

JÓZEF FERT

BEZ CENZURY

(O poezji Edy Ostrowskiej)

I. Kim jestem?

Fenomen poetycki, o którym chcę tu mówić, próbowano już opisywać przy pomocy pojęć psychologicznych, a nawet psychiatrycznych. Czesław Dziekanowski i Krzysztof Pawlak są autorami studium *Czar i zaspokojenie. (Psychoanaliza poezji erotycznej i seksualnej)* („Poezja” 1988 nr 7, s. 33-44). Opis w tej psychoanalizie ograniczony został do pola erotyzmu i seksualności, a tej, która poszukuje odpowiedzi na zasadnicze pytanie: „Kim jestem?!”, podsuwa odpowiedź równie ostateczną: kobietą przeżywającą siebie w kategoriach erotycznych — Pasyfae beznadziejnie zakochaną w Minotaurze, szukającą swego Dedala, który pomoże rozwiązać przy pomocy odwiecznej sztuki ponadczasowy dylemat zwierzęcego spełnienia, które nie niszczyłoby jednak bezcennej pajęczyny człowieczeństwa.

Odczytywanie Edy Ostrowskiej poprzez erotyczny archetyp wydaje się poznawczo atrakcyjne i merytorycznie umotywowane; wrócimy na tę drogę w dalszej części rozważań. Inni komentatorzy twórczości Ostrowskiej zdali się na tradycję publicystyki socjologiczno-moralizatorskiej, kwalifikując rzecz jako skandal obyczajowy i literacki; tak np. pisała o poetce Anna Koziołkiewicz w „Kamienie” z 21 XI 1982 r., tuż po pierwszych jej publikacjach. Podobnie Piotr Kuncewicz w „Przeglądzie Tygodniowym” nr 49 z 1987 r. W jego artykule pt. *Poetki* czytamy m.in., że Ostrowska to *autorka utworów skandalizujących, epatujących nimfomanią i schizofrenią; jej świat jest straszliwie rozhisteryzowany, dość jednak ograniczony* (krytyk bez zahamowań sięga po uogólnienia godne psychiatry lub fundatora stypendiów artystycznych). Jeszcze dosadniej wyraża się inny publicysta: Tadeusz Olszewski w recenzji pt. *Gdzie pieprz rośnie* („Tygodnik Kulturalny” nr 22 z 27 V 1984) konstatuje: *Poza erotyzmem, pojmanym zresztą dość prymitywnie, bo tylko w kategoriach biologicznego popędu, niczego w „Smugach pieprzu” nie znajdziemy. Filozofia Ostrowskiej zaczyna się bowiem i kończy, niestety, w łóżku.* Na szczęście zauważono już też niezwykłość mowy poetyckiej Ostrowskiej, ale — niestety — najczęściej ocenia się ten fenomen negatywnie: *Jest skandalem wydawanie podobnych nonsensów* — wykrzykuje Andrzej Z. Kowalczyk (w „Kurierze Lubelskim” z 13 IV 1984) na widok książki *Oto stoję przed tobą w deszczu ciała* (1983). Równie mocno i zdecydowanie wyraża się o następnej pozycji tej autorki, tj. o tomiku *Smugi pieprzu* (1983): *Śmiech śmiechem, ale z drugiej strony niepokojące jest, że podobne brednie mogą się ukazywać i to w dodatku w nakładzie 2000 egzemplarzy* („Kurier Lubelski” z 14-16 VI 1985). Recenzent jednej z ostatnich książek Ostrowskiej Krzysztof Lisowski w szkicu *Poezja „skandalicznie osobista”* („Nowe Książki” nr 7-8 z 1988 s. 85-86) powiada o tych wierszach, że *zostały szybko zauważone, narzucały się czytelnikowi śmiałością erotycznych wyobrażeń, odrębnością i swoistą „sztucznością” stylu, fantazją językową, na którą składało się wiele elementów: archaizacje, aluzje do rozwiązań*

polskiego modernizmu, kreacyjność, mnożenie neologizmów, paronazja, igranie z lingwistycznym kiczem i patosem (s. 85). Ostatecznie tak krytyk ocenia tę twórczość: *Może się ta poezja nie podobać, można oskarżać poetkę (...) o irracjonalność, alogiczność, tworzenie „słopieniwni”, przewrotne zabawy z semantyką (...). Jednym słowem oto samo, co inny czytelnik i inny krytyk uzna za zaletę i objaw talentu — o natychmiastową rozpoznawalność wśród wierszy innych poetów.* (s. 86).

Wróćmy do autorki. Niewątpliwie udało się jej zaistnieć personalnie w świadomości współczesnej krytyki literackiej, a należy tu uwzględnić nie tylko wypowiedzi recenzyjne w czasopismach, lecz także — i to o wiele liczniejsze — opinie lektorów wielu polskich wydawnictw. Imponująca jest lista redakcji, które zetknęły się z propozycjami wydawniczymi Ostrowskiej, m.in. Wydawnictwo Łódzkie, W. Lubelskie, W. Śląskie, W. Literackie, „Czytelnik”, „Iskry”, MAW, KAW, PIW, „Głob”. Opinie wydawnicze są na ogół niechętne, ale mimo to poetka ogłosiła dotąd kilka książek o łącznym nakładzie kilkunastu tysięcy egzemplarzy. Żadna z jej pozycji nie jest „cegłą” księgarską. W kolejce do druku czeka kilka następnych zbiorów wierszy.

A oto wykaz dotychczasowych publikacji Ostrowskiej:

1. *Ludzie, symbole i chore kwiaty*, Wyd. Lubelskie, Lublin 1981 — debiut książkowy; dalej skrót: *Ludzie*.
2. *Oto stoję przed tobą w deszczu ciała*, Iskry, Warszawa 1983 — proza pamiętnikarsko-listowa (dalej: *Oto stoję*).
3. *Smugi pieprzu*, Iskry, Warszawa 1983 (dalej: *Smugi*).
4. *Tajemnica I bolesna*, Czytelnik, Warszawa 1987 (dalej: *Tajemnica*).
5. *Malmazja*, Wyd. Śląsk, Katowice 1988 (dalej: *Malmazja*).
6. *Letycja u miecznika*, KAW, Rzeszów 1990.
7. *Psalmy*, Norbertinum, Lublin 1990.

Autorka próbowała — bez skutku — zainteresować wydawców tomem swoich autentycznych listów do znanych i mniej znanych adresatów. Byłaby to jakaś kontynuacja książki *Oto stoję przed tobą w deszczu ciała*, ale o wiele silniej powiązana z biograficznymi realiami korespondentów.

Urodzona 9 sierpnia 1959 roku, poetka z Włodawy ma wcale pokaźny dorobek: przeszło 200 tekstów poetyckich ogłoszonych w książkach własnych, w antologiach, almanachach i czasopismach (drukowały ją m.in. „Twórczość”, „Literatura”, „Akcent”, „Poezja”, „Radar”, „Kamena”, „W drodze”). Prócz tego kilkaset innych tekstów czeka na druk; pokaźna część tego pisarstwa na pewno godna jest upowszechnienia. Bez przesady jej talent — pod względem energii twórczej i nie tylko — określić można jako wulkaniczny. Znacznie wyrazistszą cechą Ostrowskiej jest niebywała odwaga w doświadczeniu życia i słowa; jej wypowiedziami zda się rządzić imperatyw bezwzględnej szczerości, co daje się niekiedy rozumieć jako zamierzony ekshibicjonizm (coś z modernistycznej „nagiej duszy”). Cienka granica między twórczą szczerością i chorobliwym epatowaniem „nagością” raz po raz się tu łamie: autorka płaci wysoką cenę swej okrutnej odwagi, która każe jej zdzierać do końca osłony i zaślony moralne, religijne, obyczajowe czy psychiczne. Szuka autentycznej własnej prawdy.

Kim jestem? Fenomen własnego ja wypełnia nieomal całkowicie horyzonty świadomości pulsującej w tych tekstach, i czegoś jeszcze — czegoś, co kryje powierzchnia rozkołysanej jaźni, krzepnąca w poetyckich frazach, co nieustannie wydobywa się z głębi i znów się w nią pogrąża, nie zapowiadając szczęśliwego logicznego zakończenia. W tych głębiach czai się, narasta i wybucha raz po raz krzyk, który próbuje się ucywilizować w formie poetyckiej. Bezgraniczne ja

— niczym góra lodowa czy nieskończony kłębek (kłąb raczej) splątanych, pogmatwanych, nieciąglych form — objawia się sobie (i przy tym nam czytelnikom), uzyskuje istnienie, którego główną osnową jest właśnie sam proces wyłaniania się i staczenia z prabytu w prabyt, z zieleni w zielen, z czerni w czerni... Procesu tego nie wolno ani zresztą nie można zatrzymać, gdyż jest samorealizacją odwiecznej energii życia, która trafia tu na konkretną osobową świadomość, używającą jej imienia i losu. Sprowadzając rzecz do płaskiej formuły krytycznej, trzeba powiedzieć tak: „ona się tworzy”, nie — „ona tworzy wiersze”; właśnie „staje się” poprzez tworzywo poetyckie i zarazem to tworzywo jest jednorodne z nią samą. To paradoks, oczywiście. Użycie języka jako narzędzia odcinającego pępowinę jaźni od pramacierzy bytu nie jest konsekwentne: dokonuje się przenoszenie samoistnej świadomości w nurt językowej komunikacji, a równocześnie trwa proces „myślenia się”, „dziania się dla siebie” — jakby poza czy ponad regułami języka, konwencji, poezji. Stąd nasze poczucie, że obcuje z czymś hybrydycznym, amorficznym, nie opanowanym na żadnym z poziomów mowy, nieustannie wybiegającym w krainy nowe i nieokreślone. Są to znamiona chaosu przed-wcielonego, żywiołu nie do opanowania, poetyckiej Amazonii dochodzącej do głosu nawet w sposobie ogłaszania tych niezwykłych utworów. Czytelnicy Ostrowskiej, pragnący uczestniczyć w jej metamorfozach, winni zwracać uwagę na szczegółowe asygnaty, jakimi autorka zaopatruje swoje teksty.

Dzięki zapiskom okołotekstowym przysły wydawca utworów zebranych tej autorki bez trudu dokona chronologicznego uporządkowania jej dorobku, ale już dziś należy wskazać czytelnikowi wagę tego porządku w percepcji artystycznego rozwoju poetki i interpretacji poszczególnych sekwencji tego nader spójnego ciągu ogniw — dającego się pojmować wręcz po Norwidowsku jako „pamiętnik artysty”. Oto więc właściwy porządek dotychczasowych publikacji: 1) *Smugi pieprzu*, 2) *Ludzie, symbole i chore kwiaty*; tu zastrzeżenie — wydawca nieopatrznie włączył listy do Zdzicha, integralną część książki następnej, pominął zaś utwory, które pojawiły się jako tom *Malmazja*, 3) *Oto stoję przed tobą w deszczu ciała* — część pierwszą tego tomu zająć powinien był wspomniany zbiór listów-wyznań adresowanych do Zdzicha, omyłkowo włączony do tomu *Ludzie, symbole i chore kwiaty*, 4) Czwartą i ostatnią książką w tym układzie winna być *Tajemnica I bolesna*.

Również z rzeczy następnych ułożyć daje się wyrazisty ciąg dalszy:

1. *Pił będzie kielich nowy* (wcześniejsza wersja — *Misteria*) z czasu od 26 VI 1984 do 27 IX 1985 r.
2. *Psalmy* — od 14 VIII 1985 do 26 X 1986.
3. *Życie daje popalić* — od 19 VIII 1988 do 24 X 1988.
4. *Mistyka dnia codziennego* — od 25 XI do 2 XII 1988.
5. *Krew proroków* — od 6 XII do 27 XII 1988.
6. *Bagatela* — od 1 I 1989 do 26 IV 1989.

Moja wyliczeniowa pedanteria pobudzana jest nieustannie przez autorkę, która nie tylko podaje daty powstania swych utworów, ale z niebywałą starannością utrwała okoliczności twórczego stanu, obudowując teksty licznymi autokomentarzami, np. „Lublin, 19 marca R.P. 1988 tocząc słońce trasą W-Z i het dalej.” Jej wynalazczość w tym zakresie jest ogromna i na ogół udana. Najważniejszą stałą zmienną jest w tych dopiskach czas, opisywany na najrozmaitsze sposoby, pulsujący obrazami i sensami; zdumiewający konkretnością doznania. Jedynie wydawcy tomiku *Ludzie, symbole i chore kwiaty* wyplewili te znaki autorskiego istnienia i działania; następni edytorzy szanują wolę autorki. Szczególnie ważny wydaje się czas w dzienniku-listowniku abramowickim; tu datom towarzyszą godziny, minuty, nieomal sekundy trwania - pisania; są to nie tylko sygnały

(...) jeśli nie ma się do kogo powiedzieć: deszcz pada, to przecież jest bardzo smutno.

(Ludzie 88)

Lecz któż byłby w stanie wysłuchać całego szumu morza? Toteż poetka nigdzie nie mówi: „deszcz pada”... A może to przeczucie, że nikt nie słucha, nie może słuchać i nie słyszy, powoduje owo „bezgraniczne poczucie bezsensu” i dlatego jest tak bezgranicznie smutno?

Ostatnią z mych uwag muszę opatrzyć zastrzeżeniem: doznanie bezmiernego, wręcz kosmicznego smutku ulegnie jakby przekształceniu, może nawet przełamaniu — nie wiem, czy na stałe — w wierszach powstałych po roku 1984, kiedy to doszło do granicznych, jak się domyślam, doświadczeń duchowych poetki i wejścia na zupełnie inne drogi życia i sztuki... Wyraziste sygnały tych przemian znaleźć można w tomie *Tajemnica I bolesna* (1988), ale pełna intensywność nowo odkrytego świata przeżyć ukaże się w zbiorach *Pił będzie kielich nowy*, *Krew proroków* oraz w *Psalmach*.

II. Przemiany?

Od pierwszej do ostatniej ze znanych mi jej książek obserwuję jendorodne zjawisko poetyckie. Serie poetyckie Ostrowskiej odznaczają się dużą wzajemną przystawalnością, panuje w nich zasadnicza idea ładu następstwa czasowego, nie rzeczowego.

Ten brak głębinowych spoiw cykliczności czy seryjności, przy równoczesnej wielkiej pasji w poszukiwaniu siły spajającej „elementy” w jedno syntetyczne „dzieło” rekompensowany jest m.in. naddatkiem oznaczeń porządkujących w oprawach tekstów, o czym mówiło się wcześniej: owe miejsca, minuty, okoliczności... Zauważmy i to, że także poszczególnym wierszom nieobcy jest mechanizm serii. Oczywiście, w różnych tekstach wyrazistość tego zjawiska jest różna: bywają utwory zdominowane przez seryjność, bywają mocniej spowinowacane z logiką komunikacyjną, ale tendencja, o której mowa, jest zawsze bardzo silna. Poetka szczególnie łatwo poddaje się temu mechanizmowi w wypowiedziach dłuższych — takie dominują w początkowej fazie jej pisarstwa — formowanych na zasadzie automatyzmu psychicznego, bliskiego teoretycznie surrealistycznej „écriture automatique”. W wypowiedziach ostatniego pięciolecia, a szczególnie tych krótszych, coraz wyraźniej panuje nad żywiołem języka — zmierzając jakby w stronę epigramatycznej zwięzłości, której osnową jest poetyka lirycznych „zdumień”.

Podstawą przyjętej przez Ostrowską poetyki jest „samo życie”, a więc zgoda na drogę w nieznanne, wychylenie się w stronę tajemnicy. Nie wyprawa to jednak, a przynajmniej nie taka, jaką podejmuje Kolumb. Poetka nie używa ani map, choćby niedoskonałych, ani kompasu: sprawia wrażenie nieświadomej istnienia jakichkolwiek „pomocy podróży”, wydaje się, że wręcz nie wie, dokąd zmierza, czego szuka... Można by rzec, że pokłóciwszy się z rodziną (okrutnikiem ojcem i matką — jego ofiarą), jak stała, wypadła na dwór, bosą, w jednej sukience i pędzi przed siebie. Nieustannie — rzecz można: seryjnie — powraca w jej wierszach jęk wyznania:

i nie rozumiem tego świata

(*Malmazja* 81)

Egzystencjalne doświadczenie niezrozumiałości świata ma u Ostrowskiej swój kontrpunkt w postawie nierozumienia samej siebie. Nie ma przemian w tym zakresie. Tak jest zawsze. Dochodzą tylko z czasem jaskrawsze formy doznania, jak np.

*Boże
dlaczego stworzyłeś mnie kobietą
brzuch pokryłeś męczyzną*

(Malmazja 86)

Wcześniej obcowaliśmy z bezpłciową nadwrażliwą świadomością. Z czasem poczęła się z jej kokona wykluwać kobiecość. Sam proces wyłaniania się tej formy z biseksualnej nieokreśloności to bardzo ważny motyw dzieła, owocujący jedną z najbardziej rozbudowanych serii poetyckich.

Mówiąc tu o przemianach ciągle trzeba pilnować pióra, by nie zносиło rzeczy w stronę biografii. Oczywiście, życie to nieustanna przemiana. Wiersze Ostrowskiej próbują ów rwący nurt własnych życiowych przemian skierować do literatury. To jest jednak tak, jakby ktoś morze chciał przelać w skorupkę orzecha.

Mówienie o przemianach w przypadku tej autorki jest trudne także z tego powodu, że od pierwszych jej tekstów mamy do czynienia z doświadczeniem egzystencjalnym o charakterze i natężeniu skrajnym. Jeśli więc w kolejnych książkach zauważamy objawy inności, to jest to jakby inność tego samego pejzażu po kolejnym trzęsieniu ziemi. Można jednak — i chciałbym to uczynić — poszukać kąta padania materii poetyckiej, co może pozwoliłoby odsłonić siły i źródła dramatu życia, które zaistniało w tych tekstach.

Jedna z najpotężniejszych sił tektonicznych, każących poetce mówić, to pragnienie miłości. Jeśli świat daje się kochać lub chociażby lubić, to od razu robi się zrozumialszy, łagodniejszy, bliższy... logiczniejszy. Ale ten świat nieustannie przecież odmawia miłości: nie kocha i nie daje się kochać. Ma, oczywiście, w swym repertuarze dużą serię imitacji miłosnych, na które trzeba przystać, gdy się nie ma innego wyboru.

Erotyzm Ostrowskiej nastrojony został na odczuwanie miłości jako udręki. Jest to doświadczenie skrajnie bolesne, a równocześnie nieustannie pociągające.

*położyć się obok siebie na długość obelgi
i tak żeby światło łamało się w kolanach*

(Smugi 41)

Zwraca uwagę zgrzytliwe zestrojenie obrazu zbliżenia i odpychania: „położyć się obok siebie” składniowo powiązane zostało z „obelgą”. Jakże często zbliżenie do drugiego człowieka czy do rzeczy świata tego w ogóle pociąga za sobą — mimo intencji miłosnych — niemiłosierną agresję lub wrogą obojętność.

Spotkanie jest tu przedstawione jako nieustanny dramat przyciągania i odpychania; dominuje gest odepchnięcia, odrzucenia. Horyzont doświadczenia erotycznego budują skojarzenia niezwykle splecione. Ciążą one wyraźnie ku kluczowemu motywowi upadku:

*Zdzisiu, co to znaczy, jak się kocha? Ktoś mi powiedział,
to jakby oślepnąć...*

(Ludzie 68)

Bolesnemu, acz pożądanemu doświadczeniu miłości podporządkowane jest słowo, również wewnętrznie napięte i skłócone, rozdzierane przez sprzeczne tendencje — modlitewność i bluźnierstwo, szczebiot zachwyconego dziecka i wrzask pijanego woźnicy, czułość i bezgraniczny brutalizm. Poetka — wbrew potocznemu wyrzekaniu na ubóstwo polskiego języka miłosnego, który nie potrafi wyrażać się o miłości w sposób „średni” — uczyniła z tego braku istotną wartość: ze skrajności miłosnego mówienia po polsku zbudowała oryginal-

ny świat erotyki wyzwolonej z jakichkolwiek obyczajowych ograniczeń:

*Boże
dlaczego omijasz solanki moich włosów
róże pod pachami zapach kwiatów pieczonych
dlaczego nie kochasz mnie*

(*Malmazja 65*)

Polski obscenizm wraz z polskim puryzmem językowym w sferze erotyczno-cielesnej znalazły zdumiewające sąsiedztwo w tej poezji. Jak autokomentarz brzmi wyznanie:

*Mam żal do Ciebie
żeś mnie wyczarował z kosza na bieliznę*

(*Malmazja 67*)

Można by się zastanawiać, czy odważne przenoszenie erotycznej pałuby w dziedzinę sztuki jest wynikiem dążenia do uintensywniania wyrazu, do wzmagania ekspresji — epatowania skrajnościami niezwykłych skojarzeń — czy też raczej konsekwencją filozofii, w której istnienie — utożsamiane z mówieniem — objawia się w sposób niezupełnie kontrolowany jako uwięzienie w zoomorficznym micie, którego obrazem może być Pasyfae w machinie Dedala. Jedno i drugie czytanie Ostrowskiej jest możliwe, ale odbiór w kategoriach mitycznych wydaje się o tyle bardziej uprawniony, że mit to źródło nieustannie żywe i wiecznie płodne, gdy natomiast technika — nawet najdoskonalsza — zmierza zawsze ku zmechanizowaniu wrażliwości, ku wyczerpaniu i znużeniu. Zoomorficzny, i o ogóle biomorficzny mit miłośny jest tu żywym źródłem przebogatej fantazji erotycznych, nieustannie zmiennych, rozmigotanych, kapryśnych, zaskakujących. Nieokiełznane są marzenia miłosne, a służy im fantastyczna wyobraźnia, traktująca ogród języka niczym pierwotną puszcę: surową, potężną i fascynującą nieskończonymi możliwościami. Wszystko w tym świecie erotycznej fantazji jest odmienione i nieomal nierozpoznawalne:

*Był paż i królowa
w zamku niewielkim
ona smukła jak ślaz brodu na kafelkach
studziennych
a on czarny i pokretny jak klonica
warzelna*

(*Malmazja 89*)

Naszej wyobraźni nic w tym tekście nie poddaje się bez oporu; nie pomaga nawet ratunkowe koło w postaci porównawczego „jak”. To nie jest swojska operacja porównania nieznanego do znanego, a przynajmniej nie temu zabiegowi ma służyć tutejsze „jak”: ma ono wartość przede wszystkim kreacyjną — rzec by można: halucynogenną. Świat to moja halucynacja, dochodzi nas głos poetki. Wszystko się przemienia, jak tylko na czymś spocznie mój wzrok, jak tylko spróbuję coś usłyszeć, jak tylko po coś wyciągnę rękę...

III. Wyzwolenie?

1. W Laokoonii

Poezja Ostrowskiej narzuca się oryginalnością już przy pierwszym i nawet pobieżnym czytaniu. Myślę, że nawet na tle pospolitego dziś epatowania ekstrawagancją jest to zjawisko wyraziste i wybijające się

spośród innych, choćby i analogicznych. Jednym ze źródeł tej wyrazistości jest niewątpliwy dar i łatwość przekraczania konwencji artystycznych przy równoczesnym stwarzaniu wrażenia ich pełnego opanowania. Ostrowska buduje twory analogiczne do istniejących w kulturze, ale równocześnie coś w nich przecinacza, przemienia dominanty, popycha w konteksty dla nich jakby obce czy wrogie itd. Jesteśmy świadkami gigantycznego zmagania się formy z bezforemnością i tego, co wychylając się w wymiar nieznany, nowy absolutnie, jeszcze w swej niedojrzałości zastyga w formie rozpoznawalnej.

To tak jakbyśmy obserwowali odwieczne zapasy Laokoona z węzowiskiem formy: więzi tytana, ale równocześnie formuje się, staje się integralną częścią formy nowej, wyłaniającej się z bezforemności zmagania.

W wierszach tych czujemy nieustanne parcie ku nieokreślonej wolności. Konwencja niczym skorupa drży pod naporem sił przeciwkonwencyjnych, pęka tu i ówdzie, niekiedy znika zupełnie i wtedy wpadamy w strefę chaosu. Dramat ten doskonale widać poprzez sytuację języka poetyckiego.

1.1. Słownictwo. Nawet bez szczegółowych badań da się zaobserwować ogromną inwencję leksykalną autorki. Ileż u niej zaskakujących neologizmów lub hybryd leksykalnych, udających „normalne” słowa — jakby ze snu, z przeszłzenia się czy wręcz bezwiednego bełkotu, gwaru dialektów, gwar i żargonów!

* * *

*Jakkolwiek
cuda się nie zdarzają
w maju
pod bykiem pod piersią pod rokoszyną
rozmodlił
Bóg w sobie białą dziewczynę
a niech ją anieli
rozmail rozdziewił rozbielił*
(Ludzie 20)

W króciutkim tekście autorka nagromadziła tyle słów niekonwencyjnych, że załamała się jego prosta komunikatywność. Idziemy w świat nie z tej ziemi, choć równocześnie mamy prawo przypuszczać, że obcujemy z dramatem jak najbardziej tutejszym — gdybyśmy byli prostolinijnymi barbarzyńcami, moglibyśmy w miejscu Bóg użyć wyrazu chłopak, i zrobiłby się o wiele jaśniej: tak by mogło być, gdyby „jasność” była naczelną wartością poezji... Leksyka Ostrowskiej wymyka się zwykłej racjonalizacji i zwykłemu przekładowi, bo jej neologizmy nie tyle pseudonimują istniejące pozajęzykowo zjawiska, co raczej kreują zupełnie własny, swoisty świat, dający się odczuwać, odbierać, konkretyzować jako kraina mityczna, świat cudownych, choć niekoniecznie przyjemnych i przyjaznych zdarzeń i rzeczy. Język służy więc do uruchamiania procesów asocjacyjnych, w trakcie których zachodzi rozbłyśnięcie tego wszystkiego co czeka na zaistnienie w materii języka.

Zajrzyjmy jeszcze w mechanizmy leksykalne tej fantazji; obserwacja ta nie rości sobie, oczywiście, prawa do pełności, ale ujmuje — jak sądzę — jedną z istotnych własności warsztatu.

Cóż to jest „rokoszyna”? — Bóg tego wiersza „rozmodlił” dziewczynę pod „rokoszyną”. Słowniki znają, oczywiście, wyraz „rokosz”, czyli bunt, zмова, spisek; a *Słownik wileński* notuje nawet coś, co wydaje się bardzo bliskie neologizmowi Ostrowskiej: „rokoszówka”, tj. gatunek gruszek; ale aluzja w wierszu biegnie jednak chyba w inną — choć także roślinną — stronę. Potrąca fonetycznie o „rogożę” — roślinę łąk i bagien, czyli pospolity składnik pejzażu,

w którym wyrosła autorka, dziewczyna z nadbużańskich łągów, poleszy i trzęsawisk. Poetyckiej „rokoszynie” nieobca jest też może asocjacja z „rozkoszą”? Impuls leksykalny związany jest tu z quasi-słowotwórczą częścią „ro-” przekształcającą się następnie w „roz-”, która eksploduje całą serią neologizmów sprowokowanych przez ową „rokoszyne”, a więc: „rozmodlił”, „rozmał”, „rozdziwił”, „rozbielił”. Modlitwa i miłość, maj i biel... ciąg skojarzeń niezwykle sugestywnych, wprowadza nas w świat rządzący się prawami suwerennymi wobec znanych nam reguł konwencji językowej, o ile można tu mówić o prawach, skoro jest to świat wyzwolonego języka i swobodnej wyobraźni. No właśnie: „wyzwolonego” — czy jednak zupełnie?

Autorka, rzeczywiście, poczyni sobie nader swobodnie wśród reguł komunikatywności gramatycznej; często skazuje nas na niezrozumiałość, a więc działa jakby poza konwencją. Czy jednak jej mowa jest aktem zupełnie wolnym? Myślę, że nie. Dają się przecież zauważyć różnorodne sygnały obowiązywania w tej poezji bezwzględnego prawa kształtowania wypowiedzi: prawa asocjacyjnej serii, która — raz uruchomiona — jest nie do zatrzymania, aż do wygaśnięcia inicjalnego impulsu, aż do granic wiersza — do strefy ciszy. Naturalnie, zasada serializmu nie podlega racjonalnej cenzurze; jest, szczególnie w początkowym okresie twórczości Ostrowskiej, suwerennym prawem, zmieniającym autora w instrument pisarski. W tych wierszach rządzi dajmonion asocjacji, i on to zachowuje się jak podmiot czynności twórczych.

Rzecz, o której tu mówię, nie jest chyba tylko krytycznym fajerwerkiem, skoro jeden z najwybitniejszych naszych poetów tak to — mimo cienia ironii — poważnie formułuje:

*Jaki rozumny człowiek zechce być państwem demonów,
które rządzi się w nim jak u siebie, przemawiają mnóstwem
języków,
a jakby nie dość im było skraść jego usta i rękę
próbują dla swojej wygody zmieniać jego los?*

(Cz. Miłosz, *Ars poetica*?)

Zwraca uwagę znak zapytania w tytule wiersza Miłosza: *Ars poetica*? Jakaś wątpliwość? — Czy rzeczywiście jest to sztuka poetycka, czy może raczej przejaw działania sił pozaludzkich owego „dajmoniona”? A więc jestem może tylko twórcywem demiurgicznych mocy. Może tylko ich narzędziem?

Nasza poetka nie próbuje tak zasadniczo racjonalizować tego odwiecznego dramatu zniewolenia i wolności, spełniających się w akcie twórczym; ona po prostu poddaje się energii twórczej i czyni rzeczy poetyckie, choćby i bez satysfakcji pełnego panowania nad nimi.

Na polu leksykalnym nie zauważam u Ostrowskiej przejawów wolności, tkwiącej rzekomo z natury rzeczy w samym akcie kreacji. Doświadczam raczej wrażenia przymusu, a w tekstach najwcześniejszych — wręcz natręctwa leksykalnych asocjacji; nie porywy wolności unoszą ten świat, lecz raczej gesty rozpaczliwego zniewolenia przez obcy i niekiedy absolutnie wrogi żywioł. Jeśli chcielibyśmy zjawisko to oceniać z punktu walorów czysto estetycznych, efekty mogą się wydawać niekiedy wprost olśniewające. Podziwiam je jednak w sposób przypominający kontemplację grupy Laokoona: to jest fascynujące, potężne, straszne, skamieniałe w formie artystycznej, cierpienie. Dotknięcie tragedii wzywa mnie na powrót w mroczne krainy tajemnic egzystencji, a sumienie podsuwa myśl jeszcze bardziej odległą od punktu wyjścia — powiada mi wprost: udręczonemu obsesjami ludzkiemu istnieniu należy się przede wszystkim współczucie.

1.2. Składnia. Zmaganiom leksyki z nienazywalnym, nieokreślonym; zmaganiom owocującym m.in. przeróżnymi okaleczeniami słów, towarzyszy również niespokojna i dramatycznie wzburzona składnia. Z pozoru nic tu nie powinno zaskakiwać: do braku wyróżników graficznych i interpunkcyjnych, do fantastycznego członowania składniowego wypowiedzi zostaliśmy przyzwyczajeni. Po deklaracjach w rodzaju: „świat jest moim wyobrażeniem”, po dadaistycznych i nadrealistycznych erupcjach zdań ze sobą nie powiązanych w żaden z konwencjonalnych sposobów gramatycznych, możemy spokojnie stwierdzić: ot, wiersz nowoczesny, nieregularny, wolny... a zresztą po dziennikowych „zanotach” Białoszewskiego wiersze Ostrowskiej zalecają się niekiedy wzorową wręcz składnością.

Mechanizm składniowy niezwykle prosty — rodem z parataksy — zderza się z żywiołem wielopoziomowego, przemieszanego języka asocjacji. „Hipotaktyczna” fantazja i „parataktyczny” jej nośnik. Dodajmy do tego skłonność autorki do anafory. Efektem spotkania tych różnych dyspozycji twórczych jest z jednej strony wrażenie pewnej sztywności „struktury” poetyckiej, z drugiej — poczucie zupełnego rozkiełznania języka. Teksty Ostrowskiej przez swą szczególną predylekcję do różnorodnych paralelizmów i powtórzeń, przez szczególny rodzaj muzyczności, która wyrasta z nawrotów dźwięków, wyrazów, fraz i schematów składniowych, mogą się kojarzyć z odwiecznym kołowrotkiem ludowej poezji — inkantacji, zaklania... Trzeba też użyć sformułowań z kręgu psychologii — mechanizmy kompozycyjne tych tekstów podsuwają takie skojarzenia jak nerwica natręctw czy obsesja serii obrazowych, zniewolenie przez echowe struktury składniowe. Widać też, jak krusze są stosowane tu wiązania kompozycyjne; wprawdzie chwyt formalno-gramatyczne wiążą słowa w całości, zdania, frazy, ale nie można przy ich pomocy zapanować nad całością wypowiedzi. Mając do czynienia z żywiołem, autorka próbuje go zamknąć w porządku językowym — w efekcie doznajemy wrażenia szczególnego napięcia między znaczącym i nośnikami znaczenia; raz po raz siły nie poddające się ustrukturuwaniu komunikacyjnemu rozłamują wypowiedź i stwarzają jakości nie podpadające pod reguły racjonalności. Obcujemy tu bardzo często ze sformułowaniami, z całymi ich seriami, o charakterze paralogicznym:

I
*narysować nie opodal płacz
żeby spytać kto zacz ten fikcyjny
skoroleśny sumraczny*
maryjny
(Smugi 53)

A jednak Ostrowska znajduje w swoich ograniczeniach i zniewoleniach drogi wolności, które pozwalają traktować jej teksty jako wytwory sztuki, nie zaś jedynie jako projekcje nie kontrolowanej wyobraźni.

1.3. Komizm. Najdawniejsza z tych dróg, znana już w pierwszych jej utworach, to różnokształtny komizm językowy. Podstawowy sposób osiągnięcia komizmu bierze się z wieloznaczności słowa i sytuacji, np.

w głowie tłukły się ptaki o sprzedajnego konia
(Smugi 52)

Wyrażenie „tłukły się ptaki” odsyła do ciągu skojarzeń związanych z walką: tłuc się, bić się, zwalczać się; z drugiej — do zgiełku wrzawy

bitewnej; można też odczytać tu związek z obrazem zabłąkania, jak w pospolitym wyrażeniu: „tłucze się jak Marek po piekle”. Możliwe, że kryją się tu inne jeszcze powinowactwa skojarzeniowe. Autorka dokonuje jednak mocnego cięcia syntaktyczno-semantycznego za pomocą wyrażenia: „tłukły się o sprzedajnego konia”. Na planie formalno-gramatycznym dokonuje się zmiana wartości znaczenia, ale semantyka komunikatu jako całości popada w gwałtowną entropię; na planie stylistycznym ratujemy nasze poczucie rzeczywistości ucieczką w definicję: to metafora, powiadamy, i dodajemy, że jest ona niezwykła, dziwna w swoich odniesieniach językowo-przedmiotowych. Z jednej strony to realizacja, rozwinięcie jakiegoś konceptu językowego (ciekawej figury plastycznej, fascynującej brzmieniem frazy czy współbrzmienia itp.). Z drugiej — to sposób kreacji adekwatny do ja zmitologizowanego na równi ze światem, w którym wszystko jest możliwe, bo dzieje się w sferze fantazji i urojeń. Tym dwu podstawowym siłom napędowym metaforyki Ostrowskiej towarzyszy — nikle w tekstach dawniejszych, intensywniejsze w nowszych — uzewnętrznianie podmiotowych, personalistycznych uwarunkowań poetyckiego mówienia. Coraz wyraźniej w nowszych wypowiedziach Ostrowska pragnie wydobyć to, co wprawdzie jest osobistym jej doświadczeniem siebie, ale co też może się mieścić w uniwersalnych wymiarach ludzkiej egzystencji. Tym samym zbliża się do nas, komunikuje się z nami, a komizm w tej sytuacji okazuje się doskonałym pośrednikiem porozumienia — wywołuje poczucie dystansu, tak przecież ważne w normalnej komunikacji, w której potrafimy rozróżnić: podmiot mówiący, świat przedstawiony, odbiorcę...

Źródłem komizmu są tu łańcuchy skojarzeń tworzone na zasadzie irracjonalnych powinowactw. Formalnie — są to najczęściej pokrewieństwa brzmieniowe, ale czy jest w nich tylko natręctwo rymu, rozkołysanej paronomazji i aliteracji, czy może jakieś głębsze — np. psychologiczne — uwarunkowanie określonych brzmień, trudno to bezspornie stwierdzić.

ciekawe czyje to szczęście co mnie dotyczy

Maria krzyczy na Guśkę

wariat w lustrze nasuwa buźkę

(Smugi 54)

Współbrzmienia obejmują tu dwie pary wyrazów: „Maria” — „wariat” — w układzie aliteracyjnym dotyczą początku dwu kolejnych wersów, w połączeniu z paralelizmem składniowo-intonacyjnym obu tych wersów, a także poprzez analogię do ich kadencji wspartą aliteracją wyrazów: „Guśkę” — „buźkę”, pełnią funkcję konstrukcyjną — zachowują się jak nośniki konstrukcyjne jednej z części wiersza, stanowią właściwie jego jedyne spoiwo kompozycyjne wobec całkowitej nieokreśloności sfery intelektualno-emocjonalnej komunikatu; one to bronią wypowiedź przed ostatecznym osunięciem się w komunikacyjny chaos. Nie dzieje się to jednak zupełnie bezkarnie. Szwy aliteracji nie obejmują całego tekstu; autorka zajęta dziurkaniem poszczególnych detali, jakby nie zauważa procesu ich wyodrębniania się w ramach całości, co doprowadza niekiedy do dezintegracji semantyczno-kompozycyjnej warstwy słowa, do wkroczenia wypowiedzi na szlak serializmu, do sytuacji, w której poszczególne ogniwa tekstu spaja li tylko kaprys (czy obsesja) kreatora.

2. Mężczyzna jak marzenie

Wolność bardzo problematyczna, nieustannie ograniczana przez swoje skrajności, ta wolność artysty owocuje u Ostrowskiej większym

lub mniejszym natężeniem komizmu językowego. Daje się zauważyć w tym zakresie pewien proces: początkowo pisarstwo to obfituje w wypowiedzi poddane kontroli racjonalnej w stopniu bardzo nieznacznym; komizm w tych wierszach ma więc charakter najczęściej przypadkowy, jak gdyby nieświadomy, choć wcale bym go z tego powodu nie lekceważył — skrywa się w nim śmiech prawdziwie homerycki: to ironia biegu rzeczy wykrzywia nieprzeniknioną maskę bytu; któż z nas może zresztą powiedzieć, że nigdy nie podlegał irracjonalnym siłom, które czyniły z niego zjawisko w istocie komiczne?

W początkowej fazie tej twórczości zdarzyło się jednak coś takiego, co sprawiło, że chaos irracjonalności ustąpił miejsca względnemu ładowi komunikacyjnemu. Znakiem tego zdarzenia jest książka *Oto stoje przed tobą w deszczu ciała* (1983). Wprawdzie i tu mamy do czynienia w większym lub mniejszym natężeniu z zapisem automatycznym, ze strumieniami czy wręcz potokami językowej lawy, ale jednak chaos ów obraca się wokół jakiegoś racjonalnego jądra; jest to — być może — jakaś Czarna Dziura świadomości, niemniej jednak organizuje ona spójne, sensowne całości. To jądro poetyckiej grawitacji nosi w owym dzienniku intymnym wieloimienny pseudonim: więc Zdzych (najczęściej), Piotrek, Wojtek, Przemek itd. Generalnie rzecz ujmując — jest to wymarzony drugi człowiek; ktoś, kto mógłby przyciągnąć do siebie; ktoś, kto nadawałby egzystencji ostateczny sens; ktoś, kto najbardziej pogmatwane wypowiedzi zespała wokół ciemnej gwiazdy życia, raz po raz rozświecanej humorem.

Ale komizm to jednak tylko cienka warstewka zewnętrzna wypowiedzi; dominuje w tej spowiedzi „dziecięcia wieku” coś innego.

(...) bardzo boleśnie odczuwam brak tego jednego jedyne go człowieka, którego nie można zastąpić nawet przyjaciółmi całą setką przyjaciół (...)

(Oto stoje 148)

Jest wyjście z sytuacji; powiada poetka:

(...) potrafię pisać tylko o sobie, żadnych kreacji, fabuły, czerpania z życia, nigdzie dialogów, cisza w eterze, ciemne krzyki na fali, gdzie samodyscyplina, gdzie praca?... geniusz, och, wielkie omamienie, ustąpęgzemo, pozwól żyć.

(jw. 169-170)

Pisarstwo objawia się tu — szczególnie w książce *Oto stoje* — jako substytut prawdziwego życia i ratunek przed całkowitą prostracją.

3. Bóg

Prawdziwym przełomem, który głęboko przeobraził poezję Ostrowskiej, było jej spotkanie z Bogiem. Biograficznie rzecz ujmując zdarzyło się to około roku 1984. Od tego czasu jej poetcki życiorys nabiera nowych jakości, choć język tych wierszy początkowo może się wydawać kontynuacją wcześniejszego serializmu:

*Rysaki puszczam wolno
komu pachnie węzowy świat
niech przypadnie*

(Tajemnica 27)

Pełną artykulację uzyska ten przełom w cyklu *Pił będzie kielich nowy*, pochodzącym z końca 1984 r. i początku następnego. Zjawia się oto Pan i cichną rozszalałe żywioły.

*Miłuję Ciebie Panie jak mężczyznę
i Ty poczynasz ze mną wedle
upodobania swego*

(Pił będzie 22)

Nie ma wątpliwości: akt wyznania miłosnego przemienił się bez jakichkolwiek stadiów pośrednich, bez jakichkolwiek zahamowań w akt wyznania religijnego. Niekiedy asocjacje miłosne są tak zmysłowe, że podsuwają domniemanie, iż mamy do czynienia li tylko z religijnym pseudonimem treści erotycznych:

*Przyszedeś do mnie Panie nocą I
uwielbiłam Cię w bieliźnie*

*zadaleś ból tak rozkosz
sprawiłeś mej Niemocy*

(Pił będzie 17)

Żywy puls miłosnych oczekiwań i spełnień przenika cały ten nowy — nie ogłoszony drukiem — rozdział twórczości Ostrowskiej.

Pewnie wyciszenie, czy może głębsze przetworzenie owego hipererotyzmu znajdujemy w zbiorze *Psalmów*, z których kilka uzyskało wstęp na łamy prasy, a całość ukazała się w Norbertinum pod koniec r. 1990. Cykl 41 utworów zebranych pod jednym tytułem powstał w ciągu kilkunastu miesięcy. Pierwszy nosi datę 14 sierpnia 1985 r., ostatni — 26 X 1986 r. Co mnie uderza w tych *Psalmach*? Przede wszystkim zmysłowe poczucie bliskości, więzi z osobowym Bogiem.

*Jezu łagodny i wzgardzony
Ty jeden miłujesz mnie
prawdziwie*

(Ps IX)

*Bóg najwierniejszy towarzysz
do jada i do tańca*

(Ps XXIII)

To stała, choć nie jedyna, tendencja owych *Psalmów* — rozmowa z Bogiem, który ratuje człowieka od bezsensu istnienia i mówienia:

*Z wyroku Miłosierdzia walczę
z Apatii demonem*

(Ps XII)

W tym dialogu wulkaniczny talent językowy Ostrowskiej ulega jakby otamowaniu, regulacji, ujaśnieniu i racjonalizacji. Teksty nabierają cech medytacyjnych; oczywiście, raz po raz — i na szczęście — błyska łuską wielka ryba irracjonalizmu, ale wypowiedź osadzona na fundamencie podmiotowego przeżycia religijnego odnajduje się konstrukcyjną w dialogu między ja i ty, nie zaś — jak dotąd — jedynie w dramatycznie splekanym i dramatycznie skonfrontowanym świecie wewnętrznej autonomii schizoidalnego panerotyzmu. Tu spotykamy autentyczne ja i ty, nie tylko pseudonimy lub fantazmaty samoistnej wyobraźni. Ale to doświadczenie jest dla poezji Ostrowskiej bardzo ryzykowne. Daje się zauważyć stopniowe kostnienie języka, znikanie znamion wielkiej przygody w krainie fantazji... Jej wiersze raz po raz ocierają się teraz o stylistyczny banał.

4. Bliźni

Ostatnią, znaną mi fazę twórczości Ostrowskiej reprezentuje kilkadziesiąt utworów zebranych, jak to zwykle u niej, w mniejsze lub

większe cykle, czy raczej serie quasi-cykliczne: *Życie daje popalić*; w przeszło 70 utworach „rejstruje” doświadczenia poetki z wiernością nieomal dziennikową. *Mistyka dnia codziennego* — nosi znamienny podtytuł, użyty przez autorkę z ipsis romantycznym wdziękiem i równą niefrasobliwością wobec konwencji rodzajowo-gatunkowych, *Farsa, czyli Moje pogwarki z wrocławskim wydawcą Janem Stolarczykiem. Krew proroków (na twoich rękach)* i *Bagatela* to kolejne zbiorki. Bliskość czasowa (od września 1988 do kwietnia 1989), ale też jakaś szczególna bliskość kompozycyjno-stylistyczna tych wierszy-notatek każą przypuszczać, że wyłoni się z tych przeszło 200 nierównej jakości „epigramatów” jakaś artystyczna całość. Każda z serii ma, oczywiście, coś własnego: *Życie daje popalić* to sekwencja jakby ucinków, kierowanych do tych, z którymi autorka styka się na swojej drodze życia. W tych poetyckich notatkach odślania się bezdomność, brak oparcia w ludziach, niezrozumiałość cudzych reakcji itd. Rzeczywistość wykrzywia się groteskowo i często tragicomicznie; jest odbierana niezwykle wrażliwie.

*Nowość poeta robi za tłumacza
gdy wspólnego języka szukają
Wałęsa z Miodowiczem na oczach
mocarstw rozebranych do pasa*
(*Mistyka* 47)

Zdumiewa mnie w tej nowej fali natchnienia rzecz, o którą nawet nie podejrzewałam autorki *Psalmów*. Poetka od początku swej twórczości demonstrowała całkowitą „apolityczność”. Nie był to bynajmniej program, który znalazłby powinowactwa w pokoleniu „nowej prywatności” — ona po prostu nie zauważała istnienia tego wymiaru świata, który nazywamy „politycznym”; nie sądzę, żeby nawet przypuszczała, że istnieje. I oto posypała się cała lawina tekstów o proweniencji zdecydowanie politycznej.

Spotkanie z bliźnimi i ich rozlicznymi, acz „prozaicznymi” problemami owocuje szyderczym dystansem i — często — jadowitą złośliwością. Gorycz niedobrze układających się stosunków z realnym światem osładza komizm językowy, zmieniający się niekiedy w celny, inteligentny dowcip. Wprawdzie można odnieść wrażenie, że Eda „daje życiu popalić”, ale nie żałujemy tego, jeśli owocuje to prawdą o wymiarze ogólniejszym niż przedmiot dyskursu w kolejce po sweterki. Jeszcze bardziej cieszy bezinteresowny dowcip, wyrastający z odkrywczości językowej, która czerpie z paradoksów współczesnego życia zbiorowego.

5. I co dalej?

Nie zamierzam szerzej omawiać tekstów, które nie zostały jeszcze ogłoszone drukiem, ale chciałbym wskazać zasadniczą rolę spotkania autorki z osobowym Bogiem i zwyczajnymi ludźmi w świetle wartości religijnych. To spotkanie, tak istotne dla dramatu egzystencji, jest — być może — zabójcze dla jej pisarstwa: wyciszając energię egotyzmu, zamyka drogi w głąb fantastycznego świata rozpasanej wyobraźni i przeżywania siebie. Zauważam wyraźne drętwienie jej języka poetyckiego, potocznienie świata przedstawionego. Satyra, moralistyka i dydaktyka to dziedziny chyba jednak nie dla tej poetki. Ale może się mył.

*Ja jem taki chleb codzienny
jakiego świnia by nie żarła
i jeszcze wierzę że Bóg żarna
obraca
życz mi Smacznego*
(*Krew proroków* 32)

Czy więc mamy do czynienia ze zmierzchem talentu, który zdolny był realizować się jedynie w skrajnościach? Jeśli fantazja — to jako zmysłowy znak mitu; jeśli miłość — to w wymiarach panseksualizmu i nimfomanii; jeśli religijność — to w postaci żarliwego neofityzmu, który na rogatkach świata wznosi ręce ku niebu i żąda natychmiastowego zbawienia!

A może jednak wyrasta w naszej kulturze prawdziwy „bicz boży”, choć swą walkę z całym światem zaczyna za pomocą babiego lata poezji?

Włodawa 1989 — Lublin 1991

Józef Fert

Książki nadesłane

Poezja

Marian Janusz Kawałko: *Korzec. Wybór wierszy z lat 1974-1989*. Lublin, Wydano z dotacji Wydziału Kultury Urzędu Wojewódzkiego na zlecenie Związku Literatów Polskich — Oddział w Lublinie, 1990. Ss. 40.

Magdalena Jankowska: *I co dalej?*. Lublin, Oficyna Graficzna Wojewódzkiego Domu Kultury w Lublinie, 1990. Ss. 44.

Halina Sitarska-Ruzik: *Spotkania z Judaszem*. Lublin, nakład własny 1990. Ss. 47.

Jan Pętlewski: *Bramy otwarte każdemu*. Lublin, AAK „Bystra” 1990. Ss. 77.

Piotr Stanisław Mazur: *Gra w cieniu*. Lublin — Tarnobrzeg, Oficyna Graficzna Wojewódzkiego Domu Kultury w Lublinie 1991. Ss. 41.

Matylda Wełna: *Miodogórze*. Lublin, Związek Literatów Polskich — Oddział w Lublinie 1990. Ss. 119.

Halina Birenbaum: *Nawet gdy się śmieje*. Warszawa, Krajowa Agencja Wydawnicza 1990. Ss. 75.

Lidia Dyczkowska-Kośmińska: *Świty i zmierzchy*. Lublin, nakład własny 1991. Ss. 60.

Lina Kostenko, Wesyl Hołoborodko, Ihor Kałyneć, Wasyl Stus: *Powroty nieobecnych*. W przekładach: Leszka Engelkinga, Jerzego Jędrzejewicza, Bazylego Nazaruka, Floriana Nieuważnego, Wiktora Woroszyńskiego. Ostrowiec Świętokrzyski, Miejskie Centrum Kultury 1990. Ss. 32 nlb. Wydanie bibliofilskie z okazji V Spotkań z Literaturą Świata.

Czarnobylski autograf. Antologia współczesnej poezji ukraińskiej. Wstęp i opracowanie Stanisław Srokowski. Tłumaczyli: Waldemar Smaszcz i Stanisław Srokowski. Białystok, Wojewódzki Ośrodek Animacji Kultury 1991. Ss. 94.

Zenon Waldemar Dudek: *Na świat padają gwiazdy planety ludzie*. Warszawa, nakład własny 1990. Ss. 104.
