

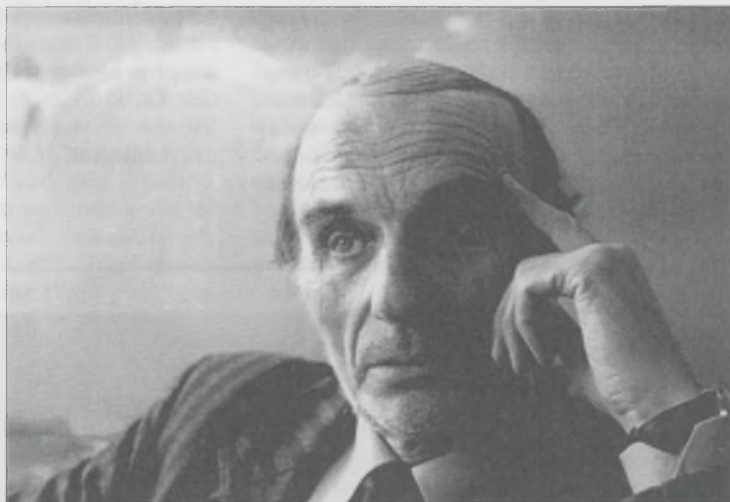
WIERSZE Z DALEKOPISU – I KARTEZJAŃSKI FRANCISZKANIZM

1. Czas postkatastrofizmu i ideologii.

Początki drogi twórczej Kazimierza Hoffmana (1928–2009) wiążą się z „okresem poznańskim”. Wojnę przeżył on w Bydgoszczy, jako chłopiec pracujący w roli gońca w łęgowskiej firmie JAG. Po wojnie i po maturze wybrał Poznań oraz studia socjologiczne. Tu narodziło się głębokie i rozległe zainteresowanie filozofią, które towarzyszyło Hoffmanowi aż do

śmierci. Poeta uczestniczył m.in. w wykładach profesora Ajdukiewicza, dających solidne podwaliny do dalszych własnych studiów, refleksji i lektur poety. Tu także Hoffman przeczytał swój pierwszy ważny tom poezji, który wpłynął na kształt jego liryki: *Czerwoną rękawiczkę* Tadeusza Różewicza. Jak utrzymywał późniejszy autor *Trzech piętrowego domu*, łączyło się to – w jego przeświadczeniu – ze swego rodzaju „wstrząsem” estetycznym. Po latach powiedział: nie sądziłem, że w ogóle można tak pisać!

Istotny wpływ na kształt debiutu poety miało także *Ocalenie* Czesława Miłosza (zwłaszcza pomieszczone tam wczesne wiersze, w tym *Spotkanie* i *Wiklina* Leopolda Staffa. Kazimierz Hoffman debiutował w 1954 roku w dodatku kulturalnym do lokalnej poznańskiej gazety „Nowy Tor”. W tym czasie został również członkiem Koła Młodych przy Związku Literatów Polskich. Tam też doszło do pewnego zdarzenia „politycznego”. Opiekun tego Koła (S. Mędelski, który z powodu politycznego rozczarowania w czasie odwilży 1956 popełnił samobójstwo)



Kazimierz Hoffman. Fot. Marian Danielewicz

poddał krytyce lirykę autora *Przenikania*. Te wiersze okazały się w jego przekonaniu nazbyt „wyestetyzowane”, niewiele mające wspólnego z obowiązującym wówczas modelem literatury i światopoglądem, oczywiście socrealistycznym. A przecież – zauważmy – utwory pomieszczone w późniejszym debiutanckim tomiku w dużej mierze poświęcone zostały (oczywiście nie wprost) obrazowaniu skutków wojennej katastrofy i ukazaniu wynikającej z niej traumy dziecka. Poeta zanurzył je w osobistym bolesnym doświadczeniu. Tyle że poddał je również stylizacji, odwołującej się m.in. do gatunku bajki. W tym czasie odbył się też debiut radiowy Hoffmana; audycję o jego poezji zredagował w Toruniu Zbigniew Herbert.

Ową debiutancką książkę, *Trzy piętra domu*, opublikował Hoffman stosunkowo późno, bo w 1960 roku. Trudno jego lirykę z tego okresu zaliczyć wprost do kręgu estetycznego rozszerzającego wówczas swe wpływy pokolenia „Współczesności” (Hoffman był zresztą od jego reprezentantów o kilka lat starszy). W wypo-

wiedziach krytycznoliterackich dotyczących tamtego rozdziału podkreśla się nadal silny, zdecydowany patronat Różewicza nad jego liryką (potem również, w interpretacjach kolejnych tomików, związki z fenomenologią). Próbowałbym jednak tłumaczyć ten opóźniony debiut czynnikami bardziej osobistymi i specyficzną konstrukcją duchową poety, jego charakterem i skłonnością do warsztatowego perfekcjonizmu, do nieustannego doskonalenia formy swych utworów. A i przekonaniem, które musi być pełne, sprawdzone: że nadszedł już właściwy czas na publikację książkową, że ma się coś własnego do przekazania.

2. Czas formy i dalekopisu. Wkrótce po debiucie Kazimierz Hoffman zdał sobie sprawę, że mimo wszystko żmudnie wypracowany w czasie debiutu model poezji nie do końca mu odpowiada, nie oddaje w pełni jego intencji. Odczuwał potrzebę zbudowania własnej, indywidualnej, odpowiadającej mu nowej formy poetyckiej ekspresji. Nowa forma miała także przynieść nowe treści. Prace nad realizacją tego zamierzenia trwały dość krótko, ale ich rezultat, trzeba przyznać, okazał się doskonały. Wcześniej, wspomnę na marginesie, po powrocie do Bydgoszczy, poeta rozpoczął pracę w tamtejszym oddziale PAP-u (nawiązując też kontakt m.in. z Ryszardem Kapuścińskim, któremu po latach zadedykował ostatni swój zbiór, *Znaki*, a który jego lirykę bardzo cenił). Hoffman został kierownikiem tegoż oddziału, pełniąc tę funkcję aż do wypadków marcowych 1981 („bydgoskich”), kiedy to odszedł z PAP-u na znak protestu wobec manipulacji dokonywanych w przekazywanych przez niego tekstach informacyjnych.

Był to okres pracy poetyckiej, który świetnie scharakteryzował – obdarzony wielką intuicją wobec typu progresywnie zorientowanego pisarstwa – Artur Sandauer w szkicu pt. *Samotność z dalekopisem*, ogłoszonym na łamach „Życia Literackiego”. Ta liryka w jego opinii była próbą poszukiwania indywidualnego sposobu przeżywania, doświadczania i legitymizowania własnej duchowości, wrażliwości. Stanowiła świadectwo nowego wyrażania uczuć – powiadał krytyk, zauważając, że u podstaw tego pisarstwa leży przeżywanie samotności. Z drugiej jednak strony, podkreślał Sandauer, poezja Hoffmana syci się informacjami na temat otaczającego świata napływającymi z mediów; mamy zatem przed sobą poetę wsłuchującego się w to, co przynoszą noty prasowe i agencyjne, w fakty płynące z dalekopisu.

A zatem zauważmy: introwertyzm spiera się w tej twórczości z ekstrawertyzmem; liryczność komunikatu poetyckiego konkuruje z rygorystycznie przestrzegany zmysłem konstrukcji oraz szacunkiem dla szczegółu (to jedno z kluczowych pojęć w refleksji Hoffmana) i konkretnego faktu – więc z empirycznością, pragmatyzmem i uwikłaniem w realność przedliteracką.

Krytyka literacka tego czasu, interpretująca publikacje kolejnych tomików Hoffmana, miała wyraźny kłopot ze zrelacjonowaniem i zracjonalizowaniem sensów tej poezji. Wynikał on z niezrozumienia podstaw koncepcji, pełnego i intencjonalnego projektu tej liryki. Recenzenci uciekają więc w spekulacje estetyczne, swobodnie, nie zawsze trafnie, odnajdują koneksje filozoficzne tego pisarstwa, podkreślają również lokację generacyjną tego autora. Tymczasem Hoffman – po prostu, przesadnie chyba pełen szacunku dla wiedzy i erudycji czytelnika – opisuje (dosłownie w jego mniemaniu) współczesne zdarzenia i fakty zdeponowane w informacjach medialnych przekazywanych przez sieci informacyjne. Dlatego też podłożem interpretacji tej poezji powinna być moim zdaniem w niemałym stopniu znajomość ówczesnych wydarzeń: społecznych, kulturowych, ideowych, cywilizacyjnych, nawet obyczajowych, które przynosiły wówczas prasa, radio, telewizja.

Tu widać ogromną wrażliwość Hoffmana na sprawy swego czasu, na rzeczywistość otaczającą go na co dzień. Poeta nie zdawał sobie jednak sprawy, że niektóre (a może i większość) z faktów (czasem dziennikarskich notatek, które „umierają” niestety wraz z gazetami) stojących u źródeł konkretnych wierszy i poematów mogą być dla odbiorcy jego liryki po latach zwyczajnie nieznane, niezrozumiałe, czasem zatarte w pamięci – nawet jeśli Hoffman posługuje się przypisem. Poeta wprowadza także do wierszy swoiście przez siebie przemyslaną i rozumianą formę glosy. Zdarzenia w rodzaju trzęsienia ziemi i uwięzienia wskutek tego w piwnicy grupy osób w zawalonym domu, śmierć Ronnie Petersona w bolidzie na torze w Monzy, historia sukki Rossalin wyprowadzającej swego ociemniałego pana z budynku WTC itp. – stanowią u niego punkt wyjścia dla sporej liczby wierszy i poematów. Czy po latach są one łatwe do zrozumienia i lokalizacji dla czytelnika? Pytanie tym bardziej zasadne, że wydarzenia te nie zostały opisane w wierszach w formie referencjalnej, by tak rzec: mimetycznej. Dlatego też mogą niestety umknąć uwadze nawet „czujnego” odbiorcy – zwłaszcza poszukującego tradycyjnego klucza

interpretacyjnego do liryki autora tomu *Litery*, wykorzystującego schematyczne metody umożliwiające pogłębione spotkanie z poezją. Toteż właśnie czytelnik koncentruje raczej uwagę na stronie formalnej tekstów Hoffmana, ich poetyce, ewentualnie wymowie – uniwersalnej. Liczą się zwłaszcza ich „awangardowe” ramy i koneksje. Krytycy skupiają się głównie na artyzmie utworów i ewentualnych (to zresztą dobry trop!) ich związkach z filozofią (przewija się w tym czasie m.in. postać Rousseau, przeciwstawiona współczesnej cywilizacji). Od lat studenckich był Hoffman wnikliwym czytelnikiem filozofów. Szczególnie Husserl, Heidegger, Scheler inspirowali jego refleksje. Niestety, i tu też nie dla wszystkich odbiorców te inspiracje okazywały i okazują się łatwe do wychylenia. Hoffman zacierał to, co w jego mniemaniu oczywiste; przetwarzał idee w ramy własnego (odkrywczego coraz bardziej) języka i sposobu mówienia o nich.

3. Czas próby. Po 1981 roku Hoffman pracował jako sekretarz redakcji tygodnika „Fakty”, potem jako konsultant biblioteczny w Biurze Wystaw Artystycznych. Opublikował też kolejne tomiki, naprzód zbiór *Kamień Moore’a* (1982). Po ogłoszeniu stanu wojennego oddał legitymację ZLP, a po 1989 roku wstąpił do Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, zostając, do śmierci, prezesem oddziału bydgosko-toruńskiego. W małym pokoiku na ostatnim piętrze budynku BWA, doskonale umożliwiającym pełne twórcze skupienie, powstały jedne z najznakomitszych jego wierszy.

Okres ten – poważnych prób i rozstrzygnięć – da się uporządkować wokół kilku osi tematycznych, które nasycone były odrębnymi d y s - k u r s a m i . A więc najpierw dyskurs kierujący uwagę czytelnika ku naturze (i wyraźnie podkreślana antynomia natura–kultura; natura uosabiana jest przez przywołaną już wyżej postać J.J. Rousseau). Następnie dyskurs „ideowo-filozoficzny”: poszukiwanie adekwatnego fundamentu myślowego i aksjologicznego dla zrozumienia widocznie pograżającej się w coraz większym chaosie współczesności. Dalej – próba oddania w poezji obrazu tejże współczesności w jej aspekcie artystycznym i estetycznym; i osobny dyskurs na temat sztuki. Istotny jest wątek rozważań na temat samej poezji (spora partia dzieła Hoffmana ma charakter metaliteracki). Warto podkreślić, że dyskursom tym towarzyszy praca nad wypowiedzianiem: nad językiem i poetyką. I w tych staraniach – chęć wyciągnięcia wiążą-

cych wniosków z doświadczeń międzywojennej i powojennej awangardy; choć i równocześnie potrzeba zdystansowania się wobec niej – jako konwencji, już literackiej instytucji. Krystalizuje się i krzepnie perfekcyjne wykorzystanie formy wiersza przerzutniowego i składniowego (choć ta metoda poetycka była Hoffmanowi bliska już od dawna): utworu o zróżnicowanym konturze, podkreślającym zarówno wagę pojedynczego słowa, jak i wersu, który nazwie Hoffman dla własnych potrzeb „jednostką wzruszeniową”. W wierszu sąsiadują przy tym ze sobą fragmenty o charakterze narracyjnym z czysto lirycznymi, konstrukcja – z uczuciem przekraczającym jej granice, metafizyczność – z „tu i teraz”.

Pragnę do refleksji nad spuścizną Hoffmana wprowadzić kategorię istotowości, czyli podmiotowości w jej szczególnym wyeksponowaniu (podkreśleniu) i napięciu. Poszukiwaniu jej transcendentnych zakotwiczeń. Poezja Hoffmana z czasem coraz bardziej otwiera się na to, co nieprzemijające, w tym na *sacrum*. Najgłębsze wyrażenie istotowości staje się celem wszelkich zabiegów pisarskich; motywuje do poszukiwań w zakresie mowy zdolnej ją wyrazić, wysłowić.

W okresie tym istotną rolę odgrywa zarazem próba nawiązania pogłębionego i twórczego dialogu z poezją lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Hoffman zdawał sobie doskonale sprawę z zakresu narastającego kryzysu idei, w jakim egzystowała w tym czasie literatura „nowoczesna”. Silnie odczuwał presję zawłaszczającego coraz to nowe obszary (m.in. literatury) postmodernizmu, jakkolwiek tego wprost nie nazywał (posługiwał się w jego miejsce niekiedy terminem „gra”). Poeta nie mógł pogodzić się także z obserwowaną laicyzacją poezji, z nasilającym się odwrotem liryki od potrzeb wyrażania niewyrażalnego i z jej zamykaniem się na przestrzeń metafizyczności. Jego model wiersza, już ostatecznie ustabilizowany, traktowany przez krytykę z pełnym uznaniem, na pierwszy rzut oka jedynie przypominający formę wiersza „przybosiowego” – jest próbą radykalnego protestu przeciw nasilającym się lub już trwale funkcjonującym tendencjom, które poeta kojarzył z procesami wspomnianej (postmodernistycznej) „gry”. Hoffman sprzeciwiał się także „instytucjonalizacji literatury” w rozumieniu Derridy.

4. Czas spełniony (w poszukiwaniu sumy i Całości). Ostatni, najdojrzały twórczo i najowocniejszy okres pisarstwa Hoffmana rozpoczyna się w roku 1991 – publikacją świetnie

przyjętego tomu *Trwająca chwila*. Zamyka go natomiast *summa* poetycka: *Znaki* z 2008 roku. Wiersze z ostatnich siedemnastu lat cechuje coraz większa komunikatywność wypowiedzi i treści („dalekopisy poetyckie” przynosiły, jak pamiętamy, inne treści) oraz jeszcze większa precyzja w budowaniu sensów. Widać też nasilającą się tonację elegijną i podkreślaną d o m i n a n t ę a p r o b a t y w n ą (dla świata). Jednym słowem, Hoffmanowskie TAK dla istnienia. Od *Trwającej chwili* poeta kładzie większy nacisk na potrzebę precyzyjnego usystematyzowania swego sposobu rozumienia i obrazu nowoczesności (tak, jest poetą „nowoczesnym” w pełnym tego słowa znaczeniu!). Dotyczy to m.in. określenia miejsca jednostki (w znaczeniu: podmiotowości, istotowości) w zmąconej przestrzeni świata przelomu wieków. W pewnym momencie jest to nawet – jak to swego czasu określiłem – liryka interwencyjna (o kierunku aksjologiczno-egzystencjalnym i kulturowym). Chodzi oczywiście nie tylko o radykalizujący się, ale i przybierający nieco inną postać, zasygnalizowany przeze mnie spór Hoffmana z niektórymi przejawami postmodernizmu w sztuce i filozofii (i jego wyrazicielami), ale także o odnotowanie konsekwencji już teraz niezaprzeczalnie nieodwracalnego procesu rozpadu jedności bytu. Ważne okazuje się wyrażenie własnego stosunku do relatywizmu myślowego i moralnego, do braku usiłowań stworzenia spójnej, wiarygodnej i funkcjonalnej metanarracji.

Z czasem poeta jeszcze bardziej niż dotychczas koncentruje się na uspojnieniu własnej refleksji „metafizycznej” (oczywiście w umownym rozumieniu tego pojęcia: tekst ma prowadzić ku kolejnym przybliżeniom tajemnicy istnienia, jakkolwiek jej horyzont wciąż się od nas oddala). Skupia się na medytacji nad przemijaniem, na rozważaniu przeznaczenia jednostkowej, niepowtarzalnej i niezastępowalnej egzystencji. Z uporem i niemalą obawą poszukuje punktu odniesienia w chaosie otaczającego go świata (jak Miłosz w pewnym momencie szukał ostatecznego punktu odniesienia w *Traktacie teologicznym*). Pojawiają się też u autora tomiku *A-dur* bezpośrednie wątki krytyczne wobec sztuki i literatury bieżącego czasu (niekiedy też nieujamione sprzeczności). A także w tej fazie pisarstwa Hoffmana – motywy teologiczne i religijne. Czytelnicy tych wierszy dowiadują się, że – jak powiada poeta: *Ośmiu błogosławieństw z Kazania na Górze nie mógł nam wmówić oszust (Jutrznia)*. Hoffman wierzył w znajdującą się na początku każdego przejawu bytu Instancję, jak-

kolwiek o Bogu rzadko mówił wprost; częściej już w bardzo późnych latach.

Ostatnie tomiki (począwszy od *Starego człowieka przed Poematem*) i publikowane w prasie wiersze podszyte są zatem tonacją pożegnalną, przecuciem zbliżającej się śmierci (i refleksją nad śmiercią przyjaciół); postrzeganiem ludzkiej egzystencji w takim właśnie horyzoncie. Choć poeta nie pozostaje głuchy na współczesne zjawiska społeczne i kulturowe, nadal uważnie wsluchuje się w prasowe komunikaty. Poszukuje wiarygodnej, nieuwikłanej w medialną manipulację wiedzy o świecie. Interesuje go estetyka współczesnej kultury, od jej – sygnalizowanych już przeze mnie – źródeł w awangardzie początku XX wieku.

5. Czas poezji i filozofii (w poszukiwaniu „wiązań”). Hoffman był poetą Księgi. Widać to zarówno w praktyce twórczej, jak i w treści każdego utworu z osobna. Dążył do stworzenia dzieła spójnego, pełnego. Zmierzał do Całości, która mogłaby ukazać poprzez słowo poetyckie kompletną wizję otaczającej go rzeczywistości (w wymiarze faktycznym i duchowym), a także wyrazić jego stosunek do tradycji i kultury minionej.

Poeta, o którego filozoficzności wiele już pisano, nie próbował nigdy samemu wchodzić w rolę filozofa i mentora. Nie był filozofem-poetą, jakkolwiek uprawiał „filozofię poezji”. Jego twórczość jest w pewnej mierze poetycką metodologią. Hoffman zdawał sobie jednak sprawę, że to, co odnajdywał w lekturach filozoficznych, nie do końca wystarcza, nie w pełni diagnozuje jego świat wewnętrzny i zewnętrzny. Stąd wyłoniły się w pewnym momencie w jego utworach postaci fikcyjnych filozofów, cytaty z fikcyjnych książek i dzieł. Jest w tym element bardzo „borgesowski”. Podobnie niektóre własne, czasem nazbyt osobiste, utwory przypisywał fikcyjnym poetom, drukował kursywą, sugerując w ten sposób niezależną od własnej dykcji (i jej ograniczeń) formę poetyckiego przekazu. Są to np. „przekłady” z niejakich Milana Kundy czy Berta Moebege. Autor *Znaków* uwalniał się w ten sposób od zagrożenia, ryzyka nadmiernej „odślonięcia się” przed czytelnikiem. A tę dyskrecję, osobistą powściągliwość, Hoffman zawsze sobie bardzo cenił i pielęgnował ją (z tego wynikała np. przez długi czas niechęć do wywiadów i telewizji); wystarczy przejrzeć którykolwiek z wyborów jego poezji (*Wiersze wybrane, Dwanaście zapisów, Przenikanie*) – każdy zdaje się potwierdzać tę tezę. Oczywiście, jak powiedział swego czasu w wypowiedzi

radiowej na temat *Przenikania* Tomasz Burek, z tej liryki można dokonać, częściowej przynajmniej, rekonstrukcji jednostkowej biografii podmiotu, nawet samego autora. Ale genetyzm i biografizm nigdy nie stanowiły kluczowego, ważnego czy dominującego kontekstu dla lektury wierszy Hoffmana. Nawiązanie do biografii miało niekiedy umiarygodnić tekst (tu pojawia się kwestia prawdziwości – jako ostatecznego probierza wartości tekstu poetyckiego). Ważniejszy wydaje się jednak problem „tekstualizacji” biografii duchowej. W tym opisywanego przeze mnie rozwoju duchowego człowieka: od rzeczywistości postkatastroficznej (wojenne dzieciństwo, rzeczywistość powojennej ideologii), której – we wczesnych wierszach – poeta starał się przeciwstawić filozofię Rousseau, po współczesność przełomu wieków. Istotną rolę u Hoffmana odgrywa problem w i a z a n między filozofią i poezją. Filozofia okazuje się czymś innym niż rzeczywistością spekulacji i abstrakcji myślowej – znajduje bowiem swoje zastosowanie w przestrzeni empirycznej. Odnosi się do codzienności i życia praktycznego. Uprawianie filozofii i poezji jest pewnym rodzajem/wybo-rem określonej formy egzystencji.

6. Czas konstrukcji (w poszukiwaniu nowej wrażliwości). Szczególną wagę przywiązywał Hoffman do formalnej, warsztatowej strony swej liryki. Był przekonany, że zarówno forma wiersza, jak i jego treść są całkowicie nierozzerwalne; pojęcie formy odgrywa w dziele Hoffmana bardzo ważną rolę. Pisarz okazał się „konstruktywistą” w sposobie pojmowania kształtu i budowy wiersza, nadto też: umysłem bardzo ścisłym, precyzyjnym, „matematycznym”. Jego praca w słowie przypominała – sygnalizowaną wyżej – przybosiową linię rozwoju polskiego wiersza, aczkolwiek o poetyce i metafizyczności liryki autora *Narzędzia ze światła* mówił autor *Przenikania* niewiele (a może nawet nigdy? – biorę naturalnie pod uwagę wywiady). Liczyły się dla Hoffmana wers (w tym: ścisły rysunek wersu), elipsa, niedopowiedzenie (zwłaszcza pseudonim zamiast mówienia wprost), dyskurs konwersacyjny i narracyjny (zawarta w skrócie wierszowym potencjalność epicka) wpisany w kształt uporządkowania wersyfikacyjnego. Budowę wierszy bardziej lub mniej *stricte* lirycznych (przewaga ekspresji elementów lirycznych nad narracyjno-dyskursywnymi) rozpoczynał on od jednego wersu, od niewielkiej strofy, dystychu, które potem długo starał się rozbudowywać, aż do

kształtu ostatecznego. Generalnie rzecz biorąc, Hoffman miał skłonność (takie wrażenie mogli odnieść jego czytelnicy) do natrętnej – obsesyjnej pracy nad jednym i tym samym tekstem (co widać zwłaszcza w kolejnych przedrukach tego samego utworu, traktowanego jako nowy). Toteż dawniejsze utwory umieszczał w nowych książkach (czasem nawet w publikacjach prasowych) i kontekstach – w nieznacznie tylko zmienionej postaci.

Warto u Hoffmana zwrócić szczególną uwagę na rolę (i samą formułę) gatunku poematu. To także wynik jego „konstruktywistycznych” (a i później dekonstruktywistycznych) skłonności i przymysłów. Właściwie można mówić o silnej, intencjonalnie obecnej w tym piarstwie załączkowości poematowej tekstów, nawet bardzo krótkich i zwięzłych. Skłonność do rozbudowywanych form (nie tylko poematu) towarzyszyła w tym wypadku skłonności do nadawania szczególnej roli fragmentowi. I to nie tylko jako kompozycyjnej i znaczeniowej całości, ale i jako kategorii genologicznej („fragment” jako określony gatunek). Fragment jest reprezentacją *Całości*, której nie da się ani ująć, ani opisać kompleksowo i systemowo (być może ona nie istnieje? – zastanowi się w pewnym momencie czytelnik). Z tej poezji wynika jednak przeświadczenie, że tak; Całość istnieje i poezja jest żmudnym procesem jej upartego i konsekwentnego poszukiwania, uporczywego przybliżania się do niej. Poemat nie jest ważniejszy od fragmentu. Jednak równoważy go. Jest ponadto pewną szczególną organizacją materiału poetyckiego, który dziś, także w obliczu przemian w sztuce, domaga się nowych ujęć i środków komunikacji, mediacji oraz ekspresji. Wiersz i fragment mają opowiadać o świecie. Poemat ma świat zagarniać, obejmować – w jak największym stopniu. Z drugiej strony Poematem (pisanym dużą literą) nazywa Hoffman rzeczywistość „postegzystencjalną” (nie tylko śmierć i to, co dalej) – a nadto sferę *sacrum*. Stąd wziął się u Hoffmana tytuł: *Stary człowiek przed Poematem*. Poemat ma zadania i zobowiązanie ontologiczne: powinien bowiem sakralny wymiar istnienia przywoływać, ustanawiać i utwierdzać, dawać mu metafizyczną rację.

Skłonność do konstrukcji odzwierciedlona została i zilustrowana także w kompozycji kolejnych tomików. Należy to także wyraźnie podkreślić. Nigdy nie była ona przypadkowa. Zawsze w grę wchodziły dwa kryteria: tematyczne i estetyczne; w tym drugim także fakt

budowania napięć i dialogu pomiędzy tekstami, również pomiędzy utworami rozbudowanymi i skrótami lirycznymi. W szerszym kontekście można nazwać Hoffmana poetą „intertekstualnym” i „autotekstualnym”. Począwszy od zjawiska elementarnego: wers – strofa – wiersz – poemat, a skończywszy na kompozycji książki (tomu poetyckiego), jej odniesieniach do innych tekstów kultury, „artefaktów”, pojęć. Tak, „pojęć”, ponieważ Hoffman nie unika „pojęciowości” w toku poetyckiego wysłowienia. Nie jest ona sprzeczna z istotą liryki. Metaliteracki (słowo również nieprzypadkowe) i pojęciowy charakter mają takie powracające, znaczące terminy z jego wierszy jak: „szczegół”, „ruch” (byt, istnienie znajdujące swój początek w boskim planie), „rzecz” (termin wykorzystywany w odniesieniach fenomenologicznych), „oko” i „światło”, „błąd” (mylne odczytanie ontologicznych racji istnienia, jego intencjonalności), „poemat”, „forma”... Wymienić można oczywiście jeszcze kilka innych. Wreszcie – „intertekstualny” kształt mają także i teksty: prowadzące same ze sobą dialog wewnętrzny, np. poprzez cytaty (jako wprowadzenie zewnętrznego głosu do utworu, jednak na równych z nim prawach), poprzez specyficzną organizację materiału wiersza czy tak drobne zabiegi, jak podkreślenie słowa rozstrzelonym drukiem lub kursywą (co w przekonaniu poety wywołuje niebagatelne konsekwencje konstrukcyjno-interpretacyjne...). Inna rzecz, zauważmy, to rozpoczynanie wiersza małą literą (jako końca nieodnotowanego wcześniej zdania) i pomysł utworu bez początku (nie znamy treści tego, co zapisane na początku tekstu, a kończące się kropką).

7. Czas dekonstrukcji (wobec instytucji literatury). Gdybym miał (pomijając niektóre wcześniej zasygnalizowane cechy „porządkujące” tę poezję, a tym samym upraszczające jej obraz, i świadom nakreślonego wcześniej jedynie krytycznoliterackiego punktu widzenia) sugerować najtrafniejszą metodę odczytania poezji Hoffmana, zaproponowałbym chyba lekturę w horyzoncie derridańskim (mimo dezaprobaty Hoffmana wobec obszernych segmentów ponowoczesności). Sądzę, że bliskie temu byłoby, czasem podkreślane w tekstach autora *Znaków*, zmierzanie ku innowacyjnej istocie dzieła oraz jego idiomatyczności i zrozumienie konieczności przekraczania granic i konwencji instytucji literatury. Myślę też o niewyczerpanych zasobach wciąż ponawia-

nej lektury u poety, dla którego każde zbliżenie się do tekstu było niespodzianką, w pełnym tego określenia znaczeniu „wydarzeniem egzystencjalnym”. Każdy ostateczny kontekst dzieła odsyła u Hoffmana do kolejnego, następnego; i tak w nieskończoność. Pamiętałbym również o kwestii niewyraźności w literaturze... Ostatecznie to autonomiczny tekst – a nie instytucja literatury – w jego wypadku szczególnie dobitnie przesądza o przygodzie (jeśli można tak powiedzieć) intelektualnej podczas lektury, znajdując także swe podstawy w etyczności. Zresztą, nieoczywistość wydaje się jedną z cech konstytutywnych, na których ufundowana została ta dynamiczna wewnętrznie, poszukująca wciąż nowych przeznaczeń semantycznych liryka.

Ideowo-filozoficzna orientacja Hoffmana ulegała w ciągu kilkudziesięciu lat, co widać dziś wyraźnie, jaskrawo, znaczącej przemianie. Od identyfikacji z myślą Rousseau (zwłaszcza jego *Przechadzkami...*) po postawę, którą określał mianem kartezyjskiego franciszkanizmu. Rousseau pojawił się w momencie konieczności zaznaczenia dezaprobaty pisarza dla stechnicyzowanej, urbanistycznej, pozbawionej duchowości rzeczywistości cywilizacyjnej. Franciszkanizm objawił się zwłaszcza w późnym piarstwie autora *Znaków*: w jego aspekcie czy też nurcie aprobatywnym (zgoda ze światem, TAK). Choć trzeba przyznać, że natura (widziana przez pryzmat szczegółu) w poezji Hoffmana zawsze odgrywała niebagatelną rolę. Kto wie, czy nie jest każdorazowo punktem wyjścia dla refleksji i uniwersalnym probierzem. Franciszkańska „zgodliwość”, uważność istnienia i pokora zostały jednak u Hoffmana poddane próbie myśli porządkującej (rozumności). Ten twór – zdaje się, niezwykle zawiły – w zastosowaniu do autora *Przenikania* znajduje swoje poważne uzasadnienie. Pamiętać jednak należy: sens ostateczny kategorii kartezyjskiego franciszkanizmu wciąż się od nas oddala.

Robert Mielhorski