

SCALANE OKŁADKI  
SZKICE O TWÓRCZOŚCI  
PIOTRA MATYWIECKIEGO

*pod redakcją  
Anity Jarzyny i Joanny Roszak*





# SPIS TREŚCI

- 04 Anita Jarzyna, Joanna Roszak, Twarze Piotra Matywieckiego

## I

- 09 Bartłomiej Krupa, Wobec nicości. *Kamień graniczny*  
33 Beata Przymuszała, Żyd. Polak. Piętno – aporia, rozdarcie, bezsilność.... Wokół pytania *Kim jestem?* Piotra Matywieckiego  
48 Katarzyna Kuczyńska-Koschany, Żyd jako przejęzyczenie? Kondycja ludzka, żydowska – w wierszach Piotra Matywieckiego  
56 Joanna Roszak, Twarz nie trzyma się papieru. Piotra Matywieckiego fotografie Żydów  
66 Kinga Piotrowiak-Junkiert, Antybukolika z krową. O wierszu *W kotlinie*

## II

- 79 Anita Jarzyna, Inicjał  
101 Paulina Czwordon-Lis, Żydowski ptak Gołąb  
112 Piotr Mitzner, Dwa wiersze genezyjskie Piotra Matywieckiego (*Dront na Maskarenach* i *Legenda o słowie cmono*)  
116 Adrian Gleń, Gęstnienie. *Powietrze i czerń* Piotra Matywieckiego  
122 Krystyna Dąbrowska, Tren i pieśń pochwalna. *Powietrze i czerń* Piotra Matywieckiego  
125 Renata Zając, Spacer z otwartą raną. Wokół dwóch wierszy Piotra Matywieckiego (\*\* „Gdyby wspomnienia były wszystkie naraz” i \*\* „czekałeś na kogoś”)  
131 Leszek Szaruga, Mundana: pogubiony w rytmach  
136 Jakub Skurtys, „Przez oddech wszystko przechodzi / nikać” (aerotyki Piotra Matywieckiego)  
157 Jacek Gutorow, Zamiast. Dwie glosy dla Piotra Matywieckiego  
160 Jakub Ekier, O wierszach, czyli o wszystkim

## III

- 167 Rafał Koschany, „Miejsce po mieście” w twórczości Piotra Matywieckiego  
178 Anna Pytlewska, Ile – tyle w *Marzeniu o powieści*  
193 Aleksandra Wójtowicz, Od nie-miejsca, nie-czasu i niepamięci do trzecich przestrzeni, czyli *Trzy traktaty* Piotra Matywieckiego w kontekście badań nad zwrotem topograficznym  
201 Agnieszka Czyżak, Z przestrzeni sceny

# TWARZE PIOTRA MATYWIECKIEGO<sup>1</sup>

Urodził się prawie w tym samym czasie, co poeci Nowej Fali, ale w innych okolicznościach niż oni, 5 czerwca 1943 roku, szczęśliwie poza murami warszawskiego getta, skąd uciekli jego rodzice. Jednak pierwszy tom wierszy wydał dopiero w 1975 roku (*Podróż*). Piotr Matywiecki jest nie tylko autorem kilkunastu zbiorów poetyckich, ale również ważkich opracowań *Kamień graniczny*, *Twarz Tuwima* i *Dwa oddechy. Szkice o tożsamości żydowskiej i chrześcijańskiej*. Nasza książka ukazuje, jak oświetlają one jego własną poezję, jakie najważniejsze problemy wylaniają się z tej twórczości, jaka jest kondycja podmiotu wierszy, jak twórca *Zdartych okładek* postrzega pismo i Pismo, w jaki sposób buduje się jego „żydowski los”. Pytań stawianych przez autorów artykułów składających się na tę książkę jest więcej. Nad kim Piotr Matywiecki odmawia kadysz? Z kim rozmawia wierszami? Jak odnajduje się w poetyckiej współczesności, a jak w przeszłości? Jak czyta malarzy i innych poetów? To pytania dotyczące rudymetów – gdyż twórczość Piotra Matywieckiego nie doczekała się jeszcze rzetelnego opracowania, a z pewnością na nie zasługuje. Interesowały nas ujęcia syntetyczne, komparatystyczne, także interpretacje pojedynczych tekstów.

Zgromadzone szkice pogrupowałyśmy w trzy segmenty. W pierwszej części prezentujemy teksty związane z żydostwem poety. Bartłomiej Krupa interpretuje jego monumentalną książkę *Kamień graniczny*. Beata Przymuszała przygotowała, wynikający z uważnej lektury eseju *Kim jestem?*, szkic dotyczący rozdartej tożsamości Piotra Matywieckiego. Z kolei Katarzyna Kuczyńska-Koschany, odnosząc się do jego poezji, pisze o żydowskiej kondycji jako przejęzyczeniu. Joanna Roszak wychodzi od wiersza poświęconego żydowskiej noblistce, Nelly Sachs, by przyjrzeć się również innym refleksjom Matywieckiego o fotografiach Żydów, zaś Kinga Piotrowiak-Junkiart komparatystycznie interpretuje wiersz *W kotlinie*.

Prześłem między częścią pierwszą a drugą, zbierającą eseje centrujące się wokół jednego wybranego wiersza lub tomu, będące próbą jego „bliskiego czytania”, są szkice Anity Jarzyny i Pauliny Czwordon-Lis. Punktem wyjścia pierwszego stały się wiersze Piotra Matywieckiego poświęcone jego ojcu (poległemu w Powstaniu Warszawskim poecie – Anastazemu Matywieckiemu), drugi to, nawiązująca do żydowskich tropów w tej poezji i tożsamości autora, interpretacja *Dronta na Maskarenach*; również Piotr

---

1 Książka redagowana w ramach projektów: „Imaginauci. Pismo wyobraźni w poezji Bolesława Leśmiana, Józefa Czechowicza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Nowaka” (kierownik: dr Anita Jarzyna), sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki, przyznanych na podstawie decyzji numer DEC – 2011/03/N/HS2/02925 oraz „Miejsce i imię. Poeci niemieckojęzyczni pochodzenia żydowskiego” (kierownik: dr Joanna Roszak), sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki, przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/05/B/HS2/04129.

Mitzner interesuje się tym wierszem, czyta go obok *Legandy o słowie cmono*. Adrian Gleń i Krystyna Dąbrowska piszą o *Powietrzu i czerni*, najbardziej docenionym przez krytykę tomie Matywieckiego. Dwa utwory z tego zbioru czyta Renata Zająć. Leszek Szaruga omawia poszukiwania i formułę rytmu tej poezji. Jakuba Skurtysa w przekrojowym szkicu zajmuje wyobraźnia powietrzna Piotra Matywieckiego, wiersze ją wyrażające określa mianem aerotyków. Na koniec tej sekwencji artykułów swoje przypisy do twórczości poety kreśli Jacek Gutorow, a Jakub Ekier omawia najnowszy tom jego esejów pod tytułem *Mysli do słów*.

Książkę zamykamy tekstami związanymi ze zwrotem przestrzennym i topograficznym. Rafał Koschany bada „miejsce po mieście” (Warszawie) w poezji Piotra Matywieckiego; wtóruje mu Anna Pytlewska, która skupia się na jednym wierszu miejskim – *Marzeniu o powieści*. Aleksandra Wójtowicz koncentruje się na *Trzech traktatach* (z *Kamienia granicznego*), wprowadza w odniesieniu do nich pojęcie niemiejsca traumatycznego. Wreszcie Agnieszka Czyżak, skupiając się na najnowszym tomie poety, ośrodkiem swoich dociekań czyni zamieszczone w *Widowni* „ballady miejskie”.

Na koniec jeszcze kilka słów o tytule naszej książki. W żadnym wypadku nie chce on sygnalizować domknięcia, wyznacza horyzont interpretacyjnych zbliżeń. Jesteśmy przekonane, że pojedynczy portret twarzy Piotra Matywieckiego to w tej chwili za mało, znacznie ciekawsze wydało nam się obrysowanie jej konturów, niekiedy kilkoma kreskami, z wielu perspektyw. Wierzmy, że ta poezja zaprasza do rozmowy z nią i o niej, mamy nadzieję, że tom, który Czytelnik ma w ręku, zainicjuje ją na dobre.

Anita Jarzyna, Joanna Roszak

### **Wykaz skrótów książek Piotra Matywieckiego:**

**DO** *Dwa oddechy. Szkice o tożsamości żydowskiej i chrześcijańskiej*, Warszawa 2010.

**KG** *Kamień graniczny*, Warszawa 1994.

**MDS** *Myśli do słów*, Wrocław 2013.

**TT** *Twarz Tuwima*, Warszawa 2007.

**W** *Widownia*, Kraków 2012.

**ZO** *Zdarte okładki*, Wrocław 2009.



# CZĘŚĆ I



**Bartłomiej Krupa**

**Słowa naprzeciw nicości.  
O Kamieniu granicznym**

Kamień pogrobowy gdzie by się wałęsał,  
Mocą łzę zatrzyma, ból sierocę klęski.  
Ból kamienia stały, w kamień zatopiony,  
Dusza w nim zamilkła, doznała ochrony.  
Y. Knobler, *Bezcmentarne kamienie*<sup>1</sup>

Potężne jest milczenie w kamieniu  
M. Heidegger, *Język w poezji*<sup>2</sup>

W roku 1994 ukazała się wyjątkowa, fundamentalna dla myślenia o Zagładzie książka Piotra Matywieckiego – *Kamień graniczny*. Wcześniej jej autor dał się poznać przede wszystkim jako twórca poezji<sup>3</sup>. Tym razem sięgnął po prozę i dotykający go osobiście temat. Utwór przez niego napisany pozostaje dziełem całkowicie osobnym w polskiej (i nie tylko!) literaturze lat 1945-2012. Nikt przed Matywieckim ani po nim nie wyprowadził tak daleko idących konsekwencji – nie tylko stylistycznych, lecz również, a może przede wszystkim, myślowych – z Holocaustu. Niewielu autorów podniosło tak wysoko poprzeczkę przed czytelnikiem, bodaj żaden opowiadając o Zagładzie, nie był też tak konsekwentny i radykalny.

*Kamień graniczny* otrzymał w 1995 roku prestiżową Nagrodę Pen Clubu, spotkał się ze sporym oddźwiękiem. Opublikowano na jego temat szereg recenzji, a – jak wspominał Tadeusz Drewnowski – na spotkaniu promocyjnym w Stowarzyszeniu Pisarzy zgromadził się tłum ludzi<sup>4</sup>. Wszystko to nie zaowocowało jednak do tej pory obszerną, wielostronną i dokładną analizą samego tekstu. Odnoszę wrażenie, że książka ta pozostaje zdecydowanie niedoczytana. Sytuacja ta wynika – jak miemam – przede wszystkim z oporu, jaki sam utwór stawia czytelnikowi. Anna Nasiłowska oddała ten problem, pisząc: „mój jedyny żal wobec *Kamienia granicznego* wynika z ogromnego entuzjazmu dla tej książki, z tego, że uważam ją za niezwykle ważną, ale –

---

1 Y. Knobler, *Bezcmentarne kamienie*, w: *Wspomnienia z lat ludobójczych 1939-1945*, Kraków 1996, s. 69.

2 M. Heidegger, *Język w poezji. Rozważanie o poezji Georga Trakla*, w: *W drodze do języka*, przeł. J. Mizera, Kraków 2000, s. 34.

3 Przed wydaniem *Kamienia granicznego* Matywiecki opublikował następujące tomiki poezji: *Podróż* (1975), *Struna* (1979), *Planetnik i śmierć* (1981) oraz *Światło jednomyślne* (1990), a także tom prozy poetyckiej *Anioł z ognia i lodu* (1986).

4 T. Drewnowski, *Najnowszy testament*, „Polityka” 1994, nr 35, dod. „Kultura”, s. VII.

bardzo elitarną. To jest trudna lektura, stawiająca czytelnikowi wysokie wymagania”<sup>5</sup>. Nasiłowskiej wtórują inni. Jacek Leociak pisał, że: „w książce Piotra Matywieckiego można już po kilkunastu stronach ostatecznie ugrzęznąć”<sup>6</sup>, a Paweł Śpiewak: „jest to praca trudna, której się nie czyta, nie pochłania, ale zdobywa z mozołem, krążąc wokół poszczególnych formuł i akapitów”<sup>7</sup>. Z kolei Tadeusz Drewnowski zauważył, że jest to utwór do medytowania, na pewno nie do pojedynczej lektury<sup>8</sup>, Ryszard Pietrzak zwracał uwagę na skomplikowane zdania<sup>9</sup>, zaś Leszek Szaruga konstatował, że *Kamień graniczny* „jest wyzwaniem rzuconym czytelnikowi, jest dla niego zadaniem”<sup>10</sup>. Język – hermetyczny, obwarowany, broniący się przed czytelnikiem i wymagający podczas aktu lektury niesłychanej koncentracji – jest jedną z pierwszych zauważalnych, niezwykle jaskrawych cech tej książki. Idiolekt Matywieckiego wymaga oddzielnego namysłu, który podejmę dalej.

Podczas czytania *Kamienia granicznego* nasuwa się również pytanie, czym ta książka w istocie jest. Wszyscy niemal krytycy próbowali jakoś odnieść się do jej genologicznego statusu. Tadeusz Komendant pisał:

Trudno umieścić [...] tę książkę w genologicznych szufladkach. Ani to esej, ani dokument osobisty, ani rozprawa historyczna, ani proza bez fikcji, ani dzieło z pogranicza teologii negatywnej. Jest tym wszystkim (i niczym) po trosze<sup>11</sup>.

Jacek Łukaszewicz zauważył, że dzieło Matywieckiego sformułowane jest w dwu przeczących sobie językach: dyskursie filozoficznym i „faktograficznym języku dokumentu”<sup>12</sup>, zaś Jolanta Zarembina mówiła o „mozaikowym układzie” utworu<sup>13</sup>. Tekst ten nosi wyraźne cechy kolażu i dzieła powstającego niejako „na naszych oczach”, co słusznie podkreślała Aleksandra Ubertowska, pisząc, że *Kamień graniczny*

jest tekstem – bryłą, nieforemną strukturą, zbudowaną z odniesień do wielu różnych gatunków, stylów, trybów mówienia o Zagładzie. Można tu mówić właśnie o odniesieniach, wskazaniach, a nie o całościowej realizacji formuł gatunkowych; sposób postępowania Matywieckiego przebiega bowiem tak, że autor, w różnych fragmentach *Kamienia*... przymierza się do pisania (redagowania)

5 A. Nasiłowska, *Świadectwo wobec nicości*, „Res Publica Nowa” 1994, nr 9, s. 74.

6 J. Leociak, *Umarłe getto*, „Książki” 1994, nr 9 (dod. do „Gazety Wyborczej” z dn. 7 IX 1994), s. 4.

7 P. Śpiewak, *Kamień graniczny*, „Życie Warszawy” (dod. „Ex Libris”) 1994, nr 55, s. 8.

8 T. Drewnowski, *Najnowszy testament...*, *op. cit.*

9 R. Pietrzak, *Myślenie o Zagładzie*, „Nowe Książki” 1995, nr 1, s. 29.

10 L. Szaruga, *Dotykać nicości. Notatki z lektury „Kamienia granicznego”*, „Kultura (Paris)” 1995, nr 6, s. 143.

11 T. Komendant, *Nicość*, „Twórczość” 1995, nr 2, s. 131.

12 J. Łukaszewicz, *Dziedzictwo getta*, „Odra” 1995, nr 4, s. 115.

13 J. Zarembina, *Pomiędzy mową a milczeniem. Promocja „Kamienia granicznego” Piotra Matywieckiego*, „Rzeczpospolita” 1994, nr 125 z dn. 31.05, s. 4.

autobiografii, eseju, traktatu filozoficznego, antologii holokaustowych wspomnień, by następnie porzucić ów zamiar, pozostawić go w niedokończonej formie, jako szkic, przyczynek do właściwej pracy<sup>14</sup>.

Wszelkie próby systemowego skatalogowania gatunkowego książki są w istocie zabiegami wywodzącymi się z nowoczesności. Można by w tym miejscu zapytać, czy dają one coś samemu tekstowi? Czy coś by wniosło uznanie go – powiedzmy – za esej? Wydaje się, że zubożyłoby to tylko jego wielowarstwowość, byłoby jawnie aktem zewnętrznym wobec utworu. Jeśli upierać się przy konkretnym genologicznym wskazaniu, prawdopodobnie najporęczniejsza, w największym stopniu respektująca jego swoistość, a przy tym umożliwiająca wielorakie odczytania, okazać się może – ustawiająca tekst w optyce późnej nowoczesności – kategoria sylwy<sup>15</sup>, na którą do tej pory podczas lektury *Kamienia granicznego* nie wskazywano. Sylwę rozumiem tutaj jako swoiste wymieszanie gatunków, nieustanną zmienność poetyki, częste stosowanie stylizacji i cytatów, a także wykorzystywanie swoistej graficzności i wplatanie elementów autobiograficznych. Za Ryszardem Nyczem można wskazać na odmiany znaczeniowe łacińskiej *silva*, jako na metafory wyznaczające możliwe konkretyzacje. *Silva* to las (różnorodność, względna samodzielność elementów), budulec i żywioł (spontanizacja, improwizacja, brak „wykończenia”), a także wielka ilość (eksponowanie szerokiego repertuaru możliwości tekstotwórczych)<sup>16</sup>.

Nie jest jednak tak, że brak konkretnych wskazań krytyki jest dla nas bezużyteczny. Dowodzi, że książka Matywieckiego okazuje się trudna do zaklasyfikowania, lecz także, że porusza w zróżnicowanej formie kilka tematów naraz. Istnieją rozmaite możliwości interpretowania tekstu, ten bowiem nie podpowiada wyraźnego kierunku, w którym należałoby w akcie lektury zmierzać. Co więcej, wydaje się on częstokroć tekstem „samoświadomym”, wyposażonym w narzędzia dekonstruujące pobieżne i uproszczone odczytania. W dalszej części szkicu chciałbym przyjrzeć się wybranym – a z sylwy wybrać można tylko arbitralnie – kręgom tematycznym.

---

14 A. Ubortowska, *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*, Kraków 2007, s. 187.

15 Jeśli uznać *Palubę* Karola Irzykowskiego za utwór inicjujący na początku dwudziestego wieku „zachwianie wszelkiej tematuowości”, okaże się, że sylwa przynależy w równej mierze modernizmowi, co okresowi jego schyłku.

16 Cf. R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984, s. 9-10.

## Autobiografia

Najczęściej utwór Matywieckiego wpisywano w kontekst autobiograficzny, który traktowany był jako najistotniejszy dla odtworzenia sensu tego utworu. Tadeusz Drewnowski mówił, że to właśnie autobiograficzna sfera tekstu konstytuuje pozostałe. Badacz pisał: „sytuacja egzystencjalna autora – niemowlecia holocaustu – przynajmniej: niezwykła, nowa i poruszająca – całkowicie określa i przenika *Kamień graniczny*; to, dlaczego po tylu latach powraca on do getta, i to, jakie wyciąga stąd konsekwencje, i wreszcie jak to wszystko czyni”<sup>17</sup>. Wtórowała mu Jolanta Zarembina, podkreślając, że refleksje Matywieckiego „nie są wypowiedzią naukową, lecz skrajnie subiektywnym zapisem emocji”<sup>18</sup>. Z kolei Ryszard Pietrzak pisał, że jest „to bardzo osobista książka”<sup>19</sup>, zaś Jacek Łukasiewicz zauważył, że tekstowym „kluczem jest osobista sytuacja narratora, jawnie, wyraźnie przedstawiona autobiograficzna strona dzieła”<sup>20</sup>.

W tym właśnie kierunku poszli analizujący utwór Tomasz Łysak i Aleksandra Ubertowska. Wykorzystując kategorię traumy, Łysak stwierdzał: „W Polsce zapośredniczone doświadczenie traumatyczne zostało najdokładniej i najboleśniej oddane przez Piotra Matywieckiego w *Kamieniu granicznym*, który stanowi próbę zmierzenia się z własną, trudną sytuacją pogrobowca”<sup>21</sup>. W dalszej części interpretacji Łysak wskazywał, iż „Matywiecki konstruuje swoje «ja» wokół fantazmatu śmierci w getcie jako jedynej «prawdziwej» historii, która mogła się przydarzyć jego mieszkańcom. Innymi słowy, żałuje, że przeżył i męczy go, znane ocalałym, powracające pytanie: «dlaczego przeżyłem, a zginęli inni; ci, których kochałem?»”<sup>22</sup>. Zdaniem Łysaka autor *Kamienia granicznego* nie dąży do przepracowania własnej traumy, lecz stara się „pokazać ją w jej nieuchwytności i skomplikowaniu”<sup>23</sup>.

Z kolei Aleksandra Ubertowska uważała, że tradycja badań „skupionych wokół autobiograficznych form wypowiedzi” wydaje się „najbliższym tej książce kontekstem teoretycznym”, bowiem „*Kamień graniczny* to biografia «a-biografii», karkołomna próba opisanie historii nieprzebytej, zaledwie zaznaczającej się w horyzoncie życia autora, a zarazem w sposób niezwykle głęboki determinującej jego tożsamość”<sup>24</sup>.

---

17 T. Drewnowski, *Najnowszy testament...*, op. cit.

18 J. Zarembina, *Pomiędzy mową a milczeniem...*, op. cit.

19 R. Pietrzak, *Myslenie o Zagładzie...*, op. cit.

20 J. Łukasiewicz, *Dziedzictwo getta...*, op. cit.

21 T. Łysak, *Trauma przedstawiona – trauma zapośredniczona: „Kamień graniczny” Piotra Matywieckiego*, w zbiorze: *Narracja i tożsamość (I). Narracja w kulturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2004, s. 295.

22 T. Łysak, *Trauma przedstawiona...*, op. cit., s. 297.

23 *Ibidem*, s. 304.

24 A. Ubertowska, op. cit., s. 187-189.

*Kamień graniczny* rzeczywiście dość łatwo się biograficznej analizie poddaje. Matywiecki posługuje się sugestywnymi, „chwytliwymi” metaforami, jak choćby tą obecną w słynnej deklaracji: „Jestem pogrobowcem zagłady Żydów” [KG, 13]. „Pogrobowiec Zagłady” odsyła do wizerunku „Ja”, które choć narodziło się już po zgładzeniu getta, spłodzone było jeszcze podczas jego funkcjonowania. Matywiecki składa również *explicite* – zwłaszcza w początkowej fazie tekstu, do której przede wszystkim odwołują się badacze – autobiograficzne wyznania, np.:

Urodziłem się w 1943 roku, w Warszawie, z matki Żydówki i ojca Żyda. [...]

Poczęto mnie w Getcie Warszawskim, gdy ono jeszcze istniało, ale już przecież skazane. Rodzice uciekli, gdy egzekwowano wyrok zagłady, matka urodziła mnie poza gettem. Przez pierwszy rok mojego życia matka i niemowlę żyli po stronie „aryjskiej” pod fałszywym nazwiskiem, jako rzekomi rodowici Polacy. Ojciec zginął w Powstaniu Warszawskim 1944 roku [KG, 22-23].

Powyższy biograficzny opis nie stawia przed odbiorcą – w przeciwieństwie do innych partii tekstu – specjalnych trudności. Odmienną sprawą są konsekwencje natury emocjonalnej. Wyobrażając sobie los autora, odczuwamy dyskomfort i współczucie, co z kolei obliżuje nas do sformułowania komentarza. Stąd przy puszczalnie popularność traktowania *Kamienia granicznego* przede wszystkim jako wyznania autobiograficznego, co rozbija potężny ładunek krytycznego myślenia – o Zagładzie i po niej. Również interpretowanie wypowiedzi Matywieckiego w kontekście innych utworów przedstawicieli drugiego pokolenia ocalałych, choć przecież w pełni uprawnione, np. w kontekście fragmentu: „I stało się utożsamieniem mojego bytu realnego i bytu tamtych Żydów skazanych na zagładę [...]. Widocznie pokolenie rodziców tak zostało urobione przez doświadczenie zagłady, że stało się «wychowawczym» narzędziem przedłużającym to doświadczenie do pokolenia synów” [KG, 15], ogołaca utwór z wielu sensów. Osobiście uważam, że *Kamień graniczny* oferuje nam znacznie więcej niż wykładnię autorskiego losu<sup>25</sup>, zaś szczególnie inspirujące i istotne treści przynosi w planie wyrażania oraz w sposobie myślenia o Holocauście. Kwestie związane z manifestowaniem autorskiego „ja” czy też pokoleniową stroną utworu, ustawiają tekst w zbyt jednostronnym świetle. Należy moim zdaniem opisać pionierską rolę książki, podjąć lekturowy wysiłek i „wmyśleć się” szczególnie w te aspekty, które są najtrudniejsze w odbiorze, a mianowicie w język i problematykę nicości. Zacznę od języka.

---

25 Nie zamierzam oczywiście powiedzieć, że interpretacja *Kamienia granicznego* jako osobistego wyznania jest niewłaściwa. Trzeba w tym miejscu pamiętać o deklaracjach samego pisarza, który na jednym ze spotkań mówił: „Ta książka jest wypluta, wyrwana ze mnie i już nigdy więcej nie będę o tym pisać. Ale mówić muszę...”. Cf. T. Mażuchowski, *Książka wyrwana z życia. Kalisz. Spotkanie w Salonie Literackim Arkadiusza Pacholskiego*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 12 IV 2004 (dod. „Poznań”), s. 7.

## Heidegger

Wspominałem już, że hermetyczny, bardzo specyficzny język jest jedną z najwyraźniej rozpoznawalnych i charakterystycznych cech omawianej książki. To również jeden z elementów dystynktywnych, odróżniających tekst *Kamienia granicznego* od wszystkiego, co do tej pory o Zagładzie napisano. Język ten nie stanowi jednak zupełnej wyrwy w dziejach słowa. Wskazać można bowiem na wyraźnego, stylistycznego prekursora tego typu pisania, Martina Heideggera. Moja intuicja nie jest w tej mierze odosobniona, na powinowactwo to wskazywał również Drewnowski, pisząc przy okazji omawiania utworu Matywieckiego o „języku Heideggera”<sup>26</sup>.

Owa paralela staje się szczególnie widoczna, jeśli zestawimy świadectwa lekturowych trudności podczas zgłębiania dzieł autora *Sein und Zeit* ze wspomnianymi wcześniej wypowiedziami na temat języka Matywieckiego. O języku Heideggera pisał Leszek Kołakowski: „Język jego, przez dążenie do dosłowności bezwzględnej, uporczywe unikanie abstraktów i metafor, staje się tworem niesłyszanie ezoterycznym, niezmiernie trudnym w asymilacji”<sup>27</sup>. W innym miejscu autor *Głównych nurtów marksizmu* zauważył, że „Heidegger jest w rzeczy samej pisarzem uciążliwym i często irytującym”, a w jego czytaniu potrzebny jest „znaczny wysiłek”<sup>28</sup>. Podobnie twórca znanej filozoficznej syntezy – Władysław Tatarkiewicz – podkreślał, że Heidegger „pisał dziwacznie, ciemno, odrażająco”<sup>29</sup>. Dokonując przewrotnego zabiegu wycięcia tych opisów z pierwotnego kontekstu i przypisania ich do książki Matywieckiego, uzyskamy całkiem wiarygodny efekt. Wszystkie one zdają się idealnie pasować zarówno do języka Heideggera, jak i narracji *Kamienia granicznego*.

Jeszcze precyzyjniej można wykazać ową wzajemną zbieżność i percepcyjną trudność, zestawiając ze sobą wypowiedzi odrzucające filozofię Heideggera i tekst Matywieckiego. Oddają głos jednemu z najzacieklejszych krytyków autora *Sein und Zeit*, współtwórcy Koła Wiedeńskiego – Rudolfowi Carnapowi: „Zdania pozorne [...] zdarzają się szczególnie często u Hegla i Heideggera – ten ostatni przejął od Hegla, wraz z wieloma osobliwościami jego sposobu mówienia, również ich braki logiczne”<sup>30</sup>. Równie surowo traktuje Heideggera Alfred Jules Ayer, pisząc, że filozof niemiecki „daje dowody czegoś, co można zasadnie określić mianem szarlatanerii,

---

26 T. Drewnowski, *Najnowszy testament*, op. cit.

27 L. Kołakowski, *Martin Heidegger*, w zbiorze: *Filozofia egzystencjalna*, red. L. Kołakowski i K. Pomian, Warszawa 1965, s. 247.

28 L. Kołakowski, *O co nas pytają wielcy filozofowie. Trzy serie*, Kraków 2008, s. 233.

29 W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 3, Warszawa 1981, s. 347.

30 R. Carnap, *Przewyciężenie metafizyki przez logiczną analizę języka*, przekł. anonimowy, w zbiorze: *Empiryzm współczesny*, red. B. Stanosz, Warszawa 1991, s. 69. O sporze Carnapa z Heideggerem cf. A. Nowaczyk, *Carnap i Heidegger o metafizyce, czyli gdy dwóch mówi to samo...*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 2002, nr 1, s. 5-15.

wypowiadając takie stwierdzenia, jak: «Tym, czego dotyczy związek ze światem, jest sam byt – i nic innego. Tym, z czego wszelka postawa czerpie swój kierunek, jest sam byt – i nic więcej»<sup>31</sup>. O książce Matywieckiego zaś Mirosław Strzyżewski pisze w jedynej znanej mi mocno krytycznej recenzji: „Owa «nie-zwykła» wypowiedź [...] wzbudza u piszącego te słowa niesmak i niedosyt”; i dalej: „w ostatecznym obrachunku książka daje [...] zestaw jakże często banalnych, na domiar nierzadko zagmatwanych, niejasnych i wątpliwych z punktu widzenia dyskursu logicznego – autorskich «odkryć», komentarzy i wtajemniczeń»<sup>32</sup>.

Powyższe opinie, mimo iż odnoszą się do różnych przeciw tekstów, brzmią zadziwiająco podobnie. Obie zarzucają analizowanym tekstom nielogiczność i brak sensu. Dodatkowo płyną z podobnego miejsca – są głosami zwolenników filozofii analitycznej i dyskursu logicznego<sup>33</sup>. Wszystkim tym, którzy domagać się będą precyzyjnego, klarownego i respektującego prawa logiki opisu, teksty Heideggera i książka Matywieckiego jawić się muszą jako bezużyteczny „bełkot”. Warto w tym miejscu zastanowić się nad sugestią Andrzeja Misia, który twierdził, że

trudności z lekturą pism Heideggera biorą się nie tylko stąd, że przemawia on trudnym językiem, częściowo przez siebie samego stworzonym, i że mówi o trudnych sprawach; kłopot ze zrozumieniem Heideggera bierze się przede wszystkim stąd, że trzeba go czytać w odpowiednim *nastawieniu*. Dla kogoś, kto dobrze się czuje tu i teraz, w dzisiejszym świecie techniki i masowej kultury, kto dba tylko o to, jak się w tym świecie najlepiej usadowić, kto nie ma poczucia *separacji, alienacji* – lektura na przykład *Połnej drogi* będzie wręcz niemożliwa. Trzeba mieć w sobie owo dążenie; ową tęsknotę do wyjścia poza to-co-nas-bezpośrednio-otacza, żeby móc czytać ten tekst. Filozofia mistyczna nie przemawia argumentami – raczej oddziałuje *nastrojem* (jest to termin samego Heideggera) – i domaga się pewnego nastrojenia, aby być odebrana; to nastrój czyni człowieka podatnym na mistykę<sup>34</sup>.

W takiej perspektywie teksty niemieckiego filozofa i interesujący mnie utwór wymagają pewnego duchowego przygotowania oraz określonej postawy. Nie są więc przeznaczone dla każdego.

---

31 A. J. Ayer, *Filozofia w XX wieku*, przeł. T. Baszniak, Warszawa 1997, s. 283.

32 M. Strzyżewski, *Droga do nikąd*, „Twórczość” 1995, nr 2, s. 128 i 129.

33 Jak pisze Wojciech Krysztofiak, negatywne oceny filozofów analitycznych wobec Heideggera, Sartre’a i innych egzystencjalistów są „uzasadniane w taki sposób, że teksty egzystencjalistów są niejasne, nieprecyzyjne, że nie spełniają żadnej funkcji informacyjnej (w rozumieniu scjentyistycznym), że w wypowiedziach egzystencjalistów są notorycznie łamane reguły użycia wyrażen, itd.”. Cf. W. Krysztofiak, *Egzystencjalizm z punktu widzenia koncepcji aktów mowy*, „Filozofia Nauki” 2005, nr 1, s. 59.

34 A. Miś, *Filozofia współczesna. Główne nurty*, Warszawa 2006, s. 210-211.

## Zadanie

Oczywiście, nie jest tak, że wzajemne podobieństwo między tekstami Heideggera i utworem Matywieckiego opiera się jedynie na problemach, jakich przysparza ich czytanie. Pewna symetryczność płynie przede wszystkim ze zbliżonej stylistyki, zabiegów frazeologicznych i grafemiczności tekstów oraz z podobnego – ontologicznego w swej istocie – rodzaju zadania, które zarówno rozprawy Heideggera, jak i książka Matywieckiego mają pełnić.

Zaczynając od ostatniego w tym wyliczeniu aspektu – wspólnoty celu, oba projekty dążą, przy wykorzystaniu hermeneutycznie zorientowanej metody fenomenologicznej<sup>35</sup>, do ogarnięcia esencji opisywanych przez siebie kategorii, ich osobniczego statusu. Zmierzają więc do zbudowania swoistej ontologii. O ile jednak Heideggera – zwłaszcza w *Byciu i czasie*<sup>36</sup>, ale i później – interesuje przede wszystkim sens Bycia (*Sein*), w związku z czym projektuje swoją „fundamentalną ontologię, ujawniającą sytuację bytową człowieka w świecie i sens bytu”<sup>37</sup>, o tyle Matywiecki chce dotrzeć czy raczej podejść na możliwie bliską odległość do sedna Holocaustu lub – nieco ogólniej – do nicości<sup>38</sup>. Jak ujął to Tadeusz Komendant: „Pisze książkę o nicości, którą wprowadzono w obręb ludzkiego świata”<sup>39</sup>. Heidegger i Matywiecki obierają zatem odmienne cele, ale sposób dochodzenia do nich jest wyraźnie zbliżony. Jednym z podstawowych narzędzi, które mają pomóc w osiągnięciu (czy raczej zbliżeniu się do) tego celu, jest język. Konsekwencje zbliżenia się do celu okażą się jednak tym, co najbardziej ich od siebie oddali. Miejsce owego oddalenia odsłonię nieco później, podczas rozważania problematyki nicości.

Podkreślić trzeba jeszcze, że w znamienym fragmencie *Kamienia granicznego* autor *Twarzy Tuwima* wyraźnie odcina się od poglądów niemieckiego filozofa. Pisząc o – jak to nazywa – zasadach inżynierii, „której zastosowanie techniczne pozwoliło wmontować nicość w świat realny” [KG, 158], wymienia obok trywializmów międzywojennej

---

35 W przypadku Heideggera mamy – jak pisze Władysław Stróżowski – do czynienia ze „znamienną modyfikacją sensu fenomenologii. [...] Tym, co ukazuje się w fenomenie, nie jest – przynajmniej nie jest w pierwszym rzędzie – istota, lecz bycie bytu”. Cf. W Stróżowski, *Ontologia*, Kraków 2004, s. 31.

36 Cf. M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 2004.

37 S. Janeczek, S. Judycki, hasło: *Heidegger Martin*, w: *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, red. M. Krąpiec i in., t. IV, Lublin 2003, s. 303. Warto pamiętać, że w późniejszym okresie swej twórczości Heidegger przeorientował nieco swoje zainteresowania. Zwrócił się ku początkom myśli greckiej, podjął namysł nad współczesną techniką i nauką oraz językiem poezji, głównie Hölderlina i Rilkego. Cf. K. Michalski, *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1998 (wyd. II) oraz H. Ott, *Martin Heidegger. W drodze ku biografii*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 1997.

38 Owo rozróżnienie stanie się nieco sztuczne, jeśli zdamy sobie sprawę, że Matywieckiego interesuje również bycie (po Holocaustcie), zaś nicość jest jedną z podstawowych kategorii w myśli – zwłaszcza później – Heideggera. Jak podkreśla Władysław Stróżewski „bez pojęcia nicości niemożliwe byłoby przedstawienie filozofii Hegla czy Heideggera”. Cf. W. Stróżewski, *Ontologia, op. cit.*, s. 161.

39 T. Komendant, *Nicość...*, *op. cit.*



brukowej prasy, również filozofię Heideggera jako współodpowiedzialną za ten proces. Matywiecki wskazuje na miejsce w słynnym odczycie *Co to jest metafizyka?*, w którym Heidegger przechodzi od – akceptowanego przez poetę – opisu „nagiętego bytu”, istniejącego wobec nicości i trwogi, do – budzącej w Matywieckim lęk – dyrektywy usilnego utrzymywania nicości w istnieniu [KG, 167-8]. Autor *Twarzy Tuwima* wymienia: „przepastną twardość sprzeciwiania się”, „ostrość odrzucającego wstrętu”, „odpowiedzialny ból wyrzekania się”, „bezwzględność zakazywania”, jako formuły mające wyraźne cechy techniczno-manipulatorskie i służące – jak to nazywa eseista – „instalowaniu nicości” w świecie [KG, 168-9]. Według niego język Heideggera wpisuje się w „niemiecką tradycję duchowej heroizacji rycerskiego nihilizmu” [KG, 169]. Zadaje on też na końcu tych rozważań okrutne pytanie, czy takim „rycerzem” mógłby być ideowy SS-owiec? Udzielona odpowiedź nie pozostawia wątpliwości. Matywiecki konstatuje: „Różnica między «zainstalowaniem» pojęcia «zagłady» albo pojęcia «nicości» w istocie (w nie-istocie) jest żadna, skoro pod «zagładą» jest nicość” [KG, 170]. W ten sposób niemiecki filozof staje się takim samym jak mass-media orędownikiem i propagatorem ideologii nicości, którą podszyty był faszyzm<sup>40</sup>. Matywiecki podsumowuje te rozważania słowami: „Chodzi mi też o pokazanie, jak świadomość powszechna była niejako wzięta w kleszcze nicości: od jej górnych pięt nicość wprowadzana była przez filozofię największych wtajemniczeń, od pięt najniższych przez prasę popularną, w obrazach zagłady” [KG, 170]<sup>41</sup>.

---

40 O tradycji i różnych obliczach nihilizmu niemieckiego, czy szerzej – europejskiego, traktuje rozprawa Jana Wasiewicza *Oblicza nicości. Z dziejów nihilizmu europejskiego w XIX wieku*, Wrocław 2010.

41 Matywieckiemu w sukurs przychodzi np. Kamil Sipowicz, pisząc: „Mieszanka egzystencjalnego heideggeryzmu z odpowiednią interpretacją nietscheanizmu miała już miejsce w dziejach. Najlepszym emblematem takiej metafizyki są krematoria Oświęcimia”. Cf. K. Sipowicz, *Heidegger: degeneracja i nieautentyczność*, Warszawa 2005, s. 10. Oddzielnym problemem jest kwestia bezpośrednio, a nie wyłącznie ideowego uwikłania Heideggera w nazizm. Filozof został w roku 1933 rektorem Uniwersytetu we Fryburgu z nadania NSDAP. Po dziesięciu miesiącach zrezygnował z tej roli, ale do końca życia zachował na ten temat znaczące milczenie. Implikacjom tej postawy (np. czy polityka może wpływać na czyjąś myśl nie bezpośrednio, czy można/powinno się odseparować czyjeś filozoficzne pisma od życiowych perypetii itp.) poświęcona jest ogromna literatura. Bodaj najgłośniejszą pracą, która otworzyła po obu stronach oceanu wielką dyskusję nad Heideggerem, jest książka Victora Fariasa *Heidegger i narodowy socjalizm*, stanowiąca w istocie oskarżenie filozofa. Cf. V. Farias, *Heidegger i narodowy socjalizm*, przeł. P. Lisicki i R. Marszałek, Warszawa 1997. Przyczylniejsze Heideggerowi są: J. Young, *Heidegger, filozofia, nazizm*, przeł. H. Szlapek, Warszawa-Wrocław 2000 oraz H. Ott, *Martin Heidegger, op. cit.* Debatę francuską opisywał Marek Kwiek. Cf. M. Kwiek, *Filozofa czasy przełomu. Francuskie burze wokół Martina Heideggera w perspektywie sporu o miejsce filozofii w sferze obywatelskości*, w zbiorze: *Dylematy tożsamości. Wokół autowizerunku filozofa w powojennej myśli francuskiej*, Poznań 1999, s. 175-235. Stosunkowo najpełniejszą rozprawą, w dwojakim znaczeniu – jednocześnie „rozprawiania o” (wykładania) i „rozprawiania się z” (spierania) Heideggerem, jest doskonała książka Cezarego Wodźnińskiego *Heidegger i problem zła*. Pierwsza jej część w trybie historycznym opisuje „spór o Heideggera”, ustawiając go w *stricte* filozoficznym kontekście, druga i trzecia jest wykładnią możliwości prowadzenia „sporu z Heideggerem”, wreszcie w ostatnich dwóch

## Język

Wskazywanie na osobiste uwikłanie w nazizm oraz na współudział Heideggera w społecznym rozpowszechnianiu myślenia nicości, które z kolei pomogło sformułować ideę Zagłady narodu żydowskiego, nie oznacza bynajmniej, że Matywiecki zrywa z pewnymi inspiracjami płynącymi od autora *Sein und Zeit*. Wspomniałem wyżej, że język służy Heideggerowi i Matywieckiemu do oddania istoty – odpowiednio – Bycia i Zagłady. W obu przypadkach mamy do czynienia z projektem „powrotu do rzeczy samych”, czyli właśnie Bycia i Zagłady, które trzeba opisać w ich własnych kategoriach, niejako od środka. Stwarza to problemy w streszczaniu obu myśli i – szerzej – wszelkich rozważań fenomenologicznych. Sam Heidegger pisał: „Na tym polega istota badań fenomenologicznych, że nie można ich w skrócie zreferować, lecz muszą one być za każdym razem na nowo powtórzone i przebyte. Każda próba przybliżonej prezentacji treści dzieł byłaby – fenomenologiczne mówiąc – nieporozumieniem”<sup>42</sup>. Skoro nie chcę być Pierre’em Menardem<sup>43</sup>, jedyne, co mogę zrobić – powodowany ograniczeniami objętościowymi i niemożnością przepisania tekstu Matywieckiego – to wyluskać pewne elementy *Kamienia granicznego*, mając silną świadomość tego, że ogołacam tekst z bogactwa sensów i pewnej „głębi”. Chciałbym się w tym miejscu przyjrzeć nieco bliżej językowej sferze *Kamienia granicznego* i jej powinowactwu z dykcją Heideggerowską.

Przed wszystkim należy jeszcze raz wyraźnie powiedzieć, że w obu przypadkach mamy do czynienia z pewną, wywołaną odpowiednio postawionym pytaniem, próbą opisu rzeczy samych-w-sobie. O metodzie Heideggera pisał Wawrzyniec Rymkiewicz:

Jego metodą jest opisywanie: Heidegger najpierw stawia pytanie i konstruuje (czy raczej rekonstruuje) język, układa słowa, którymi będzie się posługiwał. Potem opisuje to, co się przede wszystkim i zazwyczaj zjawia – codzienność – a następnie pyta, co się za tym obrazem kryje i co kieruje jego własnym opisem [...] Patrzyć i opisywać, poprzez ten opis widzieć

---

częściach Wodziński dochodzi do eksplikacji właściwego sensu sporu. Cf. C. Wodziński, *Heidegger i problem zła*, Warszawa 1994. Moje stanowisko względem myśli heideggerowskiej jest w największym uproszczeniu zbliżone do wyrażonego przez Jean-François Lyotarda. Pisał on: „Po pierwsze, trzeba się zgodzić, że myśl Heideggera jest doniosła – że jest ona równa «największym myślom» [...] Po drugie, trzeba się zgodzić, że Heidegger wplątał się w nazizm nie tylko w sposób anegdotyczny, lecz raczej rozmyślnie, na dobre i w pewnym sensie na stałe”. Cf. J.-F. Lyotard, *Heidegger and „the jews”*, Minneapolis 1990, s. 52. Cyt. za: A. Milchman, A. Rosenberg, *Eksperymenty w myśleniu o Holocaustcie. Auschwitz, nowoczesność i filozofia*, przeł. L. Krowicki i J. Szacki, Warszawa 2003, s. 199.

42 M. Heidegger, *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs*, Frankfurt n./Menem 1979, s. 32. Cyt. za: W. Rymkiewicz, *Ktoś i Nikt. Wprowadzenie do lektury Heideggera*, Wrocław 2002, s. 8.

43 Pierre Menard to bohater opowiadania Jorge Luisa Borgesa, który prze-pisywał linijką po linijce *Don Kichota*. Cf. J. L. Borges, *Pierre Menard, autor Don Kichota*, w: *Opowiadania*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Kraków 1978.

więcej i rozumieć więcej, i opisywać dalej, pozwolić słowom, żeby nas prowadziły – na tym właśnie polega jego metoda<sup>44</sup>.

Jeśli przyjrzymy się dowolnemu fragmentowi *Kamienia granicznego*, okaże się, że metoda Matywieckiego jest taka sama. Autor wychodzi od konkretnego, jawnie postawionego pytania<sup>45</sup>, by dociekać sensu pewnych fenomenów oraz by swój wysiłek rozumienia scedować na odbiorcę, który ma zadanie niejako podwójne – zrozumieć sam tekst i sens stawianych przezeń problemów. Jak podkreślał Gadamer: „rozumiemy tylko wtedy, gdy rozumiemy pytanie, na które coś jest odpowiedzią, a to, co tak rozumiane, nie zatrzymuje się na oderwaniu swego sensu od naszego własnego mniemania. Raczej odtworzenie pytania, na podstawie którego sens jakiegoś tekstu daje się zrozumieć jako odpowiedź, przechodzi w nasze własne zapytywanie”<sup>46</sup>. Po zadaniu sobie – i nam, czytelnikom – pytania (problemu), Matywiecki stara się konstruować odpowiedzi, zastanawiając się nad sensem użytych słów. Wsłuchuje się w język i stosuje swoiste „myślenie poetyzujące”<sup>47</sup>. Wymaga to odpowiedniego ustawienia wyrazów i wzmacnia obecność w tekście znaków interpunkcyjnych. Pełnią one rozmaite role<sup>48</sup>.

Jednym z charakterystycznych stylistycznych, ale i sensotwórczych zabiegów, jest częste używanie przez Matywieckiego cudzysłówów. Pomijając tradycyjne i konwencjonalne użycie cudzysłowu do oznaczenia cytatów, pisarz nader często stosuje ten znak graficzny dla oznaczenia ironicznego dystansu lub przenośni. Natomiast w takich zdaniach, jak np. „Masowa zagłada jest czymś naprawdę «nowym» w ludzkości” [KG, 127], wewnętrzny cudzysłów pełni – podobnie jak u Heideggera<sup>49</sup> – funkcję wyodrębniającą. Pozornie wydawać się może, że mamy tu do czynienia z ironią – Zagłada w istocie nie jest niczym nowym, ludzie od zawsze, czyli od kainowego morderstwa, zabijali ludzi. Sproblematyzowane dzięki cudzysłowowi słowo „nowy” okazuje jednak swoje drugie, odmienne oblicze, w świetle komentarza

---

44 W. Rymkiewicz, *Ktoś i nikt, op. cit.*, s. 7.

45 Być może zasadniej byłoby mówić o stawianiu przez Matywieckiego problemów raczej niż pytań. Hans-Georg Gadamer pisał w *Prawdzie i metodzie*, że – w przeciwieństwie do pytań – „pojęcie problemu implikuje, że nie zezwala on na jednoznaczne rozstrzygnięcie na podstawie racji”. Cf. H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 349.

46 *Ibidem*, s. 348.

47 Terminu takiego w stosunku do języka Martina Heideggera użył Michał Januszkiewicz. Cf. M. Januszkiewicz, *W-koło hermeneutyki literackiej*, Warszawa 2007, s. 45.

48 Warto w tym miejscu przytoczyć opinię Agambena, który pisał o doniosłej, choć niedocenianej roli przysłówek w tekstach filozoficznych: „Niezbyt powszechnie wiadomo, że nawet znaki przestankowe (np. łącznik w zdaniach typu «Bycie-w-świecie») mogą pełnić techniczne funkcje (łącznik jest w takim sensie najbardziej dialektycznym z przestankowych znaków, ponieważ łączy on tylko do tego stopnia, w którym dzieli i dzieli tylko do tego punktu, w którym łączy)”. G. Agamben, *Absolute Immanence*, w: *Potentialities. Collected Essays In Philosophy*, Stanford University Press 1999, s. 222 – przeł. mój [B. K.].

49 Cf. W. Rymkiewicz, *Ktoś i nikt, op. cit.*, tu rozdz. pt. *Cudzysłów*, s. 64-73.

samego Matywieckiego. „Cudzysłów jest na miejscu, bo ta nowość zaprzecza nowości impulsów stworzenia, radykalniej zaprzecza niż pierwsze w dziejach zabójstwo Kaina – może nawet te impulsy raz na zawsze przekreśla” [KG, 127] – pisze autor.

Cudzysłów staje się tutaj zatem swoistym oznaczeniem redukcji transcendentalnej. Matywiecki czyni tak, jakby wypreparował *implicite* z kilku przykładowych sformułowań, np. „nowe krzesło+nowe treści+to jest zupełnie nowe”, owo „nowe” przed nawias, uzyskując rezultat „nowe (krzesło+treści+zupełnie)”. Dzięki takiej, podskórnej redukcji uzyskał rdzeń (fenomen) pojęcia „nowości”, w dalszej kolejności zestawiając go z kontekstem Zagłady i uzyskując znaczącą modyfikację. Wzięte w cudzysłów to konkretne, powiązane z Holocaustem „nowe”, ujawnia w takiej postaci swoją, wyposażoną w niekonwencjonalne treści, oryginalną zawartość. Okazuje się, że „nowe” w zacytowanym zdaniu znaczy (jak w stosowanych dotąd użyciach) coś, co pojawia się po raz pierwszy, ale jednocześnie (i to go odróżnia od standartowych użyć) inaczej – jako coś, co nie daje możliwości kontynuacji.

Autor *Twarzy Tuwima* sięga równie chętnie po dywiz, najczęściej łącząc przy jego pomocy podstawę słowotwórczą z prefiksem „nie”, np. nie-bycie [KG, 25], nie-czasowość [KG, 26], nie-człowiek [KG, 35], nie-przestrzeń i nie-czas [KG, 49]. Analizująca funkcje łącznika w poezji Norwida, Barbara Subko pisała, że „dywiz w funkcji rozdziałającej jest rodzajem komentarza metasłownego”<sup>50</sup>. W przypadku języka Matywieckiego taki termin z dywizem zwraca naszą uwagę na operację słowotwórczą i związane z nią implikacje – jest objawem głośnego myślenia autora. Ponadto wprowadza pewne przesunięcia semantyczne. Na przykład dywiz w wyrazie „nie-istnienie” wskazuje na silniejsze oddziaływanie przedrostka „nie” na podstawę słowotwórczą, nadając derywatowi mocniejszy, bardziej „nicościujący” charakter. Innymi słowy, wyraz ten znaczy inaczej niż bez dywizu. Prefiks „nie” odgrywa też istotną rolę w budowaniu opowieści o niepoznawalności Zagłady, która w planie ogólnym okazuje się narracją apofatyczną. Rozwinę tę myśl w dalszej partii tekstu.

Prefiks „nie” to nie jedyny – choć występuje najczęściej – formant oddzielony dywizem. Matywiecki tworzy inne, również negatywne znaczeniowo konstrukcje, np. „anty-Byt” [KG, 31], czy „bez-świadomość” [KG, 39], a także konstrukcje połączone kilkoma dywizami, pełniącymi funkcję spajającą, np. „zaistnienia-raz-na-zawsze” [KG, 48] czy „od-zewnątrz-życiowym” [KG, 52]. W tym ostatnim przypadku Matywiecki za pomocą dywizów podkreśla, że owe zespoły kilkuwyrazowe są całością znaczeniową i noszą egzystencjalny wymiar<sup>51</sup>. Generalnie, dywizy wprowadzają pewną relacyjność,

---

50 Cf. B. Subko, *O funkcjach łącznika w poezji Norwida*, w zbiorze: *Język Cypriana Norwida. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Pracownię Słownika Języka Norwida w dn. 4-6 listopada 1985 roku*, red. K. Kopczyński i J. Puzynina, Warszawa 1986, s. 36.

51 Nasuwa się tu kolejna paralela do języka Heideggera. Na przykład jego słynne „bycie-w-świecie” nie oznacza pewnej relacji przestrzennej (bycie funkcjonuje w świecie, jak woda w dzbanie), a – jak podkreśla Hanna Buczyńska-Garewicz – pewne „nierozdzielne współlistnienie człowieka i świata”. Cf.

sprawiają, że np. fraza „nie-istnienie” nabiera dynamicznego charakteru. Pięknie o dywizie pisał Władysław Panas:

W jego fenomenologii odnajdujemy takie właściwości jak: dzielenie, dywizowanie (od *dividere*) i łączenie. Znak pełen ambiwalencji, bo jako „łącznik” wiąże to, co rozdzielone, a jako „dywiz” dzieli to, co połączone. Łącząc jednak dba o oddalenie, oddalając przecież łączy. Jego formuła władzy zawiera się w imperatywie: dziel i łącz, łącz i dziel. Kreseczka między dwoma słowami ma i tę cechę, że ją widać, lecz nie słyhać. Gdy piszę – jest, gdy mówię – nie ma... Obecna w przestrzeni, znika w czasie. Jej sposób egzystencji odnosi się do obecności nieobecności i nieobecności obecności. Wskazuje na „jest” i „nie ma”. Ów znak leży zawsze pomiędzy, czyli w środku. Właśnie, pomiędzy, pośrodku; już język ujawnia prawdziwy status tego miejsca: zewnętrżność uewnętrżniona i wewnętrżność uzewnętrżniona<sup>52</sup>.

Język Matywieckiego jest zatem dzięki dywizom zdarzeniowy, to swoiste mówienie-pokazywanie. Nie-istnienie to tyle, co trwanie – w akcie nieustannego odnoszenia – w opozycji do istnienia, a tym samym „wywracanie” istnienia. W tej relacji najważniejszy jest ów dywiz, który sprawia – jak to pokazał na przykładzie pojęć bycia i człowieka u Heideggera w niezwykle inspirującym szkicu Cezary Wodziński – że „otrzymujemy czysto apofatyczny schemat relacji, w której nie biorą już udziału żadne «strony»”<sup>53</sup>. W dywizie u Matywieckiego odsłania się miejsce, w którym nie ma ani istnienia, ani negatywnej jego strony.

Zarówno wychodzenie od pytania, jak i częste cudzysłowy czy dywizy pełnią w tekstach Heideggera i *Kamieniu granicznym* podobne funkcje. Zasadnicza różnica – i to podkreślić należy nader dobitnie, bo być może w tym tkwi sedno postawy wobec Holocaustu – pomiędzy językiem myśliciela ze Schwarzwaldu a językiem warszawskiego poety polega na obecności obu autorów w tekście. Heidegger nigdy nie zdobył się na „wpisanie” siebie w tekst. Tworzył swoisty dystans, wycofywał własne ja. Tymczasem Matywiecki podkreśla w niezwykle wymownym fragmencie swojego tekstu: „Trzy drogi. Z żadnej nie wolno zejść przy pisaniu tej książki: droga iluzji i nadziei, że zagłada nie nastąpi; droga beznadziejności i zagłady; droga życiowa każdego z nas, po zagładzie” [KG, 49]. Można zatem nieco metaforycznie powiedzieć, że wprawdzie Matywiecki w dużej mierze pisze jak Heidegger, jednak w odróżnieniu od niemieckiego filozofa pisze również – w sposób jawny – „sobą”. Matywiecki „wpisując”

---

H. Buczyńska-Garewicz, *Język przestrzeni u Heideggera*, „Teksty Drugie” 2005, nr 4, s. 10.

52 W. Panas, *Pismo i rana*, w: *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Lublin 1996, s. 57-58.

53 C. Wodziński, *Dlaczego jest raczej Nic niż coś... Projekt ontologii apofatycznej*, w: *Pan Sokrates. Eseje trzecie*, Warszawa 2000, s. 54.

siebie w tekst<sup>54</sup>, włącza również getto w obręb własnej biografii, tworzy opowieść tyleż spekulatywną, co autobiograficzną, pielęgnuje i dba o podmiotowość, mając na uwadze dwudziestowieczne jej zatracanie, a przy tym czyni zadość wymogowi maksymalnej, absolutnej szczerości wobec siebie i „martwego języka”. To pierwsza z wyraźnie dostrzegalnych różnic. Druga odsłania się podczas rozpatrywania kwestii nicości.

## Nicość

„Najzasadniej byłoby powiedzieć, że książka Matywieckiego traktuje o nicości [ ... ] Nicość w książce Matywieckiego ma różne wymiary. Obejmuje nieistnienie «tamtego świata», jest wyrazem bezsensu śmierci, wyraża się milczeniem i zapomnieniem” – napisała w swojej recenzji Anna Nasiłowska<sup>55</sup>. Wtórował jej Zbigniew Mikołajko, pisząc, że *Kamień graniczny* jest „o nie-świadomości Zagłady. O jej nie-języku, którym nikt nie potrafi władać. O nie-bycie getta, wspólnoty wyzutej ze zbiorowego sensu – i nie-człowieczeństwie człowieka, spalonego na popiół, którego twarzy nie ma na żadnym portrecie”<sup>56</sup>.

Rzeczywiście, tekst Matywieckiego stara się pomyśleć nicość w różnych jej aspektach. Można mówić o pewnym związku nicości „tamtego” świata z nicością autorskiej biografii. Dzieje się tak, jakby nicość z tam i wtedy promieniowała na autorską teraźniejszość, czego eseista ma pełną świadomość, pisząc np.: „Pisanie na taki «temat» pozbawia tematu zarówno to pisanie, jak i życie tego, kto pisze. Życie to staje się «a-tematyczne» tak radykalnie, że traci nawet biografię...” [KG, 24]. Pisarz konstruuje narrację o Zagładzie w ten sposób, jakby ona sama składała się z nie podlegających klasycznemu opisowi faktów negatywnych<sup>57</sup>, w dodatku

---

54 Ja autorskie ujawnia się np. we fragmencie: „Żyję tu i stąd mówię o getcie. Tym warszawskim mówieniem nie mogę odnieść się poprzez czas i przestrzeń do mojego gettowego poczucia” [KG, 96]. Z kolei w zdaniu „W pokoju przy ulicy Maklakiewicza piszę to 21 VII 1990 roku” [KG, 83] opis przybiera wręcz formę performatywu.

55 A. Nasiłowska, *Świadectwo wobec nicości*, op. cit.

56 Z. Mikołajko, *Kamień graniczny*, „Ex Libris” 1994, nr 55 (dod. do „Życia Warszawy” z dn. 6 VII 1994), s. 8.

57 Wokół istnienia faktów negatywnych trwa w filozofii zaawansowany spór. Podważający je myśliciele wskazywali na: niesamodzielny charakter terminów negatywnych, które funkcjonują jako wyrażenia synkategoremacyjne w zdaniu (Kazimierz Twardowski), niemożność pomyślenia i istnienia pustki w świecie świadomości oraz świecie przedmiotowym (Henri Bergson) czy też przynależność określeń negatywnych do języka subiektywnego, języka drugiego stopnia (Bertrand Russell), a więc nie do języka przedmiotowego (n), tylko do – zakładającego jakieś wyrażenie pozytywne – języka nad nim nadbudowanego (n+1). Cf. W. Stróżewski, *Teorie przeczące istnieniu faktów negatywnych*, w: *Ontologia*, op. cit., s. 162-167 oraz I. S. Fiut, *Fakty negatywne*, w: *Negacja i niebyt. Ujęcie systemowe Georga W. F. Hegla i Martina Heideggera*, Kraków 1997, s. 27-33. Z kolei o możliwości istnienia jakichś – różnie rozumianych – rodzajów faktów negatywnych pisali np. Georg

funkcjonujących na rozmaitych poziomach (widzialnym, tekstowym, myślowym i in.).

Sięgnę po dwa przykłady. Pierwszy z nich jest prostszy i odnosi się do funkcjonowania powojennej przestrzeni miasta. „Warszawa jest nazwą nie-miejsca” – pisze Matywiecki [KG, 97]. W podobnych stwierdzeniach autor wskazuje na podwójną negację. Po pierwsze, mamy tu do czynienia z negacją różnicującą – poza zanegowanym desygnatem (miejscem) istnieje coś innego, czyli ruiny. Jak pisze Matywiecki, wysiedleni, którzy wrócili w 1945 roku, „woleli widzieć miasto zrujnowane niż miejsce po mieście” [KG, 95]. Miasto sprzed wojny i to powojenne ma w takim postrzeganiu jakiś moment takozsamościowy<sup>58</sup>, który dla uproszczenia nazwać by można pewną przestrzenią na mapie opatrzoną nazwą Warszawa. Istnieje więc tutaj pomiędzy miejscem i ruinami punkt wspólny – „ciągłość nazwy” [KG, 95]. Owo „miejsce po mieście” odsyła nas jednak do czegoś jeszcze. W zacytowanym zdaniu mamy również do czynienia z radykalną negacją przekreślającą, której desygnatem jest „nic”. Jak pisze Ignacy Stanisław Fiut: „Funkcja negacji nie wyczerpuje się tylko w różnicowaniu, ale posiada jeszcze inny sens, który zawiera <treść> słowa <nie>. Ową treścią słówka <nie> będzie funkcja destrukcyjna (*destructio*), powodująca nicestwienie, rugowanie z bytu, odrzucenie możliwości zaistnienia (bycia) itp.”<sup>59</sup>. W przypadku ruin mamy do czynienia z niebytem, w przypadku „nie-miejsca” – z nicością<sup>60</sup>.

Przykład drugi, dotyczący umarłych w getcie, jest bardziej skomplikowany. Dotyczy bytów ideowych, wyodrębnionych ze społecznego funkcjonowania idei. Matywiecki pisze o roli, jaką pełni w wielkomiejskich społecznościach nekropolia – „miejsce cmentarne; zwołuje liczne pamięci, zwołuje ku Umarłemu ludzkość” [KG, 108]. Owym – pisanym z dużej litery –Umarłym, są konkretni zmarli, którzy po pewnym czasie „uogólnili się”, stając się Umarłym, mającym w społecznym postrzeganiu „jedynie ogólniki osobowych cech” [KG, 108]. Można więc powiedzieć, że ten bytujący w świecie idei Umarły jest pewnym Nie-Żywym (negacja różnicująca). Tymczasem „umarli getta nie mają cmentarza”, więc nie tylko nie są w stanie uogólnić się w Umarłych, ale stają się „Nie-Osobą nie-osób” [KG, 109], funkcjonują w nicości, która jest „konkretniejsza, bardziej wyrazista niż wszyscy zwyczajni umarli w swojej jednej osobie u wszystkich żywych” [KG, 109].

Jak zatem opisać coś, co nie tylko różnicuje, lecz przede wszystkim przekreśla? Wspomniałem wcześniej, iż prefiks „nie” odgrywa u Matywieckiego kluczową rolę

---

W. F. Hegel, Adolf Reinach, Ludwig Wittgenstein czy Martin Heidegger. Cf. Z. Kowalski, *Filozoficzne teorie negacji*, „Studia Filozoficzne” 1977, nr 5, s. 71-86.

58 Cf. I. S. Fiut, *Negacja i niebyt*, op. cit., s. 38.

59 *Ibidem*, s. 35.

60 „Pytając zatem o związek negacji z niebytem i nicością można stwierdzić, że niebyt jest wynikiem operacji funkcji <nie>, zawartej w różnicującej negacji, nicość jest natomiast rezultatem operacyjnej funkcji <nie> zawartej w przekreślającej negacji”. *Ibidem*, s. 41.

w budowaniu narracji apofatycznej. Tomasz Węclawski zauważył, że „uproszczona formuła, do której sprowadza się apofatyczną postawę w teologii, brzmi: «Teologia apofatyczna rodzi się z przekonania, że o Bogu możemy powiedzieć raczej, czym nie jest, niż czym jest»<sup>61</sup>. To właśnie tradycja teologii negatywnej podpowiada Matywieckiemu język opisu<sup>62</sup>. Archetypowe okazują się tu, wywodzące się z myślenia platońskiego, koncepcji Jedni u Proklosa oraz pism ojców kapadockich, wypowiedzi Pseudo-Dionizego Areopagity<sup>63</sup>, a zwłaszcza rozdział piąty jego *Teologii mistycznej*, o którym Jan Kłoczowski napisał, że „stanowi najbardziej wyrazisty manifest teologii negatywnej i wielokrotnie wszyscy będą do niego wracać”<sup>64</sup>.

Mówiąc: „W absolutnie śmiertelnym bezsensie getto jest, a raczej nie-jest, nie-czasem, nie-przestrzenią, nie-śmiercią, nie-życiem, nie-światem” [KG, S4], Matywiecki stosuje szereg pojęć negatywnych, za pomocą których chce powiedzieć coś pozytywnego. Podobnie teologia negatywna chcąc orzec coś o Bogu, mówiła, czym on nie jest. Sięgnijmy do *Teologii mistycznej* Pseudo-Dionizego:

Bóg nie jest ani duszą, ani intelektem, ani wyobrażeniem, ani mniemaniem, ani rozumem, ani pojmowaniem, ani słowem i pojmowaniem; nie może być nazwany ani pojęty; nie jest ani liczbą, ani porządkiem, ani wielkością, ani małością, ani równością, ani nierównością, ani podobieństwem, ani niepodobieństwem; nie jest bez ruchu ani w ruchu, ani nie odpoczywa, nie posiada mocy i nie jest ani mocą, ani światłem, nie żyje ani nie jest życiem; nie jest substancją ani wiecznością, ani czasem; nie można Go objąć ani intelektem, ani wiedzą; nie jest ani prawdą, ani królem, ani

---

61 T. Węclawski, *Między mową a milczeniem. Próba określenia sensu apofazy teologicznej w rozmowie z Włodzimierzem N. Losskim i Martinem Heideggerem*, „Poznańskie Studia Teologiczne” 1984, nr 5, s. 143. Jest to prezentacja rozprawy doktorskiej pod takim samym tytułem, opublikowanej w Rzymie (1983).

62 Teologia apofatyczna to: „Podstawowe pojęcie w teologii Wschodu, często tłumaczone jako teologia negatywna. Kładzie ono nacisk na niewspółmierność wszystkich naszych wysiłków zmierzających do opisania absolutnej tajemnicy Boga. Każde nasze twierdzenie o Bogu musi być ograniczone przez odpowiednie zaprzeczenie i przez uznanie, że Bóg w sposób nieskończony przekracza wszelkie nasze kategorie”. Cf. hasło: *Teologia apofatyczna*, w: G. O’Collins SJ, E. G. Farrugia SJ, *Leksykon pojęć teologicznych i kościelnych z indeksem angielsko-polskim*, przeł. ks. J. Ożóg SJ i B. Żak, Kraków 2002.

Traktuję tutaj „teologię negatywną” oraz „teologię apofatyczną” jako pojęcia synonimiczne. Mam jednak świadomość, że pierwszego z terminów używa się przeważnie w odniesieniu do tradycji rzymsko-katolickiej, drugiego w odniesieniu do tradycji prawosławnej. Np. Jan Andrzej Kłoczowski OP pisał: „Jeżeli tradycja łacińska mówiła o teologii negatywnej, w tradycji greckiej istniała teologia apofatyczna. Być może jest to dokładniejsze określenie, bowiem apofatyczna znaczy tyle, co «niewyraźalna»; taka, która rezygnuje z posługiwania się terminami słownymi czy pojęciami dla opisania Boga, podczas gdy istota samego Jego bytu jest niewyraźalna”. Cf. J. A. Kłoczowski OP, *Teologia negatywna – między dialektyką a mistyką. Próba oswojenia kilku tekstów klasycznych*, „Znak” 2006, nr 6, s. 71.

63 Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne. Imiona boskie. Teologia mistyczna. Listy*, przeł. M. Dzielska, przedmowa ks. T. Stępień, Kraków 1997.

64 J. A. Kłoczowski OP, *Teologia negatywna*, op. cit., s. 94.



mądrością, ani jednym, ani jednością, ani Boskością, ani dobrocią, ani duchem (o ile znamy ducha), ani synostwem, ani ojcostwem, ani niczym innym, co jest nam znane, lub jakimś innym bytem<sup>65</sup>.

Podkreślanie przez Matywieckiego niemożliwości poznania i opisanie Holocaustu nie jest zatem wyrazem rezygnacji, lecz – tak samo, jak w teologii apofatycznej – najwyższego szacunku<sup>66</sup>. Pamiętać jednak trzeba, że Zagłada – mimo iż przejmując w tekście Matywieckiego funkcję zbliżoną do tej, jaką w teologii apofatycznej pełni Bóg<sup>67</sup> – jest swoistym rewersem Boga. W głębi ciszy kryje się najgłębsza ciemność, nie jasność<sup>68</sup>. To, co idea Boga w momentach niezborności i poczucia bezsensu może uzasadniać i ocalać, Zagłada przekreśla i nicościuje. „Po masowej zagładzie absurd do żadnego z sensów już się nie odnosi, jest absurdem absurdu, próżnią, która przez pogłębiające zdwojenie absolutyzuje swoją nicość” [KG, 87].

Konsekwencje takiego stwierdzenia są wyjątkowo radykalne i odsyłają do miejsca, do którego niewielu – w Polsce bodaj nikt – do tej pory dotarło. W apofatycznym stwierdzeniu „Bóg jest nie-widzialny” zawiera się przestroga o niemożliwości poznania istoty boskiej, ale nie poznania w ogóle. Bóg jest niepoznawalny, ale istnieje i choć człowiek nie może poznać Boga, obaj – Bóg i człowiek – zyskują w tej negatywnej relacji pozytywną moc istnienia. U Matywieckiego – przeciwnie: Zagłada jest niepoznawalna i jest nie-istnieniem, a wraz z tym wszelkie poznanie traci swą wiarygodność, zaś wszelkie istnienie – ontyczną pewność.

Tu właśnie odsłania się sygnalizowana przeze mnie druga (oprócz wpisywania siebie we własny tekst), fundamentalna różnica między Matywieckim i Heideggerem. Niemiecki filozof nigdy nie stracił zaufania do języka, sytuując go – szczególnie w pracach po tzw. zwrocie – w centrum własnych zainteresowań. W rozprawach z tomu *W drodze do języka*<sup>69</sup> traktuje poezję jako najwyższy rodzaj sztuki. W wierszach Rilkego, Hölderlina czy Trakla znajduje zawarte w „mowie ciszy”<sup>70</sup> ocalenie sensu, namawia nas zatem do zamieszkania w poetyckim mówieniu. Tymczasem

---

65 Pseudo-Dionizy Areopagita, *op. cit.*, s. 170.

66 „Milczenie o Bogu, do którego skłania teologia negatywna, jawi się jako wyraz najwyższego szacunku wobec Tajemnicy, a także tęsknoty za Tym, który istnieje poza wyobrażeniami i pojęciami naszego rozumu” pisał ks. Tadeusz Dzidek. Cf. T. Dzidek Ks., *Teologia apofatyczna – uznana bezradność rozumu*, w: *Granice rozumu w teologicznym poznaniu Boga*, Kraków 2001, s. 314.

67 Na taką, obrazoburczą – przynajmniej – analogię wskazywał również w swojej recenzji Paweł Śpiewak, pisząc: „Tak jak nie znamy imienia Boga, tak też nie znamy słów dla nazwania Zagłady”. Cf. P. Śpiewak, *Kamień graniczny*, *op. cit.*, s. 8.

68 Pseudo-Dionizy pisał: „czyste i niezmiennie tajemnice teologii kryją się w ciemności przewyższającej światłość, w głębi mistycznej ciszy; tam w niezgłębionym mroku promienieje całkowicie niepoznawalne i niewidzialne to, co jest największą jasnością, nieskończenie napelniając oślepienie intelektu blaskami przekraczającymi każde piękno”. Pseudo-Dionizy Areopagita, *op. cit.*, s. 163.

69 M. Heidegger, *W drodze do języka*, przeł. J. Mizera, Kraków 2000.

70 Heidegger powiada poetycko: „Język mówi jako dzwonięcie ciszy”. *Ibidem*, s. 23.

Matywiecki pokazuje, że żadna mowa, a nawet powiadanie<sup>71</sup> po Zagładzie nie jest możliwe. Świadczenia holocaustowe są niezrozumiałe, bo nie można się w nie wsłuchać, natrafiamy na ich całkowitą obcość. Wyrazem takiego stanowiska Matywieckiego jest rola, jaką pełnią w *Kamieniu...* ślady przeszłości. Mimo to, mając pełną świadomość jałowości własnego wysiłku, „u kresu swej mistycznej wędrówki Matywiecki przestaje mówić, a zaczyna słuchać. Nastaje czas odczytywania «zdań z getta»”<sup>72</sup>.

## Zagłada

Matywiecki – zgodnie z tym, co sam nam mówi – przed blisko trzydziestu laty, czytając dokumentalną prozę getta warszawskiego, zanotował następujące słowa:

Trzeba znaleźć taki styl cytowania dokumentów (pamiętników, listów, wspomnień, obwieszczeń – ale także refleksji *post factum*), aby oddać sprawiedliwość ich powadze, śmieszności, tragiczności, tragikomizmowi, nieudolnemu i prawdziwemu patosowi.

Ten styl musi wytwarzać specjalnego rodzaju, bez precedensu, dystans wobec dokumentów: dystans nie ironiczny, nie historyczno-objektywistyczny, nie epicko-artystyczny. Powinien to być dystans nieistnienia, a-teologiczny i a-humanistyczny: Ich nie ma i nic nie jest w stanie uzasadnić, ani wytłumaczyć, ani usensownić Ich nieistnienia [KG, 29].

Kilkanaście lat później, w trakcie pisania samej książki autor *Kamienia granicznego* zdał sobie sprawę, że o specjalne poszukiwanie dystansu „nie trzeba się starać – taki dystans nieistnienia po prostu istnieje...” [KG, 184]. Jest to właściwie jedyna pewna rzecz, jaką o holocaustowych świadectwach w ogóle powiedzieć można – roztaczają wokół siebie pustkę i pozostawiają nas, czytelników, bezradnymi wobec głosu, z którym się zetknęliśmy. Matywiecki pisze: „W zniszczonej po-gettowej mowie zachowały się odwzorowania zwyczajnych wymiarów zwyczajnego świata, ale nie uda mi się z nich odbudować czasu i przestrzeni” [KG, 76]; i dalej – „wokół zdań z getta jest poznawcza próżnia, przez którą biegną ku czytającemu impulsy odpychającej nicości” [KG, 183].

Wydaje się, że zdania z getta interesują autora jako pewna „obecność” czegoś, co pochodzi z nicości, ale istnieje. Ich specyficzny status implikuje postawę odbiorczą – świadectw tych nie można badać, trzeba je cytować z „zimnym” dystansem. Przede wszystkim nie stanowią one dla Matywieckiego – podobnie jak np. dla Jarosława Marka Rymkiewicza w *Umschlagplatzu* – źródła historycznego. Przypomnę, że

---

71 Nawiązuje tu do Heideggerowskiego rozróżnienia między „mówieniem”, czyli bez-sensowną gadaniną, a „powiadaniem”, o którym filozof pisał: „Ktoś natomiast milczy, nie mówi, i wiele może powiadać tym niemówieniem”. *Ibidem*, s. 189. Cf. też: M. Januszkiewicz, *op. cit.*, s. 48.

72 J. Leociak, *Umarłe getto*, *op. cit.*

w polskiej teorii historii pojawiła się już w latach dziewięćdziesiątych wyraźna krytyka tego terminu. Jerzy Topolski pisał o „micie źródeł historycznych”<sup>73</sup>. Metafora „źródła historycznego” sugeruje, że można dotrzeć do miejsca, z którego wypływa sens biegu „rzeki historii”, a więc do genezy pewnych wydarzeń. Jest to przy tym miejsce czyste (przezroczyste), z którego możemy swobodnie czerpać prawdę. Być może zdania gettowe zasadniej będzie potraktować – za Ewą Domańską – jako ślad przeszłości, z tym zastrzeżeniem, że po tych gettowych śladach donikąd nie dojdziemy lub – nieco inaczej – dotrzemy tam, gdzie istnieje Nigdzie. Autorka *Historii niekonwencjonalnych* pisze:

Próbując znaleźć termin, który bardziej pasuje do dzisiejszego „horyzontu oczekiwań” określającego możliwą przyszłość badań nad przeszłością, można zaproponować termin ślad (przeszłości) jako komplementarny i alternatywny do pojęcia źródła (historycznego). Ważne jest, jak sądzę, iż ślad zwraca uwagę na ambiwalentny status przeszłości jako takiej (jej „śladowa” obecność) i naznaczony jest filozoficznym kontekstem, w którym często pojawia się w pracach m. in. Emmanuela Lévinasa i Jacques’a Derridy<sup>74</sup>.

W przypadku cytowanych przez Matywieckiego zdań mamy do czynienia ze śladami nieistniejącego i pustoszącego. To świadectwa z „dna otchłani”, by posłużyć się nieco już zbanalizowaną metaforą abisalną<sup>75</sup>. Zdania z getta pochodzą zatem z wnętrza zdarzenia, które nie jest faktyczne. Matywiecki zauważa:

Zdarzenie tylko wtedy jest uznane za faktyczne, kiedy myśl znajdzie mu miejsce pośród innych zdarzeń faktycznych. Wówczas zdarzenie wpisane do jakiejś faktografii poddaje się nie tylko prawu własnego zaistnienia, ale i licznym porządkom „ksiąg wieczystych”, porządkom „administrowania” faktami. Zdarzenie nicości zagłady przepala te księgi, niszczy ich alfabety, porządki [KG, 18].

Na rozróżnienie między zdarzeniami (*events*) jako czymś, co zachodzi indywidualnie i konkretnie w danym miejscu i czasie (np. śmierć Cezara na schodach senatu w Rzymie w idy marcowe 44 r. p. n. e.), a faktami, które można wpisać w ciągi kauzalne, co czyni je ponadczasowymi (np. śmierć Cezara jako świadectwo kryzysu

---

73 J. Topolski, *Jak się pisze i rozumie historie. Tajemnice narracji historycznej*, Poznań 1998, s. 339.

74 E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006, s. 170.

75 „Sytuacja abisalna” to termin zaproponowany przez Barbarę Engelking. Pochodzi on od greckiego słowa *abyssos* – otchłań i „wyraża rozumienie doświadczenia zagłady jako zstępowania w otchłań, także otchłań czasu”. Cf. B. Engelking, „Czas przestał dla mnie istnieć...”. *Analiza doświadczenia czasu w sytuacji ostatecznej*, Warszawa 1996, s. 11-12.

władzy w republice), wskazywał np. Frank Ramsey<sup>76</sup> oraz Arthur C. Danto, który oddał tę myśl syntetyczną formułą: „fakty to wydarzenia poddane opisowi”<sup>77</sup>. Z kolei Donald Davidson – dla odmiany postrzegający zdarzenia podobnie do faktów – podkreślał, że ujmowanie wydarzeń w ciągu przyczynowo-skutkowe jest dla nas wszystkich istotne, a zatem niezbywalne. Wnikliwy czytelnik holocaustowych świadectw, jakim niewątpliwie jest Piotr Matywiecki, skłonny będzie raczej odbyć drogę wstecz i pokazywać niemożliwość budowania ciągów przyczynowych na podstawie śladów-zdarzeń Zagłady. Te bowiem sprawiają, że wszelkie twierdzenia gnomiczne, ponadczasowe prawdy przynoszące ukojenie, zapadają się. Wszelka „mądrość” – jak podkreśla Matywiecki – „staje się gwałtowną czasową zapaścią, brakiem, pustką sensu owijającą zdania z getta” [KG, 189].

Matywiecki wykorzystuje teksty powstałe tam i wtedy o różnej poetyce (dzienniki, odezwy, wiersze, listy). Układa świadectwa tematycznie (opaski, mury, szmugiel, pomoc społeczna, dzieci, starcy itd.). Jak sam przyznaje:

„Tematy” zniewolenia jakby się same narzucały. Zaraz po wojnie, według tego, co „przykuło uwagę”, opracowywano rozmaite „kwestionariusze historyczne” do użytku zbierających zeznania i materiały do badań żydowskiego męczeństwa. Wszystkie późniejsze badania idą za tym. Nikt już nie chce przyznać, że poddał się przykuciu, że ono jest czymś pierwotniejszym od zainteresowania poznawczego, że ono wiąże cały los [KG, 192].

Przyjrzyjmy się jednej, dowolnie wybranej „kapsułce” zatytułowanej *Dlaczego oni giną, a my mamy nadzieję?* Jej tytuł jest cytatem z przytoczonego świadectwa, składa się ona z wytłuszczonych zdań z getta oraz komentarza autora *Kamienia granicznego*.

Lewin: Dziennik. 3 VI 1942 r.:

**Pętla wokół Warszawy zacieśnia się coraz bardziej. Czy oszczędzą Warszawę i zadowolą się tylko drobnymi rzeziami i pogromami? Przykro wobec własnego sumienia stawiać tego rodzaju pytania: czymże jesteśmy lepsi od wileńskich i krakowskich Żydów? Dlaczego oni giną, a my mamy nadzieję, że przeżyjemy? Dlaczego? Dlaczego?**

- Dlaczego. To już nie jest pytanie. Nie ma go wśród pytań, na które można dać odpowiedź, ani wśród tych bez odpowiedzi. Ono jest – ale nie wśród słów, nie wśród ludzi. Dla nas go nie ma. Musiałby być Bóg. A dowodem Jego istnienia musiałoby być, że to „dlaczego” ma sens. Nie ma sensu? [KG, 433].

---

76 Cf. F. P. Ramsey, *Facts and propositions*, w: *Philosophical Papers*, red. D. H. Mellor, Cambridge 1990, s. 52-94. Po raz pierwszy tekst ten ukazał się jako: F. P. Ramsey, *Facts and Propositions*, „Proceedings of the Aristotelian Society” 1927, suppl. 7.

77 Cyt. za: L. O. Mink, *Historical Understanding*, Ithaca 1987, s. 201.

Jaką funkcję pełni tutaj komentarz Matywieckiego? Trafnie oddał to Leszek Szaruga, pisząc, że sięgając po temat pustoszący znaczenia, autor buduje swoistą Księgę Zagłady, a więc swego rodzaju Antyksięgę, za pomocą której dotykamy Nicości (w odróżnieniu od Księgi, dzięki której dotykamy Absolutu)<sup>78</sup>. Na Księgę Zagłady składają się zdania pochodzące z bezczasu, które można jedynie cytować, opatrzyć modlitewnym komentarzem. Paweł Śpiewak podkreślał, że „Ta nowa księga wymaga swoistej religijności – a ta religijność mieści w sobie starożytne, w Starym Testamencie zakorzenione szalom, błogosławiony pokój i niemożliwą do udźwignięcia obojętność wstydu”<sup>79</sup>. Spekulatywna wypowiedź Matywieckiego – „Musiałby być Bóg” – zakłada, że jedyną płaszczyzną dociekania sensowności owego zatrważającego „dlaczego?” jest boski ogląd. Dla nas, obecnie żyjących, „go nie ma”, a zatem powiedzieć możemy zaledwie *ignoramus et ignorabimus*. Więcej nawet, skoro Zagłada nastąpiła, wobec tego stało się coś nie-boskiego, to zaś powoduje, że pytanie „dlaczego” traci sens i odbiera go nam.

Podstawowym zadaniem autorskiego komentarza nie jest więc próba zrozumienia (świadeństwo pozostaje niezrozumiałe), ani wpisanie tych tekstów w obszar kultury, co w rezultacie osłabiłoby ich wymowę, lecz zachowanie ich we własnym, nicościującym horyzoncie. Komentarz służy tu unaocznieniu nieprzystawalności czy dokładniej: sprzeczności – by odwołać się do arystotelejskiego rozróżnienia<sup>80</sup> – między naszymi i ocalałymi zdaniami. Jest swego rodzaju ukoronowaniem procesu medytacji, to „modlitwa

---

78 Cf. L. Szaruga, *Dotykać nicości*, op. cit., s. 144.

79 P. Śpiewak, *Kamień graniczny*, „Ex Libris” 1994, nr 55 (dod. do „Życia Warszawy” z dn. 6 VII 1994), s. 8.

80 Zdaniem Arystotelesa istnieją cztery czynności przeciwstawienia, mówi on: „jedno drugiemu przeciwstawia się na cztery sposoby; albo jako stosunek, albo jako przeciwieństwo, albo jako brak i posiadanie, albo jako twierdzenie i przeczenie”. Z powyższego wynikają cztery rodzaje przeczenia, którymi – w kolejności malejącej radykalności – są:

- a) sprzeczność (*contradictio*) dotyczy całości bytu, nie ma medium między tym, co zniknęło, a tym, co się wyłoniło, np. absolutne istnienie jest sprzeczne z Absolutną nicością;
- b) brak (*privatio*) podobnie jak wyżej, ale w odniesieniu do części bytu, a nie jego całości, np. wybite oko, nie jest już okiem;
- c) przeciwieństwo (*contrarietas*) dwa byty są różne, istnienie jednego przekreśla możliwość istnienia drugiego, ale mają one coś wspólnego, co daje nam możliwość ich zestawiania, np. czerń i biel, są przeciwne, ale obie są barwami;
- d) przeciwstawienie relatywne (*oppositio relativa*) różnią się, ale nawzajem określają istotowo, np. ojciec i syn.

Cf. Arystoteles, *Kategorie*, rozdz. 10: *Cztery klasy przeciwieństw* oraz 11: *O przeciwieństwach (ciąg dalszy)*, 11b-14a. Stagiryta odwołuje się do tej poczwórnej klasyfikacji również w: *Idem*, *Metafizyka*, księga I (X), rozdz. 4: *Przeciwieństwo*, 1055a-b oraz w: *Idem*, *Topiki*, ks. II, rozdz. 8 i ks. V, rozdz. 6.

złożona ze «zdań z getta»<sup>81</sup> lub – jak pisze Bożena Umińska – kamienie rytualne kładzione na żydowskich grobach<sup>82</sup>. Matywiecki swoje *credo* wyraża w następujący sposób:

Nie chciałbym, żeby te sekwencje cytatów zmierzały do point, konkluzji, żeby dawały się wykorzystywać jakiemuś pouczeniu albo grom różnicujących się i uogólniających sensów. Już raczej niechby w poczuciu bezradnego świadczącego zasklepiały się same na sobie, na tym, że są jedynymi istniejącymi w każdej terażniejszości faktami [rozumianymi jako „zdarzenia” – B.K.] zagłady – A że to fakty tylko słowne? – To problem słów, nie faktów... [KG, 193].

Podobną postawę względem świadectw zastosuje w swojej wcześniejszej od książki Matywieckiego syntezie Martin Gilbert<sup>83</sup>. Brytyjski historyk, tak jak Matywiecki, nie unika osobistego nastawienia do tematu, wprowadzając – co jawnie odbiega od historycznego obiektywizmu – siebie do tekstu, decyduje się również na niemal całkowite powierzenie głosu ofiarom<sup>84</sup>. Wydaje się, że Gilbert wierzy w możliwość ocalenia sensu świadectw przy pomocy ich powtórzenia, podobnie jak np. Giorgio Agamben, który pisał o możliwości ocalenia głosu tego, który sam nie może świadczyć, przy pomocy języka świadków<sup>85</sup>. Matywiecki sugeruje, że głosu tego ocalić się nie da, rozpadł się bowiem język, który mógłby uczynić ten głos zrozumiałym. Stajemy wobec całkowitej pustki.

## Na koniec

Komentarz narosły wokół *Kamienia granicznego* dowodzi, że tekst Matywieckiego jest w dużej mierze nieprzekładalny. By wiernie transponować, objaśnić lub choćby tylko podążać krok w krok za myślą Matywieckiego, trzeba dokonać próby wypożyczenia, zaaplikowania jego – wysoce „zaraźliwego”, jak pisze Bożena Umińska<sup>86</sup> – języka, ewentualnie wymyślić idiolekt

81 L. Szaruga, *Dotykać nicości*, op. cit., s. 147.

82 B. Umińska, *W nieludzkiej ziemi*, „Książki” 1994, nr 9 (dod. do „Gazety Wyborczej” z dn. 7 IX 1994), s. 5.

83 M. Gilbert, *The Holocaust. The Jewish Tragedy*, London 1986.

84 Tak Gilbert czyni np. w rozdziale XVI zatytułowanym *Eye-witness to mass murder*, gdzie dokonuje tylko krótkiego wstępu i podsumowania. *Ibidem*, s. 252-279.

85 „Język świadectwa jest językiem, który już nie znaczy, a mimo to, właśnie przez ową asemantyczność, sięga ku temu, co pozbawione języka przyjmując w siebie pewną odmienną asemantyczność, asemantyczność świadectwa całkowitego, jakie daje ten, kto z definicji nie może o niczym zaświadczyć” – pisał Agamben. Cf. G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek (Homo sacer III)*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 39.

86 B. Umińska, *W nieludzkiej ziemi*, op. cit., s. 5.

kompatybilny z jego narracją. W związku z tym, że to pierwsze wiązałyby się z naśladownictwem, a drugie wymagałyby gigantycznego wysiłku, komentatorzy utworu starali się przeważnie dokonywać pewnego przekładu sensów przy pomocy własnej dykcji. Ponieważ książka Matywieckiego zmierza do oddania istoty zjawisk i jest w dużej mierze poetycka, czytający próbowali wnikać w „głębokie sedno” opisywanych przez niego kategorii, co w krótkich szkicach było karkołomne i dawało niezbyt zadawalający – w zamierzeniu liryczny, w efekcie często nadmiernie kliwy – efekt<sup>87</sup>. Zdarzało się również, że recen-zenci próbowali kierować tekst na tory zupełnie mu obce, co ewidentnie wynikało z braku zrozumienia zamysłu Matywieckiego. Na przykład Mieczysława Buczkówna pisała: „brak mi w tej książce świadectw o faktach współczucia, więcej, przykładów ofiarności, niesienia pomocy ze strony społeczeństwa polskiego, ukrywania Żydów, za które groziła kara śmierci – i były takie wypadki, gdy rozstrzeliwano całe rodziny”<sup>88</sup>. Mamy tu do czynienia z wyraźną retoryką „rywalizacji na cierpieniu”. Z kolei Mirosław Strzyżewski wskazywał na zagładę Cyganów, „narodów azjatyckich i afrykańskich” jako na wydarzenia, które podważają unikalność Holocaustu, co jawnie kłóci się z horyzontem Matywieckiego<sup>89</sup>. Takie, roszczeniowe postawy oraz próby korygowania tekstu stawiane są zupełnie obok utworu i dają się przez niego samego zdekonstruować. Z kolei inne, fragmentaryczne odczytania, wybierające jedynie autobiograficzne aspekty książki (*vide* omówienia Łysaka i Ubertowskiej), w jakiś sposób ogoławają ją z bogactwa sensów, gubiąc jej najbardziej radykalne przesłanie.

Lektura *Kamienia granicznego* przysparza jeszcze jednej, zasadniczej trudności. Tekst i zawarte w nim sensory są całkowicie bezkompromisowe, a co za tym idzie narażają czytającego na fundamentalne, zagrażające jego istocie niebezpieczeństwo. Sama książka jawi się jako tekst samoświadomy – obnażający podstawy ucieczki myślenia od Zagłady. Matywiecki podkreśla, że „Umysły nie chcą uznać swego współbytu z rzeczywistością getta, nie chcą być podmiotami takiej przedmiotowości [...] odwracają się od ludzi z getta, aby nie zbliżyć się do prawdziwego powodu śmiertelnego lęku – do przerwania splotu myśli i świata” [KG, 57 i 59]. Objawia

---

87 Takim poetyckim językiem posługują się np. Leszek Szaruga i Mieczysława Buczkówna. Cf. L. Szaruga, *Dotykać nicości*, *op. cit.* oraz M. Buczkówna, *Przymus moralnego uczestnictwa*, „Wiadomości Kulturalne” 1994, nr 17, s. 9. Ta ostatnia kończy swoje omówienie patetycznymi słowami: „Można w tej książce odnaleźć Conradowskie przesłanie odważnej solidarności w walce z żywiołem zagłady – złem, szlachetną próbę przezwyciężania rozpacz, samotności ludzkiego istnienia w dobrowolnym akcie uczestnictwa w zagładzie innych. W kamieniu granicznym pamięci”.

88 M. Buczkówna, *op. cit.*

89 Cf. M. Strzyżewski, *op. cit.*

się to dwoma rodzajami zniecierpliwienia:

- zniecierpliwienia małego, wynikającego z pochylania się nad przeszłością, co w „pędzących przed siebie” czasach uznawane jest za płonne

oraz

- zniecierpliwienia dużego, kiedy „rozważanie masowego morderstwa konfrontuje myśl z nagle zapanowującą nad czasem absolutną nie-czasowością” [KG, 26].

To właśnie lęk przed nicością sprawia, że odwracamy twarz od Zagłady jako emanacji nicości, ale i od narażającego nas na „myślenie nicości” *Kamienia granicznego*.

Jestem w pełni świadom tego, że również ta analiza, okazuje się – jakkolwiek konwencjonalnie by to nie zabrzmiało – w dużej mierze niewystarczająca. Szeregu wątków nie podejmowałem. Rozwinięcia wymaga zawarty w *Kamieniu granicznym* opis powojennej świadomości zbiorowej, przestrzeni pozagładowej, kategorii wstydu, współodpowiedzialności, pamięci i wielu innych. Niemożność kompleksowego podejścia do książki związana jest z jej niesłychanym treściowym bogactwem. Rozprawa Matywieckiego w dalszym ciągu czeka na swoich cierpliwych egzegetów, którzy wejdą za jej pomocą na drogę całkowitej negatywności. W pełni zgadzam się z opinią Anny Nasiłowskiej, która pisała, że autor „wnikając w filozoficzne aspekty całej sprawy, wydobył ją z ciągłych dyskusji na temat antysemityzmu [...] Matywieckiemu udało się coś absolutnie niezwykłego: nie zrobił ani jednego fałszywego kroku, nie zbanalizował niczego, utrzymał się na wysokości, jaką sam wyznaczył. Pogodził własną biografię, filozoficzną problematykę nicości i historyczne doświadczenie”<sup>90</sup>.

Wszelkie odczytania *Kamienia granicznego* pozostają zatem niedoczytaniami. Paradoksalnie, najbliższy oddania złowieszczonego znaczenia książki był jej największy przeciwnik – Mirosław Strzyżewski. Nadając swojej recenzji tytuł *Droga do nikąd*<sup>91</sup>, Strzyżewski sugerował, że myślenie Matywieckiego jest bezużyteczne, nierozwijające, tymczasem mimowolnie odsłonił drugi sens, czyli zmierzenie się z pustką – z owym nigdzie. Rzeczywiście *Kamień graniczny* stoi przy takiej drodze, która wiedzie dalej w kierunku nicości. Misja „pogrobowca Zagłady” jest zatem całkowicie odosobniona. To droga, na którą nikt poza pisarzem nie był w stanie tak bezkompromisowo wkroczyć.

---

90 A. Nasiłowska, *Świadectwo wobec nicości*, op. cit.

91 M. Strzyżewski, op. cit.



## Beata Przymuszała

### Żyd. Polak. Piętno – aporia, rozdzarcie, bezsilność... Wokół pytania *Kim jestem?* Piotra Matywieckiego

Pytanie o tożsamość w przypadku Piotra Matywieckiego ma swoje dwa mocne punkty odniesienia – pierwszy z nich stanowi *Kamień graniczny* z 1994 roku, drugi – wypowiedź bez tytułu, zamieszczona w 1996 roku w „Znaku”<sup>1</sup>, którą pisarz w nieco rozbudowanej postaci opublikował w swym zbiorze *Dwa oddechy. Szkice o tożsamości żydowskiej i chrześcijańskiej*, wydanym w 2010 roku. Są to wypowiedzi pod względem formy niemal nieporównywalne: trudny w odbiorze, podważający porządkujący opis, silnie emocjonalnie nacechowany i jednocześnie fragmentaryczny tekst *Kamienia...* (oparty w dużym stopniu na analizach filozoficznych i cytatach pochodzących z tekstów ocalałych z warszawskiego getta) ostro kontrastuje z bardziej przejrzystym trybem eseistycznym z *Dwóch oddechów*. Mimo tej trudności warto zwrócić uwagę na to, w jaki sposób późniejszy z tekstów pisarza odnosi się do *Kamienia granicznego*, tej „karkołomnej próby opisania historii nieprzeżytej, zaledwie zaznaczającej się w horyzoncie życia autora, a zarazem w sposób niezwykle głęboki determinującej jego tożsamość”<sup>2</sup>.

W książce z 1994 roku Matywiecki pisał: „Nie jestem ożywioną cielesnie i duchowo odroślą z moich przodków. Jestem częścią nie istniejącej całości, martwo z martwych poronioną” [KG, 79]. Niewypowiedzianym odniesieniem tych zdań jest bardzo ważne słowo w *Kamieniu granicznym* – „pogrobowiec”<sup>3</sup>. Tomasz Łysak, analizując traumatyczny wymiar książki, stwierdzał, że figura pogrobowca może być ujmowana „jako figura wpisana w żydowskie «ja» po Holocauście”<sup>4</sup>. Ale łączy się z nią także kwestia sukcesji – następstwa prawnego<sup>5</sup>.

Interpretacja Łysaka przywołuje problem dziedziczenia traumy (badacz czyta książkę Matywieckiego jako ujęcie niemożliwości jej przepracowania<sup>6</sup>), wskazując jednocześnie na obecną w *Kamieniu...* kwestię dziedziczenia praw do wypowiedzania się w imieniu ofiar:

---

1 P. Matywiecki, „Znak” 1996, nr 3.

2 A. Ubertowska, „Świadectwo-trauma-głos. Literackie reprezentacje Holokaustu, Kraków 2007, s. 189.

3 „Jestem pogrobowcem Zagłady Żydów” [KG, 13].

4 T. Łysak, *Trauma przedstawiona – trauma zapośredniczona: «Kamień graniczny» Piotra Matywieckiego*, w zbiorze: *Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze*, pod red. W. Boleckiego i R. Nycza, Warszawa 2004, s. 301.

5 Badacz wspomina o tym w odniesieniu do możliwości reprezentowania ofiar Zagłady, a nie w kontekście samego użycia słowa „pogrobowiec”. Cf. *ibidem*, s. 299-301.

6 *Ibidem*, s. 304.

W napięciu pomiędzy biologicznym naznaczeniem a uprawomocnieniem biografii kryje się według niego [Matywieckiego – B.P.] paradoks życia po katastrofie, o której nie sposób zaświadczyć, korzystając z własnego doświadczenia<sup>7</sup>.

Pytanie o prawo do wypowiedzania się zostało postawione także w eseju z 2010 roku: „człowiek zawsze stawia sobie pytania, czy będąc przez zagładę odcięty od prawdziwego żydowskiego świata, ma prawo nazywać się Żydem” [DO, 8]. Powtarzanie tego pytania potwierdza istnienie ważnego dla ujęcia własnej tożsamości problemu. Opisując go w książce z 1994 roku, Matywiecki w taki sposób zakreśla punkt odniesienia swych rozważań:

Wróćmy do tego, co istniejące, żywe, osobowe. Co przez świadomość własnego życia osobowego (choćby była absurdalna) łączy tamte czasy z tymi. Urodziłem się w 1943 roku, w Warszawie, z matki Żydówki i ojca Żyda. [KG, 22]

Natomiast w 2010 roku powyższe zdanie pojawia się w trochę innym kontekście:

Jestem żydem. Jestem chrześcijaninem. Jestem Żydem. Jestem Polakiem. Urodziłem się w Warszawie w roku 1943 z matki Żydówki i ojca Żyda – i do dzisiaj mieszkam w tym mieście. To sprawa biografii. [DO, 5]

Istotna dla moich analiz jest różnica między tymi tekstami: zwrócenie uwagi na dokonane niewiele później (po dwóch latach) dookreślenie swej tożsamości. *Kamień graniczny* można czytać bez kontekstu jej „podwójności”<sup>8</sup>, dla późniejszych wypowiedzi jest ona priorytetowa i dlatego chcę ją uczynić przedmiotem bardziej szczegółowych analiz. Chcę także przyrzeć się kwestii sukcesji (prawa do dziedziczenia): czy ulega ona zmianie w przypadku rozbudowanej formuły tożsamości?\*

\*\*\*

W eseju-wyznaniu Piotr Matywiecki podkreślił, iż jego starania o docieranie do zrozumienia dzisiejszego znaczenia bycia Żydem w dużym stopniu pogłębione zostały przez studia nad „przypadkiem Tuwima”, zwłaszcza, jeśli chodzi o „maski wtlączone

---

7 *Ibidem*, s. 299. Cf. KG, 18 („Czy mam «cywilne prawo» spadkobrania osobowego bytu po ich osobach? Czy mogę rościć sobie prawo «zastępstwa», reprezentowania swoją osobą ich osób w świecie żywych?”).

8 Piotr Matywiecki odrzuca to określanie i stąd cudzołzów w moim tekście – cf. DO, 11.

\*Dziękuję Joannie Roszak, Anicie Jarzynie, Agnieszce Czyżak i Kindze Piotrowiak-Junkiart za uwagi w trakcie dyskusji nad tym tekstem.

na twarz Żyda i przez samego Żyda sobie nakładane”<sup>9</sup>. W dyskusji poświęconej Tuwimowi, która odbyła się w 2013 roku w Warszawie, Matywiecki wskazał na – jego zdaniem – charakterystyczny dla dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych Żydów problem teatralizowania własnej narodowości, dokonywany przez nich wobec Europejczyków. I chociaż autor *Kamienia granicznego* nie rozwija tego wątku, to wyraźnie kwestia „wzajemnie [...] narzuconej i wymuszonej” teatralizacji zachowań pojawia się w kontekście nieznajomości i stereotypowości postrzegania Żydów w czasie przedwojennym<sup>10</sup>. Brak wiedzy wzmagałby więc konwencjonalność zachowań.

Wypowiedź o Tuwimie jest szczególnie znamienita dla procesu rozumienia własnej tożsamości – jak wspomniałam, tekst eseju Matywieckiego ukazał się w pierwotnej wersji w 1996 roku w „Znaku”, ale bez tej cytowanej wzmianki, więc jej dodanie (wynikające bezpośrednio z podjęcia pracy nad książką o poecie) świadczy o pojawieniu się istotnego dla autora *Kamienia granicznego* punktu odniesienia i dlatego należy poświęcić mu więcej uwagi<sup>11</sup>.

Żydowskość jako rodzaj maski, teatralnego gestu – wrażenie sztuczności, które pojawia się przy określaniu poczucia własnej żydowskości, nazwie Matywiecki „nienaturalnością”: „Nie można być dzisiaj Żydem w sposób «naturalny»” [DO, 8]. Tłumaczy to zarówno cezurą Zagłady, która radykalnie i ostatecznie zniszczyła tamten żydowski świat, uniemożliwiając poczucie ciągłości, jak i wskazując na problem wyboru tożsamości jako rodzaju obronnego gestu (będącego manifestacyjnym podkreśleniem przeciwstawienia się antysemityzmowi). W tym ujęciu etniczna przynależność, przestając być „oczywista” (bo jest „nienaturalna”), staje się elementem wyboru, który jednak jest, siłą rzeczy, uwikłany w różnego rodzaju tak indywidualne, jak i społeczne wyobrażenia.

Niejednoznaczność narodowej przynależności nie ogranicza się tylko do sytuacji bycia Żydem/Żydówką, dodatkowo komplikuje ją kwestia – wynikająca z życia w diasporze – związku z narodem, wśród którego się żyje. Poczucie, że należy się do dwóch narodów, że wybiera się obie tożsamości etniczne, nie zawsze bywa przecież postrzegane jako odczucie „oczywiste”<sup>12</sup>.

---

9 *Ibidem*, s. 8.

10 *Cf. Julian Tuwim. Dyskusja z udziałem Aliny Molisak, Belli Szwarzman-Czarnoty, Michała Głowińskiego i Piotra Matywieckiego. „Midrasz” 2013, nr 5, s. 14. Uwagi Piotra Matywieckiego padają po słowach Aliny Molisak o nieznajomości kultury żydowskiej przez Tuwima.*

11 *Cf. P. Matywiecki, \*\*\*, op. cit., s. 34-35 i DO, 8-9.*

12 Kwestia podwójnej tożsamości jest przedmiotem klasycznych już badań – do najważniejszych prac należą: J. Błoński, *Autoportret żydowski*, w: *Kilka myśli, co nowe*, Kraków 1985; E. Prokop-Janiec, *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*, Kraków 1992; J. Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*, Kraków 1996; W. Panas, *Pismo i rana. Szkice o problematyce polsko-żydowskiej*, Lublin 1996; M. Adamczyk-Garbowska, *Odcienie tożsamości. Literatura żydowska jako zjawisko wielojęzyczne*, Lublin 2004; M. Melchior, *Zagłada a tożsamość. Polscy Żydzi ocaleni na „aryjskich papierach”. Analiza doświadczenia biograficznego*, Warszawa 2004. Z najnowszych

Oba elementy poczucia własnej tożsamości, „nienaturalność” tak żydowskości, jak i domagające się wyjaśnienia bycie Żydem oraz bycie Polakiem, stanowią istotną i bolącą część odpowiedzi na tytułowe pytanie eseju *Kim jestem?* Dookreślając własne problemy z odpowiedzią, pokazując, jak bardzo obawia się jej zależności od opinii innych [DO, 11] – którzy mieliby przyznać sobie rzekome prawo do decydowania o tym, kim on może się czuć – Piotr Matywiecki mocno zaznacza, iż ważną otoczką pytania o tożsamość okazuje się aura neurotyczności. Wynika ona z samej istoty problemu, którym jest „żydowskość i polskość w jednym społeczeństwie” [DO, 6].

Neurotyczność w potocznym ujęciu oznacza nadwrażliwość, pewne przeczulenie, nadmierne wyostrenie reakcji – wiąże się więc z nią przypuszczalna nadwyżka znaczeń, możliwość przerysowania sensów, ich zniekształcenia. Deformacyjny charakter neurotycznego postrzegania i myślenia niekoniecznie jednak musi prowadzić do poznawczej kłębki, nie musi też uniemożliwiać rozpoznania problemu. Zdaniem Matywieckiego:

Neuroza chwilami zaciemnia – emocja wyradza się w skrępowanie, skrępowanie w tabu i lęk. [...] Ale przecież bywa, że neuroza rozjaśnia. Pozwala pytać o istotę: Czym jest narodowa tożsamość osoby? [...] Jeśli więc neuroza powstrzymuje przed pytaniem o bycie Żydem, Polakiem – to ta sama neuroza gwarantuje, że pytanie wydobywa się na powierzchnię [DO, 7].

W takim ujęciu neurotyczność przestaje się traktować jako lekceważące określenie, pozwalające pominąć argumenty, staje się ona raczej, przy świadomości jej możliwych ograniczeń, znakiem skumulowanej niejednoznaczności, niepewności, obolałości, które wskazują na – nawet, gdy częściowo ukrywany (względnie spychany w niepamięć), to jednak cały czas żywy – problem, którego nie sposób czysto racjonalnie rozwiązać. Neuroza jest wypadkową odczuwania własnego bólu, strachu, które wpływają na doświadczanie świata – jest rodzajem reakcji na to wszystko, co zbyt dotkliwie nas uderzyło. Jednym słowem: odsłania to, co wciąż boli. Neurotyczność, przywołując pewien nadmiar, przerysowanie, może w takim ujęciu wiązać się także z wrażeniem nienaturalności, „gry” – będąc jednym z możliwych jej przyczyn czy wyjaśnień.

Sposób, w jaki Matywiecki mówi o tożsamości, wskazuje na jej wymiar egzystencjalny: pytanie o poczucie narodowej tożsamości jest pytaniem osobistym, pytaniem uwikłanym w różne konteksty, trudnym i mogącym sprawić ból. Autor *Kamienia granicznego* podobnie potraktował ten problem w przypadku Tuwima. Refleksje na temat skomplikowanego charakteru deklaracji poety co do

---

opracowań poruszających problem dwunarodowości – cf. m. in. *Żydowski Polak, polski Żyd. Problem tożsamości w literaturze polsko-żydowskiej*, pod red. A. Molisak i Z. Kolodziejkiej, Warszawa 2011; E. Prokop-Janiec, *Pogranicze polsko-żydowskie. Topografie i teksty*, Kraków 2013.

narodowej przynależności tym bardziej są więc ważnym kontekstem dla wyznania Matywieckiego, iż – jak sam zaznaczał – zainteresowanie Tuwimem ma w jego przypadku charakter osobisty [TT, 7] i dlatego należy mu poświęcić więcej uwagi.

Charakteryzując narodowościowe problemy Tuwima, Matywiecki pisał właśnie o neurotyczności poety, o jego społecznym dystansowaniu, mogącym wywoływać poczucie obcości, o lęku przed tym, co żydowskie [TT, 259, 303, 266]. Zarysowany przez monografistę obraz odsłania postać nie tylko wrażliwego człowieka, ale i osoby uwikłanej w zbiorowe wyobrażenia, próbującej zarówno stworzyć własne poczucie tożsamości, jak i uzależniającej je od odczuć innych. Ten proces przeciwstawienia się światu i narzucanemu przez niego porządkowi, zderza się z uleganiem jego prawom, gdy poeta zaczyna się przed nim bronić, wpadając w koło samozaprzeczeń.

Poczucie zależności od opinii innych było widoczne nie tylko w ciągłej walce przeciwko oskarżeniom antysemitów, ale i w nieustannej gotowości do sygnalizowania „bolącego tematu” (jak w świetnej anegdocie Zofii Starowieyskiej-Morstinowej o skomentowaniu przez Tuwima faktu podania naleśników jako „taktowanego zaserwowania macy”, co stanowiło gest uprzedzający ewentualne pytania [TT, 258-259]). Prowadziło to często Tuwima do postawy najbardziej niejednoznacznej w jego twórczości – do przejmowania taktyki stosowanej przez wrogów. Matywiecki pisał o komizmie opartym na „drastycznej jednoznaczności” między „antysemityzmem i obroną przed nim”, stwierdzając jednak, iż poeta niekiedy „po prostu antysemityczne poglądy wyrażał” [TT, 289, 299]. Pokazując jego uwikłanie w ówczesne postrzeganie Żydów przez Polaków, wskazywał, jak bardzo Tuwim obawiał się „żydowskości” – czyli żydowskiej ulicy będącej dla wielu ówczesnych ucieleśnieniem najgorszych stereotypów – i dlatego pisał wręcz o jego „atawistycznym lęku przed Żydami”, charakterystycznym także dla części zasymilowanych Żydów [TT, 297]. W olbrzymim stopniu lęk ten wynikał z nieznamości Żydów apoteozujących własną kulturę [TT, 321], co pozwalało posługiwać się ujęciami stereotypowymi – i tak toczyło się koło zafalszowań.

Paradoksalność sytuacji autora *Kwiatów polskich* najlepiej oddaje następujące stwierdzenie Matywieckiego:

Był Żydem i był nie-Żydem w Żydzie.

Wiedział, że jest Żydem, akceptował to, że jest Żydem, akceptował swoją żydowskość – ale w pewnym sensie nie akceptował ż y d o s t w a w sobie. [TT, 303]

Opis poczucia bycia Żydem jest oparty na sprzeczności, wymyka się wprawdzie logice, ale służy przybliżeniu egzystencjalnego doświadczenia, które nie daje się uprościć sylogistycznym ujęciem. Nie tylko dlatego, że jest to kwestia bardziej związana z odczuwaniem niż z intelektualnym namysłem, ale i z uwagi na jej, różnego typu, społeczne uwikłanie. W ujęciu Matywieckiego Tuwim przed wojną był

uosobieniem stereotypu jednocześnie dobrego i złego Żyda – grał nimi w zależności od kontekstu:

...serio i prześmiewczo, w ataku i w obronie. Równie często usiłował wyzwolić się spod jego wpływu, ale gdy tylko czuł się w pewnym stopniu wolny (bo całkowicie wolny nie był nigdy), manifestował bezradność samookreśleń i gestów społecznych. Chyba nie czuł a u t e n t y z m u własnego żydostwa [...]. [TI, 304]

Wskazując na problem nienaturalności bycia Żydem, autor *Twarzy Tuwima* podkreśla zarazem, iż jest to sytuacja pojawiająca się jeszcze przed Zagładą [TI, 304]: mocno akcentuje odgrywanie żydowskości, prezentowanie jej jak przyjętej roli, w zależności od tego, do kogo jest skierowane „przedstawienie” (rozumiane jako samoprezentacja, będąca zarazem spektaklem).

Wszystkie wewnętrzne niezborności, zapętlenia są wyrazem poczucia silnego zdystansowania: i przez Żydów, i przez Polaków Tuwim nie był traktowany jako obcy, ale i zarazem nie był postrzegany jako swój [TI, 303]. Ten kolejny z paradoksów odsłaniający niepewną przestrzeń, w której autor *Rzeczy czarnoleskiej* się poruszał, prowadzi znów do problemu wyczulenia uwagi, reagowania na niejasną sytuację. Matywiecki analizując neurotyczność Tuwima, pisze o dramacie, który na zewnątrz mógł sprawiać wrażenie przesadności, nadmiaru, niepotrzebnej reakcji<sup>13</sup>, podczas gdy – kalezcząc twórcę – odsłaniał jednocześnie najbardziej wrażliwą część jego „ja”. Atakując, Tuwim bronił się przed wszelkiego typu zarzutami stawianymi wprost i nie wprost, co bywało jednak często rozumiane jako wyraz siły, jako rodzaj skutecznej ochrony. Ale nie zdawano sobie sprawy, jak bardzo niszczyły go te zarzuty, jak mocno na niego wpływały: tu tkwi, zdaniem monografisty, najważniejsza tragedia życia poety [TI, 258-260].

Tragedia ta ma wymiar nie tylko jednostkowy, odzwierciedla szerszy dramat, wynikający z zetknięcia kultur. Nie negując, w żadnym razie, wartości, jakie to zetknięcie może wytwarzać, Matywiecki pisze jednak wprost o niszczącym w przypadku Tuwima charakterze tego zderzenia odmiennych społeczności. Jak zaznacza, ten „przypadek” dla innych, dla samego poety stanowił „chaos i dramat mnóstwa «przypadków» w jednej osobie, w jednym «ja»” [TI, 262]. I dlatego stwierdza: „Życie na styku kultur nie zawsze wzbogaca. Czasem upokarza, nie wzbogacając nawet w ten rodzaj nieszczęścia, który jest twórczy. Zadawano mu ból i on – broniąc się – ból zadawał” [TI, 263]. Warto podkreślić, iż Matywiecki opisuje tu jednostkowy wymiar życia

---

13 „...Iwaszkiewicz ma lekki żal do Tuwima o nadwrażliwość w tym względzie. «Skrzywienie psychiki»... A więc powinna istnieć norma zachowania wobec takich ataków? Normą mogłoby być niereagowanie. Zatem bezbronność? Przeciwnie. Reakcje Tuwima – po latach skumulowanego poczucia krzywdy – były gwałtowne”. [TI, 288]

pomiędzy kulturami: znaczenie dorobku Tuwima dla polskiej zbiorowości nie może nie uwzględniać ceny jego upokorzenia. To jej ciemna, często pomijana strona.

Rozpoczynając monografię, autor *Twarzy Tuwima* zaznacza, że osoba poety ma charakter symboliczny dla polskich Żydów, dodaje, iż stosowane przez niego gesty obronne były często przez nich naśladowane. I dlatego właśnie opisana przez Matywieckiego nieoczywistość żydowskości, wrażenie jej nienaturalności oraz neurotyczne reakcje na sytuacje podważające własne poczucie tożsamości – wszystkie te problemy związane z polsko-żydowską tożsamością – powinny być jednym z istotnych kontekstów dla odczytania eseju autora *Kamienia granicznego*.

Nienaturalność bycia Żydem i nienaturalne (nadmierne, wystrzone) reakcje na pytania, sugestie dotyczące własnej tożsamości – również w przypadku Tuwima Matywiecki bardzo mocno podkreśla konieczność zmiany podejścia do tzw. „przewrażliwienia”. Przywołując utrzymaną w tym duchu opinię Iwaszkiewicza o poecie, zauważa ironicznie, iż najlepiej byłoby nie reagować na dwuznaczne przytyki, ponieważ w innym przypadku jest się zawsze oskarżonym o wyolbrzymianie problemu<sup>14</sup>. Dwuznaczność tej sytuacji opiera się na mechanizmie przerzucającym odpowiedzialność z osoby dokonującej przytyków, aluzyjnie nawiązującej do kwestii pochodzenia, na osobę, która jest ich adresatem. Złymi intencjami obciąża się ofiarę tzw. „żartu”, uważając, że gdyby nie miała problemu, nie reagowałaby nadmiernym oburzeniem, czy nie czuła się dotknięta. Ofierze pozostaje więc wycofanie się (stąd pytanie Matywieckiego o to, czy Tuwim był skazany na bezbronność...) lub poddanie regułom gry ze świadomością możliwości poniesienia konsekwencji w postaci etykiety osoby nadwrażliwej.

Opisany mechanizm sytuacji skazującej ofiarę na podrzędną pozycję w taki sposób, że prawie niemożliwe jest odsłonięcie praw, którym musi się poddać, jest bardzo bliski klasycznej już refleksji Ervinga Goffmana na temat społecznego ujęcia piętna. Przedstawiając koncepcję piętna jako naznaczenia pojawiającego się w relacjach z innymi, zarysowuje on obraz jednostki o „zranionej tożsamości”: osoby, która w kontaktach z ludźmi nienaznaczonymi jest w stanie nieustannie podwyższonej czujności, która sprawdza wciąż, jak jest przez nich postrzegana<sup>15</sup>.

I tu właśnie pojawia się możliwość uwagi o nadmiernym wyczuleniu – łatwo sprowadzalnym do nadwrażliwości. Zdaniem Goffmana:

Osoba z piętnem oscyluje niekiedy między kuleniem się ze strachu a arogancją, [...] zwykła interakcja twarzą w twarz może się wymknąć spod kontroli.

---

14 Cf. *ibidem*.

15 E. Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, przeł. A. Dzierżyński, J. Tokarska-Bakir, Gdańsk 2005, s. 46 („W nosicielu piętna narasta [...] poczucie niepewności wynikające z tego, co inni «naprawdę» o nim myślą”).

Sugeruję zatem, że napiętnowana jednostka [...] będzie miała szczególne powody, by uważać, iż mieszane kontakty prowadzą do nerwowej i chaotycznej interakcji. Jeśli tak jest, to można podejrzewać, że my, normalsi, również będziemy uważać te sytuacje za niepewne. Będziemy odbierać nosiciela piętna jako jednostkę albo zbyt agresywną, albo też nazbyt zahamowaną<sup>16</sup>.

Socjolog rozbudowuje opis, tutaj niepewność zachowania obejmuje także osobę, która nie jest w jakikolwiek sposób „nacechowana”, co powoduje, że stopień zawyżonych wzajemnych interpretacji zaczyna się zapętląć.

Istotny dla rozważań o „wyczulonej”, neurotycznej tożsamości jest fragment analiz poświęcony próbom rozwiązania „nienaturalności” relacji, zminimalizowania skutków skomplikowanego ciągu domysłów, jakie ludzie mają na swój temat. Goffman przytacza opinie badaczy („profesjonalistów”), którzy radzą, by osoby w jakikolwiek sposób nacechowane, nie ukrywały swojej sytuacji, doceniały akceptujące ich samych wysiłki innych ludzi i pomagały im w zrozumieniu, że są takimi samymi osobami jak oni<sup>17</sup>. Ironiczny komentarz socjologa wyraźnie podkreśla, iż tzw. „normalsi” pozostają wciąż na swojej lepszej pozycji – to napiętnowani muszą wykazać się wyrozumiałością, umiejętnością rozładowywania napięć, zdolnością do tłumaczenia, że są „też” ludźmi...

Od jednostki z piętnem oczekuje się, aby swoim zachowaniem nie dawała do zrozumienia, że jej brzemień jest ciężkie ani że dźwiganie go sprawiło, iż stała się inna niż my. [...] Jednostka może nawet zostać nakloniona do tego, by przyłączyć się do normalsów w sugerowaniu niezadowolonym członkom własnej grupy, iż te afronty, na które oni są wyczulenii, są tylko wymyślone<sup>18</sup>.

Chronienie osób będących w lepszej sytuacji sprawia, że nie muszą zmienić swojego myślenia, poza tym – w każdej chwili mogą oskarżyć napiętnowanych, że to oni są winni niezręcznościom (którym powinni zapobiec), albo że sami wymyślają własne problemy. Goffman zwraca uwagę na błędne koło, które stworzono dzięki radom typu „odkrycie się, nie róbcie problemu”: cała kwestia została sprowadzona do odsłonięcia piętna, przy czym – samo piętno nie zniknęło...

Nawet kiedy jednostce z piętnem mówi się, iż jest istotą ludzką jak każda inna, informuje się ją jednocześnie, że niemądrze byłoby ukrywać piętno czy zawieść grupę, do której się należy. Dowiadyuje się zatem, że jest taka jak inni, a zarazem, że taka nie jest, a wypowiadający

---

16 *Ibidem*, s. 50.

17 *Ibidem*, s. 157-164.

18 *Ibidem*, s. 165, 166.



się nie są zgodni co do tego, z którym z tych stanowisk powinna się bardziej identyfikować. Ta sprzeczność i ironia są jej przeznaczeniem<sup>19</sup>.

W takim ujęciu napiętnowanie przypomina rodzaj pułapki bez wyjścia: wszystkie próby jej opuszczenia raczej komplikują sytuację, niż ją rozwiązują. Próba pokonania piętna miałby charakter aporetyczny: zwyciężyła się je przecież po to, by stać się „takim, jak inni”, a to znaczy, że takim się nie jest. Piętno wciąż pozostaje problemem.

Goffman trafnie uchwycił pozorną naturę działań próbujących „normalizować”, unikających zarazem samych rozważań o zasadności tej „normalizacji”. Oczywiście, istotna jest dla niego w tym opisie także perspektywa teatralizacji ludzkich zachowań. Przedstawiony mechanizm gry, jaką napiętnowany toczy ze światem – a świat z nim – to celne doprecyzowanie sytuacji, które Matywiecki określał mianem „neurotycznych”.

Szczególnym rodzajem tego typu reakcji na piętnowanie jest jego odrzucenie dokonane poprzez przyjęcie punktu widzenia „normalistów” na własną osobę – czyli doświadczenie samonienawiści. Ujmowane jako sposób na przezwyciężenie własnego odrzucenia, sprowadza się do przyjęcia wszystkich zarzutów stawianych piętnowanej grupie – i ich podtrzymywania w stosunku do innych, z próbą (mniej lub bardziej udaną) wyłączenia z nich własnej osoby. Pisał o tym zarówno Goffman<sup>20</sup>, jak i badacze zajmujący się kwestią antysemityzmu<sup>21</sup>, z uwagi na częste występowanie reakcji tego typu u asymilujących się Żydów. Problem ten pojawił się w dokonanej przez Matywieckiego opisie antysemickich zachowań Juliana Tuwima i tłumaczył ambiwalencje jego stosunku do własnej żydowskości. Walka z piętnem bywa w tym przypadku jego podtrzymywaniem, potęgującym wrażenie odgrywania nie swojej roli. Gra toczona w obronie własnej osoby („ja nie posiadam tych cech, o które usiłuje się mnie oskarżać, ale pozostałe osoby z mojej grupy już się ich nie wyprą”), wynika jednak bezpośrednio z uwikłania w wyobrażenia społeczeństwa, wśród którego usiłuje się żyć.

Neurotyczność – będąca rodzajem zarzutu stawianego przez ludzi bez piętna tym, którzy są nim obarczeni – w swym negatywnym ujęciu przypomina proces opisany przez Karen Horney: jest splotem nienaturalnych zachowań jednostki mającej wyidealizowany obraz siebie, któremu nie potrafi ona sprostać<sup>22</sup>. Pewna sztywność postępowania, negowanie siebie przy jednoczesnym obwinianiu innych o swoje

---

19 *Ibidem*, s. 168.

20 *Ibidem*, s. 155, cf. też wstęp J. Tokarskiej-Bakir do książki Goffmana (*Et(n)ologia piętna*, s. 16).

21 L. Poliakov, *Historia antysemityzmu*, t. II: *Epoka rozumu*, przeł. A. Rasińska-Bóbr i O. Hademann, Kraków 2008, s. 111; B. Keff, *Antysemityzm. Niezamknięta historia*, Warszawa 2013, s. 54-56, 94-98, 122-125.

22 K. Horney, *Nerwica a rozwój człowieka. Trudna droga do samorealizacji*, przeł. Z. Doroszowa, Poznań 2006, s. 11-40.

niepowodzenia – wszystkie te cechy mogą wywoływać wrażenie „odgrywania samego siebie”, epatowania swoimi problemami. Zgodnie z koncepcją Horney, neurotyk sam wywołuje większość trudności, tym tłumaczy się też jednoznaczne etykietowanie: bycie posądzonym o neurotyczność oznacza oskarżenie o wymyślanie własnych cierpień.

W procesie piętnowania zarzut neurozy stawiany osobom stygmatyzowanym pojawia się często odruchowo – zwracając uwagę na ich zachowania, obarcza się je kosztami procesu, w którym udział bierze zbiorowość. Tym większa łatwość pojawienia się tego typu zarzutu, im bardziej subtelny charakter mają uwagi pod adresem piętnowanych<sup>23</sup>.

Piotr Matywiecki zarówno opisując sylwetkę Tuwima, jak i w rozważaniach o swoim poczuciu tożsamości, pokazywał dwuznaczność neurotycznej etykiety – podobieństwo zachowań było czysto zewnętrzne. Napiętnowany znajduje się w sytuacji, z której nie ma dobrego wyjścia (tak długo, jak długo funkcjonuje samo pojęcie piętna), neurotyk natomiast może właśnie zmienić swój sposób postrzegania siebie i rzeczywistości. Problem z piętnem polega na tym, że widzą je przede wszystkim inni – ten, który jest stygmatyzowany, staje się takim przez innych.

Wyjaśniając, dlaczego dziś nie sposób być Żydem w sposób „naturalny”, Matywiecki, oprócz istotnej cezury Zagłady, wskazywał na problematyczność tego aktu wyboru narodowości, który może pojawiać się jako rodzaj gestu obrony napiętnowanych, rodzaj sprzymierzenia z nimi. W swoim esejku formułuje to bardziej delikatnie, w pewnym sensie minimalistycznie, pisząc o „odruchu obronnym wobec wszystkich antysemitizmów”<sup>24</sup>. Odruch obronny bywa często nie do końca uświadomiony, jest rodzajem reakcji dziejącej się na pograniczu świadomego i nieświadomego – wskazując jednocześnie na istnienie zagrożenia dotyczącego istotnego dla jednostki wymiaru jej życia. Jeśli wybierając żydowskość, dokonuje się gestu zarówno samoobrony, jak i obrony jej przed piętnowaniem, to jednocześnie potwierdza się uwewnętrznienie poczucia piętnowania (ponieważ się przed nim broni), jak i dokonuje się aktu jego odrzucenia (ponieważ demonstracyjnie podkreśla się wybór tzw. „piętna żydowskości”).

Sytuacja ta dzieje się na granicy zrozumienia destrukcyjności procesu piętnowania i próby przekroczenia go przy pomocy zmiany wartościowania (a dokładnie – dowartościowania tego, co było poniżane). Ale sam fakt wywodzenia się tej próby

---

23 Goffman podkreśla: „Jednostka może nawet zostać nakłoniona do tego, by przyłączyć się do normalsów w sugerowaniu niezadowolonym członkom własnej grupy, iż te afronty, na które oni są wyczuleni, są tylko wymyślone. Jest to oczywiście niekiedy prawdopodobne, gdyż na wielu społecznych granicach sygnały tych afrontów tak skonstruowano, by były na tyle słabo widoczne, aby wszyscy mogli się zachowywać, jakby byli w pełni akceptowani, co oznacza, że podejściem realistycznym staje się orientacja na oznaki minimalne, być może nie zamierzone”. *Idem, op. cit.*, s. 165-166.

24 P. Matywiecki, *Kim jestem?*, DO, 8.

z aktu stygmatyzowania naznacza ją śladem piętna – w ten sposób można wyjaśnić obawy Matywieckiego.

Aporetyczność procesu przeciwstawienia się stygmatyzowaniu wynika z uznania za możliwe czegoś, co jest czystą niemożliwością: nie sposób bowiem przyjąć, iż trzeba udowodnić, iż jest się takim samym człowiekiem, jak wszyscy. Wynika to, oczywiście, ze sformułowanego przez Goffmana założenia o braku wiary w fakt, że „osoba napiętnowana jest w pełni człowiekiem”<sup>25</sup>.

Matywiecki z niesłychaną wirtuozerią odsłania emocjonalne uwikłania, będące konsekwencją świadomości funkcjonowania piętna – pokazuje lęk przed żydowskością u Tuwima, pokazuje własne obawy o uzasadnienie swojego wyboru. Co więcej, w jego przypadku wątpliwości obejmują także wybór polskości, pyta przecież: „Czy dlatego, że jestem wykorzeniony, to w polskości szukam rekompensującego zakorzenia?” [DO, 11]. Ma on jednak świadomość nieuniknioności tych zastrzeżeń, ich pojawienie jest konsekwencją funkcjonowania w przestrzeni społecznych wyobrażeń, które w pewnym stopniu wywierają wpływ na samostrzeżenie (stąd też wypływają jego wątpliwości co do tego, czy pytania, które stawia, są jego własnymi, czy pochodną zbiorowych stereotypów [DO, 11]).

Matywiecki nie tylko jednak pisze o własnych lękach i obawach, pokazując, w jaki sposób kryją się one pod pozorem „odgrywania” własnej osoby (i wskazując tym samym na jednoczesną nieuchronność neurotyczności jako reakcji do pewnego stopnia automatycznej), nie tylko odsłania aporetyczność prób protestu przeciw piętnowaniu, prezentuje też jeszcze inny, odmienny sposób wpływu piętna na poczucie własnej tożsamości.

Kilkakrotnie podkreśla w swym wyznaniu-eseju, iż jest i Żydem, i Polakiem. Wyjaśniając swe poczucie podwójnej przynależności, zaznacza, iż w każdej z nich czuje się całkowity (jedynie w sytuacji konieczności wyboru, gdyby naprawdę musiał, zaznaczyłby „narodowość polską” [DO, 7]). Podobnie podkreśla istotny dla siebie wymiar duchowości, pisząc, iż jest i żydem, i chrześcijaninem, dopowiadając jednocześnie, że czuje się też czasem agnostykiem [DO, 5, 6]. To ciągłe wymykanie się jednoznacznym kwalifikacjom, próba zdystansowania wobec narzucanych kategorii jest spuentowana stwierdzeniem o znalezieniu własnej przestrzeni, w której oba wymiary życia religijnego mogą wspólnie funkcjonować. Matywieckiemu chodzi w tym przypadku o Biblię, pozwalającą łączyć żydowskość z chrześcijaństwem [DO, 10].

Pragnienie łączenia jest konsekwencją przekonania, iż „tożsamość ma się jedną”. W tym kontekście najbardziej jednak znamienne okazuje się stwierdzenie, które pozwala Matywieckiemu odkryć formę współbytowania tego, co żydowskie z tym,

---

25 E. Goffman, *op. cit.*, s. 35.

co polskie. Odnajduje ją w konstrukcji dziedziczenia – wejścia w posiadanie, nabycia praw i obowiązków:

Nade wszystko dziedzicę nowożytny żydowski przekonanie: można należeć do zbiorowości uznanej za nieludzką, zbędną jak szkodliwe insekty. I dziedzicę nowożytny przekonanie polskie: można przypatrywać się takiej nieludzkiej sytuacji ludzi – i tylko przypatrywać się... I cierpieć ten swój grzech, i nie rozumieć tego grzechu. I nie wiedzieć, czy to z bezsilności, czy z zaniechania? [DO, 11]

Z perspektywy żydowskiej pisarz dziedziczy narzucony przez oprawców obraz uprzedmiotowionych ludzi, poczucie, że przestało się być postrzeganym jak osoba, że stało się tym, co podlega usuwaniu. Ten obraz stanowi maksymalne natężenie praktyk piętnujących, odsłania ich skutek. Matywiecki pisze, że „dziedziczy przekonanie”, czyli staje się jego posiadaczem – wszystkie konsekwencje tego przekonania, które dotyczyły Żydów w czasie Zagłady, są przez niego odczuwane. Sformułowanie „można należeć do zbiorowości uznanej za nieludzką” nie wiąże się w tym przypadku z wyborem, jest natomiast rodzajem potwierdzenia samego faktu zajścia sytuacji, która z każdej innej perspektywy wydaje się niemożliwa. Tak, jakby Matywiecki mówił: „Zagłada dokonała się, a ponieważ to było możliwe – to znaczy, że wciąż jest możliwe. I to znaczy, że należę do Żydów, którzy przestali być uważani za ludzi – należę do tych, którzy w każdej chwili mogą zostać uznani za zbędnych”.

Jednocześnie, z polskiej perspektywy, wskazuje na dziedziczenie winy wynikającej z nieudzielenia pomocy, dodając, iż jest ona po tylu latach tak samo bolesna, jak niepojęta. W tym przypadku to, co wydawało się niemożliwe (że można nie pomóc), stało się – i wciąż może się stać. Można być tylko świadkiem i tym świadkowaniem obciążyć siebie, zaciągając dług wobec ludzi i Boga (co jest konsekwencją posługiwania się przez Matywieckiego kategorią grzechu). Obciążenie może być rozumiane niemal dosłownie – jak piętno w przypadku grzechu właśnie, który wyodrębnia spośród innych ludzi, naznacza, ale też może wynikać z pewnego empatyzowania<sup>26</sup>, na co wskazywałby wyodrębniony stan bezsilności (jeśli udzielenie pomocy nie było możliwe, to poczucie niemożności działania mogło przytłaczać).

W takim ujęciu dziedziczenie polskiego patrzenia na Zagładę oznacza świadomość przyjmowania spojrzenia piętnującego (bo najczęściej ułatwiało ono „zaniechanie”), jak i przeciwstawnego mu wzroku dostrzegającego ludzi – a nie „insekty” – wśród prowadzonych na śmierć. Matywiecki – na pewnej zasadzie modelowej, bez wskazywania, które z tych spojrzeń było częstsze... – uznaje oba te spojrzenia za własne dziedzictwo.

---

26 O tego typu postawie pisał Jacek Leociak, analizując różnego typu reakcje Polaków obserwujących getto z okna przejeżdżającego przez nie tramwaju – cf. J. Leociak, *Doświadczenie graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Warszawa 2009, s. 118-119.

Z żydowskości i polskości wybiera zatem te sytuacje po Zagładzie, które wiążą się z naznaczeniem (napiętnowaniem, grzechem, wynikającym z empatii poczuciem winy). Nie oznacza to jednak, w żadnym wypadku, że je ze sobą zrównuje: zestawienie nie jest tutaj utożsamieniem, nie chodzi o myślenie na zasadzie analogii: stawiając koło siebie żydowskie i polskie losy, pokazuje przecież ich odmienność. Żydzi zostali napiętnowani, część Polaków natomiast piętno tych, którzy nie pomogli, przyjęła w długotrwałym procesie przypominania o – nie tak rzadko dobrowolnych – przypadkach zaniechania. Matywiecki łączy kategorie socjologiczne, teologiczne i psychologiczne, które jednocześnie pozwalają mu odsłonić nieobecność „dobrego obrazu” samego siebie. Tu właśnie pojawia się doświadczenie, które rozdziera „ja” – naznaczenie jest na tyle głębokie, że nie sposób go zapomnieć, czy przekształcić. I dlatego wciąż sprawia ból<sup>27</sup>.

Trudno o bardziej radykalne określenie własnej tożsamości – przyjmując za „swoje” dehumanizujące spojrzenie, Matywiecki odsłania się jako naznaczony (w przypadku gdy je interioryzuje) i zarazem należący do spadkobierców tych, którzy naznaczali. Rzecz nie w tym – lub lepiej: nie tylko w tym – że wybiera z polskości także jej skalanie (podkreślał przecież, że jest „Polakiem całkowitym”: nie mógłby nim być bez ciemnej smugi), najbardziej istotne jest to, że dokonując wyboru po Zagładzie i żyjąc wśród ludzi, którzy ją obserwowali, nie może nie uznać za swoje ich naznaczenia. By wrócić metaforycznie do prawniczych konstrukcji – wybiera cały spadek, a nie tylko „spadek z dobrodziejstwem inwentarza” (czyli nie chce ograniczać swej odpowiedzialności za spadkodawców w jakikolwiek sposób – oczywiście, przywołuję termin prawny tylko na zasadzie pewnej analogii).

„Nie może” nie oznacza tutaj konieczności, wynika raczej z konsekwencji domyślenia do końca poczucia przynależności, przecież sam wypominał Tuwimowi, że odrzucał swe „żydostwo”, choć do bycia Żydem się przyznawał [TI, 321]. Nie mógłby więc odrzucić polskiej winy (zarówno rzeczywistej, jak i wywodzącej się z empatycznego poczuwania się do odpowiedzialności nawet, gdy działanie było niemal niemożliwe).

Przyjęte na siebie podwójne piętno, piętno skazanych i skazanie obserwujących (narzucone i mniej lub bardziej dobrowolnie przybrane) może zostać uznane za rodzaj radzenia sobie z nim, odmienny od opisanych przez Goffmana sposobów postępowania. Matywiecki ma świadomość tego, że walka z piętnem może je wzmacniać i dlatego wybiera „bezsilną afirmację negacji”. Odsłania siłę działania piętna (poczucie naznaczenia) i jednocześnie wybierając (i w tym znaczeniu „bezsilnie afirmując”) swoje piętno żydowskości, wybiera też piętno tych, którzy do piętnowania się przyczyniali, czyli wybiera polski grzech zaniechania. Wybierając piętno, nie ocenia

---

27 „Kto z żyjących dziś w Polsce polskich Żydów nie doświadczył tabu i lęku, kiedy jako Żyd dał się poznać otoczeniu i na tę społeczną wiedzę o sobie musiał lub chciał wewnętrznie i zewnętrznie zareagować?... (Wchodzi w grę i reakcja na słowa: «Jedno Hitler dobrze zrobił...»)” [DO, 7]

i konsekwentnie przyjmuje całość żydowskiego i polskiego dziedzictwa. Akt uznania za własne tego, co nieprzystawalne (bo jak można jednocześnie w tej samej wymianie spojrzeń ulec piętnowaniu i piętnować...) jest próbą odsłonięcia „bycia w aporii piętna”. Siła tego gestu leży w jego absolutnej bezsilności, ponieważ pozbawiona jest buntu, próby przeciwstawiania się.

Warto podkreślić, iż sposób myślenia Matywieckiego o polskim dziedzictwie okazuje się bardzo bliski przesłaniu Jana Błońskiego z pamiętnego eseju *Biedni Polacy patrzą na getto*<sup>28</sup>, ale jednocześnie, dzięki formule „całkowity Żyd i całkowity Polak”, mocno go przekracza: tutaj słowa o przyjęciu za swoją polskiej winy wypowiada przecież ten, który jest też Żydem.

Swój esej Matywiecki kończy sięgnięciem po jeszcze jedno ważne dookreślenie swojej tożsamości: „Może więc bycie Żydem i Polakiem, żydem i chrześcijaninem jest jakąś nieznaną Jasperowi «sytuacją graniczną»? «Lokalną», ale na równi z tymi powszechnymi decydującą metafizycznie?” [DO, 11].

Analizując pojęcie sytuacji granicznych, Tadeusz Gadacz pisał, że przypominają zderzenie z murem<sup>29</sup>, zgodnie bowiem ze słowami Jaspersa:

Sytuacje graniczne są nieuniknione. Nie możemy ich przekroczyć. Ale dopiero wstrząs, którego doznajemy, gdy sytuacje graniczne stają się naszym doświadczeniem, przywodzi nas jako możliwą egzystencję do nas samych<sup>30</sup>.

Ten właśnie moment „zderzenia”, dojścia do miejsca, które wymaga stanięcia i zmierzenia się z sobą, jest też kolejnym odsłonięciem bezsilności. I chociaż pytania stawiane przez Matywieckiego w tej bezsilności coś odkrywają, a przynajmniej starają się coś dostrzec, to jednak pozostają pytaniami (wskazującymi wszakże na możliwość metafizycznej interpretacji problemów z określeniem tożsamości).

Ostatnie zdania eseju niczego nie rozstrzygają, o niczym nie przesadzają.

\*\*\*

Lektura *Kim jestem?* pokazuje, w jaki sposób aporetyczne ujęcie piętna pochodzenia i winy zostaje zarazem wyostrzone (przez podkreślenie wzbudzonej niemal nieuchronnie neurotyczności) i osłabione (przez akt „bezsilnej afirmacji”).

Natomiast formuła dziedziczenia piętna żydowskiego i polskiego jest dla autora *Kamienia granicznego* jednym z praw „Żyda pogrobowca urodzonego w Polsce”:

---

28 J. Błoński, *op. cit.*, s. 9-33.

29 T. Gadacz, *Historia filozofii XX wieku. Nurty*, t II: *Neokantyzm, filozofia egzystencji, filozofia dialogu*, Kraków 2009, s. 432.

30 K. Jaspers, *Wiara filozoficzna wobec objawienia*, przeł. G. Sowiński, Kraków 1999, s. 407.

praw szczególnych, ponieważ potwierdzających całą grozę piętna (doświadczaną w odczuwaniu jej jako sytuacji granicznej).

Pisząc w ten sposób o własnej tożsamości, Piotr Matywiecki wskazuje więc na jeszcze jeden sposób łączenia żydowskości z polskością<sup>31</sup>: w jego przypadku jest to podjęcie próby zanurzenia się w jedno i drugie dziedzictwo całkowicie, przede wszystkim jeśli chodzi o te doświadczenia, które dla obu narodów są bolesne. Jest to postawa rzadko spotykana, niemal wyjątkowa.

---

31 Na bardzo różne sposoby traktowania „złożonej tożsamości” żydowsko-polskiej po Zagładzie wskazywała Eugenia Prokop-Janiec. Cf. *eadem*, *Żyd – Polak – artysta. O budowaniu tożsamości po Zagładzie*. „Teksty Drugie” 2001, nr 1, s. 120-134.

**Żyd jako przejęzyczenie?  
Kondycja ludzka, żydowska – w wierszach Piotra Matywieckiego**

Właśnie – w wierszach. W prozie opisał autor wstrząsającego *Kamienia granicznego*, autor *Dwóch oddechów*<sup>1</sup> swoją sytuację – dziecka urodzonego po „aryjskiej” stronie muru w czerwcu 1943 roku, w Warszawie, podzielonej przez ekspertów od unicestwiania; Żyda i chrześcijanina jednocześnie. Bez tych autobiograficznych książek i autodiagnostycznych książek błędzilibyśmy prawdopodobnie, my wszyscy, czytelnicy Matywieckiego, w jego wierszach. Właśnie – w wierszach, gdzie niekoniecznie i nie zawsze świadomość, a więc uzgodnienie, odgrywa rolę pierwszoplanową; w wierszach, gdzie kondycja żydowska może wymykać się kondycji ludzkiej. *Condition humaine* często się w tych wierszach – poprzez żydowski los po-Zagładowy – hiperbolizuje albo w sposób szczególny odróżnia. Tak jakby Grynbergowskie „ludzie Żydom” z *Prawdy nieartystycznej* znajdowało tu swoje kolejne potwierdzenie<sup>2</sup>.

„Niezniszczalne. Być Żydem”<sup>3</sup> – pisał Maurice Blanchot, i tak tę myśl rozwijał:

[...] być Żydem oznaczałoby głównie kondycję negatywną; być Żydem oznaczałoby od samego początku zostać pozbawionym najważniejszych możliwości życia, i to nie abstrakcyjnie, lecz jak najbardziej realne. [NBŻ, 59-60]

I dalej:

Żydzi nie różnią się od innych w sposób, w jaki próbuje nas o tym przekonać rasizm, są jednak nosicielami świadectwa stosunku do różnicy, którą, jak mówi Lévinas, objawia nam ludzka

- 
- 1 DO, *passim*, zwłaszcza s. 5-11 (fragment pt. *Kim jestem?*). Być może, choć w samej książce nie ma takiego bezpośredniego odniesienia, metafora „dwóch oddechów” jako próba opisu własnej tożsamości, czerpie inspirację z metafory „dwóch płuc Europy” papieża Jana Pawła II. Metafora papieska odnosi się, co prawda, do chrześcijaństwa obrządku łacińskiego i obrządku wschodniego, jednak Matywiecki często korzysta z myśli papieskiej, interpretuje ją, a podobieństwo jest tu uderzające.
  - 2 Cf. H. Grynberg, *Ludzie Żydom zgotowali ten los*, w: *Prawda nieartystyczna*, Warszawa 1994, s. 100-138. Tytuł jest oczywiście polemiką z mottem *Medalionów* Zofii Nałkowskiej „Ludzie ludziom zgotowali ten los” oraz z pokusami uniwersalizacji Zagłady Żydów.
  - 3 Cf. M. Blanchot, *Niezniszczalne. Być Żydem*, przeł. W. Błońska, „Literatura na Świecie” 1996, nr 10, s. 58-68. Dalej cytuję wyimki z tego szkicu, posługując się skrótem NBŻ.



twarz (tym, co w twarzy wykracza poza widzialność) i przekazuje nam odpowiedzialność; nie są obcy, lecz przypominają o wymogach obcości; nie są oddzieleni niepojętą karą, lecz jako czyste oddzielenie i czystą zależność ukazują to, co w stosunku człowieka do człowieka wykracza poza ludzką władzę, która jednak może wszystko. W tym sensie antysemityzm nie jest przypadkiem: uosabia odrazę, jaką wywołuje Bliźni; zakłopotanie wobec tego, co dalekie i inne, potrzebę zabicia Innego, czyli poddanie wszechmocy śmierci tego, czego nie można już odmierzyć w pojęciach władzy. [NBŻ, 67-68]

Formuła Blanchota zyskuje niejako w poezji Piotra Matywieckiego dopełnienie w radykalnym odwróceniu: „być Żydem” (po Zagładzie) znaczy tu bowiem „być najbardziej zniszczalnym”. Po Zagładzie „być Żydem” znaczy żyć w przestrzeni przejęczyczenia. „Mocno” znaczy wtedy „cmono”, jak w *Legendzie o słowie cmono*<sup>4</sup>, narodziny są właściwie niemożliwe wobec wszechobecnej wokół śmierci. Być Żydem po Zagładzie, być dzieckiem żydowskim urodzonym po stronie życia, po tej stronie muru, ale o włos, o przejęczyczenie poczęcia ciągle zagrożonym śmiercią – to trwać w przepołowieniu tym murem na całe życie, nieść w sobie grób getta. Piotr Matywiecki jest pogrobowcem getta, także w znaczeniu cielesnym, nie tylko etymologicznym, ta prawda dotyka jego ciała. To ciało, to doświadczanie siebie, jest grobem warszawskiego getta. I to ciało staje się – na powrót – słowem w *Golemie* z tomu *Powietrze i czerni* (2009):

[...]

Ocalał

i zagoił się cały.

Wtedy zagroził sobie od wewnątrz,

inaczej nie mógłby żyć –

tylko przez bliźnę i przez ranę.

\*

Starzy ludzie widzą Żyda

zamurowanym spojrzeniem.

---

4 Wiersz pochodzi z najnowszego tomu Piotra Matywieckiego *Widownia* (2012). W jubileuszowej – wydanej z okazji 70. urodzin poety – książce *Miasto [...] poezji dla Piotra Matywieckiego*, Lublin 2013 – temu wierszowi poświęcił swoją uwagę interpretacyjną Piotr Mitzner w szkicu (przedrukowanym w niniejszej książce) *Dwa wiersze genezyjskie Piotra Matywieckiego*.

Tak martwo wpatrują się w niego,  
że mur rozrasta się w murach.

Żyd przenika przez mury,  
nic go obleka jak całun  
a to jest ubranie robocze  
jego istnienia  
[ZO, 656]

Kondycja żydowska, która nie umie nie być – w przypadku Matywieckiego – również kondycją chrześcijańską, czyta samą siebie jako przejęzyczenie Logosu, kondycję Boga po Auschwitz<sup>5</sup>:

po stworzeniu zagłady  
po zagładzie stworzenia

Bóg nie wie po kim płacze  
i dla kogo Jest

jest płaczem  
samym  
[ZO, 654]

Być może dla istnienia wielokrotnie przejęzyczonego najprostsze, często używane bezrefleksyjnie formy identyfikacji, takie jak imię i nazwisko, stają się właśnie przestrzenią niecodziennej refleksji czy aluzji. Tak jest w tytule książki *Kamień graniczny* – to swego rodzaju podpis, sygnatura: Piotr (z greckiego: kamień, skała); ktoś, kto rodzi się na granicy epok, na granicy życia i śmierci, na granicy świata, który przestaje istnieć i „niszczenia, które trwa” [KG, 510]<sup>6</sup>. Dla tej granicznej kondycji, właśnie kondycji, a nie tożsamości, bo ta jest – jak się wydaje – nie do końca możliwa (przynajmniej w sensie etymologicznym), emblematyczne są dwa wiersze z części zatytułowanej *Wyznania* z najnowszego tomu *Widownia* (2012):

opowiadała mi matka  
że kiedy mnie rodziła  
w 1943 roku  
w szpitalu po aryjskiej stronie

5 Cf. H. Jonas, *Idea Boga po Auschwitz*, przeł. G. Sowiński, wstęp J. A. Kłoczowski, Kraków 2003.

6 Jest to ostatnie zdanie tej niezwykłej książki, opatrzone znakiem zapytania.

bała się tylko jednego:  
z bólu zapomni się  
i zacznie krzyczeć  
po żydowsku

może dlatego od matki  
nigdy nic ważnego  
nie usłyszałem

oprócz tej historii  
[W, 86]

Można by powiedzieć, że to historia najważniejsza, dlatego nic ważnego po niej już powiedzieć się nie da. Dać komuś życie w samym środku dokonującej się Zagłady i nigdy nie zapomnieć własnego strachu, i przekazać tę opowieść dziecku – tak jak się przekazuje życie – nie ma żadnego więcej. Nie może być. Ciężarna Żydówka była najbardziej zagrożoną istotą żywą w Warszawie roku 1943. Nawet obrzezanie można było ukryć. Zaawansowanej ciąży – nie. Brzemienna Żydówka ułatwiała nazistom to, na czym im tak zależało: ekonomię zabijania. W tym miejscu chciałabym przytoczyć fragment tekstu rabina Byrona L. Sherwina *Judaizm a kwestia aborcji*:

Rok: 1942.

Miejsce: Kowno, Litwa.

Sytuacja: okupacja niemiecka.

Problem: Niemcy wydali zarządzenie, na mocy którego wszystkie ciężarne kobiety żydowskie powinny być natychmiast zgładzone.

26 sierpnia 1942 roku pewna Żydówka z kowieńskiego getta, stwierdziwszy, że jest w ciąży, zwróciła się do swojego rabina, którym był Efraim Oszry, z pytaniem o to, jak powinna postąpić, pozostając w zgodzie z prawem i tradycją żydowską.

Pytanie: Czy kobieta może narażać własne życie, utrzymując ciążę aż do narodzin, czy też powinna dokonać aborcji?

Odpowiedź: Wykorzystując dobrze udokumentowane precedensy żydowskiej tradycji prawnej, etycznej i teologicznej, rabin Oszry zawyrokował: Dla ocalenia życia kobiety zagrożonego przez ciążę dozwolona jest aborcja<sup>7</sup>.

Wiadomo, że judaizm zakazuje aborcji. A jednak już w XIX wieku rabin Mojżesz Schreiber, węgierski autorytet w zakresie interpretacji prawa żydowskiego,

---

<sup>7</sup> B. L. Sherwin, *Judaizm a kwestia aborcji*, w: *Duchowe dziedzictwo Żydów polskich*, Warszawa 1995, s. 195.

skonstatował: „Żadna kobieta nie ma obowiązku budowania świata przez niszczenie samej siebie”<sup>8</sup>. Gdy te wskazania poddać konfrontacji ze strachem i odwagą matki Piotra Matywieckiego, widać, że jej zachowanie jest wyjątkowe. To równocześnie strach przed „rozpoznaniem” i odwaga urodzenia dziecka wbrew śmiertelnemu zagrożeniu wokół. Jej jedyna ważna opowieść jest opowieścią o kobiecej kondycji żydowskiej, która wykracza poza zwykłe problemy kondycji ludzkiej.

I drugi wiersz:

Wielu Żydów po wojnie zmieniało nazwiska.  
Szczególnie ci, którzy tu żyli za okupacji.  
Inni Żydzi mieli to za złe. Nie-Żydzi tym bardziej,  
choć z innych powodów.

A zmienione nazwisko mówiło:  
nic mnie nie obchodzi  
człowiek, który mnie nosi.

I ten, który je nosił,  
czuł się wolny od nazwiska  
dawnego i dzisiejszego.  
To była jakaś mała ulga  
w znoszeniu  
siebie  
po sobie...  
[W, 90]<sup>9</sup>

Koda tego wiersza podkreśla wolność od przymusowej identyfikacji („metod” „rozpoznawania” Żydów było kilka: gwiazda Dawida na opasce, stereotypowo interpretowany wygląd, obrzezanie, żydłaczenie, nieznanostwo chrześcijańskich modlitw, brzmienie nazwiska lub/i imienia). Nazwisko przestaje się wiązać z poczuciem tożsamości, przynależności do rodu, z dziedziczeniem itd., jest czymś akcydentalnym, zbędnym i uciążliwym, przestaje być znakiem jakiegokolwiek ciągłości. Jest balastem. Matywiecki powtarza tutaj niejako – tyle że w odniesieniu do zbiorowości – frazę Juliana Tuwima z orędzia *My, Żydzi polscy* (1944): „Jestem Polakiem, bo mi się tak

---

8 *Ibidem*, s. 202.

9 W *Polskim słowniku judaistycznym* (pod red. Z. Borzymińskiej i R. Żebrowskiego, t. 2, Warszawa 2003, s. 219-220, s. v. „nazwiska Żydów polskich”) można przeczytać informację: „Przepisy prawne wydane w Polsce po II wojnie światowej umożliwiły zalegalizowanie zmiany nazwiska i imienia wszystkim tym, którzy uprzednio przybrali je w czasie służby wojskowej, w konspiracji lub dla ochrony przed prześladowaniami. Z możliwości skorzystało wielu Żydów polskich”.

podoba” [cyt. za: TT, 267].

Ale przecież są wiersze, w których powraca kondycja negatywna, kondycja bycia brakiem, ocalenia przez przypadek. Tak jest w wierszu *Żużel*, dedykowanym „Pamięci Bogdana Wojdowskiego” (Wojdowski, największy narrator warszawskiego getta, popełnił samobójstwo wiele lat po ocaleniu z Zagłady):

trzaskające żary  
szorstkie popioły  
krzyczą i milczą  
milczą i stygną

nigdzie i nigdy i nikt

żar żaru  
ślepy głuchy  
nikt  
[ZO, 479]

I wiersz z nim sąsiadujący:

Nie ma się co szarpać.

Czas  
przykuty do punktu  
ogromnego jak przestrzeń.

Można żyć  
w takiej śmierci.  
[ZO, 481]

Nie pozostawia też złudzeń zakończenie wiersza *Sobowtór* z tomu *Ta chmura powraca* (2005). Jednocześnie jest to przecież utwór, który pokazuje świadomą decyzję ocalania siebie od swojego losu, od piętna urodzenia w zabitym mieście, ocalania przez przeniesienie w przestrzeń pisania, podanie tego, co jest pozagładową kondycją żydowską, w poetycką wątpliwość:

Chodzę po Warszawie. Trzymam fason majacząc.  
Niedopałki, budowle, wspomnienia – odróżniają się  
od surowej ziemi. Odróżniam się od siebie. Wolę snuć  
między sobą a sobą wizje niejasne, niż umierać.  
Kto tutaj żyje, umarł. I pluje na kamień.  
[ZO, 519]

Być może wszystko, o czym staram się tu nieudolnie napisać, różnica między kondycją a tożsamością w odniesieniu do człowieka, i brak tej różnicy, gdy mowa o Żydzie uratowanym z Zagłady (urodzonym w miejscu i czasie umierania), zostało już zapisane przez samego poetę między wersami jego wiersza *Rama* (interpretowałam go kiedyś osobno jako synekdochę pisarstwa Matywieckiego)<sup>10</sup>, a także w wierszu bez tytułu, o inc. *Wywleczeni na słońce, ustawieni w rządzie*, dedykowanym Z. H.<sup>11</sup>:

Wywleczeni na słońce, ustawieni w rządzie. Pięciu  
Żydów z Buchenwaldu.

Ten pośrodku, z mętnymi oczami i wodogłowiem,  
na nogach nie ustoi, upadłby na twarz,  
gdyby go nie podparto – cherlawi trzymają go pod ramiona,  
a dwóch kalekich, niezdolnych nawet do tego, upozowano na skrajach.

Oczy tego na skraju po lewej  
pytają spod okularów: „Co ze mną zrobicie?”  
A może jest zaciekawiony aparaturą fotografa?  
Chudy brzuch wypięty na krzywym kręgosłupie,  
spojrzenie proste.

Ten na skraju po prawej  
ma dumną głowę starego siłacza  
i hardy wzrok. Gdyby nie powykręcane nogi,  
byłby pyszałkowatym tragarzem.

Ten z lewej strony, podtrzymujący środkowego,  
jest inteligentnie samotny, zwarty w pewności losu.  
Nie chce pozować. Po prostu patrzy.

Ten z prawej strony, podtrzymujący środkowego,  
podobnie nastawił się do obozowego fatum.  
Ale na twarzy ma jakiś cień heroizowanej beznadziei –  
to człowiek znający słowo „fatum”. Lekko uniesiona głowa

---

10 Wiersz z tomu *Ta chmura powraca* (2005), ZO, 562-563. Cf. też: K. Kuczyńska-Koschany, *Dawid, król żydowski. O jednym wierszu Piotra Matywieckiego*, w: „Все поэмы жиды”. *Antytotalitarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych*, Poznań 2013, s. 159-170.

11 Te inicjały będą się w poezji polskiej zawsze kojarzyły z imieniem i nazwiskiem Zbigniewa Herberta, autora wiersza *U wrót doliny*.

patrzy nie tu.

Pośrodku człowiek otumaniony wodogłowiem,  
ociężale wargi, oczy płytkie. Nie wie, gdzie jest.

Przyglądam się przestrzeni między nimi  
Czy chcieliby wymknąć się sąsiedztwu? Naszej obecności?  
Każdy z nich (oprócz środkowego)  
chciałby uniknąć sam siebie.

Tylko imbecyl rozumie tę sytuację –  
uniżony Bóg  
podtrzymany z obu boków przez ludzi,  
podtrzymany nie z litości, nie ze współczucia,  
nawet nie wie gdzie to jest.  
Bo nie wiadomo gdzie to jest.  
Nisko, najniżej.

Żeby to zrozumieć, nie można mieć rozumu.

Trzeba mieć niewidzące spojrzenie.  
Wyobrażać sobie kim się było,  
będąc imbecylem i Żydem na Ziemi  
w Buchenwaldzie i tutaj, teraz.

Trzeba nie istnieć.

[ZO, 564-565, rozspacjowania – Autor]

Czym jest kondycja żydowska w wierszach Piotra Matywieckiego? Dwuwersem:  
„Kiedy byliśmy dziećmi, przeświałała nas śmierć. / W pobliżu starości raczyło  
spojrzeć na nas życie” [ZO, 524]? Czy strofą z *Nawrócenia* ?

Oddech na ruinach  
wyśpiewuje się z nawyków życia  
i Bóg ma z Żydami wspólną śmierć, wspólną krtań.  
[ZO, 568]

Nie wiem i nie wiem, i trzymam się tego jak zbawiennej poręczy. I czytam wiersze  
Piotra Granicznego – od nowa.

Twarz nie trzyma się papieru.  
Piotra Matywieckiego fotografie Żydów<sup>1</sup>

„Znowu, po latach, przyjdzie komuś oglądać zdjęcie, na którym nie będzie najślabszych oznak tego, co chcielibyśmy zabrać czasowi” – tak pisał, w pewnym sensie także w imieniu Piotra Matywieckiego, Piotr Szewc w powieści *Zagłada*<sup>2</sup>. Z zaangażowaniem hermeneuty obaj penetrują żydowskie ślady, wyłaniające się spod miejskich fasad, odczytują je przy ożywianiu fotografii, post-pamięci i – w przypadku autora *Kamienia granicznego* – pracy pamięci.

Kenneth White peryfrazuje: poeta to „ktoś, kto żegna się z albumem rodzinnym”<sup>3</sup>. Pożegnali się z nim i Piotr Matywiecki, i Nelly Sachs. Ojciec Matywieckiego, Anastazy, poeta, a także prawnik i społecznik, zginął w sierpniu 1944 roku podczas bombardowań przy ulicy Freta 16 w Warszawie; dziś śmierć ojca, Anastazego Matywieckiego, i jego współtowarzyszy upamiętnia tablica. Podczas tej samej wojny zginęła m.in. w Auschwitz i Theresienstadt większość członków rodziny i – prawdopodobnie – ukochany mężczyzna Nelly Sachs. Tom *W mieszkaniach śmierci* (1946) zadedykowała ona „zmarłym braciom i siostram”, mówiła o swoich wierszach Walterowi A. Berendsohnowi: „To elegie, to napisy nagrobne”<sup>4</sup>. W liście do Alfreda Anderscha pisała: „Ach, Auschwitz jest wszędzie pod prochem dziejącego-się-na-nowo”<sup>5</sup>.

Nelly (Leonie) Sachs urodziła 10 grudnia 1891 roku w Berlinie w mającej zasymilowanej rodzinie żydowskiej<sup>6</sup>. Dokładnie 69 lat później odebrała w Sztokholmie literacką Nagrodę Nobla. Pożegnała się na zawsze z rodzinnym miastem, gdy za wstawiennictwem Selmy Lagerlöf otrzymała szwedzką wizę i 6 maja 1940 roku jednym z ostatnich samolotów pasażerskich uciekła z matką do tamtejszej stolicy. Ale nie była to – użyję tytułu opowieści szwedzkiej noblistki – „cudowna podróż”. Medium jej poezji pozostał język niemiecki. Po wygnaniu z ojczyzny

---

1 Artykuł powstał w ramach projektu *Miejsce i imię. Poeci niemieckojęzyczni pochodzenia żydowskiego*, sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki, przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/05/B/HS2/04129.

2 P. Szewc, *Zagłada*, Kraków 2003, s. 48.

3 K. White, *Poeta kosmograf*, przeł. K. Brakoniecki, Olsztyn 2010, s. 13.

4 R. Dinesen, *Nelly Sachs. Eine Biographie*, Frankfurt am Main 1992, s. 127. „Das sind Elegien, das sind Grabschriften”.

5 *Ibidem*, s. 255. „Ach, Auschwitz liegt überall unter der Asche des Neu-Geschehens”.

6 Przyszła na świat jako jedyne dziecko Margarete z domu Karger i Georga Williama Sachsa, fabrykanta i wynalazcy. Dzieciństwo spędziła w willi Siegmunts Freud 16, później zamieszkiwała przy Lessingstraße 33.



to właśnie „Muttersprache” – język rodzinny – był namiastką domu<sup>7</sup>. Ale domem i ojczyzną stała się dla niej także – jak sama mówiła – jej matka. Obie żyły z „bagażem uchodźcy”<sup>8</sup>.

Jej doświadczenie, jej żydowski los Piotr Matywiecki odczuwał jako bliski. „Zamiast ojczyzny / trzymam przemiany świata” – kończył się wiersz, który noblistka prze-czytała w Sztokholmie, odbierając nagrodę. Autor zbioru *Ta chmura powraca* zamiast ojczyzny trzyma przemiany ojczyzny, także dedykując swoje piarstwo zmarłym braciom i siostram. Ale i poświęcając je żyjącym bliskim, bo jego poezja woła o żywe i ożywiane przez wspomnianie. Należy jednak podkreślić, że ta twórczość jest również i osobowa, i osobista (sam Matywiecki charakteryzował dzieło Wisławy Szymborskiej właśnie tym drugim mianem [MDS, 456]). Upersonalizowany język autora *Kamienia granicznego* często zdaje się indywidualny i intymny.

\*\*\*

Pierwszy wybór książkowy poezji Nelly Sachs ukazał się w Polsce w 2006 roku w przekładzie Ryszarda Krynickiego. Nic dziwnego, iż Adam Zagajewski wiersz *Pisała w ciemności* poświęcił noblistce, a dedykował właśnie koledze z kręgu Nowej Fali. Otworzył utwór adnotacją: „Mieszkając w Sztokholmie, Nelly Sachs pracowała w nocy przy zgaszonym świetle, by nie budzić chorej matki”<sup>9</sup>. Nie jest to jedyny wiersz polskiego poety związany z noblistką. Reminiscencyjny pogłos, powtarzający osiem słów wiersza Sachs \*\*\**Na tak krótko powierzony jest człowiek* usłyszeć można w liryku Mariusza Grzebalskiego. Jego rozpisany na trzy linie utwór o tytule *Z Nelly Sachs* brzmi: „Mówić o miłości. / Dłuższe słowa / zna nawet morze”<sup>10</sup>. W „Odrze” z kwietnia 2014 wiersze związane z niemieckojęzyczną noblistką opublikowała Ewa

---

7 K. M. Bower, *Ethics and remembrance in the poetry of Nelly Sachs and Rose Ausländer*, New York 2000, s. 10.

8 N. Sachs, *Rozżarzone zagadki. Glühende Rätsel*, przeł. R. Krynicki, Kraków 2006, s. 211.

9 Pisała w ciemności.  
Rozpacz dyktowała jej słowa  
ciężkie jak warkocz komety.

Pisała w ciemności,  
w ciszy, którą przerywały tylko  
westchnienia ściennego zegara.

Nawet litery były senne,  
głowa spadała im na papier.

A. Zagajewski, *Pisała w ciemności*, w: *Wiersze wybrane*, Kraków 2010, s. 165.

10 M. Grzebalski, *Z Nelly Sachs*, w: *Niepiosenki*, Wrocław 2009, s. 28.

Sonnenberg; pierwszy, czytając *Nelly Sachs*, zawiera piękną kodę: „nie rozmawiamy ze sobą na głos / bo nasze słowa rozerwałyby niebo”, drugi zaczyna się cytatem: „to jest uchodźców planetarna godzina”.

Najważniejszym punktem wyjścia do moich rozważań na temat poezji Piotra Matywieckiego będzie jednak kolejny polski wiersz o twórczyni *Rozżarzonych zagadek* – napisany właśnie przez autora *Zdartych okładek*. W blaknące zdjęcia – najpierw dziewczyny, a później staruszki – wpatruje się autor *Kamienia granicznego*, doszukując się także źródeł elegijności poezji, pisząc wierszową biografię niespełnienia. Sachs opowiada ją sama – ofiarowując do czytania własną twarz. Medytacja nad jej rysami zdaje się dla poety zadaniem etycznym i moralnym, w duchu Lévinasa: „Twarz jest nie dającym się sprowadzić do niczego innego sposobem, w jaki byt może się objawić w swej tożsamości”<sup>11</sup>.

Matywiecki ukazuje jej żydowskość – nieco inaczej niż tę Tuwimowską – jako duszę, nie zaś jako rasę. Jego wiersz można uznać za rekonstrukcję życia poetki. *Gestalt* – niemieckie słowo oznaczające „postać” – to także nazwa teorii percepcji, stworzona przed II wojną światową w Berlinie, a zatem mniej więcej w tych czasach, gdy urodziła się pierwsza żydowska literacka noblistka. Matywiecki patrząc na zdjęcia niemieckojęzycznej poetki, odtwarza jej świadomość i buduje pole emocjonalne, interesuje się relacją między całością a częściami życia: figura poetki wyłania się z tła.

Tego pojęcia – Gestalt – użył w liście do Petera Szondiego Paul Celan, poeta bliski i Nelly Sachs, i Matywieckiemu:

Jest Pan, podobnie jak ja, Żydem, więc mogę tutaj niejedno pominąć i w związku z tym wyrazić pewną myśl [...]: W dalszym ciągu nawet ci „najlepsi” najchętniej usuwają Żyda – który jest wszak niczym innym, jak pewną postacią człowieczeństwa [*Gestalt des Menschlichen*], a w każdym razie postacią [*Gestalt*] – jako podmiot, perwersyjnie przekształcając go w przedmiot względnie „temat” [*Sujet*]. W wielu przypadkach może to być przymus nieświadomy<sup>12</sup>.

Autor *Kamienia granicznego* w wierszu *Fotografie Nelly Sachs* postrzega i prezentuje pisarkę jako postać, nie zaś temat:

---

11 E. Lévinas, *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*, przeł. A. Kuryś, Gdynia 1991, s. 9.

12 „Siesind, wie ich, Jude, und so kann ich hier über manches hinweggehen und, in diesem Zusammenhang, einen Gedanken äußern, der mir weiß Gott nicht frei in der Luft zu schweben scheint: Noch von den Besten wird der Jude – und das ist ja nichts als eine Gestalt der Menschlichen, aber immerhin eine Gestalt – nur allzu gerne als Subjekt aufgehoben und zum Objekt bzw. *Sujet* pervertiert”. Cyt. za: Ł. Musiał, *Literatura, egzystencja, „bloßes Leben”*. Petera Szondiego powinowactwa z wyboru, „Przegląd Filozoficzno-Literacki”, nr 3 (2010), s. 265-282.

na łagodnym tle  
na mgielce chwil  
dziewczęca twarz

twarz w powietrzu  
nie trzyma się papieru

twarz ostatnia  
zmięta jak kartka  
w samą siebie wyrzucona

i kiedy już nie ma  
ani tła ani kartki ani lat

z samych jej oczu  
patrzy  
twarz ukochanego  
który zginął  
[ZO, 616]

Powyższy wiersz ukazuje trzy fazy życia emigracyjnej poetki i tłumaczki. Otwierająca strofoida, pełna deminutiwów, obrazuje jasne dzieciństwo, wśród kochającej rodziny. Cząstka kolejna odsyła do fazy powietrznej – cezurą jest zatem rok 1940, gdy Sachs uciekła z matką samolotem z nazistowskich Niemiec do Sztokholmu. W tej fazie (a właściwie inny przyimek zdaje się tu prawdziwiej określający jej życie: od tej pory), w której Sachs oderwała się od ziemi (została z niej wyrwana, wykorzeniona), twarz nie trzyma się papieru – zostaje zdefigurowana. Na ostatnim etapie życia, znajdującej analogon w trzeciej strofoidzie, twarz pokryła się zmarszczkami i została przez Matywieckiego porównana do zmiętej kartki.

U początków twórczości Sachs i Matywieckiego tkwią: Holokaust i strata. Twarz poetki, szczupła, o szlachetnych rysach, ze smutkiem w przeszlonych oczach ma w sobie znamię emigracji i pożegnania. Rozłąka to najważniejszy motyw jej poezji i życia, przywiązanego do śmierci, składającego się ze strat. Do tych najboleśniejszych należała śmierć ojca, utrata ukochanego i części rodziny w obozach. 7 lutego 1950 roku zmarła jej matka, o której pisała: „Moje szczęście, moja ojczyzna, moje wszystko”<sup>13</sup>.

W 1941 roku, w rok po przybyciu do Szwecji, Nelly wraz z matką zrobiły sobie tableau fotograficzne. Aris Fioretos w albumie poświęconym noblistce w sposób szczególnie skupia się właśnie na ich wspólnych zdjęciach:

---

13 *Ibidem*, s. 135.

Wśród fotografii z tego czasu można znaleźć garść takich, które pokazują matkę i córkę nad wodą w letni dzień. Prawdopodobnie przebywają na wsi. Na pierwszym zdjęciu Nelly pozuje samodzielnie, stojąc obok pustego krzesła, na drugim obok matki i córki widać dwie nieznanne kobiety [...]. [...] Trzecie zdjęcie ukazuje Margarete Sachs z rękami założonymi na drewnianym krześle. [...] Obok niej stoi córka, także ona nosi sweter i ma faliste, jeszcze ciemne włosy. Jej postawa jest powściągliwa, ale spojrzenie i uśmiech są przyjazne. [...] Czwarte zdjęcie, przecięte i sklejone, zda się najbardziej interesujące. Osoba za aparatem podeszła krok bliżej. Kąt widzenia zmniejsza się i w zasadzie jest nieszczególnie korzystny dla portretowanej. Margarete właśnie przymknęła oczy, podczas gdy Nelly, która ochronnie położyła dłoń na jej ramieniu, odwróciła twarz bokiem tak, że słońce świeci na jej policzek, okrągły jak jabłko. [...] Nadal matka stanowi centralne miejsce zdjęcia, ale kąt spojrzenia, jej zamknięte oczy i przede wszystkim kontrolująca ręka córki pozwalają postrzegać ją, wiekową i słabą, jako zdaną na pomoc i ochronę<sup>14</sup>.

Piotr Matywiecki uporczywie wraca do motywu twarzy, nie tylko w powyższej wierszowej notatce z obcowania z fotografiami Nelly Sachs. Pierwszy jego utwór pomieszczony w *Zdartych okładkach* nosi tytuł *Twarcz skupiona*: „Na horyzoncie widzę moją twarz / z oczami zamkniętymi. Odwraca się ode mnie” [ZO, 7]. Jeden z poematów tytułuje *Żydowska twarz*, a w prozie *Miejsca* z cyklu *Poematy i wiersze miejskie* wspomina dziecięce zabawy na gruzach powojennej Warszawy: „Z jamy wygrzebałem czaszkę koloru kości słoniowej, a kiedy indziej negatyw fotograficzny na szkle. Pod słońce zjawiała się czarno-przezroczysta twarz nieznanego” [ZO, 83]. „I ciągle widzę ich twarze”... – zdaje się wyznawać Matywiecki. I dopowiada, jak dopowiedziano do słów Stanisława Wyspiańskiego, tytułując wystawę, eksponującą oblicza, które nieustannie mającą pocie przed oczami: *Portrety Żydów polskich*. Gołda Tencer, autorka tego projektu, w ramach którego nadesłano do niej tysiące

---

14 A. Fioretos, *Flucht und Verwandlung. Nelly Sachs. Schriftstellerin*, Berlin-Stockholm 2010, s. 124. „Unter den Photos aus dieser Zeit findet man eine Handvoll, die Mutter und Tochter an einem Sommertag am Wasser zeigen. Wahrscheinlich entstanden sie während eines Aufenthalts auf dem Lande. Auf dem ersten Bild posiert Nelly allein, neben einem leeren Stuhl stehend, auf dem zweiten sieht man zwei unbekannte Frauen neben Mutter und Tochter [...]. [...] Das dritte Photo zeigt Margarete Sachs mit gefalteten Händen auf dem Holzstuhl, neben dem Nelly posiert hat. [...] Neben ihr steht die Tochter, auch sie trägt eine Strickjacke und hat onduierte, noch dunkle Haare. Die Haltung ist reserviert, aber Blick und Lächeln sind freundlich. [...] Das vierte Bild, zerschnitten und zusammengeklebt, ist das interessante. Die Person hinter der Kamera ist einen Schritt näher getreten. Der Blickwinkel ist gesenkt und im Grunde nicht besonders schmeichelhaft für die Porträtierten. Margarete schließt gerade die Augen, während Nelly, die beschützend eine Hand auf ihre Schulter gelegt hat, das Gesicht zur Seite wendet, so daß auf der apfelrunden Wange die Sonne schimmert. [...] Immer noch bildet die Mutter den Mittelpunkt, aber der Blickwinkel, ihre geschlossenen Augen und vor allem die kontrollierende Hand der Tochter lassen sie gealtert und schwach, starker auf Hilfe und Schutz angewiesen erscheinen.”

żydowskich portretów, komentowała: „Bywa tak, że z całego życia człowieka zostaje tylko chwila, utrwalona na fotografii. [...] Wpatrując się w stare fotografie, widzimy nagle siebie”<sup>15</sup>. Tworząc wiersz o fotografiach Nelly Sachs, w istocie wykonuje Matywiecki ten sam gest, co Władysław Strzemiński w cyklu kolaży *Moim przyjaciółom Żydom*. Wycina ze zdjęcia twarz i dorysowuje tło.

W szkicach o tożsamości żydowskiej i chrześcijańskiej – w *Dwóch oddechach* – jeden z rozdziałów autor *Kamienia granicznego* poświęca „fotografiom pamięci”, jak sam zapowiada – obrazom polskich Żydów, ale i wszystkim starym fotografiom. Tak pisze o umarłych, uwiecznionych na zdjęciach: „żyją sugestywnie, niejako przez kontrast z martwością, bo to, co na zdjęciach widoczne, odgradzone jest wieloma śmierciami, których się boimy” – faktem biologicznym, przejściem do nieodwracalnej przeszłości, zapomnieniem [DO, 86].

\*\*\*

We wzniesionym w 2004 roku Muzeum Zagłady w Belżcu, podczas koncertów *Kołysanek na wieczny sen* Leny Piękniewskiej oraz na wystawie w Oświęcimiu, zbudowanej z fotografii znalezionych w bagażach więźniów – pojawia się ten sam motyw, to samo rozwiązanie ekspozycyjne. Widać podwieszane pod sufitem, prezentowane na ścianach lub wyświetlane zdjęcia Żydów, cieszących się życiem; jeszcze uczują na imieninach u wujostwa, jeszcze zakładają strój kąpielowy, jeszcze z dumą prezentują twarz. „Pokazują Żydów, o których wiemy, że zginęli [...]. To sceny rodzajowe, portrety. Pamiętam doskonale zdjęcie dwójki dzieci, chłopiec, trochę starszy, i dziewczynka, on w stroju ułana, ona w białej, niemal komunijnej sukience, trzymają się za rączki, uśmiechnięci. Obok sceny w powozach. Przy niektórych zdjęciach udało się ustalić tożsamość i zdjęcia zostały opatrzone podpisem. Zdjęcie chłopca z misiem i księżką. Zdjęcia ślubne” – opowiadał mi Bartłomiej Krupa<sup>16</sup>.

\*\*\*

Piotr Matywiecki wiersz traktuje jako archiwum, sam jest zresztą dojrzewającym, marszczącym się zdjęciem Zagłady. Działa przeciw zacieraniu śladów, a wszystkie jego wiersze odzwierciedlają wrażliwość Żyda i pisane są przeciw wymazywaniu żydowskich znaków. Biograf „Pana z pierwszego piętra” i interpretator twarzy Tuwima wystudiował z niej – jak się zdaje – ostentacyjną pneumę żydowskiego losu, co zapisuje między słowami. Wykonał „fotografię słowną – opis twarzy” i w ten sposób odkrył pośmiertny całun. Pisał o autorze *Kwiatów polskich*, a to samo zapewne uwiodło go w twarzy Nelly Sachs:

---

15 <http://www.shalom.org.pl/index.php?mid=4> (data dostępu: 17.03.2013).

16 *Pokój z widokiem na. Z Bartłomiejem Krupą rozmawia Joanna Roszak*, w: *Słyszysz? Synagoga*, w druku.

Patrząc w twarz Tuwima, widziano nie tylko charakterystyczne rysy i mimikę, widziano też ją jako oblicze świata pojmowanego poetycko, a więc świata *c a ł o ś c i i g ł ę b i*. Widziano ją tak, bo ona uprzednio, przed czymkolwiek spojrzeniem na cokolwiek, wpatrzyła się w świat każdym swoim ostrym rysem, zarysowała świat tak, żeby przygotować go na jej zobaczenie, na wrysowanie się tej twarzy w istotę rzeczywistości. [TT, 55]

„Tuwim był poetą swojej twarzy!” – Matywiecki wieńczy cytowany wyżej fragment wykrzyknieniem i dodaje po owym olśnieniu: „Wiersze są jej autoportretami [...]”. I tu dochodzę do miejsca, które wyraźnie pokazuje, że Matywieckiego interesuje głównie twarz żydowska. W jego monografii *Twarz Tuwima* znajduję wszelako te same słowa, co w wierszu o fotografiach Nelly Sachs: „**Twarz Tuwima ani nie przylega do papieru, ani nie jest w przestrzeni.** [...] Zamiast wyrazu twarzy mamy jej rysy, zarys, kontur, rysunek. Twarz samotności w bycie i samotności w znaczeniu” [TT, 57, podkr. JR)]. Matywiecki szuka „twarzy mimo wszystko” – można by powiedzieć, parafrazując tytuł książki Georges’a Didi-Hubermana. Bo w tych zastygłych twarzach tli się pamięć o Zagładzie, bo twarze reprezentują to, co się zdarzyło, i pozwalają na identyfikację. Spojrzenie staje się próbą wskrzeszenia.

Pisząc o Tuwimie, Matywiecki streszcza swój los: „Tuwim jest osobą zdobywającą się na nagość pośród życia społecznego, osobą wystawioną bez osłon na radykalne zło tego życia, zło nieosobowe, choćby takie, które sprowadzając człowieka do rasy, odmawia mu osobowości” [TT, 94-95]. I w innym miejscu: „Jakkolwiek by się to dzisiaj wydawało żałosne i nawet groteskowe, to odczuwał jako osobistą tragedię – bo brał na serio – ówczesny mit rasy, każący mu wierzyć w skłócenie tradycji «aryjskiej» i żydowskiej: «Największa ma tragedia – to, że Żydem jestem»” [TT, 275].

Dla Matywieckiego żydowskość jest czymś więcej niż rasą, zdaje się „kwestią pneumatyczną”. Thomas Sparr trafnie objaśniał kategorię „żydostwa pneumatycznego”, wspomnianą przez Celana 5 lutego 1970 roku, w liście do izraelskiego wydawcy Gershoma Schockena: „dla mnie, zwłaszcza w wierszu, jest żydowskość czasami nie tyle tematyczną kwestią, ale pneumatyczną. Nie muszę nawet wyrazić żydowskości w temacie: ona uobecnia się prawdopodobnie w każdym z moich wierszy; moje tomy poezji implikują mój judaizm”<sup>17</sup>.

\*\*\*

Matywiecki, stojąc przed zdjęciem, rozmyśla nad możliwościami wielokrotnego zapominania człowieka, jego wielokrotnej śmierci. Tekst o żydowskich fotografiach z *Dwóch oddechów* zamyka wierszem o odnalezionej przez niego fotografii z „Kuriera

---

<sup>17</sup> *Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, hrsg. von A. B. Kilcher, Frankfurt am Main 2003, s. 103.

Warszawskiego”. Czas terażniejszy z pierwszej strofoidy ma funkcję unaoczniającą. Maurycy Herszberg – mieszkaniec ulicy Świętojerskiej 30 – w roku 1904 nie wyobraża sobie nawet, że sześć kamienic dalej podczas wojny będzie się ukrywać i zginie Władysław Szlengel. Fizjonomia żydowskiego miasta nakłada się w wierszu Piotra Matywieckiego na rozbrojoną i wyboistą pamięć. Świętojerska to graniczna ulica „dzielnicy żydowskiej” przy terenie szopów szczotkarzy. Kalkomania – bo tak brzmi tytuł wiersza – staje się jedną z figur procesu pamięci; ten nadruk, którego obraz przenosi się na inną powierzchnię, obrazuje pamięć trudną i traumatyczną.

Maurycy Herszberg reprezentant  
największej na świecie fabryki kalkomanii  
The Meyercord Company Chicago  
mieszka w Warszawie  
przy ulicy Świętojerskiej numer 30  
i poleca dnia 23 kwietnia 1904 roku  
znane ze swej dobroci wyroby  
po cenach bardzo umiarkowanych.

Co to znaczy umiarkowana cena  
za kalkomanię tamtego świata?

Czy to jest cena umiarkowania?  
Czy to jest cena niepamięci?

Trzykrotni umarli kirkutu:  
śmiercią,  
rozbitym nagrobkiem,  
zapomnieniem.

Czy to jest cena nieistnienia?  
[ZO, 35]

Pamięć ulatnia się, niknie, przeświebla. W *Kamieniu granicznym* Matywiecki przywołuje Rolanda Barthes'a, opisującego wrażenie z filmu:

„kamera przechodzi od domu do cmentarza, chwytając to, co widzi trup: mamy tu punkt graniczny, w którym przedstawienie zostaje rozbrojone: widz nie może już zajmować żadnego miejsca, bo nie może utożsamić swego oka z zamkniętymi oczami trupa; obraz jest bez wyjścia, bez oparcia, jest ziejącą wyrwą”. – Tu na zdjęciu gettowego tłumu, jest nic jeszcze

bardziej puste. Bo to nie fikcja została rozbrojona – to rzeczywistość nicestwieje razem ze skierowanym od niej i ku niej spojrzeniem. Takich zdjęć nie wolno reprodukować.

Czytam wiersz Wisławy Szymborskiej:

Na fotografii tłumu  
moja głowa siódma z kraja,  
a może czwarta na lewo [...]  
już podobna do podobnych [...]  
jakby cmentarz odkopano  
pełen bezimiennych czaszek [...]  
jakby ona już tam była,  
moja głowa wszelka, cudza –  
gdzie, jeżeli coś wspomina,  
to chyba przeszłość głęboką.

- Na zdjęciu tłumu z getta nie ma nawet sugestii przyszłości – dzisiejsze spojrzenie nie widzi tego tłumu jako jakiegos własnego urzeczywistnienia się w kimkolwiek, gdziekolwiek, kiedykolwiek. Tego zdjęcia nie ma. Albo: tylko to zdjęcie jest. [KG, 263]

Patrzę na fotografię reprodukowaną w *Dzienniku getta warszawskiego* Adama Czerniakowa.

Tłum na ulicy getta. Sylwetki wyostnione przez dobrze nastawiony obiektyw i przez głodową chudość. Ruch zatrzymany: bo to fotografia, bo to zaraz-śmierć. Czy mógłbym być na tym zdjęciu, gdybym się wcześniej urodził? – Mógłbym. I nie mógłbym tam być. [KG, 262]

\*\*\*

Matywiecki zamyśla się nad twarzą. Kontradyktoryjna zaś obsesja żydowskiej twarzy charakteryzuje badaczy rasy i – *horribile dictu* – rasistów. Żydowski uczony Samuel Weissenberg dowodził: „Żydzi nie są w antropologicznym sensie typem, ale ekspresja ich twarzy jest absolutnie charakterystyczna”. Tu przytacza Heinricha Heinego, piszącego o tysiącletnim bólu narodu żydowskiego, tłumacząc autorytetem poety grymas melancholii na twarzy jego narodu. Tymczasem Matywiecki, kontemplując twarze, manifestuje swój brak zainteresowania antropologią fizyczną, badającą długości kości, parametry czaszki, proporcje i wagę ciała, pigmentację. Na odrażającej stronie <http://stopsyjonizmowi.wordpress.com>, na której o Szoa pisze się jako „holoszwindlu” i „holokitcie”, pojawiają się uwagi o cechach antropologicznych Żydów, dzięki spojrzeniu na twarz pozwalających rozpoznać wroga: „jeśli poprowadzić prostą poziomą na wysokości czubka nosa, to u Polaków przecina ona mniej więcej otwór ucha. U Żydów całe ucho znajduje się powyżej tej linii”, „u Żydów boczne łuki czołowe



mają większy promień krzywizny, niż u Słowian”, „Żydzi mają płytsze oczodoły, a brwi nieco wyżej nad oczyma i w kształcie łuku”, „ucho u Żydów w dolnej części nie posiada opuszki, jest jakby po linii prostej wrosnięte w głowę. U góry jest bardziej spiczaste niż u Słowian. Często uszy u Żydów są jakby zdegenerowane, nieproporcjonalnie wielkie i odstające albo odwrotnie, małe i pokręcone”. Tymczasem Piotr Matywiecki zdaje się myśleć jak Celan, piszący: „Żydowskość to również duchowa [*pneumatisch*] kwestia”<sup>18</sup>. Dlatego jego przepelnione żydowskim losem-duchem twarze – jak te Władysława Strzemińskiego – nie trzymają się papieru.

---

18 J. Felstiner, *Paul Celan. Poeta, ocalony, Żyd*, przeł. M. i M. Tomalowie, Kraków-Budapeszt 2010, s. 352-353. „[...] daß für mich, zumal im Gedicht, das jüdische mitunter nicht so vielmehr eine thematische als vielmehr eine pneumatische Angelegenheit”. Cf. też: I. Schmueli, P. Celan, *Briefwechsel*, hrsg. von. I. Schmueli, T. Sparr, Frankfurt am Main 2004.

## Kinga Piotrowiak-Junkiert

### Antybukolika z krową. O wierszu *W kotlinie*

I coraz bardziej pod niebios namiotem  
Samotniejąca w tę dal i pogodę,  
Od dawna w ruchu i snu nie odmienia,  
Chłonąc czar drętwy samego patrzenia [...]   
B. Leśmian, *Wieczór*<sup>1</sup>

Wieczorem przez niebo pomost  
wieczór i nieszpór  
mleczne krowy wracają do domostw  
przeżuwać nad korytem pełnym zmierzchu.  
J. Czechowicz, *Na wsi*<sup>2</sup>

1.

W kotlinie, gdzie się chłodna trawa ustała,  
pasą się krowy poranne. Do wieczora  
słońca się najedzą i czarne – bez ruchu –  
o nocy pomyślą, o cieplej oborze.

W kotlinie, porankiem, znowu się zbierają  
chłody łąkowe. Wstają zroszone trawy.  
Sto lat temu zacząłem schodzić ze wzgórza  
a dzisiaj spotkały mnie mgły podniesione.

We mgle nic nie widzę i ciepło mi jest  
w szepcie żujących krów, w szmerze słońca pożywnego.  
Niewidzialny wybrałem się do kotliny  
i tylko trawom i krowom widomy

stoję na dnie  
[*W kotlinie*, ZO, 626]

- 
- 1 B. Leśmian, *Wieczór*, w: *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstępem opatrzyła M. Jakitowicz, Toruń 2000, s. 168.
  - 2 J. Czechowicz, *Na wsi*, w: *Wiersze*, wybrał i przedmową poprzedził Cz. Miłosz, Warszawa 1997, s. 38.

Czytam ten wiersz jako utwór o esencji istnienia, chwilowym zatarciu egzystencjalnych określników, o rozpoznaniu sedna własnej tożsamości, która odsłania się w ułamku chwili na znak precedensowego odczucia współjестstwa z uniwersum. Matywiecki, mimo pozornej lekkości modelującej bukoliczny świat wiersza, planuje konstelację przestrzennych detali z chirurgiczną precyzją. Scenografia – przestrzeń kotliny – zaprojektowana jest jako miejsce ciasne, o zatartych granicach, a przy tym paradoksalnie bezgraniczne, które niedostrzegalnie narzuca warunki przebywania w jego obrębie. Lirycznemu „turyście” odbiera się istnieniową dominantę – władzę wzroku, jest zmuszony do natychmiastowej kapitulacji [„We mgle nic nie widzę”], musi ustąpić domysłom dotyku [„zroszone trawy”, „chłody łąkowe”] i słuchu [„w szepcie żujących krów, w szmerze słońca pożywnego”]. Ale to ogołocenie i przemianowanie percepcyjnych nawyków definiuje udział lirycznego „ja” we mgle, stając się elementem przeistoczenia, *conditio sine qua non* rytualnego wtajemniczenia. Wyłączenie z bycia w przestrzeni, dokonujące się poprzez wtłoczenie „turystry” w amorficzną kumulację pary wodnej, wyłącza go przede wszystkim z roli „bycia obserwowanym”, czyli „bycia ocenianym”, a, jak pamiętamy, ludzki osąd rodzi się w oku. To oko postrzega świat i ludzi „różnicą”. To w ludzkim oku ma swój początek lepka sieć antysemitycznej wrogości<sup>3</sup>.

Dlaczego kotlina jest miejscem przemienienia? Może dlatego, że w niej, nie pamiętającej swojego geologicznego dzieciństwa<sup>4</sup>, prawdopodobne wydaje się zrównanie dwóch nadrzędnych porządków: natury (kotlina) i jej „uczestnika” („turysta”). Kotlina jest tym, co niezmiennie, wieczne, trwałe, ponadludzkie, a przez to obiektywne, stateczne, osadzone w innym porządku niż porządek człowieczy. Kotlina przynależy do sił wszechświata i tylko im podlega, jest jądrem biologicznej retorty, matecznikiem bytu, można w niej usłyszeć „tykanie mechanizmu poruszającego świat”<sup>5</sup>. Człowiek zawsze istnieje w niej jako „przypadek”, „wyjątek”, „intruz”, choć ten ostatni na prawach spontanicznego zetknięcia się z przyrodą, może partycypować

- 
- 3 O istocie postrzegania Żydów w kontekście ekspansji antysemityzmu w Europie, doświadczeniu antysemityzmu językowego i symbolicznego, zagadnieniu wykluczenia Żydów jako „obcych”, „innych” pisali m.in.: M. Zaleski, *Różnica*, w: *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 140-164; J.-P. Sartre, *Rozważania o kwestii żydowskiej*, Łódź 1992; E. Jabès, *Księga pytań*, przeł. A. Wodnicki, „Literatura na Świecie” 2001, nr 7, s. 5-135; M. Blanchot, *Ślady. Księga pytań*, przeł. A. Wasilewska, „Literatura na Świecie” 2001, nr 7, s. 161-167; V. Klemperer, *LTI. Notatnik filologa*, przeł. i przypisami opatrzył J. Zychowicz, Kraków 1983; V. Klemperer, *Chcę dawać świadectwo aż do końca. Dzienniki 1943-1945*, t. 3, przeł. A. i A. Klubowie, Kraków 2000; R. Girard, *Guillaume de Mauchaut i Żydzi oraz Stereotypy prześladowań*, w: *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź 1987, s. 5-36; J. Tokarska-Bakir, *Legendy o krwi. Antropologia przesądu*, Warszawa 2008, s. 39-66; L. Poliakov, *Nowy wizerunek Żyda*, w: *Historia antysemityzmu*, przeł. A. Rasińska-Bóbr, O. Hedemann, Kraków 2008.
  - 4 Według słownika geograficznego „Kotlina to rozległe obniżenie powierzchni terenu, najczęściej koliste lub wydłużone, utworzone w obrębie masywu górskiego [...], płaskowyżu lub wyżyny, powstaje w wyniku obniżających ruchów tektonicznych lub szybszej denudacji w mniej odpornych skałach”. *Geografia świata. Środowisko przyrodnicze*, red. J. Puskarz, Warszawa 2008, t. 1, s. 493.
  - 5 S. Márjai, *Dziennik (fragmenty)*, przeł., oprac., przypisy i posłowie T. Worowska, Warszawa 2004, s. 5.

w olśnieniu, rozczytywaniu się w prawdzie o naturze bytu, o prapoczątku życia. Kotlina, jako pamiątka po świecie, którego dowieść można jedynie dzięki naukom o pradziejach Ziemi, mimo przesycenia pierwiastkami witalnymi, sama w sobie jest wytworem o randze muzealnej, reliktem niedotykalnego, ale – skoro istnieje – namacalnego czasu.

Szlak „turysty”, a może „wiecznego wędrowcy”, przybywającego do kotliny od stu lat, narażony jest na fiasko lotu strzały Zenona z Kition, która zmierza do celu, nigdy go nie osiągając. Można odnieść wrażenie, że poetycki Ahasverus pojawia się w kotlinie dzięki (!) naruszeniu przestrzennej orientacji, wskutek zmylenia tropów, zabłądzenia<sup>6</sup>. Pobrzmiwają tutaj słowa Norwida i wyobraźniowy świat jego *Krakusa* (1851), w którym poeta dowodzi, że inicjacyjna szmaragdowa grota, kryjówka, dziupla jest przed ludzkim wzrokiem zakryta, niedostępna zmysłom, że potrzebny jest przewodnik (Próg), a przemienienie dokonuje się raz na wieczność istnienia. U Matywieckiego pobyt w kotlinie to zjawisko wykazujące tylko kilka punktów wspólnych z doświadczeniem *Krakusa*. Liryczny bohater nie doznaje przemiany jako symbolicznego „przedproża” dziejowej odmiany losu, nie ma ambicji heroicznych i nie pozostaje w odosobnieniu sam. „Turysta” przybywający do kotliny doznaje olśnienia w obecności świata fauny i flory, chociaż nie jest przez nie „zapamiętywany”, a tylko *sposzregany* i jako jeden z tysięcy podobnych obrazów przemienie, zatrze swoje kontury. Co znamienne, liryczne „ja” wiersza sugeruje, że mgły pojawiły się w kotlinie dzięki przeczącemu grawitacji, ale typowemu dla nich „podniesieniu się”, niczym wyrastająca z dna kryjówki kurtyna. Kiedy dokona się akt samopoznania i uwolnienia od stygmatyzującego ciężaru wzroku w umyśle „turysty”, mgły opadną, usuwając dowody tej intymnej, podróżniczej epifanii.

## 2.

W *kotlinie* Matywieckiego liryczny „turysta” uświadamia sobie moment przemienienia dzięki, prawdopodobnie nieznanemu wcześniej, odczuciu egzystencjalnej ulgi, wyłączenia spod władzy ludzkiego wzroku, gdy „[...] tylko trawom i krowom widomy” delektuje się esencją istnienia. Proces ten, choć limitowany

---

6 Ciekawą propozycją lektury mogłaby być próba porównania sytuacji lirycznej bohatera wiersza Matywieckiego z wędrowcem Miłosza w utworze *To jedno*. U autora *Kronik* wędrowiec jest wiedziony wskazaniem mapy, potrafiłby z dużą precyzją oznaczyć na jej płaszczyźnie swoje aktualne położenie. Co ciekawe, orientacja przestrzenna nie przeszkadza „lirycznemu” podróżnikowi w doznawaniu olśnienia czy, jak pisze Miłosz, „doznania radości, mocnej, bez przyczyny, / Radości oczu”. Przeciwnie, jest on w pewien sposób swobodny, mimo umiejętności kontroli własnego położenia. Po latach, gdy powraca do tego samego miejsca (dzięki pierwotnej orientacji ponowne przybycie, często niemożliwe na skutek zmian przyrody, może się w ogóle dokonać), jeszcze dobitniej uzmysławia sobie „nędzę jednorazowości” takiej epifanii. Pierwodruk wiersza Miłosza: „Zeszyty Literackie” 1986, nr 13, s. 9, później w: Cz. Miłosz, *Dzieła zebrane*, t. 4, s. 165.

czasowo, trwający zapewne kilka chwil, wynika z szeregu równoległe się dokonujących zjawisk. Po pierwsze: aby zrozumieć siebie, wędrowiec musi osiągnąć pozycję dystansu, możliwą dzięki wyruszeniu w podróż, odnalezieniu miejsca naturalnego, ale „nie-naturalnego” z punktu widzenia miejskiej<sup>7</sup> codzienności. Po drugie: uświadomienie sobie odmienności własnego stanu dokonuje się poprzez umiejętną ocenę sytuacji, w której wędrowiec nieoczekiwanie się znalazł. Ocena ta polega na samoobserwacji, dostrzeżeniu własnej „niewidzialności”<sup>8</sup>. Należałoby zadać tutaj pytanie o konsekwencję tego niepospolitego daru i jego konotacje. Cecha ta, jak możemy wyczytać z wiersza, nie ma rangi „właściwości”, ponieważ jest niepełna (bo dla traw i krów liryczny bohater jest „widomy”). Ponadto trzeba podkreślić kluczową różnicę pomiędzy dwoma procesami: „patrzeniem” i „widzeniem”. Krowy, animistyczne emanacje kotliny, potwierdzające jej istnienie, co pośród mgielnych zasłon wydaje się nie bez znaczenia, „widzą”, ale „nie patrzą”. *Słownik języka polskiego* słowu „widzieć” przypisuje konotacje anatomiczno-percepcyjne, definiując tę czynność następująco: „reagować odpowiednimi wrażeniami na bodźce działające na narządy wzroku”<sup>9</sup>. Z kolei słowo „patrzeć” rozszerza *stricte* biologiczny aspekt widzenia o działanie intencjonalne: „kierować na coś wzrok [...] uważać za coś, traktować kogoś, coś (w jakiś sposób)”<sup>10</sup>. Można by sparafrazować tutaj słowa Miłosza, mówiąc, że krowy „są samym tylko widzeniem”, nieobciążonym imagologicznym bielmem uprzedzeń, gotowych etykiet i wiążących rozstrzygnięć.

### 3.

Wyjście ku epifanii, porzucenie miejskiego krajobrazu jest artystyczną wariacją na temat poszukiwania Leśmianowskiego „bezkresu”, dobrze znanego w polskiej poezji. Pojęcie „bezkresu” definiuję jako immanentną właściwość krajobrazu, która przejawia się w procesie osobowego stopienia bohatera lirycznego z tłem jego istnienia<sup>11</sup>. Leśmian nie dookreśla warunków dostrzegania fenomenu „bezkresu”, ale dzięki lirycznemu komentarzowi towarzyszącemu wewnątrzwierszowym narracjom wiemy,

7 Matywiecki jako poeta miejski objawia się w tomie *Powietrze i czerni* (2009). Cf. utwory: *Obiektyw, Natura*, \*\*\* „Z trotuaru ...”, \*\*\* „Jeżeli się boisz”, *Chopin, Maria Konopnicka*, \*\*\* „przyszłdziamiatacz ...”, *Marzenie o powieści* etc.

8 Figura „niewidzialnego” obserwatora przyrody pojawia się także m.in. w cyklu poetyckim *Wiersze z Beskidu* (utwór *Trawiasta równina* [ZO, 23]), w którym Matywiecki traktuje cielesność lirycznego „ja” jako medium wyrażające stopień zaangażowania się w proces obserwacji natury. Im bardziej podmiot zanurza się w rozgrywającym się przed nim spektaklu zwielokrotnionych cudów stworzenia, tym szybciej traci swoją „widzialność”.

9 *Słownik języka polskiego*, pod red. M. Szymczaka, t. 3, Warszawa 1981, s. 698, s. v. „widzieć”.

10 *Ibidem*, t. 2, s. 622, s. v. „patrzeć”.

11 Oczywiście można nazwać „bezkres” bezpodmiotowo się rozgrywającym żywiołem, w którym – podobnie jak u Matywieckiego – bohater jedynie „przydarza się” krajobrazowi, przestrzeni.

że doznanie bezkresu jest najwyższym stopniem percepcyjnego światoodczucia<sup>12</sup> bohaterów. U Matywieckiego, który *nolens volens* otwiera nas na wielokierunkowe możliwości poetyckich poszukiwań, „filozofia mgły” wyrasta ze sposobu pojmowania świata głoszonego przez Anaksymandra, traktującego *apeiron* [bezkres] jako zasadę podstawową rzeczywistości. Giovanni Reale, referujący ustalenia filozofa przyrody, zwraca uwagę na kluczową właściwość *apeironu*, który pozbawiony jest zarówno zewnętrznych, jak i wewnętrznych granic i determinacji<sup>13</sup>. „Nieokreśloność jakościowa” i „przestrzenna nieskończoność” jako dwa dookreślenia omawianego pojęcia pozwalają zauważyć, że Matywiecki osadza swojego lirycznego bohatera w takiej właśnie sytuacji, skazując go na niezależną od niego (przerastającą go) grę sił natury. Aby rozkoszować się własną „niewidzialnością”, liryczne „ja” musi sobie pozwolić na utratę samokontroli, zgodzić się na status „bycia widzianym” przez ożywionych i nieożywionych reprezentantów świata przyrody, wyrzec się zmysłu wzroku, zdać się na dotyk i słuch, zniknąć po prostu. Rola nieistniejącego, oprócz wyliczonych wcześniej zalet, kryje w sobie mętny cień rewersu takich praktyk jak doznawanie wyzwolającej epifanii, współodczuwania z naturą czy oswobodzenia od władzy wzoru etc. Każda, nawet najkrótsza chwila nieistnienia, jest ćwiczeniem śmierci.

Pomiędzy Matywieckim i Leśmianem (ciągle mam na uwadze analizowany wiersz *W kotlinie* i epifanijne liryki autora *Dziejby leśnej*, na przykład *Południe, Przed świtem*) można zauważyć pewien twórczy koncept, polegający na segmentowaniu światobrazu, „rozbiciu świata na elementy”, które zachowują autonomię poetyckiego uniwersum<sup>14</sup>. Matywiecki w takim rozpraszaniu obrazu, ogniskowaniu czytelniczej uwagi na wybranych przez siebie detalach świata poetyckiego „cenzuruje” świadomość odbiorcy, w pewien sposób „podpowiadając”, sugerując, co stało się przyczyną epifanii „turysty”. Ma to swoje konsekwencje, ponieważ nie czytamy obrazu kotliny jako całości poetyckiej (malarzskiej?) kompozycji. Dopuszczeni jesteśmy jedynie do kilku odprysków (mikroobrazów) epifanijskiego świata. Zaszczyt pochylenia nad kaligraficznie spreparowaną tkanką pojedynczych „segmentów” wiersza oznacza więc nieodwołalne odgraniczenie od wiedzy o jego świecie. W tym sensie utwór *W kotlinie* nie może być traktowany jako tekst o walorach poznawczych. O świecie poety, co on sam zaplanował, nie wiemy niczego.

---

12 Można by ten dukt rozumowania rozwinąć, stawiając pytanie, które poezji Leśmiana zadał Michał Paweł Markowski, analizując fenomen poetyckiej „śpiewności oglądań” i wywodząc z filozofii języka Leśmiana przekonanie o jedności „patrzenia” i „mówienia” oraz „patrzenia i śpiewania”, a mianowicie: w jaki sposób poezja Matywieckiego może być rozpatrywana pod kątem jej roli poznawczej. A także: czy w analizowanym wierszu *W kotlinie* mamy do czynienia z poezją, dzięki której „widzi się świat”? M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 88.

13 Cf. G. Reale, *Historia filozofii starożytnej. I. Od początków do Sokratesa*, przeł. E. I. Zieliński, Lublin 1994, s. 82.

14 To rozpoznanie i przywołane sformułowania oraz ich parafrazy pochodzą z książki: M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998, s. 212.

W sposobie, w jaki Matywiecki kreuje swoją liryczną epifanię, podkreślić trzeba także zaletę „teraźniejszości” doznania, pisania „z wnętrza epifanii”. Mamy wrażenie, że liryczny wędrowiec dokonuje swoich zapisów w środku mgły, w samym jądrze wydarzenia. Takie bezpośrednie relacjonowanie głęboko przeżywanych emocji wydaje się jedynym „właściwym” trybem rejestrowania „momentalnych śladów obecności niezwyklej wartości powszedniego istnienia rzeczy indywidualnych”<sup>15</sup> – jak określił zjawisko poetyckiej epifanii Ryszard Nycz. Matywieckiemu udało się, co przeczy przecież naturze tekstu, tak zredukować dystans czasowy wobec wydarzenia (epifanii), że mamy wrażenie nieistnienia czasu, wyłączenia/ wyabstrahowania zapisu z nieuchronnego porządku upływających chwil. Tekst wiersza przyrównać by można do zarchiwizowanego nagrania ludzkiego głosu, którego słuchamy (który czytamy), wiedząc, że był wypowiedziany w chwili olśnienia.

#### 4.

Poszukiwanie kontekstów poetyckich, które najlepiej oświetliłyby fenomen obcowania z wymownym wzrokiem zwierząt i nawiązywania relacji ze światem fauny, prowadzi oczywiście do Norwida, Czechowicza, Leśmiana, Przybosa, Miłosa, Szymborskiej, Suski, etc. Mając jednak na uwadze fakt, że Matywiecki rejestruje swoją epifanię, wyraźnie podkreślając ulgę „bycia niewidzialnym”, co można odczytywać jako znak nieartykułowanego bezpośrednio wskazania wagi (i chyba ciężaru) ludzkiego wzroku, szczególnie cennymi okazałyby się teksty literackie uwikłane w podobny sposób w problem patrzenia. Kluczowe jest tutaj rozstrzygnięcie kwestii postawionej przez pisarzy definiujących sedno nowożytnego antysemityzmu, czyli obciążenie ludzkiego wzroku nieusuwalnym ciężarem pogardy, niechęci i sądu wobec Innego, które w swoich maksimach stają się pretekstem i narzędziem ludobójstwa. Maurice Blanchot dopatruje się bezpośredniego związku pomiędzy *poczuciem* bycia Żydem a *odczuciem* na sobie wzroku obserwatora. Można powiedzieć, że w jego filozofii „Żyd” to ktoś, na kogo się patrzy w określony sposób, „[...] to jedynie produkt spojrzenia innych, żydowski tylko dlatego, że inni go tak widzą [...]”<sup>16</sup>. Skoro w przypadku istnieniowej epifanii „turysty” Matywieckiego zanurzenie się w esencji bytu warunkuje nieobecność ludzkiego wzroku, trudno jest określić nastrój wiersza „bukolicznym”. Świat poetycki oparty na selektywnym planowaniu lirycznej scenografii, zawiera w sobie pewien rodzaj lęku przed niepożądanymi czynnikami, które zakłóciłyby idylliczną rzeczywistość zbudowaną według antycznych reguł<sup>17</sup>.

15 R. Nycz, *Poetyka epifanii a początki nowoczesności*, w: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 90.

16 M. Blanchot, *Ślady. Księga pytań*, op. cit., s. 61.

17 O symbolicie idylli, jej znaczeniu i sposobach kreacji bukolicznego świata pisali m.in.: M. Maślanka-Soro, *Wyspy Szczęśliwe w starożytności: mit i rzeczywistość*, w: *Archipelagi wyobraźni: z dziejów toposu*

Możliwość zdezawuowania harmonii krajobrazu oraz z pozoru nienaruszalnych i wiecznotrwałych relacji pomiędzy poszczególnymi elementami lirycznego świata jest w istocie pragnieniem wyeliminowania pierwiastków ludzkiej obecności. Jak zdaje się mówić Matywiecki: warunkiem zaistnienia idylli jest samotność, co oznacza, że jego idylla to doświadczenie ludzkiej pojedynczości.

Myślenie o wierszu *W kotlinie* jako antybukolice, świecie idyllicznym z mrocznym cieniem nicościującego udziału innych ludzi nie neguje wcale możliwości odczytania tego świata jako nienaruszonego, odrobinę dziecięcego i naiwnego. Matywiecki nie jest jedynym pisarzem / poetą, który wyraża niepokoje egzystencji poprzez kreację liryki snutej lekką nicią infantylnego zachwytu nad światem pierwotnym, zapamiętanym jako prymarny. Grigorij Kanowicz (1929-2012), autor trzytomowej sagi poświęconej losom wileńskich Żydów (*Koziołek za dwa grosze*, *Nie odwracaj twarzy od śmierci* i *Park niepotrzebnych Żydów*)<sup>18</sup> kreując postać Icchaka Małkina, przywołującego z pamięci najczulsze obrazy przeszłości w przestrzeni nieistniejącej synagogi, wskazuje jednoznacznie sylwetki krów, w oczach których na nowo powstaje świat, idealnie zorkiestrowana natura doznań, najczystsze, wolne od ciężaru i rozpaczony wojny istnienie:

Najczęściej Icchak wspominał nie dom rodziców, nie błogosławionej pamięci ojca Dawida, znanego w całej okolicy szewca, nie matkę Rachelę, handlującą puchem i pierzem, nie braci Ajzyka i Hilela, ale rzekę – obfitą, kryjącą niewypowiedziane tajemnice jak rybki, jej ciemnozieloną barwę, falisty brzeg, na którym leniwie pasły się krowy o smutnych wdowich oczach. Spójrzysz w te oczy, a w nich – jak na dnie Wilii – pływają ryby i kołyszą się egzotyczne wodorosty<sup>19</sup>.

Krowy są dla bohatera synonimem nienaruszalnego porządku, pierwiastkiem natury, z którego może odradzić się świat. Jak się domyślamy – po katastrofie wojny. Ich dostojność jest przejawem szczególnego dystansu wobec przemijania czasu, są żywymi archetypami zaginionego, Wergiliańskiego świata, który nie podlega nicestwieniu i upadkowi.

---

wyspy w kręgu literatur romańskich, pod red. E. Łukaszyk, Kraków 2007, s. 11-28; A. Witkowska, I. Jarośnińska, *Idylla polska: antologia*, Wrocław 1995; M. Zaleski, *Echa idylli: w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności*, Kraków 2007.

18 Wszystkie tomy sagi ukazały się w Polsce nakładem wydawnictwa Pogranicze, w serii „Meridian”: G. Kanowicz, *Koziołek za dwa grosze*, przeł. A. Bogdański, Sejny 1994; *Nie odwracaj twarzy od śmierci*, przeł. A. Bogdański, Sejny 2001; G. Kanowicz, *Park niepotrzebnych Żydów*, przeł. B. Szwarcman-Czarnota, Sejny 2005.

19 G. Kanowicz, *Park niepotrzebnych Żydów*, przeł. B. Szwarcman-Czarnota, Sejny 2005, s. 7.



Ichhak lubił przyglądać się krowom, obserwować, jak idą do wodopoju, powoli i chciwie piją żywą wodę i stają się jak gdyby nieśmiertelne. Zamkną swój ziemski krąg ojciec i matka, umrze on, Ichhak, odejdą w niebyt bracia Ajzyk i Hilel, a te wielkogłowe i wielkookie zwierzęta, stąpające uroczyście, i majestatycznie jak starożytne królowe, będą żyć wiecznie – aż do końca dni wydeptując soczystą trawę przybrzeżną, odwracając do zachodzącego słońca głowy ciężkie jak wysadzana perłami korona. I tak aż do końca dni z ich wilgotnych i nieprzeniknionych pysków będzie się sączyć rozgrzewana oddechem strużka<sup>20</sup>.

Na czym polega zagadka krowiej cielesności, która – jak zauważamy – obecna jest nie tylko w cytowanym powyżej fragmencie powieści Kanowicza, ale także w wierszach Leśmiana i Czechowicza, które posłużyły za motto tego szkicu? Być może istota istnienia krowy rozpięta jest właśnie pomiędzy poszczególnymi epizodami jej codziennej rutyny – wypasu, dojenia, snu i wędrówki, a pragnienie obserwacji tych zwierząt rodzi się z poczucia odrzucenia, zranienia, zanegowania ludzkiej godności. Nie bez przyczyny bowiem liryczne „ja” w każdym ze wskazanych utworów jest podmiotem poszukującym ukojenia, dystansu, odrodzenia. Fascynacja krową, będącą emanacją własnej cielesności, to w istocie zachwyt nad czystym, nienaruszonym istnieniem świata pierwotnego, nietracącego więzi z prąźródłem życia. Możliwość obcowania z krowami jest możliwością rytualnego odrodzenia i przypisania samego siebie do porządku natury, czyli w pewnym sensie porządku kosmicznego, po wielokroć przerastającego porządek ludzki – krzywdzący, kwestionujący pozycję patrzącego, a nawet hańbiący, wykluczający.

Antybukolika z krową jest więc rysunkiem, kreślonym przez Matywieckiego w poczuciu istnieniowej przynależności do przestrzeni większej i ważniejszej niż pojedyncze życie, a świadomość jej obecności równoważy dramat rozpinania własnego bytu pomiędzy niemożliwymi do przepracowania traumami, których w lekturze wiersza jedynie się domyślamy, na podstawie znajomości pozostałych tomów poetyckich pisarza: granicznego doświadczenia narodzin i dzieciństwa, tożsamościowych deklaracji, „walki o literacki oddech” etc.

---

20 *Ibidem*, s. 8.

## 5. Zamiast cody

Miklós Radnóti (1909-1944)<sup>21</sup>, nazywany węgierskim „poetą Apokalipsy”<sup>22</sup>, starszy od autora wiersza *W kotlinie* o trzydzieści cztery lata, zgładzony przez nazistów w miejscowości Abda i tam też odnaleziony po wojnie w zbiorowej mogile wraz z notesem zawierającym wiersze pisane do końca życia (wydane po wojnie jako *Notes z Bori*)<sup>23</sup>, na dwa lata przed śmiercią, przebywając na tzw. „pracach przymusowych” [*munkaszolgálat*]<sup>24</sup> w Nagytelekmajor, odnotował bliźniaczy obraz zwierząt – kóz.

W utworze podpisanym datą 12 listopada 1942 roku obserwowane o zmierzchu zwierzęta zanurzone są w aurze melancholijnie gasnących konturów krajobrazu, a liryczny obserwator nie zamierza nawet ingerować w rzeczywistość, której doświadcza. Radnóti pozwala nam przyglądać się idyllicznym sylwetkom zwierząt z pewnego oddalenia i przyjąc za swój wzrok narratora wiersza:

---

21 Na marginesie tych rozważań warto by przybliżyć chociaż zręby życiorysu węgierskiego poety, osadzając je w kontekście biografii Matywieckiego: 5 czerwca 1943 roku, kiedy na świat przychodzi warszawski poeta, Radnóti spędza wraz z żoną w Budapeszcie, pracując nad wierszem *Félelmetes anygal* (*Straszliwy anioł*), który będzie podpisany datą 4 sierpnia 1943 roku. Narodziny Matywieckiego spletają się z pospiesznym przyjęciem przez Radnótiego i jego żonę chrztu (2 maja 1943), który, poza kontekstem przemiany religijnej, miał odsunąć od rodziny dramat antyżydowskiej polityki Węgier. Zanim wybuchnie powstanie w getcie, Radnóti przetłumaczy jeszcze wiersz Rimbauda, bajki La Fontaine i rozpocznie pracę nad *Don Kichotem* Cervantesa. Ale przesypujących się ziarenek w klepsydrze jest coraz mniej. W pierwszą rocznicę urodzin Matywieckiego Radnóti jest po raz trzeci powołany do prac przymusowych, które będą oznaczały podróż bydłącym wagonem do Serbii i utratę życia w marszu śmierci. Radnóti do ostatnich chwil pisze swoje wiersze i wraz z nimi ginie, jako jedna z ofiar masowego rozstrzeliwania 9 listopada 1944. Notes z wierszami, nazwany później *Notesem z Bori* (*Bori notesz*), stanie się fundamentalnym tekstem o Zagładzie i dowodem na to, że bez względu na okoliczności, bez względu na świadomość śmierci poezja trwa tak długo, jak długo ręka może zapisywać pojedyncze litery i sylaby. Radnóti pisał z grobu. Matywiecki rysuje kontur śmierci – jak sam mówi – „z wyobraźni”. Jest jednak coś, co łączy tych dwóch poetów, mimo że nigdy się nie spotkali, to duchowa wspólnota oparta na dojrzywaniu do śmierci – szczególnie medium, poprzez które język transmituje niemowne wiadomości do utraconych, nieobecnych, ale współistniejących poza swoim dawnym istnieniem zmarłych.

22 J. Kósbányai, *Az Apokalipszis költője. Radnti Miklós, w: A magyar-zsidó irodalom története*, Budapest 2012, s. 529-566.

23 M. Radnóti, *Bori notesz*, Budapest 1971.

24 *M u n k a s z o l g á l a t* – tzw. „roboty przymusowe”, obejmujące obywateli między 14. i 70. rokiem życia, wprowadzone w 1919 roku, jako rodzaj obowiązku odbycia służby wojskowej. Po wprowadzeniu tzw. „ustaw żydowskich” obowiązek odbycia „prac przymusowych” dotyczył także przedstawicieli narodu żydowskiego. Mężczyźni pomiędzy 21. i 24. rokiem życia odbywali prace trwające trzy miesiące. Mężczyźni w wieku 14-42 lat, osoby niezdolne do służby oraz kobiety pomiędzy 16. a 42. rokiem życia byli wysyłani na służbę trwającą trzy tygodnie i raz do roku na tydzień dodatkowej służby. Od końca 1940 roku powołanie do „prac przymusowych”, które wysyłano drogą pocztową, stało się synonimem niewolniczej pracy fizycznej, pochłaniającej coraz więcej ofiar śmiertelnych. G. Komoróczy, *A zsidók története Magyarországon*, II. kötet: *1849-től a jelenkorig*, Pozsony 2012, s. 574-576.

Kozy

Chmury zaciągają się woalem  
Porzucają już swoje kolory  
Ciemność wdziera się między trawy;  
Spasłe, miękkie ciała kózłąt  
Jeszcze świecą z oddali  
Oddzielając się od ciemności.

W pobliżu stoi szara koza  
W jej sierści zasnęło światło,  
w oczach wiruje sen,  
a w ogromnych wymionach  
nabrzmiwa wygrzana słońcem trawa,  
wystawia głowę z ciepłej zagrody.

Zmierzch na nowo ujawnia się  
W chmurach i gaśnie  
U podnóża nieba ścieka krew;  
A cap rozpustnie szczypie pyskiem kwiaty  
I wstając na nogi  
Igra z księżycem.

A drugi niczym duch,  
idzie ostrożnie po trawie,  
Meczy głębokim głosem,  
Kołysze się jego broda  
I wydala z siebie  
małe, ciemne perły  
W sam środek nocy.

Nagytelekmajor, 12 XI 1942 (przeł. K. Piotrowiak-Junkiert)<sup>25</sup>

W literaturze węgierskiej taka poetycka kreacja przestrzeni określana jest mianem „tájvers” („poezji krajobrazu”) i ma romantyczną proveniencję. Radnóti wykorzystuje ją mimo świadomości śmierci, na przekór przerażającej wiedzy o swoim położeniu,

---

25 M. Radnóti, *Kecskék*, in: *Összegyűjtött versei és versfordításai*, Budapest 2006, s. 203.

niwelując jakiekolwiek oznaki tożsamościowego lęku i wewnętrznego dramatu, który wówczas przeżywał. Węgierski poeta uwiecznia „elegijny, jesienny” obraz – jak to określa Győző Ferencz<sup>26</sup> – tworząc jeden z najbardziej wyrazistych utworów poświęconych naturze i jej obliczu. Finalne wersy utworu, podobnie jak to ma miejsce w wierszu Matywieckiego, Czechowicza, Leśmiana czy w prozie Kanowicza, dobitnie podkreślają cielesną naturę zwierząt<sup>27</sup>. Wiersz Radnótiego zbudowany jest z określeń skupionych wokół możliwości zmysłowego obcowania z przyrodą. Obserwator dostrzega strużki śliny, przeżuwanie, kolor sierści, fizjologię, sposób poruszania nie po to, by w nieartykułowany sposób skonstruować zwierzęta ze światem ludzi: intelektualnym, duchowym, sterylnym, kontrolowanym. Przeciwnie, mamy tutaj do czynienia z fascynacją nieusuwalnym, przedwiecznym, stałym i nienaruszalnym porządkiem biologii, z pragnieniem drobiazgowego odwzorowania świata natury, które byłoby potwierdzeniem przynależności do czegoś, co przekracza małość człowieka życia. Matywiecki i Radnóti wierzą, że dopóki istnieje krajobraz z krową/kozą, możliwy jest świat krystalicznie czysty i wieczny, nieznający Zagłady, świat godzin wiersza.

---

26 G. Ferencz, *Radnóti Miklós élete és költészete*, Budapest 2009, s. 571.

27 Ferencz dostrzega w tym fragmencie wiersza element groteskowy, przełamujący elegijny nastrój krajobrazu. Zdaniem badacza *Kozy* można czytać równoległe z utworem *Téli napsütés* (*Zimowe słońca*) właśnie jako groteskowy „wiersz o naturze” [természetversű]. Cf. *ibidem*, s. 571.



## CZĘŚĆ II

A Bóg ma tylko to dziecko uczące się czytać,  
pierwszy raz obracające w oczach, w ustach, literę, głoskę,  
jeszcze nie składającą się w żaden sens.  
[\*\*\*, ZO, 574]

w tamtych czasach  
czytałem dużo i głęboko  
stwarzałem sobie tamte czasy  
niektóre mam do dzisiaj  
[\*\*\*, ZO, 631]

### Przygrywki, intonacje, nastrojenia

Piotr Matywiecki szczególnie uważnie wsłuchuje się w szepty początku. Nie robi przy tym różnicy między początkiem dnia a wiersza, między wierszem cudzym a własnym i często odnosi je wszystkie do początku życia.

W eseju *Jesienny poranek* pisze:

Przepływa przez nas świat, a my dajemy się nastrajać jego dźwiękom, melodiom, rytmom. Świat przenika nas dźwiękiem, a poranek poddaje ton dnia, ton przygotowany dniem poprzednim, snami poprzedniej nocy. Tonów jest nieskończona ilość: na przykład trzeźwość praktycznych czynów albo tęsknota za niemożliwym, albo intymne i czułe trwanie w przyzwyczajeniach.

Świat przenika nas melodią składowych tonów – już teraz o poranku, mamy intuicję tego, jak ułożą się dźwięki dnia, jak będą falowały, kiedy nastrój opadnie, a kiedy się wzniesie. Przecież zarówno praktyczność, jak i tęsknota za niemożliwym, jak i trwanie w przyzwyczajeniach, mogą nas załamać albo podźwignąć – zależnie od tego, co nam się uda, a co nie. Chcemy przeczuwać powodzenie albo niepowodzenie, ale finał zamierów nie jest najważniejszy, bo każdy dzień ma inną melodię, bo najważniejsze jest, jaką melodią będą falowały upadki i wzloty głównego nastroju. Nieomal nigdy nie jest tak, że dzień jest klęską albo tryumfem. Nastroje

---

1 Artykuł powstał w ramach projektu „Imaginauci. Pismo wyobraźni w poezji Bolesława Leśmiana, Józefa Czechowicza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Nowaka”, sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki, przyznanych na podstawie decyzji numer DEC – 2011/03/N/HS2/02925.

przeplatają się. Żyjąc, nie tylko tworzymy melodie życia – także się w nie wsłuchujemy. Dobrze jest czerpać mądrość z takiej muzyki. [*Jesienny poranek*, DO, 160]

W jego szkicach o poezji znajduję takie fragmenty: „«Przygrywka». Co [...] znaczy? «Zaśpiew», czyli Apollinaire'owską natchnioną inkantację? «Przygrywka» to nie tylko wstęp, to także podanie tonu” [*Zaśpiew i sarkazm*, MDS, 22]. To o Marii Konopnickiej. A o wierszach Piotra Sommera: „Intonację trzeba rozumieć jako zjawisko o wiele szersze niż czysto językowe – to także «intonacja» melodii, w jaką układa się życie i refleksja o nim” [*Człowiek, my nasza prawda*, MDS, 327]. Poezja najdoskonalej odtwarza/stwarza tę melodię, niekiedy docierając do najpierwotniejszych intonacji.

I tak dochodzimy do wiersza z tomu *Zwyczajna, symboliczna, prawdziwa* (1998). Wiersza bez tytułu, więc trochę jakby bez początku, ale z nagłosem, który może innego początku już nie potrzebuje:

Cicho, cicho, pusta szosa między lasami.  
Zmierzch po niej chodzi i sen na jawie.  
Lekki deszcz, szmer asfaltowy.  
Chłopiec chodził przed siebie, do zmęczenia.  
Zza wirażów nadlatywały reflektory, ważniejsze od samochodów.  
Wszędzie taki sam las, żadnego szczególnego znaku.  
Najpierw męczyła się przestrzeń – później oczy i mięśnie – wyobraźnia nigdy.  
Chłopiec przystawał i nie zatrzymywał się w sobie  
[ZO, 469]

Między innymi w ten utwór wsłuchiwać się będę w swoim szkicu, w wiązkę tonów, intonacji, które przechodzą jedne w drugie, wśród których dominuje chyba kołysanka, a pobrzmiewa po (nie w) czasie – zakłęcie na literacką przyszłość. Co nie znaczy zresztą, że daremne. Ale punkt wyjścia poezji Piotra Matywieckiego jest inny. Myślę o jego wczesnych utworach, wizjach, które nazwałabym monumentalnymi. Opowiadają przedwieczne początki, początki początków z horyzontem apokalipsy, albo początki widziane z perspektywy apokalipsy. Jednocześnie już w cyklu *Na adres początku* (pomieszczonym w *Zdartych okładkach* wśród najwcześniejszych wierszy) jest miejsce dla *Rocznicy rocznic*, przedziwnie kameralnej, nawet intymnej, we wciąż nieledwie kosmicznej scenerii; prywatny inicjał w inicjale genezyskim:

Ostatnią chwilę  
wysłałem na adres początku –  
w okowach omegi  
rozwiązana litera alfa.



\*

Stworzyciel  
opukuje wewnętrzną ściankę  
pustego kokonu nieba  
i w susz słoneczny w proch  
rozsypuje niemowlęcy zawój.

\*

Późną rocznicę mojego urodzenia  
opróżnili zabójcy. W embrionalnej pustce  
mieszczę się cały.

\*

Ręka pusta jak chronologia  
obejmuje datę zagłady.  
[ZO, 114]

To więcej niż własna prahistoria. Przez moment słyszę w tym wierszu dwa oddechy/ „dwa oddechy” (może nie trzeba nawet dookreślać, że – jak w tytule zbioru esejów Matywieckiego – żydowski i chrześcijański), starszy przekazuje tchnie młodszemu i zamiera, zanim ten nauczył się łączyć głoski w mowę, nieomal zanim jego ramiona mogły rozpiąć się w dość pojemnych objęciach. Napisany, jeszcze niepiśmienny, alfa we własnym biograficznym alfabecie. I przedwczesna omega. Piotr Matywiecki. Anastazy Matywiecki. Zapisani w znakach tego wiersza: pustce, prochu, ojcu. „Okowy omegi”, obręcze są obrączkami, nie pozwalającymi zapomnieć o śmierci, o odziedziczonym skazaniu na śmierć, ale okazuje się, że w tajemniczy sposób przyniosły one ocalenie, zapewniający bezpieczeństwo „niemowlęcy zawój” – becik. Jedna z wcześniejszych wersji utworu brzmi jeszcze wyraźniej, cytuję jedyne zmienione linijki: „Wysłałem na adres początku / ostatnią chwilę – rozwiązana literę alfa. / **Zakuje początek okowami omegi**”<sup>2</sup>. W opublikowanej wiele lat później w tomie *Powietrze i czerń Baśni o nikim* [ZO, 596] przywoła Matywiecki już wprost datę swojego urodzenia („piątego czerwca / w szczęśliwy dzień moich urodzin”) i znajdzie dla siebie imię wynikające z niemożliwości rocznej daty, której nie wymieni (znamy ją skądinąd) – tym imieniem jest nikt. Nikt rodzi się w 1943 roku, z matki Żydówki, za murami warszawskiego getta.

---

2 P. Matywiecki, *Nawrócenie Maxa Jacoba*, Warszawa 1994, s. 13, podkr. A.J.

Wczesna poezja autora *Widowni* kojarzy się z twórczością Józefa Czechowicza, z tonami katastroficznymi, ale nie ma w niej nic ze stylizacji czy nawet gestu nawiązania, jakby powojenny autor wziął w siebie głos, dykcję z przeszłości, przejął – to zdaje się najlepsze słowo – spadek. Sugestię, którą nieśmiało próbuję tu zapisać, podpira jeszcze wiersz *Ślepa cisza* (z tomu *Ta chmura powraca*):

co prawdziwie zobaczyłem  
zmieściło się w ślepej ciszy

są ludzie widzący ich słowa widzą  
ja nie

tylko cisza jest ślepa  
widocznie  
Bóg chce żebym opowiadał  
ślepo i niemo

czego Bóg chce wiem od człowieka  
który tak patrzy

to mój Ojciec

zginął gdy byłem niemowlęciem

ślepa ciszą ma prawo mówić  
tylko on i niemowlę

oto moje Prawo i Prorocy –  
otwieram oczy więcej mi nie trzeba  
[ZO, 566-567]

Na początku *Kamienia granicznego* nazywa siebie Matywiecki „pogrobowcem” [KG, 13]. A parę stron dalej pyta: „Czy mam «cywilne prawo» spadkobrania osobowego bytu po ich osobach? Czy mogę rościć sobie prawo «zastępstwa», reprezentowania swoją osobą ich osób w świecie żywych?” [KG, 18]. Dopiszę jeszcze jedno pytanie: czy te wątpliwości dotyczą również poezji? I czytamy dalej już w innym utworze:

Kobryń: „Niskie domki mojego miasteczka, sobotnie świece, chwiejący się w modlitwie ku wschodowi tłum, stare Żydówki i młodzi chłopcy, kupcy i tragarze, wiatr od bagien i zapach pól”.

We Lwowie omal nie zginął pod gruzami domu.

Warszawa. Do getta wszedł ze śmiercią za sobą. Z getta uciekł na śmierć przed sobą. Do getta wszedł ze swoją młodością, z getta uciekł ze swoim ojcostwem. Na moje jutro.

Powstanie warszawskie. Zginął pod gruzami domu.

\*

poruszyłem listki bólu  
pień brzozy otępniał i umarł  
ale topola śpiewa

ziemia zwarta i twarda  
za murem brzoza milczy  
ale topola śpiewa

\*

Prawo spadkobrania: spadkobierca w chwili otwarcia spadku musi już żyć i jeszcze żyć.

Czterdzieści lat, jak dotąd, otwartego spadku.

Nie mam działu ani dziedzictwa, gdyż dziedzictwem moim jest to, co jest.

„Ciemny nurt męki i wiary, pogardy, samotności, bólu i zachwycenia”.

[ZO, 152]

Oto dwudzieste pierwsze ogniwo tomu poematów prozą (swoisty genologiczny ślad przeszłości) *Anioł z ognia i lodu* (1986), zatytułowane *N.* z podtytułem (ur. 17 IX 1913 – zm. 26 VIII 1944), a podpisane: „Poemat osobisty, nie mogę go wyjaśnić”, w wersji z 1986 roku to objaśnienie jest krótsze i brzmi: „Poemat osobisty”<sup>3</sup>. Dziś nieco łatwiej

---

3 To zresztą nie jedyna różnica między obiema wersjami, nie ma tu miejsca na dokładne porównanie ich, zacytuję jednak tę wcześniejszą, by zwrócić uwagę na charakter wprowadzonych przez Matywieckiego zmian, które – jakby wbrew temu autorskiemu przypisowi – polegały przede wszystkim na ucytelnieniu utworu przez dodanie nazw miejscowych:

„«Niskie domki mojego miasteczka, sobotnie świece, chwijający się w modlitwie ku wschodowi tłum, stare Żydówki i młodzi chłopcy, kupcy i tragarze, wiatr od bagien i zapach pól»”.

Pod gruzami domu. Żył jeszcze.

Do getta młodość, z getta ojcostwo, do getta i z getta na śmierć za sobą i przed sobą, na moje jutro.

Drugi raz pod gruzami domu. Tak zginął

\*

poruszyłem listki bólu  
pień otępniał i umarł  
ale topola śpiewa

wniknąć w ten utwór. Znamy choćby następujący zapis z *Kamienia granicznego*:

Urodziłem się w 1943 roku, w Warszawie, z matki Żydówki i ojca Żyda.

Jest pewien szczególny zbiór sytuacji i wydarzeń, który zaistniał w moim niemowlęctwie, zanim mogłem zasugerować otoczeniu formy mojej przyszłości.

Poczęto mnie w Getcie Warszawskim, gdy ono jeszcze istniało, ale już przecież skazane. Rodzice uciekli, gdy egzekwowano wyrok zagłady, matka urodziła mnie poza gettem. Przez pierwszy rok mojego życia matka i niemowlę żyli po stronie „aryjskiej” pod fałszywym nazwiskiem, jako rzekomi rodowici Polacy. Ojciec zginął w Powstaniu Warszawskim 1944 roku [KG, 22-23].

Anastazy Matywiecki, posługujący się pseudonimem – czułym prawie jak przezwisko – „Nastek”, urodził się w Kobryniu, kiedy data dzienna 17 września nie była jeszcze złowróżbna i naznaczona agresją, urodził się w roku 1913, gdy na dobre kończył się wiek XIX; zginął w Powstaniu Warszawskim pod gruzami kamienicy przy ulicy Freta 16, był oficerem Sztabu AL Okręgu Warszawa. Zginął ponad rok po tym, jak cudem uciekł z warszawskiego getta; każda ucieczka z getta wydaje się cudem, ale ta szczególnie – z ciężarną żoną, wcześniej już wykupioną z transportu do Treblinki. Jego syn, Piotr, w chwili śmierci ojca miał rok, dwa miesiące i dwadzieścia jeden dni. Anastazy Matywiecki był prawnikiem i poetą, ale wszystkie jego teksty przepadły w bombardowanej Warszawie<sup>4</sup>. Nie wiemy, czy jego wiersze przypominały wczesne utwory Piotra Matywieckiego.

---

ziemia zwarta i twarda  
za murem brzoza milczy  
ale topola śpiewa

\*

Prawo spadkobrania: spadkobierca w chwili otwarcia spadku musi już żyć i jeszcze żyć.

Czterdzieści lat, jak dotąd, otwartego spadku.

Nie mam działu ani dziedzictwa, gdyż dziedzictwem moim jest to, co jest.

«Ciemny nurt męki i wiary, pogardy, samotności, bólu i zachwycenia»<sup>5</sup>.

P. Matywiecki, *Aniol z ognia i lodu*, Kraków 1986, s. 33.

- 4 W *Kamieniu granicznym* cytuje Matywiecki i komentuje ważne w tym kontekście zdanie z *Kroniki getta warszawskiego* Emanuela Ringelbluma:

„Grudzień 1942 r.: (O Izraelu Szternie, poecie, zabranym na Umschlagplatz) «**Jego rękopisy zginęły razem z nim**».

– Zachowane dokumenty gettowe trzeba czytać jakby zaginęły. Czytać w nicość. Tylko tak można czytać nieistnienie dokumentów przepadłych.

Czyta się tu i teraz, w świecie? – Zobacz, jak czytasz” [KG, 502].

Dzisiaj nietrudno dotrzeć od tych informacji biograficznych, wpisując imię i nazwisko w wyszukiwarce internetowej. W 2008 roku o Anaszym Matywieckim pisały stołeczne gazety, po tym jak robotnicy w czasie prac remontowych prowadzonych na skwarze Hoovera naruszyli jego grób, znajdujący się w tym miejscu, kilkanaście miesięcy później szczątki zostały przeniesione do zbiorowej mogiły w kwaterze AL na Cmentarzu Wojskowym w Warszawie. Tyle można opowiedzieć, dopowiedzieć, trzymając się „pustej chronologii”. Ale przecież w zasadzie nadal nic nie wiemy o życiu ojca Piotra Matywieckiego. Głosy poematu z drugiej połowy lat osiemdziesiątych wciąż pozostają tajemnicą: cytaty na początku, swoiście piosenkowe strofy w środkowej części i ostatnia część – swego rodzaju medytacja nad kondycją spadkobiercy – „pogrobowca”, zamknięta cytatem, którego nie udało mi się zlokalizować, może on i poprzedni to właśnie apokryfy do twórczości Anaszego Matywieckiego, a może mają nade wszystko pozostać tajemnicą. Inaczej niż o matce czy nawet o ojczymie, o ojcu poeta nie potrafi pisać wprost, „otwartym tekstem”, jednocześnie nie potrafi o nim nie pisać. Jego biografię, która musi zostać wypowiedziana, opowiada, szyfrując, bardzo starannie, wszak ukrywa inicjały. Bo najcenniejsze domaga się ukrycia? Bo ich życia zajął się na tak krótko, że inaczej nie sposób?

Być może N., któremu (o ile nie jest „którą”) poeta dedykował wiersz o incipicie „nie byłem przy twojej śmierci” [ZO, 31], jest tożsamy z tytułowym N. prozy poetyckiej. Zacytujmy skrajne linijki tego liryku, po raz kolejny przecinają się w nich na chwilę dwa oddechy: „nie byłem przy twojej śmierci / ale byłem przy swoim życiu // jakby po twoim oddechu / miał odetchnąć jeszcze jeden oddech // [...] przysniłem ci sen z daleka – / na rzut kamieniem z twego grobu / jeszcze tak blisko mnie nie byłeś / a już sen ciążył do nikogo”. Inicjał pseudonimu zmarłego, to także pierwsza litera skrótu „N.N”, ci, którzy mają obie litery na nagrobkowym kamieniu, o ile go mają, z reguły nie mają nic więcej, na przykład dat życia, pseudonimu czy przezwiska, kogoś, kto by o nich pamiętał, położył kamień na macewie. Jednym z najczęściej powracających wątków *Kamienia granicznego* jest dojmujący zapis zniknięcia całego świata, pustki po nim, na przykład w części *Wymieranie rodzin*:

Ginie cała rodzina. Z głodu, tyfusu, wystrzelani. Na oczach wszystkich kończy się jeden z domowych światów. Kiedy czyjeś życie trzymało się domu, to nawet gdy domownik umarł, pozostawał w objęciach rodziny jako jej umarły. **Kiedy ginęła rodzina, jej zmarli unicestwiali się do nigdy-nieistnienia.** Obcy pamiętają, ale nie zapewnią rodzinnej pamięci, przeszłości. **Autorzy dzienników przeczuwali wyobcowanie krańcowe: bazpamiętne wyniszczenie rodziny rodzin, narodu Żydów wschodnich, domowników tej ziemi. Na obcych oczach świata.** [KG, 281, podkr. A.J.].

Niemowlę narodzone w prochu tamtej pustki. Oto dlaczego „rozwiązuje się litera alfa”, „rozsypuje niemowlęcy zawój”. Wracam do fraz z *Rocznicy rocznic*: „Pusty kokon nieba”, „W embrionalnej pustce / mieszczą się cały”, „Ręka pusta jak chronologia / obejmuje datę zagłady” – mówią one, że alfabet nie powinien skończyć się na N, to koniec urwany, pomyłona, przedwczesna omega.

Jeszcze inna aluzja do biografii ojca Matywieckiego (a może swoista pamiętka po nim) – nazwa miejscowa „Kobryń” pojawia się w wierszu *Wielka wojna* – dwunastym ogniwie cyklu *Żydowska twarz* (z tomu *Światło jednomyślne*, 1990):

Ktoś o moim imieniu i nazwisku,  
Żyd wśród Żydów w Kobryniu,  
modliłby się w bożnicy do Boga wiary  
wielkiej albo małej albo żadnej:  
a to, że muszę domyślać się  
i grać ze sobą o jego istnienie –  
nie,  
tego nie wyobraziłby sobie.

**Naprawdę  
on żyje  
ale tylko ja jestem.**  
[ZO, 257, podkr. A.J.]

Kobryńskich Żydów, przed wojną stanowiących większość populacji miasta, przesiedlono do getta, a z czasem prawie wszystkich zgładzono. Zapisuje więc Matywiecki niemożliwą wersję siebie, ignorującą historię, improwizację o świecie równoległym i mówi, że on jest prawdziwszy, w nim (jako „gdzie indziej”) jest życie. Zupełnie odwrotnie w wierszu *Improwizacja od 1943 roku* z młodszego o kilka lat temu *Improwizacje i światy* (1997), w którym co wiosną „ja” (on) poczyna się i rodzi ze śmierci:

wiosna  
ceglasta ruinowa  
ale scalona  
ochrowym lepikiem  
krwi  
  
zagoi się do wesela  
przemyje rany

oczyści obrazy z mięsa  
zaleczy rany  
obierze słowa z sensu

samobójczyni nie na śmierć  
na życie  
rzuciła się w słowotok  
wymyła  
cierpienie z bólu

biała i zdrowa  
jak szkielet  
dotkniesz pochwalisz  
zadzwoń  
listkiem się ustroi

na uczcie weselnej  
zanim powie słowo  
to je zagryzie  
martwosławi  
z żywych ust

**żyworodna**  
**ale nie opiekuńcza**  
**rodzi**  
**naiwnego starca**  
**na kamień**

**pięćdziesięcioletnie**  
**nierozwinięte**  
**ziarno pstrokate**  
**kuszące zabitych**  
**pustynią**

[ZO, 394-395, podkr. A. J.]

Jest jeszcze w *Aniele z ognia i lodu* pomieszczona proza *Umarły* (bliźniacza w stosunku do *N.* z jednej strony i do wcześniejszego wiersza *Umarły* – z drugiej) tym razem z podtytułem (zm. 5 VI 1943 – ur. 5 VI 1943), z podobną jak w *N.* piosenką w środku, może jeszcze mniej czytelna. Zdradza Matywiecki, że jego data urodzenia

naznaczona jest śmiercią innego poety, osiem lat młodszego od jego ojca:

Po akcji, którą nazwano później niebezpieczną fanfaronadą, uciekł w pobliską ulicę. Spokojnie rozmawiał z legitymującym go żandarmem. Wydawało się, że jest już bezpieczny, dokumenty miał w porządku. Ale żandarm strzelił mu w brzuch.

Znikają pamiętki po nim. Wydawało się, że już zdrowieje w szpitalu. Załamanie przyszło tuż przed godziną urodzin. Znikają rękopisy. Sprzysiął się los.

\*

ziemia trzyma korzenie  
dąb ulatuje z dymem  
ale topola śpiewa

ziemia stanęła murem  
niebo minęło popiołem  
ale topola śpiewa

\*

ZACIEMNIENIE. Sygnały krótkie – alarm.

Nie byłem tym, czym byłem, teraz, gdy umieram, jestem.

Sygnały wieczyste – odwołane. ZACIEMNIENIE.

[ZO, 171]

Chodzi, oczywiście, o Wacława Bojarskiego, rannego w słynnej, zorganizowanej przez podziemie, akcji składnia kwiatów pod pomnikiem Kopernika 25 maja 1943; autora piosenek wojskowych – takich właśnie jak te ze środka obydwu próz. Co ciekawe, przeciwstawienie brzozy i topoli w pierwszej oraz dębu i topoli w drugiej piosence niesie za sobą podobne znaczenia; upraszczając nieco symboliczne wykładnie trzech drzew: topola, w przeciwieństwie do dwóch pozostałych, kojarzy się ze słabością, śmiercią, żałobą i właśnie ona jedyna trwa<sup>5</sup>. Za każdym razem te wtrącone strofy oddzielają opowieści o śmierci od opowieści o życiu<sup>6</sup>. Stąd także w wierszu *Umarły*

5 Cf. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 34-35, 63-65, 426-428, s. v. „brzoza”, „dąb”, „topola”.

6 Jednak w wersji prozy *Umarły* pomieszczonej w *Zdartych okładkach* jest to wyraźniejsze, w tomiku z 1986 roku utwór brzmi tak (pogrubiam najważniejszą w tym kontekście zmianę):

„Uciekał po akcji, którą nazwano później niebezpieczną fanfaronadą. Wydawało się, że jest już bezpieczny. Rozmawiał uspokojony z legitymującym go patrol, dokumenty były w porządku,



(z tomu *Struna*, 1979) Bojarskiego rozpoznajemy właśnie „po piosenkach”. A Matywiecki? Matywiecki mówi, że bierze na siebie kolejny, obok losu ojca, los wojennego poety:

Zobaczyłem drzwi domu,  
ale drgnęła linia w kalejdoskopie,  
zawias obrócił się na horyzoncie i zapadło niebo.  
Jedno z luster – twoje oczy – otwarło się.  
Powstałem z martwych ubrany w przezroczysty błękit.

**Byłem tobą – usta pełne ale bez konturu  
bronіły mojego poprzedniego wcielenia, śpiewały w pamięci  
niemodne, coraz starsze piosenki.**  
[ZO, 32, podkr. A.J.]

Wiersze Matywieckiego dopraszają się o ustalenie ojcostwa, ale tego nie ułatwiają.

---

a mimo to jeden z żandarmów strzelił mu w brzuch.  
Znikają pamiątki po nim. A wydawało się, że już zdrowieje w szpitalu. Załamanie przyszło tuż przed godziną urodzin. Znikają rękopisy – jakby sprzyścił się los.

\*

ziemia trzyma korzenie  
dąb ulatuje z dymem  
ale topola śpiewa

ziemia stanęła murem  
niebo minęło popiołem  
ale topola śpiewa

\*

**sygnały krótkie – alarm  
sygnały długie - odwołanie  
od godz. 21.20 do 4.00  
ZACIEMNIAMY**

\*

Nie byłem tym, czym byłem, teraz, gdy umieram, jestem.

P. Matywiecki, *Anioł z ognia i lodu*, op. cit., s. 54-55. Wyróżniony fragment, w młodszej wersji zmetaforyzowany, tu bardziej zdaje się kolejnym cytatem, głosem z rzeczywistości, w której żył Bojarski.

Ta poezja, jak jej autor, żyje w inicjale, w inicjale pseudonimu Anastazego Matywieckiego i jednocześnie w inicjale Pisma, w wierze – wyrastającej swoiście z tamtej śmierci – w pierwsze słowo stwarzające, tak Boskie, jak ludzkie. Te dwa utwory, wokół których rozwija się cała sieć powiązań – *Rocznicę rocznic i N.*, starsze od *Kamienia granicznego*, mam za szczególną intonację w twórczości Piotra Matywieckiego, żeby posłużyć się jego słowami: „«intonację» melodii, w jaką układa się życie i refleksja o nim” [*Człowiek, my nasza prawda*, MDS, 327]. Słyszę ją w wierszach, które za chwilę odczytam, układam je w poetycki zapis drogi do postawienia pierwszego inicjału. Inicjału inicjałów.

Ale najpierw parę słów o tym, jak dorasta Matywiecki do początków, do dzieciństwa.

## Gnom(ek)

W opublikowanym w 2005 roku eseju Jana Gondowicza zatytułowanym znamienne – autoironicznie i boleśnie – *Z głądzeń handlarza starzyzną* znajduję taki fragment:

Nie zdarzyło mi się [...] nigdy spotkać kogoś, kto czytałby esej całkiem świeży, lecz już zatracony w jednej z ubiegłorocznych „Więzi”. *Stary gmach* Piotra Matywieckiego – to olśniewające wspomnienie o dawnym BUW-ie, tej widocznej przez bramę Uniwersytetu bibliotece z figurą alegoryczną i wiecznie stojącym zegarem. Hołd na cześć budynku, który ucieleśniał ciągłość sztuki czytania w zburzonym i zdeprawowanym mieście, a z którego niedawno brutalnie wypruto wnętrzności i urządzono sale wykładowe. Coś, jakby szkocki lord dał rozebrać swoje zamczysko z duchem i wystawił sobie willę w stylu Miesa van der Rohe. [...]

Matywiecki, wieloletni pracownik BUW-u, magazynowy gnom o wiecznie usmolonych pyłem wieku rękach – mam go przed oczyma, jak z chichotem wyłania się z zaplecza, zasłonięty kolosalnym tomem rocznika jakiejś gazety, zza którego wyziera tylko kudłata, zakurzona czupryna. Teraz już wiem, że widział „dziwną, powietrzną salę, tworzącą wspólną przestrzeń z wnętrzem książek i z przestworem wielu umysłów czytających książki”. Czasoprzestrzeń magiczną, anamorfozę, która rozwija się dopiero w retrospekcji. Coś funkcjonalnie nieodległego od sztuki eseju. I najwyraźniej właśnie dzięki esejowi przywrócone pamięci<sup>7</sup>.

Tak się składa, że właśnie w listopadzie 2004, jako studentka drugiego roku poznańskiej polonistyki, sięgnęłam w księgarni po numer „Więzi” z tym szkicem

---

<sup>7</sup> J. Gondowicz, *Z głądzeń handlarza starzyzną*, w: *Pan tu nie stał. Artykuły drugiej potrzeby*, Warszawa 2011, s. 274-275.

Piotra Matywieckiego, którego wówczas dopiero poznawałam, w którego biogramie przeczytałam, że przygotowuje książkę o Julianie Tuwimie.

Zrymował mi się wówczas tamten esej Matywieckiego z opowiadaniem Isaaca Bashevisa Singera pod tytułem *Biblioteka*, które również przeczytałam w bieżącym wtedy 88. numerze „Zeszytów Literackich”. Dlaczego skojarzyłam te dwa teksty? Wszak bohater-narrator opowiadania to dwudziestoparolatek, który przygląda się staremu bibliotekarzowi, właścicielowi jednej z warszawskich prywatnych bibliotek w międzywojennej Warszawie, podczas gdy w eseju poety takim staroświeckim bibliotekarzem jest sam Matywiecki. Choć jednocześnie trochę przypomina właśnie tamtego młodego mężczyznę z opowiadania Singera: z taką samą ciekawością przygląda się czytelnikom i przestrzeni, wieloletnią pracę wspomina jak nieustające wtajemniczenie, początek przygody.

Żeby zrozumieć, o co tak naprawdę chodzi, trzeba jeszcze sięgnąć do szkicu Matywieckiego *O niezapomnianym wierszu zapomnianym*, którego tytuł odnosi się do utworu Julii Hartwig:

*Odwiedziny* są poetyckim opisem wizyty w warszawskim Instytucie Głuchoniemych i Ociemniałych na placu Trzech Krzyży. Rzecz dzieje się zaraz po wojnie, pośród dopiero uprzątanych gruzowisk. Młoda poetka przyszła tam, żeby odszukać współpracowniczkę Józefa Czechowicza [...] ongiś nauczyciela, ślepych, głuchych i niemych dzieci. [...]

Otóż w okolicach placu Trzech Krzyży przeżywałem wczesne dzieciństwo, młodość i mieszkam tam teraz. Dlatego czytanie *Odwiedzin* jest dla mnie czymś intymnym, **porusza najwcześniejszą pamięć małego chłopca, przedstawione w nim ruiny są archetypowym obrazem również dla moich dzisiejszych, dorosłych oczu**. Sugestywny i szorstki obraz ocalony w *Odwiedzinach* stał się wzmocnieniem zacierających się już obrazów z dzieciństwa.

Debiutancki tomik Julii Hartwig, *Pożegnania*, kupiłem sobie zaraz, gdy się ukazał, miałem wtedy 13 lat, **byłem uczniakiem zaczadziąłem poezją**. A umieszczone w tej książce *Odwiedziny* na zawsze we mnie zapadły. Mogłem wówczas i co kilka lat, gdy do tego wiersza powracałem, konfrontować wizję poetki z własnym widzeniem mitotwórczego miejsca. A był to mit niezwykle brutalny...

Kiedy jako dorosły człowiek pracowałem w Bibliotece Uniwersyteckiej, czytałem dokumenty z tużpowojennej epoki, czytałem starą prasę. I same mi się pchały przed oczy wstrząsające świadectwa dotyczące otoczenia z wiersza Julii Hartwig, zarazem mojej macierzystej okolicy. [*O niezapomnianym wierszu zapomnianym*, MDS, 226-227, podkr. A.J.]

Esaj Matywieckiego o bibliotece uniwersyteckiej, który Jan Gondowicz wlicza wśród szkiców zamilkłych, niesłusznie pogrzebanych, do tej pory nie znalazł się w żadnej książce poety, jest, jak informuje autorski przypis, „fragmentem większej całości”. To najprawdopodobniej przygotowywana od dawna książka o Warszawie,

o której słyzy się od czasu do czasu<sup>8</sup>. Na pierwszych stronach *Twarzy Tuwima* poeta wspomina, jak po marcu 1968 planował napisać powieść o Warszawie, której bohaterem miał być właśnie Julian Tuwim [TT, 8]; późniejszy o czterdzieści lat tom *Powietrze i czerń* zamyka wiersz – jeszcze inny ślad po tym pomysłe – *Marzenie o powieści* (zaczynający się tak: „Miasto obolałe od ulic przechodzonych, / place sine od imprez i wieców. / Mały kawałek Ziemi, / a tak ludźmi obrażony” [ZO, 661]). Przytoczona wyżej dygresja – nie-dygresja do interpretacji wiersza Julii Hartwig wydaje się więc refleksem odsłaniającym przestrzenie, w których wciąż, od najwcześniejszych lat, przebywa wyobraźnia poety, bo wyobraźnia nie tyle nie starzeje się, co chętnie i koniecznie wchodzi w zakrzywienia czasu, nazwijmy je wirażami.

Tytuł szkicu Gondowicza, w istocie nie poświęconego samemu Matywieckiemu, a warszawskim bibliotekom, jest szczególnie trafny w kontekście twórczości poety i eseisty, który wydaje się właśnie kimś stróżującym pismom przeszłości. Takim widzimy go najczęściej – bibliotekarz, varsavianista. Choć równocześnie wciąż (coraz bardziej) okazuje się tamtym „uczniakiem zaczadziłym poezją”. Matywiecki w swoich utworach zbliża się dzieciństwa, właśnie dzieciństwa, nie młodości (która – jak pisze – to w istocie zaprzeczenie dzieciństwa [*Poeta-dziecko*, MDS, 61]). Mówi o tym na swój sposób drugi z moich epigrafów, krótki, zwarty wiersz bez tytułu. Najciekawsze, że nazywając autora *Zdartych okładek* gnomem, buduje Gondowicz etymologiczny most, ta poezja bywa gnomiczna, jednak przed wszystkim jest poezją myśli, ale nie wyłącznie, czy nie zawsze, w sposób oczywisty. Może trzeba zapytać: kim był, zanim stał się gnomem? Czy chłopcem?

Kolejne podpowiedzi podsuwają artykuły, które Matywiecki publikował w kilku tomach zbiorowych poświęconych literaturze dla dzieci i młodzieży, są to eseje o Tolkienie, o baśni (a rozszerza on to pojęcie na „baśń literatury” rozumianą jako drugie, inne imię fikcji, opowieści utrzymywanej – to ważne – w istnieniu<sup>9</sup>) czy po prostu (i zwłaszcza) o dziecku. W jednym z takich szkiców zwraca uwagę na specyficzne cechy wszelkiej, nie tylko naukowej, refleksji na temat dzieciństwa:

Jesteśmy psychicznymi rodzicami dziecka, którym byliśmy, które wspominamy – święty obowiązek opieki nad nim każe go chronić przed nami<sup>10</sup>.

Wewnętrzna rozmowa „ja” dorosłego z „ja” dziecięcym pozwala człowiekowi pochwycić

---

8 Ostatnio Matywiecki wspominał o tym w wywiadzie udzielonym Jakubowi Winiarskiemu: *Obowiązek radykalnej odwagi* (rozmowa z Piotrem Matywieckim), <http://www.literaturajestsexy.pl/obowiazek-radykalnej-odwagi-rozmowa-z-piotrem-matywieckim/> [dostęp z 10.01.2014].

9 P. Matywiecki, *Baśń jako marzenie o sensie literatury*. (Pomysły do dalszego rozwinięcia), w zbiorze: *Kulturowe konteksty baśni*, t. 1: *Rozigrana córka mitu*, pod red. G. Leszczyńskiego, Poznań 2005, s. 33.

10 P. Matywiecki, *W jakim miejscu życia jesteśmy. Rozmowa dziecka i starego człowieka*, w zbiorze: *Dzieństwo i sacrum*, t. 1, pod red. nauk. J. Papuzińskiej i G. Leszczyńskiego, Warszawa 1998, s. 9.

całość życia. To ona jest świętością, a nie idole, które czynimy sobie z sentymentalnych wyobrażeń dzieciństwa, starości czy dojrzałości<sup>11</sup>.

Czytam te zdania obok *Obrządku* (z tomu *Ta chmura powraca*):

Niemowlę wodzi oczami za swoją ręką,  
oczy bawią się zabawką w ręku.  
Z tkaniny wzroku i dotyku  
ciało szyje czas i przestrzeń, i rzeczy.

A w starej ręce świat już się nie tworzy –  
w starej źrenicy świat się waży:  
co widzę, to nie moje, i bawię się na nic.

Niemowlę dzień swój utkać musi  
z drobnutkich głosek snu i płaczu.  
Starzec przeplata wieczność astmą,  
rwący się oddech – życiem bez czasu.

Starzec od nowa, niemowlę od zawsze,  
między sobą, w sobie i dla siebie  
wątkiem osnowę i osnową wątek  
poza czasem, poza ciałem tkają.  
[ZO, 538]

To dziecko, napisane, ale niepiśmienne, dziecko, którego potrzebuje Bóg, by upewnić się, że świat jest (jak w epigrafie cytowanym na początku), to dziecko widzi i rozumie, a przede wszystkim odnajduje w sobie starzec, omega. On wie, niemowlę może jedynie czuć (czyli wiedzieć ciałem), że życie należy opowiadać, że świat jest materią daną do utkania. Że wyobraźnia jest nitką prowadzoną od wątku do osnowy i na powrót.

W wierszu *Elegia II* z najnowszej *Widowni* czytam: „mieszkam na starość w domu dzieciństwa” [W, 19]. Jeszcze na chwilę sięgnę do *Jesiennego poranka*, dwóch pierwszych akapitów eseju:

Oto jest poranek jesienny, godzina kontrastu: jesień kojarzy się z wygasaniem sił, z półmrokiem, z przesileniem ku słabości, a poranek przeciwnie – odnawia, daje światło,

---

11 *Ibidem*, s. 14-15.

życiową radość. Jesienny poranek przenikają sprzeczne impulsy: melancholia miesza się z optymizmem.

Każda pora życia zna jesień i poranek, i ma je naraz, jednocześnie. Dziecko żyje w wieczystym poranku, wszystko jest dla niego nowe i pobudzające. Ale dzieci zapadają w głębokie smutki, czasami z powodów, które wydają się blahe, ale przecież nie wedle przyczyn mierzymy głębokość smutku. [...] Także starość wydaje się jesienią i porankiem: albo niskim widnokregiem ostatnich dni, albo świtającym rozpogodzeniem spełnionego dnia, bo każdy przybywający dzień jawi się starym ludziom jak obraz ich całego przeszłego życia. [DO, 159]

W wierszu *Historyjka* (z tomu *Ta chmura powraca*), który przejmująco dotyka dzieciństwa ocalonych w powojennej Polsce, brzmi dwuwers: „Kiedy byliśmy dziećmi, prześwietlała nas śmierć. / W pobliżu starości raczyło spojrzeć na nas życie” [ZO, 524]. Wydaje mi się, że Piotr Matywiecki próbuje teraz odzyskać dla siebie obraz wcześniejszy od tego, w którym został urodzony, który stał się wątkiem i osnową jego twórczości, obraz (z) początku świata – obraz dziecka wypowiadającego pierwsze słowo, stawiającego pierwszą literę („poeta żyje dziecięco” [*Poeta-dziecko*, MDS, 68] – pisał w jednym ze szkiców). Nie tak rzadko w jego utworach pojawia się niemowlę, w jednym z wierszy „niemowa rozmowny” [*Świadkowie kolorów* ZO, 47], w innym jest obdarzone „siłą bezsilną” [*Zakłęcie*, ZO, 431]. Ostatecznie jednak – bo nie może inaczej – sprawdza w swoich wierszach, co się dzieje, kiedy je – te dwa inicjalne obrazy dziecka – na siebie nałożyć.

## Znaki szczególnie

Spróbuję teraz wrócić do utworu cytowanego na początku, wiązki słów, które inaczej, poza wierszem Matywieckiego, nie mogłyby spotkać się w tym świecie:

Cicho, cicho, pusta szosa między lasami.  
Zmierzch po niej chodzi i sen na jawie.  
Lekki deszcz, szmer asfaltowy.  
Chłopiec chodził przed siebie, do zmęczenia.  
Zza wirarów nadlatywały reflektory, ważniejsze od samochodów.  
Wszędzie taki sam las, żadnego szczególnego znaku.  
Najpierw męczyła się przestrzeń – później oczy i mięśnie – wyobraźnia nigdy.  
Chłopiec przystawał i nie zatrzymywał się w sobie.  
[ZO, 469]

W ostatniej części *Brewiarza wizjonera* – swoistego cyklu pomieszczonego w tomie

Zwyczajna, symboliczna, prawdziwa zaraz po tym wierszu – czytamy:

W komorze serca  
między wspomnieniem a prorocstwem  
świeci leśna droga  
[ZO, 473]

Leśna droga, która świeci – z daleka – kojarzy się z pojęciami Heideggerowskimi (Holzwege, die Lichtung), swoiście wskazującymi na poetyckość. Niech to będzie przeszło między samoświadomymi, niemal autotematycznym utworem a bezinteresownym zapisem stwórczej wyobraźni.

Wracam teraz do miejsca, w którym dotknęłam tego wiersza, trzy intonacje, jakie słyszę w utworze to: kołysanka, baśń, zaklęcie, i znowu kołysanka, wszak wiraż oznacza między innymi ruch po kole. Więc pierwsze wersy-akordy z uspokajającym wyciszeniem i częstą w kołysankach animizacją nocnej scenerii (jak w znanej piosence: „księżycowi będzie wstyd”, a u Czechowicza: „księżyc idzie srebrne chusty prac”), za nią zaczyna się i urywa opowieść o chłopcu. W końcu zaklęcie, które gdzie indziej nie byłoby zaklęciem, tu nim jest jako wyraz pragnienia, pomysłu na siebie. Wszystko wskazuje na to, że ktoś komuś nucąc, snuje historię na dobranoc albo usypiany zapada już we własną opowieść (co – od strony marzenia Matywieckiego o „podtrzymywaniu fikcji w istnieniu” – prawie na jedno wychodzi).

Gdzie mogłaby przebiegać granica snu, zdradzają czasowniki, sześć w ośmiu liniijkach wiersza. Wszystkie ważne, a najważniejsze – te najbardziej niedokonane i przeszłe, najbardziej za sprawą kontekstu, w jakim się znajdują, w środku wiersza, ale na początku krótkiej opowieści: „chłopiec chodził przed siebie” i w ostatniej liniijce: „Chłopiec przystawał i nie zatrzymywał się w sobie”. Pierwsza fraza to językowe *faux pas*, solecyzm, a równocześnie jak najszcześniejszy wierszowy krok, bo wyobraźnia, sama jest kompasem, który rozmagnesuje się, gdy narzucić jej kierunek, więc chodził jak „chodzi się spać” (albo choć to nie ta chwila – do szkoły). Dlatego chłopiec może zatrzymywać się i równocześnie nie przystawać. Czas teraźniejszy, który brzmi jeszcze w drugim wersie, jakby go nie dotyczył, jakby był zewnętrzny wobec jego opowieści. Właśnie ta liniijka okazuje się granicą jawy i snu. W szkicu o poezji Piotra Sommera pisał Matywiecki: „Dziecko [...] jest wyobraźnią, czyli snem swojej rozwijającej się osobowości” [Człowiek, my nasza prawda, MDS, 332]. Ale jednocześnie w tym drugim wersie szosą idzie „sen na jawie”, to jeszcze inny stan skupienia rzeczywistości, jawne wprowadzenie w poezję.

Oto znaki szczególne wiersza, który mówi o braku znaków szczególnych. W eseju *Jesienny poranek* pojawia się jeszcze taka myśl: „Ciekawość dziecka jest przygodą” [DO, 163]. Podobnie z czytaniem znaków. Są w oku, uchu i – najważniejszym ze zmysłów – wyobraźni tego, kto umie szukać.

Najcenniejszym z nich – znakiem wyobraźni, chyba jednak nie dziecięcej, jest „wiraż”. To raczej jedno z tych słów, o które dzieci pytają i równocześnie jedno z tych słów, o których mówi wiersz bez tytułu, już z późniejszego tomu Matywieckiego (*Powietrze i czerni*):

nie ma już słów  
jednostronnych ani obrotowych  
poniżonych ani dumnych  
słów które byłby osobami  
o własnych charakterach

ludzie mówią nudno  
słowami które są mniejsze od ludzi  
bez reszty mieszczą się w ludziach  
[\*\*\*ZO, 608]

„Wiraż” to centralne słowo tamtego utworu, słowo nie ze świata, życia codziennego Matywieckiego, raczej ze świata jego ojca, tu w dodatku ze starszą końcówką fleksyjną, słowo, które dziś opatrzylibyśmy przymiotnikami „przestarzałe”, „książkowe”. Słowo jak najbardziej „obrotowe”, wprawdzie ostatnio może nieco unieruchomione, ale nie w tym wierszu. Współczesne słowniki objaśniają „wiraż” jako: „1. Zakręt drogi, szosy, bieżni itp. w kształcie łuku. 2. Zmiana kierunku poruszania się po linii kolistej”<sup>12</sup>. Robi się ciekawie, kiedy sięgnąć po starsze, ale nie najstarsze słowniki, nie notuje go bowiem ani Samuel Bogumił Linde (1860), ani autorzy słownika wileńskiego (1861).

Po raz pierwszy „wiraż” pojawia się w słowniku warszawskim ułożonym przez Jana Karłowicza, Adama Kryńskiego i Władysława Niedźwiedzkiego, w dodatku w znaczeniu, które dziś zupełnie się zatarło: „płyn nadający ton, kolor fotografjom”<sup>13</sup>. Podobnie parę lat później Michał Arct objaśnia to hasło: „fr. płyn nadający ton, kolor odbitkom fotograficznym; gwałtowny zakręt, skręt; szosa pełna wirażów”<sup>14</sup>. Ciekawe, że współczesne słowniki języka francuskiego, z którego pochodzi „wiraż”, również notują to znaczenie, znajdują je nawet w bardzo podstawowym wydawnictwie, *Micro-Robercie*, gdzie obok „zakrętu”, „zmiany kierunku jazdy”, „wołty” wymieniona została właśnie „zmiana barwy odczynnika (tonowanie)”<sup>15</sup>.

12 *Słownik języka polskiego PWN*, t. II: P-Ż, Warszawa 2007 s. 468, s.v. „wiraż”.

13 *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. A. Kryński, W. Niedźwiedzki, t. VII: T-Y, Warszawa 1919, s. 626, s. v. „wiraż”.

14 M. Arct, *Słownik ilustrowany języka polskiego*, t. II, Warszawa 1929 [wyd. III], s. 1017, s.v. „wiraż”.

15 *Micro-Robert (Dictionnaire du français primordial)*, Paris 1971, s. v. 1137.



Czy i do czego te znaczenia potrzebne są wierszowi Matywieckiego? Rzecz najprostsza – tonowanie (a dodatkowo słychać w nim „intonację”) współgra z czynnością wyobrażenia sobie. Wydobywania, roz-poznawania. Stwórczego patrzenia pod nieznanym nikomu kątem. Dlatego chłopiec, choć jego wzrok się męczy, nie przestaje patrzeć. Wyobraźnia wchodzi wtedy w jeszcze bardziej nieoczekiwane wiraż, na razie nie chce być napisana, pozostaje w inicjale. Jest pierwotnym, przedsięmiennym poetyckim impulsem. Matywiecki wskazuje tu na coś, co zauważył – może jako jeden z niewielu krytyków – Jan Wolski: „Tym, co najlepiej charakteryzuje jego poezję, co w niej najcenniejsze, jest wyobraźnia”<sup>16</sup>.

Wiersz Matywieckiego mówi o potencjale wyobraźni poetyckiej. Trochę jest już jej zaczynem. Ale skoro o potencjale, to może uruchomić również wyobraźnię straumatyzowaną. Wydaje mi się, że z bardzo daleka brzmi tu jeszcze jeden głuchy ton – martwa cisza Zagłady. Otacza ona żydowskie dziecko urodzone po aryjskiej stronie w utworze bez tytułu: „opowiadała mi matka / że kiedy mnie rodziła / [...] / bała się tylko jednego: / z bóluzapomni się / i zacznie krzyczeć / po żydowsku” [W, 86]. W wywiadzie udzielonym przed paroma laty, po publikacji *Zdartych okładek*, a przed najnowszą *Widownią*, mówił Matywiecki: „Ja już ze wszystkich sił nie chcę o tym [Zagładzie – przyp. A.J.] pisać, choćby dlatego, żeby nie uczynić sobie z tego tematu, bo to byłoby żenujące. **Ale z drugiej strony muszę zastanawiać się, jak to w sobie mieć, jak o tym milczeć w wierszach, żeby to milczenie nawet w wierszu o pszczołkach i motylkach było wyraziste.** Bo taka jest moja prawda i nie chcę jej skłamać”<sup>17</sup>.

Poza tym wszystkim, co wnoszą znaczenia słowa „wiraż”, warto jeszcze nadmienić, że cytowany wiersz pochodzi ze środka książki, która wydaje mi się swoistym „zakrętem” w twórczości Matywieckiego. Jacek Łukasiewicz pisał o niej: „jest to tom starannie skomponowany, a jednocześnie o wiele więcej (niż w poprzednich tomach Matywieckiego) wyczuwa się w tych wierszach spontaniczności”<sup>18</sup>. W wywiadzie udzielonym po ukazaniu się *Zdartych okładek* Matywiecki mówił: „jestem w swoim pisaniu przed skokiem w nowe. Mam głód odmiany. Wydaje mi się, że coś z tej odmiany widać na przykładzie moich dwóch ostatnich tomów – *Ta chmura powraca* i *Powietrze i czerń*”<sup>19</sup>. A za chwilę dodawał: „Najbardziej jestem przywiązany do tomu *Zwyczajna, symboliczna, prawdziwa*,

16 J. Wolski, *Między istnieniem a nicością*, „Akcent” 1999, nr 1, s. 129.

17 *Pamięć wiersza. Rozmowa z Piotrem Matywieckim* (Jarosław Borowiec), <http://www.dwutygodnik.com/artukul/459-pamiec-wiersza.html>, podkr. A.J. [dostęp z dnia: 10.01.2014].

18 J. Łukasiewicz [nota: Piotr Matywiecki, *Zwyczajna, symboliczna, prawdziwa*, Wydawnictwo OPEN, Warszawa 1998, s. 93], „Odra” 1999, nr 4, s. 121.

19 *Pamięć wiersza. Rozmowa z Piotrem Matywieckim*, op. cit.

to są najbliższe mi wiersze. One są dla mnie samego najbardziej ściszone i liryczne<sup>20</sup>.

Wciąż w tym samym tomie pomieścił Matywiecki wiersz o pierwszych samodzielnie stawianych znakach. Inicjale, który nie jest jeszcze literą.

## Znaki na papierze

Rysowanie domu. Najważniejszy i najbardziej rozpoznawalny z dziecięcych gestów, gest przedpiśmienny. Gest jako mały rytuał, „obrządek” dla dorosłego Brunona Schulza (podobno – o czym dowiedziałam się kiedyś z wiersza Joanny Mueller – w chwilach lęku kreślił on w powietrzu kształt domu<sup>21</sup>) i dla żydowskiej sieroty, ocalonej z Zagłady, dziewczynki zwanej Tereską, której fotografia znajduje się na frontyście *Strachu* Jana Tomasa Grossa<sup>22</sup>. Na zadanie narysowania na tablicy swojego domu odpowiedziała ona płataniną bazgrołów. Na zdjęciu zrobionym w 1948 roku w warszawskiej szkole dla dzieci z zaburzeniami psychicznymi, na którym uwiecznił ją słynny fotoreporter David Seymour („Chim”), widzimy, jak – obok nakreślonych wcześniej nieczytelnych gryzmołów – rysuje spiralę. Przypomina mi się jeszcze jedna dziewczynka – Elen Goff, gdy dorosła nazywała się – Pamela Travers i była autorką cyklu książek o Marry Poppins. Została ona sportretowana w filmie *Ratując pana Banksa* (2013, reż. John Lee Hancock), jak w obu wcieleniach – w dzieciństwie w chwilach radości na australijskiej sawannie, w życiu dorosłym w chwilach niepokoju na trawniku w Hollywood – buduje domki z suchych patyków, dbając zawsze, by zwieńczyć je dachem z liści lub kwiatów.

W końcu chłopiec z wiersza Piotra Matywieckiego: rysuje metodycznie (nie jak we wcześniejszym *Rysunku*, gdzie kładzie „plamochmury” [ZO, 45]), na czystym, kratkowanym papierze (takim, na którym nic nie wyjdzie poza linijkę); nie tyle przykrywa, zakrywa nim stół, by zasłonić pokaleczoną powierzchnię drewna, co go opatruje jak bandażem, w ten sposób niczego nie wymazując, niejako czyni z niego fundament nowego początku. A rysuje dla dziecka zdecydowanie trudniejszy niż dom – plan domu. Umiejętnie odczytując plan, można zdecydować, w którym pokoju będzie mieszkało się lepiej, w tym nasłonecznionym czy raczej północnym, co go zaciemnia długopisowy zaciek. Chłopiec nie jest nadto pedantyczny, porządkuje świat, na tyle, na ile może, stwarza:

Drewniany szkolny stół, rysy i napisy, atramentowa kotłowanina.

Na to chłopiec kładł czysty papier kratkowany.

---

20 *Ibidem*.

21 J. Mueller, *Zagniazdowniki*, Kraków 2007, s. 27.

22 Cf. B. Krupa, *Sieroty żydowskie. Fotografia, film, literatura*, „Polonistyka” 2014, nr 3.

Rysował plan domu. Codziennie i na każdej lekcji.  
Pokoje parteru i piętra, rozmieszczenie drzwi.

W zmieszaniu i samotności tysiąca kierunków  
równina bezkresem oprószona jak śniegiem –  
południe jest śnieżynką i północ i zachód i wschód.  
I stoi dom gdziekolwiek.

Ściany jego tasują się ze stronami świata,  
przybudówki sterczą wymijająco, komin zakpił z zenitu –  
dom jest jak okruch twardego dymu  
najeżony przeciw spalonej mapie.

Pomieszkało by się w słonecznym pokoju, albo w tym północnym.  
W kwadratowej kratce, albo w długopisowym zacieku.  
Tam kładę spojrzenie – tutaj ślepnę. Nachylam się do ziemi  
i z ziemi się wychylam. Samotny, opuchły próg.  
[\*\*\*, ZO, 491]

Czasem z domu zostaje tylko „kotłowanina” gryzmołów, czasem zostaje tylko próg, czasem nosi się ten próg w sobie. Tylko próg jest rzeczywisty, reszta to wyobrażenia, wyobrażenia chłopca w wierszu Matywieckiego służy do poskramiania złudnej logiki kierunków (tak pomieszanych, że w wyliczeniu wiersza nie oddzielają ich przecinki). Dom, który stoi gdziekolwiek, jest środkiem świata, wyemancypowany z mapy, ona – jak świat – spłonęła. A zgłiszcza – z przyzwyczajenia może nazywane rzeczywistością – oślepiają.

W późniejszym utworze *Nawrócenie* (z tomu *Ta chmura powraca* [ZO, 568]), swoiście spokrewnionym z tym, który cytuję, z błogosławionego przez święte słowo – odpowiednio Ewangelii bądź Tory – domu chrześcijańskiego i żydowskiego, jak z większości domów tej poezji, zostają ruiny. Podobnie 26 sierpnia 1944 roku zawałiła się kamienica przy ulicy Freta 16, gdy był w niej Anastazy „Nastek” Matywiecki, może należała do tych, po których został zaledwie próg.

Jeden jedyny na tyle solidny, by dało się w nim zamieszkać, okazuje się plan domu narysowanego przez dziecko. Choć przecież równocześnie wystaje on z tego wiersza jako „okruch twardego dymu”, zwęglona konstrukcja (czy zatem ogień hartuje?). Tak samo chłopiec, o którym marzy czasami poezja Matywieckiego, chłopiec, który ocala słowo, zapisując je pierwszy raz, jest jednak – by posłużyć się formułą Irit Amiel – „osmalony”<sup>23</sup>, co najmniej „oprószony”. W innym utworze – prozie *Miejsc* (z cyklu

---

23 Cf. I. Amiel, *Osmaleni*, postłwie M. Głowiński, Izabelin 1999.

*Poematy i wiersze miejskie*) – taki chłopiec bawi się na zgliszczach kamienicy: „Z jamy wygrzebałem czaszkę koloru kości słoniowej, a kiedy indziej negatyw fotograficzny na szkle. Pod słońce zjawiała się czarno-przezroczysta twarz nieznanego” [ZO, 83]. (I tu przypomina się to zapoznane znaczenie słowa „wiraż”). Oto życie. I okazuje się, że może jedyne nowe życie, jakie ma ta poezja, nierzadko przecież życie adorująca, w wierszu *Adoracja* [ZO, 609] albo zwłaszcza w sąsiednim bez tytułu [ZO, 610], zacytuję go na koniec:

od powtarzania słowa życie  
nie chce się żyć

nawet ludzie nie zajmujący się słowami  
czują banał słowa życie

ale żyją i mówią o tym  
na wiele sposobów –  
nawet kiedy milczą

w ten sposób pojmują  
udrękę poezji  
która nic innego nie mówi  
i niczym innym nie żyje –

tylko słowem życie

Żydowski ptak Gołąb

[...]

has there been a purge of Jews  
among the birds?

Charles Reznikoff, \*\*\* [*A dead gull in the road*]<sup>1</sup>

[...]

U nas jeden rzeźnik miał psa  
który nazywał się Napoleon,  
mówi František.

Rzeźnik go bił i pies umarł  
z głodu  
rok temu.

I wszystkie dzieci litują się teraz  
nad Napoleonem.

Miroslav Holub, *Napoleon*, przeł. Piotr Sommer<sup>2</sup>

Nie mając doskonałej orientacji w ornitologii ani paleontologii, można by – jak mi się to przydarzyło – w pierwszym odruchu, bez zaglądania do encyklopedii, wziąć tytuł wiersza Piotra Matywieckiego *Dront na Maskarenach* [ZO, 577] za odnoszący się do człowieka. Mógłby być to np. jakiś miejski frant, przemierzający *Drogę z placu Trzech Krzyży nad Wisłę* [W, 73], gdzie znajdują się „Archipelagi rdzawych liści w kałużach / na dobry początek cywilizacji”. I jeśli w czyjejs pamięci wyraźniej niż miano wysp na Oceanie Indyjskim zapisała się nazwa nieistniejącej już rzymskiej dzielnicy Karyny, wspomnianej w powieści *Quo vadis*, to mógłby łatwo założyć prawdopodobieństwo istnienia dzielnicy o nazwie „Maskareny”. To „na” niej mógłby mieszkać ów człowiek nazwiskiem *Dront* czy może *Gołąb*, zmarły jakiś czas temu.

O tego rodzaju pomyłkę łatwo, gdy człowiek i zwierzę noszą to samo imię: zwierzę nazwane zostaje imieniem człowieka albo człowiek nosi nazwisko odzwierzęce. Imię

- 
- 1 Ch. Reznikoff, \*\*\* [*A dead gull in the road*], z tomu *Going To and Fro and Walking Up and Down* (1941). Wiersz w przekładzie Piotra Sommera: „Na jezdni martwa mewa, / rozplaszczone ciało / i rozpostarte skrzydła – / ale nie po to, by z kurzu wzbic się ponad fale: / i martwy drozd pod żywopłotem / pazurki sterczące z zakurzonego zawiniątka – / czyżby jakiś pogrom / wśród ptaków?”. Tekst oryginału i przekładu – P. Sommer, *Tłumacząc miniatury Charlesa Reznikoffa*, w: *Po stykach*, Gdańsk 2005, s. 232-238.
  - 2 M. Holub, *Napoleon*, przeł. P. Sommer, z tomu *Achilles i żółw (Achilles a želva)* 1960, za: P. Sommer, *Czeski ptak Holub*, w: *Po stykach*, op. cit., s. 72-73.

psa nadane mu „po” sławnym człowieku staje się osią fabuły i tytułem wiersza Miroslava Holuba (skądinąd, również „Gołębia”), traktującego – jak referuje jego tłumacz Piotr Sommer – o „nieprawdziwym, bo nieuwewnętrznionym rozumieniu historii (czyli przeszłości)”<sup>3</sup>. Lekcja dotycząca bohatera historycznego przebiega tu następująco: „Dzieci, kiedy urodził się / Napoleon Bonaparte, / pyta nauczyciel. // Tysiąc lat temu, mówią dzieci. / Sto lat temu, mówią dzieci. / Rok temu, mówią dzieci. / Nikt nie wie.”<sup>4</sup> – dawno zmarły cesarz Francuzów nic uczniów nie obchodzi. Dopiero ich przeżycia związane z psem rzeźnika za sprawą identyczności imienia nieznacznie opromieniają współczuciem postać władcy. To, co konkretne, jednostkowe, jest tu zatem ważniejsze niż ogólne i zbiorowe, a historia podwórkowa – ważniejsza od historii powszechnej, co z satysfakcją odczytuje Sommer. W centrum uwagi Sommera-interpretatora – i adresata wiersza Piotra Matywieckiego [inc.] „Pułapka na coś: coś *po* czymś, coś *do* czegoś” [ZO, 583] – „w swojej poszczególności i pojedynczości”<sup>5</sup> znajduje się jednak opowiadający historię psa chłopiec František, a nie samo zwierzę.

Przywołuję wiersz Holuba obok utworu Matywieckiego właśnie ze względu na temat, którym jest uśmiercone zwierzę. Obecność zwierząt – cierpiących i nie – jako podmiotów współodczuwania i obserwacji daje się, zwłaszcza w trzech ostatnich tomach Piotra Matywieckiego, zauważyć. Szczególnie dużo uwagi poświęca on ślimakowi i sarnie w dwóch wierszach bez tytułów z *Powietrza i czerni*: \*\*\* „w paśniku wymieszane ze sianem” i \*\*\* „Z trotuaru”. Pojawiają się też np.: „mucha złapana w otwarte okno przedziału” (\*\*\* „Mucha złapana...” [ZO, 599]), „krowy poranne” (*W kotlinie* [ZO, 626]), „jaskółki jak porzucone rodowody” (*Elegia* [I] [W, 16]), i dużo gołębi miejskich: „Gołąb przegoniony ulewą / wlatuje w podziemia metra” (*Burza nad wielkim miastem* [W, 71]), „Liść tysiąca gołębi na niebie” (*Epika* [W, 5]), „Gołąb jak czoląg / nadęty żelazem swojej dumy / rusza przez asfalt” (*Droga z placu Trzech Krzyży nad Wisłę* [W, 73]); w tym samym wierszu kłoszard „wyrzuca” „z ręki okruszki dla gołębi”.

Częściej są to zwierzęta miejskie, swojskie i żywe, ale rzadko znajdują się one na pierwszym planie. Lista takich zwierząt przywołana zostaje w wierszu *Obiektyw* [ZO, 593]:

Chciałem ułożyć  
album fotografii zwierząt miejskich –  
gołębi, psów, kotów, karaluchów, szczurów,  
wróble, których kiedyś dużo dzisiaj mało.  
Tak zrobić, żeby zwierzęta  
nieświadome swoich gatunków

3 P. Sommer, *Czeski ptak Holub*, *op. cit.*, s. 74.

4 M. Holub, *op. cit.*, s. 72.

5 P. Sommer, *Czeski ptak Holub*, *op. cit.*, s. 75.

a nawet swojego istnienia – istniały.  
Dlatego marzyłem o fotografiach powietrza,  
jednodniowych zwierząt powietrza -

Ich pospolitość i „podwórkowość” to cechy istot „pokątnych” – którą to formułę czerpię z poezji Jerzego Ficowskiego<sup>6</sup>, autora empatycznych wierszy ze zwierzętami i badacza różnych form nieistnienia i pamięci. Ale korzenie tego pojęcia – obejmującego również takie aspekty jak niedoskonałość, kalectwo, „niedowcielenie”, nieistnienie – sięgają do ważnego dla obu twórców Bolesława Leśmiana<sup>7</sup>. Słowo „gołąb”, którym określa się Dronta na Maskarenach, ewokuje tę samą pospolitość. Tropikalny ptak różni się jednak od wymienionych w *Obiektywie* zwierząt tym, że jest egzotyczny, dziki, od dawna zmarły i jednoznacznie nie miejski, a przy tym – właśnie jako „gołąb” – „uwikłany” w uniwersalizujące go alegorię i symbolikę religijną. Więcej „pokątnych” cech – znikliwość, „niejasny status ontologiczny”<sup>8</sup> – łączy Dronta z enigmatycznymi „jednodniowymi zwierzętami powietrza”. Ptasi żywioł, powietrze, jest tu – co częste u Matywieckiego – specyficznym nośnikiem pamięci: przezroczystym, niewyczuwalnym, ulotnym, bezpostaciowym. Poprzerastane jest ono – jak w wierszu *Powietrze* [ZO, 614] – oksymoroniczną, niemal namacalną, cielesną „tkanką nieistnienia” „tkanką nicości”, mocną jak „zapach, zapach na Maskarenach”.

Dronta jako „nieco wymarłego” poprzedzają też „pokątne”, wymarłe zwierzęta Ficowskiego, np. *Zwierzęta z Lascaux* powtórnie znikające w postaci naskalnych wizerunków: „i jeszcze raz zdychają / wymarłe gatunki // [...] bizon wyliniał ze swych dwóch wymiarów / w przeszłość się boczy // jelenie brodzą po kolana / w zielonym zaniku”. Podobnie: „anioły nie są pod ochroną / pod ochroną są dropie / bo dropi już nie ma” (*Cantabile*)<sup>9</sup>.

Tu czas na wiersz:

Jedna cząstka niezapomniana,  
jakiegokolwiek wyspy  
niech zostaną, nawet nigdzie,  
w encyklopedii.

A kiedy wróci Pan  
i będzie stwarzał nowy świat.  
po starym

6 Pokątność dokładnie charakteryzuję w mojej książce *Empatia i obserwacja. O poezji Jerzego Ficowskiego*, Poznań 2009, s. 22-24.

7 *Ibidem*.

8 *Ibidem*, s. 22

9 Oba wiersze pochodzą z tomu *Śmierć jednorożca* (1981).

ja zostanę – Dront na Maskarenach.

Ja, zmarły gołąb Dront.

Tyle razy mnie nie ma,  
ile razy pragnę objawić się i nazwać.

Imieniem i ciałem chodziłem po wyspach Maskarenach,  
każde „a” ich nazwy było mi gniazdem otwartym.

Dziobem zgiętym ku ziemi  
rozwaliałem i żarłem owoce palm, użyźniałem ziemię.

Byłem zaprzeszły, byłem przeszły, byłem teraz.

Wydawało mi się, że będę i będę.

Jedno jajo byłem składałem, okrągłe jak czas.

Byłem ziemski – olbrzym wśród gatunków gołębic,  
a niewiele mnie było, tyle co każdego istnienia.

Jestem duchem. Ale czy Twoim, Boże? Czy ludzkim?

Ludzie wyzerają czern moich liter z encyklopedii.

Jestem Duchem nijakim – ale jestem...

Moje są rzeki i susze,  
czynne wulkany i cienie gór beczynne.

Moje są lasy akacjowe – i zapach, zapach na Maskarenach.

Moje są cyklony i rozpacz.

Mój człowiek – a Twoje, Panie, są miasta. I religie.

Ja Dront – a Ty jesteś Bogiem.

Duch święty nad abstrakcją i ludźmi jako gołębicą  
a mnie – ptakowi z natury! – przyszło mieszkać w mięsie  
i nazywać się dźwiękiem suchym i wypchanym: Dront.

Jestem duchem, trochę świętym, nieco wymarłym,  
znikłem w 1681 roku na Maskarenach, w czyimś głodnym spojrzeniu,  
ale Ty, Boże ocaliłeś niesmak mojego istnienia:  
przenieśli mnie ludzie do encyklopedii bytów idealnych.

W idei pozwoliłeś mi chodzić po Maskarenach, zawsze,  
nawet w dwutysięcznym roku, wszędzie,



na pamiątkę czasoprzestrzeni i na pamiątkę pamięci  
o czymkolwiek, o wyspach Maskarenach.

Ale miałem pióra ciemnopopielate.  
Ich odcienia nikt nie pamięta.  
Ja siebie nie pamiętam.

Popielato bez chwili, ciemno bez wieków.

To kolor oczu  
kiedy już tylko źrenica  
żyje  
tym, co będzie.

Jeżeli kiedyś wróci Pan,  
i będzie stwarzał nowy świat,  
zjawi się znikąd gołąb Dront.  
A Bóg rozpozna stary świat  
w nielotnym smutku Ducha.

I ponowi świat  
pod kolor  
popielatych piór –

i ponowi nazwy  
pod świat  
popielatych piór –

i ponowi ludzi  
pod imiona  
kolorów i piór –

na wyspach Maskarenach.

Tożsamość Dronta, choć niejasna, jest ważna. Początkowo bardziej niż konkretnym zwierzęciem czy choćby jego duchem wydaje się on jakimś abstrakcyjnym Arcy-Drontem: właśnie „bytem idealnym” czy – jako ostatni dront – rzecznikiem wybitego gatunku. Inaczej niż np. Miłosza w wierszu *Sroczność*, Matywieckiego nie interesuje tu jednak ani specyficzna, lecz bezosobowa „-ość”, ani raczej istnienia człowieka. Kwestia relacji między przedmiotem, nazwą i zakresem nazwy ma znaczenie tylko o tyle, że

język jest jedynym śladem istnienia, a nazwa – argumentem na rzecz „jakiegokolwiek” tego istnienia formy.

„Gatunkowy” tytuł sugeruje, że to wiersz faktograficzno-encyklopedyczny, przyrodoznawczy. Przedstawiono w nim garść rzeczywistych danych: rok wyginięcia gatunku, miejsce życia, wygląd dzioba, rozmiar na tle rodziny gołębiowatych, rodzaj pożywienia, kolor jego piór. Mogłyby one zainspirować do wyszukania pozostałych, nader wątplych ustaleń o droncie z Mauritiusa / droncie dodo<sup>10</sup>, w różnych encyklopediach (najpewniej – internetowych), ale raczej nie uzyskano by niczego innego niż same puste obrysy jego życia i doznań. Systematyka, daty, kości, strzępki wiedzy, a do pewnego stopnia także i nazwy, są od niego równie odległe, równie „suche i wypchane” jak informacje o Napoleonie na lekcji u Holuba. Nie istnieje jednak subiektywna, oswojona historia Dronta, bo nikt – posługujący się słowem – nie może niczego takiego o Droncie powiedzieć. Dawni ludzie odpowiedzialni za jego wyćpienie zapamiętywali zapewne jedynie smak jego mięsa – a to największe uprzedmiotowienie zwierzęcia. Interpretujący wiersz Holuba Sommer rekonstruuje doznania kogoś, kto psa Napoleona pamięta, „kto był na miejscu, znał psa, bawił się z nim na podwórku i nie raz go głaskał i nie raz wołał na niego „Napoleon! Napoleon! Chodź!”, i świetnie pamięta, jak Napoleon na to wołanie przybiegał, jak mu się śmiesznie przekręcało ucho, kiedy się kładł na grzbiecie z na wpeł uniesioną głową”<sup>11</sup>. Tymczasem Dront sam musi odnieść się do własnej blaknącej pamięci o sobie: „Ale miałem pióra ciemnopopielate. / Ich odcienia nikt nie pamięta. / Ja siebie nie pamiętam”; „rozpozna” go jedynie Stwórca. I sam musi o sobie mówić: ale głos zostaje mu udzielony. Jak słusznie zauważa Tomasz Mizerkiewicz, jest to głos „kogoś, kogo nikt nie chce wysłuchać”, czegoś, „co przez wieki trwa i czeka na uwagę”<sup>12</sup>.

Świadome zanurzenie w żywiole słowa znaczy, że monolog Dronta nie jest rekonstrukcją zwierzęcego odczuwania, lecz wskazuje raczej na jego mieszaną tożsamość, (być może dusza nie ma gatunku?). Dront mówi, używając różnych tradycyjnych konwencji: błagania, opisu naukowego, wspomnienia, pytań retorycznych, dyskursu, skargi, medytacji, litanii – niekoniecznie w formie czystej. Zdania są klarowne, ale zmetaforyzowane i niejednorodne stylistycznie. Znamienny jest tu fragment:

Dziobem zgiętym ku ziemi  
rozwaląłem i żarłem owoce palm, użyźniałem ziemię.

---

10 Rodzina: gołębiowate; Podrodzina: owocożery. Odkryty w 1599, przetrwał tylko 50 lat. Istnieje egzemplarz wypchany i zachowany kościec (preparat układu kostnego) oraz rysunki przedstawiające sylwetkę.

11 P. Sommer, *Czeski ptak Holub*, *op. cit.*, s. 74.

12 T. Mizerkiewicz, *Wszystko jest wiadmo*, „Nowe Książki” 2005, nr 6, s. 9.

Byłem zaprzeszły, byłem przeszły, byłem teraz.  
Wydawało mi się, że będę i będę.  
Jedno jajo byłem składałem, okrągłe jak czas.

Styl potoczny („rozwaląłem i żarłem”) sąsiaduje tu z eufemizmem („użyźniałem ziemię” – który nakierowuje na konkret, ziemskość, doczesność) i dostojnością stylizacji historycznej. A precyzyjna relacja zoologiczna przechodzi nagle w porządek kultury: odwołanie do kolistości czasu – które ma na celu wywołanie odnowy – wspierane jest przez powtórzenia. Dront mówi sporo, zachłannie, jakby rozkoszował się tą – niedostępną wszak zwierzęciu, tym bardziej nieistniejącemu – możliwością.

Łatwość przejścia od zoologii do uczoności w słowie (a może i w Słowie – Bożym) czy wręcz w piśmie, akurat w przypadku gołębia można uznać za uprawnioną w świetle symboliki. Bywa on pośrednikiem, przekazującym bezpośrednio z nieba tzw. „księgę gołębia”<sup>13</sup>. Ale przede wszystkim jest tożsamościowo bliski Duchowi Świętemu, który – jak przedstawia to w wierszu *Zabłądź tam*<sup>14</sup> Jerzy Ficowski – „wysiaduje Słowo”. U Ficowskiego mieszają się języki Biblii i spacerowej obserwacji, prowadzonej w poszukiwaniu „ostatków bezludnych”, nieskażonych wpływem człowieka – i zarazem (podobnie jak w „Droncie”) odbywającej się wstecz przez czas: „w przyziemność jeszcze bosą / w kancjonały ciszy / do gniazda gdzie Duch Święty / wysiaduje Słowo” (*Zabłądź tam*). Jako „duch trochę święty”, ale bardziej mistyczny niż to ma miejsce u Ficowskiego, Dront jest na tyle związany ze słowem, że korzysta ze wszystkich zasobów języka, kultury i innych dziedzin wiedzy, zna nawet kształty liter.

Zindywidualizowany język zdradza osobę konkretną, „wymykającą się uniwersaliom”<sup>15</sup> indywidualność z osobistym stylem, a także dalej problematyzuje jej zwierzęco-ludzką tożsamość. O zwierzęciu mówi się zwykle niedelikatnie, że „żre” i „zdycha”, co odróżniać ma je od człowieka, który „je” i „umiera”. Podmiot wiersza Matywieckiego wprowadzie „żre”, ale jest „zmarły”, podobnie jak „umarł” pies w relacji dziecka z wiersza Holuba. Innym przejawem szacunku jest zapis dużą literą „imienia”, a nawet sam wybór tego „imienia” z całości nazwy zoologicznej. „Dront” już samym brzmieniem oddala komizm kulturowego, czy raczej potocznego, wizerunku „ptaka dodo”

---

13 Cf. J. Tokarska-Bakir, *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych. Wielkie opowieści*, Kraków 2000, s. 174. O apokryficznej „Niebiańskiej księdze” (Gołubinoja kniga), czyli „księdze (lub liście) gołębia, (tj. przyniesionym przez gołębia)”, jako „Księdze Chrystusa” cf. K. Wrocławski, *List z nieba, czyli epistoła o niedzieli*, Warszawa 1991, s. 69-70.

14 Z tomu *Śmierć jednorożca* (1981).

15 Sformułowanie czerpię z tytułu książki Jerzego Kmity, *Wymykanie się uniwersaliom*, Warszawa 2000.

jako istoty śmiesznej, pokracznej, zbyt głupiej, by zdołała przetrwać. W tym miejscu nie zgodzę się więc z Piotrem Mitznerem, że jako „olbrzym wśród gatunków gołębich” Dront jest w tym wierszu „raczej groteskowy w świecie ptasim”<sup>16</sup> z kształtu, „z natury”.

Istotnie jednak jego autokreacja w utworze podszyta jest komizmem, wcale zresztą nie anulującym powagi i smutku. Jednym z źródeł tego komizmu okazuje się właśnie palimpsestowość stylistyczna i język. Jeszcze innym – zuchwałość podmiotu: pretensje o to, że mu „przyszło mieszkać w mięsie”, powoływanie się na podobieństwo do Ducha Świętego, a także jego „kalekująca” niecałkowitość („jestem duchem trochę świętym”). Zabawna jest wizja literki „a” jako obręczy do moszczenia gniazda. Śmieszny jest – choć jednocześnie przeszywający – jego upór w zaklinającym powtarzaniu: „moje są rzeki i susze, / [...] moje są lasy akacjowe”. W wersach „Mój jest człowiek – a Twoje, Panie, są miasta. I religie. / Ja Dront – a Ty jesteś Bogiem” jak gdyby dzieli się światem (czy wręcz nim handluje) z Bogiem (ale tylko tymi częściami, na których Drontowi nie zależy), sytuując Boga naprzeciw siebie. Przywodzi to na myśl śmiałość Leśmianowskich zbuntowanych „ułomków”. Dront mówi dużo i chwilami „pleciugowato”<sup>17</sup>, bo jest gadułą, otwierającym szeroko dziób przy wypowiedzaniu tych wszystkich „a” w „Maskarenach”.

Pojmowanie i odczuwanie Boga podlega tu jednak wahaniom. Przede wszystkim okazuje się On Stwórcą Dronta i ludzi (mającym moc ponowienia Stworzenia) – tyle że czasem mniej, a kiedy indziej bardziej obecnym. Jego Stworzenie mówi bezpośrednio do Niego „Panie” lub czeka na niego („kiedy wróci Pan”), to znów waha się: „jeżeli kiedyś wróci Pan”. Relacjonuje jednak dzieła Bożej mocy, Bogu przypisuje zapewnienie sobie – ptakowi – obecnego pośmiertnego trwania: „ale Ty, Boże, ocaliłeś niesmak mojego istnienia”, „W idei pozwoliłeś mi chodzić po Maskarenach, zawsze”. Żywi też nadzieję, że go „Bóg rozpozna”, „I ponowi świat”. Prosi jednak „jakikolwiek wyspy / niech zostaną”, „na pamiątkę pamięci / o czymkolwiek, o wyspach Maskarenach”. Jak gdyby – choć sam nieistniejący – chciał on wybronić choćby cząstkę doczesnego świata przed Apokalipsą, wtedy jego żądania nie wydają się wygórowane. Bóg i tylko „trochę święty” Dront są więc sobie bliscy.

Między Drontem i ludźmi istnieje relacja dwukierunkowa. Człowiek odpowiedzialny jest za likwidację całego gatunku ptaków, co stanowi zbrodnicze

---

16 P. Mitzner, *Dwa wiersze genezyjskie Piotra Matywieckiego („Dront na Maskarenach” i „Legenda o słowie cmono”)*, w zbiorze: *Miasto poezji dla Piotra Matywieckiego*, Lublin 2013, s. 7 [nienumerowane], przedrukowany w niniejszym tomie.

17 O narratorsze-pleciudzie u Leśmiana pisze Michał Głowiński: uniezwyklenia „są wyrazem swoistej <nieudolności> tych rozmaitych pleciug, którzy nie umieją nadać swej wypowiedzi kształtu <poprawnego>”. *Idem, Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981, s. 193.

i grzeszne odwrócenie aktu Stworzenia<sup>18</sup>. I przeciwnie: podejmuje on próby odtworzenia – co nie znaczy, że odkupienia błędu – „poniewczasie”<sup>19</sup>, ocalania resztek istnienia, utrwalania wiedzy o gatunku. Tymczasem nawet zgromadzenie śladów i umieszczenie ich w encyklopedii – która jest spisem tego, co istnieje i istniało (czy lepiej: tego, co jest człowiekowi znane) – można rozpatrywać jako wtrącenie na powrót do chaosu tysięcy równorzędnych haseł, „wszystkiego osobno”<sup>20</sup>, czy – w najlepszym razie – „namiastki porządku”<sup>21</sup>. Alfabetyczny porządek nie jest bowiem ani „odwieczny”, ani oczywisty. Encyklopedii czy leksykonu nie czyta się linearnie, a jedynie wyszukuje w nich hasła, z którymi najpierw zetknięto się gdzie indziej. Zapis o droncie mógłby pozostać w niej nieodkryty – w tym sensie istnienie „nigdzie, w encyklopedii” pozostaje formą minimalną, pokątną.

Tymczasem użycie nazwy – powtarzanej potem obsesyjnie w celu ukorzenia, utwierdzenia w istnieniu – ma dość ironiczną historię. Przeniesienie Dronta z Księgi Stworzenia boskiego „do księgi bytów idealnych”, czyli wytępienie, jest konsekwencją właśnie nadania mu nazwy. Gest adamowy, akt ponownego stworzenia<sup>22</sup> – okazał się początkiem końca gatunku. A samo dostrzeżenie ptaków, „głodne spojrzenie”, stało się początkiem wybijania – w kontraście do lat spokojnego istnienia wysp bezludnych i bezgramatycznych, bezpiecznej „prehistorycznej nieludzkości” (*Aktor* [W, 59]). Ironią jest, że choć w ślad za nazwami nadanymi na pamiątkę człowieka (Pedro Mascarenas) nadeszło nieistnienie, teraz są one, wyspy, minionego istnienia jedynym śladem.

Wiersz jest zatem cenny jako próba wczucia się w istnienie pośmiertne, „tkankę nieistnienia” (*Powietrze* [ZO, 614]), którą Matywiecki z zaangażowaniem bada, którą jest przejęty. Dront tęskni za istnieniem, doznawaniem, cielesnością, ziemskością – jak każdy zmarły: „Moje są lasy akacyjne – i zapach, zapach na Maskarenach. / Moje są cyklony i rozpacz”, „nielotny smutek Ducha”. Trwa w jakimś bezczasie, jak gdyby

---

18 Jak w baśni Hansa Christiana Andersena *Historia najmniej prawdopodobna* tym, co jest najbardziej nieprawdopodobne, najpierw jest stworzenie – wymyślnego zegara z ruchomymi i mówiącymi figurami, ale potem jeszcze bardziej nieprawdopodobne okazuje się zniszczenie całego stworzonego w ten sposób piękna. Niszczyciel początkowo wygrywa z konstruktorem, ale ostatecznie zwycięstwo uniemożliwiają mu powracające, okaleczone, „zabite” przez niego figury, które raz zaistniawszy, uzyskały tożsamość.

19 „Zdążyć, choćby poniewczasie” to paradoksalny imperatyw wobec nieocalonych z Zagłady w tomie Jerzego Ficowskiego *Odczytanie popiołów* (1981).

20 P. Kowalski, *Sylwiczna wyobraźnia Sarmaty*, w: *Smak biesiady. Antropologiczne szkice o kulturze szlacheckiej i współczesnej*, Ożarów 2000, s. 9.

21 *Ibidem*, s. 10. O „postmodernistycznej” naturze encyklopedii, leksykonów, słowników – *ibidem*, s. 9-10.

22 E. Fromm, *Męskie stworzenie świata*, w: *Miłość, pleć i matriarchat*, przeł. B. Radomska, G. Sowiński, Poznań 1999, s. 83.

w „poczekalni” „dla zwierzęcych dusz”, które uzyskują tam nad-świadomość. Tam, gdzie „Popielato bez chwili, ciemno bez wieków”, oczekuje w postaci nierozstrzygalnej, niecałkowitej, paradoksalnej. Jednocześnie wspomina i wyznaje: „ja siebie nie pamiętam”.

W tym momencie można zapytać: dlaczego Dront? Bez względu już na to, czy jest to byt bardziej zwierzęcy (a przecież „Ptasiego głodu / nie znamy. Jesteśmy głodni / tylko w sobie” [*Natura*, ZO, 600]), czy bardziej ludzki – po prostu zmarły. Czy „duch” ptaka wytępionego wraz z całym gatunkiem „czuje” swoje nieistnienie inaczej niż „duch” zwyczajnego, „pojedynczo” zmarłego? I inaczej – niż plezjozaur wymarły prawie bez śladów, „naturalnie”, w czasach przedludzkich? Inaczej niż kochany, zmarły w spokoju stary pies, np. jamnik Binio z wiersza Piotra Sommera *Kolega z boiska*<sup>23</sup>? I – gdyby i jego dopuścić do głosu i świadomości – czy inaczej „czułby” i opowiedziałby siebie zakatowany pies w wierszu Holuba (a nie wiadomo nawet dokładnie, czy ów Napoleon umiera z głodu, czy od pobicia)? Dront wydaje się dogłębniej od nich nieistniejący, mocniej „podszyty nicością”, odgradzony jakąś większą „zaporą”<sup>24</sup>.

Przypominającym ontologiczne wahania Dronta „dziwnym stanem życia i niezycia”<sup>25</sup> nazywa Piotr Matywiecki swoje własne myślenie bez przerwy (świadomie i podświadomie) o getcie warszawskim jako miejscu początku swojej biografii. Wspomina: „stokroć ważniejsi w mojej świadomości – a wiem, że i w świadomości wielu ludzi – są ci wszyscy, którzy nie pozostawili żadnych świadectw. Nie pozostawili po sobie ani rodzin, ani nawet nazwisk. Nikt o nich nie może już pamiętać”<sup>26</sup>. Tomasz Mizerkiewicz, nawiązując do *Dronta z Maskarenów*, diagnozuje: „Stan obecny świata zdaje mu się [podmiotowi tomu *Ta chmura powraca* – przyp. P.Cz.-L.] przesiąknięty pamięcią o przeszłości, gdyż to, co kiedykolwiek zaistniało, na zawsze pozostawia ślad”<sup>27</sup>. Jeśli nie w imieniu, nazwie, to w powietrzu. Dotyczy to zatem zarówno ludzi, jak i zwierząt. Pytanie brzmi jednak: czy gdyby nie pozostało po nim tych kilka śladów, Dront także mógłby mówić? I równie mocno „w dwutysięcznym roku” niby-istnieć? Czy te nazwy i wpisy do encyklopedii cokolwiek zmieniają? Czy raczej są tylko ironicznym obrzędkiem bezradności?

Leksyka „człowiecza” w mowie Dronta może szkicować pewną wspólnotę z ludźmi – przedstawicielami likwidowanej zbiorowości. Nie pretendując do artykulacji doświadczenia upodlonego i zamordowanego człowieka, wiersz konstruuje niebył ofiary jakiegoś przedświata Zagłady, jakiejś jej wersji pomniejszej czy próbnej. Dront

---

23 Z tomu *Dni i noce*, Wrocław 2009.

24 Zapora „Inna, jeszcze straszniejsza” od tej dzielącej żywych i (zwykłych) umarłych, oddziela „nas” od „umarłych z getta, bezimiennych” – *Najbliższa jest mi poezja*. Z Piotrem Matywieckim rozmawia Krzysztof Dorosz, „Nowe Książki” 2005, nr 6, s. 6.

25 *Ibidem*.

26 *Ibidem*.

27 T. Mizerkiewicz, *Wszystko jest widmo*, *op. cit.*, s. 9.

jest więc nieistotny: jako doszczętnie wyniszczony, ale zarazem jako przedstawiciel podrzędnego świata zwierząt. Wytępienie bezbronnych, łagodnych i niezbyt smacznych drontów było jeszcze przejawem bezmyślności niszczenia, nie premedytacji, ale pozostaje świadectwem predyspozycji człowieka do zła.

„Zmarły gołąb Dront” właściwie nie cierpi. Nie pamięta swojej śmierci (ani wszystkich śmierci wszystkich pojedynczych drontów). Nie ma też, jak się zdaje, żalu o bycie zjedzonym. Taka śmierć jest – w przeciwieństwie do ludobójstwa – naturalna w przyrodzie, (a i poza nią może mieć uzasadnienie, jak w *Śmierci pięknych saren* Oty Pavla<sup>28</sup>, gdzie ojciec przed wyjazdem synów do obozów koncentracyjnych zdobywa dla nich duże ilości „porządnego mięsa”, polując na „rogacza”, aby „napchali się na przyszłe lata, aby przeżyć Teresin, Oświęcim, Mauthausen”<sup>29</sup>). Inny charakter ma jednak śmierć psa Napoleona u Holuba i – w momencie trwania wiersza jeszcze niedokonana, niedopełniona – śmierć sarny:

w paśniku wymieszane z sianem  
drobno potłuczone szkło  
dla sarny, żeby poraniła wnętrzności i padła  
[ZO, 636]

W obliczu okrucieństwa tak niepotrzebnego, bezinteresownego i wymagającego tyle trudu – słowo jest zupełnie bezsilne, i niczego poza powściągliwym świadectwem nie próbuje.

Mimo wszystko jednak zamknięcie wiersza *Dront na Maskarenach* to ciąg upartych, zaklinających powtórzeń – wysłowień nadziei na istnienie, podtrzymującej to „życie” zmarłego, „kiedy już tylko żrenica / żyje / tym, co będzie”. I jeszcze jedno uparte, urwane powtórzenie frazy zawierającej ten przytrzymujący Dronta w istnieniu, dyskretny, „pokątnie” podstawiony przyimek „na”. „Z Maskarenów”, „z Mauritiusa” – jak w nazwie gatunkowej – można tylko pochodzić, „na Madagaskar” – jak w hasle antysemitycznym – można być wyganianym, „na Maskarenach” – po prostu się jest.

---

28 O. Pavel, *Śmierć pięknych saren*, w: *Śmierć pięknych saren. Jak spotkałem się z rybami*, przeł. A. Czycibor-Piotrowski, J. Waczków, Izabelin 2004, s. 38-55.

29 *Ibidem*, s. 53.

**Piotr Mitzner**

**Dwa wiersze genezyjskie Piotra Matywieckiego  
(*Dront na Maskarenach i Legenda o słowie cmono*)**

„Każda interpretacja jest uproszczeniem, a więc upraszczajmy”.

Jacek Łukasiewicz<sup>1</sup>

1.

Czy to autobusem, czy windą, czy pociągiem – poeta Piotr Matywiecki przemieszcza się od dziś do początków. Ulicą, tunelem podziemnym, duktem świętego pisma, drogą wyobraźni. Przenosi się w dzieciństwo, w moment narodzin, w czas stwarzania świata. Dlatego tak ważna jest dla niego księga Genesis. Medytacja nad początkiem i chwilą obecną, czy też początkiem i końcem świata, albo nawet nad tym, co się zdarzy po jego zagładzie, ma zresztą u Matywieckiego specyficzny charakter. Przecież początek może być po lewej stronie, jeśli czytać księgę w tłumaczeniu (od lewej do prawej), bądź po prawej, jeśli czytać ją w języku oryginału, to jest po hebrajsku. Taka dwoistość to sprawa poważna, ale i swego rodzaju koncept, żart na temat istnienia świata i naszego o nim myślenia. Zresztą medytacje tego poety często są, mniej czy bardziej żartem przeszyte, a dwa wiersze, o których chcę trochę więcej powiedzieć, posługują się przecież ironią i groteską. Bohater jednego z nich, gołąb-gigant, dront (nielot z wielkim dziobem) należy do postaci raczej groteskowych w świecie ptasim. W drugim wierszu [W, 64-65] dziwaczne słowo „cmono”, które trafiło do cytowanego tu świątobliwego tekstu, też okazuje się pokracznym przejęzyczeniem, przeinaczeniem słowa „mocno”, odnoszącego się do mocy Najwyższego, a jest mało poważne, wydaje z siebie coś w rodzaju cmoknięcia.

Groteskowe osobliwości: językowa i ornitologiczna są zabawne, wydobyte ze słownika, z encyklopedii pewnie ucieszyłyby Juliana Tuwima (bohatera książki Matywieckiego *Twarz Tuwima*), poszukiwacza dziwacznych słów, dekonstruktora mowy, a także czytelnika druków z „miedziorytowych lat”.

Tyle tylko, że w wierszach Matywieckiego te osobliwości są, a zarazem ich nie ma. Ptak dront dawno wyginął, a słowo „cmono” nigdy nie istniało, było po prostu błędem drukarskim. Nie ma więc tych bytów, ale są. Ptak wyginął, został jednak w encyklopedii, słowo nie istnieje, ale umieścił je w swoim słowniku Linde. Pytanie, czy źródła te są wiarygodne? W pierwszej zwrotce *Dronta na Maskarenach* Matywiecki pisze: „niech zostaną, nawet nigdzie, / w encyklopedii” [ZO, 577-579].

---

<sup>1</sup> Wypowiedź w filmie *Zabawy przyjemne i pożyteczne Tadeusza Różewicza i Eugeniusza Geta Stankiewicza i...* reż. L. Ziotas. DVD, Wrocław 2006.



To by znaczyło, że encyklopedia nie zapewnia nieśmiertelności. A słownik Lindego? Wprawdzie umieszczenie w nim nieistniejącego słowa pozwala myśleć o wielkim leksykografie jako mistrzu absurdu, jednak czy wzmacnia jego autorytet naukowy?

Problem istnienia-nieistnienia okazuje się drugorzędny; właśnie te dwa byty: fałszywe słowo i wymarły ptak, nie istniejąc, mówią o tym, co było, co jest i co będzie. Opowiadają o przeszłości i odkrywają przyszłość. Dzieje się tak dlatego, że w planie wieczności to, co odeszło dawno, czego nie ma, będzie przywrócone jako pierwsze i kiedy po końcu świata, Bóg będzie go tworzył na nowo, wymarły (a to więcej niż umarły) dront zostanie przywrócony do istnienia. Słowo „cmono” zaś istnieje po to, by „zwrócona była uwaga / na dziwność i jedyność / stworzenia świata” [W, 65].

Opowieść o droncie i jego ocaleniu mieści się w teologii Matywieckiego, który już w *Poematach biblijnych* zapisywał takie pragnienie:

żeby Koniec Świata  
istniał przeciw nieistnieniu,  
żeby istniał w istnieniu  
jak rzeka i gwiazda,  
Ty i ja  
[ZO, 270]

Zanim to nastąpi, nawet jako nieobecny, nawet bardziej niż gdyby był obecny, wielki gołąb panuje na wyspach Maskarenach. *Dront na Maskarenach* ma jakby w podtekście tytuł *Pan na Maskarenach*. Obecność-nieobecność w rzeczywistości widzialnej przypomina nam o podobnym statusie Stwórcy w świecie. Powiedziałbym nawet, że dla Matywieckiego pewniejsze jest to negatywne istnienie dronta, niż stworzenie przez Boga nowego nieba i nowej ziemi. Zwróćmy uwagę, że poeta posłużył się tu trybem warunkowym: „Jeżeli kiedyś wróci Pan” [ZO, 578].

Nie jest zresztą pewne, kiedy dzieje się ten wiersz. Z pozoru sprawa jest prosta: mamy przełom wieków XX i XXI, dront dawno wyginął, kiedyś nastąpi koniec świata, a potem być może początek następnego. Wiersz jest monologiem ptaka, przedstawiciela wymarłego gatunku, cechy ptasie narratora są mocno podkreślone, jednak w pewnym momencie jego wypowiedź staje się wyrazem doświadczenia każdego stworzenia, a przez głęboką świadomość bytu, przede wszystkim doświadczeniem człowieka: „Byłem zaprzeszły, byłem przeszły, byłem teraz” i „niewiele mnie było, tyle co każdego istnienia” [ZO, 577]. Jeżeli więc możemy pomyśleć, że mówi do nas człowiek, a z drugiej strony osobnik już nieistniejący, duch, skoro zmieszany został czas teraźniejszy z przeszłym, to może jesteśmy już w rzeczywistości postświatowej. Dront-człowiek czeka na powrót Pana, bo jest tylko jego gubernatorem na Maskarenach.

Słowo „Cmono”, jak twierdzi Matywiecki, powstało nie przypadkiem, lecz z woli Boga, który „zmylił zecera”, a więc jest to święte symulakrum, słowo boskie,

nie wymyślone przez Adama. Poeta podkreśla w tym wierszu jego boskość, choć kiedyś wcześniej, w innym utworze, twierdził, że wszystkie słowa pochodzą od Boga. W każdym razie „cmono”, rzekoma pomyłka, ma być narzędziem poznania świata i inspiracją do ułożenia słownika. Pamiętajmy przy tym, że wiersz według tytułu jest legendą – nie wiadomo kiedy i przez kogo stworzoną.

Czemu ma ona służyć, co ilustruje? Odpowiedź jest niesłychanie dosadna, umieszczona w puencie, rozpisanej na dwie zwrotki:

jeżeli nieistniejące zaczęło istnieć  
to co mogłoby znaczyć nieznaczące  
gdyby znaczyło?

- Poezję  
[W, 65]

Pamiętajmy, że Piotr Matywiecki w swojej poezji co pewien czas stawia przed sobą takie nieprzyzwoicie banalne i karkołomnie trudne pytanie: czym jest poezja? Czasami odpowiedź zamknięta jest w sylwetce innego poety (Emily Dickinson, Słowacki, Whitman, Rilke, Stachura, Jacob), a czasami wypowiedziana wprost:

Liczby dźwięków nie mogę sobie wyobrazić.  
Dźwięku liczby też nie.

W tym jest poezja.  
[ZO, 471]

Rzecz jasna, odwołanie się do tajemnicy liczb i dźwięków dla zrozumienia istoty poezji jest też zagłębieniem pod podszewkę bytu, ale wersy kończące *Legendę o słowie cmono* to coś więcej, to próba wyobrażenia chwili stwarzania. Na wszelki wypadek Matywiecki i tu posługuje się trybem warunkowym: jeżeli, gdyby.

Lekki wiersz o zabawnym „słowie-niesłowie”, o błędzie drukarskim, też oczywiście nie przynosi jednoznacznej odpowiedzi na pytanie: czym jest poezja? „Cmono” pozostaje tajemnicą, jak i mechanizmy myślowe, które uruchamia pomyłka albo przejęzyczenie.

Jest, moim zdaniem, jeszcze jedno pytanie ukryte w obu wierszach Piotra Matywieckiego: co może człowiek i czego nie może? Może zabić i zjeść ostatniego dronta na Maskarenach, ale nie potrafi go ani wskrzesić, ani nawet zapewnić mu gniazda w encyklopedii. Może, jak Linde, „położyć przed sobą mowę” i ją systematyzować, ale nie jest w stanie wyjaśnić mocy, jaką emanuje słowo pomyłone.

Co może człowiek? Pytać i pisać. Medytować.

2.

Słowo „cmono” pojawiło się, według Piotra Matywickiego, by

zwrócona była uwaga  
na dziwność i jedyność  
stworzenia świata  
[W, 65]

I co dalej? Uwaga została zwrócona, dziwność i jedyność zauważone. Co dalej? Być może jest to pułapka, boska ironia albo ironia autora wiersza.

Tym samym wszystkie próby definicji, obecne w jego poezji, nieraz mocno (cmono?) sformułowane zostają, jeśli nie zakwestionowane, to osłabione w wymowie. Także puenta *Legendy o słowie cmono*.

Pytania o to, czym jest poezja, należą może do tych, których „i Bóg wstydziłby się i zwierzę”, jak pisze Matwiecki w wierszu o Rillem. Wiersz ten zresztą kończy się nie jednoznaczną formułą, lecz paradoksem: „Nie dowie się, bo istnieje, śmiertelny. / Nie dowie się, bo nieśmiertelnie istnieje” [ZO, 487].

W *Legendzie...* pokraczne, nieistniejące słowo stało się inspiracją do powstania *Słownika języka polskiego*. Słownik się odwdzieczył i je wyeksponował jako oddzielne hasło, co generalnie nie zakłóciło jego porządku.

O ptaku droncie dowiadujemy się z encyklopedii, która wbrew obiegowym sądom, nie próbuje usystematyzować świata, a daje go w porządku alfabetycznym. Praca encyklopedysty polega jedynie na eliminacji zagadnień marginalnych. W wierszu Matywickiego pomiędzy: „nawet nigdzie” i „w encyklopedii” został postawiony przecinek. Nie wiem, co to znaczy, choć przecież to bardzo ważne.

Podejrzewam, że odpowiedź znajduje się w gnomicznym wierszu, którego jednak nie należy logicznie rozplątywać:

„Umrzesz. Zostaniesz w pamięci.”  
- Ja nie chcę bez siebie zostawać!  
[ZO, 483]

## Gęstnienie. Powietrze i czerni Piotra Matywieckiego

Przestrzeń gęsta. Wędrowka wpośród niejasności. Każdy wiersz z tomu Piotra Matywieckiego pt. *Powietrze i czerni* jest próbą rozsunięcia zasłony, która spowija to, co napotkane. Co zadziwia, daje do myślenia. Wytrąca z raz ustalonego duktu. Odbiera pewność widzeniu i pisaniu. To ostatnie jest tutaj otwarte na ciemność zapadającą z nagle, do której wszystko chce powracać. Ale zadaniem czulego oka i pióra musi być również odważne przeciwstawianie się gęstniejącej nad głowami czerni. Pisanie rozcina ciemną zasłonę nieba, sposobi źrenicę, aby patrzyła ostro. Aby rzucała snop światła. Na świat, który świecić dla człowieka nie chce.

### 1. Język i rzeczywistość

Paradoksalnie jednak dzięki ciemności, czerni, wszelkim niejasnościom w ogóle możliwy jest nasz zachwyt. Rozumienie i pisanie zawsze zrodzone zostają z pierwotnej od-mowy świata. „Wielbię świat, bo on nie chce być wielbiony / i wielbię słowo «świat», bo nie chce znaczyć. // Dlatego mogę żyć i mówić” [ZO, 609] – pisze podmiot wiersza *Adoracja*.

Świat nie chce ludzkiego światła. Jest obojętny wobec wysiłków człowieka, które zmierzają do oswojenia, nazwania i zadowolenia (w) rzeczywistości. Nie ma jednak w tym tomie ironicznego wyrzutu pod adresem nieznanych bogów urządzających *ordo naturalis*, nie ma zawodu, jaki towarzyszy np. podmiotowi poezji Szyborskiej (przypomnijmy sobie „ciekawość czystą”, z którą przychodzi człowiek do bezdusznego kamienia, wybuchającego – na widok usiłowań tego, który pozbawiony jest „zmysłu udziału” – śmiechem, jakim „śmiać się nie umie”). Nie, wiersze Matywieckiego nie są niemy oskarżeniem Boga i Natury. Samotność – ów, jak czytamy, „złodziej uczciwy” – jest naszym udziałem. Nic tego nie zmienia. Możemy jedynie z godnością stawiać czoło napierającemu kosmosowi. Gdyż mowa nasza niczego nie dodaje do „życia”. Obraca się jedynie wokół milczenia, banału, niemoty [\*\*\* „od powtarzania słowa...”, ZO, 610].

Nie język jednak jest winny, nie on jest przekleństwem naszego nie-rozumienia. Ale... – sam pęd właśnie do pojmwania, które wyczerpuje (*sic!*) rzeczywistość, zamyka ją nieodwołalnie w klatce słów. Stało się tak niepostrzeżenie. Dawniej rzeczy „przedstawały się imionami/ jak ludzie” [\*\*\* „Dawniej...”, ZO, 606]. Dzisiaj zaś

świat słyszy że mowa mówi o nim prawdę bezwzględną  
więc chowa się za dobrze powiedziane  
zasłony  
rzeczowników i czasowników.

Świat ma spokój  
a nas prawda zabija.

Dlatego dzisiejsze  
wiersze i powieści  
są bezludne  
i celne.

[\*\*\* „Dawniej...”, ZO, 606]

Nie-ludzkość dzisiejszej mowy. Na czym polega? Czytamy – „na celności”. To słowo z pogranicza metafizyki i batalistyki. Pragniemy adekwatności języka i rzeczy, lecz w ten sposób, osiągając ją właśnie, zamierzamy się (celujemy) na (w) świat. „Zestrzelamy” tajemnicę, zdejmujemy zasłonę – ostatnią. Której zedrzeć nie mamy prawa, gdyż – w przeciwnym razie – przestalibyśmy po prostu opowiadać. Jeśli mimo to, język współczesnej nauki i metafizyki wypierać będzie mówienie metaforyczne, nie będzie już słów, które będą „osobami/ o własnych charakterach” [\*\*\* „nie ma już słów...”, ZO, 608]. Słowa dzisiejsze nie istnieją, bo nie budują, nie stwarzają, nie starają się tłumaczyć, nie przekraczają nas ku – ... Nie, dzisiejsze słowa „są mniejsze od ludzi/ bez reszty mieszczą się w ludziach”.

Podmiot wierszy Matywieckiego nie zmierza jednak do negacji współczesnego języka, nie dręczy go problem, *skąd* bierze się jałowość dzisiejszej gadaniny. Nie stara się ironicznie wnikać w „tkankę zgiełku”, jak dzieje się to w poezji Różewicza, w której (począwszy chyba od wiersza pt. *Od jakiegoś czasu* pochodzącego z tomu *Twarz trzecia* z roku 1963) dewaluacja słowa<sup>1</sup>, biorąca się z politycznego, instytucjonalnego i medialnego uwikłania oraz zużycia języka, znajduje o(d)pór w głębokim proteście poety. Wszak – podobnie jak autor *Ta chmura powraca* – przeciwstawia się on erozji współczesnego języka mowę intymną, mowę dzieciństwa, mowę, która była najwyższym wyrazem etycznej postawy człowieka (zob. np. wiersz *Słowa* z tomu *Wyjście*).

Trudno chyba o bardziej drastyczne i gorzkie obrazy współczesności, niż te, wychodzące spod pióra autora *Szarej strefy*. To już nawet nie czas marny, kiedy ludzie

---

1 Cf. M. Orski, *Mit śmierci świata, czyli tropem pewnych wątków w twórczości Różewicza*, „Odra” 1987, nr 7/8, s. 32-33.

nie są świadomi swej zmarniałości<sup>2</sup>, lecz czas nadchodzący po nim. Nawet poeci, którzy przekazywać mieli pamięć o „świętych wskazaniach”, teraz po prostu odchodzą, nie pragnąc – wbrew konsolacyjnemu charakterowi tradycji – ocalającej (bo cóż miałoby ocaleć?) pamięci, wybierając żywot poza tekstem, poza mistyfikacją.

U Piotra Matywieckiego perspektywa wydaje się i skromniejsza, i prawdziwsza. Podmiot jednego z wierszy przyznaje: „nie znam języków / nie wiem nawet czym jest mowa / dlatego tłumaczę / sobie wszystko” [\*\*\* „nie znam języków...”, ZO, 611]. Celem milczenia nie jest tutaj, nieosiągalna wszak, prawda, lecz wolność, którą odnaleźć można pomiędzy książkami, oknem i mną [\*\*\* „Zawartość pokoju...”, ZO, 594]. Na nic eksperymenty bez-ludzkiego widzenia (jakże chętnie ulegali im w swym późnym pisarstwie i Miłosz, i Białoszewski). „Równina która nas przetrwa / będzie ślepa” [\*\*\* „wymrzemy...”, ZO, 603]. Trzeba więc, gdy tylko kontury rzeczy się wyłaniają, nieruchomieją – „ryzykować obraz” [*Obrazy w dolinie*, ZO, 639].

Dany nam język służyć ma istnieniu. Pozwalać rzeczom wy-dobywać się pełniej. „Dolnie Białego dano imię białe / dlatego kolorowe i wyraźne / są jej ziemie rośliny zwierzęta” [*Obrazy w dolinie*, 639]. *Jak* jednak i *co* ma ujawniać język poetycki? Tak, aby być widzeniem, aby sprzęgnięty z widzeniem język pozwolił odsłonić fenomenalny byt rzeczy, aby oddał ich niecodziennność, niezwykłość. Rozplenione, złożone i tajemnicze bycie:

\*\*\*

piorun wielostronny  
wokół ochronna pustka czasu  
nieograniczona równina

i echa jego gromów  
jakby był  
poza sobą

i ktoś za horyzontem  
odbiera  
go  
[ZO, 647]

Odsłonięcie i zostawianie śladu nie jest jednak bez reszty celem zapisu. „Światło / nie jest warte / wstydu skały” [*Obrazy w dolinie*, ZO, 639] – czytamy. Nie wszystko może

---

2 Cf. J. Krasicki, *Chleb i wino. O boskiej pełni, czasie marnym i ostatnim człowieku*, „Strony” 1991, nr 5, s. 111; M. Stala, *Czas, który nastął po czasie marnym. O jednym wierszu Tadeusza Różewicza*, w: *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997.

być rozświetlone. Natura nie powinna być jedynie biernym przedmiotem, świadkiem czy też medium dla ludzkiej zuchwałości wyrażania. Nawet słowo może naruszyć – w istocie kruchą – tkankę bytu:

Fanatyk własnego „ja”  
zapisał się monogramami farby  
na głazie stojącym  
przy ulicy.

[...]

Deszcze zmyły napis.  
Nie czuję satysfakcji. Wiem,  
że kamień jest już czysty,  
ale zaraził się moim spojrzeniem  
patrzącym na twoje „ja”.  
[*Zniszczenie*, ZO, 601]

## 2. Zwierzę i miejsce

Odnajduję kilka wierszy poświęconych spotkaniom ze zwierzętami. Każde z owych zbliżeń stanowi swoistą lekcję na temat zamieszkiwania. Znamienne, że cały tom otwiera wyznanie: „chciałem istnienia”, które pada po fantasmagorycznym rojeniu o „bezcieleśnych zwierzętach powietrza” [*Obiektyw*, ZO, 539]. Zwierzęta opisane dalej są jednak realne. Ich obecność otwiera za każdym razem rozważanie o przestrzeni i miejscu. Co znamienne, z obserwacji tych wynika konkluzja raczej przewrotna. To nie my potrafimy prawdziwie zamieszkiwać, oswajać miejsca. Człowiek, patrząc na zajęte własnym istnieniem zwierzę, doznaje stanu rozpadu, rozproszenia, roz-niesienia siebie. Znika pewność bycia tu-oto. Złapana przypadkiem „w otwarte okno przedziału” mucha wylatuje z pociągu „tysiąc kilometrów dalej”.

strzepuje z siebie podróz i jej przestrzeń – i już jest  
czarnym punktem tu. A ja się nigdzie nie potrafię  
pobierać.  
[\*\*\* „Mucha...”, ZO, 599]

Zwierzęta są doskonale. Nie wybierają miejsc. Są w nich. Na trwale zanurzone. Są ciągle tutaj. Przypominają nam o istocie bycia. Umiejętności odnajdywania się w miejscach. Za-siedlania. Dyskretnie wypominają nam naszą nieuwagę. Bytują

w sposób, który wymyka się ograniczonemu językowi.

Oto ptaki, które krążą nad wysypiskiem, będąc całe w sobie (p)oddane naturze, „[...] nie znają wnętrza ani zewnątrz, ani przestrzeni, ani rzeczy w niej –”. Ich głód my nazywamy niebem [*Natura*, ZO, 600]. Co ciekawe, obraz ten stanowi jak gdyby swoistą kontynuację – znanego z *Elegii Duinejskich* – Rilkeńskiego motywu. W *Elegii siódmej* czytamy:

Wszystkimi oczami widzi zwierzę otwartą przestrzeń.  
Tylko nasze oczy są jak odwrócone i szczerze otaczają  
jak sidła wokół jego nieskrępowane wyjście.  
Co tam na zewnątrz jest,  
wiemy jedynie z twarzy zwierzęcia, bo nawet  
małe dziecko odwracamy i zmuszamy, by wstecz  
patrząc widziało kształt świata, nie ów obszar otwarty  
tak głęboki w oczach zwierzęcia!<sup>3</sup>

Zwierzę jest bezustannie uczestnikiem życia, częścią bytu, nie potrzebuje sprawdzania i poszukiwania własnego miejsca, jest zawsze wewnątrz – by powtórzyć za Georgesem Bataillem – jak „woda w wodzie”. Ma rację Jerzy Szwed, pisząc, iż różnicę pomiędzy człowiekiem a zwierzęciem Rilke

pojmuje nie jako wartość, lecz jako odmienność doskonałości. Człowiek jest najbardziej niestały i chwiejny z kręgu istot, bo nigdy nie jest w środku zdarzenia. [...] Nie możemy nigdy całkowicie wniknąć w fakty, które przychodzą z zewnątrz. Żyjemy oddaleni<sup>4</sup>.

Autor *Sonetów do Orfeusza* okazuje się zatem sceptyczny wobec aksjomatu Heideggerowskiego bycia-w-świecie; w rozumieniu egzystencji nie zawsze obecne jest ujmowanie siebie samego jako istoty włączonej do rzeczywistości (nie zaś pierwotnie z niej wyizolowanej, wyobcowanej). Ta fundamentalna kategoria egzystencjalna, stanowiąca dla filozofa trwałą podstawę rozumienia, jest tutaj dopiero celem poznawczych peregrynacji, prawdziwym zadaniem dla człowieka.

Podobnie i mucha, i ptaki. Nic nie wiedzą na temat swojego bycia. Są wszędzie tu, u siebie. Są w świecie. A rozważania człowieka o zamieszkiwaniu przezeń przestrzeni świata w ogóle nie wydają się ani trafne, ani potrzebne. Niczego nie dodają. Jesteśmy bezradni wobec prze-bywania, będącego udziałem zwierzęcia. Bezradni ze swoim językiem, który nic tylko kawałkuje to, co w istocie Jednym się zdaje.

3 R. M. Rilke, *Elegie Duinejskie*, przeł. B. Antocheicz, Wrocław 1973, s. 47.

4 J. Szwed, *Doświadczenie Rilkego*, w zbiorze: *Do Polski przyjadę... Antologia polskich prac o poezji Rainera M. Rilkego*, red. M. Zybura, Wrocław 1992, s. 235.



Nie potrafimy pomyśleć tego, co poza nami. Niepewne nasze braterstwo z wszelkim stworzeniem. Wszakże nie ma innego widzenia – to my wyznaczamy miejsce (ponieważ potrafimy je wskazać) wszystkiemu. Bez naszego skrzytnego porządkowania „miejsce znika”. Podniesiony z ziemi ślimak, nie wraca już więcej do siebie [\*\*\* „Z trotuaru...”, ZO, 604]. Ten właśnie wiersz Matywieckiego dedykowany jest Ryszardowi Krynickiemu, który również opisał przeniesionego ze ścieżki „brata w niepewności istnienia”<sup>5</sup>. U-kradkiem, choć chcieliśmy ślimaka ratować, „żeby go nikt nie nadepnął” (to u Krynickiego), ukradliśmy miejsce, w którym ślimak przebywa(ł) (to już podpowiada Piotr Matywiecki). I teraz nie wiemy, gdzie go położyć. Nagle nic nie jest pewne.

Czyż nie jest tak, że zbyt wiele w naturze zmieniamy. Nieuważni, gubimy miejsca. A bez nich – gdzież jesteście?

### 3. Ubywanie i Bóg

Zresztą, zbliża się chwila, kiedy nazwy stają się zbędne [\*\*\* „na szlaku turystycznym...”, ZO, 642]. A śmierć zdaje się zewsząd nas otaczać. „Czy nawet w fikcji śmierć jest prawdziwa?” – pyta i naiwnie, i trwożliwie zarazem podmiot jednego z wierszy [*Ubi sunt*, ZO, 659].

Czy w tym świecie, „po stworzeniu zagłady/ po zagładzie stworzenia” [ZO, 654] znajdziemy oparcie? Skoro Bóg – a wszak tylko on mógłby nas uratować... – „nie wie po kim płacze/ i dla kogo Jest”? Istnieje jednak łza. Enigma cierpienia. Wskazująca na zmartwiałego z przerażenia Boga, który się waha... Na razie skrył swoje oblicze i „jest płaczem/ samym”.

Człowiek i Bóg. Rozłączeni. Pozostaje modlitwa. Trudna. Na przekór własnej niewierze i niewiedzy. „Modlę się/ i nie wiem co to znaczy” [ZO, 621]. To słowo, wyszeptane przeciw rozumowi, zrodzone z naszej tęsknoty – nigdy nie zaspokojonej.

Modlitwa otwiera jednak przestrzeń możliwego spotkania. Jedynie w niej ustanowiony zostaje i Bóg, i człowiek. Rozdzieleni, lecz zwrócenie ku sobie. W słowie owej modlitwy są, czym są. Wyznaczone im zostają miejsce, forma bytowania i określona, ścisła relacja. Obiecuje rozmowę „twarzą w twarz”, poza porządkiem ludzkich wyobrażeń i zapośredniczeń. Czyż pragnienie obecności nie jest najsilniejszą naszą potrzebą?

„Chciałbym widzieć/ samo niebo” [\*\*\* *z nieba...*, ZO, 617].

I naprawdę niczego więcej nie można już dodać. Nie trzeba.

---

5 Cf. R. Krynicki, *Ukradkiem*, w: *Kamień, szron*, Kraków 2005, s. 47.

Krystyna Dąbrowska

**Tren i pieśń pochwalna.**  
***Powietrze i czerń Piotra Matywieckiego***<sup>1</sup>

Okładka tomiku *Powietrze i czerń* przedstawia otwarte okno jadącego pociągu. Świat nad okienną klamką to czysty ruch, oszałamiająca przestrzeń, pęd powietrza; poniżej tej granicy jest ciemna, namacalna ściana przedziału. Podobnie wiersze Piotra Matywieckiego: wychodzą przeważnie od dotykalnego, twardego konkrety i szybują w dynamiczną przestrzeń filozoficznych paradoksów. Człowiek ukazany w tej poezji to ktoś nieodwołalnie zamknięty w swoim losie, a mimo wszystko ekstatycznie wolny, jak pasażer pociągu, który z ciasnego przedziału ma widok na nieogarnioną różnorodność rzeczywistości.

Tytuł książki na pierwszy rzut oka sugeruje prostą opozycję lekkości i ciężaru, światła i mroku, wreszcie: oddechu – a więc życia – i śmierci. Lecz Matywiecki podważa takie łatwe asocjacje. W opartym na szeregu antytez wierszu *Powietrze* tytułowy żywioł wysnuwa z siebie „niewidzialną pajęczynę / tkankę nicości”, a oddech, „pajak powietrza”, jest zarazem „tworzący i niszczący”. Niepokojąca wizja: zamiast ewokować życie, powietrze i oddech mówią tu o splątaniu istnienia i nieistnienia, zdają się powietrzem i oddechem umarłego. Nie dziwi to jednak, jeśli przypomnimy sobie wcześniejszą twórczość Piotra Matywieckiego, choćby poprzedni tom wierszy *Ta chmura powraca* lub eseistyczną książkę o warszawskim getcie – *Kamień graniczny*. Wątek zagłady pojawia się w tym pisarstwie nieustannie i każe pamiętać, że powietrze, warunek naszego istnienia, jest także pustką po ludziach, którzy zginęli i którzy, jak w *Fudze śmierci* Celana, jedynie w powietrzu mają grób. U Matywieckiego Hades, wydobyty spod ziemi na światło dzienne, jest wszędzie – „jest każdym spojrzeniem w powietrzu” (*Sztuka prehistoryczna*).

A czerń? I ona wiąże się z Zagładą. To „czarna sól rzezi” z *Piosenek mojego mistrza* poświęconych pamięci Jana Śpiewaka, to również „czarne jednoznaczne kręgi oczu” na autoportretach Maxa Jacoba, który zmarł w obozie w Drancy. Ale obok zimnej, strasznej czerni spotykamy w wierszach Matywieckiego czerń zupełnie inną: tęczową czerń na grzbiecie żuka w lesie i ciepłą czerń pasących się w kotlinie krów. Kolor śmierci, a zarazem żywej tajemnicy przyrody, tajemnicy świata w ogóle. Muchę, która wlatuje przez okno pociągu i wylatuje tysiąc kilometrów dalej, zawsze i w każdym miejscu będąc sobą i u siebie, poeta nazywa „czarnym punktem tu”.

---

<sup>1</sup> Tekst ukazał się w „Nowych Książkach” 2009, nr 6.

Człowiek w tych wierszach, w przeciwieństwie do muchy, nie ma takiej zdolności adaptacji. Mówi o sobie: „A ja się nigdzie nie potrafię pozierać” i nieustannie lepi swoją tożsamość ze wspomnień i teraźniejszości, chodząc po mieście i odczytując jego znaki, wymieniając myśli z poetami i malarzami, wracając do pejzaży dzieciństwa, ale też reagując, niekiedy gwałtownie, na przekaz dzisiejszych mediów. W *Powietrzu i czerni* uderza kontrast między stale podejmowanym motywem skrajnego osamotnienia, zagubienia i wyobcowania (*Kohelet*, *Golem*) a obrazami niemal mitycznej harmonii poetyckiego ja i świata (*W kotlinie*, *Powrót*, *To jest morskie*). Wiersze, które wyraziście ukazują te diametralnie różne doświadczenia, poruszają mnie najbardziej. W *Kohelecie* i *Golemie* zamiłowanie Matywieckiego do poetyki negatywnej i „nicościujących” metafor pozwala ująć w lirycznym skrócie przejmującą psychologiczną prawdę. *Kohelet* to monolog kogoś, kto czuje się tak bardzo nikim w oczach innych ludzi, że – paradoksalnie – nie wie, gdzie się przed nimi schować: „Nie będę się ruszał to mnie zostawią. / Wcale nie. Bo jak nie będę się ruszał to mnie przesuną”. Jedyne możliwy akt buntu, jakim byłoby „zabrać się” stąd, i tak nikogo nie obejdzie: „Do czysta / wyniesiono co zbędne. / Pozostało – jeszcze bardziej niepotrzebne. / I ja sam chciałbym się zabrać. / Ale i to co po mnie niebyłe – też niepotrzebne” [ZO, 597]. Z kolei w *Golemie* stary Żyd, ocalały z Zagłady, chodzi po ulicach, a ludzie odgradzają się od niego „zamurowanym spojrzeniem”. Aura nicości, dla nich odstraszaająca, budząca poczucie winy, dla niego jest tak powszednia, że *nic* stało się „ubranie roboczym jego istnienia”.

W zestawieniu z dramatyзмом tych wierszy piękny liryk *W kotlinie* może wydawać się prostoduszną idyllą. A przecież najtrudniej jest napisać wiersz radosny, który miałby w sobie intensywność i beczasowość mitu. Co tu się wydarza? Ktoś o poranku schodzi na dno kotliny, gdzie wśród wysokich traw pasą się krowy. Tylko tyle. Ale czas tej wędrówki rozciąga się w wieczność: „Sto lat temu zacząłem schodzić ze wzgórza, / a dzisiaj spotkały mnie mgły podniesione. // [...] Niewidzialny wybrałem się do kotliny / i tylko trawom i krowom widomy // stoję na dnie” [ZO, 626]. Podobne unieważnienie czasu dokonuje się w *Powrocie*.

Chłopiec biegnie do strumienia, wpada do wody i, porwany niebezpiecznym nurtem, zamyka oczy – a otwiera je już jako dojrzały człowiek, przywołujący tamto wspomnienie. Lata, które upłynęły (jak strumień, który porwał chłopca) między dzieciństwem a dniem dzisiejszym, kurczą się do jednej chwili między opuszczeniem a podniesieniem powiek, a coś, co było dawno, dzieje się teraz i zawsze.

Jak to możliwe, że świetlisty koloryt ożywionej pamięci dzieciństwa, plastyczność takich liryków jak *Obrazy w dolinie*, czułość i lekki humor wierszy *Maria Konopnicka* czy\*\*\* „Na papierowych zakładkach”, dedykowanej Ewie – jak to możliwe, że te jasne tony sąsiadują w jednej książce, w jednej poezji, z pamięcią o umarłych, z grozą *Sławnego miasteczka*, z *Koheletem* i *Golemem*? Jedną z odpowiedzi znajdziemy w kluczowym dla tego zbioru *Trenie*, który warto tutaj przytoczyć w całości:

Każdego umarłego żałować?  
Czy wtedy cokolwiek mógłbym czuć  
w całym moim życiu  
oprócz żalu po umarłych?

- To prawda. Właśnie ten żal.  
Nawet jeśli o umarłych nie myśląc,  
czuję szczęście, miłość, nienawiść  
[ZO, 653]

To dla mnie największa wartość poezji Matywieckiego – że dramat sumienia i bolesna pamięć nie wykluczają innych spraw i emocji, że jego wiersze – czego znakomitym dowodem jest *Powietrze i czern* – są otwarte na niespodzianki toczącego się życia, i że z kolei ono, życie samo, nigdy nie zagłusza pamięci i sumienia.

Renata Zając

**Spacer z otwartą raną – wokół dwóch wierszy Piotra Matywieckiego**  
(\*\*\* „Gdyby wspomnienia były wszystkie naraz” i \*\*\* „czekałeś na kogoś”)

Poezja [...] sączy się z pęknięcia  
ze skazy

Tadeusz Różewicz

Życie jest snem, a rzeczywistością  
jest cierpienie.

Calderon

Teksty poetyckie Piotra Matywieckiego, będące punktem wyjścia poniższych refleksji, zdają się najpełniej odzwierciedlać istotę tytułu tomu, z którego pochodzą. Powietrze i czerń. Żywioł i barwa. Przezroczysta jasność błękitu i odsyłająca w stronę ciemności czerń. Coś, co pozwala oddychać, i coś, co przywodzi na myśl żalobny kir... Jeśli podążymy krok dalej, odsłoni się przed nami jeszcze jedna dominanta – ukryta i nieoczywista, ale przecież uchwytana – sfera *sacrum* i *profanum*. I wreszcie: przestrzeń i czas. Kategorie te wyznaczą semantyczny tok lektury obu wierszy: \*\*\* „Gdyby wspomnienia były wszystkie naraz” i \*\*\* „czekałeś na kogoś”.

W pierwszym z tekstów topografia miasta przywołana zostaje w kontekście skrajnych relacji międzyludzkich<sup>1</sup>. Wrogowie i przyjaciele. Odejścia chwilowe i ostateczne. Pożegnania... A za wszystko odpowiedzialne są wspomnienia – jedyne, co zostaje nam po tych, którzy odchodzą. Od chaotycznego ogromu wspomnień („wszystkie naraz”) perspektywa stopniowo zawęża się do „ciasnego śródmieścia”, by ostatecznie znaleźć kulminację pod powieką, w przestrzeni snu:

Gdyby wspomnienia były wszystkie naraz,  
nie moglibyśmy wytrzymać  
w ciasnym śródmieściu przyjaciół i wrogów.  
Przestrzeń wie, co robi, kiedy do snu zamyka nam oczy.  
[ZO, 651]

---

1 Miasto jako scena, na której rozgrywają się jednostkowe dramaty, to częsty topos wykorzystywany w poezji współczesnej. Takie realizacje znaleźć można choćby u Adama Zagajewskiego czy Marcina Świetlickiego, a w kontekście skomplikowanych i bolesnych relacji międzyludzkich w wierszu Marcina Barana *Przewodnik po miejscach, których nie ma*. Kwestia ta warta jest zasygnalizowania, choć jej rozwinięcie wymagałoby znacznie obszerniejszych analiz.

Jedynie w takim, odrealnionym, miejscu jest szansa na przetrwanie. Dla śniącego i dla wspomnień. Sen otwiera bowiem przed człowiekiem inny wymiar rzeczywistości, dostępny tylko jemu; tworzy granicę oddzielającą tego, kto śni od reszty świata. Pozwala na chwilę wythchnienia albo przywołuje koszmary. Zamyka w indywidualnym przeżyciu. „Sen odsłania rzeczywistość, za którą nie nadąga wyobrażenie”<sup>2</sup> – jakby ujął to Franz Kafka.

Przymknięta powieka staje się woalem, który izoluje (jednocześnie ocala?) od dramatu istnienia. Zepchnięte do podświadomości obrazy, emocje, doświadczenia – powracają w sennych wizjach, nabierając kolorytu marzeń sennych lub złowrogich koszmarów. To przestrzeń, nad którą tracimy panowanie – może dlatego niepokoi i fascynuje jednocześnie. Jak śmierć. Określenie „zamknąć oczy” – to potoczny eufemizm opisujący odejście ostateczne, śmierć. Zatem zanim nadejdzie sen wieczny, codziennie otrzymujemy możliwość doświadczenia tej niezwyklej „próby” przekroczenia granic rzeczywistości. „Dystans się dystansuje, dal się oddala”<sup>3</sup> – to słowa Derridy, które zdają się korespondować z opisanym w wierszu doświadczeniem.

Czym właściwie są wspomnienia? Ich niewidzialna struktura przypomina pajęczą sieć, w którą człowiek łowi ulotne okruchy pamięci. Czy ma nad nimi władzę? Czy może nimi dowolnie zarządzać? Bywają nostalgiczne, kojące, ale potrafią zadawać ból, zamieniać się w obsesję. Jak długo można je pielęgnować? W przestrzeni pamięci „inne czarno na białym panują prawa”, by przywołać słynny wers Szymborskiej. To prawda, kojarzony z gestem pisarskim, ale przecież w tekście Matywieckiego, dostrzec można zmaganie się z zapisem wspomnień, próbą ocalenia ich właśnie w wierszu.

Powróćmy do metafory pajęczej sieci. Zbudowana z delikatnych nici (wspomnień) przestrzeń, narażona jest na szereg zagrożeń. Jednocześnie stanowi epicentrum egzystencji. Na pajęczynie wspomnień toczy się nieustanna walka o przetrwanie. A jednym z jej uczestników staje się czas:

Czas otwiera się we śnie, czas uwalnia sam siebie  
i uwalnia kochanych pozabijanych  
w nas.  
[ZO, 651]

Czas snu poddany jest innym prawom. Zacieśniająca się do tej pory przestrzeń w zetknięciu z inną płaszczyzną rzeczywistości – ulega rozszerzeniu; zdaje się otwierać na inny wymiar. Postrzegany w tej perspektywie czas, nie tylko zostaje

---

2 G. Janouch, *Rozmowy z Kafką. Notatki i wspomnienia*, przeł. z niemieckiego J. Borysiak, E. Dyczek, Warszawa 1993, s. 54.

3 J. Derrida, *Ostrogi. Style Nietzschego*, przeł. B. Banasiak, Łódź 2012, s. 38.

upersonifikowany, ale pozwala na głębszy oddech. Uwalnia „sam siebie”, „uwalnia kochanych pozabijanych w nas”, ma zatem moc oczyszczającą i wyzwalającą.

Ukołysane do snu wspomnienia – zamierają. Spowite w kokon pamięci przetrwają w oczekiwaniu na przebudzenie tego, kto śni. Przyniosą ukojenie. Pozwolą zapomnieć, czy może jedynie przeczekać czas próby. To, co zostaje zepchnięte do podświadomości, może się w niej odrodzić i pozwolić, jeśli nie na bezpieczną egzystencję, to przynajmniej na obojętność:

Zawsze  
mamy gdzie się wyminąć  
i oni i my bezpieczni,  
obojętni. Piękne  
sny.  
[ZO, 651]

Zastanawia mnie, czy ten wiersz bez tytułu mógłby mieć tytuł... Odnajduję ciekawą zależność wynikającą z zapisu graficznego tekstu: zwrócić uwagę muszą trzy przerzutnie, które bezwzględnie tną wersy w najmniej oczekiwanym momencie. Są nagłe i niespodziewane. Niemal bolesne. Jednak dają intrygujący efekt – oto odcięte słowa tworzą coś na kształt odrębnego wersu, który biegnie pomiędzy pierwszą i drugą strofą, by domknąć całość tekstu w wygłosie wiersza – *w nas/ Zawsze/ sny*.

Przestrzeń snu, która staje się ucieczką, daje wytchnienie i poczucie panowania nad rzeczywistością. Pozwala też coś z niej ocalić. Przynajmniej sny. Jedynie sny. Na zawsze sny. *W nas zawsze sny* – tak mógłby chyba brzmieć tytuł tego wiersza.

Bohater wiersza Matywieckiego żyje w przeświadczeniu, że jedynie sen pozwala ocalić siebie i drugiego we wspomnieniach. Ten wybór odrealnionej przestrzeni zbliża go do Zygmunta – bohatera dramatu Calderona, który zatraci poczucie granicy między snem a rzeczywistością:

Czym całe życie? Szaleństwem!  
Czym życie? Iluzji tłem,  
Snem cieniów, nicości dnem.  
Cóż szczęście dać może nietrwale,  
Skoro snem życie jest całe  
I nawet sny są tylko snem!<sup>4</sup>

\*\*\*

---

4 P. Calderon de la Barca, *Życie snem*, przeł. E. Boyé, wstępem i komentarzem opatrzyła M. Strzałkowa, Wrocław 1956, s. 108.

Czas jako kategoria rozstrzygająca egzystencjalny wymiar jednostki, staje się dominującym zagadnieniem wiersza \*\*\* „czekałeś na kogoś”. Utwór Matywieckiego organizuje kilka opozycyjnych formuł. Oczekiwaniu z pierwszego wersu przeciwstawione jest opuszczenie. Oczekiwanie pozostaje niespełnioną obietnicą. Derrida napisze: „Za każdym razem, gdy otwieram usta, za każdym razem, gdy mówię lub piszę – o b i e c u j ę. Czy tego chcę, czy nie: tę nieuniknioną presję obietnicy należy odróżnić od takich wartości jak wola, intencja lub chęć-powiedzenia, które się z nią zwykło racjonalnie łączyć”<sup>5</sup>. Tu można by jedynie dopisać komentarz: za każdym razem, gdy czekam – coś mi obiecano...

Tadeusz Komendant, pisząc o wcześniejszej książce autora *Powietrza i czerni*, podkreślał bezsilność słów wobec niektórych doświadczeń egzystencjalnych: „nicość wprowadzona do ludzkiego świata pożera sens, możliwość rozumienia i fundamenty bytu. Ta nicość uniemożliwia komunikację międzyludzką i tym samym przekreśla sam akt pisania”<sup>6</sup>.

W drugiej strofie wiersza \*\*\* „czekałeś na kogoś” upesonifikowany czas (podobnie jak w poprzednio omawianym tekście czas i przestrzeń) naznaczony raną – odchodzi:

czekałeś na kogoś  
zostałeś

czas musiał oderwać się  
od ciebie  
i z otwartą raną  
odchodzi  
[ZO, 652]

Zauważmy, to czas odchodzi – nie człowiek; czas zostaje zraniony – nie człowiek. Na tę niejasną sytuację liryczną nakłada się stale modyfikowany, ale jednak rozpoznawalny, związek frazeologiczny: czas leczy rany. Tyle, że w wierszu nieustannie się mu zaprzecza. Podmiot tego utworu, poprzez zabieg semantycznego odwrócenia utartego związku słownego, zdaje się potęgować dramatyczność całej sytuacji lirycznej. Zraniony, sponiewierany czas „odrywa się” i „odchodzi”. Bierze na swoje barki cudze cierpienie:

przyłgnij do rany  
opatruj ciałem wspomnieniem

---

5 J. Derrida, *Jednojęzyczność innego czyli proteza oryginalna*, przeł. A. Siemek, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11-12, s. 105.

6 T. Komendant, *Nicość*, „Twórczość” 1995, nr 2, s. 131.



bądź łagodny

i nie zrywaj się nie wyprzedzaj czasu

[ZO, 652]

O tym, co najważniejsze, pisać nie sposób. To, co najgłębiej rani, zamyka się w milczeniu. Rany zadane miłości pozostawiają największe blizny. Takie, które trudno opatrzeć. Ale można do nich „przyłgnąć ciałem”, opatrywać wspomnieniem i koić łagodnością. Czas niczego nie uleczy. Jedynie zablizni. A taka blizna istnieje, ale już nie krwawi. Jej obecność przywołuje wspomnienia.

A jak ocalić kruchość wspomnień? Baudelaire w wierszu *Portret*, pochodzącym z cyklu *Widmo*, powierzy je sztuce. Jednak Baudelaire'owska wizja czasu naznaczona jest pewnym brakiem, niedoskonałością, gdyż zakłada zacieranie ich w pamięci, oddalanie wspomnień:

Co pozostało? Szkic, kartka niknąca,

Która wraz ze mną samotnie umiera

I którą starzec złośliwy, Czas srogiej,

Z dniem każdym ciężkim skrzydłem swym zaciera...<sup>7</sup>

Powróćmy do wiersza Matywieckiego. Z otwartą raną się nie spaceruje. Z otwartą raną czeka się na zabliznienie. Otwarta rana krwawi, a najmniejszy nawet podmuch powietrza przyprawić może o śmierć. To, co w tradycyjnym ujęciu pozwala żyć, tym razem odbiera życie. Powietrze zespala się z czernią. Zadaje cios śmiertelnym podmuchem. Taki spacer niesie ze sobą sporą dawkę ryzyka.

Zatem taki spacer jest możliwy tylko z niespokojnym szeptem na ustach:

i nie zrywaj się nie wyprzedzaj czasu

nie umawiaj się z nikim

tylko spotykaj

[ZO, 652]

---

<sup>7</sup> Ch. Baudelaire, *Portret*, przeł. A. M-ski, w: *Kwiaty zła*, wybór M. Leśniewska i J. Brzozowski, Kraków 1990, s. 103-105

albo z innym, uwikłanym w poetykę chiazmu, wyjętym z wiersza Artura Szlosarka:

Kiedy strach ogarnia, oddychaj głębiej niż ja teraz.

Kiedy ogarnia strach, oddychaj głębiej niż zasługuje na to powietrze<sup>8</sup>

---

8 A. Szlosarek, *Lekcja*, w: *List do ściany*, Kraków 2000, s. 33.

### Mundana: pogubiony w rytmach

1.

Czwarta część minipoematu Piotra Matywieckiego *Brewiarz wizjonera* zatytułowana została *Ars poetica* [ZO, 471] i można chyba ten utwór – wyjąwszy go ostrożnie z całości – potraktować jako rodzaj wypowiedzi programowej:

- Dlaczego liczę sylaby?  
Żeby się w rytmach pogubić?

Liczby dźwięków nie mogę sobie wyobrazić.  
Dźwięku liczby też nie.

W tym jest poezja.

Od razu też warto zwrócić uwagę na fakt, iż w gruncie rzeczy utwór nie stanowi, jak większość tak zatytułowanych wierszy (nawiasem mówiąc, warto by wreszcie ułożyć możliwie kompletną ich antologię), próby zdefiniowania tego, czym jest poezja. Jest natomiast wskazaniem materii skrywającej poezję. Elementami tej materii, jej *prote hyle* czy *materia prima*, są rytm i dźwięk. Poezja jest w rytmie i dźwięku. Ale jest też w czymś jeszcze: w liczbie.

Gdyby jednak tylko do tego się ograniczyć, dokonalibyśmy zdumiewającej redukcji poezji do jej jedynie muzycznej warstwy. Rzecz w tym, że nośnikiem dźwięku są w tej dziedzinie sztuki – słowa. Nim się jednak nad ich naturą zastanowimy, warto dowiedzieć się od Matywieckiego, skąd, wedle niego, poeci biorą słowa do wierszy. Odpowiedź znajdziemy w jego monografii poświęconej życiu i twórczości Juliana Tuwima: „Z pamięci o mowie, która przechowuje pamięć o elementarnej materii świata” [TT, 609]. Jest to odpowiedź pozornie tylko jasna i oczywista. Czym bowiem – należałoby pogłębić pytanie – jest ta mowa, i czym jest owa „elementarna materia świata”?

Na trop odpowiedzi naprowadza uwaga z otwierającego tom szkiców *Dwa oddechy*, wprowadzenia będącego zarazem próbą samookreślenia autora: „Sądzę, że istnieje fundamentalna *hebrajskość* każdego języka – polskiego również – dobrze znana poetom, sługom aliteracji przedwiecznej, mistrzom aliteracji naturalnej. To należy do powołania, temu chcę służyć, za głuchotę w tej służbie się obwiniam” [DO, 9]. Nie można zatem wykluczyć, że mowa, o której czytamy w przytoczonym równoważniku

zdania, to takie użycie słów, którego zasadą nieredukowalną jest aliteracja, powtarzanie głosek. Tylko ten sposób wypowiedzi jest w stanie unieść coś, co można by określić jako treści istotne.

Odwołuje się tu Matywiecki do bardzo głębokiej tradycji posługiwania się mową związaną – wiążącą uwagę, skupiającą myśl – obecną zarówno w antyku, jak w hebrajszczyźnie, ale też w dawnych wierszach starogermańskich i skandynawskich. Aliteracja jest też jednym z podstawowych „chwytów” narracyjnych Biblii, co widać choćby w starającym się oddać tę właśnie zasadę zapisu przekładzie *Genezis* pióra Artura Sandauera. W komentarzu tłumacza znajdziemy uwagi dotyczące zbieżności łączących znaczenie i dźwięk słowa: „Jak dużą rolę odgrywają tego rodzaju zbieżności w procesie twórczym, wie każdy miłośnik poezji: niejeden olśniewający obraz narodził się z rymu. W Biblii rolę analogiczną spełnia aliteracja”<sup>1</sup>.

Nie od rzeczy będzie przy tym przypomnieć, iż aliteracja, poza wszystkimi innymi pełnionymi przez nią funkcjami, jest rodzajem techniki zapamiętywania: obrazy tworzone przez skojarzenie dźwięku i znaczenia pozwalają zrekonstruować to, co zostało zapomniane lub zniszczone. Tak właśnie udaje się zbliżyć do owej „elementarnej materii świata”, o której wspomina Matywiecki. Owa „hebrajskość” języka znajduje swój odpowiednik w tym, co określa się mianem *lingua adamica*, języka, w którym Adam nazywał rzeczy: „A gdy stworzył Pan Bóg z ziemi wszelki zwierz polny, i wszelkie ptactwo niebieskie, tedy je przywiódł do Adama, aby obaczył, jakoby je nazwać miał; a jakoby nazwał Adam każdą duszę żywiącą, tak aby było imię jej” (Gen, 2;19). W niektórych interpretacjach sądzi się, iż *lingua adamica* jest językiem tożsamym z hebrajskim, przeważa wszelako pogląd – dzielony m. in. przez wielkiego niemieckiego mistyka Jakuba Böhemgo – że mowa Żydów to pochodna języka adamowego.

Tym, co stanowi rdzeń aliteracji, jest powtarzalność dźwięku, który z kolei stanowi jądro sylaby. Można zaryzykować tezę, że owe liczone w *Ars poetica* Matywieckiego sylaby to jakby odpowiedniki tych porcji „elementarnej materii świata”, jakimi są kwanty, najmniejsze racje energii, w tym przypadku energii mowy. Mówienie jest kreacją świata.

## 2.

Rzecz w tym, że stan energetyczny wykreowanej w poetyckiej narracji rzeczywistości jest niestabilny, zmienny. Podobne intuicje odnaleźć można w poszukiwaniach Wielimira Chlebnikowa *czy – szerzej rzecz ujmując – w całym nurcie rosyjskiego kubofuturyzmu początków XX stulecia*. Przybrane imię poety – Wielimir – przejęte zostało z języka serbskiego i oznacza w wolnym przekładzie „wieloświat” bądź „wielki świat”. To on, wraz z Aleksiejem Kruczonychem, napisze w manifeście *Słowo jako takie*, że utwór może się składać z jednego słowa: „Tylko

---

1 A. Sandauer, *Bóg, Szatan, Mesjasz i...*, Kraków 1977, s. 223.

przez jego transformację osiągało się pełnię i wyrazistość obrazu”<sup>2</sup>, on też w jednym z wierszy oświadcza: „Wiem liczb zaklęcia”<sup>3</sup>, co zdaje się nieodległe oświadczeniu z omawianego wiersza Matywieckiego, że nie zna dźwięku liczby.

Przy czym z pewnością wskazanie tego pokrewieństwa nie jest przypadkowe. Matywiecki bez wątpienia nie tylko przeczytał, ale też gruntownie przestudiował przygotowany i przełożony (wraz z Anną Kamieńską) przez jednego ze swych mistrzów, Jana Śpiewaka, wydany w 1972 roku tom utworów Chlebnikowa, zatytułowany *Włamanie do wszechświata*, pierwszą bodaj tak obszerną prezentacją rosyjskiego poety, którego koncepcja „zaumnej poezji” (nie pozostająca bez wpływu na powstanie *Słopiewni* – utworu, fascynującego Matywieckiego poetycką osobowością, Juliana Tuwima) musiała stać się jednym z istotnych punktów odniesienia jego własnych rozpoznań. Charakteryzując cykl Tuwima, pisze: „*Słopiewnie* pokazują uniwersum mitycznego świata gęsto przeniknięte krwiobiegami wzajemnych związków, tak gęsto, że to, co tym krwiobiegami łączone, znika pod nieprzejrzystym oplotem gęstej sieci. Wyczuwamy odrębne dziedziny [...] – ale swoją indywidualność przelały one w krwionośne naczynia, które nawiązują korespondencję między ich jestestwami. Wszystko w mitycznym świecie *Słopiewni* odbywa się synchronicznie” [TT, 506]. Właśnie owa synchroniczność sprawia, iż świat tutaj tworzony pozostaje niestabilny, energetycznie zmienny.

Poznanie takich stanów świata i wszechświata – a właśnie te stany zdają się pocie stanami realnymi w odróżnieniu od statycznych, zamkniętych w gotowych formułach „realistycznych” redukcji – możliwe jest jedynie w „zaumie”, w logice pozarozumowego języka poezji, której to logice można by było przydać miano żywiołowej. Dopiero w tym kontekście możliwe jest uczestnictwo w przestrzeni przełożonych przez Śpiewaka *Liczb* Chlebnikowa:

Ja wpatruję się w was, o liczby,  
I wydajecie mi się odziane w zwierzęta, w ich skórach  
Ręką opierające się o wyrwane dęby.

Czym zatem mógłby być „dźwięk liczb”, o którym mowa w wierszu Matywieckiego? To dźwięk wszystkich zliczanych – nie: zliczonych, gdyż zliczyć ich niepodobna – sylab. To muzyka wszechświata, muzyka sfer. Tytułowa *ars poetica* zatem byłaby wsluchiowaniem się w ową muzykę – nie przypadkiem wszak pisze Matywiecki o tym, że się obwinia o głuchotę.

---

2 W. Chlebnikow, *Widziądz widziadeł bezkształtnych. Wiersze i teksty 1904-1916*, wybrał, przeł. i przypisami opatrzył A. Pomorski, Warszawa 2005, s. 313.

3 *Ibidem*, s. 18.

W świetnym eseju autora *Dwóch oddechów – Muzyka a eschatologia* poświęconym *Kwartetowi na koniec czasu* Oliviera Messiaena czytamy: „Znaczenie wydaje dźwięk, nie odnosząc się do realności tego, co znaczy – a do tego, czym jest idealnie, nadrealnie... Znaczenie, dźwięczące w muzyce [...] jest wiecznością słowa” [DO, 256]. Warto w tym kontekście zastanowić się nad tym, czym jest „dźwięk liczb”, o którym mowa w wierszu Matywieckiego. Chodzi, jak się domyślam, o liczby sylab, a zatem właśnie o ich dźwiękach musi tu być mowa, przy czym, co skądinąd wiadomo, ilość ich jest niepoliczalna. Owa niepoliczalna, a zatem niewyobrażalna liczba dźwięków, wydaje się przekraczać zdolność pojmowania, nie daje się oswoić i „zamieszkać”, co zostało pochwycone w spolszczonej przez Mieczysława Jastruna *Muzyce* Rainera Marii Rilkego:

Ty nas przerastający  
przestworze serca. Nasza najtajniejsza sprawo,  
co przewyższając nas, wybucha z nas, -  
święte pożegnanie:  
gdy to, co jest naszym wnętrzem, nas otacza  
jako najbardziej wypróbowana dal, jako druga  
strona powietrza:  
czysto,  
ogromnie,  
już nie do zamieszkania.

Niemniej jednak odczytywanie dźwięków liczb (sylab) pozwala, przynajmniej w przybliżeniu, dociec ich znaczenia. Mówi o tym wielki dyrygent Daniel Barenboim: „Myślę, że kiedy mówimy o dosłownym odczytaniu dzieła muzycznego, należy wyrażać się bardzo precyzyjnie, bo kiedy mówimy o interpretacji, z reguły chodzi o tempo. [...] Granie wierne zapisowi musi oznaczać przejście od działania po linii najmniejszego oporu do działania po linii największego oporu. W muzyce tylko działanie po największej linii oporu ma wartość. Dlatego kiedy mówimy o dosłownym odczytaniu, musimy także mówić o zmianie orkiestracji, o tempie, dynamice, równowadze, a także o długości poszczególnych nut”<sup>4</sup>.

W pewnej mierze owo odczytywanie dźwięków liczb – sylab niepochwytne, ale nad-realnego języka adamowego – jest tożsame z wykonaniem utworu muzycznego, nadaniem mu tempa, rytmu, który wszakże wciąż podlega zmianie, zmieniają się bowiem nieustannie poziomy energetyczne znaczeniowych kwantów.

---

4 D. Barenboim, E. W. Said, *Paralele i paradoksy. Rozmowy o muzyce i społeczeństwie*, przeł. A. Laskowski, Warszawa 2008, s. 78.

3.

Kwestia głuchoty podniesiona przez Matywieckiego wydaje się sprawą fundamentalną, ale zarazem najbardziej w próbie zdefiniowania sztuki poetyckiej tajemniczą. Wedle Boecjusza bowiem – odwołującego się do muzycznych i liczbowych spekulacji Pitagorasa – są trzy rodzaje muzyki: muzyka sfer niebieskich (*mundana*), głosu ludzkiego (*humana*) oraz wykonywana mechanicznie (*instrumentalis*), przy czym ta pierwsza daje się wyczytać jedynie z ruchu ciał niebieskich, gdyż usłyszeć jej niepodobna. Jak pisał współtwórca niemieckiego romantyzmu, zaprzyjaźniony z Friedrichem Hölderlinem, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, wraz z braćmi Schlegel kreujący w Jenie ośrodek nowego kierunku, teorii Pitagorasa nie należy pojmować tak, iż to ruchy ciał niebieskich wywołują muzykę, lecz że „same nią są”: „Ten wewnętrzny ruch nie potrzebował żadnego zewnętrznego medium, dzięki któremu stawałby się muzyką, był nią sam w sobie. [...] Zazwyczaj przedstawia się tę rzecz w ten sposób, że Pitagoras miał powiedzieć, że owej muzyki nie można usłyszeć, ponieważ ma nazbyt wielką siłę i jest nieustanna, podobnie jak nie słyszą ci, którzy mieszkają w młynie. Prawdopodobnie należałoby to rozumieć wręcz odwrotnie, mianowicie, że ludzie oczywiście żyją w młynie, ale właśnie z powodu jego szumu oddziałującego na zmysły nie są w stanie usłyszeć akordów owej muzyki niebieskiej”<sup>5</sup>.

Sygnalizowane w wierszu Matywieckiego „gubienie się w rytmach” jest skutkiem swoistego szumu informacyjnego codzienności i doraźności, który zagłusza możliwość wysłuchania muzyki sfer. By ją usłyszeć, konieczne jest wyciszenie owego szumu, medytacyjne skupienie, które pozwala skoncentrować się na tym, co istotne, na wieczności słowa, którym jest znaczenie dźwięczące w *mundana*. Dążenie do pochwycenia wciąż zmiennego rytmu umożliwiającego współbrzmienie wiersza z przebijającymi się przez zgiełk egzystencji dźwiękami liczb – tym jest właśnie tytułowa ars poetica.

---

5 F. W. J. Schelling, *Filozofia sztuki*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1983, s. 185.

Jakub Skurtys

**„Przez oddech wszystko przechodzi / nikać”  
(aerotyki Piotra Matywieckiego)**

Kości, strój, ziemia – odchodzą. Tylko oddech  
niewspółmierny czasowi, współczesny widzeniu  
zostaje: połowa pogrzebana  
połowa zmartwychwstała. A to, co żyje, na przelomie oddechu  
jest wizją, w której ulatniają się skały, liście, proch –  
odlatują. Tylko oddychanie zostaje, śmierć i nie-śmierć,  
(a życia nie ma)

[Improwizacja – dwa westchnienia, ZO, 383-384]

Zacznę od kilku słów wyjaśnień, które wydają mi się przydatnym wstępem do dalszej lektury. Z twórczością Piotra Matywieckiego łączy mnie bowiem dziwny sentyment, któremu nie potrafię się oprzeć, gdy czytam dzisiaj wiersze autora *Powietrza i czerni*. A jest to poezja dość odległa od moich estetycznych upodobań. Nie można (nie warto?, nie wypada?) używać jej jako narzędzia krytyki społecznej, nie problematyzuje ona kwestii formalnych w duchu awangardowym, nie stawia sobie za cel zrewolucjonizowania polszczyzny lub efektownego odcięcia się od poetyckich konwencji. Nie, wiersze Matywieckiego to ta część polskiej liryki, której bliska jest medytacja i rozmowa z samym sobą, swoista psychomachia, momentami przybierająca nawet postać dramatyczną (jak w *Planecie i Śmierci*). Ale to też poezja, której kunszt dostrzec można gołym okiem, wyczuć rytm wiersza, dać mu się wciągnąć w sposób niezwykły. Jest więc dla mnie liryka Matywieckiego wyzwaniem, bo każe szukać w tekście czegoś niespodziewanego, czegoś, co umyka mi na co dzień. A wobec takiego doświadczenia trudno przejść obojętnie.

Najpierw zbliżył mnie do tych wierszy jeden z patronów autora *Zdartych okładek*, a zarazem poeta, którego do dziś niezmiernie cenię – Józef Czechowicz. Można by z łatwością pokazać, jak duży wpływ miały Czechowiczowska wizyjność, wyobraźniowość, ale przede wszystkim obsesja śmierci na lirykę Matywieckiego. Sam poeta nie odcina się od tego patronatu, a w jego przeczuciu współlistnienia dwóch światów (umarłego i żywego), które nieustannie wzajemnie się nawiedzają, znać echa tamtych lęków<sup>1</sup>.

Czytałem więc Matywieckiego trochę w duchu przedwojennego katastrofizmu,

---

<sup>1</sup> W roku 2011 odebrał zresztą Matywiecki lubelską nagrodę „Kamień”, która upamiętniać ma autora *Nuty człowieczej*.



który zdążył się spełnić, a ponure wizje rudych płomieni zamienił na etos popiołów i wierność w klęsce (humanizmu, człowieczeństwa) tym, którzy tragicznie zginęli. „Właściwsze jest pojęcie trwania z Nimi – stwierdził kiedyś poeta w wywiadzie, który miałem okazję z nim przeprowadzić – w takiej bezsilności rozumu i etyki, z jaką musieli ulec masowej śmierci. Ta bezsilność jest już dana ludzkości na zawsze. Czuję, że nie wolno mi się przed nią uchylić”<sup>2</sup>. W tej postawie zawierałaby się jedna z intuicji, związanych z czytaniem wierszy Matywieckiego. Chociaż jest to poezja dość odległa od moich gustów, nieustannie mam wrażenie, że coś w niej przekracza moje przyzwyczajenia i wybory. Ilekroć zaglądam do monumentalnych *Zdartych okładek*, za każdym razem próbuję odpowiedzieć na ich wyzwanie/wezwanie. I choćby z tego powodu cenię sobie te wiersze: że zobowiązują do uważnej lektury, że nie potrafię im odmówić ani patosu, ani wizyjności, ani dość klasycznej metaforyki, a mimo to nie czuję się oszukany przez język, wiersz, poetyckość, która zaczyna się starzeć lub brzmieć fałszywą nutą.

Z powyższych zdań można by wnioskować, że lektura tej liryki jest dla mnie przeżyciem etycznym lub duchowym i tak też chciałbym ją dalej widzieć. Warto byłoby z pewnością rzucić okiem na kolejne wiersze w świetle np. postsekularnym, przemyśleć poetycko i teologicznie ideę milczącego Boga, a wreszcie pokazać całkiem niebanalny splot judaizmu i chrześcijaństwa, który u Matywieckiego rezonuje między wiernością Prawu (tradycji, pamięci, Księdze, imionom) a prawdą Miłości (jako krzyża, któremu żaden człowiek nie potrafi sprostać). Byłoby to niewątpliwie ciekawe i warte uwagi, ale wierzę, że są u nas lepsi krytycy od takich lektur.

Zamiast podejmowania całej kuszącej idei metafizycznej, chciałbym więc pójść w inną stronę i zastanowić się nad rzeczą stricte poetycką: wyobraźnią. Jeśli chcę pisać o *aerotykach* – jak je nazywam na potrzeby niniejszego tekstu – to dlatego, że żywioł powietrzny wydaje mi się jednym z kluczowych elementów określających tę lirykę. Piotr Matywiecki to jeden z niewielu współczesnych poetów, którzy tak głęboko przyswoili sobie i przetworzyli ideę wyobraźni materialnej, zanurzonej w konkretnych substancjach i upostaciowionych żywiołach<sup>3</sup>.

---

2 *Nieskończenie długi poemat poza słowami* (z Piotrem Matywieckim rozmawia Jakub Skurtys), [http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt\\_2255](http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_2255) (dostęp: 20.12.2013).

3 Przypomnijmy fragment rozmowy Jakuba Winiarskiego z Piotrem Matywieckim: „J.W.: A inspiracje filozoficzne, które także daje się usłyszeć w tym, co piszesz. Czy to źródło mocno zasila Twoją wyobraźnię liryczną? P.M.: Myślę, że bardzo mocno. W ostatnich latach bez przerwy studiuję jednego filozofa z czasów zamierzchłych, Heraklita (wiem zresztą, że to skryta fascynacja wielu dzisiejszych poetów) i studiuję też Emmanuela Lévinasa, który pozwolił mi zrozumieć, czym jest nowożytne przeżywanie żydostwa, czym jest wykorzenienie jako wartość pozytywna. I w Heraklicie, i w Lévinasie zachwyca mnie ich język: paradoksalny, metaforyczny, niebojący się ryzyka, czasami składniowo zawikłany, taki, w którym czuje się «drżenie myśli». Ponieważ niezwykle wiele zawdzięczam lekturze Rilkego, to idąc jego śladami, musiałem też zafascynować się fenomenologią Husserla. Chodzi o owo słynne docieranie do rzeczy samej, o taką empatię

Zmierzam tu oczywiście w stronę psychoanalizy materialnej Gastona Bachelarda, choć w wielu punktach się z nią nie zgadzam. Nie uważam jej ani za nader dobrą koncepcję interpretacyjną (a gest przypisywania kolejnych kompleksów do całej twórczości poetów wydaje mi się znacznym uproszczeniem), ani za bardzo przydatne narzędzie, bo takiego w zasadzie francuski teoretyk nie daje. Kieruje mną raczej intuicja, którą Bachelard próbował przepracować w dziedzinie krytyki poetyckiej, coraz bardziej odchodząc od twórczości naukowej i takiegoż poznania, że „wyobraźnia przydaje bytu” (jak to pięknie ujął w przedmowie Jan Błoński)<sup>4</sup>. Żywioły, które rywalizują ze sobą w poezji Matywieckiego, są właśnie tym, co poszerza sferę istnienia jego podmiotowości, co uzupełnia pustą konstrukcję o dynamikę, ciężar, głębię, historyczność. A jeśli miałbym śledzić materializowanie się tej wyobraźni w konkretnych formach, w pierwszej kolejności zwróciłbym uwagę na ziemię i powietrze właśnie. Ziemia to świat umarłych, ciężenie, rozrastanie się, ale też śmierć, która naznacza w tej twórczości wszystko. Powietrze to z kolei uniesienie, poetycki i wizyjny lot, natchnienie, tchnienie i oddech, które stanowią o istnieniu i życiu. To dwa literackie bieguny, dwa sposoby organizacji wierszy – jeśli każdemu z nich odpowiadałyby inne formy przestrzenne, metaforyczne, semantyczne – ale też dwa metafizyczne wyzwania: początek i koniec, duch i kamień.

Poezja Piotra Matywieckiego jest więc dla mnie przede wszystkim pracą wyobraźni, ale przez to staje się też każdorazowo prze-życiem, którego znaczenia nie można przecenić. Tytułowe *aerotyki* to oczywiście wiersze powietrzne, ale z zachowanym celowo echem miłosnego szeptu. Bo miłość u Matywieckiego nie jest buchającym płomieniem, lecz raczej wiatrem, który spotyka na swojej drodze kolejne przedmioty i unosi je w górę; boskim oddechem, który przenika każde istnienie, naznaczając je cząstką swojej dobroci. Ale to też miłość do samej poezji, która rezonuje między natchnieniem a fizycznym doświadczeniem pisania.

Jakże niesprawiedliwa jest krytyka – lamentował Bachelard – dopatrująca się w języku jedynie skamielin osobistego doświadczenia! Wprost przeciwnie, język zawsze nieco wyprzedza myśl, jest nieco bardziej namiętny niż nasza miłość. Jest on piękną funkcją ludzkiej zapalczowości, dynamogeniczną przechwałką woli, tym, co mocy przydaje ogromu. Wielokrotnie w trakcie tych rozważań podkreślałem dynamiczny charakter przesady zrodzonej z wyobraźni. Ta przesada jest warunkiem sine qua non rozwijania się życia. Aby wypełnić miarę, życie zawsze zagarnia trochę „na wyrost”. Aby zaspokoić potrzeby myśli, wyobraźnia musi działać „na wyrost”. Aby

---

z przyrodą i ludźmi, która jest wartością samą w sobie (*Obowiązek radykalnej odwagi*: z Piotrem Matywieckim rozmawia Jakub Winiarski, <http://www.literaturajestsexy.pl/obowiazek-radykalnej-odwagi-rozmowa-z-piotrem-matywieckim>; dostęp: 20.12.2013).

4 J. Błoński, *Przedmowa*, w: G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wyboru dokonał H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 11.

zrealizować swe zadanie, wola musi wyobrażać sobie „na wyrost”<sup>5</sup>.

To jest druga intuicja, zbliżająca mnie w tym tekście do krytyki tematycznej Bachelarda. Niewiele powstało literackich omówień naukowych, prac napisanych o poezji z taką dozą fantazji, jak te francuskiego badacza. Mimo drażniącej dziś manieri katalogowania, czuć w psychoanalizie ognia lub wody, że krytyka, którą uprawiał Bachelard, „przydaje bytu” i literaturze, i jemu samemu. Jest więc działaniem ze wszech miar witalistycznym, życiodajnym, wymykającym się pracy czasu. A takiej krytyki wypada życzyć każdemu poecie.

### Wyobraźnia powietrzna

„Jeśli jakieś marzenie – twierdził Bachelard – ma być dostatecznie trwale by zaowocować dziełem, a nie być tylko przelotną chwilą wytchnienia – musi ono znaleźć stosowną dla siebie materię: element materialny, który by mu nadał własną substancję, zasadę, specyficzną poetykę”<sup>6</sup>. Wydaje mi się, że ta materialna zasada, którą francuski badacz próbował przyporządkować wyobraźni konkretnych poetów, doskonale sprawdza się w przypadku twórczości Piotra Matywieckiego. Nie chodzi jednak o poszukiwanie określonego tematu czy motywu lub utożsamienie go z jednym tylko żywiołem, ale o poczucie ugruntowania wizji poetyckiej w czymś pierwotnym, czymś, co poprzedza sam literacki obraz i słowo. Takim ugruntowaniem byłoby u Matywieckiego tragiczne rozdarcie wyobraźni między ziemią i powietrzem. A skoro „diagram poetycki”, próbujący opisać materialistyczną psychoanalizę, ma zarazem „godzić wahania i dwuznaczności”<sup>7</sup> i „podsycać dekompozycje sił zrywając z naiwnym i egoistycznym ideałem jedności kompozycyjnej”<sup>8</sup>, to ten paradoksalny, dialektyczny mechanizm, przeciwstawiający jeden żywioł drugiemu, wyobraźnię materialną wyobraźni formalnej, a jednostkowe doświadczenie wspólnocie wynikającej z pracy literatury, chciałbym oprzeć raczej na materii powietrznej – z niej bowiem, z pierwszeństwa życiodajnego oddechu, bierze się dopiero tragiczna moc ziemi, śmierci, zaduszenia.

Wyobraźnię powietrzną moglibyśmy za Bachelardem ująć w następujący szereg semantyczny: ptak, lot, skrzydła, przestrzeń, abstrakcja, uwznioślenie, czystość. Najpierw jednak sam ruch powołuje wyobrażenie skrzydła, dopiero ono sprawia, że widzimy ptaka. Przytaczając dalej Bachelarda: zanim zrodził się ptak jako symbol lotu, wyobraźnia musiała powołać sylfa: ducha, zasłonę, cień, ideę ruchu i wymykania się materii. „W rzeczy samej skoro naprawdę twórcza jest czystość powietrza, musi ona stworzyć sylfidę przed gołębicą, to, co czystsze, przed tym, co bardziej materialne. Ta

5 G. Bachelard, *Wyobraźnia...*, op. cit., s. 220.

6 *Ibidem*, s. 116-117.

7 *Ibidem*, s. 58.

8 *Ibidem*, s. 59.

filiacja idąca od duchów ku istotom cielesnym stanowi ważną prawdę w psychologii wyobraźni<sup>9</sup>. Jest to więc na poziomie wyobraźniowym ontologia zstępująca w sensie ontogenezy: od najwyższego, najbardziej niematerialnego, duchowego aspektu, w stronę somatyzacji; od abstrakcji do konkretności i materii. Ale zarazem wstępująca w sensie teleologicznym. Jej tragicznym początkiem wydaje się zmieszanie pierwiastków, oddech, który nabiera mięsistości, który przechodzi od boskiego tchnienia do ziemskiego spazmu, oddech duszony przez ciężar istnienia, które zanurza się coraz bardziej w swojej ziemskiej formie. Jej spełnieniem byłoby oczyszczenie, ponowne odzyskanie przejrzystości przez ruch abstrakcyjnego myślenia, a wreszcie marzenia samego w sobie. Bo choć powietrzna wyobraźnia, jak stwierdza Bachelard, należy do najrzadszych, jest też samym ruchem wyobraźni, a więc źródłem i esencją wszelkiego życia.

To iście fenomenologiczne rozumowanie – ma w sobie marzenie Bachelarda coś z ekstatycznego *epoché* – obdarza wyobraźnię powietrzną najtrudniejszymi, najbardziej nieosiągalnymi z punktu widzenia filozofii i literatury celami. Być może dlatego nie mógł francuski filozof znaleźć nikogo, kto sprostaby jego wizji, nie potrafił też stworzyć powietrznej typologii kompleksów i pokazać jej na przykładzie konkretnych autorów. Widział ją zmaconą przez inne żywioły, niepełną, nieprzystającą do ludzkich warunków i poza twórczością Williama Blake'a, najbardziej metafizycznego z poetów, nie mógł jej w pełni docenić: „«Z jakiej substancji myśl jest uczyniona?» Chcąc zrozumieć intencję Blake'a, na to pytanie odpowiedzieć trzeba, jak następuje: myśl uczyniona jest z bytu tworzonoego przez jej własny ruch. Myśl Blake'a to materia burzy<sup>10</sup>».

Nie chcę porównywać twórczości Matywieckiego i Blake'a, byłby to chyba zbyt duży *misreading*. Nie twierdzę też, że jej żywioł to materia burzy, że opiera się ona na emanacji, która jest bolesnym kształtowaniem materii, wyzwaniem się z niej<sup>11</sup>. Ale coś z tej intuicji odkłada się w poezji autora *Powietrza i czerni*. Między materialnym skręcaniem się i prostowaniem ciała a pragnieniem kosmicznego lotu, lotu ekstatycznego, lekkiego i radosnego, wytwarza się w wierszach płodna energia, równocześnie zawiera się tragizm egzystencji, poczętej z ducha, ale zapośredniczonej w fizycznych doznaniach, poszukującej zarazem oczyszczenia i ugruntowania (potwierdzenia obecności).

Chciałbym dalej zwrócić uwagę na trzy charakterystyczne elementy, które składają się często na powietrzne wyobrażenie: symbolikę ptaków, kwestię oddechu jako życiodajnego impulsu i problem głosu, a przede wszystkim milczenia i ciszy. Wszystkie trzy są z niemalą powtarzalnością eksploatowane przez Matywieckiego, stając się nośnikami jego egzystencjalnych i metafizycznych dylematów.

---

9 *Ibidem*, s. 189.

10 *Ibidem*, s. 198.

11 *Ibidem*, s. 200.

## Ornitolog wśród duchów

Bachelard zauważał, że dla „zdynamizowanej wyobraźni powietrznej wszystko, co się wznosi, budzi się ku bytowi, ma udział w bycie. Odwrotnie zaś, wszystko, co opada, rozplywa się jak czcze cienie, ma udział w nicości”<sup>12</sup>. Ptak symbolizowałby ten wznoszący się aspekt bytu, duszę, która zmierza w kierunku zbawienia lub zmartwychwstania. Byłby on zatem waloryzowany pozytywnie, jako tęsknota i nadzieja zarazem. Ale stawia też Bachelard tezę, że „ptaki działają tak silnie na naszą wyobraźnię nie z racji swego wspaniałego ubarwienia. W ptaku piękny jest przede wszystkim lot. Dla wyobraźni dynamicznej lot to piękno pierwotne”<sup>13</sup>. Ptak ujmowałby więc w swoim manifestowaniu się dwa aspekty marzenia: ruch ku uwzniośleniu, oczyszczeniu, w stronę abstrakcji, ale też sam ruch – poetycki lot, który wyzwala się od ciężaru egzystencji.

Wydaje się, że ten status bliski jest i Matywieckiemu. W wierszach takich jak \*\*\* „Kiedy ptak oddycha lotem” czy *Ptak pochłonięty lotem* mamy do czynienia z takim właśnie obrazowaniem:

Kiedy ptak oddycha lotem  
chmura nieruchomiejąc  
powstrzymuje oddech.  
Kiedy błękit uwija się wzwyż  
reszta barw zachodzi.  
W górę i w dół wędrują ściany domu.  
Za próg horyzontu  
gwiazdy pędzą zaświat.  
A on chciałby się schronić  
między ranem i nocą.  
[ZO, 22]

oraz bardziej medytacyjny:

Ptak pochłonięty lotem nad równiną śniegu  
nie rzuca cienia. Modlitwa bez prośby.  
[ZO, 437]

Zatrzymajmy się na chwilę nad tymi dwoma, wchodzącymi ze sobą w dialog tekstami. W pierwszym z nich mamy do czynienia z możliwie dynamicznym wykorzystaniem żywiołu powietrza: ptak nie tyle leci, co oddycha lotem. Z tej metafory wylania się

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 193.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 182.

abstrakcyjna figura zwierzęcia, które jest w swoim żywiole, dla którego lot i bycie staje się jednym – pełnią egzystencji. Ptak Matywieckiego zachowuje się podobnie jak człowiek oddychający pełną piersią: nabiera powietrza i oddaje się lekkości. To nie jest już konkretny ptak, ptak materialny, złożony z piór, mięsa i kości. Jak zauważał Bachelard: „marzenie nie musi oglądać najróżniejszych ptaków na niebie i na wodzie, by doznać nagłej sympatii dla ptaka latającego czy pływającego. Ruch, jakim jest lot ptaka – powodując natychmiast błyskawiczny proces abstrahowania – daje doskonały, wykończony w każdym calu, pełny obraz dynamiczny”<sup>14</sup>. Jest to więc ptak-symbol, ptak oczyszczony ze wszystkich materialnych pierwiastków, które mogłyby ograniczać poetycki lot.

Ten obraz zostaje jednak w wierszu skontrastowany z innym, powietrznym zjawiskiem: chmurą, która nieruchomieje, powstrzymuje oddech. Jakby lot ptaka dokonywał się w układzie współrzędnych wyznaczonym przez chmurę i tym samym to on (ptak) był jedynym dynamicznym, płynącym elementem na niebie. Ekstatyczny (lub oniryczny) lot jest więc zderzony z nieruchomiejącą naturą, naturą zbyt powolną, żebyśmy mogli dostrzec jej ruch.

Ale w tym wierszu wszystko z czasem wzbija się lub opada w niewiarygodnej harmonii. I mimo pewnych oporów, przypomina to jednak opisy twórczości Blake’a poczynione piórem Bachelarda. „Błękit uwija się wzwyż”, „ściany domu wędrują”, a ptak staje się powietrznym posłańcem na tle zmieniających się pór dnia. Jesteśmy – o czym informuje nas dopiero ostatni wers – pomiędzy rankiem i nocą, gdzieś o wschodzie, a dzięki figurze lotu możemy obserwować narodziny nowego dnia. „Gwiazdy pędzą zaświat” poza granice wzroku, za symboliczny próg, który wzmacnia się jeszcze w towarzystwie wywołanych chwilę wcześniej ścian domu. Nastaje nowy dzień, który zdaje się być bezpieczną przystanią. Ale poetycki ptak, ptak wyobraźni powietrznej nie ma domu, nie zna spoczynku, jest marzeniem o nieustającym locie. I z tego też powodu jest skazany na bycie pomiędzy: pośredniczy między porami i symbolizuje samą wędrówkę czasu. Utwór należy do cyklu *Wierszy z Beskidu*, które są takimi właśnie, obrazowo-uabstrakcyjniającymi się medytacjami nad zmieniającym się krajobrazem, w którym wszystko współgra ze sobą na zasadzie romantycznych korespondencji.

Tyle w sferze wyobraźni materialnej, jak nazywał ją Bachelard. Ale mamy też samą konstrukcję tekstu, opartą na dynamice przeciwstawnych ruchów: oddech-bezdech, wznoszenie się i zapadanie, w górę i w dół. Cały wiersz zdaje się falować w tej abstrakcyjnej lekkości, uwolniony od konkretnych obserwacji, od bliskości, detalu, jakby swoim rytmem odtwarzał ruch ptaka. Nie zapominajmy też o puencie. Zaświat zostaje odegnany, ale nadal chciałby się schować gdzieś na progu, przyciąć i przeczekać nadchodzący dzień. Przypomina to trochę legendarne *Nawsi* Czechowicza,

---

14 *Ibidem*, s. 181.

gdzie w pachnącym snem sianie czai się jednak widmo snu wiecznego, nocy i zawsze negatywnie nacechowanego księżycy. A z drugiej strony ów zaświat ma w sobie coś z liryki Bolesława Leśmiana, którego Matywiecki wszak niezwykle ceni: jest tym drugim światem, zaświatami, krainą umarłych, ale równocześnie czai się za-światem, reprezentuje coś pierwotnego, poprzedzającego obraz natury, który możemy zobaczyć w codziennych postrzeżeniach. W tym sensie ów odchodzący, szukający schronienia za-świat okazuje się oddzielony od naszego świata swoistą woalką, którą narusza poetyckie wyobrażenie, ekstazą ptasiego oddechu na tle unieruchomionych chmur.

Drugi przytoczony wiersz, a właściwie medytacyjny dystych, rozwija abstrakcyjny obraz ptaka-ducha, który jest wysłannikiem lub posłańcem, który pośredniczy między światami, ale przez swoją lekkość bliżej mu jednak do nieba i Boga. „Można powiedzieć – pisał Bachelard – że w dziedzinie wyobraźni twórczej związanej z powietrzem ciało ptaka składa się z powietrza, które je otacza, a jego życiem jest ruch, który go unosi. Wyobraźnia z natury swej materialistyczna i dynamiczna nie jest jednak żadną miarą realistyczna. Wyobraźnia nie kreśli, tylko przeżywa abstrakcyjne wartości”<sup>15</sup>. Nic więc dziwnego, że „Ptak pochłonięty lotem nad równiną śniegu / nie rzuca cienia [...]”. W tym ruchu ztraca się cała jego materialna egzystencja, powtarza on metaforę „oddychania lotem”. Nie rzucać cienia to nie istnieć w rzeczywistości, albo też być samym cieniem, duchem, sylfem, o którym marzył Bachelard w kontekście wyobrażeń powietrznych. Ale to znowu ostatnie słowa podnoszą wartość tej obserwacji w wierszu Matywieckiego: ptak bez cienia jest bowiem jak „modlitwa bez prośby”, a więc modlitwa ze swej istoty dziękczynna, pozbawiona ludzkiej życzeniowości, nie oczekująca wysłuchania. Można by powiedzieć nawet, że jest to modlitwa najwłaściwsza, modlitwa samej natury, która sławi w sobie stworzenie. Ptak bez cienia okazuje się więc ideą, marzeniem o porozumieniu stworzenia i Stwórcy, a tym samym ponownie przyjmuje na siebie atrybuty posłańca, tego, który zaburza granice, zaciera, aby móc ponownie łączyć, bo:

Ptaki nie znają wnętrza ani zewnątrz  
ani przestrzeni ani rzeczy w niej –  
nad wysypiskiem krążą w głodzie  
który my nazywamy niebem.  
[*Natura*, ZO, 600]

Ale czy ptak w ogóle może mieć w poezji cień? Czy może być czymś więcej niż tylko lotem marzenia, posłańcem, pośrednikiem między światami? Jak zauważał Bachelard, dla wyobraźni powietrznej byty wznoszące się są waloryzowane pozytywnie, utożsamiane z istnieniem właśnie, ale istnienie to pozostanie zawsze

---

15 *Ibidem*, s. 186.

pewnym pragnieniem pełni, oczyszczenia. Nigdy nie będzie mogło się dokonać i zawsze zaburzać je będzie jakaś drobina ziemi. Najciekawszą ilustracją powietrznych marzeń Matywieckiego jest chyba liryk *Obiektyw*:

Chciałem ułożyć  
album fotografii zwierząt miejskich –  
gołębi, psów, kotów, karaluchów, szczurów,  
wróble, których kiedyś dużo dzisiaj mało.  
Tak zrobić, żeby zwierzęta  
nieświadome swoich gatunków  
a nawet swojego istnienia – istniały.  
Dlatego marzyłem o fotografiach powietrza,  
jednodniowych zwierząt powietrza –  
ale to nie będą ptaki,  
ich głosy za wiele znaczą.  
O zwierzętach powietrza marzyłem  
bezcieleśnych bezdusznych  
w ulicach i nad miastem.

Chciałem istnienia.  
[*Obiektyw*, ZO, 591]

Chcieć istnienia w tym, co najbardziej ulotne, najbardziej niematerialne, „bezcieleśne” i „bezduszne” to najbardziej paradoksalne z punktu zdroworozsądkowego marzenie, najbardziej niemożliwe do spełnienia. Ale to właśnie wyobraźnia powietrzna zapewnia temu marzeniu wewnętrzną logikę: od postrzeżenia do abstrakcji, od detalu do wszechbytu. „Fotografie powietrza”, „jednodniowe zwierzęta powietrza” są już czymś więcej i równocześnie czymś mniej niż same ptaki. Nie są tak obciążone symboliką, nie są materialnie, ale przez to właśnie – istnieją. To „marzenie obiektywu”, żeby uchwycić w jakiś odcieleśniający, fenomenologiczny sposób samego ducha, ideę najbardziej ulotnego istnienia, ale też istnienia najsłabszego, niewidocznego tła naszej codzienności. Stąd na początku karaluchy, gołębie, szczury – to wszystko, co mogłoby zniknąć z miejskiego krajobrazu, a jednak stanowi o nim. Zwierzęta powietrzne wszak to mityczne sylfy, jedna z czterech figur wyobraźni materialnej, nad którą przystaje Bachelard. A z sylfami – jak głoszą podania – przyjaźnić się mogli tylko ludzie o czystej duszy. Pragnienie uchwycenia bezcieleśnego istnienia, istnienia samego w sobie, jest więc równocześnie wyzwaniem poznawczym i etycznym: nie sprostą mu żadna technika, żaden fizyczny, techniczny obiektyw.

Trzeba jeszcze w tym ornitologicznym przeglądzie poruszyć kwestię chrześcijańskiej



symboliki Ducha Świętego jako gołębic. Choć jest takich spotkań u Matywieckiego kilka, bardziej interesujące wydają się dalsze jeszcze przekształcenia tego motywu. „Obraz staje się psychicznie aktywny – twierdził Bachelard – za sprawą metafor, które go dekomponują, obraz tworzy rzeczywiście nowe treści psychiczne tylko w toku najbardziej skomplikowanych transformacji, w sferze metafory metafory”<sup>16</sup>. Takie przesunięcia dokonują się choćby w poruszającej modlitwie *Dront ma Maskarenach*, jednym z bardziej frapujących i częściej omawianych wierszy Matywieckiego. Monolog wymarłego w XVII wieku gatunku gołębia, dronta, nazywanego ptakiem dodo, należy moim zdaniem do piękniejszych u autora *Powietrza i czerni* spotkań idei i konkretnych marzenia i brutalnej prawdy egzystencji. A to przecież wiersz, który dzięki mądrym słowom gołębia (co brzmi z pozoru kuriozalnie) staje się niepewną zapowiedzią powtórnego nadejścia Chrystusa. I może ta niepewność jest w nim najwspanialsza, najbardziej dramatyczna:

Byłem ziemski – olbrzym pośród gatunków gołębic,  
a niewiele mnie było, tyle co każdego istnienia.

Jestem duchem. Ale czy Twoim, Boże? Czy ludzkim?  
Ludzie wyzerają czerń moich liter z encyklopedii.  
Jestem Duchem nijakim – ale jestem...

[ZO, 577]

Dront, który mówi do nas już tylko jako idea zapisana w encyklopediach, wyrysowana na kilku szkicach, uwolnił się od ciężaru istnienia, został samą abstrakcją, zapowiedzią apokatastazy. A jednak powraca u Matywieckiego lęk związany z ziemią: jak może istnieć byt bez cząstki materii? Lęk ten prowadzi zawsze poetę do pytania o obecność i poszukiwania pewniejszego gruntu:

Duch Święty nad abstrakcją i ludźmi jako gołębicą  
a mnie – ptakowi z natury! – przyszło mieszkać w mięsie  
i nazywać się dźwiękiem suchym i wypchanym: Dront.

Jestem duchem trochę świętym, nieco wymarłym

[ZO, 578]

Jest to o tyle ciekawe, że dront był przecież nietotem, w opisach zauważano jego brzydotę i nieforemność. Znajdował się bliżej ziemi niż wszystkie inne ptaki i nie dostąpił nawet tej łaski uwznioślenia, na którą miał szansę Baudelaire'owski albatros po wzbiciu się w przestworza. Matywiecki, litując się więc nad egzystencją wymarłego

---

16 *Ibidem*, s. 59.

ptaka, odwraca swój wzrok od powietrznej ekstazy i w poetyckim monologu ustanawia dzięki figurze dronta nową eucharystię: „W idei pozwoliłeś mi chodzić po Maskarenach, zawsze, / nawet w dwutysięcznym roku, wszędzie, / na pamiątkę czasoprzestrzeni i na pamiątkę pamięci” [ZO, 578]. Nie jest ona jednak obrazoburcza – przeciwnie, wyzyskuje znacznie głębszy i tragiczniejszy sens każdego istnienia. Dront staje się pamiątką minionych czasów, ale też – ponownie – pośrednikiem, zwiastunem, który zapowiada nadejście nowego królestwa. Co więcej, królestwo to nadejdzie „na jego podobieństwo”, w zapomnianym kolorze jego piór. Pytanie tylko: czy on sam będzie miał do niego wstęp, skoro jest tym, co zostało ze starego świata, wieczną ideą?

Wybiera sobie Matywiecki na przestrzeń medytacji bardzo sugestywny obraz, zmieniając go niemal w alegorię. Oto to, co było najbardziej ziemskie z niebiańskiego, pokraczny ptak przykuty do ziemi, materialny, mięsisty, mówi do nas z kart Księgi (encyklopedii) jako idea, abstrakcja, sam dźwięk. Mówi o sobie przeszłym, istniejącym dawniej, konkretnym, ale zacierającym się coraz bardziej w pamięci i zarazem ustanawia się jak strażnik tego, co nadejdzie: „Byłem zaprzeszły, byłem przeszły, byłem teraz. / Wydawało mi się, że będę i będę”. I znowu przejmujące wahanie, które zawsze sygnuje poezję Matywieckiego:

Jeżeli kiedyś wróci Pan,  
i będzie stwarzał nowy świat,  
zjawi się znikąd gołąb Dront.  
A Bóg rozpozna stary świat  
w nielotnym smutku Ducha.

I ponowi świat  
pod kolor  
popielatych piór –

i ponowi nazwy  
pod świat  
popielatych piór –

i ponowi ludzi  
pod imiona  
kolorów i piór –

na wyspach Maskarenach.  
[ZO, 578-579]

Duch Święty nie będzie więcej unosił się nad wodami, nie przyleci w postaci

gołębicy. To nietot, gołąb-dront związany z ziemią, a zarazem nieskończenie już jej obcy, stanie się tym właśnie Duchem. Bóg nie zniszczy świata, nie ześle ognistej pożogi. On tylko „ponowi” wszystko „pod imiona kolorów i piór”. Ale jest to przykryte trybem warunkowym, który jak klamra spina całą modlitwę, a właściwie wyznanie wiary: „Jeżeli kiedyś wróci Pan”. To jeden z piękniejszych, najbardziej pokornych i głębokich obrazów apokatastazy w naszej poezji.

Z tych kilku przykładów wynika, że nie sposób mówić o powietrznej wyobraźni Matywieckiego bez świadomości, jak silnie ugruntowana jest ona w metafizyce, jak bardzo za każdym razem przywołuje ducha, ideę zmartwychwstania lub zbawienia. W ten sposób kończy się nawet pojedynek upostaciowionych żywiołów – starosłowiańskiego ducha powietrza Płanetnika i Śmierci<sup>17</sup>:

#### PŁANETNIK

Zabijasz podwójnie, milczeniem i słowem,

bo zabijasz i mówisz, że zabijasz.

Ale imiona wskrzeszają!

[...]

Tym mogę żyć... Wyświetlasz mnie w kimkolwiek.

Zmartwychwstanę.

[Płanetnik i Śmierć, ZO, 54]

### Ontologia oddechu

Wyobraźnia powietrzna to jednak u Matywieckiego nie tylko zmartwychwstanie, ale również życie w najszerszym rozumieniu. Jego semantycznym źródłem jest zawsze oddech, który nieustannie powraca w kolejnych wierszach obarczony garścią znaczeń, lekko tylko wzbogacanych metaforycznymi obrazami: „Która oddycha widzi. / Która oddycha pilnuje. / Która oddycha żyje” [*Oddech*, ZO, 41]. Gdybyśmy mieli wyróżnić podstawowe funkcje, jakie przyjmuje oddech u autora *Powietrza i czerni*, z pewnością trzeba by powiedzieć o procesie tworzenia świata z boskiego oddechu, o roli oddechu jako skali czasu, o relacjach między oddychaniem i życiem oraz o natchnieniu poetyckim, w pewnym sensie powtarzającym (mimetycznie) tchnienie Boga.

Zamiast od wierszy zacznijmy jednak od bardzo ważnego eseju *Natchnienie* z książki *Dwa oddechy*, w którym Matywiecki najbardziej klarownie wyjaśnia judaistyczną i chrześcijańską koncepcję boskiego oddechu, a tym samym wprost mówi o swoich związkach z tą metaforą:

---

17 W innej, prozatorskiej wersji: „Bez moralu. Racje nie mają abstrakcji i klóć się zawsze, abstrakcje nie mają racji i chodzą zgodne pod jakąkolwiek nazwą. To nazywam wizją. / Na zakończenie: Płanetnik siedzi okrakiem na obłoku, Śmierć klekocze sabotami po ziemi” [XXXVI. *Płanetnik i śmierć*, ZO, 168].

W życiu żyda i chrześcijanina jakby się ze sobą zderzały dwie Boże mowy. Pierwsza jest wewnętrzna, bywa, że prywatnie objawiona, służąca rozmowie z Bogiem lub medytacji o Bogu, bliższa lub dalsza istocie każdego „ja” z osobna.

Mowa druga jest publiczna, objawiona biblijnie, pełna niewzruszonej pewności, jednocząca wszystkich równą skutecznością dla każdego. [...]

Tym biblijnym słowem, które przenika wewnętrzną rzeczywistość każdej duszy z osobna i które scala ludzi w Bożą społeczność, jest cudownie wieloznaczny hebrajski wyraz *ruah*, oznaczający oddech, tchnienie, wiatr, ducha. Znaczenia te, w zgodzie z subtelną i wszystko przenikającą naturą duchowego tchnienia, napełniają wszechświat boskością. [*Natchnienie*, DO, 13]

Duch, *ruah*, tchnienie, towarzyszy nam od pierwszych chwil stworzenia – twierdzi poeta – przez całą biblijną historię, za każdym razem inspirując twórczy akt odrobiną boskiej potencji. Mówimy tu jednak o oddechu, który ma potrójny wymiar: jest natchnieniem (dla artystów, którzy naśladują boski akt stwarzania), modlitwą, w której każdy człowiek poprzez drżenie odnajduje siebie w rozmowie z Bogiem oraz wspólnotą, swego rodzaju niepisany prawem, które przenikając wszystkie istnienia, czyni je jednością. Jest to więc tchnienie totalne, którego echa pobrzmiwają w każdym pojedynczym oddechu.

Wielokrotnie ten genezyjski motyw powracał w poezji Matywieckiego, choćby w *To była Ziemia*: „Rzeki wiązały się nurtem od źródła, / zwierzęta wchodziły w swoje ślady / i biegly coraz bliższe narodzin. / Boski oddech / rodził i zamierał” [ZO, 111] czy w litanii *Do punktu* [ZO, 116]:

Różnorodne ziarno nicości  
Siewie zasiany w siebie  
Samotne ziarno wszystkiego

Pierwszy początku  
Ziarenko oddechu  
Ostatni końca  
Oddechu rozsiany

W ziemi i w powietrzu  
Bądź natychmiast i zawsze

w której to semantyka oddechu połączona zostaje z żywiołem wiatru i płodnością ziemi, dając obraz rozsiewania boskiego ziarna, obraz dość klasyczny, ale tradycyjnie już wzmocniony sakralnym, życzeniowym myśleniem, zmieniającym proste metafory w modlitwę. Ten stwórczy aspekt oddychania/tchnienia zostaje oczywiście połączony

z samą egzystencją. Skoro oddech jest początkiem życia, musi też być jego trwaniem i zarazem towarzyszyć nam przy końcu:

pośrodku pajęczyny  
pająk powietrza –  
oddech  
tworzący i niszczący  
niszczący i tworzący

nie lękam się nieistnienia ani istnienia  
bo oddycha mną  
bezp przestrzenne powietrze  
[Powietrze, ZO, 614]

Powietrzna wyobraźnia Matywieckiego karmi się abstrakcyjnym uniesieniem, wypełnieniem, natchnieniem, w którym ciało człowieka jawi się raczej jako naczynie dla duszy, w którym życie wyzwala się z materii na łasce wiatru i przestrzeni. W dłuższym, bardziej wizyjnym niż medytacyjnym wierszu \*\*\* „Istnieć, dotykać, śnić” powraca znowu idea korespondencji żywiołów, a cały tekst ma iście Blake’owską dynamikę, choć patronuje mu Walt Whitman:

Istnieć, dotykać i śnić. Wstrzymać oddech. Wspomnieć i rozpocząć.  
Odetchnąć i przemienić, snuć i tkąć. Przemysłnie uzmysłwić  
[...]

„[...] Rodziny, plemiona i narody, i ja sam dla siebie samego, i samotnictwa  
Żyjące na planetach, umierające. Wszystko jest podobieństwem  
I wiecznie wodzi się ze sobą i siebie się trzyma i jest w sobie  
I we mnie”.

– To mówił. Inni przed Nim i po Nim Jego krtanią mówili. „Ja jestem” – oddycha  
Od próżni do zakamarka płuc, oddechem kształtuje krtać od kości do gwiazdy,  
Dźwiczającą od Ziemi do Nieba głoskami żywiołowych podobieństw.  
[\*\*\* (Istnieć, dotykać, śnić), ZO, 366-367]

Zwróćmy uwagę na konotacje przywołanego tu gestu tworzenia: oddechem kształtować krtać od kości do gwiazdy. Nim pojawia się muzyka sfer, najpierw następuje słowo, a to z kolei poprzedzone jest samym ruchem powietrza. Od próżni przechodzimy do „zakamarka płuc”, zamykamy powietrze w ciele i ten akt tożsamy jest z życiem, z wypowiedzeniem symbolicznego „Ja jestem”. Podobnie odbywa się

proces tworzenia: niematerialny jeszcze oddech kształtuje mięsistą krtań, kształtuje kośćiec, który następnie uabstrakcyjnia się i zajmuje pozycję ciała kosmicznego. To charakterystyczny dla wyobraźni powietrznej ruch, naznaczony ponadto wspomnianym już zmaganiem się z ciałem – nie tyle stwarzaniem, co kształtowaniem właśnie, zwijaniem się i prostowaniem, wyplataniem „żyłastej tkaniny” istnienia.

W ten sposób rozumiany oddech musi stać się polem walki między życiem i śmiercią, wyobrażeniami powietrza i ziemi. I tak też w *Zamawianiu* [ZO, 24]: „w powietrzu zamkniętym ziemią / zwierzęta robactwo / deszcz śnieg ptaki chmury drzewa niebo / zagłuszone szmerem hukiem słowami // przepędzam z zamkniętego oddechu w otwarty”, albo w innym wierszu bez tytułu \*\*\* „Zanim uleci”:

Zanim uleci  
oddech z gardła  
i tchnienie z oddechu –

zanim wróci  
ziemia do ziemi –

zaschnie glina  
wydobyta z dołu,  
oddech przemówi i zaniemówi,  
ziemia podbiegnie wodą.

Brzegi dołu  
zamykają się  
nad ciałem krwią  
słowami  
prochem.

Ziemia – Adam umarły –  
biegnie pod stopy żywego.  
[ZO, 278]

Oddech przepelniony jest najpierw tchnieniem, tym samym, o którym pisał w swoim eseju Matywiecki – *ruah*. Zanim jednak konający wyda ostatni fizyczny dech i zanim nastąpi rozłączenie między materialnym kośćcem i boskim pierwiastkiem, „oddech przemówi i zaniemówi”. Mamy więc głos, mowę jako świadectwo życia. Nic też dziwnego, że w *Przed paruzją* „Mefisto zewsząd / bez oddechu wślizguje się w mowę / namawia. // Faust kiedykolwiek / bez dotyku / przez powietrze / podpisuje. // Na tej

kartce / ktoś dzisiaj pisze wiersz” [ZO, 234]. Faustowski pakt jest od początku paktem umarłych duchem, złą poezją w sensie etycznym: jest butny, grzeszny, nieumiarkowany w swojej woli poznania, a potem ucieczki od niego. To „wiersz bez oddechu”, a tym samym wiersz pozbawiony boskiego tchnienia; nie staje się rozmową, nie powtarza słów modlitwy.

Powołując się w cytowanym już esej *Natchnienie na List do artystów* Jana Pawła II, Matywiecki podkreśla powiązania między boskim tchnieniem i natchnieniem. Prawdziwy wiersz jest rozmową, wysłaną w świat obecnością, a ta wymaga głosu, rytmu, przestrzeni. „Poetyckie wypowiedzi idą przez świat. Są czytane i świat czyta. (Wprawdzie życie zbiorowe polega na spotkaniach osób, ale często spotkania samych słów muszą nam zastąpić obecność osób oddalonych albo umarłych)” [*Natchnienie*, DO, 15-16]. Można powiedzieć, że cała poetycka rozmowa dzieje się „[...] w połowie oddechu / człowieka, który za chwilę umrze / lub tylko udaje. Ta chwiejność jest zabójcza / dla nas. Zatrzymani w połowie powieści / żyjemy na płonącym stosie / niedopowiedzenia i niedokonania” [*Starożytny pomnik (Klasycyzm i sentymentalizm)*, ZO, 67]. Cytowany wiersz przechodzi od poetyckiego szału, gdzie „Gardło – muzyczny instrument, / w którym oddycha duch pomieszania” próbuje oddać egzystencję, do zamknięcia w obrazie cmentarza, wyciszenia i uwięzienia, którego nośnikiem staje się pomnik. To oczywiście próba, w której Matywiecki mierzy się ze starym toposem *exegi monumentum*, ale ostatnia część nosi w sobie znamiona jakiegoś dialektycznego przewyciężenia. Ta chwila „w połowie oddechu”, chwila szukająca wyrazu w poetyckim obrazie, staje się sceną dramatu właśnie dzięki tchnieniu, które powoli ulatnia się z człowieka, ale w tym akurat momencie wiersza wciąż trwa. Modna ostatnio kategoria performatywności każe mi spojrzeć na ten tekst jak na właśnie odbywające się misterium, w którym zawieszono lub zniesiono zostają ostateczne rozstrzygnięcia: ani klasycyzm, ani sentymentalizm: raczej egzystencja i medytacja, wiersz budowany z oddechu.

Idea łącząca wiersz i oddech pojawia się u Matywieckiego bezpośrednio w takich choćby tekstach jak *Improwizacja – Dwa westchnienia*, *Wiersz z jednego oddechu* czy *Powracaj oddechu*. Chodzi w nich nie tylko o oddanie powietrznego żywiołu lub połączenie poetyckiego natchnienia z boskim pierwiastkiem. Oddech staje się tu zasadą organizującą, elementem wyobraźni formalnej, która nakazuje poecie składać takie, a nie inne konstrukcje. Otrzymujemy więc albo lakoniczne, epigramatyczne formy – jedna strofoida na jeden oddech, luźno ze sobą zestawiane – albo też poematy o dłuższej frazie, wymagające zwolnionego oddechu, nieco duszące w swojej symbolicznej przepastności. Tym bardziej przejmująco brzmi prośba z długiego utworu *Improwizacja – czterdzieści strof*, który jest zarazem erotykiem skierowanym do kobiety i do świata, pieśnią o miłości do człowieka i miłości do całego stworzenia i samego Boga:

Od krańca do krańca wielkiej zapadliny  
wielkie kuszenie:  
motyle skaczą z okrzyku na echo,  
z echa na taras wieży Babel (nie tłumaczą niczego!)  
ze skrzydła wróbla na skrzydło orla – szybowanie  
obdziera z kolorów! Wpuszczono tutaj tyle motyli  
aby przerwać przestrzeń, przyczynę i skutek, wczoraj, dziś i jutro,  
Alfę i Omegę. Motyle zwodzą twoje oczy według swoich liter  
i wszystko ze wszystkim składają  
umownie. Ale ty czytaj mój wiersz  
z jednego oddechu, budowany z jednego kamienia.  
Miłosny.  
[*Improwizacja – czterdzieści strof, ZO, 376-377*]

Wiersz miłosny z jednego oddechu, budowany z jednego kamienia, to monada, która godzi w sobie wszystkie sprzeczności, ale zarazem nie uśmierza napięć. Powietrze i ziemia stają się współżywołami i dopiero razem pozwalają zakorzenić i uwzniościć wiersz. Tylko ta opozycja: kamiennej ontologii i powietrznej epifanii pozwala zbudować miłosny poemat; miłosny intymnością, kipiący erotyzmem, a zarazem przesiąknięty chrześcijańską *agape*. Taki poemat jest formą poznania i sposobem manifestowania się prawdy (miłości) wbrew „wielkiemu kuszeniu” motyli, wbrew lotowi wyzwającemu całkowicie od odpowiedzialności, wbrew rozproszeniu i efemerycznym uniesieniom. Oddech Matywieckiego musi być głęboki i spokojny, jeśli ma w nim przemówić Poeta, który zawsze poszukuje istoty rzeczy.

Powróci ta idea w dusznym, niedającym miejsca na wytchnienie (pozbawionym światła między wersami, pisanym długimi, psalmicznymi wręcz frazami) *Wierszu z jednego oddechu*:

Wiersz z jednego oddechu, z jednego kamienia. Prawdziwie miłosny.  
Wątek orfickiego muru.  
Rzeczy są ściśle. W rzeczy samej bytuje rzecz, której nie ma.  
Zaprzątnięta rzeczą, która jest.  
Ale człowiek ma tyle miejsca na oddech (tyle myśli na westchnienie!), że  
raz jest człowiekiem – raz niczym.  
Jednak jest. Jest jak dźwięk, kiedy struna  
Wytrącona ze struny drży w harfie rozedrganej uchylaniem się strun.  
[\*\*\* „Wiersz z jednego oddechu”, ZO, 401]

Oddychać znaczy tyle, co żyć, ale u Piotra Matywieckiego oddech jest też materią samego wiersza, rodzajem tkaniny, rytmem układu zdań, na który może sobie pozwolić



piszący w nadziei, że rytm ten spotka na swojej drodze oddech czytelnika, że wpłynie na jego lekturę. „[...] (Ktoś, kto jest człowiekiem tego wiersza, człowiekiem, nie Bogiem, / Odwrócony ciemnością ku Drugiemu, chce z jednego oddechu utkać cały mur / Domu dla dwojga...)”. Ale kto jest – pytanie to zastanawia zwłaszcza w kontekście poetyckiej rozmowy i tekstu jako wysłannika, który „idzie w świat” niczym apostoł – „człowiekiem tego wiersza”? Czy to wywołany wcześniej Bóg, który „opuszcza Boga na krzyżu materii”, a więc Bóg ludzki, czekający na swoje ostatnie tchnienie przed krzyżową śmiercią, czy też może przeciwnie – poeta lub czytelnik? Oni obaj zostają przecież zaproszeni do zmagania się „materii z materią”, obaj kolejno składają słowa wiersza i odczytują je, przędą i prują tkaninę orfickiego „muru”.

Wiersz pisany z oddechu, „tkany”, bo ta metafora nader często powraca u Matywieckiego, podobnie jak ptaki i każdy inny duch żywiołu powietrznego, jest ze swej natury pomiędzy, pośredniczy i nie może znaleźć wytchnienia. To pośrednictwo odbywa się między teraźniejszością i przeszłością – pamięcią i tradycją („nie byłem przy twojej śmierci / ale byłem przy swoim życiu / jakby po twoim oddechu / miał odetchnąć jeszcze jeden oddech” [ZO, 31]), między fizycznym aktem pisania i duchowym uniesieniem, ale też między tym i tamtym światem. „Wiersz oddychany”, z całą świadomością jego somatycznego charakteru i z wpisanim wąż pragnieniem oczyszczenia się, staje się modlitwą i darem:

Oddech ołtarzem, głoska ofiarą –  
i niech ją porwie Bóg łaknący!

A mnie nic do tego.

[Msza, ZO, 567]

Modlitwa

chodzi uźebrać ciszy  
zanim szczerbą kości  
zagwizdże na nią próżnia.

Oddech pierwszy

modli się do ostatniego.

Zmyśla się

ciało, co mieszka w grobie

[Pasja, ZO, 327]

Życie złożone z oddechów, jeśli uświadomimy sobie teologiczne konotacje ze słowem *ruah* i czysto poetyckie powiązania z pisaniem wiersza, oddychaniem i głosem, okazuje się świadectwem, w którym musi być miejsce na ekstazę, uniesienie, oniryczny lot, ale są też chwile dusznego niepokoju, bezdechu, gdy „Prorok dusi się od

nadmiaru przyszłości” [*Wiersze zamknięte*, ZO, 288], a „Niebo twardnieje / dusznym, zamierzchłym przedpołudniem” [\*\*\*, ZO, 452]. Takiemu życiu i takiej modlitwie urągać będzie to, co wzbija się w przestworza wbrew prawu abstrakcji, o którym pisał Bachelard, wbrew czystości, przejrzystości i otwartości, jako zależnościom między ludzką duszą, formą wiersza i materią jego wyobraźni:

Historia i niebo napierają na siebie,  
a przecież doświadczenie nie rozpada się, umysł jest cały.  
[...]

Z lotniska za miastem, przez pasma chmur i nieba  
przebija się widmo, kadłub ciężki jak noc,  
światła pulsują na krańcach skrzydeł –  
mechanizm bezdusznej modlitwy.  
[*Oda na teraz*, ZO, 231]

### **Słowo o milczeniu**

Nie chcę nadmiernie rozwlekać tej powietrznej refleksji nad lirykami Matywieckiego, dlatego w skrócie wspomnę tylko o trzecim elemencie, który dopełnia ideę materialnej wyobraźni autora *Zdartych okładek*. Głos jest ze wszystkich żywiołów najbardziej związany z powietrzem – jest drganiem strun, drganiem fal. Kiedy mówimy o *ruah*, boskim oddechu, mówimy równocześnie o mowie Boga, o Jego głosie właśnie.

Piotr Matywiecki nie jest koniec końców poetą burzy, żywiołu, onirycznego lotu, choć te występują u niego jako silny metafizyczny bodziec. Jest raczej poetą głosu i jego odmowy. Wiersz-modlitwa Matywieckiego ma w sobie wiele pokory i taka jest też chyba podstawowa lekcja płynąca z jego medytacji. Ta pokora to zamilknięcie, wyciszenie się, to przerwa, która pozwala usłyszeć oddech. Na jednym z biegunów wyobraźni powietrznej lokował Bachelard właśnie milczenie, które wydaje się najważniejszym (choć głęboko modernistycznym) gestem Matywieckiego:

Bywają także poeci milczący, poeci milczenia, którzy przede wszystkim uciszają zbyt głośny świat i wszelkie jego brzmienia. Oni także pisząc, słyszą to, co piszą, zgodnie ze zwolnionymi taktami mowy pisanej. Nie odpisują poezji, piszą ją. [...] Poezja jest wówczas w istocie pierwszym zjawiskiem ciszy. Pod obrazami pozostawia przy życiu ciszę pełną napięcia. Tworzy poemat o czasie milczącym, którego ciszy nie zakłócają żadne młoty, którego nic nie popędza, który niczemu nie podlega, o czasie otwartym na wszystkie sprawy ducha, o czasie naszej wolności. Jakże ubogie jest trwanie żywe

w porównaniu z ceną trwał tworzonych w poematach! Poemat: piękny obiekt istniejący w czasie, a tworzący swą własną miarę<sup>18</sup>.

„Poemat o czasie milczącym” przypomniał mi, jak Matywiecki skomentował moje niezgrabne pytanie o współwystępowanie w jego poezji długich i krótkich form:

Poematy pozwalają mi na realizację marzenia o bogatej polifonii, przeplataniu się wątków. W poemacie gromadzę psychiczne i słowne tworzywo z wielu lat, z wielu sfer moich zainteresowań. Wiersze krótkie także nie zawsze są „momentalne”, bywa, że długo nad nimi pracuję. Jednak z pewnością ich żywiołem jest chwila. Chciałbym, żeby w poemacie czas miał swój dom, żeby w nim żył, nie szukając przedłużeń poza tym domem. Z krótkich wierszy czas ma wypromieniowywać, ma przedłużać się poza słowa, ma być nieskończenie długim poematem poza słowami<sup>19</sup>.

To chyba uniwersalna prawda poematu: stworzyć dom dla czasu, udomowić go, wyczerpać, sprawić, żeby był to tylko i wyłącznie czas lektury, wyciszający głosy z zewnątrz, sprzyjający medytacji.

Na Golgocie  
zbrodniarz głośno złorzeczy  
i milczy dobry łotr.

A na krzyżu środkowym  
On zbawia nas  
po słowach milczeniu oddechu  
[*Nie znajduję słów*, ZO, 239]

Taka właśnie byłaby kolejność wybawienia: słowa, czyli komunikat, prawo i przykazanie, potem milczenie, pokora, pogodzenie się z losem, pozwalające zdarzeniom wypełnić się w „czasie poematu”. Na końcu zaś ostatni oddech, który spokojnie wybrzmieć może dzięki zamilknięciu i oddzielić pierwiastek boskiego tchnienia od ziemskiego ciała. Potem następuje cisza. Ostatni wiersz, komentarz pokornego poety:

wiersze pisałem prosto i otwarcie -  
zanim coś powiedziały wysłuchały się same

---

18 G. Bachelard, *op. cit.*, s. 212-213

19 *Nieskończenie długi poemat...*, *op. cit.*

dlatego nie słyszano ich  
uważano za zbędne

dzisiaj je sprawdzam -  
przykładam ucho do słowa

abstrakcji nie słycać głoski są bez znaczenia  
samotne oddechy chodzą linijkami

odwracam wiersze milczeniem do ludzi -  
wszystko słycać

[\*\*\* „wiersze pisałem prosto i otwarcie”, W, 93]

**Jacek Gutorow**

### **Zamiast. Dwie glosy dla Piotra Matywieckiego**

1.

W ostatnich latach życia Rembrandt dwa razy namalował Lukrecję, antyczną samobójczynię. Temat nie był oryginalny, wcześniej podejmowali go tacy malarze jak Botticelli czy Tycjan. Wydaje się, że dla holenderskiego artysty miał on wyjątkowe znaczenie. Obrazy powstały zapewne na zamówienie, stary mistrz z Amsterdamu mógł jednak wybierać jedno, a odrzucać inne propozycje. Zastanawia, że pod koniec życia dwukrotnie zdecydował się oddać na płótnie tragiczną historię opowiedzianą przez Liwiusza. W obu wersjach podkreślony został tragizm młodej kobiety wybierającej śmierć – i właśnie zderzenie pełnego życia z nieoczekiwaną śmiercią mogło tak fascynować Rembrandta. Obrazy są wspaniałe i niepokojące.

Na wcześniejszym (1664) Lukrecja przymierza się do wbicia sztyletu we własne serce. Unosi ręce w błagalnym geście, jakby chciała objąć śmierć. Rembrandt podkreślił ten gest, i to w taki sposób, że w zachowaniu Lukrecji można wyczuć coś w rodzaju zmysłu aktorskiego. Jakby stała na scenie, a moment samobójstwa stanowił rozwiązanie tragicznej perypetii. Dzieło jest nad wyraz dramatyczne, choć dramatyzmem w pewnej mierze wykalkulowanym. Z obrazu sączy się typowo Rembrandtowski niepokój, którego źródłem jest ułożenie ciała, wyraz twarzy, a także nie do końca sprecyzowane światło.

Na obrazie namalowanym dwa lata później Rembrandt przedstawił moment już po wbiciu sztyletu. Dziewczyna stoi, przytrzymując się sznura od zasłon, zaraz jednak upadnie. Po lewej stronie na jej białej koszuli widać podłużną plamę krwi. Tu nie ma już gestów. Nie ma przedstawienia. Antyczna bohaterka przekroczyła linię śmierci, widać to w jej oczach. Jest jeszcze przytomna, ale ciemne tło za chwilę ją pochłonie. W jej spojrzeniu brakuje jakiegokolwiek zaangażowania. Jest wyłącznie rezygnacja.

Eksperci zgadzają się, że w obu obrazach Rembrandt wspiął się na wyżyny swej sztuki. Jeżeli któryś z nich zasługuje na miano arcydzieła, to niewątpliwie ten późniejszy, z 1666 roku. Trudno nie zauważyć, w jak nowatorski sposób malarz przedstawił krew przesączającą się przez delikatne białe płótno. Jeden z krytyków (Simon Schama) pisał: „We wszystkich niezliczonych scenach męczeństwa w malarstwie baroku, tryskających krwią uciętych głowach i piersiach nie znajdziemy nic, co dałoby się porównać z tą plamą krwi”<sup>1</sup>. Trudno się z tym zdaniem nie zgodzić. Uderza przede wszystkim, że w czerwonej smudze dostrzegamy ślady pędzla, jakby artysta chciał pokazać, że to tylko farba. Jednocześnie nie sposób otrząsnąć się z wrażenia, że na obrazie doszło do

---

1 Cyt. za: D. M. Field, *Rembrandt*, przeł. D. Stefańska-Szewczuk, Warszawa 2006, s. 308.

dziwnego przemienienia, w efekcie którego czerwony barwnik stał się krwią. Mówiąc inaczej, obie materie – faktura płótna malarskiego i tkanina, z której wykonana jest koszula Lukrecji – zdają się nieodróżnialne. Farba położona na powierzchni obrazu jest krwią; krew wypływająca z rany ma konsystencję farby.

Wydaje się, że na obrazie z 1666 roku sztuka Rembrandta osiągnęła swój kres. Malarz musiał zrozumieć, że śmierć przekreśla i unieważnia wartość realistycznego przedstawienia, którego celem jest odtworzenie rzeczywistości. Perspektywa śmierci, strach przed nią, przygotowania do samobójstwa – wszystko to można oddać w artystyczny sposób. Ale sama śmierć jest zaprzeczeniem przedstawienia. Nie można jej namalować, bo znika perspektywa. Obraz ukazujący śmierć traci cechy dzieła sztuki, stając się częścią jej gwałtownego, brutalnego misterium. Rembrandt to pojął i dlatego nie uczynił żadnego wysiłku, aby udoskonalić iluzję cierpienia i krwi. Wręcz przeciwnie, podkreśla moment deziluzji. To nie krew wypływa z rany. To barwnik. Widać przecież ślady pędzla.

Skąd bierze się siła dzieła? Tkwi niewątpliwie w czerwonej plamie. Farba jest tylko farbą, bez wątplenia. Ale właśnie dlatego robi na nas takie wrażenie, ukazując wyczerpanie się konwencji i rozwianie pięknych złudzeń. To koniec przedstawienia, zdaje się mówić malarz. Nie ma już niczego do oddania. Można tylko próbować oddać intuicję granicy, której przekroczyć nie sposób. To właśnie uczynił wielki artysta na obrazie z 1666 roku. Nie przedstawił śmierci, bo to niemożliwe. Ale dotknął jej pędzlem, i to tak, że mocniej już się nie da.

## 2.

W przypisie do znakomitego wiersza *Syrinx* (w zbiorowym tomie *Zdarte okładki* umieszczony on jest w najwcześniejszym cyklu poetyckim *Nawrócenie Maxa Jacoba*) Piotr Matywiecki tak rozwija greckie słowo pojawiające się w tytule: „...oznacza flet pasterski, a w nazewnictwie przyrodników krtań ptasią. Ma ona dwa osobne źródła głosu i wytwarza dwie frazy jednocześnie. Umożliwia śpiew w duecie wewnętrznym” [ZO, 109]. Miałoby się ochotę opisać poezję Matywieckiego wyłącznie w oparciu o tych kilka zdań rzuconych na marginesie jednego z tekstów. Wiersz jest dla tego poety bez wątplenia ekspresją „ja”. Nie ma jednak mowy o tożsamości intencji, głosu, języka i sensu. Ba, nie ma czegoś takiego jak jedno niepodzielne źródło ekspresji. Wiersz rodzi się w kilku miejscach jednocześnie i już w punkcie wyjścia jest strukturą wielopiętrową, rozłożoną w czasie, rozbieżną i rozproszoną. Przy tym wszystkim jednak głęboko osobistą. Jak to możliwe? Rzecz w tym, że myślenie poety nie jest i nie może być monologiczne, nawet wówczas, gdy przybiera postać konfesji. Najprostsze wyznanie rozbiega się na cztery strony świata. Głos łamie się, zanim go usłyszymy, zanim dotrze do naszej świadomości.

W innym przypisie Matywiecki zaskakuje czytelnika definicją feromonów: „sygnały chemiczne wydzielane przez gruczoły owadów społecznych. Porozumienie

między osobnikami jest pełne i dokładne, chociaż odbywa się instynktownie – poza świadomością” [ZO, 132]. A w osobnym akapicie, już wyraźniej w intencji własnej twórczości: „Sygnałem fikcji porozumiewa się to z nas, co jest poza nami: nieświadome, martwe, mineralne” [ZO, 132]. W tych poruszających zdaniach odnajduję ważny trop, nawet nie tyle poetycki, co egzystencjalny. Zapomnieliśmy o tym, zdaje się mówić poeta, że w samym rdzeniu życia – a więc w świadomej sobie intencji, wibrującego głosu, pulsującego sensu – ukryta jest śmierć. Chwile zapomnienia, nieświadome odruchy, reakcje chemiczne i biologiczne... na dobrą sprawę mechanizm mógłby działać sam, niezależnie od znaczeń, które mu nadajemy. Ale nie działa. Czasami przypomina tylko o swoim martwym, mineralnym istnieniu, przybierając formę luki w rozumowaniu bądź zduszonego krzyku dochodzącego z trzewi. Czasami, w chwilach szczególnego natchnienia, poecie udaje się przechwycić ten krzyk lub dać wyraz pustce. Słowa zaczynają wtedy znaczyć rzeczywistość. Ale czynią to dosłownie, zostawiając ślady i karby na języku, który potem nigdy nie jest już taki sam. Wiersz staje się namacalnym doświadczeniem świata. Możemy wyczuć jego fakturę i ciężar. Poczuc, jak w martwych dźwiękach i literach zapisanych na stronie buzuje życie. Zwinięte w sobie, trzymane w odwodzie, ale pewne i nasycone. Fizyczne do bólu.

W tomie wierszy *Powietrze i czerń* (2009) Matywiecki tak pisze o „udręce poezji” (to jego własne sformułowanie): „nic innego nie mówi / i niczym innym nie żyje – // tylko słowem życie” [ZO, 610]. Ironia tych słów, zwłaszcza w kontekście całej drogi poetyckiej Pana Piotra, jest wyraźna. Tyle w jego poezji zastrzeżeń i przypisów do idei pełnego, bezpośredniego życia. Tyle wątpliwości co do sensu wypowiedzianych słów. Tyle niewiary (mimo wielu ufnych wierszy) w odtwórczą moc słów. Tyle śmierci. Gdzie tu jeszcze miejsce na słowo „życie”, zwłaszcza to wypowiedzane bez chwili zastanowienia i pełną piersią? A jednak. W samym rdzeniu słów zawarta jest racja ich istnienia – namacalna, stawiająca opór, nigdy taka sama. Trzeba tylko ją wyluskać, nie pozbawiając jej przy tym fizycznej niepowtarzalności. Deziluzja? Odrzucenie poezji jako poezji? Zapewne. Ale także: język jako nieoswojone zwierzę, rana, która nie chce się zagoić. Wiersz, który nigdy nie jest do końca sobą i pragnie tkwić w nas jak obce ciało<sup>2</sup>.

---

2 Poezja Piotra Matywieckiego (również uprawiana przez niego krytyka literacka) domaga się dokładnej, wytężonej i z pewnością obszernej interpretacji. Zaproponowane przeze mnie dwie głosy do jego książek to ledwie ślady lektury, która – takie mam w każdym razie wrażenie – zawsze się dopiero zaczyna, zmuszając do rewidowania wcześniejszych przesłanek i korekty wniosków. Świadczą o tym również jego teksty z wydanego właśnie przez wrocławskie Biuro Literackie obszernego zbioru szkiców krytycznych pt. *Mysli do słów*. Poezja żywa, poezja oddechu, poezja domagająca się współuczestnictwa, poezja odnajdująca w nas – nas samych.

**Jakub Ekier**

### **O wierszach, czyli o wszystkim<sup>1</sup>**

Trzydzieści z górą lat temu wykładowca filozofii wspomniał nam, studentom, o wierszu pewnego „poety, który pracuje w BUW-ie”. Nie znałem wtedy jeszcze Piotra Matywieckiego z nazwiska, z publikacji ani z widzenia. Od razu jednak oczami duszy zobaczyłem go w ówczesnych zaniedbanych pomieszczeniach warszawskiej biblioteki uniwersyteckiej. Nie pamiętam, czy ukazał mi się zaprzątnięty pracą na parterze, gdzie sklejkowe przepierzenia, słabe światło spod wysokich sufitów, zakamarki o niejasnym przeznaczeniu i katalogi pełne fiszek, pisanych nieraz wiecznym piórem przed dwiema wojnami, sprowadzały mnie zawsze w jakąś schulzowską „boczną odnogę czasu”. Czy może jawił mi się na piętrze, na którejś z zabytkowych galerijek, niosący rocznik żółknących czasopism w tekturowych okładkach z niewiadomej epoki... Kiedy poznałem wybitnego poetę osobiście, księgozbiory BUW-u tymczasem przeniesiono, on zdążył wybrać życie z pióra, i jego rzeczywistą postać widuję już nie w tamtych bibliotecznych wnętrzach. A jednak, moje pierwsze wyobrażenie Piotra Matywieckiego krążącego w piśmienniczym kosmosie, jako przenośnia jego pisarstwa, pozostaje prawdziwe do dzisiaj.

Kolejny raz też dzisiaj przekonuję się o spójności tego pisarstwa, zagłębiając się w świeżo wydane *Mysli do słów*. Czytając ten obszerny zbiór szkiców z trzydziestu lat, traktujący o polskich głównie poetach, spostrzegam raz po raz, jak mocno swoistość myślenia i odczuwania łączy ten tom z innymi esejami Matywieckiego i z jego wierszami. Oto podobne meandryczne wędrówki po świecie natury i kultury. Podobne łączenie ścisłych pojęć z metaforami, przeskoki od szczegółu do wielkiej metafizycznej całości. Podobne zapałnienie w sprzeczności, które pozwala wejrzeć w głębsze prawdy.

Wreszcie też spośród wielu postaci kształtujących myślenie Matywieckiego niektóre w różnych dziełach uderzają się powtarzają. Z grona tych, nie będących w ścisłym sensie poetami, w *Mysłach do słów* wybija się zwłaszcza ktoś jeden: Heraklit. Pojawia się on także – chyba nieprzypadkowo – w wierszu wspomnianym przez naszego wykładowcę ponad trzydzieści lat temu. Co łączy Matywieckiego i filozofa z Efezu? Zamiłowanie do paradoksu, bliskie poecie, dla którego prostota jest „upadłym aniołem”? Wizja nieustannego ruchu żywiołów, która wydaje się go fascynować na przemian z biblijnym obrazem stworzenia świata? Trudno się nad tym nie zastanowić, zanim nurt Herakliteski na dobre wciągnie nas w *Mysli do słów* ...

Nie spotkamy greckiego filozofa jedynie w nagrodzonym przez Fundację Kultury *Kamieniu granicznym* z roku 1994 – dziele niedającym się ani zaszufłakować, ani

---

<sup>1</sup> Tekst pierwotnie ukazał się w „Tygodniku Powszechnym” 21 stycznia 2014.



zapomnieć. Autor, poczęty w warszawskim getcie, a urodzony już poza jego murami, w krótkich eseistycznych rozdziałach szuka tutaj nazwy dla radykalnych pęknięć, jakie Zagłada pozostawiła w świadomości i w języku. Obok dokumentów eksterminacji, dotyczących zwłaszcza getta, z właściwą sobie erudycją przywołuje też rozległe lektury. Całości nie zamyka jednak indeks osób. To tak, jakby na jego spisanie nie pozwalały nazwiska, jak mówi autor, „odsyłane w anonimowość”. I nigdzie tutaj wydaje się nie być miejsca dla Heraklita – jakby myśl o masowej śmierci unieważniała jego wizję życia i żywiołów.

Znajdujemy go w indeksie osobowym *Dwóch oddechów*. Ten zbiór z 2010 roku, noszący podtytuł *Szkice o tożsamości żydowskiej i chrześcijańskiej*, rozpoczyna się niby prostym wyznaniem: „Jestem żydem. Jestem chrześcijaninem. Jestem Żydem. Jestem Polakiem”. W dalszym ciągu wstępu jednak autor niuansuje te pojęcia, tak samo jak na przykład w rozważaniach o Biblii, o literaturze współczesnej – czy w szkicach o wierze chrześcijańskiej, których nie chce trywializować ani jednym słowem. Sięga przy tym po skojarzenia z najrozmaitszych bibliotecznych półek. W analizie osobowości Janusza Korczaka jest to wiersz Różewicza. W metafizycznej medytacji nad jesiennym porankiem – Heraklit właśnie, jako autor sentencji „Kto nie spodziewa się niespodzianki, nie znajdzie jej”. Od takiego paradoksu tylko krok do najkrótszego z wierszy autora, który nie ma tytułu, a brzmi: „Nie spodziewam się terazniejszości”. Niedaleko też do rozważanego w *Dwóch oddechach* przysłowia żydowskiego: „Och, żeby tak było, jak nie będzie!”...

Widać znowu, jak bardzo świat poezji i esejów Matywieckiego jest spójny. A jednak nie daje się ogarnąć jednym spojrzeniem. Przypomina raczej gęste linie rysunków i akwarel, które autor tworzy z pozaliterackiej pasji. Wyglądają one nieraz jak plan labiryntu, a okazują się zwartą kompozycją, kiedy się na nie spojrzy z pewnej odległości. Podobnie w wierszach Matywieckiego – mistyczne paradoksy i filozoficzne sprzeczności odsłaniają przede mną swoje głębokie sensy dopiero z dystansu wielokrotnej lektury, a ta zamienia się w swoistą medytację. „Poeci żyją paradoksalnymi obrazami. Tylko tak mogą żyć w dramatach rzeczywistości. Świat rozumieją jako zobrazowany paradoks czegoś wyższego i głębszego niż świat”, powiada autor w posłowie do retrospektywnego zbioru swoich wierszy *Zdarte okładki*. Jasne się staje, czemu właśnie Heraklit – obok na przykład Franza Kafki, gustującego w paradoksach i ambiwalencjach – należy do jego głównych mistrzów.

W książce *Twarz Tuwima* (wyróżnionej Nagrodą Literacką Gdynia) filozof z Efezu niejeden raz dostarcza narzędzi, którymi Matywiecki opisuje umysłowość skamandryckiego poety. Podważając ciężący na Tuwimie stereotyp „piewcy błahostek”, autor spożytkowuje wiedzę z dziedziny psychologii, historii literatury lub historii powszechnej. Zwłaszcza jednak z obszaru filozofii – w Tuwimowskim rozumieniu świata dostrzegając na przykład „presokratyczny judaizm”

i „presokratyczne chrześcijaństwo”. Heraklitemskie pojęcie logosu zauważa nawet w znanym wierszu dla dzieci o rzeczce, której mowę znają „tylko kamień i ryba”.

Nie umiem wykluczyć, że zauważa trafnie. A jeśli tak – to rzeczka skamandryty wpada do wielkiej, także poetycko, rzeki Heraklita u Wisławy Szymborskiej. Między innymi do tego wiersza noblistki odwołuje się Matywiecki w jednym z dwóch eseju o niej, które zamieścił w *Myślach do słów*. Teksty te należą do szczególnych przykładów tego, w jak niepowtarzalny sposób czyta on cudze wiersze. Dar ten łączy zawsze z głęboką formacją historycznoliteracką i humanistyczną, a także z nie byle jakim warsztatowym doświadczeniem poety – dzięki czemu nie zawaham się nazwać tej książki wydarzeniem.

Składają się na nią szkice o poetach polskich od Juliusza Słowackiego do Krystyny Dąbrowskiej, powstałe w ciągu ostatnich trzydziści lat, uzupełnione szkicami o paru poetach obcojęzycznych (od Baudelaire’a i Rimbauda do Celana), a także – wywiadem o Leśmianie, który Emilia Kledzik i Joanna Roszak przeprowadziły z autorem. Każdy fragment owej pokaźnej księgi świadczy o tym, jak błyskotliwie przenosi on wzrok z poetyckiego szczegółu na wielki kontekst – i z powrotem. A także jak niezwykajny przyjmuje wobec poetów kąt widzenia. Bo na przykład nie wydaje się oczywistością czytanie wierszy Artura Międzyrzeckiego w aspekcie teatralnych ról i masek. Ani też odkrycie sarkazmu u Marii Konopnickiej... (Wybór jej liryków, w tomie *Złotniejący świat*, opublikował Matywiecki z własnym posłowiem w serii „44” Biura Literackiego.) A ile w *Myślach do słów* znajdziemy uwag rzuconych jakby mimochodem, ale mających walor samoistnego odkrycia! Oto na przykład tercyna w poezji okazuje się odpowiednikiem fugi w muzyce. Gdzie indziej zapada w pamięć sformułowanie, że wiersze Zbigniewa Herberta „czytają nas” – że coś w nas ujawniają. Albo też autor, parafrazując komentarz Witolda Lutosławskiego do własnej muzyki, dzieli poetów na stosujących cienką albo gęstą fakturę. Emocjonalne napięcie poezji Baudelaire’a tłumaczy tym, że „zagadywał” on lęk przed autorstwem własnych dzieł jako naśladowaniem Stwórcy... Przykłady takie trudno byłoby wyliczyć, a i tak nie zastąpią całościowej lektury *Myśli do słów*.

Bo książka ta stanowi całość, tak spójną, jak konsekwentnie Matywiecki postrzega swój świat. A stanowi go metafizyka i fizyka – wszechświat, który niezmiennie wydaje się poecie czymś nieoczywistym w swoim stworzeniu z nicości i heraklitemskim ruchem. I który, co więcej, potrafi cały odbić się w mikrokosmosie wiersza.

Takie jego odzwierciedlenia autor *Myśli do słów* niejednokrotnie dostrzega w poezji. Nie omawia jej według żadnego, choćby nawet własnego kanonu. Mickiewicz i Norwid na przykład, Iwaszkiewicz i Przyboś, Karpowicz i Białoszewski nie są w tej książce bohaterami odrębnych eseju, ale tłem

dla oglądu cudzej liryki. Tylko tyle i aż tyle. Matywiecki, otwarty i chłonny w poetyckich gustach, poświęca natomiast uwagę wielu osobowościom zapomnianym, zapoznanym lub rozpoznanym niedostatecznie. Opisuje między innymi „rzeźbiarską wyobraźnię” ludowego autora Jana Pocka, „onieśmielającą prostotę” Andrzeja Szmidta, „duchowo-cielesny węzeł” Marii Bigoszewskiej czy „poetyckie filozofowanie” Kazimierza Hoffmana – a także swoistość wielu jeszcze innych twórców, których waloryzuje choćby samą wnikliwością spojrzenia. Obraz poetyckich epok i estetyk, jaki dzięki temu powstaje, w swojej rozległości ukazuje też linie genealogiczne. Najwyraźniejsza zaczyna się od Wielimira Chlebnikowa, o którym mowa w związku z tomem *Rybak nad morzem śmierci*, przełożonym i opracowanym przez Adama Pomorskiego. Linia ta prowadzi najpierw do zmarłego w 1967 roku Jana Śpiewaka. Matywiecki uważa go za najbardziej być może zapoznanego poetę polskiego w XX wieku. Jego zdaniem wiersze Śpiewaka – dla mnie będące najważniejszym odkryciem poczynionym dzięki *Myślom do słów* – wzięły od wielkiego awangardzisty rosyjskiego „przyrodniczą mądrość” i „burzycielską energię słów”. Śpiewak zasłużył się dla Chlebnikowa, tłumacząc jego wiersze razem z żoną, Anną Kamieńską. O jej poezji z kolei, będącej dla wielkich poetyckich rówieśników „maksymalnie wieloznacznym, chociaż mało efektownym tłem”, autor *Myśli do słów* zamieszcza osobny szkic. Jeszcze inny – o śmierci Jana Śpiewaka i „wzajemnym zaistnieniu” lirycznej twórczości obydwójga. Te poetyckie powinowactwa znajdują wyraz także w poezji samego Matywieckiego, który dedykował pamięci Śpiewaka wiersz *Piosenki mojego Mistrza*. Zamieściwszy go pierwotnie w tomie *Powietrze i czerń* (wyróżnionym Nagrodą Silesius), nieprzypadkowo też, wbrew chronologii, rozpoczął tym utworem przekrojowy tom *Zdarte okładki*. A jak zauważa w *Myślach do słów*, dzięki inspiracji Chlebnikowem dorobek Śpiewaka znajduje pośrednie rozwinięcie także w twórczości wysoko przez Matywieckiego cenionej Joanny Mueller...

Dzięki takim afiliacjom cały ten tom szkiców zyskuje wymiar nadrzędny wobec swoich części. Stanowi coś więcej niż ich sumę. Czyżby aż sumę? Czyżby Matywiecki jako czytelnik wierszy zamknął w tej książce swoje credo? I tak, i nie. Z jednej strony zdawałoby się, że obce mu są tęsknoty za dopowiedzeniem rzeczy, obce są gesty zamknięcia. W swojej poezji nie stara się przecieżyć, jak to nazwał, stwarzać „idylli poznania” i także jako eseista woli drogi nieprowadzące do pochopnie jednoznacznej puenty. Z drugiej jednak strony coś w tej książce – tymczasowo choćby – zamyka, coś podsumowuje. Czyni to jej końcowym tekstem, którego tytuł brzmi ni mniej, ni więcej, tylko – „Poezja”. W tym, jak na niego przystało, gęstym od metafor i paradoksów, urodziwym językowo eseju zarysowuje wewnętrzne sprzeczności liryki nowożytnej, jej silne i słabe strony, pułapki i szanse, jej wspólne mimo wszelkich różnic właściwości. Jedną z nich, podkreślaną i gdzie indziej w tym zbiorze, opisuje następującym obrazem:

Kiedy dziecko staje przed belfrem, który go pyta o sens jakiegoś utworu, często bezradnie milczy. Czuje, że tym sensem jest w s z y s t k o. A belfer, z pozoru respektujący skromność poezji, która zawsze jest „o czymś”, wymaga, żeby dziecko określiło temat. A to dla dziecka i poety jest niemożliwe. Oni wiedzą – kiedy poeta mówi o krześle, mówi o wszystkim, kiedy o upływie czasu – mówi o wszystkim, kiedy o miłości albo samobójstwie – mówi o wszystkim [MDS, 445-446].

Te słowa Piotra Matywieckiego mogłyby trafnie opisać także jego własne wiersze i eseje. Jego jedyne w swoim rodzaju pisarstwo, w kosmosie myśli i słów krążące swoimi drogami.



## CZĘŚĆ III

**Rafał Koschany**

## **„Miejsce po mieście” w twórczości Piotra Matywieckiego**

W jednym z wywiadów Piotr Matywiecki mówił o Warszawie:

To miasto neuroz, o których też nie wiedzą ani autorzy prozy, ani socjologowie i dlatego miasto, które mogłoby stać się pożywką takich powieści, jakie pisywali mitotwórcy z Ameryki Południowej. Sam marzę o napisaniu takiej powieści, choć nie wiem, czy nie jest to jakaś moja osobista utopia. Ale to marzenie traktuję bardzo serio. [...] A co do tej mojej wymarzonej powieści to nie chciałbym, żeby była tak zwaną „prozą poety”, w której metafora metaforę pogania. Mogłoby to być coś i realistycznego, i groteskowego, coś z bohaterami nie kukiełkowymi, ale też nie jak z powieści psychologicznych<sup>1</sup>.

Miasto zatem jest. Jest miastem. To nie ulega wątpliwości, ale – zależnie od wybranej drogi opisu jego fenomenu – jest ono za każdym razem innym miastem. „Coś ironicznego, mówi Matywiecki, z ogromną ilością realiów dzisiejszych i historycznych, z mnóstwem prawdziwych anegdot warszawskich, powszechnie dostępnych, ale nigdy przez żadnego polskiego pisarza niewykorzystanych”<sup>2</sup>.

Marzenia poety o miejskiej powieści trzeba na razie odłożyć na bok (poczekać?), tymczasem mamy do dyspozycji okazały korpus „wierszy miejskich” Piotra Matywieckiego i pierwsze w związku z tym pytanie: jak przebiega relacja wiersza do miasta (skoro powieść o mieście, jak mimochodem zaznacza marzący o niej sam autor, miałyby zbudować zupełnie inną relację)? Wiemy, że świat literatury – dzielony czasem sztucznie na poezję i prozę, ale jednak dzielony, i to przez samych pisarzy – nie zawsze jest jednolitą i harmonijną całością. Jak w *Porównaniu* Sylvii Plath: poezja to zaciśnięta pięść, proza – otwarta dłoń<sup>3</sup>. Wiemy też, że inaczej kształtuje się tradycja poetyckich i prozatorskich zapisów miasta. Paryż Baudelaire’a, Lublin Czechowicza, Warszawa Białoszewskiego to jednak inne fenomeny niż Paryż Balzaka czy Warszawa Prusa lub Konwickiego.

W wierszu (!) *Marzenie o powieści* [ZO, 661] przedstawione są dwa sposoby zamieszkiwania miasta; rozumieć je można dosłownie, ale także przenośnie, jako – w myśl intuicji Heideggera – związek człowieka z daną przestrzenią. Niezależnie więc,

---

1 *Obowiązek radykalnej odwagi*, rozmowa Jakuba Winiarskiego z Piotrem Matywieckim, <http://www.literaturajestsexy.pl/obowiazek-radykalnej-odwagi-rozmowa-z-piotrem-matywieckim/> [dostęp: 01.02.2014]

2 *Ibidem*.

3 S. Plath, *Porównanie, w: Upiorny Jaś i biblia snów*, przeł. T. Bieroń, Poznań 1995, s. 57.

czy wypowiedziane prozą, czy wierszem, pierwsze ujęcie dotyczy miasta obolałego sposobami jego „użytkowania” – bezrefleksyjnego, pospiesznego przechodzenia ulicami („imprezy i wiece”). Ujęcie drugie otwiera seria życzeń „Niech miasto...” – i tu zaczyna się zupełnie inna owego miasta wizja, inny język opisu tej wizji: organiczna zależność, wspólnota mieszkańców, swoista cielesność miasta, więc zarazem pewna przyległość czy bliskość mieszkańców, miasto opowiedziane czy opowiadane, wreszcie miasto egzystencji. W tym zawiłym semantycznie i skomplikowanym formalnie utworze zawiera się zatem spis najważniejszych dla Matywieckiego tematów miejskich, a właściwie trzeba by na to spojrzeć z perspektywy autorefleksyjności: chodzi bowiem o zapowiedź wątków wspólnych dla miasta oraz dla poezji, która podejmuje się próby opisu jego fenomenu.

### **Ciało (i) miasta**

W literackich opisach miast, ale także w naukowym dyskursie poświęconym miastu pojawia się często bardzo nośna – choćby w znaczeniu czysto heurystycznym – metafora „ciała miasta”. Miasto staje się w niej żyjącym organizmem, który rozumiany może być zarówno w aspekcie strukturalnym (sieć zależnościowych relacji części do całości), jak i biologicznym (z uwzględnieniem przestrzennie rozumianego ciała, z jego „narządami” czy „tkankami”, oraz jego życiowych procesów, czyli ludzi ową przestrzeń zamieszkujących i przekształcających). Rozmaite rozwinięcia kluczowego skojarzenia pozwalają samo miasto lepiej poznać, ale przede wszystkim uświadamiają charakter związków poznającego podmiotu z poznawanym miastem. Sama procedura poznawania ma tu szczególny charakter. Jeśli miasto jest ciałem, organizmem, żyjącą strukturą, także ja – mieszkaniec czy turysta – staję się tej struktury częścią. Zapewne w ten sposób można czytać również „wiersze miejskie” Piotra Matywieckiego – jako zapis więzi mieszkańca z jego miastem (w przypadku tego szczególnego mieszkańca więzi bardzo trudnej, chwilami prawie niemożliwej).

W pierwszej kolejności rozwijamy metaforę „ciała miasta”. Powinno się tu pojawić zastrzeżenie odnośnie do chronologii powstania kolejnych wierszy, okazuje się jednak, że wraz z upływem czasu nie zmienia się diametralnie ton czy sposób opisu ciała miasta – na zawsze u Matywieckiego poranionego. Być może powodem tego długiego trwania nie jest upływający, zmieniający się czas, wraz z którym poszerza i pogłębia się dystans, ale ciągle trwanie w tym samym czasie – im później wypowiedziane, z tym większą doniosłością dostrzegające bezmiar spustoszenia. Zawsze zatem Warszawa autora *Kamienia granicznego* będzie ciałem okaleczonym: zaraz po wojnie rany widziane są wprost, dziś z kolei – w odbudowanym i permanentnie budowanym mieście – widoczne są blizny, strupy, brzydkie zrosty. Ta szpitalna, „chorobowa”, hospitalizacyjna metaforyka jest w wierszach miejskich Matywieckiego dominująca: „przekrwione żyłki ulic”, „budowle chropawe”, „asfalty przerośnięte ziemią”, „zaleczony plac” (*Umarły*



[ZO, 32]); „okna piękne oczy panny”, „przybudówka / jak bok starej szkapoty” (*Bożnica* [ZO, 34]); „rozwarłe uda podkopów od dawna są siwe” (*Syrinx* [ZO, 107]); [*Poematy i wiersze miejskie*, ZO, 105-109]; „Przedmieścia: miasto jest chore, za daleko wyszło na spacer i nie ma siły powrócić” (*Wiersze doświadczone* [ZO, 297]); o warszawskim metrze: „Tampon na długą ranę żeby się zgoiła” (*Metro* [*Ta chmura powraca*, ZO, 514]); „wąż kamienic jak blizna po ludziach” (*Sobowtór* [*Ta chmura powraca*, ZO, 518]); „[...] Niech będą architektury / kościste, anegdoty w nich jak serca w żebrach” (*Marzenie o powieści* [ZO, 661]); „niewidzialne ścięgna” (*Burza nad wielkim miastem* [W, 71-72]).

Osobnego rozwinięcia domaga się także splot „miasto i ciało”. To już wynikający z bezpośredniego doświadczenia aspekt notatek poetyckiego podmiotu: czującego, empatycznego, w niemalże fizyczny sposób połączonego z opisywaną przestrzenią. Gdyby szukać nazwy dla takiej tradycji pisania (poezjowania) o mieście, można by się odwołać do typologicznego ujęcia Elżbiety Rybickiej i wskazać na istotną tu poetykę percepcyjną: „miejskie *sensorium*, pole doznań zmysłowych”<sup>4</sup>. Zmysłowa relacja, w kilku istotnych momentach skupiona na doznaniach słuchowych, zapisana jest przede wszystkim w cyklu *Poematy i wiersze miejskie*. W utworze *Syrinx* wyraźnie słychać głosy podziemnej stacji [ZO, 108], natomiast w *Balladzie ulicznej* [ZO, 85-87] znajdziemy zapis: „Słyszę ulicę pięć pięter pode mną [...]”. Istotą miasta, jego prawdziwą konstituantą jest przede wszystkim ruch (*Miejski ruch* [ZO, 206]).

O wiele ciekawszy jednak, a także o wiele bardziej konsekwentny, chociaż zmieniający się nieco w czasie, zdaje się sam wątek więzi mieszkańca i jego miasta / miasta i jego mieszkańca. Rozpoczyna się on opisami relacji tuż powojennych, pozagładowych, które określić można jako organiczne i egzystencjalne wręcz związki miasta i ciała (*Kamienicznik* [ZO, 26]). Jest to więź, lecz jej moc warunkuje dotkliwe doświadczenie zerwania, jak w wierszu *Wycieczka* [ZO, 27], w którym punkt widzenia mieszkania to swoista antycypacja słynnego utworu Wisławy Szymborskiej<sup>5</sup>, ale sytuacja braku samego mieszkania dotyczy („Z podłogami nie przekomarzają się znajome kaptcie [...]”). Oprócz wyjątkowej antropomorfizacji przestrzeni i empatii przekazanej jej i poszczególnym rzeczom, to także swoisty zapis procesu odwrotnego do urbanistycznego – procesu znikania miasta, ponownego rozpuszczenia, zanurzenia go w naturze.

Z późniejszego okresu twórczości autora *Twarzy Tuwima* pochodzą poetyckie spostrzeżenia na temat specyficznych bohaterów miasta, egzystencjalnie, a może już biologicznie zrosniętych z przestrzenią, stanowiących jej kwintesencję i w ten sposób też siebie stanowiących. Oto w kolejnych wierszach pojawiają się kłoszardzi:

4 E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 31. Cf. także cały rozdział pt. *Miejskie sensorium. Poetyka percepcyjna*, s. 100-180.

5 Cf. W. Szymborska, *Kot w pustym mieszkaniu*, w: *Koniec i początek*, Poznań 1993, s. 20-21.

„Tylko oni czują jeszcze / i asfalt tego miasta, i jego ziemię” (inc. „Miałem dojechać autobusem” [*Ta chmura powraca*, ZO, 515]), oraz blokersi: „[...] tylko oni ocaleli” (inc. „przyszedł zamiatacz” [ZO, 660]). Najmocniejsze ujęcie tego rodzaju nastąpi w *Legendzie* [*Ta chmura powraca*, ZO, 511-512]. Figury biedaka, włóczęgi, w pamięci także przywoływane figury zmarłych, oraz w tym kontekście milczenie i samotność mieszkańca „tego miasta”, który – w konsekwencji koniecznego milczenia rozumianego nie jako bezwolność, ale niemota raczej – może tylko empatycznie (i synekdochicznie) stwierdzić: „Jestem powieką włóczęgi”. W ten sposób „podwójny” bohater wierszy Matywieckiego staje się organiczną częścią żyjącego miasta, o czym mogą świadczyć dwa cytaty z wiersza *Syrinx*<sup>6</sup>:

już jestem tym miastem – potknąłem się o własny cmentarz  
i upadłem ruiną jak wyspa na rzece  
[ZO, 109]

inkarnacja  
mojej głowy na szyi miasta  
ziemistej  
[ZO, 106]

oraz deklaracja zapisana w przywoływanej już w tym kontekście *Legendzie* [*Ta chmura powraca*, ZO, 511]:

To miasto urąga sumieniu  
ale kocham je, bo godzi się na moje istnienie.

### Zamieszkiwanie

W tym momencie można powiedzieć już, że relacja Matywiecki – miasto (oraz zgodnie z zaznaczonym na początku problemem: relacja jego poezji do miasta) nie jest relacją dystansu, ale zamieszkiwania. To znaczy również, że miasto w poezji Matywieckiego nie jest dziełem sztuki, które wymaga adekwatnej interpretacji (zauważmy, jak mało w tej poezji ekfraz, architektonicznych czy urbanistycznych olśnień), ale bezpośrednim środowiskiem egzystencji – wraz ze wszystkimi radościami i bólami tej głębokiej zażyłości. Poetycka refleksja dotyczy więc zarówno miasta, jak i człowieka żyjącego w mieście – jako dwóch zależnych od siebie, niemożliwych do oddzielenia elementów.

---

6 W interpretacji wiersza ważny jest przypis autora: „Syrinx – słowo greckie. Oznacza flet pasterski, a w nazewnictwie przyrodników krtań ptasią. Ma ona osobne źródła głosu i wytwarza dwie frazy jednocześnie. Umożliwia śpiew w duecie wewnętrznym” [ZO, 109].

W myśl rozważań przywoływanego na początku Martina Heideggera, bycie człowieka ma przestrzenny charakter („Das Dasein ist räumlich”). Skoro tak, ma on właściwie obowiązek refleksji nad tą przestrzenią – to jakby poszerzone o fizyczny wymiar przestrzeni rozumienie samego Dasein, czyli bycia „przytomnego”. Jak pisze filozof: „Związek człowieka z miejscami, a poprzez nie z przestrzeniami, polega na zamieszkiwaniu. Stosunek człowieka i przestrzeni jest nie czym innym jak istotowo myślanym zamieszkiwaniem”<sup>7</sup>. Dodatkowo w słynnym eseju pod tytułem *...poetycko mieszka człowiek...* owo „myślane zamieszkiwanie” opatrzone zostało uwagami na temat językowego wymiaru myślenia-zamieszkiwania-budowania. Poetycko mieszka człowiek, to znaczy, że jest świadomy zamieszkiwania, poddaje egzystencję jako zamieszkiwanie refleksji i szuka sposobów na tego wysłowienie<sup>8</sup>.

Nie ulega także wątpliwości (i znajduje to wyraz w próbach adaptowania myśli Heideggera na potrzeby dalszych rozważań nad poezją i miastem), że takie „poetyckie zamieszkiwanie” przyjmuje często autobiograficzny charakter. W tym kontekście – poetyckiego zapisu zamieszkiwania i jego autobiograficznego charakteru – najistotniejszym, szczególnie bliskim cielesnej egzystencji człowieka i dającym mu schronienie, miejscem będzie dom<sup>9</sup>, który w poezji Piotra Matywieckiego prawie zawsze jest domem dzieciństwa. Nie jest to jednak nostalgiczna, szukająca ukojenia i błędząca w poszukiwaniu straconego czasu poetycka refleksja. W przypadku utworów Matywieckiego bolesna relacja z domem, czasem dzieciństwa jest wyjątkowa, nie polega bowiem na wygnaniu z przestrzeni w znaczeniu przemieszczenia, ale na wygnaniu z czasu, który przekształcił zamieszkałą przestrzeń nie do poznania. Pojęcie domu ma u autora *Zdartych okładek* właśnie taki ponadprzestrzenny charakter: przebiega w czasie, ale też nie odnosi się do jakiegoś konkretnego, empirycznie i teraz uchwytnego miejsca. Spacerujący po Warszawie bohater wierszy egzystuje w równoległych światach i mówi podwójnym głosem: jest tu i teraz, ale to „tu i teraz” staje się natychmiastowym lustrem służącym do przejścia: w „tamten” czas i „tamtą” przestrzeń. Cudzyśłów okazuje się tu wyjątkowo potrzebny, gdyż sygnalizuje dwuznaczność: podwójną czasowość (moment, w którym „teraz” łączy się z przeszłością) i podwójną przestrzenność (miejsce to samo i inne zarazem). Spacerowicz staje się cieniem i przechodzi mimo zacienionych, fantomowych, wyburzonych dawno ulic, placów, kamienic. Tak jakby był w stanie permanentnego powrotu do przeszłości. Albo jakby żył w dwóch czasoprzestrzeniach jednocześnie. Trafnie relację domu jako przestrzeni prywatnej,

---

7 M. Heidegger, *Budować mieszkać myśleć*, przeł. J. Mizera, w: *Odczyty i rozprawy*, Kraków 2002, s. 139.

8 *Idem*, „...poetycko mieszka człowiek...”, przeł. J. Mizera, w: *ibidem*, s. 167.

9 Cf. na ten temat: Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1982, s. 180-181; Ch. Norberg-Schulz, *Bycie, przestrzeń i architektura*, przeł. B. Gadomska, Warszawa 2000, s. 19.

bezpiecznej (i zapamiętanej z przeszłości) do miasta jako przestrzeni wspólnej (i będącej jak najbardziej współczesnym punktem wyjścia refleksji nad zamieszkiwaniem) oddaje cytata z książki Christiana Norberga-Schulza:

[...] zasadniczo dom wprowadza nas „do wewnątrz”. Istotą domu jako obiektu architektury jest zatem *przestrzeń wewnętrzną*. W mieście wciąż pozostajemy „na zewnątrz”, choć opuściliśmy otwarty krajobraz. W domu jesteśmy sami ze sobą, wycofaliśmy się. Gdy otwieramy drzwi innym, jest to nasza niezależna decyzja; zamiast patrzeć na świat na zewnątrz, pozwalamy mu do nas przyjść<sup>10</sup>.

Oczywiście, z poezji Piotra Matywieckiego z trudem przebija się harmonijna wizja zamieszkiwania – jako refleksyjnego bycia w mieście. Proces przemysłowania przestrzeni trwa w tym przypadku kilkadziesiąt lat, od pierwszych do ostatnich linijek poświęconych „jego” miastu. Jest to proces niezwykle bolesny – ze względu na historię, której się nie da zapomnieć, oraz ze względu na obserwowany rozwój współczesnego miasta, który utrudnia / uniemożliwia pamiętanie. Wreszcie jest to proces egzystencjalnie konieczny. Jak ujął to Marko Polo, bohater *Niewidzialnych miast* Calvino: „Miasta również uważają się za dzieło umysłu lub przypadku, ale ani umysł, ani przypadek nie wystarczają do podtrzymania ich murów. To, co sprawia ci radość w mieście – to nie jego siedem czy siedemdziesiąt siedem cudów, ale odpowiedź, jakiej udziela na twoje pytanie”<sup>11</sup>.

### **W poszukiwaniu istoty „na wieki wieków miasta”<sup>12</sup>**

Piotr Matywiecki nie jest poetą architektury (inaczej niż na przykład Przyboś, u którego można wyróżnić całą serię „wierszy katedralnych”, a spośród nich kilka bliższych jest ekfrazie, pogłębionej pytaniem o cud stworzenia, kilka zaś prowokuje do refleksji teologicznej czy autotematycznej<sup>13</sup>). Matywiecki jest poetą miasta. Znaczący to tyle, że w swej poetyckiej twórczości szukał i wciąż szuka kwintesencji owego miasta lub – używając terminologii fenomenologicznej – istoty. Wśród wielkich metafor (jakby określił to Ortega y Gasset) miasta obecnych w poezji Matywieckiego, a przybliżających jego istotę, znajduje się na przykład kalejdoskop, ale rozumiany nie jako kolorowy, wielkomięski kolaż, lecz zakrzywione linie poranionego miasta, seria złudnych odbić, gdy nie ma już właściwie odbijającego się przedmiotu (*Umarły* [ZO, 32]).

10 Ch. Norberg-Schulz, *Bycie, przestrzeń i architektura*, op. cit. s. 88.

11 I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, przeł. A. Kreisberg, Warszawa 1975, s. 34.

12 *Winda* [ZO, 520].

13 Cf. B. Zeler, *Wiersze katedralne Juliana Przybosa*, w: *Poezja i... Studia, szkice, interpretacje*, Katowice 1998.

Nie bez znaczenia jest także fakt, że chodzi tu głównie o Warszawę, miasto szczególne i szczególnie doświadczone, dla pokolenia poety w pewnym momencie zrujnowane, a potem na oczach mieszkańców i z pomocą mieszkańców – zrekonstruowane. Powstałe z prochów. „Miejsce po mieście” – jak w *Kamieniu granicznym* określił to Matywiecki [KG, 95]. Między innym stąd bierze się owa szczególność. Takie miasto jest jednak również, ze względu na fenomen powojennej odbudowy, „miastem miast”, jak o Tuwimowskiej wizji Łodzi (miasta na wskroś sztucznego, „obcego naturze w stopniu najwyższym”) wyraził się sam Matywiecki [TI, 82]<sup>14</sup>. W pewnym sensie nawiązuje do takiej wizji genezy Warszawy jego wiersz *Asfalt* [*Poematy i wiersze miejskie*, ZO, 98] oraz [inc.] „przyszedł zamiatacz”: „powietrze z którego wyjęto miasto / pusto przylega do asfaltu” [ZO, 660].

W próbie znalezienia istoty miasta bohater wierszy podąża różnymi drogami i różnych „języków” w tym celu używa. Jedną z tych dróg jest bliska semiotycznej orientacji „lektura” miasta jako „księgi”, rozszyfrowanie jej „liter”, zgodnie z trybem „czytania” i „pisania” miasta. Nieprzywołana wprost, ale obecna jest w tych wierszach kolejna wielka metafora – palimpsestu. Ma on, można powiedzieć, paradoksalną naturę, bowiem jego część „spodnia” nie tyle zatarła się, ile została do cna wyczyszczona, część „wierzchnia” zaś (powojenna Warszawa) zbudowana została na pustce. Tak samo każdy inny pojedynczy znak – pojęcie ważne w kontekście filologicznych, filozoficznych i poetologicznych rozmyślań poety, odwołującego się *expressis verbis* do semiotycznej natury znaku – bywa odarty z części znaczącej, ale przecież jego znaczone w dalszym ciągu jest. Jest, chociaż – jak w Greimasowskiej definicji tajemnicy – nie jawi się. Jest – w pamięci, snach, cieniach, wizjach, widokach. Oto najbardziej semiotyczny, i jakże „miejski” zarazem, fragment w poezji Matywieckiego (1. „epizod” z wiersza *Cztery nowe* [ZO, 208]):

Chłopcy kładą monetę na szynie.  
Po przejeździe tramwaju gładki metal bez znaków.  
Pierwsze doświadczenia: coś przestaje znaczyć,  
a jest. Coś traci wartość  
i jest piękne.

Semiotyczna refleksja nad znakiem, wyprowadzona ze zwykłego zdarzenia i historii konkretnego przedmiotu, znajduje swe lustrzane odbicie w historiozoficznej wykładni dziejów samej Warszawy: „Żyję w mieście, którego przerwana historia ma się zrosnąć (ale się nie zrośnie) pod osłoną kilkuset-

---

14 Na uwagę zasługują cały fragment *Twarzy Tuwima* pt. *Łódź* [TI, 79-83].

letniego miana – Warszawa. Zamiast ciągłości historii jest ciągłość nazwy” [KG, 95].

W poetyckiej prozie *Miejsca* (cykl *Poematy i wiersze miejskie* [ZO, 83-84]) palimpsestowa dwu- i wielowarstwowość ujawnia się w różnych kontekstach. Najpierw – powojenne miasto dzieciństwa kryło pod spodem („wykop, głęboka jama”) rozmaite pamiątki przeszłości. Potem – niektóre z tych pamiątek pozwalają wyświetlać tę przeszłość („[...] negatyw fotograficzny na szkle. Pod słońce zjawiała się czarno-przezroczysta twarz nieznanego”). Następnie – pojawiają się w tym wspomnieniu kolejne miejsca, jedno po drugim, od jednego do drugiego, zgodnie z rytmem wędrowki wspominanego siebie-jako-dziecka („Mieszkania na piętrach, winda, balkony, piwnice [...]” – „dalej park” – pałacyk Muzeum Ziemi – kiosk z wagą – „staw z łabędziami” – Wisła – powrót do domu). Wreszcie – sama sytuacja wspominania – z wielu innych fragmentów twórczości Matywieckiego wiemy już, jak działa tu pamięć: od miejsca „teraz” do jego przeszłości, a w konsekwencji: od siebie dzisiejszego do dziecka, które pamięta tamte miejsca.

Niepodważalną palimpsestowość miasta, zwłaszcza tak doświadczonego jak Warszawa, Piotr Matywiecki opisuje – skoro nie ma dostępu do „spodnich” kart rękopisu – za pomocą cieni. Dosłownie ujęte zostało to przekonanie w *Legendzie* [ZO, 511-512], a fraza „Miasto «zabrukowane» na grobach”, oprócz gry głosek, niesie ze sobą także skojarzenia semantyczne, etymologiczne i ostatecznie – aksjologiczne („zabrukowane” jak „zadrukowane”, „zabrukowane” jak „bezmyślnie” pokryte brukiem, wreszcie „zabrukowane” jak „zbrukane”). Przede wszystkim jednak skupia się ta palimpsestowa technika (i praca pamięci) w *Teatryku pana K.* [*Poematy i wiersze miejskie*, ZO, 99], w którym nakładają się dwa obrazy – tytułowego sztukmistrza, zapamiętanego jako podnoszący „społeczność pyłu i wyobraźni”, oraz dzisiejszej perspektywy: wspominającego bohatera („W zakątku miasta / siedzi na murze starej piaskownicy”) i tego samego miejsca („Na placu / przybite jego krokami / szaleją dzisiejsze cienie”). Nienamacalna, niedostępna przeszłość jest niejako wyświetlana przez pamiętający podmiot.

Sytuacja bohatera miejskich wierszy autora *Zdartych okładek* przypomina więc moment znalezienia starej kliszy fotograficznej, którą – podczas pieczołowitej, okupionej nadludzkim wysiłkiem pracy – trzeba zrekonstruować, zarchiwizować, wywołać wreszcie. Co więcej, taką kliszą „wywołującą” lawinę skojarzeń stać się może chodnikowa płyta (*Sobowtór* [*Ta chmura powraca*, ZO, 518]), bo tak – zupełnie nieoczekiwanie – przebiegają procesy pamięci. Impulsem bywa zarówno przedmiot, jak i zdarzenie, sytuacja w jakimś sensie podobna do uruchomienia prywatnego ekranu pamięci: „Samotność kinomana to związek pokrewieństwa / z mieszkaniem zmarłych rodziców” (*Widownia* [*Poematy i wiersze miejskie*, ZO, 95]). W obu przypadkach rozwijanie metafory znalezionej kliszy opiera się na głębokim przekonaniu, że dopóki ktoś pamięta, przeszłość można wywołać.

Druga z dróg do znalezienia istoty miasta jest raczej stałym procesem, w kulturze

miejskiej oraz w tradycji badań nad miastem kryjącym się pod nazwą flaneryzmu. Bohater wierszy Matywieckiego jest flâneurem, tak jest nim chyba każdy, kto bacznie obserwuje miasto, kto obserwuje, a jednocześnie sam staje się ekranem, skupiającym na sobie światła i tło mijającego czasu, mijanych przestrzeni, pojedynczych wydarzeń. Oto kolejny fragment z utworu *Syrinx* [*Poematy i wiersze miejskie*], w którym zresztą pojawia się skrócona definicja flaneryzmu – „bezcelowa przechadzka”:

skrzydłem oszklonym przebiegła ulica  
w szybie zobaczyłem autoportret starca

to była najpiękniejsza wystawa obrazów  
jaką zwiedziłem w tym mieście  
[ZO, 108]

Przywoływany wcześniej wiersz *Cztery nowele* [ZO, 208] to przecież zapis czterech różnych zdarzeń, łącznie z zacytowaną przypowieścią o monecie pozbawionej „znaczących” stron, zdarzeń, które prowokują do rozmyślań natury nieco bardziej ogólnej, ale przede wszystkim pozostają one zdarzeniami: chwilami w czasie, zaobserwowanymi migawkami, nieoczekiwanymi zajściami. Potwierdzają tę intuicję o wadze zdarzenia (zdarzenia miejskiego, podkreślić warto, gdyż dla miasta charakterystycznego i tylko w mieście możliwego) uwagi w *Dwóch oddechach*. Opisane w nich spacerunki i – dzięki nim – spotkania z nieznanymi lub dawnymi znajomymi każą myśleć o mieście zdarzeń przede wszystkim jako mieście spotkań. Fragment *Tajemnica spotkania* (a według Matywieckiego „każde spotkanie, umówione czy niespodziewane, jest tajemnicą” [DO, 190]) mówi o wierszu Vladimira Holana, w którym opisane jest pewne spotkanie po latach: „Odbywa się – nieumówione – na starym moście miejskim. W tym jest sens istnienia wielkiej ludzkiej zbiorowości: samo miasto jest «mostem». Na «moście miasta» ludzie odkrywają nieprzypadkowy sens przypadkowych spotkań. Przez wieki społeczność wzajemnymi spotkaniami podtrzymuje swoje istnienie” [DO, 191].

Pozostaje kwestia najtrudniejsza: „Głosolalia dźwięku, materii i czasu, / Bóg z niej świat składa i trzeba to opisać: [...]” – jak brzmi imperatyw zawarty w *Balladzie ulicznej* z *Poematów i wierszy miejskich* [ZO, 85-87]. Miasto, przestrzeń, poszczególne miejsca wymagają specjalnego języka, ale jak opisać brak, przestrzeń zatartą i przebudowaną, miasto, którego nie ma? To język – przede wszystkim – bardzo prywatny, osobisty, naznaczony doświadczeniem biograficznym, w skrócie: doświadczeniem wojennego zniszczenia świata i organicznej więzi z miejscem / miastem jako świadkiem tego zniszczenia:

[...] czy widzisz przymiotniki na ulicy  
przechodzą od rzeczownika do rzeczownika określają określają  
to my jesteśmy przymiotnikami [...]  
[Przymierzalnia, *Poematy i wiersze miejskie*, ZO, 92]

Można powiedzieć, że właściwie w całej twórczości Matywiecki używa – by odwołać się do jego własnej propozycji – „czcionek pamięci, przestrzeni i zniszczenia” [*Ballada uliczna*, ZO, 85-87]. Nawiązując do początkowych rozważań: nie mamy powieści Piotra Matywieckiego o mieście (o Warszawie), ale – na prawach hipotezy – moglibyśmy, jak Plath, uczynić pewne porównanie. Znajdowałyby się tam (w powieści) wszystkie pasaże i sklepowe wystawy, ulice i chodniki, kamieniczne atlasy i kariatydy, balkony, place zabaw, pomniki. A nawet: chodnikowe płyty, wystające krawężniki, numery tramwajów, szyldy sklepowe, śmietniki. Tu – w poezji Piotra Matywieckiego – znajdujemy raczej negatywy realistycznie pojętych rzeczy: ich cienie, braki, pustki, miasto podziemne i miasto z chmur<sup>15</sup>. Pozostaje przywołać wycięty z cytowanego wcześniej wywiadu fragment:

Warszawa jest też miastem zbudowanym na pustce wszystkich swoich grobów i chociaż brzmi to jak nieznośny banał, a nawet jak emocjonalny i moralny szantaż, to jest przez to tym bardziej dotkliwe, wyzywające i prowokujące. Kto nigdy, chodząc po Warszawie, nie wdepnął w taką pustkę i nie zorientował się, że tak naprawdę chodzi w nicości, ten niewiele zrozumiał ze świata, o którym można powiedzieć, że jego wielka wojna skończyła się d o p i e r o kilkadziesiąt lat temu<sup>16</sup>.

W *Balladzie o szczerym mieście* [*Ta chmura powraca*, ZO, 516-517] pojawia się opis ogrodzonej przestrzeni – pustki, która kiedyś była:

Byłem tu dawniej kilka razy  
i to musi wystarczyć,  
skoro Warszawa kiedyś była  
i to musi wystarczyć.

---

15 Wyraźna opozycja między miastem podziemnym, wartościowanym pozytywnie („I radość: są granice ziemi!”) a miastem podniebnym („Bo tam, pod słońcem – nie...”) pojawia się w wierszu o incipicie „Noc. Otwieram drzwi. Wchodzę” [*Ta chmura powraca*, ZO, 513]. Jednocześnie przywołane tu chmury – ważne dla tomu i całej twórczości Matywieckiego – nie pozwalają zapomnieć o ich holokaustowym, czarnym odcieniu.

16 *Obowiązek radykalnej odwagi*, op. cit.



Cała sytuacja liryczna rozpięta jest (palimpsestowo) między kiedyś a dziś: przed murem jest dziś, za murem – kiedyś, a ostateczną cezurę wyznacza domofon w murze, znak upływu czasu, znak współczesnej techniki, znak braku porozumienia pomiędzy tymi dwiema czasoprzestrzeniami:

Miejsce zamknęło się na swoje szczęście  
i nic nie wie o moim nieszczęściu.

Oto Warszawa, nie tak często przecież w omawianej twórczości, nazwana została po imieniu. Jest ona „bez wiary”, „otwarta przez wojny”, „szczerą”, którą to szczerłość rozumiemy jednocześnie jako swoistą prawdomówność czy nagość („i to musi wystarczyć”), jak i pustkę (szczerę pole), pojętą przestrzennie i (mnemo)mentalnie. W próbie nazwania tej pustej przestrzeni pojawiają się pytania, które można by uznać za kwintesencję „wierszy miejskich” i (nie można o tym zapominać – „wierszy warszawskich”) Piotra Matywieckiego: „Co tu było? Kto tu był?”

## Ile – tyle w *Marzeniu o powieści*

Zyniowi – dziecku drugiego miasta

### Ile miasta

Poezja Piotra Matywieckiego terroryzowana jest przez sześciany słów tyleż trudnych i wielkich, co ogólnych, silnych, ale paralizujących swoją pojemnością, zbyt ryzykowną, by jej zawierzyć, zbyt istotną, by ją zignorować: Wszechobecne, Zawsze, Wszystko, Chwila, Czas, Słowo, Milczenie, Istnienie, Nieistnienie, Koniec. To tylko niektóre z nich – nigdy rozbuchane, zawsze schludne, na ogół pozbawione epitetów, dobrze pilnują swoich granic – pomimo licznych interwencji wyobraźni i nadzwyczajnej cierpliwości piszącego.

Naturalnym zaś odruchem czytającego rzuconego na takie pojęciowe głębie, w łódce wiersza, w której za jedno wiosło służy wyobraźnia, a za drugie paradoks, skazanej na dryf bez kotwicy tak poręcznej jak upodobanie filozoficzne czy tendencja literacka (Matywiecki w swoich rozmyślaniach okazuje się przeraźliwie samodzielny), jest oswojenie jakiegoś punktu zaczepienia. Od niego można by zacząć rozumienie tej poezji, za jego sprawą gdzieś się zagnieździć, umieścić i zaadoptować ją do swojego życia i umysłu. Jednym z takich zaułków tematycznych jest miasto.

Łatwe do zidentyfikowania w obrazie poetyckim, dzięki bezpośrednim i podstawowym doświadczeniom życiowym niemal każdego czytelnika tej poezji, to skarbnica kodów do obrazowego świata metafor. Nawet w krótkich i bardzo ogólnych popularyzatorskich notkach o twórczości poety lub w recenzjach tomików o podobnym charakterze Piotr Matywiecki nazywany jest poetą miasta, twórcą poezji miejskiej, czy też lokowany przez gorliwie nowoczesnych w nurcie *urban poetry*.

Kiedy diagnozy wyprzedzają samo czytelnicze doświadczenie i bierzemy do ręki kolejne tomiki, okazuje się, że wiersze o mieście są bardzo rozproszone, ono samo zaś często zaszyfrowane w metaforach mieszkania, zawarte w pojedynczych obrazach albo wersach. Jeśli jednak chodzi o celowe intensyfikowanie tematu, to *Poematy i wiersze miejskie* oraz tomik *Ta chmura powraca*, gdzie znajdziemy kilka mistrzowskich realizacji tego motywu, dzielą ponad dwie dekady bogatej twórczości tego autora, w której chociażby refleksja religijna i problem żydowskiej tożsamości stanowią zdecydowane dominanty. Dziecinadą wydaje się statystyczne rozliczanie ważności wątków poetyckich, jednak w tym wypadku nie służy ono małostkowemu wypominaniu, lecz ma za zadanie zwrócić uwagę na ciekawą rzecz. Nie jest ambicją tego szkicu udzielenie odpowiedzi na pytanie, jaką rzeczywistość przestrzeń zajmują i jaką rolę odgrywają w tej poezji miejskie wiersze Matywieckiego. Ale jednego

możemy być pewni, że zarówno czytelnicy, jak i krytycy bardzo chcą, by było to miejsce ważne i takim je czynią. I te czytelnicze intuicje wskazują na swoistą cechę ujawniającą się, gdy poezja Matywieckiego lokuje się w miejskim krajobrazie.

Jest w mieście coś takiego, co najbardziej wymyka się paraboliczności tej poezji. Co osadza czytelnika w konkretnym miejscu na ziemi, przy konkretnym kamieniu porzuconym przy konkretnej ulicy, która, rzadko mamy co do tego wątpliwości, jest ulicą warszawską. Warszawa bywa nazywana po imieniu i równie często pojawia się po prostu jako miasto. W takim samym stopniu zabieg ten umieszcza metropolię w symbolicznym uniwersum kulturowym, jak i uniwersum naszego doświadczenia życia w jakimś mieście, a jednocześnie jest wyrazem poufałości między poetą a **tym** miastem, które często mówi o nim i do niego jak matka do dziecka: „synu”, „córko”, „dziecko”, zamiast użyć jego imienia, bo w tym akurat momencie to łącząca ją z nim więź jest treścią komunikatu, nie zaś indywidualność jestestwa, którą wydobywa imię.

Warszawa, miasto jako miejsce jego życia i – twierdzi poeta w *Balladzie ulicznej* – także miejsce jego śmierci, sprawia, że obcowanie z nim staje się formą permanentnego nawyku, więc nie sposób ominąć je, pisząc. Jest częścią struktury bycia i umysłu, wrasta w tkankę myśli i obrazów poezji tak, że co i rusz wychyla się drobiazgami życia codziennego, spycha na prywatne uliczki, zmusza do jeżdżenia autobusem i kasowania biletu, nie pozwala się zredukować do abstrakcyjnych pojęć. Bo choć poezja autora *Twarzy Tuwima* często postrzegana jest w kategoriach nurtu prywatnego – nie znajdziemy w niej wielu wierszy-epifanii, wierszy, które osnute są wokół jakiegoś szczegółu, drobiazgu życia codziennego, nie da się z niej zrobić wypisu zawartości kieszeni, z pewnością nie jest to poezja rzeczy. Ale jeśli już mielibyśmy gdzieś szukać „zoomu” na rzeczywistość, to zawsze w mieście, w miejskim mieszkaniu, na ulicy, w szparze chodnika ukrywającej niedopalki papierosów.

Nie ulega wątpliwości, że Matywiecki pisze coś na kształt „tekstu warszawskiego”, którego rekonstrukcja z pewnością byłaby ciekawa, stanowiłaby podsumowanie tej gałęzi poetyckiej twórczości Piotra Matywieckiego, tutaj jednak wystarczy powtórzyć zasadniczą konstatację Toporowa, twórcy idei tekstu miejskiego jako kulturowego świadectwa: „Tekst petersburski nie jest zwyczajnym wzmacniającym efekt zwierciadłem miasta. Jest on konstrukcją, za pomocą której dokonuje się [...] przemiana realności materialnej w wartości duchowe [...]”<sup>1</sup>. Tekst miejski, który przechowuje w sobie ta poezja, jest może rozproszony, ale – jak się przekonamy, obrazowo spójny – ze znamienymi kontynuacjami w miarę upływającego czasu. I jest to tekst – nie oszukujemy się – raczej ponury i pełen samotności, choć nie oskarżycielski. Nie leży w duchu moralnej lojalności Matywieckiego obarczanie winą bliźniego za wzrastające poczucie osamotnienia i nieumiejętność odnalezienia własnego celu

---

1 W. Toporow, *Miasto i mit*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2000, s. 49-50.

w tkance społecznego życia. Rozgrzeszenie bliźniego sprawia, że to wizja głęboko uwewnętrzniona i tym bardziej dojmująca.

Jak przystało na solidny tekst kultury **to** miasto jest miejscem życia i śmierci, samotności, wędrówki, zamieszkania, jest labiryntem, palimpsestem, domem, pamięcią i zapomnieniem, radością i rozczarowaniem, ale tylko raz staje się miejscem marzenia. Może poprawniej byłoby napisać: przedmiotem marzenia, ale z biegiem czytania i rozumienia jednego wiersza przekonujemy się, że miasto nie tylko uległo przetworzeniu w poetyce marzenia, ale też pozwoliło mu się w nim ulokować, stało się jedynym możliwym domem pewnego pragnienia.

*Marzenie o powieści*, zamykające tom *Powietrze i czerń*, będące zarazem utworem zamykającym tom wierszy zebranych *Zdarte okładki*, który ukazał się w tym samym, 2009 roku, jest wierszem frapującym i przełomowym, zawierającym oryginalne dla tej twórczości przetworzenie tematu miasta. Ryzykowne wydaje się nadawanie rzeczom przypadkowo finalnym finałowych znaczeń. Jednakże wiersz ten zwraca na siebie uwagę niespotykanym obrazem, innym niż dotychczasowe portrety Warszawy. Nie wyłączając miasta z wątku biograficznego twórcy, łączy je (choć nie wprost i przewrotnie) z wątkiem metapoetyckim, autotematycznym, ujawniając sploty miasta i poezji, poezji i poety, poety i miasta. Dlatego warto zaryzykować nadużycie i czytać ten tekst jako stojący na granicy *Zdartych okładek* i *Widowni*, która głęboko już naznaczona doświadczeniem starzenia się, niesie za sobą wątki rozliczeniowe także dla tematu miasta. Takie jest marzenie, takie jest miejsce marzenia w środkowej strofie wiersza:

Niech miasto zgęstnieje, niech wreszcie ludzie  
wrosną w kamienie, chcę, żeby brodzili w niskich niepodogdach  
a suchymi chmurami klekotali w myślach, jakiś pokarm  
powinien ich skupić przy stołach, dobry, jednoznaczny,  
a głód rozpraszać w samotnościach, ale ciasno,  
na zapas, na dobrobyt. Niech będą architektury  
kościste, anegdoty w nich jak serca w żebrach.  
I ten, kto przejdzie się ulicą, będzie jutro wiedział,  
że wczorajszy dzień zmienił się w całe jego życie,  
choć życie nie zmienił. Nikt za nim nie pójdzie,  
bo już obie strony Nowego Świata zblizną się do siebie  
i nikogo nie przepuszczą.

Niech zerwie umowę.

[ZO, 661]

## **Ile miasta, ile marzenia**

Pytaniem istotnym jest, dlaczego marzenie o powieści to w istocie marzenie o mieście? Jeżeli zanurzymy ten tekst w uniwersum kulturowym, odpowiedź narzuca się sama i choć nie okazuje się myląca, łatwo przykrywa inne, mniej oczywiste motywacje. Mogłoby chodzić po prostu o to, że miasto staje się niezbędnym ogniwem w rozwoju powieści, osiągając apogeum wspólnego rozkwitu w XIX wieku w powieści społecznej, której najznamienitszym autorem był Balzac, aż po wiek XX, kiedy świadomość procesów urbanistycznych znajduje żywe odbicie i jest niemal konstytutywną cechą modernistycznej realizacji gatunku. Wydaje się więc rzeczą najbardziej oczywistą wpisanie tematu takiego jak marzenie o powieści w pejzaż miejski.

Jednak choć poezja Matywieckiego jest poezją głęboko mądrą, nie jest poezją intelektualną. Oznacza to tyle, że wykorzystywanie historycznoliterackich matryc do uzyskania poetyckich sensów nie leży w jej naturze. Źródłem doznań, które ona rejestruje, są zawsze prywatne detonacje, nawet te posiadające zapalnik kulturowy, nawet te, a może zwłaszcza te, które próbują wysadzić albo rozbroić wspomniane w pierwszym akapicie tyleż perfekcyjne, co niedostępne pojęcia.

W tym kontekście, a także w związku ze specyfiką i znaczeniem miasta dla Matywieckiego, nasuwa się wniosek, że marzy się o rzeczach bliskich, które są przedmiotem pragnienia, i miasto może w naturalny sposób zająć taką pozycję. I nie ma problemu z marzeniem o mieście, ale przecież winniśmy pamiętać, że marzy się tu miastem o powieści! Musi zatem chodzić o jakieś właściwości tej unii, o siły drzemiące w formule powieści, które pozwalają nadać miastu inne oblicze; o szanse, możliwości, specyficzne jakości, które pozwalają myśleć miasto w sposób piękny, utopijny i błogi. Cechy, które w ogóle chcą, a może każą w pierwszej kolejności opowiadać, konstruować miasto. A może, odwracając tok rozumowania z wcześniejszego akapitu: nie tradycja wpisuje miasto w marzenie, ale właśnie ona razem z miastem zostaje w to marzenie wpisana? Jest jakąś częścią prywatnego życzenia?

Tak oto stworzył się kalejdoskop intrygujących pytań i kwestii do rozstrzygnięcia: na czym zbudowany został znak równości między miastem i powieścią? Czy miasto jest powieścią, czy to raczej powieść o mieście? Jakie wartości dla miasta implikuje fakt, że jest powieścią? Wreszcie, co z tego wynika dla powieści, a jeśli dla niej, to i dla poezji? A te pytania z kolei przywołują dalsze, wymagające jeszcze bardziej zawikłanych odpowiedzi: czy jest to po prostu marzenie, czy marzenie poety? Marzenie o życiu jak w powieści, czy marzenie o napisaniu powieści?

Zanim jednak przedrzemy się do marzenia, musimy zmierzyć się z obrazem miasta z rzeczywistości podmiotu lirycznego. Mówiąc językiem powieści: marzenie to fikcja, a istnienie tej powieści też jest fikcją, poetycką inkluzją w rzeczywistym obrazie świata, w którym egzystuje podmiot liryczny. Wizja osadzona została jak zapatrzona oko

między jedną a drugą, pierwszą i ostatnią powieką strofy, rzeczywistego dziania się miasta, które już raz tak nazwano:

To miasto  
jest powieką włóczęgi  
zasypiającego w głodzie wieczoru,  
  
sytego w nocnym śnie,  
obudzonego obojętnym spojrzeniem.

Jestem powieką włóczęgi.  
[*Legenda*, ZO, 511-512]

Powieka należy do poety-włóczęgi, zmęczona, opadająca, wyczerpana, chroniąca przed widokiem upadku, dająca tylko iluzoryczne wytchnienie przed „miastem urągającym sumieniu”. W tym mieście poeta jest głodnym włóczęgą, który nie może się nakarmić żadnym duchowym pokarmem, bo nie został dopuszczony do wspólnoty mieszkańców. I choć w *Marzeniu o powieści* powieka tekstu okazuje się skonstruowanym narzędziem interpretacyjnym, doskonale powieliła ten wzór: jest strofą poety, pierwszą strofą wiersza, spoza granic marzenia, jest obrazem zboliałego i czyhającego labiryntem życiowych schematów miasta:

Miasto obolałe od ulic przechodzonych,  
place sine od imprez i wieców.  
Mały kawałek Ziemi  
A tak ludźmi obrażony.  
[ZO, 661]

Między jednym a drugim mgnieniem powieki lokują się cytowane wcześniej wersy marzenia, mury miasta zbliżają się, zagarniając przecinające je trakty ruchu: przechodzone, sine, w dwójnasób obrażone. Podwójnie, bo przede wszystkim naruszone, fizycznie skaleczone, ale też obrażone w sensie abstrakcyjnym – ich godność zostaje znieważona ludzką obecnością. W marzeniu arterie bólu znikają. Miasto zrasta się, jakby leczyło rany. Znika także przyczyna bólu – punkty ruchu, przemieszczający się ludzie.

Nie zostają jednak zaanektowani przez miasto-potwora wbrew swojej woli, wrastają w niego jak rośliny, są centrum procesu, współsprawcami tej integracji. Nowe miasto ukształtowane jest na obraz człowieka, architektura przejmuje cechy naszej anatomii. „Kościste architektury” tracą charakter inżynierski, to szkielety budowli na kształt ciała ludzkiego, chroniące ważne dla organizmu-miasta organy – serca, którymi są

ludzie i związane z nimi zdarzenia. Szkielety, osnowy dla opowieści, które twardym mięszem swojego zintegrowanego znaczenia kształtują i organizują sensy dziejącego się, organicznie z nimi związanego życia. Ten organizm funkcjonuje fabularnie – spleciony ze zdarzeń, miejsc i osób.

Jego najmniejszą jednostką somatyczną jest anegdota, z nieskomplikowanym, ale szczerym ładunkiem gatunkowym: trochę humoru, trochę dydaktyki, z mocną puentą, nawet jeśli miałyby to być... śmierć. Wyrazistość w miejsce obojętności, czuły chichot w miejsce nieskoordynowanego gwaru publicznych „eventów” (z całą ich ortograficzną i fonetyczną niezręcznością i obcością). Anegdota jak jedno uderzenie serca. Życie w rytmie anegdot, z których każda pompuje porcje życiodajnej fabuły do krwiomiastoobiegu. A może – sięgając do jej etymologicznych korzeni, mają to być zdarzenia „nie-do-publicacji”, nie prowokujące oklasków, bez ambicji czegoś ekstrordinaryjnego, prywatne, intymne, ale proste.

Oniryczne piękno tego obrazu jest nieprzekładalne. Splota się w jedno życie kamienia i człowieka. Brodzić w niepokodach i chmurami klekotać – mówić do siebie przepływem obłoków, pięknych, fantazyjnych, bezinteresownych, a zatem niewinnie groźnych i pogodnych. Może znaczy to tyle, co żyć pod niebem, formami powietrza; oddychać, porozumiewać się obłokami pary unikającej ostrej i niewystarczającej do porozumienia definitywności słów. Przerzutnia, przepływająca lekko jak obłok między jednym a drugim wersem, czyni z pokarmu fizykalnego także wyklekotany w głowie pokarm dla ducha; oba „dobre i jednoznaczne” potrzebne są do tworzenia więzi wspólnotowych „skupiających przy stole”. Mieszkańcy są więc w każdym znaczeniu tego słowa najedzeni, jak również pogodni – dosłownie i w przenośni.

Wejście w to miasto, przejście przez takie miasto jest oczyszczające i ocalające. Subtelnie i dyskretnie przechadzka ulicą zostaje skojarzona z biblijnym obrazem wędrowki przez Morze Czerwone. Zwykle „przejąć się” nabiera mocy archetypicznego przejścia, potęguje znaczenia fleksyjnej różnicy, kiedy zbliżające się falangą pierzeje Nowego Świata przywodzące na myśl monumentalny pion wód morskich, łączą się ze sobą, kończąc się wejściem do nowego świata. Ta różnica pozwala nam sądzić, że ulica z historii prywatnego istnienia, obdarzona witalną mocą zrastania się, zrastania siebie z kimś, jest zarazem bramą i obietnicą innego, lepszego świata-miasta. Przechodzący już nie „zasiewają bruku jałowym ziarnem kroków” jak w *Teatryku pana K. z Poematów i wierszy miejskich*, przejście ulicą jest anektującym gestem zagnieżdżenia, w którym spełnia się tautologiczna formuła zamiany czegoś w całe życie, pozostawiając samo życie niezmienionym. Jest to formuła połączenia mniejszego z większym, samotnego z oczekującym, cierpiącego ze sprawiającym ból, podczas której ujemność jednego zamienia się w komplementarność wspólnego.

Marzenie kończy się nieoczekiwanie i gwałtownie frazą oderwaną od jego stroficzego rdzenia, odosobnioną w samotnym wersie, której definitywność podkreśla trzeci raz powtórzona, rozkazująca partykuła „niech”. Pierwsza wycelowana jest

w substancję miasta („Niech miasto zgęstnieje”), druga tchnie życie w martwe szkielety domów („Niech będą architektury/kościste”), zaś ta trzecia – „Niech zerwie umowę” – jest wezwaniem do wyzwolenia, wielkiego finałowego otwarcia-zerwania, którego wykonawcą ma być nowy mieszkaniec miasta, niepostrzeżenie zajmujący pozycję podmiotu w tym marzeniu-zakłęciu. Konatywność tego zdania nie jest rozkazem, wpisana w magiczo-sprawczą funkcję języka jest raczej zaklinającym stwierdzeniem tego, co powinno zostać zrobione i pozwala nam włączyć ten wers w strefę marzenia. Gwałtownie wyrzucony poza nawias marzonego miasta, czytelnik nie wie, jakie właściwe umowy mają być zerwane, czy coś tu zostało niedomarzone, czy raczej jest w takim stopniu oczywiste, że nie potrzebuje wyjaśniania.

### Tyle zamknięcia

Żeby zauważyć oryginalność tej strofy i zrozumieć istotę marzenia, trzeba wrócić do innych tekstów miejskich, które na różną skalę objawiają wspólną cechę: niemal wszystkie obdarzone są jakąś metaforą zamknięcia. Zaczynając od „zjednoczonego państwa skrytek” we wspomnieniu z miejskiego dzieciństwa w *Miejscach* otwierających *Poematy i wiersze miejskie*, czy dobitnie zamkniętego okna z podwójną szybą, które otwiera się tylko szybą trzecią, „szybą otwarcia” w *Balladzie ulicznej*, poprzez uwięziony w miejskiej utopii „[...] sen / na linach // kołyszący się odruchowym więziennictwem” do moralitetowego precyzyjnego opisu w *Mieście*:

błyskawicznie elektronicznym systemem gwarantowane antywłamaniowe zabezpieczenie drzwi blacha, blokady wyciszenie zamki uszczelnienie okien taśmą nierdzewną i żaluzje przeciwsłoneczne [...]

w związku z plagą dzikich widoków przypominamy, że jest rzeczą niedopuszczalną hodowanie otworów w schronach i wnękach bezpańskie otwory zagrażają mrokom część schronów i wnęk jest zawidoczniejsza. [ZO, 141]

Rzec można także, że *Ballada o szczerym mieście* jest poetyckim wykładem ontologii pustki<sup>2</sup> postmodernistycznego miasta, poświęcona miejscu, które zostaje wykrojone i odcięte murem od jego tkanki, zaznaczone, a nawet powołane do istnienia przez zamknięcie. W *Sobowtórze* przechodzień zmuszony przez miasto do wędrówki, rozproszony przez kadry płyt chodnikowych zostaje wchłonięty przez sarkofag ulicy, nim dojdzie do jej końca; zamiast być traktem ruchu, staje się ona unieruchamiającym grobem. To kilka mniej lub bardziej dobitnych

---

2 E. Rewers, *Ontologia śladów i pustek: w stronę miasta-palimpsestu*, w: *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005.



przykładów, których odcieni nie trzeba tu interpretować (choć z pewnością są tego warte), by uznać, że układają się w jakąś tendencję, wzór, będący zapisem nierozzerwalnej zależności miasta i zamknięcia.

*Marzenie o powieści* nie przynosi zmiany, która byłaby doskonale wieńczącą te rozmyślenia wołtą. Znamienne jest, że nawet w marzeniu nie można wyzbyć się podstępnej anektującej grawitacji miasta. Jednak dotychczas było w tym zamykaniu coś bolesnego, skrytego, samotnego, bardziej ubogiego niż silnego. W marzeniu zmienia się kierunek tej w istocie zwrotnej siły, która jawiła się jako gest miasta skierowany ku niemu samemu. O diametralnej różnicy świadczą przyimki. Dotychczas miasto zamykało się „przed” czymś lub kimś, „na” kogoś lub coś. Teraz miasto otwiera się, by pozwolić się czemuś w sobie zamknąć, wrosnąć w nie – zintegrować, utworzyć wspólnotę zjednoczoną pierwotnym prostym rytuałem: razem jedzącą, wspólnie myślącą, wytwarzającą i respektującą wartości. Paradoksalnie nie samotność, ale uczestnictwo pozwala na ukształtowanie się indywidualności i poczucie znaczenia. Tym właśnie jest zmiana, która staje się naszym życiem, niczego nie zmieniając – jest nią zrozumienie idei znaczenia, nadanie znaczenia i przyzwolenie na własne znaczenie. Promieniowanie sensu dodaje istotności, nie naruszając istoty rzeczy.

Wszystko to wydaje się piękne, ale i naiwne zarazem. Naiwność zaś, choć upragniona przez Piotra Matywieckiego jako cecha jego poezji<sup>3</sup>, nie jest domeną jego samego jako podmiotu piszącego. Nie powinien ujść naszej uwadze fakt, że w przeciwieństwie do obrazu ucieczki narodu wybranego z Egiptu, nie ma tutaj cudu rozwarcia podwoi, frontowe ściany domów trwają rozwarte jak pułapka, która zamyka się, „by nikogo nie przepuścić”. Wprawia w konfuzję w nakreślonej przed chwilą wizji marzenia konstatacja: „Nikt za nim nie pójdzie”. Strony Nowego Świata zbliżają się do siebie, by odciąć jednych, nie przepuścić drugich. Nie może nam umknąć, że takie przywołanie obrazu Ziemi Obiecanej jest dosyć ambiwalentne.

Niczego nie można być pewnym w przypadku poezji i marzenia, lecz nie wydaje się, żeby było tutaj celem skażenie wizji dwuznacznością, prowadzącą na różne bieguny. Paradoksalność nie jest domeną tego miasta. Chyba raczej mamy do czynienia ze skrajnością zjednoczenia tak ścisłego, że zmierza do ocalającego rozproszenia siebie w tkance miasta – we wszechogarniającym znaczeniu.

## **Tyle powietrza**

Marzenie osamotnionego na wyspie miasta ma w sobie coś z retoryki zaklęcia Prospera – ową władczą partykułę „niech”. „Niech” rzucane jak zaklęcie na miasto, na czas, na życie, które może okazać się niczym więcej, tylko umową, już bez władzy nad tym, kto ją sygnował. Jest tu coś z entuzjazmu i pragnienia podszytego

---

3 Cf. P. Matywiecki, *Posłowie*, ZO.

nadzieją, radości, która przez kilka sekund trwania w marzeniu pozwala czuć jego prawdziwość.

Ale marzenie nie ma sprawczej siły magii. Wielkie otwarcie – zerwanie umowy, nie są po to, by salwować się ucieczką, ale by stać się wolnym – jest dokonana z premedytacją fikcją literacką, powieścią przeciw! Tymczasem trzeba reagować, trzeba uciekać. Dolna powieka tekstu, końcowa strofa – jest właśnie ucieczką. O jej porażce mówi każda warstwa tego wiersza:

Lodówka rozmrożona, wymyta, wytarta z wilgoci, wywietrzona.

Zamknięte kurki gazowej kuchenki, wajcha na rurze przekręcona.

Okna zamknięte, trudno, będzie duszno.

Można wyjść.

Ucieka i coraz dłuższym pazurem odcina od siebie ciało wstydu.

Milczy.

Z bankomatów wyciąga strumienie żwiru.

Nie musi jeść ani mieszkać, zabija powietrze.

[ZO, 661]

Nagle objawia się nam nudna i definitywna zwięzłość rzeczywistości w gołych oznajmieniach, pozbawionych czaru przerzutni. Nic tu się z niczym nie łączy, nie miesza, nie sugeruje, nie znaczy inaczej. Każdy rzeczownik, każdy byt, każde jestestwo jest oddzielne, z wyraźną granicą istnienia w wersie i rzeczywistości – zaznaczoną kropką. Marzyciel spisuje w myślach pedantyczną listę rzeczy, które zwykle muszą być zrobione przed bardziej definitywnym wyjściem. Rozpoznajemy rytualną nudę towarzyszącą misterium rozmrażania lodówki. Skrobania, wydłubywania, pocierania, wycierania kilkakrotnie tych samych powierzchni z trudno dostępnymi załkami; ekspresja czułości niewspółmiernej do żywionych wobec przedmiotu uczuć. Przekręcanie wajchy na rurze to już czynność innego kalibru, wymaga więcej determinacji, znajomości anatomii domowej instalacji, niekiedy użycia specjalistycznego narzędzia. Wreszcie zwyczajowe zerknięcie na kuchenkę i kontrola okien, likwidacja przeciągu, a co za tym idzie wszelkiego ruchu powietrza, pozwalają mu wyjść.

W automatycznym przeblysku wahania, o którym świadczy ambiwalentna konstatacja „trudno, będzie duszno”, przez chwilę dajemy się zwieść wrażeniu, że może nastąpi jakiś rychły powrót. Marzyciel sam przed sobą rozwiewa to złudzenie, zamienia banalne „można wyjść” na ucieczkę, z sukcesem, jeśli miała nim być zmiana porządku rzeczy i uczuć, nawet jeśli są one częścią niemal apokaliptycznej fantasmagorii.

Jednak nie odchodzi aż tak przegrany, jak się wydaje. Teraz on dyktuje warunki w świecie objętym umowami. Przede wszystkim dokonuje aktu zemsty w postaci inwersji zdarzeniowej. Przejmuje inicjatywę, blokuje, odcina, zakręca, zamyka okna, kurki, dopływy tego, co tak biednie pozwalało mu egzystować. Wyzbywa się, żeby

nie zostać wyzbytym. Ucieka od miasta i siebie. Wydłużający się pazur jest nie tylko znamię agresywności, ale też sprawia, że widzimy go jako figurkę w krwistym świetle zachodu słońca, kiedy cienie rosną, zyskują przewagę nad nagle karlejącym ciałem i niwelują jego byt. Zmienia się teraz w drapieżnika. Przekreśla wszystkie gesty swojego uczestnictwa.

W książce *Wiersze na wietrze*, w rozdziale *Formy powietrza (notatki, wypisy)*<sup>4</sup> Paweł Próchniak wyróżnia intrygującą i wdzięczną kategorię poetycką, wspólną dla różnych formacji i odosobnionych jednostek w polskiej poezji XX-wiecznej. Są nią „formy powietrza – obłoki, wiatr, oddech”<sup>5</sup>. Krytyk nie podejmuje się wprowadzić „spisania historii ich dziejów”, czyni jednak coś w rodzaju opisowego katalogu najbardziej charakterystycznych, najważniejszych programowo i najoryginalniejszych w sensie metaforycznego obrazowania egzemplów tego zjawiska. Są tam obłoki Andrzeja Sosnowskiego, które stoją na straży „pisarstwa nieufnego wobec gotowego sensu”<sup>6</sup>, stając się oznajmicielami „poezji, która zdaje sobie sprawę z czystej retoryczności języka”<sup>7</sup>. Jest tam powietrze wyzbyte tlenu, zbyt płytkie, dławiące jak knebel, reprezentatywne dla formacji młodych poetów debiutujących w latach 90., stające się metonimią „męczącej atmosfery podszytej fikcją ideologii”<sup>8</sup>. Przepomniane zostają niemal konstytutywne dla twórców Nowej Fali metafory oddechu i oddychania. Pojawia się jeszcze wiele innych nazwisk, wiele innych form powietrza.

Nikt jednak nie był tak agresywny jak ten uciekinier z marzenia, który wyzbyty ciała, pozbawiony mowy, środków wymiennych otaczającej go rzeczywistości, zabija powietrze. Oto zwycięstwo. Jedyne, zdaje się mówić poeta, które można odnieść, zwycięstwo dobrowolnego odcięcia i wykluczenia, nie tylko z miasta, ale z jeszcze bardziej elementarnej przestrzeni egzystowania – atmosfery. Czego oznaką jest to wykluczenie? Po co zabijać powietrze? Żeby nie oddychać? Żeby nie pozwolić sobie żyć? Żeby udaremnić życie innym? Żeby wyzbyć się wszelkich przejawów istnienia? Dobitnie mówiąc – czy jest to metafora samobójstwa? To może zbyt melodramatyczne rozwiązanie jak na wiersz operujący tak subtelnymi środkami.

Wizja „zabijania powietrza”, skontaminowana z najbardziej odległych fizycznie zjawisk, zanim się zastanowimy, instynktownie wywołuje w naszej głowie kuriozalny obraz człowieka dźgającego nożem pustkę. Tymczasem marzyciel działa przeciw pedantycznie, z premedytacją. Szybko wymyśla, że jedyną możliwością zabicia jest tu morderstwo przez uduszenie. Umył lodówkę, zakręcił wodę i gaz, zamknął okna. Te banalne gesty odcięcia są metonimią zapowiadanego otwarcia, zerwania umowy, złamania kodu zamknięcia.

---

4 P. Próchniak, *Formy powietrza (notatki, wypisy)*, w: *Wiersze na wietrze (szkice, notatki)*, Kraków 2008.

5 *Ibidem*, s. 257.

6 *Ibidem*, s. 259.

7 *Ibidem*, s. 258.

8 *Ibidem*, s. 270.

Miasto realne zagarnia i instytucjonalizuje wszelkie przejawy życia, nawet te, które nie są bezpośrednio odpowiedzialne za funkcjonowanie jednostki w zbiorowości, ale które służą jej fizycznemu podtrzymaniu. Za wszystko da się wystawić rachunek. Poprzez odmowę jedzenia, mieszkania i oddychania bohater wiersza wypisuje się z gry ustalonych zasad, wpływów i zależności. Nie może tego dokonać jak w marzeniu, przez somatyczną komunie, wybiera więc inny rodzaj skrajności, chce wyeliminować z porządku swego życia oddychanie, powietrze. Odrzucenie tak elementarnych zasad funkcjonowania, o których nie myślimy nawet w kontekście zasady, tylko odruchu, to ewokacja najgłębszego z możliwych aktów zaprzeczenia. Nie odrzucenie jawnej reguły, ale jej zdefiniowanie po to – by móc tego dokonać.

Jest to jednak pyrrusowe zwycięstwo. Wyzierająca z niego desperacja odsłania ogromne pokłady rozpacz. Wydaje się bowiem, że niepodważalną zasadą życia marzyciela, jego miłością – jest miasto. Jeśli nie można żyć w mieście, nie można żyć nigdzie.

## **Ile powieści**

Dlaczego zatem marzenie jest powieścią, a powieść jest o mieście? Czy raczej marzeniem jest miasto, bo miasto jest powieścią? Albo może po prostu: i powieść, i miasto są marzeniem? Moglibyśmy zatrzymać się w tych dociekaniach, poruszając się w obszarze bardzo rozbudowanego dyskursu miasta modernistycznego, rejestrowanego czułym okiem flâneura, dla którego „doznanie etyczne staje się katalizatorem scalania i krystalizacji tożsamości podróżującego, jest wyzwaniem interpretatora podejmującego trud, nie jak u reportera – akceptacji, lecz świadectwa pełniącego funkcję ocalającą. Zapisu tyleż nakierowanego na odbiorcę, co będącego aktem autokratycznym, powrotem ku źródłom podmiotowości”<sup>9</sup>. W obliczu jawnych porażek tak definiowanego flâneura w miejskim świecie poezji Piotra Matywieckiego, można byłoby uzupełnić ten dyskurs o rodzącą się filozofię post-polis<sup>10</sup>, rozbudowanego i samotnego do granic możliwości miasta-upiora, w którym już nikt nie przechadza się, by patrzeć i poszukiwać sensów, ale każdy przemieszcza się pozbawionym widoków, zakopanym pod ziemią metrem, byle dalej, byle szybciej.

Miasto ujęte w ramy tych przenikających się dyskursów przyniosłoby przyzwoite studium zagadnienia. Zarazem jednak uronilibyśmy najważniejszą w jego charakterze rzecz – że jest ono miastem-powieścią. Powieść zatem rysuje się tutaj jako organizująca

---

9 K. Szalewska, *Pasaż tekstowy. Czytanie miasta jako forma doświadczenia przeszłości we współczesnym eseju polskim*, Kraków 2012, s. 59.

10 Cf. E. Rewers, *op. cit.*

forma duchowa, zawierająca życiodajne składowe, które stały się elementem konstrukcyjnym marzenia.

Nie trzeba szukać głęboko w teorii czy filozofii powieści, już oschłość słownikowego hasła może pokazać, na czym polega atrakcyjność tego marzenia. Zgadujemy, że nie ma to być powieść balansująca na granicy rodzajów, eksperymentalna, z autoreferencyjnymi ambicjami poezji. W końcu jest to marzenie poety, który z jakiś powodów próbuje oddać się we władanie pierwiastkom innym niż poetyckie. W tym wypadku skojarzenie z XIX-wieczną auktorialną narracją wydaje się pożądane, celowo przywoływane przez temat miejski.

Marzenie o powieści jest tęsknotą za teleologicznością świata. Rzeczywistość przedstawiona układa się w fabułę, splecioną z wątków, na które z kolei składają się połączone ze sobą w sposób przyczynowo-skutkowy zdarzenia, a każde z nich, nawet najbardziej epizodyczne, odgrywa swoją rolę w konstruowaniu celowości owego świata. Wspaniałość miasta-powieści wynika z oczywistości rządzących nim zasad.

Fabuła obdarzona jest łaską bezpośredniego opisu materii świata przedstawionego. Wpisane w nią niepowtarzalność i samodzielność znaczeniowa zdarzenia, którego sensory ogólne wynikają z jednostkowego przebiegu, stają się swego rodzaju receptą na wyjście poza ramy symboliczności czy uogólniające dążenia alegorii, należące do repertuaru podstawowych narzędzi zaciemniania sensów w poezji. Być może w takim ukształtowaniu powieści podmiot liryczny upatruje szansy dotarcia do realnej tkanki miasta.

Ale najważniejszy i najbardziej kuszący jest chyba status narratora, możliwość umieszczenia siebie poza ramą świata przedstawionego. Jego egzystencja dokonuje się gdzieś w niezdefiniowanym pomiedzy, które całe staje się spojrzeniem skierowanym na zewnątrz, pustka niewiedzy o tym miejscu wydaje się kojąca. Nie chodzi tu o pospolite poczucie władzy; marzenie o powieści nie jest pragnieniem władzy demiurga, który wpływa na losy bohaterów i może ciskać ich w kapryśne objęcia losu, skazywać na cierpienie lub obdarzać przychylnością fortuny. Chodzi raczej o skromną potrzebę dystansu, bycia wyjętym poza nawias cierpienia i szczęścia, dystansu, który umożliwi snucie opowieści. Zatem wybór między poezją a prozą to kwestia decyzji udziału albo wyłączenia. Wszechogarniająca, anektująca metaforyka miasta marzenia jest tym właśnie. Nie tylko wizją spełnionego mieszkańca polis, ale narratora, który przy pomocy kreacji i opowieści wniknął do jego wnętrza, rozpoznał jego sensory i opisał je. Najwyraźniej miasto można opowiedzieć tylko powieścią.

Tak zbliżyliśmy się do bolesnego sekretu tej poezji – choć nie odpowiedzieliśmy jeszcze jawnie na pytanie, dlaczego właśnie miasto zostaje włączone do porządku marzenia o powieści. Jej scalająca prostolinijna siła może przecież opowiedzieć i uobecnić wszystko. Poeta jednak marzy o powieści miastem właśnie dlatego, że od kilku dekad nie pozwala mu się ono opowiedzieć.

Jeśli miasto marzenia okazuje się powieścią, żywiołem opowieści – to występując

w tej poezji niemal zawsze jako metafora zamknięcia, każdorazowo staje się świadectwem, wyznaniem, świadkiem pewnego rodzaju narracyjnej niemocy autora i jego wierszy. Moc opowieści jest mocą tradycji, pamięci, porządku, sensu, scalania, opisu, upamiętnienia – tego wszystkiego, za czym podmiot liryczny tęskni, ale czego Matywieckiemu brakuje w prywatnym i twórczym życiu. Oczywiście nie z powodu braków w talentach artystycznych, ale z uwagi na rodzaj empatii, sposób odczuwania i interpretowania świata (można powiedzieć, że jest w tym bliski Różewiczowi, ale nie tak okrutny i desperacki w swoich formach i tematach poetyckich jak autor *Szarej strefy*).

Dzięki ekscesowi marzenia orientujemy się, że miasto to newralgiczny punkt, wywołujący po imieniu ducha milczenia, staje się świadkiem niemoty podmiotu lirycznego, uwięźnięcia w milczeniu, które z czasem zamienia się w świadomy wybór, jawny akt odmowy opisywania i mówienia. Być może niemoc opowieści jest hołdem dla miasta którego już nie ma, ale „które było i to musi wystarczyć” (*Ballada o szczerym mieście*, [ZO, 516]).

### **Tyle milczenia**

Trzymając się matematycznego języka, miasto w tej poezji okazuje się wzorem z przynajmniej dwoma niewiadomymi, z których pierwsza jest topiką zamknięcia, a druga widmem milczenia. Nie trzeba nawet zadawać sobie trudu interpretowania metafory, tak jak miało to miejsce w przypadku rozpoznawania pierwszej niewiadomej. W tych samych wierszach, które uwidoczniły nam jej dyskurs, jak również w kilku innych z repertuaru miejskiego, napotkamy bezpośrednie eksplikacje milczenia: w *Widowni*, w wierszu o incipicie „Zanim wejdzie w czyjeś spojrzenie”, w *Syrinxie*, *Legendzie*, *Sobowótźrze*, w *Marzeniu o powieści wreszcie*. Metaforyzowanie go byłoby niepotrzebną kurtuazją, sztucznością gestu poetyckiego, nieszczerością, które obce są poezji Piotra Matywieckiego. Tam, gdzie milczenie nie zostało nazwane wprost, często daje się chłonać, jest wyczuwalne, emanujące z ciszy rekwizytów i obrazów. Momentami krotochwilna natura obserwatora wyłania niekiedy z przestrzeni miasta wątki prawie-sytuacyjnego dowcipu, czasem ześle okruczeń autoironii, ale zdarzają się one rzadko i zawsze ulegają melancholijnemu zamyśleniu.

W ostatnim jak dotąd tomiku pod tytułem *Widownia* problem milczenia przybiera definitywny kształt i zostaje zwerbalizowany. To, co w *Marzeniu o powieści* było przecuciem, tutaj stało się faktem. W pięknym, nigdy jeszcze tak bardzo dosłownym i bliskim Warszawie wierszu *Droga z Palcu Trzech Krzyży nad Wisłę* zostaje wyrażona wprost odmowa opowieści. Oczywiście milczenie i niechęć do snucia opowieści to nie to samo. Ale cała spisana tu historia pewnego marzenia pozwala nam ujrzeć je w jednoczącym procesie gradacji – tak, że w tym miejscu stają się swoją naturalną konsekwencją.

Przesuwające się przed naszymi oczami kolejne sceny, zauważone detale, podsłuchani ludzie są wspaniałym wcieleniem flâneurskiego rzemiosła. Jednak podmiot liryczny chce być tylko tym, przez którego te obrazy przepływają, nie chce rejestrować chwil, nie ma intencji ich przygarnięcia i rekonstruowania. Podkreśla przypadkowość tych miniatur, zaznaczając na początku brak celowości ich spisania: „Zebrałem i przemieszałem” [W, 73]. Tak jakby pragnął ująć im znaczenia, nie obdarzając ich odgórnie nadaną nicią sensu. Już jej nie poszukuje, ale powiela gest marzyciela, odcina od siebie napływające strzępy sensu, to, co nie przybrało kształtu znaczenia, ale chciałoby go mieć:

Nie chce się wiedzieć,  
co między czym się dzieje,  
Nie wiedzieć –  
to moje opowiadanie.  
[W, 75]

Karty notatników, pamiętników zamiast zapełniać się pismem, teraz pustoszeją, ich miejsce zajmuje zaimpek nicości:

Nic o mnie nie wiadomo –  
to mój dziennik, pamiętnik.  
[W, 28]

Dociekanie powodów tego należy już chyba do innej opowieści: starości, ostatnich rachunków, szacowania zysków i strat, korzystania z krótkich minut zimowego słońca. Być może też wraz z senilnością wkroczyło do tej poezji zrozumienie, że nic, żadne marzenia, poetyckie podstępny i literackie triki nie uchronią nas od straty. Odmowa opowieści jest więc kontynuacją rodzinnej tradycji milczącego pamiętania, bolesną schedą po ojczymie:

Mam go w sobie, niemego, i kiedy chodzę,  
każe mi w każdym miejscu wędrowni, jak w osobnym słowie,  
być nim, Abramem Grynbergiem, bo sam  
nie chce znaczyć.

Kiedyś miał bliskich dalekich –  
nie opowiada. Codzienną  
skórą zamkniętej duszy  
boi się dotykać opowieści,  
odetchnąć otwartymi płucami

wszystkich lat.

[W, 89]

„Amator widowisk” miejskich najwyraźniej oszacował już „odległość/ między marzeniem a wiekiem biologicznym” [ZO, 89]. Warszawa-Miasto nie doczeka się już chyba swojej powieści. Zapieczętowana, zamknięta zostaje w dobrych rękach:

Duchu Święty w Warszawie

sam sobie miasto otwórz,

omiń radość i rozpacz,

szoruj asfalt jak ja.

[W,77]



Aleksandra Wójtowicz

### Nie-miejsca post-traumatyczne – wokół *Trzech traktatów* Piotra Matywieckiego<sup>1</sup>

Pochłaniająca całkowitość i ogólność nicości jest więc dzisiejszemu życiu narzucona abstrakcją granic „przed” i „po”, które ustanawiają nie-miejsce i nie-czas teraźniejszości.  
[KG, 153]

#### Nie-miejsca post-traumatyczne, czyli o potrzebie rozróżnienia

*Kamień graniczny* Piotra Matywieckiego to opowieść o niemożności opowiedzenia, mówienie nie-mówieniem, podróż do nie-miejsca. To retoryczna potyczka z ograniczonością słowa i wyobrażeń, które nie są w stanie sprostać tematowi Zagłady, stanowiącej o załamaniu czasoprzestrzeni – załamaniu na poziomie egzystencjalnym i filozoficznym. „Skomplikowane zdania pozornie oddają [tu] bezwład myśli”<sup>2</sup>, „tamtej rzeczywistości nie da się wyobrazić sobie z perspektywy normalności”<sup>3</sup>, „wobec tamtego doświadczenia truchleje język i wyobraźnia” – by przywołać słowa pierwszych recenzentów.

Biorę w siebie umarłych – to pozostawia mi moją tożsamość (podwojenie „ja”, albo podwojenie „nie-ja”), ale odbiera mi świat jako treść tożsamości, jako mnie samego” [...] Nieistnienie umarłych zawsze jeszcze istnieje w istnieniu. [KG, 139]

Słowa autora o nie-byciu i tożsamości prowadzą do rozważań o miejscu, które, będąc, nie istnieje. Matywiecki pokazuje konieczność posiadania punktu odniesienia, punktu rozpoznawalnego i współgrającego z naszym pojmowaniem rzeczywistości. Nieistnienie objawia się jego brakiem w realnym miejscu. To spostrzeżenie autora staje się preludium do filozoficznego spojrzenia na nie-miejsce. Przestrzeń *Zagłady* nie może być czytana jako obszar rzeczywisty, bo już nim nie jest, a urzeczywistnienie go w wyobraźni czyni niemożliwym charakter zbrodni, jakie się w nim dokonały. Dla dzisiejszego odbiorcy ulokowanego w jego obrębie nie jest miejscem kaźni i umierania, choć znajduje się w tej samej przestrzeni geograficznej, nie zaistnieje w nim już nigdy wymiar tamtego

- 
- 1 W artykule wykorzystałam badania, które prowadziłam w ramach pracy nad projektem „Geopoetyka” finansowanym przez MNiSW w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki, moduł 2.1., nr grantu 21H 11 0010 80.
  - 2 R. Pietrzak, *Mysł o Zagładzie*, „Nowe Książki” 1995, nr 1, s. 29.
  - 3 A. Nasilowska, *Świadectwo wobec nicości*, „Res Publica Nova” 1994, nr 9(7), s. 74.

doświadczenia, które umożliwiłoby odczytanie jego istoty, pozwoliłoby na jego uobecnienie. Negacja przestrzeni – negacja śmierci – śmierć jest w pewnym znaczeniu tryumfem, najradykałniejszym wyrazem rozłąki, takiej, jaka dokonać się może w przestrzeni” [KG, 140] – pisze Matywiecki. Jego nie-miejsce związane jest z negacją śmierci, nie zaś z antropologicznym umiejscowieniem (zdeterminowanym kulturowo) i owa cecha stanowi o braku możliwości zestawienia tej kategorii mówiącej o miejscach Zagłady z nie-miejscem w rozumieniu Marca Augé<sup>4</sup>.

Książka Matywieckiego – oprócz tego wszystkiego, co w niej już rozpoznano jako wyraz niewydolności języka dla niewyobrażalności masowej śmierci – jest także dowodem na niemożność zaaplikowania geokrytycznych narzędzi w czystej formie do skategoryzowania miejsc naznaczonych traumą. W przypadku nie-miejsc hipernowoczesności wyeksponowany zostaje brak powiązań interpersonalnych i ubóstwo życia społecznego w porównaniu z miejscami zanurzonymi w historii. Mówienie o Zagładzie uruchamia ścieżkę ujęć filozoficznych, w których nie-bycie i nie-miejsce<sup>5</sup> należą do innych porządków. Tranzytywność i problem tożsamości w ponowoczesnych miejscach publicznych nie mogą być użyteczne w odniesieniu do miejsca, którego wyobrażenie i upamiętnienie staje się niemożliwe z braku punktu odniesienia, a negacja przestrzeni jest elementem ucieczki od myślenia o śmierci ulokowanej dawniej w jej obrębie. Tak pojmowane nie-miejsce nie ma odbicia w miejscu rzeczywistym tu i teraz, choćby znajdującym się na obszarze dawnego obozu Zagłady. Muranów, dla odwiedzających go mieszkańców XXI wieku<sup>6</sup> pozostanie dzisiejszym Muranowem, przywołanie „tamtej” rzeczywistości jest tylko elementem narracji i projekcji wyobraźni, która działa analogicznie do procesu odbioru dzieł literackich czy innych wykładników fikcjonalności. Autor *Trzech traktatów* wskazuje, iż miasto stojące na ruinach getta funkcjonuje wysiloną sztucznie realnością, a istniejąc w ten sposób, nie-istnieje. To „pogrobowe miasto”, które wypiera fikcję o dawnej Zagładzie, przez co „konstrukcje nicości” wmontowane są tu w konstrukcje istnienia. Realność jest wysilona, ponieważ nie da się odnaleźć w języku i sposobie pojmowania dzisiejszego świata dróg urzeczywistnienia „tamtych wydarzeń” we współczesnej świadomości.

---

4 Pisząc o miejscach w rozumieniu Marca Augé, opieram się na jego pracy: *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, przedm. W. J. Burszta, Warszawa 2010.

5 Podobnie nie-miejsce w ujęciu Michela de Certeau akcentujące przemieszczanie i brak trwałego charakteru nie jest zbieżne z nie-miejscem post-traumatycznym. Cf. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008 oraz M. Augé, *op. cit.*, rozdział III: *Od miejsc do nie-miejsc*.

6 XXI wieku lub końca XX., gdyż rozprawa Matywieckiego powstała na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku.

Figury przestrzenne ufundowane na gruncie rozważań nad Holocaustem, np. „nie-miejsca pamięci” wskazywane przez Lanzmanna (*les non-lieux de la mémoire*)<sup>7</sup> należałoby ustawić po stronie nie-miejsc pojmowanych w sposób, w jaki czyni to Matywiecki. Należy rozróżnić nie-miejsca rozumiane dwojako. Proponuję tu wprowadzenie podziału na „nie-miejsca hipernowoczesności”, znane z koncepcji Marca Augé, oraz „nie-miejsca post-traumatyczne”<sup>8</sup> – do nich zaliczam nie-miejsca, o których pisze właśnie Piotr Matywiecki. Na poparcie teorii, iż wskazane przeze mnie rodzaje nie-miejsc należą do innego porządku, wymieniam kilka podstawowych różnic<sup>9</sup>. 1. Moment wyjściowy decydujący o ich zaistnieniu w obrębie danej przestrzeni jest zasadniczo różny: n-m. hipernowoczesności biorą początek z ponowoczesnej kultury (zurbanizowanej, tranzytywnej i cechującej się wysokim poziomem rozwoju technologicznego), podczas gdy n-m. post-traumatyczne ufundowane są na destrukcji wszelkiej kultury, w przestrzeniach, gdzie postęp zastąpiła degradacja wartości i utrata wszelkiego człowieczeństwa. 2. n-m. hipernowoczesności cechują się zderzeniem wyalienowania jednostki w tłumie z wytworzeniem chwilowej i nietrwałej tożsamości zbiorowej, charakterystycznej dla przestrzeni tranzytywnych, niemożliwość zatrzymania się w ich obrębie; w n-m. post-traumatycznych masowość Zagłady uruchamia istnienie pustki, a tranzytywność zostaje zastąpiona zamknięciem i unicestwieniem. 3. n-m. hipernowoczesności nie są miejscami antropologicznymi, nie przywołują dawnych miejsc; n-m. post-traumatyczne istnieją w obrębie obszarówznaczonych wiecznym piętnem tragicznych wydarzeń historycznych, były i są punktami związanymi z określoną lokalizacją, jednak takimi, w obrębie których doszło do załamania ciągłości kulturowego trwania (niewyobrażalność zbrodni uniemożliwia czytanie miejsca za pomocą tradycyjnych kategorii badawczych). 4. n-m. hipernowoczesności to przestrzenie publiczne, charakteryzujące się anonimowością i zanikiem granic kulturowych; n-m. post-traumatyczne to miejsca przymuszonej obecności cierpiących, charakteryzujące się anonimowością odmiennego typu, bo bezimiennością ofiar masowej Zagłady, a właśnie przynależność do rasy i danej kultury stanowiły tu wyrok śmierci. 5. n-m.

---

7 Termin przywołuję za Romą Sendyką, która cytuje Lanzmanna: „Te zdeformowane miejsca nazywam nie-miejscami pamięci. Jednocześnie konieczne jest by ślady przetrwały [ ... ]”. C. Lanzmann, *Les non-lieux de la mémoire*, w: *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, red. M. Deguy, Paryż 1990, s. 290, cyt. za: R. Sendyka, *Przyna – zrozumieć nie-miejsce pamięci*, w zbiorze: *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, wybór, red. i wstęp D. Czaja, Wołowiec 2013, s. 278-279.

8 P. Matywiecki posługuje się terminem „nie-miejsce”, wprowadzam określenie „post-traumatyczne”, by doprecyzować jego specyfikę w odróżnieniu od funkcjonujących terminów, jakimi posługują się M. de Certeau, M. Augé i kontynuatorzy tej ścieżki myślenia.

9 Cechy nie-miejsc w rozumieniu Augé określam w oparciu o wspomniane dzieło: M. Augé, *Nie-miejsca...*, *op. cit.* Cechy nie-miejsc post-traumatycznych formułuję na potrzeby proponowanego przeze mnie rozróżnienia, odnosząc się do sensu *Trzech traktatów* Piotra Matywieckiego.

hipernowoczesności stoi w opozycji do miejsca, które poprzez „zamieszkanie” czy „zawłaszczenie” staje się nośnikiem sensów, n-m. post-traumatyczne ma filozoficzno-egzystencjalny wymiar, przestało być miejscem poprzez załamanie sensów konotowanych ulokowaniem w momencie wprowadzenia w nie pustki jako synonimu niewyraźności masowej śmierci, która się w nim dokonała. 6. n-m. hipernowoczesności – milionowy tłum nowoczesnego miasta; n-m. post-traumatyczne – masowość Zagłady uruchamia istnienie pustki. „Zostaliśmy przygotowani na nicosć getta, zrobiono w nas «nie-miejsce» na getto, abyśmy po czasie swoim istnieniem w nicości zajęli to «nie-miejsce»” [KG, 152] – pisze Matywiecki. Zatem nie-miejsce ma szerszy zasięg, nie-miejsce *Trzech traktatów* lokalizuje się nie tylko w przestrzeni dawnego getta, ale także w świadomości dzisiejszego mieszkańca Warszawy.

Zagłada umarłych getta jest nie-formą ich nie-bytu w naszej pamięci, ale przecież oni w tej pamięci postaciowo się utrzymują – jest więc ta zagłada jakąś konstrukcją niepamięci w pamięci, konstrukcją nicości wmontowaną w świadomość. [KG, 151-152]

### **Heterotopia niemożliwa**

Krytyka historyzmu Michela Foucaulta postuluje otwarcie wyobraźni historycznej i ściśle z nią splecionej wyobraźni socjologicznej na głębsze zrozumienie przestrzenności życia ludzkiego (nie jest odrzuceniem wyobraźni historycznej, ani też zastępowaniem historyzmu spacjalizmem)<sup>10</sup>. To próba ustawienia nie-miejsca post-traumatycznego<sup>11</sup> na linii heterotopologii Foucaulta jako takiego, które kumuluje sensy i ukazuje niewydolność kolejnego narzędzia geokrytyki w obliczu miejsca Zagłady. O ile druga zasada heterotopologii mówi, iż heterotopia może pełnić różne funkcje na przestrzeni wieków, nie przestając istnieć (np. cmentarz)<sup>12</sup>, o tyle pierwsza zasada sformułowana przez Foucaulta i definicja heterotopii uniemożliwiają odczytanie miejsca Zagłady jako miejsca heterotopicznego. Wskazują one, że przypuszczalnie nie ma w świecie takiej kultury, która nie wytworzyłaby heterotopii, czyli rzeczywistych miejsc, wyznaczanych wraz z kształtowaniem się społeczeństwa w danej kulturze, reprezentowanych i odwracanych. Heterotopie są najczęściej powiązane z warstwami czasu (IV zasada Foucaulta) i mogą zestawiać w jednym realnym miejscu liczne przestrzenie niekompatybilne ze sobą (III zasada). Kiedy zadajemy sobie pytanie o świadomość Zagłady, jak pisze Matywiecki, „dawniej «nie ma», to koniugacja

10 Na ten temat cf. E. W. Soja, *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford 1996, rozdział: *Heterotologies: Foucault and the Gohistory of Otherness*.

11 I jako takie traktuję w całym tym artykule miejsca, o których pisze Piotr Matywiecki.

12 Te i inne wskazywane przeze mnie cechy miejsca heterotopologicznego przywołuję za Michelelem Foucaultem, cf. M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6.

«jest» przez czas śmierci” [KG, 137]. Czasoprzestrzeń ulega załamaniu, a masowa Zagłada czyni niemożliwą dekonstrukcję czasoprzestrzennego palimpsestu, ponieważ „żywe myślenie o żywotności umarłych” zostaje unicestwione. Niemożliwe jest odczytanie odsłon miejsca następujących po sobie w czasie, kiedy ogrom cierpienia wyparł wszelkie sensory w nim zapisane (przed i po). Przywołując Fichtego, Langmana, Swifta, Borgesa, Leśmiana, etc., Matywiecki akcentuje zaprzeczenie świadomości w próbie wyobrażenia sobie niewyobrażalnego. Zestawienie miejsc heterotopicznych (wytwarzanych przez dane kultury, w oparciu o interakcje i język) z miejscem Zagłady (nie-miejscem post-traumatycznym) pokazuje, że „nicność” obejmuje degradację na wszystkich poziomach. W momencie unicestwienia kultury, gdy śmierć i myślenie o niej zastępuje wszelki relacje, a wzorce ulegają zniszczeniu, nie można mówić o metamorfizie miejsca, o nośnikach sensu.

Myślenie (pamięć) o kimś uprzytomnia tego kogoś we mnie – bezpośrednio, bez rozłąki, pozaprzestrzennie, w jakimś „nigdzie”, choć przecież z namiastkowym odwzorowaniem przestrzenności, ze skomplikowaną konstrukcyjną geometrią bytu zakreślającego granice „nigdzie”.

[...] Spontanicznie tworzą się metafory przestrzenne, jakby „nigdzie” było przestrzenią! – Bo to jest względne, płytkie „nigdzie”, mające z bytem wspólną granicę bytu–niebytu, myśliniemyśli, życia–śmierci. [KG, 141]

### **„Montaż” wobec Pierwszej Przestrzeni<sup>13</sup>**

Autor *Trzech traktatów* zaznacza, że żyjący człowiek ma świadomość własnego życia – „jest”. Czytanie przeszłości, uprzytomnianie sobie śmierci minionych dokonywało się poprzez świadomość obecności i własnego jestestwa. Masowość śmierci uniemożliwia jakąkolwiek identyfikację i spojrzenie przez pryzmat własnego ja. Przestrzeń skoncentrowana na rzeczywistym świecie, opartym na realnym partycypowaniu i przetwarzaniu rzeczywistości w perspektywie Matywieckiego jest dzisiejszą Warszawą; jest miastem istniejącym tu i teraz, którego kształt dla obecnych w nim dzisiaj, determinuje wszelkie wyobrażenie. Odczytywanie znaczeń miejsca Zagłady (ulożonego w obrębie tych samych współrzędnych geograficznych) jest możliwe tylko na drodze wyobrażeń zbudowanych w oparciu o relacje i opowieści, dzisiejszy obraz getta to obraz mass-mediów, trudno dostępne staje się niezafalszowane wyobrażenie o nim, ponieważ dla dzisiejszego „ja” ulokowanego w Warszawie XXI wieku nieosiągalne jest wykreowanie wizji miejsca Zagłady – znalezienie punktu

---

13 Kategorie Pierwszej i Drugiej Przestrzeni zapisują zgodnie z formą przyjętą w dziele E. Sojy – wielką literą, bez cudzysłowu.

odniesienia w realnym miejscu.

Miejsce rzeczywiste Edward Soja nazywa Pierwszą Przestrzenią – jej perspektywa skoncentrowana jest na „rzeczywistym” świecie materialnym, to zjawiska, które da się empirycznie zmapować<sup>14</sup>. Istnienie w Warszawie po Zagładzie według Matywieckiego jest sztucznie skonstruowane. Montaż, mający swój pierwowzór w zniknięciu Żydów, zajęciu ich miejsca (w założeniu) przez aryjską rasę uległ przetworzeniu i rozegrał się w inny sposób – „Po wojnie mieszkańcy Warszawy odczuwali ów niezawiniony wstyd, że oto dokonuje się «montaż» inny: najpierw «odgruzowywanie», później budowa nowej dzielnicy” [KG, 164].

### **„Pustka” wobec Drugiej Przestrzeni**

Najpierw (przed wojną, przed czasem getta) w życie codzienne wprowadzona została nicość, a później dopiero (po getcie) nasze codzienne istnienie zawisło w nieistnieniu, w nicości. Zostaliśmy przygotowani na nicość getta, zrobiono w nas „nie-miejsce” na getto, abyśmy po czasie swoim istnieniem w nicości zajęli to „nie-miejsce. [KG, 152]

Nicość, jak pokazuje Matywiecki, stanowi integralny element rzeczywistości po Zagładzie. Miasto stojące na gruzach „tamtego” miejsca, posiada sztuczną realność, wymuszoną – „istniejąc, nie-istniejąc”. Niemożliwym jest uruchomieniem pokładów wyobrażeń czerpiących z otaczającej rzeczywistości, które zdołałyby oddać treść, zapisaną w miejscu wobec tak niehumanitarnej zbrodni. Pogrobowe miasto, jak je nazywa autor *Kamienia granicznego*, wypiera świadomość o „tamtym” miejscu. Nicość zatem jest integralnym elementem istnienia ponieważ nie można znaleźć punktów wspólnych miejsca Zagłady z realnym miejscem, w jakie się przeobraziło – następuje wyparcie, gdyż język i pamięć, odnoszące się do masowości śmierci, nie zdołają współgrać z doświadczeniem „tu i teraz”. Jednak owa pustka stanowi element zawieszenia, niepamiętanie o czymś nie jest równoznaczne z jego nieistnieniem – przedmiot nie-pamięci musi zatem być gdzieś ulokowany. Jeśli nie można go zlokalizować w Pierwszej Przestrzeni (miejsce getta nie uobecni się w polu odbioru dzisiejszych mieszkańców Muranowa), musi znajdować się w przestrzeni innego rodzaju, w przestrzeni „pomiedzy”.

Drugi tor myślenia o przestrzeni (obok przestrzeni realnej) według Sojy

[...] stworzony jest z idei na temat przestrzeni, z przemysłnych re-reprezentacji ludzkiej przestrzenności w formach mentalnych i kognitywnych. Zbiegają się one w większym lub

---

14 Cf. E. Soja, *op. cit.*

mniejszym stopniu z przestrzenią postrzeganą (*perceived space*) i przestrzenią pomyslaną (*conceived space*) Lefebvre'a<sup>15</sup>, przy czym o tej pierwszej często myśli się jako o „rzeczywistej”, zaś o tej drugiej – jako o „wyobrażonej”<sup>16</sup>.

Jednak jak skonstruowana (lub zdekonstruowana) jest reprezentacja przestrzeni naznaczonej post-traumatyczną pustką, w sytuacji kiedy przestrzeń „pomyślana” porażona została doświadczeniem masowej śmierci?

### Na styku dwóch światów

Wskazane tu dwie perspektywy przestrzenne wyróżnione w *Thirdspace* (realną i wyobrażoną) Soja łączy za pomocą kategorii Trzeciej Przestrzeni. Ujęcie to akcentuje „roztrojenie” wyobraźni przestrzennej, które badacz odnosi m.in. do „wyobrażeń o miejscach rzeczywistych”. Zatem, stosując uproszczenie<sup>17</sup>, próba topograficznego spojrzenia na temat Zagłady niemożliwa do zamknięcia w geokrytycznej typologii, znajduje pierwiastki wspólne z tym transdyscyplinarnym ujęciem.

Masowa zagłada dla autora *Kamienia granicznego* jest przedmiotem myśli, wnika w czasoprzestrzenne układy oraz wpływa na użycie języka. Deixis stanowi w tym ujęciu kategorię filozofii języka i nauki o języku, która jest głęboko wmieszana w pozajęzykowe strefy świadomości. Przywołując sądy np. E. Benveniste, autor jako sytuację deiktyczną wskazuje:

W tej oto godzinie i pod tym adresem, w centrum jakiegoś „tu i teraz”, jest człowiek i z wnętrza tej swojej czasoprzestrzennej sytuacji mówi do drugiego człowieka, przebywającego obok.

[...] musimy w mownych wyobrażeniach przenieść się czasowo i przestrzennie w centrum sytuacji komunikacyjnej drugiego człowieka, jeśli z nim rozmawiamy. Jedną deixis musimy połączyć jego i siebie. [...] w jakimś czasoprzestrzennie odwzorowanym nie-

---

15 E. Soja formułując kategorię Trzeciej Przestrzeni obok koncepcji heterotopii Foucaulta, opiera się na rozpoznaniach H. Lefebvre'a, zaprezentowanych w dziele *Produkcja przestrzeni*, dotąd nieprzetłumaczonym na język polski.

16 E. W. Soja, *Introduction*, w: *idem, op. cit.*, przeł. O. Mastela – fragment książki Sojy, w tłumaczeniu O. Masteli ukaże się w antologii *Transkrypcje przestrzeni. Poetyki, teksty krytyczne, komentarze*, pod red. K. Rdzanek, A. Wójtowicz, A. Wróbel.

17 Nie podejmuję tu dość rozbudowanego u Sojy wątku zastąpienia binarności pojmowanej jako „albo/albo” (*either/or*) logiką „zarówno... jak i.../a także...” (*both/and also*). Przyjęta przeze mnie terminologia została wypracowana podczas seminarium translologicznego, które odbyło się w IBL PAN z udziałem tłumaczki Olgi Masteli i pod opieką naukową prof. Marka Zaleskiego. Nie rozwijam też w kontekście nie-miejsc post-traumatycznych Matywieckiego kwestii poszerzenia przez Soję ujęcia historyczno-społecznego o aspekt przestrzenności, gdyż problem ten wymaga osobnego studium.

czasoprzestrzennym „ja” trzeba znaleźć, kategoriami języka uczasoprzestrzennić, „miejsce-nie-miejsce” dla drugiego: tego obok mnie, tu-i-teraz nieobecnego, tego umarłego<sup>18</sup>.

Poczucie „ja” staje się w *Trzech traktatach* czymś nie ego-centricznym, zmasowanym. Trzecia Przestrzeń zawiera pierwiastki deiktyczne, staje się przecięciem przestrzeni realnej i wyobrażonej – w przypadku urzeczywistnienia się wyobrażenia o zagładzie, jest „nie ego-centriczna”. Matywiecki zaznacza, że w podświadomej formie językowej utrwaliła się postać zamknięcia przestrzennego (było nim getto) i ona narzuca się wyobrażeniu o Warszawie. Druga kwestia związana jest z wyobrażeniem getta, które utrzymuje się „w obiektywnie danych przestrzennych i czasowych realiach świata, w kalendarzach i na mapach jakby niezależnych od egocentrycznej deiktyczności”<sup>19</sup>. Zatem można rozumieć, iż moment zaistnienia getta w przeszłości wpłynął destrukcyjnie na kształt czasoprzestrzeni oraz zakłócił deiktyczność. Załamuje się przestrzeń mentalna. Deiktyczne pęknięcie rozgrywa się w obrębie świadomości i wewnętrznych obszarów, odpowiedzialnych za czasoprzestrzenną orientację. Jednak oddziałuje ono na rzeczywistość, na postrzeganie realnej przestrzeni i niemożność języka, nie zamyka się tylko w przestrzeni wyobrażonej, a lokuje się w punkcie ich przecięcia w obrębie Trzeciej Przestrzeni. Jest ona naznaczona niemożnością jego lokalizacji na terenie dzisiejszego miasta. To przechowalnia pustki, która wyrasta z traumatycznej Pierwszej Przestrzeni czasu minionego. Niemożliwe jest współistnienie „tamtej” przestrzeni z przestrzenią realną, musi ona zostać zepchnięta, ale i jednocześnie przechowana gdzieś „pomiędzy” w wymiarze przecięcia świata realnego z wyobrażonym.

Otwartość i elastyczność proponowanego ujęcia otwiera ścieżkę spojrzenia na „nie-miejsce” z *Trzech traktatów* jako moment przecięcia się przestrzeni realnej i wyobrażonej. Moment chwilowego zmaterializowania się treści wypartej z przestrzeni mentalnej (ze względu na traumę doświadczenia) i niemożliwej do zrekonstruowania w odniesieniu do współczesnego miejsca, kryjącego w sobie grozę przeszłości. Jednak ta nie-pamięć, nie-miejsce i nie-istnienie, o których pisze Matywiecki są wciąż obecne choćby właśnie w niemożności ich wypowiedzenia, w rzutowaniu na sposób dzisiejszego spoglądania w przeszłość, a owa cienka linia pomiędzy zafałszowaną przestrzenią realną i zdławioną przestrzenią wyobrażoną jest miejscem styku, miejscem, gdzie Pustka odzyskuje głos.

---

18 *Ibidem*, s. 174- 175.

19 *Ibidem*, s. 178.



### Z przestrzeni sceny

Tom *Widownia* z pozoru wydaje się typowym zbiorem wierszy pisanych z perspektywy zbliżającego się kresu, zbiorem pożegnalnym. W dodatku został jakby nadmiernie uporządkowany – każdą z czterech wydzielonych w nim części Piotr Matywiecki zatytułował wyraźnie i jednoznacznie: *Liryki, Traktaty, Ballady, Wyznania*. Jednak już w wierszu otwierającym tom, a zatytułowanym prowokacyjnie *Epika*, pojawia się niepokojąco często powtarzane i odmieniane na różne sposoby słowo „wszystko”. Zapowiedź stworzenia swoistego podsumowania życia szybko okazuje się – jak zazwyczaj – projektem rozpoznawanym jako niemożliwy, skazonym u zarania przez tkwiącą w mowie ułomność, skazującą człowieka na bolesną osobność, a poezję na nieuchronną niewyraźność:

To będzie światowa wystawa wszystkiego.

Ale tylko jeden człowiek może ją przygotować,

jeden – dla siebie.

[W, 5]

„Muzeum słowa «wszystko»” spowija ciemność. Wyrażona chęć bycia światłocieniem, ciemnego mówienia i widzenia, to w istocie kolejne dookreślenia własnej kondycji, obciążonej niepochwytnym lękiem i nieustannym niespełnieniem. W zakończeniu utworu pada pytanie: „Jak można wszystko schwycić niczym?”. Odpowiedź może być jedna: przez sygnowane jednostkowym doświadczeniem przetwarzanie utrwalonego w zbiorowej świadomości przekonania, że podejmowane wysiłki są zarazem konieczne i skazane na niepowodzenie. Stąd ostateczna deklaracja zamykająca *Epikę* z gorzką ironią – „Odczarowałem i znienawidziłem słowo «wszystko». / Będę mógł opowiedzieć i opisać wszystko” [W, 6]. Epickie „wszystko”, od dawna uznane za projekt niemożliwy, uzurpację i naiwne roszczenie, przełożone na język poezji, jest powtórzeniem wcześniejszych rozpoznań Matywieckiego, zbieraniem uprzednio podejmowanych tematów, rozwijaniem wątków, dookreślanie wizji. Poeta czyni to jednak, mając świadomość, że jakiegokolwiek porządkowanie będzie niecelowe, a zabiegi scalania zaprzeczałyby istocie jego twórczości.

Klamrą dla wyrazistego prologu jest krótki, pozbawiony tytułu, ostatni wiersz z czwartej części tomu. Matywiecki uruchamia w nim ton osobistego wyznania, podsumowania, które nieodmiennie musi tchnąć goryczą:

wiersze pisałem prosto i otwarcie –  
zanim coś powiedziały wysłuchały się same

dlatego nie słyszano ich  
uważano za zbędne  
[...]

odwracam wiersze milczeniem do ludzi –  
wszystko słyhać  
[W, 93]

Zwracanie się do anonimowej, nie do końca pochwytnej publiczności z pustej przestrzeni sceny jest gestem nacechowanym rozpaczą – w ostatecznym rozrachunku „słyhać wszystko”, tylko wtedy, gdy owo „wszystko” jest ciszą, milczeniem, nicością. Widownia skryta w ciemności pozostaje niewiadomą, natomiast przemawiający z oświetlonej sceny wie, że zostanie poddany surowej ocenie. Skazany też na mimowolne, a nawet mimowiedne obnażanie swoich słabości. Przekaz z kolei może rozbić się o obojętność słuchających lub przepłynąć przez nich, nie pozostawiając śladu i minąć bez echa. Dobrowolnego wystawienia siebie na widok publiczny nie ułatwia przecież świadomość, że wszelkie próby nawiązania kontaktu mogą okazać się jedynie pozorem, kolejnym ulotnym gestem.

Pozostaje więc jedynie próbować dotykać tego, co bolesne, napomykać o cierpieniu, odsłaniać cień tragedii. Dlatego najbardziej przejmującymi utworami zbioru są krótkie wiersze z ostatniej części, takie jak *Po*:

Wiedzą już, gdzie nas nie ma – wszędzie –  
dlatego zewsząd wywołują śmiało,  
wierszami nas wołają, ojczyznami,  
impresami, festiwalami.  
Więc nie róbmy zawodu (sobie też) –  
i bądźmy.  
[W, 91]

Spoleczność skazana na istnienie w wiecznym PO może zostać także zmuszona do egzystowania na widoku publicznym – zawsze jednak takie działanie okaże się życiem zastępczym, a przypominać będzie funkcjonowanie zakładnika (czasem może dotkniętego przez syndrom sztokholmski).

Marek Zaleski zwrócił uwagę w swojej recenzji *Widowni*, iż głos przemawiający z poezji Matywieckiego przynależy do innej wspólnoty niż znana nam na co dzień. Przynależy bowiem do „wspólnoty wyrastającej z samotności. Samotności umarłych

i samotności tych, co pozostali. Także z samotności wobec tamtej samotności”<sup>1</sup>. Wspólnota polegająca na osobnym, wciąż ponawianym doświadczaniu utraty, pozostawać musi wspólnotą widmową, nie dającą w istocie oparcia w przestrzeni egzystencjalnej – jej znamiona mogą jednak funkcjonować jako znaki rozpoznawcze w uniwersum tekstów kultury.

Zaleski określając *Widownię* studium samotności będącym jednocześnie „zobowiązaniem, wyzwaniem i wyzwoleniem”, wskazał, iż przede wszystkim ostatnia część jawi się jako zapis wieloletniego czuwania przy tych, którzy zginęli w Zagładzie. Dodał także z całą mocą:

Nie mogę tu nie napisać, że to jedne z najbardziej przejmujących wierszy, jakie od lat czytałem. Trudno mi jako czytelnikowi tego tomu nie pomyśleć, że ich prostota jest zamierzonym efektem obcości. Chce być prostotą paradoksalną i zastrzeżoną dla prawdy doświadczenia, którym nie można się przecież podzielić, tak jak nie można podzielić się bólem; doświadczenia, które stało się na wskroś i jego rzeczywistością. Które naznacza. Przyzywa. Boli<sup>2</sup>.

Sam Matywiecki nieraz tłumaczył to poczucie własnej osobności, odrębności niemożliwych do pochwycenia w słowa doświadczeń. W *Twarzy Tuwima* pisał także o osobności przeżyć całego pokolenia, w którego ramy włączał się, jako jedna z wielu osobnych, osamotnionych egzystencji, dotkniętych tym samym losem:

To kulturowo zasymilowane pokolenie musi do dzisiaj radzić sobie z nieautentycznością i nieoczywistością swojego istnienia. Chodzi tu o życie po Zagładzie, któremu zawsze towarzyszy – chociaż z latami tłumiona – podwójna, sprzeczna świadomość. Gdyby nie Zagłada, byłoby się naturalną kontynuacją formacji duchowej, do której należał Tuwim. A przecież dużo większe było prawdopodobieństwo, że by się nie istniało, realniejsza była śmierć rodziców w Zagładzie niż ich przetrwanie i urodzenie potomków. [TI, 8]

Bycie skazanym na ten sam los wymuszało podobne działania. Matywiecki mówił wprost: „Chcąc nie chcąc, naśladowaliśmy Tuwimowskie gesty obronne. Zarazem towarzyszył nam lęk, że wzrastamy nie z ziemi (nawet tak trudnej), a z próżni, z nieistnienia Żydów, którzy zginęli” [TI, 8]<sup>3</sup>. Samoobrona i autoterapia – obie skazane

---

1 M. Zaleski, *Piotr Matywiecki, „Widownia”*, „dwutygodnik.com” 2013, nr 122.

2 *Ibidem*. Zaleski tak kończy swoje rozważania o tomie: „Niewyraźalne przyzywa niewyraźalne. Ale i czegoś się domaga, na coś liczy, czemuś chciałoby zawierzyć. Tłumacząc się w ostatnim wierszu z tego utrudnienia, jakie stwarza w swoich wierszach czytelnikom, powiada: «odwracam wiersz milczeniem do ludzi – wszystko słyhać». Tak, Piotrze, słyhać”.

3 Autor biografii Tuwima przyznaje się także do jeszcze bardziej osobistych, wyrastających z doświadczeń dzieciństwa, a zatem niejako „rodzinnych” motywów podjęcia się tego zadania:

na klęskę – umożliwiały egzystencję, choć nie wspartą na poczuciu wspólnoty, lecz na świadomości istnienia sfery uwspólnianej w kolejnych aktach rozpoznania, tożsamej z bolesną pustką, utratą, nicością.

Przemysław Czapliński dostrzegł paralelizmy między poetyckimi gestami także na innej płaszczyźnie. Badacz w artykule *Żle przemieszani* podkreślał rolę działań Tuwima (nie tylko artystycznych), który w powojennej rzeczywistości próbował określać kondycję pozostałych przy życiu „niedobitków”:

Tuwim usiłował wprowadzić do języka nie tylko grozę zniknięcia całej społeczności żydowskiej, lecz także owo rozerwanie oczywistości życia. [...] Jeśli po Zagładzie istnieje tożsamość żydowska, to tylko wspólna ze zmarłymi, ale tej wspólnocie żywych-po-śmierci i martwych-za-życia nie przysługują już dotychczasowe definicje ontyczne<sup>4</sup>.

Z kolei o *Kamieniu granicznym*, książce Matywieckiego napisanej już na początku lat dziewięćdziesiątych, w 1994 roku, a nazwanej przez Czaplińskiego „apofatycznym studium życia autora urodzonego po zagładzie getta”, badacz pisał:

Matywiecki, znakomity poeta polski i znawca polskiej literatury, starał się w rozbudowanym eseju zdefiniować własną egzystencję, odnosząc ją do śmierci sprokurowanej przez historię – śmierci wspólnoty i tożsamości żydowskiej, zagłady miejsca i zniknięcia języka pozytywnej ontologii. Nikt w polskiej literaturze nie przeprowadził tak wnikliwej analizy owego wnिकnięcia nicości w życie polskiego Żyda i nikt nie zdał tak dogłębnie sprawy z konieczności przenicowania języka dla wyrażenia przenicowanej egzystencji<sup>5</sup>.

Czapliński określił *Kamień graniczny* „narracją skierowaną ku widmom i upatrującą w tej fantomowej komunikacji szansy na zrozumienie nicości, która podczas Zagłady wdarła się do języka, życia społecznego i jednostkowej tożsamości”<sup>6</sup>. Patrząc

---

„Dla mojej matki – Żydówki i ojczyzna – Żyda, którzy utracili wszystkich bliskich, Tuwim, który zjawiał się po emigracji wojennej w zburzonej Warszawie, był jak znak delikatności, był dowodem istnienia niewinnego świata – polskiego, żydowskiego, ludzkiego. A w szkole przekonałem się, że dla nauczycieli Tuwim, będąc Żydem symbolicznie ocalałym, będąc widowym znakiem nieśmiertelności żydowskiej, był jednak pogrobowcem. W obu tak odmiennych mitycznych obecnościach jawiło się coś widmowego, mało realnego – dla Żydów była to obecność wzruszającej osobowej nadziei nowego życia, dla wielu Polaków obecność żywego trupa” [II, 7].

4 P. Czapliński, *Żle przemieszani*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” nr 23, Poznań 2013, s. 106.

5 *Ibidem*, s. 106.

6 P. Czapliński, *op cit.*, s. 106-107. Badacz wskazywał dalej na konsekwencje tak wyznaczonego aktu komunikacji: „Książka Matywieckiego pokazywała, że «ja» opowiadające o Zagładzie istnieje tylko w akcie pisania o Zagładzie. Wszelkie aspekty własnej podmiotowości – zawsze niepewne – aktualizuje nie tyle «ja», które pisze, ile «ja», które «się pisze». Rzeczywista próba pisania wspomnień

z perspektywy uwzględniającej wielowymiarowość instancji nadawczych (wpisywanych w teksty przez Matywieckiego i później z nich odszyfrowywanych), podobnie można by określić i utwory z tomu *Widownia*, bowiem nie tylko *Wyznania*, które wprost dotyczą owego tematu, służą „nicowaniu nicości”. *Liryki* skupiają się na tych aspektach pojedynczego trwania, które pośrednio wynikają z warunków egzystowania w świecie po kataklizmie, *Traktaty* wnikają w meandry bycia w Historii i życiu zbiorowym. Natomiast *Ballady* służą penetrowaniu przestrzeni codzienności – i one właśnie, obok *Wyznań*, zdają się szczególnym atutem zbioru.

Serię „ballad miejskich” otwiera wiersz *Był sobie dąb*. Ale to nie dąb żyjący w przyrodzie – to dąb czytany w miejskiej przestrzeni, dąb Tradycji, a nie Natury, symbol w wielu istniejących i wymarłych językach, nie żywa roślinna tkanka. Rozważania o słowie „dąb” prowadzą do rozpoznania istoty bytowania słów w przestrzeni okaleczonego dialogu:

Z dna świata wyrastają słowa  
i świat je unosi jak okręty,  
i rozrośnięte konarami mowy  
dają się osamotniać.  
[W, 69-70]

Słowa dają się przeinaczać, kaleczyć, odzierać z sensu – a jednak być może przetrwają dłużej niż dęby, bowiem wcześniej zagładzie ulegnie świat, ludzie, rośliny, zwierzęta, przedmioty niż coraz mniej zrozumiałe echo mowy, oddalający się pogłos adamicznego wysiłku nazywania rzeczywistości.

W wierszu bez tytułu, rozpoczynającym się od wersu „sen się obudził a śniący już nie” właśnie sen okazuje się bytem trwalszym niż śniący go człowiek. Dalej czytamy: „sen kupił trzy gazety a śniący już nie / sen przeczytał nekrolog a śniący już nie” [W, 79], zastanawiając się, czy wszystko w przedstawionym świecie zaczyna podlegać onirycznym prawom istnienia, czy to raczej opowieść o konieczności dokonywania aktów poznania własnej kondycji – śniący wybiera (choć wybór ma bardzo ograniczony) pozbawioną znamion realności roślinę w siennej otulinie chroniącej przed światem (choć wie, iż taka ochrona pozostanie jedynie wyborem złudzenia, że człowiek może stanowić o własnym losie).

W miejskiej przestrzeni nie może zabraknąć cmentarza, a w sferze cienia – śmierci i pogrzebu. W innym wierszu bez tytułu zamieszczonym w części *Ballady*, „zagrany” został marsz pogrzebowy, w bardzo rozpoznawalnej, niemal namacalnej, scenarii:

---

z Zagłady oznacza zatem konieczność powierzenia tekstu owemu «ja», któremu treść podmiotową podyktuje Zagłada”.

Wcześniej rano  
trębacz odstąpił o dwie alejki  
i melodią połączył zimno wielu nagrobków:  
osobną rosę  
na granicy, na marmurze, piaskowcu.  
[W, 80]

Wyraźnie widzianym, „twardym” znakom przejścia poza granicę śmierci została jednak przeciwstawiona tkwiąca w niej ulotność i niepojmowalny proces przemiany. Utwór kończy puenta: „A ty zostałeś / pochowany we mgle” – jakby na przekór doświadczeniu pogrzebu: grzebania trumny ze zwłokami, głęboko w ziemi, pod ciężkim kamieniem.

W wierszu *Burza nad wielkim miastem*, tytułowa burza jest naturalnym zjawiskiem pogodowym nadciągającym nad miasto, postrzegane jako organizm:

Niewidzialne ścięgna  
przeciągają duszny ciężar z dzielnicy do dzielnicy.  
Za chwilę burza uwolni miasto od zmęczenia.  
[W, 71]

Ale nawałnica okazać się może także nadnaturalnym bytem, z nie do końca wiadomych powodów dążącym do kontaktu z człowiekiem. „Burza zgubiona między wieżowcami / błyskawicą szuka adresu”, szuka kogoś, kto wiódł w wielkim mieście długi, spokojny, anonimowy żywot, zestarzał się i odszedł – nie znajdując go i ona odchodzi w niebyt, dzieląc z nim przeznaczenie: zagubienie w nicości i niepamięci.

Niepewność ontyczna przestrzeni, jej wymiarów i poszczególnych elementów nie może dziwić w rzeczywistości będącej dziełem Stwórcy, który przeraził się zobaczywszy skutki własnego aktu kreacji. W gorzko-ironicznej *Balladzie komicznej* zawarta została wizja okrutnego Śmiechu, powstałego jako uboczny efekt dzieła stworzenia. Wywołane przestachem drżenie rąk Stwórcy przyczyniło się do zaistnienia Śmiechu, bytu osobnego, który „wszedł w stworzenia, / żeby ukryć, że z Niego się śmieje”. Przerazić może natura tego anty-boskiego śmiechu:

Drwina, dobroduszość, okrucieństwo, zachwyty?

- Nie, śmiech z obnażonymi zębami, bez uczuć.  
Epileptyczna seria przerw  
w Jego istnieniu.  
[W, 82]

Świat będący dziełem nieudolnego Kreatora, stworzenie wstrząsane parkosyzmami bezlitosnego śmiechu – to rzeczywistość, w której nie można odnaleźć nawet pozorów harmonii.

Przestrzeń miejska w *Balladach* jest zdegradowana, naznaczona rozpadem i śmiercią. Tak jest w wierszu *Do Ducha Świętego w Warszawie*, w którym wykreowany został obraz miasta dotkniętego powszechną chorobą przemijania. Pijaczkowie i wieszczowie, słabeusze i „krzywoduszni”, dzieci i starcy, ci w koszulkach i ci w kozuchach – wszyscy już zostali zarażeni śmiercią. Nie dziwi kończąca wiersz apostrofa do Ducha Świętego, wypowiedziana z wnętrza tak sportretowanej miejskiej wegetacji:

Duchu Święty w Warszawie

sam sobie miasto otwórz,

omiń radość i rozpacz,

szoruj asfalt jak ja.

[W, 77]

W utworze, którego tytuł sugerowałby w innym zbiorze poetyckim zapis milej przechadzki – *Droga z Placu Trzech Krzyży nad Wisłę* – ułamki doznań, fragmenty szerszej panoramy, obrazki rodzajowe, zostały celowo zebrane i przemieszane. Chaos niespójnych elementów znów jednak tworzy spójną wizję zdegradowanej przestrzeni. Kloszard, „nachlani chłopczkowie”, nadęty gołąb, strumienie fontanny, które „pieniście nienawidzą”, grafitti na latarniach, reklamowe bannery, to sceneria, na tle której został ukazany „dziwny”, niepokojący Pomnik Saperka. Przedstawiony na nim moment wybuchu miny, upamiętnia dawno minioną śmierć, a jednocześnie sprawia, że w każdej sekundzie jest aktualna i uobecniona. Konkluzja opisu staje się zarazem deklaracją i wyrazem artystycznej samoświadomości:

Nie chce się wiedzieć,

co między czym się dzieje.

Nie wiedzieć –

to moje opowiadanie.

[W, 75]

Przestrzeń wyznacza sposoby jej postrzegania i od-twarzania w tekście. Warszawa – miasto pełne śladów po tych, którzy zginęli, których wymordowano i których próbowano wyrugować ze wspólnej pamięci, jest też miastem pełnym pustek po zgładzonej z powierzchni ziemi społeczności.

Ewa Rewers, pisząc o regułach i warunkach współczesnego doświadczania miasta, stwierdziła, iż uważna obserwacja przestrzeni uczy dostrzegania niepodważalnego

faktu – równie ważne jak to, co obecne i zrealizowane, jest w niej to, co z różnych powodów nieobecne. Podkreślała przy tym:

Przestrzeń miejska, z jednej strony symultaniczna, wielowarstwowa i różnorodna, czyli na wiele sposobów zagęszczana, z drugiej strony przedstawia się jako obszar miejsc pustych, uskoków i nieciągłości, świat oglądany z perspektywy powstającej w stałym obcowaniu z miastem nie zaskakuje brakiem jedności, skłonnością do kumulowania sprzeczności. Aporetyczny charakter tej przestrzeni odnajduje bowiem swoje odpowiedniki we wszelkich sferach doświadczenia. Żyjemy w mieście-świecie wypełnionym przez aporie, w których nawarstwianiu bierzemy sami udział<sup>7</sup>.

Przestrzenie kreowane przez Matywieckiego – i te wywiedzione z rzeczywistości czy odtwarzane z pamięci, i te nacechowane oraz używane metaforycznie, zrodzone na przecięciu jednostkowej wyobraźni i zbiorowych tradycji kultury – wpisują się w porządek nawarstwiania się aporii, są świadomie tworzonym odbiciem zatartych śladów i bolesnych pustek.

Tadeusz Sławek rozważając z innej perspektywy relacje między przestrzenią miejską a zamieszkującym ją człowiekiem, przekonywał, iż miasto i jednostka jawią się dziś jako dwa współbieżne i niedokończone projekty. Najważniejszą rolę odgrywa dystans między zamierzeniem a spełnieniem, otwierający przestrzeń krytycznej refleksji:

Doświadczenie miasta zależy więc od miary naszego oddalenia od siebie. „Ja” oddala się od siebie, wkraczając w niezbędną dla niej samą sferę „my”, ale i tam zachowując dystans, bowiem „my” jest sposobem, w jaki „ja” uczestniczy w działaniu wspólnej siły, skoro „ja” lokuje się w „przejściu” między „ja” i „my”, może być jedynie (podobnie jak miasto) niewypełnialnym do końca zamierzeniem: „my” wyznacza kierunek spełniania się „ja”, ale nie jest punktem, w którym zamierzenie to ostatecznie się dokonuje<sup>8</sup>.

W poezji Matywieckiego „ja” wkraczające w widmową sferę nieistniejącego w realnym świecie „my” wyznacza sobie kierunek spełniania się – w podtrzymywaniu pamięci, powtarzaniu świadectwa, mimo że nie istnieje język, zdolny udźwignąć i pomieścić doświadczenie uobecnianej przeszłości. Zakończeniem projektu może stać się jedynie śmierć – już oswojona i rozpoznana – jako akt ostatecznego, symbolicznego stopienia się „ja” z „my”.

---

7 E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 306. Badaczka stwierdza także: „Przestrzeń miejska jest znakomitym, bo wielowarstwowym i wielofunkcyjnym, lustrem terażniejszości. [...] Narracje miejskie prowadzą w przeszłość, kształtują terażniejszość i projektują przyszłość – jednocześnie.” (*Ibidem*, s. 305)

8 T. Sławek, *Miasto. Próba zrozumienia*, w zbiorze: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, pod red. E. Rewers, Kraków 2010, s. 51-52.



Tom *Widownia* obfituje zresztą w najrozmaitsze „zakończenia”. Każda z części gromadzi teksty, które mogą zostać uznane za gesty finalne – nie tylko w przestrzeni zbioru, ale i w przestrzeni egzystencjalnych i artystycznych doświadczeń. Wiersz zatytułowany *Na zakończenie* nie jest ostatnim w *Balladach* (zamyka je wspomniana *Ballada komiczna*), ale jest jednym ze znaków domknięcia czy ponawianego domykania działań. W tym utworze „zakończenie” jest wszechobecne („unosi się / na ziemi, na wodzie, w powietrzu”), wszechwładne („Wszyscy już przeszli. Zabrali ze sobą drogę i wszystkich”), a zarazem pozostaje nie kończącym się procesem rozpadu świata.

Przedłużający się epilog „wszystkiego”, umieranie cywilizacji i zanik rzeczywistości pozostaje spektaklem spełnianym w szeregu niezliczonych odsłon. Chyba, że dotyczy pojedynczej egzystencji, która ma zawsze zakończenie ostateczne i nieodwracalne – niejednokrotnie jednak (i to właśnie przypadek Matywieckiego) destrukcja duchowa, przeżywana świadomie i równie świadomie przekształcana w poezję, poprzedza fizyczny zgon. Można wtedy wyznać:

Śmierć się mną już pochwaliła,  
„się mną już” wystękała,  
mnie sobie okazała  
na amen.  
[W, 78]

Taka śmierć, wcześniej rozpoznana, nazwana i opisana, nie przestaje mieć wymiaru ostatecznego – zostaje jednak obniżona, odarta z hieratyczności. Groteska zastępuje grozę, ironia wyzwala od strachu i można wówczas powiedzieć „wszystko” samemu sobie, choć jednak także innym: „Mnie zakończenie nie uniknie”.



Wydawca:  
**Ośrodek „Brama Grodzka - Teatr NN”**  
ul. Grodzka 21  
20-112 Lublin

**[www.teatrnn.pl](http://www.teatrnn.pl)**

Recenzja naukowa: dr hab. Adam Poprawa  
Redakcja: Anita Jarzyna, Joanna Roszak  
Korekta: Anita Jarzyna, Joanna Roszak  
Projekt graficzny i skład: Michał Kaczkowski  
Druk: Drukarnia Standruk

Nakład: 200 egz.

ISBN: 978-83-61064-62-6



Lublin 2014



**Piotr Matywiecki** (ur. 5 czerwca 1943 w Warszawie) – poeta, eseista, wieloletni współpracownik Polskiego Radia. Autor dwunastu książek poetyckich, wszystkie one, z wyjątkiem najnowszej *Widowni* (2012), zostały opublikowane w zbiorze *Zdarte okładki*, gromadzącym wiersze z lat 1965-2009. Opublikował również tomy esejów: *Kamień graniczny* (1994), *Dwa oddechy. Szkice o tożsamości żydowskiej i chrześcijańskiej* (2010), *Mysli do słów* (2013), a także monografię *Twarz Tuwima* (2007). Wyróżniony nagrodą PEN Clubu za *Kamień graniczny* oraz Nagrodą Literacką Gdynia za monografię *Twarz Tuwima* (2008), laureat lubelskiej nagrody poetyckiej *Kamień* (2011). Dwukrotnie nominowany do Nagrody Nike (w 2006 za tom *Ta chmura powraca*, w 2009 za *Powietrze i czerń*). Zbiór *Powietrze i czerń* uhonorowany został również nagrodą Silesius (2010) oraz nominowany był do Nagrody Literackiej Gdynia (2010). W 2013 roku Piotr Matywiecki otrzymał z rąk Prezydenta RP Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski. Mieszka w Warszawie.

Mówienie o literaturze jest wciąż zmiennym ustanawianiem relacji między, z grubsza licząc, trzema zbiorami: rozrastającą się biblioteką, kulturalnymi i społecznymi kontekstami oraz sposobami czytania. Różne książki się wyjmują, inne odkłada, jeszcze inne zaczynają intensywnie znaczyć.

Piotr Matywiecki debiutował pół wieku temu, w ostatnich zaś kilkunastu latach okazał się jednym z tych ważnych pisarzy, którzy literaturze polskiej zapewniają nieoczywistość.

Poeta, eseista, autor lustrzanych monografii, piszący (p) o Zagładzie, próbujący autobiografii nieciągłości.

*Scalane okładki* są intrygującym wielogłosem, zróżnicowanym odchodzeniem do pisarstwa Matywieckiego. Bardzo potrzebną książką.

dr hab. Adam Poprawa