektury – kościele mariackim, czyli katedrze (Hani) Najświętszej Maryi Panny – wydaje się oczywiste. Poeta, poczynając od prostej komunikacji ruchu ciała i wreszcie recepcji wzrokowej, rozszerza wymiar postrzegania, tworząc z odwróconej katedry figurę egzystencji bohatera wiersza. Katedra jawi się jako klepsydra symbolizująca upływający czas: „żuka”, który „się gramoli na

„mariacką wieżę”. Przypomnijmy – dla podmiotu owad wcale nie idzie w górę, tylko w dół, zupełnie jak ostatnie ziarenko przesypujące się w klepsydrze. Warto jeszcze podkreślić, iż owa czasowość w wierszu odgrywa niezwykle ważną rolę (Simson). Posłużmy się raz jeszcze terminologią filmoznawczą. Nastąpiło tu bowiem bardzo charakterystyczne dla filmu zjawisko *slow motion*, co uwydatniło jeszcze mocniej sytuację niedokończoną, nieskończoną – konanie. A zatem sam akt umierania jeszcze się nie dokonał. Odbiorca obserwuje moment stawa n i a się śmierci. Wiersz zatem sytuuje się w poetyce nieskończoności. Co więcej, ów topos rozszerzony został w tomie do wizji demiurga-artysty, nacechowanej konkretnym wygósem ostatecznym – melancholią. Saturniczność takiego stanu rzeczy ukazana została już w miedziorycie Albrechta Dürera. Już samo nagromadzenie w *Głosach* srebrzysto-szarej, stalowo-srebrnej, wreszcie ołowianej kolorystyki, potwierdza ów trop. Zestawienie zimnych barw odsyła wprost do ikonografii boga melancholii, a więc Saturna – dziejowej inercji. Utrzymywano bowiem w dawnych czasach, że saturniczny ołów, choć sprowadza zimno, wilgoć, choroby i smutek, jest wszelako blisko związany z filozofią, systematycznym myśleniem (Kopaliński: 282). Ponadto, kojarzona z planetą melancholii, obręcz symbolizowała zmianę i regenerację, nieskończoność (tym bardziej, że cień rzucany przez nią na posadzkę daje złudzenie symbolu nieskończoności).

[...] natura [Saturna] jest zimna, sucha, gorzka, czarna, ciemna, mocna, nieokrzesa n a [...]. To niezmiennie i podstawowe przyporządkowanie melancholii do Saturna – oraz odpowiadające mu przyporządkowanie usposobienia sangwinicznego do Jowisza, cholerycznego do Marsa i flegmatycznego do Luni albo Wenus – pojawia się czarno na białym dopiero u Arabów (Klibansky, Panofsky, Saxl: 153).

W swojej alegorii Melancholii Łukasz Cranach Starszy do sukni uskrzydłonej niewiasty przymocował czarną portmonetkę, która może być ściśle związana z alegorią Saturna, opiekuna majątku, strażnika skarbów. „Nie ma chyba średniowiecznego opisu melancholika, który nie przypisywałby mu chciwości i skąpstwa, a co za tym idzie bogactwa. Według Mikołaja z Kuzy zdolność do gromadzenia wielkiego majątku jest symptomatyczna dla *avaritiosa melancholia*” (Klibansky, Panofsky, Saxl: 153).

W *Głosach* Polkowskiego rekwizytorium melancholii ogranicza się do industrialnej przestrzeni architektonicznej Gdyni, ale także przedmiotu zbrodni – kuli, która zabija, w dwóch wierszach – otwierającym i zamykającym tom.

Sytuacja retardacji w momencie tuż przed postrzałem pojawiła się już w najwcześniejszym tomie – *Oddychaj głęboko* (Stala: 25). Mało tego, owa zbrodnica, saturniczna kula została w tekście przetransponowana dosłownie w jego wierszową formę. W drugim wydaniu *Głosów*, lecący ze świstem zgłoskowych asonansów pocisk, ukazano za pomocą „rozstrzelonego” pauzami edytorskimi wersu „szesnaście lat”. PozwólmY sobie przytoczyć fragment obrazujący analizowany problem:

[...] Pocisk przedzierał się długo przez szron i stukot szyn
przez ranne zgniecione światła wymieszane z olejem
zabłoconego słońca by wreszcie przebić mi szyję
przez okno trójmiejskiej kolejki.
Cóż, musicie uwierzyć, że wszystko przeżyłem w godzinę
bo przecież nie zmartwychwstałem a wciąż mam
szesnaście lat.

Jeśli kłamie i nie spotkało mnie co spotkać przecież musiało
to wiercie – świat żaden
naprawdę nigdy nie istniał (Polkowski, 2013: 300).

Warto zaznaczyć, iż prezentowana wersja wiersza pochodzi ze zbioru wydanego w 2013 roku. W zbiorze z 2012 i 2017 forma wierszowa wygląda nieco inaczej (Polkowski, 2012, 2017).

Bohater utworu traci równowagę i upada na ziemię. Następuje zmiana poetyckiego kadrowania, a zatem zmiana ta dokonuje się w identyczny sposób również w ostatnim wierszu tomu. Przypomnijmy fragment:

[...]
Chcę wstać odpowiedzieć. Chcę pobiec
ciepłymi rękami otoczyć skrzydlaty kształt
boskiej ziemi.
[...]
Unosi mnie gorzka senność i przez jej ciężkie bielmo
widzę wyraźnie szczegóły wykute w srebrnym powietrzu:
grzbiety traw poruszone lekkim jak woda ostrzem
(Polkowski, 2017: 309).

Podobne ujęcie odnaleźć można w *Vade-mecum* Norwida (na wyraźny Norwidowski kontekst wskazuje Dakowicz w swoim szkicu *Na marginesie „Głosów” Jana Polkowskiego, Obcowanie. Manifesty i eseje*) (Dakowicz: 230–231):

Panie! – ja nie miałem głosu
Do odpowiedzi godnej – i – milczałem
[...]
I jak z bliźnięciem zrosły w pół z Zapalem
Na cztery strony świata mając ramię,
Gdy doskonałość Twą obejmowałem
(Norwid: w. 15–16; 18–20).

Norwidowskie rozwarcie ramion zdaje się być potwierdzone w tekście Polkowskiego za pomocą symbolicznego zwrotu „chcę pobiec, objąć rękami skrzydlaty kształt / boskiej ziemi”. Owo rozwarcie potwierdza coś jeszcze – koncepcję dominującej perspektywy wertykalnej, którą wpisano w wymiar filozoficzno-symboliczny eschatologii. Oto wszak nad modernistycznym i post-modernistycznym architektonicznie miastem góruje gotycka katedra, wybudowana w myśl refleksji o formie *ad quadratum*, która dookreślała cztery ludzkie temperamenty, cztery żywioły i właśnie cztery strony świata. To perspektywa owej formy, która stanowi coś na kształt mikrokosmosu, czyli swoistego obrazu wszechświata. W obu planach (koło i krzyż), jakie stosowano do projektowania gotyckich katedr, budowla była czymś w rodzaju „Niebiańskiej Jerozolimy”, „Królestwem Niebieskim”, czyli doskonałym przedstawieniem kosmosu. Symboliczne odwrócenie świątyni, jakie dokonuje się w utworze Polkowskiego, może wskazywać na jeszcze jedno – byłoby to jednakowoż odwrócenie tradycyjnego porządku świata, opartego na czterech kardynalnych wyznacznikach filozoficznych budowli: spokoju, harmonii, stateczności oraz pędu ku górze (wzorowanych na średniowiecznych summach i encyklikach teologicznych, od św. Dionizego *O hierarchii niebieskiej – O hierarchii kościelnej* poczynając). Byłoby to więc odwrócenie odwiecznego porządku i sprawiedliwości, symbolizowane przez tragiczną śmierć niewinnej jednostki. Taka perspektywa dookreślałaby pesymistyczny wygłos tomu. Jest to raczej wizja tych, „którzy nie odnajdą straty” niżli wizja skutecznej i werystycznej pochwały doskonałości planu Bożego (Bieńczyk, 2014). Raczej smutne zamyślenie i niezrozumienie. Ważny to problem jednak, gdyż w twórczości autora *Drzew* nierzadko obecna jest refleksja dotycząca czytania przestrzeni, znaczenia architektury, zwłaszcza katedry jako jednej z najdoskonalszych jej form. Sam zaś wątek geopoetyczny to jedna z dyskursywnych dominant poezji Jana Polkowskiego.

Bibliografia

- Barańczak, Stanisław. *Etyka i poetyka*. Warszawa: Znak, 2009.
- Biederman, Hans. *Leksykon symboli*. Tłum. Jan Rubinowicz. Warszawa: Muza, 2001.
- Bieńczyk, Marek. *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa: Świat Książki, 2014.
- Cieślak-Sokołowski, Tomasz. „Powroty do *close reading* we współczesnych lekturach literatury XX wieku” *Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura* 34 (2017): 37–48.
- Czechowicz, Józef. *Poezje zebrane*. Toruń: Algo, 1997.
- Dakowicz, Przemysław. *Obcowanie. Manifesty i eseje*. Warszawa: Sic!, 2014.
- Didi-Huberman, Georges. *Obrazy mimo wszystko*. Tłum. Mai Kubiak Ho-Chi. Kraków: Universitas, 2008.
- Fiut, Aleksander. *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*. Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 1998.
- Gabrysiak, Alicja. *Filozofia obrazu – obraz Filozofii. Przypadki Heideggera i Derridy*. Wrocław: Quaestio, 2010.
- Hani, Jean. *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*. Tłum. Adam Q. Laviq. Kraków: Znak, 1994.
- Kopaliński, Władysław. *Słownik symboli*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1990.
- Kuczera-Chachulska, Bernadetta. *Z estetyki nieskończoności. Szkice o poezji (nie tylko) XX wieku*. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 2012.
- Lisak-Gębala, Dobra. *Ultraliteratura. O strategiach transmedialnych i poszukiwaniu pozawerbalnego we współczesnej literaturze polskiej*. Kraków: Universitas, 2014.
- Mikołajczak, Małgorzata. *Światy z marzenia. Echa romantyczne w poezji Zbigniewa Herberta*. Kraków: JMR Trans-Atlantyck, 2013.
- Norwid, Cyprian Kamil. *Pisma wszystkie, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomułcki*. T. 1–3. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971.
- *Poezje zebrane*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1983.
- Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin, Saxl, Fritz. *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*. Tłum. Anna Kryczyńska. Kraków: Universitas, 2009.
- Kudyba, Wojciech. *Wiersze wobec innego*. Sopot: Topos, 2012.
- Orska, Joanna. *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*. Kraków: Universitas, 2005.

- Polkowski, Jan. *Gdy Bóg się waha*. Kraków: JMR Trans-Atlantyck, 2017.
- *Głosy*. Kraków: Wydawnictwo m, 2013.
- Simson, Otto. *Katedra gotycka – jej narodziny i znaczenie*. Tłum. Anna Palińska. Warszawa: PWN, 1989.
- Sontag, Susan. *O fotografii*. Tłum. Sławomir Magala. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1986.
- Stala, Marian. „List do Jana Polkowskiego”. *W mojej epoce już wymieram. Antologia szkiców o twórczości Jana Polkowskiego (1979–2017)*. Kraków: JMR Trans-Atlantyck, Instytut Myśli Józefa Tischnera, 2017.
- Stiegler, Bernd. *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*. Tłum. Joanna Czudec. Kraków: Universitas, 2009.
- Wyka, Kazimierz. *Rzecz wyobraźni*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977.

The Winged Shape. Intersemiotic Eschatology of “Voices” by Jan Polkowski

Summary

In this article, I will deal with the problem of interdependence between poetic imaging and photography on the example of one poem from the volume *Głosy* [Voices] by Jan Polkowski voice and the cover photo by Marysia Gąsecka. The comparative analysis will also include analyzes and interpretations of other works by Jan Polkowski, as well as a discussion of the problems of reading space, architecture, and word-and-picture interactions, also present in the works of other authors. Starting from the assumptions of the aforementioned researcher, in my deliberations I will shift the emphasis on literary strategy, which is a poetic epithet even more strongly towards new artistic experiments. Polkowski's poems certainly share many of the classic concepts of *ekphrasis*, but in the volume *Głosy*, the author incorporates narrative texts into another semiotics of linear lyric (sic!). By giving intersemiotic reflections of the poetic dominant, Gąsecka gives a voice to the photographs, and allows the narratives in the poems to comment and comment on what was shown in the photographs.

Keywords: comparative literature, Jan Polkowski, photography, poetry, history, window, *ekphrasis*, architecture, space, man against history

Słowa kluczowe: komparatystyka literacka, Jan Polkowski, fotografia, poezja, historia, okno, kłfrza, architektura, przestrzeń, człowiek wobec historii