

Dariusz Lebioda

POPIÓŁ I EKSTAZA

Andrzej Kaliszewski debiutował w 1976 roku zbiorem pt. *Popiół*. Nie był to czas dobry dla debiutantów, gdyż od połowy lat siedemdziesiątych zaczyna się prawdziwy zalew tomików poetyckich, prawdziwa lawina książek drugich, trzecich i dziesiątych. W tej papierowo-myślowej magmie pierwszy tomik Kaliszewskiego odcinał się wyrazistością głosu, siłą dykcji, wyciszeniem i umiejętnością ewokowania obrazów z pogranicza snu i jawy. Poeta nie śpieszył się z wydawaniem swoich książek i jego dorobek – oprócz zbioru już wymienionego – składa się jeszcze z trzech tomików: *Galop* (1978), *Paszcza* (1985) i *Herezja* (1995). Ukazały się też *Wiersze wybrane 1976-1995* (1995). Od momentu debiutu zawsze była widoczna osobność autora i tragiczna głębia jego utworów. Kaliszewski w swoich wierszach przypomina nieco tajemniczego mnicha, który w ciszy i skupieniu analizuje świat, by w pewnym momencie – może w chwili nazywanej przez Hoene-Wrońskiego autocreation – przemówić łagodnie, ale jakże dobitnie. W artykule tym będziemy się zajmowali pewnymi właściwościami tej liryki. Nie będziemy analizować i prezentować recepcji tego dzieła, ani licznych – jak u każdego poety tylu obszarów – koneksji. Chodzi raczej o wskazanie tego, co immanentne, tego co prawdziwe i na swój sposób tajemnicze.

Historia. Świadek. Obszar tajemnicy

Naczelną obsesją tej twórczości jest historia. Poeta pochyla się nad epizodem, spogląda jedynie na skrawek przeszłej rzeczywistości, ale zawsze dąży w wierszu do stworzenia takiej sytuacji, by czytający wiedział, że mowa o drobnym wycinku, ale wpisanym w ciąg zdarzeń, w struktury dni, nocy i

splątanych zwojów lat. Owych samorodnych epizodów historii poszukuje Kaliszewski w wielkiej poezji światowej, w malarstwie, w najdrobniejszych faktach rzeczywistości i w uczonych księgach. Czasem - w formie poetyckiej notatki - prezentuje jakieś drobne zdarzenie, które zamknięte w kształt liryka nabiera cech uniwersalnych. Na marginesie lektury Plutarcha, notuje: "Ze wszystkich demokratów największym spryciarzem był Temistokles/ gdyż w 472 roku p.n.e. wyruszył z Aten/ aby pobrać 200 talentów/ które król perski Kserkses/ wyznaczył za jego głowę/ Morze wyrzucało na brzeg/ złoto i szczątki okrętów/ on płynął prosto na wschód/ uwożąc w głębi serca miłość/ do pięknego Stezyleona z Keos i nienawiść do kartek świątecznych/ Nie pamiętano już że to on/ znał imiona wszystkich mieszkańców Aten/ i że on był najlepszym choregiem/ czyli przywódcą chóru:/ do końca płacił w imieniu ludu/ koszty tragedii i komedii/ za co w razie pełnej widowni/ wymieniano go na pierwszym miejscu." Takim nobilitowanym epizodem historii jest też w liryce Kaliszewskiego *Śmierć Aleksandra Wielkiego w sali byłego pałacu Nabuchodonozora w Babilonie*, jest rzut oka na miasto, to "miejsce przekłete w historii i ziemi". Kaliszewski często sytuuje swojego bohatera i narratora wierszy "na peryferiach dawno zmarłego imperium", każe mu być świadkiem istotnych zdarzeń, a jak uświadamia Gabriel Marcel: "świadek to w rzeczywistości nie tylko ten, kto obserwuje czy stwierdza, lecz ten, kto daje świadectwo, przy czym świadectwo to nie jest zwyczajnym echem, lecz udziałem i potwierdzeniem; świadczyć to współdziałać we wzroście i nadejściu tego, o czym się świadczy"¹. Z takiego miejsca widać więcej i lepiej - oglądający z boku i oceniający mechanizmy historii może pokusić się o wygłoszenie pewnych sentencji na ich temat, może pozwolić sobie na dystans, którego nigdy nie będą mieli ci, którzy znaleźli się w środku wiru historii, ci, którzy są mięsem armatnim i piaskiem w trybach. Świadek przerzuca "czarne kartki historii" i określa jej dialektykę: "Prędzej ten, kto rzuci hasło,/ niż ten, kto podpali lont/ Ten, kto padnie na bruk,/ w martwą przemieni się datę/ i cichy płacz./ Ten, kto lont podpali,/ nowy adres otrzyma lub awans./ Tylko ten, co rzucił hasło,/ z tym, co krwią kazał je spalić,/ na pewno przybiją do wyspy historii".

W poezji Kaliszewskiego wyodrębnić można jakby dwa rodzaje historii - historię w y s o k ą, upozowaną, pełną tea-

tralizacji i historię n i s k ą, dziejącą się lub stwarzającą. W obrębie historii wysokiej mamy do czynienia z odwiecznymi ludzkimi tęsknotami, z ogólnymi jej prawami i mechanizmami. Tutaj człowiek ukazany został w glorii patosu, zadumy nad bytem i przemijalnością wszechrzeczy. Tutaj każdy epizod ma wymowę symbolu. Oto okrucieństwo wpisane w życiorysy takich postaci jak: "Tyberiusz Kaligula/ Filip Piękny monsieur Gillotin/ baron Saturn i Rudolf Hess", oto dobywające się z otchłani snu skargi władców podobnych Przemysławowi II, królowi Polski: "niesławni i zapoznani/ Senni władcy ptasich republik/ w mrok zamkowych schodzimy korytarzy/ w szary kaptur mnicha/ w czerwony kubrak kata odziani/ idziemy krętym szeregiem." Oto odsłona wiecznego dramatu istnienia: *Scena 26. Piątek. Ogród Getsemani.* Dramatis personae: Judasz, Piotr i Malchus oraz ten, który stał się osią dramatu, a zarazem osią historii. Ale on jakby wyrzucony poza nawias, w opozycji, jakby gdzieś w innych planach istnienia: "po drugiej stronie Chrystus/ w skrajnym paroksyzmie udręki/ poprzez wilgotne chodniki oliwek/ czołga się do awaryjnej furtki samobójstwa." Historia jawi się tu jako teatralizacja zdarzeń, jako spektakl życia. W obrębie historii wysokiej zajmują poetę tajemnicze - dostrzegalne w historycznym ciągu dziejów - opozycje. Opozycje sytuacyjne, przestrzenne i - najważniejsze - międzyludzkie. Kaliszewski tak "steruje" ruchami swoich lirycznych bohaterów, by ustawić ich jakby w scenicznym świetle - wtedy jeden z nich spowity jest cieniem, a drugi błyszczący. Ale istota poezji Kaliszewskiego polega też na nagłej zmienności czy odwrotności ukazanych sytuacji - wtedy cień nagle zaczyna wędrować i spowijać oświetlone przed chwilą obszary. Tak to co jasne, staje się mroczne, a na płaszczyznach, częściach anatomicznych ciał, na rysach twarzy dotąd spowitych ciemnością, połyskiwać zaczynają świetlne refleksy. Tak jest w przypadku jednego z najważniejszych liryków Kaliszewskiego - *Kalkulacji*. Mamy tutaj do czynienia z dwoma postaciami. Pierwsza to Korneliusz z Cezarei. Setnik./ Dobry Rzymianin, o nienagannych poglądach, a drugi to "Julian Apostata. Ulubieniec armii./ ogłoszony przez nią Augustem (360 r.)." Pomiedzy tymi postaciami rozgrywa się dramat wyboru. Jeden przyjmuje chrześcijaństwo, drugi jak najzacieklej walczy z nim. W postaciach tych, jak w wielu bezimiennych i głośnych "częstkach" historii, "dokonać się mu-

siał/ wybór między giętkim setnikiem/ a upartym władcą." W gruncie rzeczy jest to wybór podstawowy, historia jest nim "przesiąknięta". Trzeba podjąć decyzję, czy być cichym i pokornym, czy podjąć walkę. Czy sens ma życie kontemplacyjne, czy też walka na straconych pozycjach. Trudno udzielić jednoznacznej odpowiedzi na te pytania, gdyż zna ją tylko historia. Poszczególni komentatorzy i sędziowie widzą tę odpowiedź jakby w kategoriach jednego wymiaru i dwu barw - "Widzą słowo "zdrajca" wyryte na drzwiach/ i słowo "neofita" wyzłocone w księgach./ Widzą mównice i szafoty./ Widzą rzucone teatralne ordery i łamane miecze./ Widzą podnoszone krzyże i opadające pałki." Ci wszyscy widzowie, ławnicy i "panowie od historii, nie lubią szarości (...)/ podobają im się tylko dwa kolory:/ biały i czarny. Bawią się nimi jak dzieci./ Wydzierają je sobie bez przerwy,/ przekładają z kieszeni do kieszeni,/ biorą do ust." Także władcy nie są w stanie podjąć właściwych decyzji, nie są w stanie dokonać wyboru; są równie bezwolni jak ich poddani: "poprzez egoizm sennych rubinowych karet/ trudno dojrzeć coś poza doskonałą wolnością/ trudno uwierzyć że środkiem otwartej przestrzeni/ jest środek ciężkości króla/ leżący gdzieś między językiem a potylicą/ a wszystko inne jest ciepłą żywą komorą/ przylegającą do królewskiego wychodka."

W obrębie historii wysokiej mieści się etos człowieczeństwa i mity kalendarzowe, rozgrywają się zdarzenia, które poeta ustawia w owym przedziwnym strumieniu czystego, szlachetnego liryzmu, płynącego przez wieki, przez stulecia człowiekowi towarzyszącego - liryzmu, który uświadamia, że "łączy/ nas przepaść/ i język przepaści/ ta studnia w głąb czasu/ nad nią most zerwany/ tu brzeg ostatni/ i kości rzucone/ stąd żołnierz śledzi/ rubieże imperium/ miecz raz wzniesiony/ coraz więcej łaknie/ stali krwi splendoru/ tu tworzy odbicie/ to język przepaści/ i tu jest dolina/ ku której okręgom/ centrycznym lecimy/ w zawrocie poematów." W środku tego imaginacyjnego okręgu zdaje się rodzić jakaś kosmiczna tragedia, jakaś tajemnicza przepaść bytu. W niej odnajduje poeta znaki przyszłych zdarzeń, a jak powiada Ferdynand Braudel: *wielkie katastrofy nie zawsze rodzą wielkie rewolucje, chociaż z reguły są nieomylnymi zwiastunami*². Kaliszewski poszukuje nieustannie zwiastunów przyszłych przewartościowań i patrzy na historię jak na stale ewoluujący t w ó r.

Na historię wysoką nieustannie napiera historia niska, epizodyczna, ta, która składa się z malutkich kamyczków i dopiero poskładana przez poetę w mozaikę - daje obraz. Tu "myśl twoja/ po torach odbiega/ na małą stacyjkę/ przykłęka u źródła", tutaj "kędy ślimak pełźnie/ jak mysz umiera/ gdy skrzyżowane miecze/ i złamane słowa/ przez historii wiatr." I to właśnie tutaj znaleźć można najczystsza wiedzę na temat mechaniki historii, tutaj dają się zaobserwować najtajniejsze prawa, których znajomość każe przestrzegać innych: "kiedy sam pójdziesz/ w przeczuciu polany/ stąpaj cicho ostrożnie/ często się oglądaj/ nie ufaj historii/ będziesz pewny drogi/ gdy ujrysz jak ścieżka/ za tobą zarasta" - innymi słowy: zdobędziesz pewność, gdy stwierdzisz, iż wypełnił się czas, a przeszłość potwierdziła realność terażniejszości. Dopiero wtedy ukaże się przedziwna oczywistość i konieczność rzeczy, dopiero wtedy spostrzeżemy, że "idee (...) z piaskiem pełzną po podłodze" - przypomina się tutaj zdanie Eliota na temat mechanizmów historii³ - "Mają pod ścianami tajne korytarze"; dopiero wtedy zrozumiemy, że mamy w sobie tyle patosu, "ile ma krwi kropelka we wnętrzu klepsydry".

W obrębie historii niskiej należy też u Kaliszewskiego sytuować liryki odnoszące się do doświadczeń dzieciństwa i do rytuału przejścia od dzieciństwa do wieku młodzieńczego. Tutaj należy lokować ów liryczny niepokój mający swoje głębokie, historyczne źródła. Jak pisze Braudel: "Niepokój (historii), to ten sam niepokój, który ciąży na naszych sercach i umysłach"⁴. Kaliszewski ukazuje swoich młodzieńczych bohaterów szamoczących się w sieci świata. Jego opis więzi pokoleniowej - której się nie wyrzeka i której się nie wstydzi - jest zawsze opisem z punktem odniesienia, opisem wyposażonym w głęboką perspektywę i ostrość kontrastu. Te dwa ważne momenty życia człowieka ukazane zostały jako trwający wciąż bieg, galop, pęd. Tak jak w kalejdoskopie historii wszystko tutaj jest zmienne, wszystko wiruje: "gonieni/ uciekali/ w głąb/ z Żółtej Gwiazdy Metafizyki/ do wnętrza świata tego/ - gonili ich/ uciekali." Poeta jednakże na użytek swoich wierszy potrafi ów pęd w kadrze wiersza zwalniać i zatrzymać. Przygląda się wtedy przeszłości i to, co kiedyś zdawało się nie mieć znaczenia, teraz nabiera nagle innego kontekstu; rodzi nutkę tęsknoty: "kumple z ogrodów/ z rogów ulic i barów/ teraz siedzicie z tamtymi/ wokół

mojej głowy/ kufel piwa i lampka oliwna przed wami/ na zegarki patrzycie nerwowo/ i już chcecie płacić/ ale gdy ja pójde/ nie pójdziesz za mną." W zatrzymaniu, w zawieszeniu trwania poeta dostrzega rysy i pęknięcia, zaczyna też mu się jawić wewnętrzna struktura rzeczy. Przygląda się uważnie i takie spojrzenie przypomina mu starą fabrykę nieopodal domu, ku której wszystko zdawało się zmierzać. Starą manufakturę, w której piecach płonął tajemniczy ogień - fabrykę, która była poligonem dziecięcych zabaw, placem doświadczeń substancjonalnych. W fabryce tej wyrabiano soczewki, a produkcyjne odpady trafiały do rąk chłopców za sprawą starego, zaprzyjaźnionego stróża. Poeta nie zdradza czy był on podobny do Barucha Spinozy z Amsterdamu, ale starzec ów miał wszelkie znamiona mitycznego strażnika obszarów tajemnicy. To za jego sprawą "ułamne soczewki odkrywały (...) całe swoje szkliste niepowtarzalne życie. No i miały rzecz jasna te tajemnicze obrazy: ogromną muchę z naderwanym skrzydłem, zapałkę grubą jak stołowa noga, a przede wszystkim maleńkie rozpalone słońeczko. Ani razu nie podejrzewaliśmy ich o kłamstwo. Ten dziwny świat na opak był naszą pierwszą szkołą względności". Te dziecinne zabawy, ucieczki, podchody nie są bez znaczenia, jak się później okaże w dorosłym świecie, są one poletkiem doświadczalnym życia - trudno zatem dziwić się, że poeta tak często wspomina je tęsknym głosem. Wszak - jak mówi Johan Huizinga - "chcąc zrozumieć poezję, trzeba umieć przybrać się w duszę dziecka, niczym w czarodziejską koszulę, i mądrość dziecięcą przekładać nad mądrość dorosłego męża"⁵. Moment przejścia od dziecinności do młodości został w liryce Kaliszewskiego wyraźnie zaznaczony i kojarzy się autorowi z czymś bolesnym, jakby z pękaniem:

"w cieniu skrzydeł chłopcy kopią piłkę/ lecz to skrzydła śmigłowca sanitarki/ który tutaj o umówionej godzinie/ spotka się z karetką pogotowia/ trawa muska karetkę po pęcinach/ chłopcy rozstępują się i tak pęka/ dzieciństwo zmięta chusta zieleni." Ten alegoryczny obraz ma bardzo bolesne konotacje - jest pożegnaniem z bujnością, z łagodnym pięknem i delikatnością. Odtąd jedynie możliwą perspektywą będzie przepojone smutną melancholią wspomnienie, podsumowanie tego, co się straciło: "Jak dziwne i delikatne kwiaty byliśmy/ w tamtych latach naszych/, już nie dziecięcych, jeszcze nie dorosłych./ Kochaliśmy zarosłe ogrody, cmentarze po zmierzchu./ Między muzyką

Niemena i zadaniem z algebry/ uczyliśmy się języka czułości; w migotliwe sylwestrowe noce/ płoną włosy spadają gwiazdy/ otrute szczury w piwnicach zabawa/ poznają jedyny dworski rodzaj śmierci/ dziewczęta stroją się w ramiona chłopców/ rany zrywają ostatecznie szwy/ w migotliwe sylwestrowe noce/ coś umiera wśród salw." Mechanizm ocalającego wspomnienia każe widzieć wszystko w kategoriach wzniosłości i wielkości. I chociaż mamy tu do czynienia z historią niską, komentującą rzeczywistość jakby dopiero co umarłą, jakby jeszcze ciepłą, wspomnienie zawsze będzie uszlachetniać i dodawać splendoru. A takie widzenie przeszłości zawsze ma w sobie zaczątek legendy, takie widzenie rodzi mit. Stąd w poezji Kaliszewskiego tak wyrazisty poziom mityczny. Znalazł on swój najpełniejszy wyraz w cyklu utworów pt. *Mity dzieciinne*. Zapisane w nich zostały trzy sytuacje, w których mit i mityczność wyciskają piętno na rozgrywającej się akcji. Sytuacje - z pozoru błahe i jak w przypadku mitologii historii wysokiej, obojętne narratorowi i dialektyce historii. W rzeczywistości są to sytuacje kluczowe dla pewnego typu młodzieńczych postaw - sytuacje graniczne. Oto epizod przejścia do problemów i świata ludzi dorosłych. Strzały w Dallas, zabójstwo prezydenta Kennedy'ego, po wielokroć pokazywany w telewizji moment morderstwa. Raptowne i okrutne wtargnięcie śmierci, bólu i bezlitosnej polityki do sielskiego, dzieciennego ogrodu. Mamy tutaj do czynienia z wyraźną mitologizacją; nie jest to bajka ani epos, raczej upozowana opowieść po latach - analityczne podsumowanie pewnego etapu. W przedstawionych sytuacjach Kaliszewski upatruje korzeni swojej późniejszej postawy życiowej, stąd bierze się niezgoda na zło, wypaczenia - niezgoda na małosłowną czułość, na czułość kradzioną i rozdawaną. *Mity dzieciinne*, to mity inicjacyjne - dowodzą one jak silny jest wpływ pierwszych świadomych doświadczeń - jak wieloznaczne odniesienia konotuje dzieciństwo i młodzieńczość, wreszcie jak tragiczny i przerażający jest to okres w życiu człowieka. Tutaj szczególnie ma większe znaczenie od obrazu panoramicznego - jak mówi Freud: "(...) u wielu osób w najwcześniejszych wspomnieniach dziecięcych przechowują się często w pamięci fakty obojętne i podrzędne, podczas gdy ważne, pełne znaczenia i afektu wrażenia z tego okresu nie pozostawiają w pamięci dorosłych ani śladu"⁶. To właśnie spuścizna czasu błahostek i drobiazgów wyciskających nie-

zatarte piętno. Tutaj też, w rewirach historii niskiej, w ramach inicjacji pokoleniowych, ma miejsce wyraźne zakreślanie przestrzeni czasowych, a jednocześnie jakby domknięcie chronologicznych kręgów: "O, jak daleko odeszłyście od nas,/ nasze lata siedemdziesiąte./ Piękne i fatalne,/ kosztowne a puste./ Lata wesołej młodości i spokojnej śmierci./ Odeszłyście nad ranem,/ tak jak piękne odchodzą kochanki,/ po których zmięta pościel zostaje,/ brudne naczynia, portfel pusty/ i ból w mięśniach."

Sen. Śmierć. Wizja na jawie

Odniesienia historyczne - zarówno te zakorzenione w historii patetycznej, jak i te przynależne historii niskiej są też tłem gry czy walki żywiołów wyobraźni. Przestrzenią, na której najczęściej owe walki się rozgrywają jest u Kaliszewskiego migotliwy obszar oniryczny. Sny z tych wierszy mają swoją logikę, przystającą do wykładni jego lirycznej jawy, ale jest w nich też jakieś przedziwne pęknięcie. Często też zauważalna jest w tych wierszach - jak to określa Freud - "czynność pracy marzenia sennego prowadząca do powstania bezładnych treści"⁷. Wtedy ledwie impuls wystarczy, a "rozleje się lepkie światło/ i ruszysz w słodkie góry białe/ z czaszką strzaskaną o kant stołu/ emigrant zielonkawych oczu/ pies wierny o nieziemskiej sierści."

Taki rodzaj poetyckiego śnienia znajdziemy też w wierszu opisującym śmierć Aleksandra Wielkiego: "Burza piaskowa dotyka siatkówki/ a po błękitcie oka/ przez prawe do lewego oka/ wyrusza flota do Krainy Mroku/ Ptolemeusz dumny Ptolemeusz/ liczy zachłannie maszty moich rżęs." To wizja jakby z tajemnych obrazów Salvadora Dalí, to jakby ewokacja sennej przestrzeni nieistnienia i materialnego, substancjonalnego bólu. Ów sen substancjonalny, sen, który jest bytem sam w sobie, pozostawia w wyobraźni Kaliszewskiego jakąś skazę i poeta, pozostając w jego orbicie, zaczyna przetwarzać obraz otoczenia w absurdalnie surreálną rzeczywistość - dokonuje sennej urbanizacji przestrzeni: "założymy nowe miasto/ z kadłubów martwych zwierząt/ z zielonych omszałych pni/ z wysokich dumnych szafotów/ nowe miasto z urn i uryny/ z podstępnie wydanych fortec/ z ogryzków czarnych limuzyn."

W sennej rzeczywistości liryki Kaliszewskiego, to co nowe powstaje z substytutów dawnej rzeczywistości, z konglomeratów przepuszczonych przez sito surrealistycznej nieświadomości. Nic nie jest tutaj pewne, wszystko zdaje się wisieć na włosku, na cienkiej nici pajęczyny. Dlatego poeta - sam nie mogąc uwierzyć, iż znalazł się w takiej tajemniczej i groźnej przestrzeni - pyta: "Czy to jest sen czy może sznur zerwany". Wyrwanie się z tej magnetycznej formuły istnienia, nagłe wynurzenie się ze snu, jest bolesne i rodzi - na zasadzie projekcji - sen na jawie; rekonstruuje w nowym kształcie wizję swedenborgiańską. To dlatego poeta zwraca się do dziewczyny, która - niosąc w sobie macierzyńską czułość i obietnicę miłości - może go ocalić, obronić przed nagłym i bolesnym przejściem z jednej przestrzeni imaginacyjnej do innej. "Błękitna dziewczyno (...)/ naszym robaczywym twarzom oddaj zapomnienie/ zamień w oliwkę swój ziemski cień/ ocal kot śpiewny malowany w chmurze/ uśnij nad masztami miast/ (...) bo obudzę cię w nowy przebity obrazem:/ tłuści heroldowie snu pchają muchy palców/ w przestrzelone skrzydła Ikarów."

Ta absurdalna rzeczywistość wciąż wabi i przyzywa, a wyobraźnia poety zdaje bezwładnie ku niej wracać, orbitować, lamentować. Zdaje się wracać do chwil, gdy *śpi jeszcze hełm i krew i republika ptaków*, zdaje się zapadać w "śmiech czarnych mew/ i nagłe milczenie morza." Ale najbardziej wyobraźnia poety tęskni do snów, których on i ona nie pamiętają. Te są *jak las bez echa* i "są zarazem najbardziej prorocze, bo najbliższe/ gołej łąki przyszłości, którą (...) pamięć daremnie/ bada swoimi najcieńszymi korzonkami."

Sen w liryce Kaliszewskiego - podobnie jak w przekazach mitologicznych wielu ludów, jak w poezji poetów wielu pokoleń, w sposób kulturowy, bliski naturze - graniczy ze śmiercią, bywa jej synonimem: "ci którzy umierają we śnie/ mogliby marzyć o dalekich podróżach/ wszak mówi się śmierć/ jest najdaleszą podróżą/ ci którzy umierają nie wiedzą/ że w krainie śmierci/ panuje realizm absolutny/ (...) puste miejsca/ zapełnimy ziemią/ zwierzę pierwsze i ostatnie zasypany korytarz snu/ kapitołińska suka bożków/ skacząca do gardła hymnom strzępek sierści/ w martwej dłoni starca/ ta ślina poezji/ to śmierć."

Sen rodzi śmierć - liryczna eschatologia Kaliszewskiego powiązana jest ściśle z życiem utajonym, z jego sennymi pogło-

sami. Tak koło się zamyka, bo wszystko w tej liryce zdaje się zakręcać, zawracać i dopełniać cykle. Sen zmierza ku śmierci i poprzez wizję na jawie wraca ku wiecznej nocy. Epizod historii zmierza ku "mechanice dziejów", dotyka prawdy ogólnej i odbity od niej, niczym lekka piłeczka, powraca ku punktowi wyjścia i dociera tam jako lśniący, barwny kamyczek mozaiki. Wszystko wiruje, kręci się w koło, a poeta w tym dookolnym ruchu widzi regułę, ale też i samą krążącą stale nad człowiekiem śmierć. Dlatego wypowiada słowa poetyckiej modlitwy: "nie karz nas kołem/ choć tyle razy przychodzi zaczynać od nowa/ i błędy te same lub prawie te same/ choć skądś już znamy te myśli te pozy/ nie karz nas kołem (...)/ niech punkt wyjścia/ będzie dość odległy byśmy go mogli minąć/ będąc całkiem blisko/ niech drogi czasem kończą się bezdrożem/ niechaj ta linia zataczając kręgi/ nigdy nie przejdzie/ w martwy profil koła."

W tym miejscu sięgnijmy do recepcji tej poezji i wskaźmy ważkie zdania Aldony Mrozowskiej: "Nie karz nas kołem". Co oznacza ta prośba? Prośba zastanawiająca, jeśli pamiętać będziemy, że w wielu kulturach koło traktowane jest jako symbol wieczności, boskości, doskonałości, pełni; symbol Boga, Bytu, Nieskończoności. Koliście, cyklicznie nawracający czas mityczny umożliwiał odradzanie się świata i człowieka poprzez powrót do czasu początków. Człowiek przyjmujący ten wymiar czasu współuczestniczył w okresowym powtarzaniu kosmogonii⁸. Owo odradzanie się i powtarzanie kosmogonii jest dla liryki Kaliszewskiego bardzo charakterystyczne - jej motywy zdają się krążyć, zataczać kręgi i wracać do punktu wyjścia, który zarazem jest środkiem całego okręgu, całej wielowymiarowej spirali. Jak mówi Georges Poulet: "Identyfikując się z niezmiernym kręgiem obejmującym wszystkie wymiary czasu, musimy identyfikować się również z punktem środkowym, wykluczającym jakikolwiek wymiar czasu, i zwracać się jednocześnie ku obwodowi i ku środkowi"⁹. W tym kole zawiera się też i śmierć, przy czym czasem poeta odnajduje ją na obrzeżu koła, a innym razem w samym jego środku.

Możemy wyodrębnić dwa rodzaje motywów eschatologicznych w liryce Kaliszewskiego. Pierwszy - przynależny środkowi koła. Śmierć jest tutaj przyczyną i skutkiem, staje się początkiem. Poeta myśli o niej w kategoriach kresu i upadku, w kategoriach filozoficznych - zadaje pytania: "Jak wielka jest odległość/

między człowiekiem a śmiercią/ Czy zwiększa się w cieniu oliwnego gaju?/ czy cień strąconego cedru/ napełnia śmiercią/ wnętrza fenickich okrętów?" To śmierć duchowa, śmierć, która przeczy wszelkim uczonym prawidłom, śmierć-istota i śmierć-źródło. Doznanie takiej śmierci możliwe jest w głębokiej samotni, podczas kontemplacji, w chwili dojścia do końca dnia, albo o pięknym widmowym świcie. I jest to śmierć jednocząca - mająca swoje źródło w momencie pierwszych narodzin, w prapoczątku. Drugi rodzaj śmierci dostrzegalnej w tej liryce, to śmierć substancjonalna - przypisana do konkretnego czasu i miejsca, przypisana zdarzeniom przeżyтым lub zasłyszany. Ta śmierć rodzi innego rodzaju zadumę, jakby socjologiczne zdziwienie: "Groby tak wspaniałe śnią się, że nierzeczywiste./ Także groby puste i te już otwarte./ Między nimi krzyk kotów, zapach moczu,/ mokry dotyk gliny (...) - Tylu ludzi odeszło tej wiosny./ Nie precyzyjowali się/ przez igielne ucho zmian./ Nie wytrzymało serce, mózg./ Pralnie przepełniły się więc śmiertelną pościelą." Właśnie taka śmierć jest bliżej poety - tamta zdaje się czymś naddanym, pojęciem samym w sobie, jakby ideą śmierci, a ta "żyje" w poecie, każe mu prowadzić z nią dyskurs, przedrzeźniać ją i stroić do niej miny. To z tej "zabawy" i przedrzeźniania rodzą się jakby obrazodźwięki: "kosa dzwoniła srebrzyście", a także unifikacje natury i idei: "w tamtych ptakach szybuje (...) cierpka miłość". Z zauroczenia tą śmiercią bierze się też stylizacja, z jednej strony przypominająca ludyczną piosenkę, a z drugiej - jakiś przedziwny szyfr: "wino piliśmy czerwone/ w karty graliśmy znaczone/ ja przegrałem/ pamiętaj:/ t r o j e nas było przy stole. Ta śmierć - z pozoru tylko prostsza, bliższa ciału i substancjonalnemu pojmowaniu przejścia z jednego bytu do drugiego, śmierć, która zjawia się w pędzie, w oszalałym galopie, w ucieczce i pogoni zarazem - ta śmierć powoli zbliża się ku "śmierci idealnej". Gdybyśmy dłużej przyglądali się śmierci drugiego rodzaju, stwierdzilibyśmy, że w myśl prawideł liryki Kaliszewskiego, zatacza ona wielki krąg wokół ludzkiego środka czasu, zmierza ku punktowi wyjścia, bo przecież "ludzie żagle i kamień/ wracając do źródeł/ będą umierać w pełnym słońcu."

Narrator. Wymiary

Narrator liryczny Kaliszewskiego doskonale zna prawa fizyki, orientuje się w filozoficznym rozdziale żywiołów, równie dobrze czuje się pośród materii śliskiej, płynnej, jak i pośród twardych brył i prostopadłościów miasta. Jego widzenie zdeterminowane zostało przez wymogi rozległości i szerokości, głębokości i realnej szorstkości, iluzorycznej świetlistości, bądź bolesnej, gęstej mroczności. Narrator ów dostrzeżga, jak "ściana na której wypisano/ słowa proroka/ pęka i widzi, że muł z rzeki Lety/ (...) na słońcu staje się popiołem." Ufizycznia on i antropomorfizuje pojęcia, prowokuje częste zmiany substancji istnieniowych - oto za chwilę "prawdy kropelka wsiąknie/ w płótno sterylne dostojnie, bo prawda jest jak oliwa." Oto "sumienie staje się doskonale chłodne i przejrzyste, oto kształt który się spala,/ gdy opuszcza ciało." Wszystko tu zdaje się pulsować, tętnić i pędzić coraz szybciej, ku "duszy materii." To właśnie - na przekór - "naszym żywiołem jest cegła/ ufamy jej ciężkim kadencjom/ wierzymy w jej linie papilarne/ cegła zamieszkuje ściółkę powietrza/ kocha się z chrzęstem poprzez warstwę zaprawy (...)/ Jej żywot jest spójny." Ziemia, której alegorią jest cegła, to "coś, co tak bardzo wżyte i przyrosłe,/ iż jest jedynym pewnym tu żywiołem/ pod niebem z popiołu." Tutaj "od rana do rana na krzywym betonie/ nuci (ona) fałszywe panta rhei." Istnienie w poezji Kaliszewskiego przypisane jest chwili i zawsze zawiera się p o m i ę d z y czymś a czymś. To zaledwie moment "nim papier przejdzie w popiół, to czas między kroplą wody i kroplą łyzy, między ścianą a językiem ognia, między życiem a Śmiercią", to czas "wciśkający się między powab skóry i skryty akt krwi", czas "między czernią a czernią, między dobrem a złem, między granicami mocarstw." Wszystko zdaje się tu oczekiwać na jakiś tajemniczy ton, ostateczny gong, na tę chwilę, gdy "zabrzmie głośno jeden wspólny język/ w którym jak w falach/ skośnie pisze śmierć."

Człowiek w liryce Kaliszewskiego dochodzi do granicznego punktu życia, a gdy już się tam znajdzie, podlegać zaczyna - jeszcze za życia - prawom materii nieożywionej. Dla jego człowieka "wzdyma się i zapada parkiet, jakby chciał być czystym falowaniem, a noc powtarza (...) nie było nic." Wszak "przy-

szliśmy wtopić się" w pewną groźną rzeczywistość, przyszliśmy, bo "nauczono nas niewiary w rzeczy stałe." I wciąż się zmieniamy, ulegamy animistycznym transformacjom. Wydaje się nam, że "skórę porastają srebrne łuski stali. Tylko wtedy sumienie" - jak wszystko posłuszne prawom fizyki naturalnej w obszarach tej liryki - "staje się doskonale chłodne i przejrzyste." Przypomina zatem wodę, która pod wpływem niskiej temperatury również staje się "doskonale chłodna i przejrzysta". Kaliszewski fascynuje się stanem nagłego zakrzepnięcia, zastygania - zmieniania się bólu, płaczu, krzyku i czucia w "twardość": "w lodówce kawałki mięsa/ posypane sztucznym śniegiem/ odjęte od kości/ rozjechane na tramwajowych torach półek/ (...) przez białe drzwi wypływa ciecz ścinająca jawę/ najważniejsze by mięso/ nie uległo zepsuciu/ ciepło rodzi tylko robaki/ i farbuje sztandary." Stąd to zasiłki w dźwięki przywodzące na myśl pęknięcie zastanych, twardych struktur, stąd fascynacja bielą i przejrzystością. Tutaj "wiersz ma w tej skale/ wrzaskliwej drgającej/ jaskinię milczenia/ mozolnie wykuta/ chłodną niedostępną." Milczenie i chłód, ale też ś w i a t ł o, gdyż zawsze przywodzi ono na myśl gwiazdę serdeczną, a "w słońcu najjaskrawiej: dostrzega się brud rąk twardość żelaza/ słońce jest tarczą dla kwiatu/ i dla niosących śmierć/ pozwala odzielić czerń/ od bieli dobro/ od zła". Ale światło jest dla bohatera lirycznego Kaliszewskiego tyleż błogosławieństwem, co przekleństwem i z rozpaczą wykrzykuje on skargę: "jak na arenie krążę w opętańczym blasku jupiterów - staliśmy naprzeciw tamtych/ w upiornym świetle 1000-watowego świtu." Temu bohaterowi jest ciasno w gorsecie tradycyjnej fizyki i stara się z niego uwolnić, wyrwać. W tej walce, często - w przebłysku świadomości - "widzi/ jaki to żywioł/ zastąpił mu drogę", zaczyna rozumieć, że "wszystkie te nieuchwytnie/ rozrzucone w czasie,/ chwile bez związku, zatarte obrazy/ muszą kiedyś odkryć się przed nami,/ przylgnąć do siebie ściśle/ niczym kawałki podartej ryciny." Cała fizyka substancjonalna liryki Kaliszewskiego sprowadza się do praw pierwotnych, dąży do osiągnięcia stanu pierwotnej substancji, do określenia jej wartości istnieniowych. Do rangi symbolu tej lirycznej fizyki urasta, z pozoru prosty, przywoływany już wiersz - opis zabaw chłopców na terenie starej fabryki soczewek. Narrator tego wiersza rozumie najistotniejszą zasadę: "przyszliśmy wtopić się." W tych dwóch

słowach mieści się sens i prawda, nie na darmo poeta zabawy w fabryce nazywa "pierwszą szkołą względności."

Zło

Nie mniej ważny od wskazanych wyżej jest ten nurt w poezji Kaliszewskiego, który rozpatruje różnorakie kategorie etyczne. Wcale nie dobro - chociaż i ono także - ale przede wszystkim zło interesuje poetę. Jego obecność w życiu człowieka i jego istnienie poza upostaciowanym bytem. Kaliszewski - wierny zasadzie bliskości źródeł - nie tworzy wymyślnych formuł, w które zakuwałyby owe "okrucy zła." Nie - raczej odwołuje się do demonologii ludowej i wspólnego ludycznego pierwiastka, jakim jest diabeł. Ma on u Kaliszewskiego wszelkie znamiona łotrzyka kulturowego: "przy drzwiach czeka małe kudłate lichy, więc ludzie biorą je na ręce/ więc biorą je na szczęście." Poeta nie chcąc pogodzić się z nieuchwytnością zła wypowiada postulat jego materializacji, pragnie, by przybrało ono boleśnie konkretny wyraz: "Marzy mi się diabeł. Żeby wylazł z dziury i tępą igłą, powoli nakłuwał mój serdeczny palec." Jest to tyleż przywołanie, co kpina, tyleż prośba, co zaparcie się i zagłuszenie wewnętrznego lęku, a jak powiada Paul Ricoeur: "Lęk przed nieczystym (...) leży u podłoża wszystkich naszych uczuć i wszystkich zachowań związanych z przewiną"¹⁰. Kaliszewski nasycił swoją lirykę swoistymi dualizmami porównawczymi i antytetycznymi. W myśl tej zasady w jego utworach wyróżnić możemy dwa rodzaje diabłów. Pierwszy z nich, to diabły ludowe, niegroźne łamagi, których płoszy byle podmuch anielskich skrzydeł. Taki jest diabeł, który rozmawia z Piotrem Skargą, diabeł, który - zgodnie z prawidłami tej liryki - "błyszczący, dźwięczy i znika", a nade wszystko ukazuje się pod postacią najszlachetniejszej alchemicznie substancji, "pod postacią złotej bryłki." Przy czym owo połączenie tandety, kiczu i najszlachetniejszej substancji nie jest bez znaczenia i jeszcze raz kieruje myśl ku źródłom. Do tego rodzaju diabłów - jarmarcznych, festynnych, biesów przebierańców zaliczyć trzeba diabła współczesnego, diabła "młodzieżowego": "Zły przyjechał na pięćdziesięciokonnym harleyu/ Przekopał mieszczańskie ogródki/ nocami rozbijał sklepy/ Oswajanie było bardzo trudne." Ale - paradoksalnie: "Eksperyment się udał/ Zły poczuł samotność/

potwierdził teorię Kanta/ znikł w celofanowych kwiatach/ Czasem wraca Wtedy (...)/ Brian Jones w mundurze SS/ rozgniata butem kauczukową lalkę/ Lecz zaraz potem Zły umiera/ "Na zawsze truskawkowe pola"/ śpiewają sennie chłopcy z Liverpool/ I niebo przesłaniają kolorowe motyle." Ten diabeł jest groteskowy, śmieszny, zamiast przerażać, żyje gdzieś na granicy snu i jawy, chociaż z każdą chwilą coraz bardziej zapada w sen. I choć owo przedstawienie może wydawać się błahe, uświadamia ono jeszcze jedną ważną zasadę tej liryki: transformację pojęcia ogólnego, pierwiastkowego w inne pojęcia o mniejszym zasięgu, choć nie mniejszym znaczeniu. A zatem jakby przejście z makrokosmosu do mikrokosmosu ludzkiej psychiki. I to właśnie tego rodzaju przejście ma na myśli Ricoeur, gdy mówi, że "w marzeniu sennym można uchwycić przejście od funkcji "kosmicznej" do funkcji psychicznej"¹¹. Ale w wierszach tych można odnaleźć jeszcze inne - na poły upostaciowane - wcielenie zła. Ten diabeł nie diabeł, to "w masce czarnej bóg, ptak albo człowiek." Ten diabeł przypomina w swoich poczynaniach ślepy i szaleńczy tłum i "jest zwierzęciem bez rąk i nóg", przez co zmusza poetę do zmiany właściwości lingwistycznych wypowiedzi. Staje się ona jakby ostatecznie brzmiącymi wersami tajemnej Ewangelii trwania: "ten jeden jest cień/ który nas przeżyje." Te patetyczne stylizacje jakby przygotowują grunt do ukazania grozy i straszliwej głębi zła zakutego w ból i krzyk żywiołu najstraszliwszego: "będziesz jak gwiazda/ przypięty do czerni/ będziesz jak płomień/ zakuty w powietrze." Ta druga formuła zła nieodmiennie kojarzy się poecie z żywiołem ognia, a to przecież ten sam żywioł, którego obecność w fabryce soczewek kazała lokować symboliczną manufakturę gdzieś na skraju snu, jawy i mitycznej, a zarazem mistycznej "przestrzeni". Jak mówi Gaston Bachelard: "Ogień jest intymny i uniwersalny. Płonie w naszym sercu. Płonie w niebie. Wypełza z głębin substancji i zjawia się jako miłość. Wpełza w materię i ukrywa się utajony jak nienawiść i zemsta. Ze wszystkich zjawisk jest naprawdę jedynym, które może całkowicie łączyć obie wartości przeciwne: dobro i zło. Rozświetla raj. Pali w piekle. Jest rozkoszą i torturą. Jest kuchnią i apokalipsą"¹². Wszystkie te konotacje mieszczą się w dzieciennym postrzeganiu i w przeczuciu ognia w piecach groźnej, widmowej fabryki. Bohaterowie liryki Kaliszewskiego zostali tam jakby nacechowani ogniem, jakby ogniem

uświęceni i właśnie dlatego, gdy płatek opada/ całują go w ogniu." Oto kolejny obraz-mit, obraz - wstrząsająca gwałtowna ewokacja podświadomości, fuzja piękna i bólu, oczyszczającego *putrefactio*, oczyszczającej śmierci.

Prawda. Dualizm

W obrębie lirycznych kategorii etycznych sytuować należy także - równy co do artystycznej wagi lirykowi pt. *Kalkulacje* - wiersz zatytułowany *Paszczą*. W utworze tym Paszcza Lwa z weneckiego Pałacu Dożów i Bocca della Verita z kościoła rzymskiego stały się dla poety pretekstem do wyartykułowania kilku ogólnych refleksji na temat natury prawdy i kłamstwa, na temat różnic, jakie dzielą prawdę ludzką od intuicji prawdy zwierzęcej, czyli prawdę intelektu od prawdy instynktu. Dla autora *Popiołu* pomiędzy tymi pojęciami jest luka, której nie sposób pominąć, jakby przepaść nie do przeskoczenia. Między tymi formułami "wiatr morze czesze i handlarz rozcina rybę" - a więc dostrzegalna jest różnica świadomości. Prawda ludzka, to "czysta idea"; gdy zaistnieje, gdy się objawi - wraz z nią pojawia się też ból, rozpacz, tragedia: "świat na moment stanie./ Potem ktoś zemdleje,/ wzbiją się gołębie,/ a wycie skazańca/ zabrzmie jednocześnie/ z westchnieniami/ wstrząśniętego tłumu." Prawda zwierzęca "nie jest tak spójna./ Nie ma też wyraźnego początku i końca." Te dwa oblicza prawdy jednakowo obecne są w ludzkiej próbie istnienia, nieustannie wyciskają swoje piętno na człowieczym losie. Zakończenie wiersza ma charakter psychodeliczny i symultaniczny zarazem - poeta pokazuje, jak pojęcie podstawowe, jak prawda obiektywna nagle zatracą walor obiektywności, stają się przedmiotem i nagle zaczynają o niej decydować nie ci, którzy ją powołali i chcieli, by zaistniała trwale. Zakorzenie wiersza jest wyrażeniem obawy, czy jakkolwiek istota władna jest orzekać o prawdzie, o fałszu. Poeta, stosując wyżej wskazane metody narracji lirycznej kpi z tych, którzy mają o prawdzie orzekać. "Nim papier przejdzie w popiół,/ z drugiej strony ściany/ pałacu, lasu, sensu czy milczenia/ ktoś wyda sąd, ogłosi wyrok./ W masce czarnej bóg, ptak albo człowiek./ A przeciw czemu? I z czyjej poręki?/ I czym poświadczy? O tym pewny będzie/ nikt z nas. Już tylko mur, las albo kamień." Innymi słowy - nikomu nie wolno orzekać o praw-

dziwości pojęć, rzeczy, stanów - pojęcia są same w sobie prawdą obiektywną i same świadczyć mogą o swej prawdziwości; "tylko mur, las albo kamień" stanowić może odbicie prawdy. Logika Kaliszewskiego dąży zatem wyraźnie ku materializacji, a nie ku wyabstrahowanym pojęciom - zdaje się zmierzać ku substancji, a nie ku ideom, ku bólowi, a nie ku krzykowi. Ten dualny ogląd rzeczywistości, to przedstawienie jej zawilności przy pomocy dwu przeciwstawnych obrazów, przywołań, metafor jest również charakterystyczne dla liryki Kaliszewskiego. W wielu utworach pojawiają się porównania dualistyczne i koherentne pary określników. Zwykle łączy je wtedy spójnik "i". Powiada poeta: "złącz kaptur kata i maskę skazańca; widzi pamiątkowe tablice i pośpieszne szyfry osaczonych; papugi, kanarki treliste/ i węże jak do kontrabasów; kamienie i latorośl; złote kubki rzeźbione/ i brzęczenie liry; żagle i kamień; chorągwie i krzyże." Podobnie jawią mu się pojęcia: sens i proporcje; zło i dobro; wesoła młodość i spokojna śmierć; stary i piękny. Czasem też owo porównanie mieści się w stylizowanym na przypowieść opisie niesamowitych doznań: "i byliśmy na łące/ porwanej jak klisza/ i przetaczał się tabun/ ogni i jeleni", a czasem tworzy jakby eschatologiczną i aforystyczną całość: "słońce jest tarczą dla kwiatu i dla niosących śmierć - śmierć i diabła miałem za swoje modele." Kaliszewski niezmiennie pragnie zaznaczyć w swej poetyckiej wypowiedzi dwa bieguny; oto "apokalipsa i skrzydła anielskie; portfel pusty i ból w mięśniach; bura opończa i miękkie pantofle." Wszystko to służyć ma podkreśleniu antynomii bądź potęgować wymowę analogii. Poza tym wprowadza ożywienie do wierszy, zawiesza nad nimi ostrza tezy i antytezy. Owa biegunowość potwierdza też prawdziwość twierdzenia o niesłychanej "fizyczności" tych wierszy i o fizykaliach, jakie dadzą się w niej zauważyć.

Fizykalia. Hibernatyzacje. Filozofia

Do takich fizykaliów zaliczyć trzeba swoiste liryczne hibernatyzacje rzeczywistości. Poeta z ciekawością i nieomal fascynacją, notuje wrażenia swego bohatera lirycznego z obszarów chłodu, zimna i mrozu. Ukazuje świat skuty lodem, zasnuty bielą: "śnieg okrył pola/ z każdego prostokąta podłogi/ 250x200 ziejże strach/ zamknięty w bezsilne ciało/ błagalnie chwytają-

ce/ każdy wiew stamtąd/ rozpalonymi źrenicami/ bielejącym głosem." To świat, w którym wszystko zdaje się powoli zamierać, krystalizować, twardnieć: "w tej chwili/ w twojej dłoni zamiera biała dłoń/ jak sarna ostatkiem sił próbująca biegu." Bohater liryczny Kaliszewskiego jest przekonany, iż "ciepło jest szkodliwe/ grozi czerwonymi bąblami poezji/ i ostrym udarem narodu/ dlatego wszystko powinno się dziać/ we wnętrzu wielkiej lodówki/ albo na białej pościeli/ (...)/ najważniejsze by mięso/ nie uległo zepsuciu/ ciepło rodzi tylko robaki/ i farbuje sztandary." To świat, w którym wszystko przypomina "przezroczysto-błękitną watę powietrza, świat", w którym "mróz punktualności/ ścina z drzew małe/ ptaszki i wiewiórki." Świat, który może mieścić się w rytmicznej instrumentalizacji: "chłodnym krokiem ostre wiatry rozdeptują późne róże", i który może zawierać się w skardze-wyznaniu: "cały byłem przejęty tym chłodem, milczeniem, gęstością."

Częste są też w poezji Kaliszewskiego odniesienia i inspiracje filozoficzne - filozofowie są nawet lirycznymi bohaterami kilku utworów. Filozofia została także wpisana w podskórną strukturę tych liryków. Oto nieco ironiczne, czy autoironiczne rozważania o zabijaniu myszy, które nieoczekiwanie wieńczy pointa jednoznacznie odnosząca owe igraszki do formuły Immanuela Kanta: "Patrzyłem w jej martwe/ paciorkowate oczka. (...)/ Ładny i schludny był ten plasterzek/ brązowego futerka,/ z którym na zawsze odchodził do kubła/ sekret małego misternego życia/ skrytego pod koślawą powierzchnią/ ścian i podłóg./ Był późny wieczór./ Gdy skulony/ końcem noża podważałem drut,/ by mysz sama osunęła się do kubła -/ kątem oka ujrzałem niebo./ Gwiazdy błyszczały zimno/ jak napięty potrzask w rękach Pana." Jest też w tym intrygującym wierszu owa bieguność i zataczająca koła wielka metafora istnienia - od oczek malutkiej myszy do "oczu" gwiazd, albo Boga. Gdzieś między nimi - jak między prawem moralnym a niebem gwiazdzistym - sytuuje się człowiek Kaliszewskiego. Ale też jego zwierzę, idea, substancja i przemieszanie wszystkiego, jak choćby w wierszu pt. *Zdawałoby się ptak*, gdzie serce porównane zostało do ptaka. Tego rodzaju ornitoantropologiczne porównania wpisane są w cały ciąg konstytuujących tę poezję porównań, odnoszących rzeczywistość ludzi do rzeczywistości świata zwierząt - świata jakby innej ontologicznej jakości. W takich chwilach, "gdy

spotykają się: siła, piękno i przypadek" - a mowa o bycie - "Całość da się wspaniale porównać do walki szlachetnych dra- pieżników, ptaków, ogromnych ryb czy pradawnych jaszczurów."

Poezja Kaliszewskiego, to dziedzina zmienności - trudno zatem byłoby wskazać w niej jeden spójny system filozoficzny. Naczelną dyrektywą jest tutaj z a s a d a k o n t r a p u n k t u, ukazania jednej myśli na tle innej myśli. I tak sąsia- dują ze sobą Kierkegaard, Hoene-Wroński, odniesienia do myśli alchemicznej, transcendentalizm Whitmana i wspomniany już Kant. Wszystko jakby "w jednym światła/ przeczuciu wielkiej chwili." Ale jakże może być inaczej, skoro jest to poezja głą- boko kulturowa¹³, a zarazem tak plebejska i tak wizyjna. Jest fuzją zachłannej wyobraźni i nieustannym spinaniem cugli tejże imaginacji - jest zachwytem, ekstazą pośród chaosu i porządko- waniem, odrzucaniem warstw popiołu z misternej amfory głąboko tkwiącej pod śmiertelnym pyłem wulkanicznym. Dlatego jest to "sztuka głośniejsza tylko/ nad szelest popiołu", ale też i sztuka, która nieustannie prowadzi dyskusję ze światem, drwi z nie- go, kpi, ale też śpiewa pogrzebną pieśń bolesnego przejścia. Sztuka, która na gruzach imperium dochodzi do smutnej prawdy o ludzkim bycie: "w płomieniu nadziei/ kończy się świat."

PRZYPISY

- ¹G. Marcel: *Homo viator. Wstęp do metafizyki nadziei*, tł. P. Lu- bicz, Warszawa 1984, s. 219.
- ²F. Braudel: *Historia i trwanie*, tł. B. Geremek, Warszawa 1971, s. 22.
- ³T.S. Eliot: *Gerontion, Think now/ History has many cunning passages, contrived corridors/ And issues, deceives with whi- spering ambitions,/ Guides us by vanities.*
- ⁴F. Braudel: op.cit., s. 21.
- ⁵J. Huizinga: *Homo ludens*, tł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985, s. 172.
- ⁶Z. Freud: *O wspomnieniach dziecięcych i tzw. Maskujących*, w: *Psychopatologia życia społecznego*, tł. W. Szewczuk, Warszawa 1987, s. 80.
- ⁷Z. Freud: *Marzenia senne*, w: op.cit., s. 366.
- ⁸A. Mrozowska: *Niech drogi czasem kończą się bezdrożem*, w: *W stronę wiersza. Interpretacje poezji najnowszej*, red. L. Topp, Warszawa 1984, s. 189.

- ⁹G. Poulet: *Metamorfozy koła*, w: *Metamorfozy czasu*, tł. D. Eska, Warszawa 1977, s. 334.
- ¹⁰P. Ricoeur: *Symbolika zła*, tł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986, s. 27.
- ¹¹Ibidem, s. 15.
- ¹²G. Bachelard: *Psychoanaliza ognia*, w: *Wyobrażenia poetycka*, tł. H. Chudak, Warszawa 1985, s. 28-29.
- ¹³Por. A. Kaliszewski: *Autoprezentacja*, "Odra" 1979, nr 7/8.