

# Krzysztof Biedrzycki Jechać do Lwowa

Krzysztof Biedrzycki

## Jechać do Lwowa

Pierwsze zdanie poematu jest powtórzeniem tytułu. „Jechać do Lwowa”. Zdanie niejednoznaczne. Bezokolicznik sprawia, że z jednej strony odzywa się w nim melancholia, westchnienie, ale z drugiej strony – imperatyw; jest jeszcze trzecia strona, bezstronna, chłodna, pozbawiona jakiegokolwiek komentarza informacja. Bezokolicznik, choć sam zawiera w sobie minimum treści, nie jest tak bezbarwny, jak mogłoby się wydawać, on otwiera rozmaite tropy interpretacyjne, rodzi różne konotacje emocjonalne.

„Jechać do Lwowa”. Informacja zawarta w tym zdaniu jest prosta. Chodzi o podróż do Lwowa. Nie znamy jednak okoliczności tej podróży, nie wiemy, czy już się odbyła, czy też planowana jest w przyszłości. Nie wiadomo, gdzie jej początek, ani kto jedzie. Znany jest tylko cel – Lwów. I sam fakt „jechania”.

Więcej informacji zawiera się jednak w formie tego wypowiedzenia, jakkolwiek one właśnie nie są jednoznaczne. Bezokolicznik używany bywa w sytuacjach, gdy w intencji mówiącego zawiera się coś więcej niż tylko przekazanie czystej wiadomości, jakaś niedopowiedziana refleksja, zawieszone wartościowanie. Pełna wypowiedź powinna być zatem uzupełniona przez jakiś czasownik. Jego pominięcie jest jednak znaczące, odbiorca musi się domyślić intencji nadawcy, ważny jest wówczas kontekst. Niekiedy rozwinięcie następuje w innych zdaniach. Jeśli jednak go brakuje, wyczuwalne jest refleksyjne, melancholijne zawieszenie głosu, które sugeruje, że wspomniana aktywność nie jest oczywista, budzi emocje – pozytywne bądź negatywne. W poemacie tytuł i pierwsze zdanie wiodą do refleksji o nieoczywistości faktu „jechania do Lwowa”. Co jest w takiej podróży niezwykłego, że jej okoliczności zostają pominięte i zawieszone w domyśle? Dla czytelnika z czasu, gdy poemat się ukazał (w roku 1985), ta niezwykłość nie budziła wątpliwości: Lwów odgradzony był od reszty świata szczelną granicą Związku Sowieckiego. Przecież jednak nie o to tylko tu chodzi. Zdanie „Jechać do Lwowa” wyraża melancholię, która zawiera się w pragnieniu lub wspomnieniu podróży do miejsca odległego jeśli nie geograficznie, to czasowo lub mentalnie, miejsca przemienionego w mit.

Bezokolicznik jest też formą trybu rozkazującego. To bezapelacyjne polecenie. Nie uprzejma prośba. Dalszy ciąg poematu zakwestionuje tę lekturę zdania. Jednak nie można jej tak zupełnie pominąć. Jeśli pojawia się tu – choćby przy okazji – imperatyw, to wskazuje on na przymus „jechania do Lwowa”, wezwanie do tej podróży. To wezwanie płynące z wnętrza uczuć tego, kto ma wyruszyć w drogę. Z jego wyobraźni i pamięci. Pośrednio jednak wezwanie zewnętrzne, bo jest ono wołaniem tych, którzy tę wyobraźnię i tę pamięć w nim ukształtowali. To okaże się później. Na razie czujemy, że pojawił się tu imperatyw, nie jest on jednak jasny i oczywisty.

Kluczowym słowem w tytule i pierwszym zdaniu jest Lwów. Tak jawnie i wprost wypowiedziane. Lwów nie jest tu przecież jakimkolwiek miastem, jednym z wielu punktów na mapie – to nazwa miasta przemienionego w mit. Aspekt historyczny: włączenie go do ZSRR, wysiedlenie większości polskich mieszkańców, zamazywanie pamięci o nim w życiu oficjalnym, trudności w podróżowaniu doń – to wszystko stanowi istotny kontekst. Jednak nie wystarczający. Lwów jest mitem też w inny sposób. Staje się nim najpierw jako miasto ważne w dziejach wschodniej czy środkowej części Europy. Miasto wielokulturowe, zakorzenione w pamięci Polaków, bardzo ważne dla Ukraińców, ale też istotne dla Żydów, Ormian, a nawet Niemców. Jeden z największych i najbardziej się liczących ośrodków politycznych, ekonomicznych, naukowych w monarchii habsburskiej, która stała się przestrzenią wyznaczającą specyficzny region kultury, utożsamiany niekiedy z odrębną od innych części kontynentu Mitteleurope. Jakkolwiek zatem potoczyłyby się losy Lwowa, to i tak w pamięci zbiorowej zachowałby swoją jedyność i niepowtarzalność. Zwłaszcza w kulturze polskiej, która dla poematu jest najbliższym kontekstem. To miasto jest mitem jeszcze z jednego powodu, który tłumaczy dopiero biografia autora, a zwłaszcza jego twórczość. Pochodzenie jego rodziny ze Lwowa, wysiedlenie, utrata tej małej ojczyzny, spowodowały, że miasto to stało się mitem osobistym, rodzinnym, genealogicznym. Historia odegrała tu ważną i straszną rolę, lecz nawet poza nią Lwów jest miejscem zakorzenienia, własnym punktem odniesienia w życiowym doświadczeniu, przestrzenią symboliczną. Nade wszystko jednak jest – nazwą określającą pewien byt idealny, żywy tylko w świadomości, magiczny, święty, wyjątkowy, niezamienialny. Jest – imieniem. Aż imieniem. I tylko imieniem. Bez materialnego odniesienia.

Kolejne zdanie poematu brzmi:

Z którego dworca jechać  
do Lwowa, jeżeli nie we śnie, o świcie,  
gdy rosa na walizkach i właśnie rodzą się  
ekspresy i torpedy.<sup>1</sup>

Forma zdania wskazywałaby, że powinno być ono zwieńczone pytajnikiem. Tymczasem znaku zapytania tu nie ma. Zdanie jest połowicznie pytające, połowicznie twierdzące. Bo z jednej strony rzeczywiście postawione jest w nim pytanie o dworzec, z którego można jechać do Lwowa, pytanie, na które jednak nie oczekuje się odpowiedzi, czy raczej udziela jej się od razu, gdyż z drugiej strony nie o pytanie chodzi (ono by zakładało niewiedzę, wątpliwość), ale o stwierdzenie dotyczące tej podróży, ona jest przecież faktem, choć faktem niejednoznacznym.

Zawarta w tym pytaniu/nie-pytaniu niewiedza zasadza się na podstawowej wątpliwości co do statusu podróży, który przecież od początku jest niepewny. Podwójnie. Najpierw przez to, co jest powiedziane wprost – podróż odbywa się we śnie. Ale również przez to, że ma ona miejsce w poemacie, a więc w języku, w słowach. Należy zatem do różnych realności, ale żadna z nich nie jest autonomiczna, niezależna od „podróżującego” podmiotu. On „jedzie do Lwowa” w swojej jaźni, podświadomości, wyobraźni, a więc to on stwarza i samą podróż, i jej cel, czyli Lwów. Niepewność oznacza niepewność podmiotu, który tęskni za obiektywną, zewnętrzną weryfikacją tego, czego doznaje. Tymczasem wszystko sprowadza się do jego subiektywizmu, do osobistego doświadczenia.

Zarazem jednak to, co subiektywne, też jest realne i prawdziwe. Podróż we śnie może być opowiedziana. Tyle że językiem poetyckim, który zakłada niecałkowitą przystawalność do pozapodmiotowej rzeczywistości. Twierdzący charakter zdania wskazuje więc na to, że podjęta jest opowieść. O czymś, co istnieje. Tyle że istnieje w świecie autonomicznym, podmiotowym, nieweryfikowalnym empirycznie, rodzącym się z wyobraźni i ze słów.

Wyjazd do Lwowa następuje we śnie, o świecie. Jakby to był jedyny możliwy czas rozpoczęcia tej podróży i jedyna dostępna jej forma. Wszystko rozegra się zatem we śnie. I o świecie, w momencie, gdy człowiek jest najbardziej bezbronny wobec własnych emocji, gdy marzenia senne atakują w najbardziej przemyślny sposób, gdyż uderzają tam, gdzie lęgną się najskrzętniej przez człowieka spychane w podświadomość bóle, lęki, wspomnienia, niepewności, wyrzuty sumienia, zazdrości i nienawiści. Lwów okazuje się więc czymś, co staje się znakiem jakiejś stłumionej traumy, poczucia winy, utraty i zarazem opuszczenia, znakiem tego, co doskwiera, ale o czym się nie pamięta i nie chce się pamiętać. Pamięć – jak się okazuje – zatopiona jest w podświadomości. I to stamtąd we śnie wypływa na powierzchnię wyobrażenie miasta, które istnieje tylko w nazwie.

Tak więc z jednej strony to zdanie wprowadza podstawową informację o statusie opisywanej „podróży”. Z drugiej jednak strony zawiera ono pewien informacyjny nadmiar, który objawia się w obrazie: „gdy rosa na walizkach i właśnie rodzą się /

ekspresy i torpedy”. Obraz ów motywowany jest samym faktem porannej podróży. Rosa o świcie osiada na walizkach na otwartych peronach, gdy pasażerowie czekają na oznaczony w rozkładzie jazdy pociąg. To spostrzeżenie realistyczne, jakkolwiek nacechowane, bo melancholia porannego podróżowania oddana jest za pomocą przedstawienia faktu z pozoru mało istotnego, wtórnego, nieważnego. Najważniejsze w tym jest jednak podkreślenie dwóch rzeczy: jest rano i wyruszamy do Lwowa. To jednak pociąga za sobą dalsze konsekwencje – taka rozpoczynająca się podróż może oznaczać albo początek przygody (tak zapisałaby się we wspomnieniu dziecka), albo doznanie uciążliwe, bolesne, dotkliwe (dla zmęczonego dorosłego). Tutaj „rosa na walizkach” równocześnie zapowiada przygodę i oznacza ból.

Przygodę zapowiadają „ekspresy i torpedy”. Pociągi, które szybko ruszą i szybko pomkną. Nie byle jakie pociągi! Takie poruszające chłopcą wyobraźnię.

Co jednak ciekawe, one „rodzą się”. Jak żywe istoty. Nie są to więc po prostu pojazdy. To ożywienie wygląda cokolwiek surrealistycznie. Jest metaforą, która ma swój początek tylko w języku. Bo przecież trudno tak naprawdę wyobrazić sobie rodzące się pociągi. Choć w chłopięcych oczach wypełzające skądś i zbliżające się długie cielska mogą wyglądać jak jakieś egzotyczne jaszczury. One zapowiadają coś nieoczekiwanego, co na razie jest otoczone tajemnicą, ale co będzie się podobało, oddziała na wyobraźnię.

Równocześnie jednak ów świt, oczekiwanie na peronie, spowite są melancholią i dla dorosłego człowieka oznaczają raczej niepokój, zmęczenie, niewyspanie. „Ekspresy i torpedy” we śnie o świcie budzą i napawają lękiem. Dokąd zaprowadzi ta podróż? Czym okaże się Lwów? To nie jest jasne.

Nagle wyjechać do  
Lwowa, w środku nocy, w dzień, we wrześniu  
lub w marcu.

Podróż może się zacząć kiedykolwiek. To nie musi być świt, może być środek nocy albo i dzień, nieważny jest miesiąc czy pora roku. Wyjazd następuje nagle, bez zapowiedzi. Jest jak spowodowana jakimś niespodziewanym impulsem ucieczka. Zrodzony pod wpływem impulsu imperatyw.

Przypomnienie Lwowa przychodzi samo, nie ponaglane, nie oczekiwane. Mentalna podróż rozpoczyna się wtedy, gdy nazwa miasta jak zgrzyt odzywa się w umyśle człowieka, który Lwów pamięta, ale równocześnie o nim zapomina lub choćby chce

zapomnieć. Odzywa się podświadomość. Lwów jest w niej zdeponowany, ona go przechowuje. I teraz, we śnie, we wspomnieniu, w nagłym błysku on wraca na powierzchnię i każe o sobie myśleć.

Te następujące po sobie zdania (a raczej równoważniki zdań) pozwalają jeszcze raz zinterpretować używaną w nich formę bezokolicznika. Znajduje potwierdzenie wstępny domysł. Przenikają się wszystkie trzy znaczenia, które ta forma generuje.

W tych zdaniach zawarta jest informacja. Jakkolwiek jednak czasownik w takiej postaci – „jechać”, „wyjechać” – nie niesie nic poza suchym faktem ruchu, to jednak wszystkie inne informacje go obudowujące powodują, że nasza wiedza narasta, bezokolicznik nie przeszkadza – tyle tylko że nazywa zdarzenie, które właściwie nie wiadomo, czy się dokonuje, a może już się dokonało, może się powtarza... Jest tu wyraźny imperatyw. „Jechać” to przecież wypływający z podświadomości rozkaz. Jest wreszcie melancholia związana z niejednoznacznością – zarazem dokonaniem i niedokonaniem faktu podróży. Dokonaniem, bo ona ma miejsce, niedokonaniem, bo ma miejsce tylko w wyobraźni.

Bezokolicznik wprowadza jeszcze jeden aspekt. W pierwszych zdaniach poematu nie ujawnia się podmiot. On, owszem, jest, to w jego świadomości odbywa się podróż do Lwowa. Zarazem jednak on sam się skrywa. Nic o nim nie wiemy. Bezokolicznik nie pozwala na jego ujawnienie. Ta forma opisuje raczej sytuację ogólną, nie jednostkową. Tutaj jednak sprawa nie jest oczywista. Podmiot przecież opisuje to, co dzieje się w jego świadomości, to jest aż ostentacyjne. Równocześnie on sam siebie nie eksponuje, swoje doświadczenie projektuje na zewnątrz. Tworzy pozór sytuacji obiektywnej.

Obiektywizacja sytuacji dokonuje się nie tylko przez użycie bezokolicznika, ale i przez wielokrotne powtarzanie słowa „Lwów”. Dwukrotnie formułowana jest fraza „jechać do Lwowa”, z kolei powiedziane jest „wyjechać do Lwowa”, w kolejnym zdaniu „jeżeli Lwów istnieje”. Czterokrotne pojawienie się słowa „Lwów” w czterech następujących po sobie zdaniach jest znaczące. Natrętne powracanie nazwy miasta powoduje, że tworzy się mantryczny rytm. Powtarzanie, jak w litanii, nadaje słowu „Lwów” szczególny wymiar. W ten sposób ulega ono swoistej sakralizacji. Pozostając imieniem miasta, zyskuje szczególny charakter ontologiczny, w pewien sposób odrywa się od przedmiotu, który określa, słowo się emancypuje, staje się bytem dla siebie, samoistnym przedmiotem szczególnej kontemplacji.

Ważne przy tym jest, że trzykrotnie (nieprzypadkowa liczba) występuje ono w formie „do Lwowa”. Dopiero w czwartym zdaniu pojawi się „Lwów” w mianowniku. Najpierw jednak podkreślany jest kierunek. Cały czas chodzi wszak o podróż. Lwów jest celem. On sam nie istnieje, istnieje tylko jako znak wskazujący miejsce, ku któremu się jedzie. Gdy pojawia się w mianowniku, też nie wiadomo, jaki jest jego

charakter, skoro zdanie jest opatrzone warunkiem „jeżeli”... Obiektywne, naprawdę istniejące, jest tylko słowo. Jego desygnat, miasto, ma wątpliwy status ontologiczny. Im częściej powtarzana jest nazwa, tym mniej pewni jesteśmy tego, do czego ona się odnosi. Powtarzanie jest jak zaklinanie. Tworzenie nowego bytu rodzącego się ze słów.

Jeżeli Lwów istnieje, pod  
pokrowcami granic i nie tylko w moim  
nowym paszporcie, jeżeli proporce drzew  
jesiony i topole wciąż oddychają głośno  
jak Indianie a strumienie bełkocą w swoim  
ciemnym esperanto a zaskrońce jak miękki  
znak w języku rosyjskim znikają wśród  
traw.

„Jeżeli”, czyli nie na pewno. Ale zarazem może jednak istnieje: „pod / pokrowcami granic i nie tylko w [...] paszporcie”. To ważne zdanie, bo odsyła do rzeczywistości pozasłownej. W paszporcie jest jedynie słowo „Lwów”, jako miejsce urodzenia (tutaj odzywa się czynnik autobiograficzny).

Naprawdę Lwów jest gdzieś daleko, jeśli w ogóle jest. „Pod pokrowcami granic” – to nośna metafora, bo wskazuje na dwie sprawy. Po pierwsze, Lwów jest oddzielony granicami (w liczbie mnogiej). To nie tylko ta jedna, zasadnicza granica ze Związkiem Sowieckim, która spowodowała, że Lwów z nagłą został utracony przez jego mieszkańców i stał się niedostępny dla tych, którzy chcieliby do niego pojechać. To również (znów odzywa się autobiografia) wiele dalszych granic dzielących od Lwowa emigranta. Owa dosłowna lektura jest uzasadniona, jakkolwiek możliwa dopiero w kontekście wiedzy o życiu autora poematu. Istotniejsze wydaje się jednak co innego, granice mentalne – miasto jest niedostępne, bo oddzielone jest różnymi możliwymi granicami: zrozumienia, wyobraźni, pamięci, języka. Nie jest dostępne zwykłemu poznaniu. Dlatego nie wiadomo, czy ono w ogóle istnieje. Ale jednak ono tkwi w świadomości. I to samo już jest dowodem, co prawda słabym, ale jest, na jego istnienie.

I tutaj pojawia się druga część metafory – to są „pokrowce granic”. Pokrowiec zasłania coś, co w danym momencie nie jest używane, a co powinno być zabezpieczone przed zniszczeniem, zbrudzeniem lub widzeniem przez niepożądany wzrok. Pokrowiec jest zawsze tymczasowy. Tak więc „pokrowce granic” zatrzymują Lwów takim, jakim był (czy jest, „jeżeli istnieje”). Przechowują go, konserwują. Gdyby tę metaforę odczytywać w płaski, polityczny sposób, to pojawiłaby się pokusa

lektury wiodącej do swego rodzaju rewizjonizmu. Cały poemat, jego wydzźwięk, sposób kreowania świata, wskazują, że to jest trop zwodniczy. „Pokrowce granic” – jeśli się wmyśleć w tę metaforę – oznaczają te wszystkie granice mentalne, zwłaszcza granicę pamięci i zapomnienia, które oddzielają mówiący o Lwowie podmiot od przedmiotu jego wyobrażeń. Lwów, owszem, jest niedostępny poznaniu, ale on mimo wszystkich ograniczeń, które od niego oddzielają, istnieje, czy raczej może istnieć.

Dowodami na jego istnienie mają być: jesiony i topole, strumienie i zaskrońce. Były konkretne, należące do natury. Okazuje się jednak, że one wcale nie są oczywiste. One też rodzą się z metafory: „proporce drzew / jesiony i topole wciąż oddychają głośno / jak Indianie”. Drzewa istnieją w podwójnej metaforze. Najpierw jako proporce, a więc z jednej strony podkreślona jest ich strona wizualna, są wysokie, z drugiej jednak strony, jako proporce znaczą, uczestniczą w święcie, pewnie w święcie istnienia. To przecież jest dopiero początek metafory, bo nagle drzewa podlegają personifikacji i zaczynają „oddychać głośno” – okazuje się, że przechodzimy w oksymoron, przenośnia przestaje być motywowana realistycznie, zaczyna oznaczać coś innego niż tylko przedstawienie drzew, ociera się o surrealistyczny absurd. Zwłaszcza, że ona wciąż jeszcze nie zostaje domknięta, gdyż jej dopełnieniem staje się porównanie: „jak Indianie”. Ciąg skojarzeń zaskakuje. Czemu Indianie mieliby oddychać głośno? Uderza swego rodzaju niespójność. W niej zawiera się jednak pewna konsekwencja. Oddychające głośno drzewa najwyraźniej są chore. Najwyraźniej też skazane są na zagładę, jak Indianie. Jak Indianie jednak pomimo choroby trwają i czuwają, pilnują tradycji. Owszem, należą do świata przeszłości, świata przegranych, ale nie godzą się z tym i są na posterunku. W tym kontekście jaśniejsze jest znaczenie pierwszego elementu metafory, drzewa również jako proporce pilnują pamięci o tym, co było.

Taka budowa metafory wprowadza równocześnie jeszcze jedno znaczenie. Bo przecież w tym surrealistycznym nawarstwieniu różnych elementów odzwierciedla się gra skojarzeń tego, kto próbuje sobie przedstawić Lwów. Równie dużo zatem dowiadujemy się o nim, co o samym mieście. W wyobraźni nakładają się bowiem na siebie elementy heterogeniczne. Jedne pochodzą z lekcji przyrody, inne z lektur książek przygodowych. Widzimy, że to nakładanie się znamienne dla wyobraźni dziecięcej. To na razie pierwszy, ale nie jedyny sygnał, że w poemacie patrzymy na Lwów oczami dziecka. W tym zdaniu takich sygnałów jest więcej (dalsze metafory, budowa zdania, w którym kolejne człony zaczynają się od powtarzanego spójnika „a”).

Dominujący w przedstawieniu miasta surrealizm sprawia, że byt Lwowa zyskuje szczególny wymiar. On owszem istnieje, ale w przestrzeniach zupełnie nie wyznaczonych geografją. To są przestrzenie snu, wyobraźni, różnych, nakładających się na siebie pamięci.

Dlatego metafory tutaj nie tyle pokazują, ile tworzą nowe jakości, nowe byty. One znaczą, lecz budowane przez nie znaczenia wykraczają daleko poza dosłownie traktowany obraz miasta.

Widoczne jest to w kolejnych metaforach zawartych w tym zdaniu: „strumienie bełkocą w swoim / ciemnym esperanto”. Znowu następuje personifikacja, skoro „strumienie bełkocą”; personifikacja prosto uzasadniona, dźwięk szumu strumienia może się bowiem kojarzyć z bełkotaniem. Z tego jednak wynika istotna konsekwencja: jeśli strumienie bełkocą, to znaczy, że wydają dźwięki nie tylko nieartykułowane, ale zupełnie niezrozumiałe i w gruncie rzeczy bezsensowne. To jest ich „ciemne esperanto”. Język międzynarodowy, w założeniu wspólny wszystkim, ale przecież dla większości niezrozumiały, dlatego „ciemny”. Jest on jednak niezrozumiały i bezsensowny tylko dla postronnego słuchacza. Czy inaczej: postronny słuchacz, nie rozumiejąc bełkotania, mocą swojej wyobraźni przypisuje mu sens.

„[Z]askrońce jak miękkie / znak w języku rosyjskim znikają wśród / traw.” Znikające wśród traw zaskrońce są motywowane realistycznie. Ich porównanie do miękkiego znaku w języku rosyjskim jednak zaskakuje. Miękkie znaki są literami, które same nie oznaczają żadnego dźwięku, natomiast modyfikują artykulację głosek oznaczanych przez literę z nimi sąsiadującą. Rzeczywiście jest niezauważalny, dyskretny, mały. A jednak odgrywa niepoślednią rolę. Tak należałoby postrzegać zaskrońce. Niby nieważne, znikające w popłochu przed wzrokiem przypadkowego przechodnia, ale w istocie nieodzowne, bez nich natura byłaby uboższa. Porównanie do miękkiego znaku ma też dodatkowy aspekt, w takim skojarzeniu same zaskrońce postrzegane są jako „miękkie”.

W tym zdaniu zaczyna się opis Lwowa. Ciekawe, że – choć to miasto – przedstawiane jest przez naturę. Drzewa, strumienie, zaskrońce. To są elementy obiektywnego bytu, poza świadomością i wyobraźnią podmiotu. Równocześnie z rzeczywistości to one właśnie zostały wydobyte. Nie elementy pejzażu typowo miejskiego. To wynika z dwóch przesłanek. Pierwsza znowu dotyczy podmiotu – znowu znajdujemy wyraz dziecięcej wyobraźni, skupiającej się na tym, co z perspektywy „dorosłej logiki” wydaje się mniej istotne. Druga przesłanka jest ważniejsza, jeśli chodzi o światopogląd. To natura jest podstawą bytu, ona jest tym, co trwałe, nieprzemijające w swoim istnieniu. Jeśli zatem opis zaczyna się od niej, to znaczy, że chodzi o znalezienie fundamentu. Istnienie Lwowa obwarowane jest przecież zastrzeżeniem „jeżeli”. To „jeżeli” dotyczy też drzew, strumieni i zaskrońców, ale dotyczy inaczej. Bo Lwów jest miastem, nade wszystko jednak w tym momencie jest nazwą. Drzewa, strumienie i zaskrońce byłyby natomiast gwarancją istnienia, bo to od ich „być” zależy „być” miasta. Dalszy ciąg poematu pokaże, iż w zmaganiu z realnością bytu tropione będą jego bezsporne elementy. Dlatego tak ważną rolę będzie w nim odgrywał opis, a w nim enumeracja.

Od „jeżeli” zależy fakt „jechać”, bo o nim traktowały poprzednie zdania i o nim mówi zdanie następujące potem. Właściwie cały poemat napisany będzie w trybie warunkowym, choć formalnie tryb ten pojawia się tylko w tym jednym zdaniu. Świat przedstawiony uzależniony jest od wielu czynników. Pierwszym z nich jest status jego istnienia. Czy on w ogóle jest, a jeśli jest, to jak jest. To świat realny czy wyobrażony, istniejący obiektywnie czy tylko w świadomości, albo w literaturze? Czym jest opisana tu podróż, na czym ona polega?

Chodzi tu o dwie rzeczy, o miasto i o podróż do niego. Miasto warunkuje podróż. Sposób istnienia miasta wpływa na charakter podróży.

Spakować się i wyjechać, zupełnie  
bez pożegnania, w południe, zniknąć  
tak jak mdlały panny.

Powtarza się jak mantra słowo „jechać” / „wyjechać”. To rodzaj natręstwa. Konieczność wyruszenia w podróż do Lwowa. Natręstwa tak silnego, że skłaniającego do decyzji nagłych i desperackich. O którejkolwiek porze – wcześniej mowa była o świcie, środku nocy, o dniu, teraz pojawia się południe. To nie ma znaczenia. Kiedykolwiek można jechać i można wyjechać. Opuścić obecne miejsce, ruszyć – „zupełnie / bez pożegnania”, „zniknąć”. Pod wpływem jakiegoś wewnętrznego przymusu. Trochę historycznie, skoro pojawia się ironiczne porównanie „tak jak mdlały panny”.

Ten wyjazd jest uzależniony od „jeżeli” istnienia Lwowa. Jeśli on jest naprawdę jako realne miasto, byłaby możliwa normalna podróż. Skoro jednak on istnieje jako słowo, jako wyobrażenie, jest to podróż mentalna. To rzeczywiście rodzaj panieńskiego omdlenia, nagłego wycofania się ze świata, w którym się jest, skierowania się ku światu wyimaginowanemu, pamiętanemu, światu istniejącemu w obrazach zrodzonych wyłącznie w świadomości oraz istniejącemu w – języku. Tą podróżą jest poemat.

I łopiany, zielona  
armia łopianów, a pod nimi, pod parasolami  
weneckiej kawiarni, ślimaki rozmawiają  
o wieczności.

Teraz zaczyna się opis, który wypełni większą część poematu. Znowu natura, łopiany

i ślimaki. Lecz wszystko, jak w baśni, zmienia swój status. Przede wszystkim następuje personifikacja. Po jednej stronie „armia łopianów”<sup>2</sup>, po drugiej „ślimaki rozmawiają”. Z łopianami sprawa jest prostsza. Personifikacja nie jest tu konsekwentna: „armia łopianów” jest ludzka może tylko o tyle, że jest agresywna, zajmuje coraz większe terytorium jak wojsko podczas bitwy, ale istota metafory sprowadza się jednak do czegoś innego, do ilości, do mnogości, łopianów jest po prostu bardzo dużo, dlatego tak naprawdę to nie one są personifikowane, ale armia poddana została depersonifikacji. Bo zaraz potem, w peryfrazie, łopiany zostają nazwane „parasolami / weneckiej kawiarni”. Tutaj wyeksponowany został ich wygląd. I poniekąd ich funkcja względem ślimaków, które znajdują pod nimi schronienie, czy to przed deszczem, czy przed słońcem.

Prawdziwa personifikacja dotyczy ślimaków. Ich przedstawienie przekracza granicę metafory. Zostaje wykreowana jakaś zupełnie nowa, baśniowa sytuacja. Rozmowa ślimaków o wieczności nie jest motywowana realistycznie. To scena, która narodziła się w wyobraźni. Jedyne, co należy do empirycznej rzeczywistości, to sama obecność ślimaków pod łopianami. Co one tam jednak porabiają?

Przypisanie ślimakom cech ludzkich ma ważne konsekwencje. Już widzimy, że Lwów zmienia się w miejsce magiczne. Po ludzku zachowywały się wcześniej drzewa. Dzieje się tutaj coś niezwykłego, co nie może się wydarzyć nigdzie indziej.

Mało, że ślimaki rozmawiają, one rozmawiają o wieczności. Prowadzą dyskusje o sprawach metafizycznych. Paradoks: one, dosłownie przyziemne – bo z rzadka tylko wspinające się ponad ziemię, gdy wpełzają na pnie drzew lub liście wspomnianych tu łopianów – wznoszą się do spraw przekraczających doczesność. Ów paradoks pokazuje, jak w magicznym Lwowie przenikają się natura i kultura, zwyczajność i metafizyka, biologiczność i tęsknota za czymś wyższym. Bo w jakiś sposób przecież rozmowy ślimaków są bajkowym przedstawieniem tego, co zachowało się we wspomnieniu po Lwowie – otwartość ludzi na sprawy poważne. Tutaj pokazana jest ona za pomocą znamiennej kontrasty. Po jednej stronie śmieszność baśniowej sytuacji, a nawet jeszcze więcej, bo banalność „weneckiej kawiarni”, a po drugiej stronie całkowita powaga rozmów o wieczności.

Lecz katedra wznosi się,  
pamiętasz, tak pionowo, tak pionowo  
jak niedziela i serwetki białe i wiadro  
pełne malin stojące na podłodze i moje  
pragnienie, którego jeszcze nie było,  
tylko ogrody i chwasty i bursztyn  
czereśni i Fredro nieprzyzwoity.

Dopiero teraz pojawia się „ludzki” Lwów, jako miasto. Co jednak jest zapamiętane? Z topografii miejskiej tylko katedra. Może Fredro, jeśli to nie osoba, ale pomnik. Przecież jednak może chodzić o postać. Zjawia się on wszakże niespodziewanie, jak ktoś w ten świat przypadkowo zabłąkany. Ani katedra, ani Fredro wszakże nie zajmują jednak całej uwagi. Równie ważne okazują się „serwetki białe i wiadro / pełne malin”, a także „ogrody i chwasty”. Jak również „pragnienie, którego jeszcze nie było”.

Skojarzenia są kapryśne. Spotykają się elementy różne i nie zawsze współmierne. Jakby uwaga przeskakiwała z przedmiotu na przedmiot. Jakby ważna była nie logika związków między nimi, ale ich bogactwo i różnorodność.

Najpierw jest katedra. Oczywiście jako obiekt miejski, zwracający na siebie uwagę, wyjątkowy pod względem architektonicznym. Co jednak ciekawe, tylko jedna cecha jej bryły zostaje zauważona: „wznosi się [...] tak pionowo”. Jednak ta cecha okazuje się tylko po części, i to tej mniej istotnej, aspektem geometrycznym, wyeksponowana jest jej strona – metafizyczna: „tak pionowo / jak niedziela”. Katedra okazuje się więc ważna nie jako monumentalny budynek, lecz jako znak świętości i wyjątkowości. Skoro jej pion jest „jak niedziela”, to znaczy, że wyróżnia się spośród wszystkich innych budowli odświętnością. Jest inna. Wiedzie do sacrum w ten sposób, że powoduje wyłączenie z banału i codzienności, a więc z profanum. Zarazem, skoro „wznosi się [...] tak pionowo”, kieruje wzrok ku górze, a góra w kulturze najczęściej bywa wartościowana pozytywnie.

Porównanie „jak niedziela” prowadzi skojarzenie w stronę mniej sakralnej, a bardziej obyczajowej strony święta: „i serwetki białe”. Serwetki są tu znakiem czystości, wyjątkowości, nieskazitelnosci, które trafiają do domu, wydobywając go z codzienności i banału zwyczajności – jest inaczej, niedzielnie. Świętecznie.

Za tym idzie jednak „wiadro / pełne malin stojące na podłodze”. Połączenie jeszcze bardziej zaskakujące. Owo wiadro przecież nie jest już znakiem święta. A jeśli, to przez asocjację odległą. Tutaj objawia się mechanizm kapryśnej pamięci, która tworzy swoistą sekwencję, pozbawioną jasnej logiki przyczynowo-skutkowej. Skojarzenia zawiązują się wedle reguły luźnych związków. Obraz białych serwetek może się połączyć z obrazem wiadra malin, bo gdzieś w podświadomości została zarejestrowana sytuacja, w której oba te elementy znalazły się obok siebie. Bez jakiegokolwiek powodu. Tak po prostu się zdarzyło i pamięć to zachowała. Teraz wspomnienie białych serwetek pociąga za sobą wspomnienie wiadra malin.

A samo „wiadro pełne malin” jest raczej znakiem lata niż niedzieli. Tyle że lato to też w pewien sposób święto. A jeśli nawet nie ten jego aspekt tu jest najważniejszy,

to istotne jest to, co już od pewnego czasu w poemacie jest eksponowane, mianowicie obecność natury, a właściwie jej bogactwa we wspomnianym Lwowie. A ta bujność natury znów koresponduje ze świętością katedry, niedzieli, białych serwetek – w ogóle ów świat jest święty, bez mała rajski, dobry, czysty, dostatni, przyjazny, piękny.

I w tym oto świecie pojawia się pierwszy brak, a raczej jego symptom: „moje / pragnienie, którego jeszcze nie było”. Pragnienie jest tu motywowane realistycznie – może je wywoływać widok wiadra malin. Tyle że sprawa nie jest tak prosta. To oczywiście może być banalne pragnienie, potrzeba fizjologiczna. Słowo „pragnienie” jest jednak w języku polskim wieloznaczne i dotyczy odczuwania jakiegokolwiek potrzeby, ale wtedy, gdy ono staje się poważnym doznaniem psychicznym, gdy w istotny sposób wypełnia uczucia człowieka. Słowo to w tym drugim znaczeniu bliskie jest słowu „pożądanie”, choć oczywiście zawartość semantyczna „pragnienia” jest trochę inna, natężenie emocjonalne jest słabsze.

My nie wiemy, o jakim pragnieniu tutaj jest mowa. Wiemy natomiast, że wpisane jest ono w uderzający paradoks: jego „jeszcze nie było”. A zatem to pragnienie zarazem było (czy jest?) i go nie było. Zostało przywołane przez obraz wiadra malin (a może i przez inne obrazy). Asocjacja wydaje się jeszcze bardziej zaskakująca niż poprzednie. Owszem, widok malin może przypomnieć o potrzebie picia. Proces ten może też spowodować przeskok czasowy, skojarzenie może poprowadzić do przeżyć, które nie łączą się zupełnie z tym, co wydarzyło się w opisywanym momencie. Tutaj sprawa jest o tyle prostsza, że nie ma jakiegoś jednego momentu, do którego odnosi się pamięć. To jakieś zatopione w odległej przeszłości „kiedyś”. Dlatego przeskok od innego, lecz późniejszego „kiedyś” jest ułatwiony.

Nakładają się zatem na siebie dwa porządki czasowe, oba niedookreślone. A w nich wspominający podmiot. Wyraźnie obecny („moje”). Zarazem również paradoksalny. Bo ze stwierdzenia, że jego pragnienia nie było w tamtym momencie mogą wynikać dwa wnioski – pierwszy, że on pamięta to wszystko, co opisuje, ale pragnienie (jakkolwiek rozumiane) miało przyjść później, drugi, że pragnienie miało się narodzić z nim samym, a więc że i pamięć nie jest jego, bo i jego wtedy jeszcze nie było. Pozornie wydaje się, że bardziej oczywista jest pierwsza lektura. Gdy jednak wczytać się w to zdanie, można dojść do wniosku, że właściwsze jest drugie odczytanie. Poniekąd wskazuje na nie kontekst twórczości autora. On – gdybyśmy podmiot utożsamili z autorem, co jest uprawnione – urodził się tuż przed opuszczeniem Lwowa przez jego rodzinę, a więc sam nie pamięta tego, co opisuje. Zarazem jednak ten trop wskazuje analiza zdania, któremu się przypatrujemy. Przecież nie wiadomo, o jakim pragnieniu mowa. Nie wiadomo, czego miałyby ono dotyczyć. To jakby pragnienie wyabstrahowane. A więc pragnienie będące metonimią tego, kto go doznaje. Pragnienie to pragnący człowiek. Nie ma pragnienia, nie ma człowieka. Zatem nie wprost podmiot wskazuje, że opisywany

świat jest światem, w którym jego, który wspomina, nie ma.

Jednak „wiadro / pełne malin” wzbudza i przywołuje pragnienie. Może pragnienie tamtego świata? Jego bujności i bogactwa? To tylko jedna z możliwości. Nie najmniej jednak ważna.

Wspomnienie o pragnieniu jest wtrąceniem, jakby dygresją. Bo w dalszym ciągu opisu wracamy do przedstawienia Lwowa. A tu znów natura: „ogrody i chwasty i bursztyn / czereśni”. Fakt, że ogrody to natura ucywilizowana, okiełznana, ale jest ona jednak „deprawowana” przez chwasty, które nie poddają się cywilizacji i wdzierają się wszędzie, gdzie im się uda. Do natury należą też czereśnie, choć metafora „bursztyn czereśni” nadaje im szczególny sens, bo przecież opisane są nie jako one same, ale przez pryzmat ich percepcji przez człowieka – to on, człowiek, kojarzy je ze znanym mu widokiem bursztynu, ważne jest ich postrzeganie wyłącznie przez zmysł wzroku, nie ma tu smaku ani zapachu.

No i na koniec „Fredro nieprzyzwoity”. Skąd on się tu wziął? Dlaczego nieprzyzwoity? Jakie wspomnienie lub skojarzenie tu się odzywa? Oczywiście nieprzyzwoitość Fredry, autora *Sztuki obłapiania*, sama nie budzi wątpliwości, zaskakuje tylko jego pojawienie się właśnie w tym momencie i w tym kontekście.

Po pierwsze to zdecydowanie ktoś ze świata kultury, cywilizacji, nie ze świata natury. Choć można się na chwilę zawahać – bo czyż jego nieprzyzwoitość nie jest właśnie dowodem na jego związek z naturą? Niewątpliwie jednak to on, jako pierwszy (poza podmiotem), okazuje się – w tym rajskim świecie natury – jawnym przybyszem ze świata ludzkiego.

Po drugie, istotna jest sama nieprzyzwoitość. Poniekąd jako kontrast, przeciwstawienie, może prowokacja wobec świętości wpisanej w pionową dominację katedry i w celebrację niedzieli. A także wobec sakralnej z istoty rajskości. To gwałtowne wtargnięcie sfery profanum. Choć może jeszcze inaczej: bo przecież opisywana świętość w niewielkim stopniu jest świętością chrześcijańską. Owszem, katedra i niedziela. Ale dominuje natura. Ona oznacza nie tylko raj. To również pogańska jedność sacrum z przyrodą. Afirmacja bytu jako takiego. Swoisty panteizm. W takim kontekście nieprzyzwoitość Fredry byłaby znakiem nie tyle czegoś nagannego, ile całkowitego stopienia się kultury z naturą, zatarcia różnic między nimi, akceptacji wszystkiego, co znajduje swoje miejsce w porządku świata. Przecież tutaj w mówieniu o nieprzyzwoitości nie ma oceny, jest co najwyżej mrugnięcie okiem, znaczący uśmiech.

Całe to zdanie stanowi ciąg skojarzeń. Jak widzimy, dosyć zaskakujących, jednak układających się w pewną tłumaczącą się sekwencję. Lwów obejmuje elementy różne, w pewien sposób nie powiązane ze sobą, a nawet sprzeczne, ale właśnie

przez to stanowi on całość – swego rodzaju mikrokosmos. Właśnie jego niespójność przemawia za tym, że obejmuje wszystko. Jest „zbiorem pełnym”.

Żeby dalej postąpić w interpretacji analizowanego przez nas zdania, przyjrzyjmy się jeszcze jego formie. Właściwie jest ono bardzo nieprawidłowo zbudowane. Zaczyna się od spójnika „lecz”, który przecież powinien łączyć dwa zdania składowe zdania złożonego. Spójnik ów, rozpoczynający zdanie, zwraca uwagę „niewłaściwym” użyciem. Przede wszystkim oznacza przeciwstawienie. Czemu jest przeciwstawiona wznosząca się pionowo katedra? Opisywanym wcześniej łopianom? Może, ale to nie jest bardzo logiczne. „Lecz” nie do końca samo się tłumaczy.

Może się jednak wytłumaczyć, gdy na to zdanie, i na dużą część poematu, spojrzymy nie jak na monolog, ale jak na nieuporządkowaną rozmowę, w której „bez ładu i składu” poszczególni uczestnicy dorzucają własne wspomnienia i spostrzeżenia. Takie odczytanie tego zdania tłumaczy wtrącone „pamiętasz” – ono samo nie jest motywowane. Znajduje swoje uzasadnienie tylko w dwóch aspektach. Najpierw jako sygnał dialogiczności tego tekstu, sygnał obecności więcej niż jednej person w sytuacji, która ma tu miejsce. Jest mówiący i jest słuchacz. Tyle że wiele wskazuje, iż nie zachodzi między nimi stała relacja, najprawdopodobniej oni wymieniają się rolami, raz mówi jeden, raz drugi. To wspólne wspominanie, tryb pamięci, który możemy określić jako reminiscing. Zaciera się jednak granica między ich wypowiedziami. Ów dialog stapia się w jeden, choć wielogłosowy, monolog. Monolog wspólnej, zbiorowej pamięci – i to jest ten drugi aspekt owego wtrącenia, jasno i wyraźnie zostało tu powiedziane, iż chodzi o pamięć!<sup>3</sup>

Zawsze było za dużo Lwowa, nikt nie umiał  
zrozumieć wszystkich dzielnic, usłyszeć  
szeptu każdego kamienia, spalonego przez  
słońce, cerkiew milczała zupełnie  
inaczej niż katedra, Jezuici chrzcili  
rośliny, liść po liściu, lecz one rosły,  
rosły bez pamięci, a radość kryła się  
wszędzie, w korytarzach i w młynkach do  
kawy, które obracały się same, w niebieskich  
imbrykach i w krochmalu, który był pierwszym  
formalistą, w kroplach deszczu i w kolcach  
róż. Pod oknem żółkły zamarznięte forsycje.

To „za dużo Lwowa” już dało się zauważyć w dotychczasowych partiach poematu. Enumeracja, kapryśne asocjacje – oddawały kipiące bogactwo tego, co na

opisywany Lwów się składało. Tego nie da się opanować. Wszystkiego istotnia jest „za dużo”. „Za dużo” się dzieje. Świat jest tu wypełniony po brzegi. Przerasta możliwości ogarnięcia go jednym spojrzeniem. Wzrok, niczym w jakimś oszołomieniu, przebiega z przedmiotu na przedmiot. Dzieje się to jak we śnie albo w narkotycznym zwidzie. Każdy element, który się pojawia, natychmiast ucieka, wypierany przez następny. Tak więc, choć mało tu wewnętrznej dynamiki akcji, to obrazy są niezwykle dynamiczne przez swoje następstwo. Jak w zwariowanym fotoplastykonie.

Stwierdzenie „było za dużo Lwowa” wróci w poemacie jeszcze dwukrotnie, a raz się pojawi zdanie „świata było tak wiele”. W ten sposób staną się one swoistym refrenem. A to spowoduje, że zyskają szczególną rangę. Zostaną wyeksponowane, staną się swoistym kluczem do utworu.

Powtórzenie frazy „było za dużo Lwowa” wygląda na wyraz swoistego natręctwa. Jakby podmiot odczuwał przymus powracania do niej. Jakby usilnie chciał przekonać do niej słuchacza, a może i siebie samego. Albo – jakby mu zależało na tym, żeby nie pozwolić zapomnieć o tym, o czym mówi. W każdym razie on wydaje się jej niewolnikiem, uzależnionym od niej, całkowicie skupionym na niesionym przez nią przesłaniu. Nie tylko „było za dużo Lwowa”, ale jest „za dużo” tego zdania. Ono nie pozwala przejść obok siebie obojętnie. Każe zatrzymać się przy nim.

W ten sposób z tego natręctwa rodzi się coś znacznie poważniejszego. Takie powtórzenie brzmi jak litania, albo jak mantra – rodzi się sakralizacja opisywanego faktu. Rytm powtórzenia powoduje, że wypowiedziana fraza zyskuje szczególne znaczenie. To nie tylko stwierdzenie, to rodzaj afirmacji, która ma wpłynąć na wypowiadającego ją i na słuchającego. Powtarzane stwierdzenie zostaje dobitnie poświadczane jako szczególnie istotne i w rezultacie święte, bo jego sens się multiplikuje, a więc zmienia stan skupienia, zaczyna się odnosić do innej rzeczywistości. Przy czym to jeszcze nie wszystko – dzięki powtórzeniu rodzi się swoisty rytm melodii i oddechu, rytm nadający wypowiedzi charakter mistyczny.

Bo „było za dużo Lwowa” to stwierdzenie mistyczne w swojej wizyjności. Mistyczne, gdyż przekraczające granice dosłowności. Ale zarazem jak najbardziej odwołujące się do zmysłów. Opis tego „za dużo” nie jest abstrakcyjny, przeciwnie – zakorzeniony jest w wyobrażeniu konkretów. To konkretne rośliny, budynki, rzeczy są przedstawiane w ciągłej enumeracji. Zarazem jednak są one wyraźnie niematerialne, zatopione w nazywającym je słowie, więcej – w słowie je kreującym.

Co to znaczy „było za dużo Lwowa”? Przecież to nie jest zdanie, które po prostu zawiera jakąś informację. Ono nie mówi o fakcie, choć tak się może wydawać na pozór. To jest zdanie waloryzujące, ocenne. Zawarty jest w nim przekaz o tym, że dla wspominającego Lwów, wymyka się on opisowi, nie da się go objąć, ująć, celnie

przedstawić, zawsze czegoś zabraknie. Skoro „za dużo”, to może jest w tym zawarta przygana. Czujemy jednak, że to raczej wyraz fascynacji, zachwytu. Chodzi o to, że bogactwo świata w jego bytowaniu, które znajduje swój wyraz we Lwowie, przerasta możliwości percepcyjne człowieka, dlatego jest on światem oszołomiony i odurzony. Stąd z jednej strony poczucie świętości tego ogromu, a z drugiej strony doznanie natręctwa każącego ten ogrom nazywać i opisywać.

Nie zapominajmy też o słowie „zawsze”. „Zawsze było za dużo Lwowa”. „Zawsze” ogarniające całą przeszłość. Sytuujące ją poza historią, raczej w świętym i mitologicznym wszechczasie.

Ów wszechczas wyznaczony jest przez swoisty rytm, jakby pulsowanie. Ono właśnie znajduje swoje odbicie w rytmie poematu, a więc w układzie zdań, w przerzutniach, które powodują, że powietrze czerpane jest według swoistego, niezależnego od znaczeń porządku, w enumeracji, wreszcie – w powtórzeniach. To rytm tego „zawsze”. Rytm mantryczny, powodujący wtopienie się w puls świata, a więc i Lwowa (będącego – jako mikrokosmos – odbiciem świata-makrokosmosu).

„Zawsze” od strony logicznej to kwantyfikator ogólny. Podobnie inne słowa tutaj się pojawiające: „nikt”, „każdy”, „wszędzie”. Wiadomo, że posługiwanie się kwantyfikatorami ogólnymi jest ryzykownym zabiegiem logicznym, gdyż z łatwością mogą być one sfalsyfikowane. Zarazem jednak znajdują uzasadnienie wówczas, gdy dotyczą nie informacji weryfikowanych empirycznie, lecz interpretacji świata, która zawiera się w micie. To inny język, nie we wszystkim poddający się logicznej dyscyplinie. Tak więc i logika wskazuje, że mamy tu do czynienia z wyraźną sakralizacją świata i jego przedstawienia.

Świat to Lwów. To kolejne napięcie. Bo przecież z pozoru opisywane jest tu to konkretne miasto. Zarazem ono nim nie jest. Ono jest mikrokosmosem, w którym znajduje odbicie cały świat. Stąd tak ważna rola natury. A jeśli pojawia się opozycyjna wobec niej kultura, to po pierwsze pozostaje z nią w niesprzecznej symbiozie, po drugie jest głównie znakiem interpretacyjnym dla tego, co pierwotne i święte w swojej najgłębszej istocie.

Mowa tu o tym, że „nikt nie umiał / zrozumieć wszystkich dzielnic”. Z jednej strony to potwierdzenie wcześniejszej wiadomości, że jest „za dużo Lwowa”, a więc że jest on nieogarniony. Z drugiej jednak strony chodzi właśnie o zrozumienie. Ono okazuje się niemożliwe. Nikt tego nie umie. Tymczasem właśnie opis w poemacie jest próbą takiego zrozumienia czy uchwycenia. Dokonuje się tu zatem proces objęcia umysłem, wyobraźnią i pamięcią tego, co „zawsze” i „każdemu” się wymykało.

W dalszym ciągu zdania mamy kontynuację opisu. Znowu następuje długa enumeracja zawierająca rozmaite, nieprzystające do siebie elementy, często

przedstawiane za pomocą metafory.

Pojawiają się obok siebie dwie metafory związane z mową lub jej brakiem. Najpierw czytamy o tym, że „nikt nie umiał [...] usłyszeć / szeptu każdego kamienia”, potem że „cerkiew w nocy milczała zupełnie / inaczej niż katedra”. W obu sytuacjach następuje personifikacja. Kamienie szepczą, a więc coś mówią, jednak bardzo cicho, dlatego nie sposób ich usłyszeć (w dodatku jest ich tak dużo, że tym bardziej nie da się ich wszystkich słyszeć). Cerkiew i katedra milczą, choć każda inaczej. Druga metafora poniekąd jest motywowana realistycznie, inaczej niż pierwsza, ale i w niej milczenie nie jest naturalnym przymiotem budynków, lecz znaczącym gestem. Szepcząc i milcząc, kamienie i świątynie jednak przemawiają, coś komunikują – sakralizują świat, w którym się znajdują. Kamienie, co prawda, dyskretnie szepczą, ale powtarzają gest biblijnych kamieni, które miały wołać, gdyby ludzi zamilkli, one świadczą. O czym? Czy o tym samym, o czym świadczą cerkiew i katedra? Czyli o świętości?

Chyba tak, skoro w następnym obrazie widzimy Jezuitów, którzy „chrzcili / rośliny, liść po liściu”. Ten świat jest nieustannie uświęcany. Przy czym nie chodzi o ludzi, ale o naturę. Ona jest rajska i jeszcze ta jej rajskość jest podkreślana. Czy może zmieniana – z pogańskiej w chrześcijańską. Choć tak naprawdę to wszystko jedno: ten świat od samych podstaw jest dobry i święty, więc przynależność konfesyjna nie jest ważna, ważne jest jego przepojenie immanentną sakralnością.

Ona objawia się z jednej strony w nieopanowanej żywotności („lecz one rosły, / rosły bez pamięci”) i radości, która „kryła się / wszędzie”. Może ta żywotność była cokolwiek wbrew Jezuitom, skoro przywołana jest za pomocą wyrażającego przeciwstawienie spójnika „lecz” (powstaje wrażenie rozłączności między chrzczeniem roślin a ich rośnięciem), ale na pewno nie była wbrew rządzącej wszystkim naturze. Rozłączność pojawia się też między chrzczeniem, rośnięciem „bez pamięci” a radością. Właśnie „a” wydaje się tu ważne. To ciekawe, że w kolejnych segmentach tego zdania nie ma koniunkcji. Z jednej strony, owszem, jest równoczesność, ale nie ma jednoznacznej zgody między kolejnymi cechami opisywanego świata. O czym miałyby świadczyć taka dysharmonia? Czy znów o tym, że całości nie da się ogarnąć i świętość z żywotnością, a ta z radością są rozłączne? Zarazem jednak one współistnieją, są równoczesne...

Radość dotyczy wszystkiego. Tu pojawia się kolejna, rozbudowana enumeracja: korytarze, młynki do kawy, imbryki, krochmal, krople deszczu, kolce róż. Znowu sekwencja kapryśna, niespójna, ale w ten sposób obejmująca wielość i bogactwo. Niektóre z tych elementów są niezwykłe, na przykład młynki do kawy, „które obracały się same”, albo krochmal, „który był pierwszym / formalistą”. Pierwszy obraz ma charakter baśniowy, choć może wyglądać też na filmowy horror – obracające się same młynki do kawy mogą wyglądać na coś magicznego, ale mogą

też przerażać swoją niesamowitością, choć kontekst świata dobrego raczej taką lekturę wyklucza. Drugi obraz jest już jednoznacznie humorystyczny, bo następuje w nim personifikacja krochmalu, ale taka, że zostaje mu przydana cecha dosyć niezwykła, krochmal zostaje wyznawcą szkoły formalistycznej – może i słusznie, skoro nadając tkaninom sztywność, dodawał im formy...

To świat bogaty, bujny, pełny, ale i święty, i radosny, i pełen nieokiełznanego życia. Nawet jeśli pojawia się w nim coś, co wydaje się złe, takie w istocie nie jest. Na przykład, gdy kamienie są spalone przez słońce: przecież to spalenie nie jest dla nich groźne, a przecież ono następuje dzięki przynoszącemu radość słońcu. Podobnie z deszczem, kolcami róż i zamarzniętymi forsycjami. W raju wszystko znajduje swoje miejsce i swoje uzasadnienie, nawet coś, co może wydawać się defektem – życiodajny deszcz bywa źródłem radości, nie tylko melancholii, róże są znakiem piękna, pomimo kolców, forsycje zapowiadają wiosnę, nawet jeśli są zamarznięte wskutek przymrozku. Króluje dobro.

Dlatego jeśli rośliny „rosły bez pamięci”, to w tym zawarło się coś szczególnie ważnego. Nie tylko o to chodziło, że „bez pamięci”, czyli bez opamiętania, ale i o to, że pamięć nie była dla nich ważna, skoro pamięć przynależy do świata historii, a nie do pozaczasowego świata natury i mitu. Tam, gdzie króluje radość, pamięć nie istnieje, bo nie ma przeszłości, jest wieczne „teraz”. Zarazem jednak jest to „teraz” paradoksalne, bo należące do czasu minionego, na co wskazuje choćby gramatyka. Raczej „teraz” nieświadome tego, że i ono przemija i na nie kiedyś przyjdzie kres.

Dzwony biły i drżało powietrze, kornety  
zakonnice jak szkunery płynęły pod  
teatrem, świata było tak wiele, że musiał  
bisować nieskończoną ilość razy,  
publiczność szalała i nie chciała  
opuszczać sali.

Dwa kolejne elementy opisywanego świata: dzwony i teatr. Najpierw bijące dzwony, drżące od nich powietrze – podkreślenie celebrowanego, wiecznego święta. To znów znak sakralny, podobnie jak pojawiające się później zakonnice. Oczywiście, tak dzwony, jak zakonnice nie są niczym niezwykłym we Lwowie, obrazek sam w sobie jest realistyczny. Rychło jednak przestaje taki być. Bo o ile dzwony są potężne, a ich bicie wzniosłe, o tyle zakonnice przez porównanie („jak szkunery płynęły pod / teatrem”) zyskują walor nie tylko z lekka humorystyczny, ale nawet fantastyczny. Porównanie pochodzi może z chłopięcej lektury przygodowej. Jest dosyć zaskakujące, choć dobrze motywowane, bo ruch zakonnice w obszernych kornetach

istotnie przypomina płynięcie statków. Tak więc w ten sposób to, co wysokie, sakralne, podniosłe staje się zabawne, zwyczajne, dosyć pospolite, choć na swój sposób egzotyczne. I nade wszystko staje się teatralne.

Motyw teatru uzasadniony jest w dwojaki sposób. Najpierw realistycznie, bo teatr (i to nie jeden) znajdował się we Lwowie. Przejście pod nim zakonnic nie jest więc niczym zwracającym szczególną uwagę. Teatr szybko jednak zmienia się w teatralność. Najpierw przez sam ruch zakonnic, malowniczy, jakby wyinscenizowany. Ważny jest jednak dalszy ciąg. Bo przecież aktorem w teatrze okazuje się... świat. I to świat, którego „było tak wiele”. On gra, występuje na scenie, przedstawia, wreszcie bisuje „nieskończoną ilość razy”. A publiczność z zachwytu szaleje.

Teatr należy do sfery profanum. Przynajmniej we współczesnym postrzeganiu. Obrzędowe, liturgiczne początki zostały zapomniane. Jakkolwiek serio by się go traktowało, zawsze odczuwa się konstytutywną dla niego umowność i „sztuczność” (od słowa sztuka) gry. Teatr jest miejscem świeckiej celebry – nawet gdy przekracza granicę świętości i religijności, nie przekracza jej w takim stopniu, żeby zmienić się w liturgię.

Świat jako aktor w teatrze jest zatem uczestnikiem gry. Jak widzimy, udatnej, budzącej aplauz widowni. Świat jest przedmiotem uwielbienia i zachwytu. Gra jednak zakłada nieautentyczność. Dystans grającego do roli. Jak również dystans widowni, która wie, że swoimi oklaskami nagradza za udawanie.

Czy tutaj również dochodzi do takiej sytuacji? Czy świat jako aktor przestaje być prawdziwym światem? Co wynika z tej metafory?

Niewątpliwie świat jest przedmiotem podziwu. To niewątpliwa cecha jego aktorstwa. I on musi nieustannie bisować, a więc powtarzać swoją rolę. To też aktorskie. Zarazem jednak jego pozycja nie jest pospolitą pozycją aktora. Przede wszystkim nie ma tu wyraźnego podziału na scenę i widownię. Widzowie przecież należą do świata, są jego częścią, zasiadają więc w istocie na scenie. Oczywiście świat jest większy, obejmuje całą przestrzeń, ale nie jest czymś obcym, oddzielonym granicą rampy.

Teatralność nie jest tu zatem do końca konsekwentna. Jeśli jednak ona tu na pewno występuje to w jednym aspekcie: toczy się gra, ale jako rytuał, zachowanie powtarzalne, lecz od święta, wyrwane z powszedniości, nadzwyczajne, w którym najważniejsze jest zawieszenie praw rządzących codziennym rytmem. Jeśli świat jest aktorem, to jako uczestnik karnawałowej celebry radości. Występuje w takim teatrze, w którym gra przybiera charakter totalny, obejmuje wszystko, i – jak w karnawale – zawiesza to, co naprawdę, co poważne.

Teatralność świata w poemacie musi niepokoić. Bo, jeśli bardzo konsekwentnie potraktować tę metaforę, oznacza to, że ów przedstawiony Lwów jest zupełnie nierealny. Albo stanowi sceniczną dekorację, albo sam jest aktorem – w obu wypadkach następuje jakieś udawanie, nie ma prawdy jako takiej.

Zarazem jednak w grze zawiera się inna, wewnętrzna prawda. To udawanie, ale i naśladowanie. Przez grę wyraża się to, co poza teatrem jest trudne do dostrzeżenia. Pojawia się zatem naturalne w tej sytuacji napięcie między sztucnością a prawdą.

A także inne, bardzo wyraźne w poemacie: między sacrum a profanum. Dostrzeżliśmy tu wystarczająco wiele sygnałów sakralizacji przedstawionego świata. Sakralizacji zresztą podwójnej, tak chrześcijańskiej, jak pogańskiej, co w istocie nie ma tu dużego znaczenia. Z drugiej jednak strony występuje profanacja. Nie w sensie odarcia ze świętości, ale w sensie przeniesienia w sferę profanum. Ta profanacja dokonuje się już tam, gdzie sacrum ma charakter pogański, bo wtedy następuje nałożenie się na siebie jawnej świętości i porządku doczesnego, najczęściej tego związanego z naturą, choć nie tylko. Kwestia polega na tym, że nie ma tu radykalnego oddzielenia sacrum od profanum. Zwyczajność i natura podlegają uświęceniu oraz włączeniu w ów nad-zwyczajny porządek. Zarazem znaki świętości (cerkiew, katedra, dzwony, zakonnice) poddane są uzwyczajnieniu, są po prostu elementami świata, swojskimi czy oswojonymi, wtopionymi w przestrzeń natury i kultury, pozbawionymi atrybutów odświętności, są integralnymi częściami opisywanego świata, nie odróżniającymi się od całej reszty.

W tym kontekście inaczej wygląda omawiana kwestia teatralności. Teatr, choć należy do sfery profanum, zostaje włączony we wszechogarniającą świętość. Jego rytuał staje się swoistą – karnawałową? pogańską? świecką? – liturgią. Zarazem teatr wchłania sacrum i umieszcza je w nawiasie, cokolwiek (na swój karnawałowy sposób) zawiesza, z lekka ośmiesza, czyni przedmiotem gry. Tak więc nie ma tu jednoznaczności. A nawet eksponowana jest dwu- czy wręcz wieloznaczność. Dlatego napięcie między sztucnością a prawdą okazuje się bardzo płodne. To oczywiście inny poziom aniżeli napięcie między sacrum a profanum, jednak konsekwencje są podobne. Sztuczność jest ekspansywna, ona zagarnia prawdę, tak teatr, jak poemat pochłaniają rzeczywistość i kreują swój własny świat, ten świat, który zostaje aktorem, zarazem jednak prawda przebija się przez sztuczność, a nawet ją instrumentalizuje, bo ta okazuje się znakiem właśnie prawdy, realnie istniejącego świata, nie może się od nich oderwać i o nich wciąż mówi.

Lwów jest zatem rajem jednoczącym przeciwieństwa. Zarazem święty i nie-święty, realny i sztuczny, istniejący i nieistniejący.

Nade wszystko jednak jest światem pełnym życia, radości, światem dobrym, budzącym zachwyt, entuzjizm, światem bisującym, nieustannie odgrywającym

swoją afirmatywną rolę.

Moje ciotki jeszcze  
nie wiedziały, że je kiedyś wskrzeszę  
i żyły tak ufnie i tak pojedynczo,  
służące biegły po świeżą śmietaną,  
czyste i wyprasowane, w domach trochę  
złości i wielka nadzieja.

Poprzednie zdanie kończyło się stwierdzeniem: „publiczność szalała i nie chciała / opuszczać sali”. Teraz będzie o publiczności, czyli o mieszkańcach Lwowa. Tutaj o ciotkach i o służących. Ciotki „żyły tak ufnie i tak pojedynczo”. Ufnie – ufały w przyszłość, w swoje istnienie, w innych ludzi? Pojedynczo – każda z osobna, niepowtarzalna, z własnymi radościami i kłopotami. Słowo „ufnie” jest wpasowane w ten świat. „Pojedynczo” właściwie też, choć brzmi neutralnie, ale w opisywanym tu Lwowie jest znakiem nie tylko osobności każdego, ale i możliwości bycia osobnym, pojedynczym. Swoją drogą jest to paradoks, bo ciotki ukazane są właśnie w liczbie mnogiej, w poemacie nie zostały zindywidualizowane, podobnie jak służące, zakonnice czy Jezuici. A jednak oni wszyscy żyli właśnie „pojedynczo”, tak jak wymieniony z nazwiska „Fredro nieprzyzwoity”.

Natomiast „służące biegły po świeżą śmietaną, / czyste i wyprasowane”. Niby coś zupełnie zwykłego i oczywistego. A jednak nagromadzenie epitetów o tak pozytywnych konotacjach nabiera szczególnego charakteru. Znowu podkreślona jest szczególna uroda i rajsłość opisywanego świata, który wypełniony jest dobrem i spokojem.

To dobro i ten spokój zachowane są pomimo wszystko, co się wydarza: „w domach trochę / złości i wielka nadzieja.” Tylko trochę złości. Za to nadzieja wielka. Wszystko mieści się w ogólnym porządku.

A jednak odzywa się tutaj ton niepokoju. „Moje ciotki jeszcze / nie wiedziały, że je kiedyś wskrzeszę”. To zdanie na pozór wpisuje się w ogólną tonację opisu Lwowa. Na pozór, bo przecież odzywa się tu ton przemijania. Owszem, „kiedyś wskrzeszę”, ale to oznacza, że będą musiały umrzeć. Odzywa się tu pierwszy pomruk śmierci. „Et in Arkadia ego...” Nie tylko to jednak. Oczywiście można powiedzieć, że i śmierć należy do porządku tego rajskiego świata i należy ją zaakceptować. Ale przecież ona, cokolwiek mówić, urąga mu. Co to za raj, w którym się umiera? Czy późniejsze wskrzeszenie może stanowić dostateczne zadośćuczynienie za grozę śmierci? Zwłaszcza, że jest to wskrzeszenie w poemacie – podmiot najwyraźniej jest poetą, który bez reszty panuje nad swoim dziełem i nad kreowanym w nim światem. Fakt,

że na razie o śmierci nie mówi się wprost, ale wystarczająco mocno się ją sugeruje i sygnalizuje. To poważny sygnał, że Lwów nie jest wolny od egzystencjalnego zła. Zaczyna być bardziej umotywowany konsekwentnie stosowany gramatyczny czas przeszły. I wraca ów niepokój, który znajdował swój wyraz u początku poematu, a o którym czytelnik zdążył zapomnieć.

#### Brzozowski

przyjechał na wykłady, jeden z moich  
wujów pisał poemat pod tytułem Czemu  
ofiarowany wszechmogącemu i było za dużo  
Lwowa, nie mieścił się w naczyniu,  
rozsadzał szklanki, wylewał się ze  
stawów, jezior, dymił ze wszystkich  
kominów, zamieniał się w ogień i w burzę,  
śmiał się błyskawicami, pokorniał,  
wracał do domu, czytał Nowy Testament,  
spał na tapczanie pod huculskim kilimem,  
było za dużo Lwowa, a teraz nie ma  
go wcale, rósł niepowstrzymanie a nożyce  
ciepły, zimni ogrodnicy jak zawsze  
w maju bez litości bez miłości  
ach poczekajcie niech przyjdzie ciepły  
czerwiec i miękkie paprocie, bezkresne  
pole lata czyli rzeczywistości.

Narasta atmosfera niepokoju. W tym długim zdaniu dokonuje się wyraźna przemiana. Zaczyna się od sygnałów czegoś, co może zakłócać rajskość, potem następuje gwałtowna erupcja żywotności, która przechodzi w swego rodzaju apokalipsę, wreszcie – choć nie w konkluzji, a wcześniej – pada dramatyczne „a teraz nie ma / go wcale”.

Sygnały niepokoju są dwa. Najpierw pozornie niewinne stwierdzenie „Brzozowski / przyjechał na wykłady”. Domyślamy się, że chodzi o Stanisława Brzozowskiego, pisarza, krytyka literackiego, filozofa przełomu XIX i XX stulecia. Informacja o jego przyjeździe nie musi zaskakiwać. Wprawdzie zawarty w poemacie opis Lwowa jest słabo zakorzeniony w konkretnym historycznym, jednak nie jest też zupełnie od historii oderwany. Są tu ślady obyczajowości (służące, młynki do kawy, krochmal i inne), pamiętamy o pojawieniu się Fredry. To jednak ślady dyskretne. Dominuje ponadczasowość, a w niej natura. Toteż przyjazd Brzozowskiego jednak jest znaczący. Z kilku względów. Po pierwsze to ktoś z zewnątrz, spoza Lwowa, a tym

samym spoza raju. Po drugie Brzozowski przyjeżdża „na wykłady”. Będzie głosił swoją filozofię, przedstawi własną wizję dziejów – będzie ona stanowiła ostry zgrzyt w harmonijnym świecie. Przecież jednak nie konkretna myśl Brzozowskiego tutaj jest ważna, ale rodzaj zamieszania, jakie ona w rajskim Lwowie może poczynić. Po trzecie wreszcie, Brzozowski wraz ze swoją osobą przywozi znamienity dla epoki tragizm – oskarżenie o współpracę z Ochraną, śmiertelną chorobę. To nazwisko, choć wprowadzone do poematu mimochodem, nie jest bez znaczenia. Oczywiście czytelnik musi posiadać wiedzę o Brzozowskim, żeby zrozumieć, na czym polega znak, którym jest jego pojawienie się. Bez tej wiedzy – nadal zostajemy w świecie dobrym i niezagrożonym. Wykład „jakiegoś Brzozowskiego” wpisuje się w ustalony porządek. Tak, jak podążanie służących po świeżą śmietanę. Ta dwojakość możliwych lektur nie oznacza przy tym rozbieżności czy słabości którejś z nich. To raczej dwuznaczność: wciąż jeszcze widzimy raj, wdziera się do niego niepokój, ale nie każdy musi go zauważyć lub zrozumieć. Historia powoli się weń wsącza. Niepostrzeżenie.

Drugi sygnał zawiera się w zdaniu: „jeden z moich / wujów pisał poemat pod tytułem Czemu, / ofiarowany wszechmogącemu”. I znów pojawia się motyw sakralny, i znów rajskość – w poufałym obcowaniu z wszechmogącym, skoro można mu ofiarować poemat. Tyle że tytuł „Czemu” jawnie zapowiada skargę, nie pochwałę. Dobro, piękno, spokój i harmonia mogą budzić zachwyt, podziw, afirmację, wdzięczność, ale nie prowokują do pytania „czemu”, wydają się oczywiste i dane bez przyczyny, należne człowiekowi. Niezgodę budzą zło, szpetota, chaos, cierpienie. One powodują, że rodzi się bunt wobec wszechmogącego, który wskutek swojej wszechmocy jest sprawcą tego wszystkiego, jest za to odpowiedzialny. Ważne, że wuj ofiarowuje swój poemat właśnie wszechmogącemu, tym atrybutem obdarza Boga, jakby w nim zawierała się boska wino. Zatem nie wprost, ale kolejny raz, zasygnalizowana jest tu niedoskonałość owego rajskiego świata. Przy tym niedoskonałość nie łagodzona nadzieją, o której wcześniej była mowa. Zarazem jednak skarga wobec zła jest cicha, to ledwie poemat, nawet nie znamy jego treści. W jakimś stopniu i ona jest wpisana w rajski porządek. W tym dobrym świecie nawet można ubolewać nad tym, co człowieka uwiera.

Rajskość na razie wciąż dominuje i ona znów się objawia w dalszym ciągu poematu. Opis Lwowa bardzo się dynamizuje. Nie tylko wraca litanijne „było za dużo / Lwowa”, ale nadto w obrazie miasto przemienia się w jakiś nieopanowany żywioł. „Za dużo” okazuje się bardzo konkretne, bo to oznacza, że Lwów nie mieści się w wyznaczonych granicach. Najpierw to jest mała granica: „nie mieścił się w naczyniu, / rozsadzał szklanki”. Odwołanie jest proste – to ów zwykły, domowy, mieszczański świat. Za moment jednak dowiadujemy się, że „wylewał się ze / stawów, jezior”, a więc przekracza też granice wyznaczone przez naturę. Potem jednak zmiany następują coraz gwałtowniej. Jeden żywioł przechodzi w inny. Gdy czytamy „dymił ze wszystkich / kominów”, to jeszcze przemiana nie jest radykalna,

bo w dymie jest para, a więc obraz na razie dotyczy wody, tyle że zmieniającej stan skupienia, ale oczywiście para zmieszana jest z pyłem. Równocześnie rozszerza się zakres panoramy miasta, pojawiają się kominy, zwyczajne, ale urągające czystości natury. Dalej czytamy, że Lwów „zamieniał się w ogień i w burzę, / śmiał się błyskawicami”. To już zupełnie inne żywioły. Groźne, budzące strach, choć jeszcze przecież oswojone – ogień co prawda tu może przerażać swoją nieprzewidywalnością, skoro weń tak gwałtownie zamienia się Lwów, ale może być ujarzmiony i przyjazny, burza przyjazna nigdy nie jest, ale tutaj jest ona zaskakująco łagodna, skoro „śmieje się błyskawicami”, choć można zadać sobie pytanie, czy to nie jest śmiech sardoniczny... Dynamika, gwałtowność mogą przepajać niepokojem, a nawet lękiem, zarazem jednak są one przejawem żywotności. Lwów się rozrasta jak bujna roślinność, żyje, nasycony jest witalnością, choć wyrazem tego jest jakaś niepojęta reakcja łańcuchowa natury martwej, to nie biologia, lecz sama fizyka, albo i chemia.

Ale znów następuje gwałtowna zmiana: „pokorniał / wracał do domu, czytał Nowy Testament, / spał na tapczanie pod huculskim kilimem”. Lwów przedstawiony jako natura nieożywiona staje się nagle człowiekiem. Po tym szaleństwie fizyki, następuje uspokojenie opisane przy pomocy antropomorfizacji. Lwów okazuje się kimś, kto od czasu do czasu ulega napadom szaleństwa, jakiejś nieposkromionej żądzy, ale zmęczony tym, zawsze pokornieje i po mieszczańsku wraca do domu. Jak szukający uciech młodzieniec lub rozpustny ojciec rodziny. Wygodnie śpi na tapczanie. I nabożnie czyta Nowy Testament, bo dwie natury – ta rozwichrzona, i ta spokojna – harmonijnie się w nim łączą.

To znów raj godzący przeciwieństwa. Choć owa dynamika, gwałtowność przemian mogą cokolwiek przerażać. To, że „było za dużo / Lwowa” też. Przecież to są znaki, że nastąpiło jakieś dopełnienie i przepełnienie, że nadchodzi koniec. Burza i błyskawice mogą zapowiadać apokalipsę. Cóż, skoro w nich jest śmiech...

A jednak koniec przychodzi: „było za dużo Lwowa a teraz nie ma / go wcale”. Pojawia się jawna informacja dotycząca czasu teraźniejszego: Lwów obecnie nie istnieje. Był, było go „za dużo”, a teraz „nie ma / go wcale”. Ważny jest przysłówek „wcale” – kategoryczny, ostateczny, bezwzględny. Skoro Lwowa nie ma wcale, to znaczy, że nie istnieje w żadnym wymiarze, w ogóle go nie ma. Zniknął, definitywnie przestał być.

Pojawia się radykalna cezura. Czas przeszły dotyczy istnienia, czas teraźniejszy nieistnienia, pomiędzy nimi musiała zajść jakaś katastrofa. Na razie nie wiemy, jaka, w samym poemacie nie została ona jeszcze nazwana. Jest natomiast opisywana za pomocą obrazów, które stanowią kontynuację wizji rozwijanych uprzednio. Nadal dominuje motyw miasta jako ogrodu, tyle że przedstawiana jest zagłada tego ogrodu.

Lwów „rósł niepowstrzymanie, a nożyce / cięły”. Następuje zderzenie dwóch procesów, z jednej strony żywiołowy, biologiczny rozwój, z drugiej – brutalna ingerencja, bezwzględne cięcie wszystkiego, co wyrasta ponad miarę. I jeszcze więcej: „zimni ogrodnicy jak zawsze / w maju bez litości bez miłości”. To z kolei uderzenie natury: normalna w połowie maja („jak zawsze”) zmiana pogody polegająca na gwałtownym oziębieniu, co skutkuje zmrożeniem rozwijającej się już na wiosnę roślinności. Tu „zimni ogrodnicy”, tam też ogrodnicy, prawdziwi, z nożycami. Jedni i drudzy „bez litości bez miłości”. Niosą ograniczenie żywiołowości, a nawet więcej – zniszczenie, śmierć.

A tu potrzeba by trochę litości i miłości. Odzywa się jęk: „ach poczekajcie niech przyjdzie ciepły / czerwiec i miękkie paprocie, bezkresne / pole lata czyli rzeczywistości”. Znow wraca rajski obraz. Tak niewiele trzeba, tylko odrobina litości w maju i przyszedłby ciepły czerwiec, a z nim lato. Wtedy Lwów-ogród byłby uratowany. Nie ma jednak ratunku –

Lecz nożyce cięły, wzdłuż linii i poprzez  
włókna, krawcy, ogrodnicy i cenzorzy  
cięli ciało i wieńce, sekatory niezmordowanie  
pracowały, jak w dziecinnej wycinance  
gdzie trzeba wystrzyc łabędzia lub sarnę.

Rozwijany jest obraz niszczenia przez nożyce. To cięcie brutalne, nie respektujące niczego („wzdłuż linii i poprzez / włókna”). Tną „krawcy, ogrodnicy i cenzorzy”, czyli ci, których narzędziem pracy są nożyce. O ile jednak krawcy tną, by uszyć, a ogrodnicy też nie są bezduszni, dbają bowiem o poddane ich opiece rośliny, o tyle cenzorzy posługują się nożycami wyłącznie po to, by niszczyć, ograniczać, odbierać wolność, słowo „cenzorzy” brzmi tu bardzo ostro: już sama wizja totalnego cięcia budzi grozę, jeśli to jednak robią cenzorzy, dokonuje się tu nie ogrodnicze „przycinanie” z perspektywą dalszego rozrostu, ale jawne niszczenie, tłumienie swobody. To ważny sygnał, jakkolwiek na powierzchni wykreowanego tu obrazu ów polityczny podtekst nie jest najistotniejszy, najważniejszy jest proces cięcia, bezustannej pracy nożyc i sekatorów, które „niezmordowanie / pracowały”.

Jak wcześniej nie zawsze obrazy były jednoznaczne, tak samo tutaj. Z jednej strony wizja jest brutalna: „cięli ciało i wieńce”. Z drugiej strony pojawia się porównanie: „jak w dziecinnej wycinance / gdzie trzeba wystrzyc łabędzia lub sarnę”. Czyli że proces ten równocześnie jest okrutny i dziecinny, bezwzględny i „na niby”. Skąd ta sprzeczność?

Nie zapominajmy o dziecięcej perspektywie podmiotu. To, co opisywane, jest dla dziecka niepojęte. Ono to sprowadza do poziomu własnej wiedzy o świecie, racjonalizuje na swój własny sposób. To jedna kwestia. Z tego jednak dla poematu wynika istotna konsekwencja. Groza zagłady Lwowa jest tu łagodzona wizją odrealnioną, ubraną w metaforę. Przenikają się okrucieństwo („cięli ciało”) i swoisty humor, owszem, czarny humor, ale jednak. Patos jest przełamywany, zza niego wyłania się swego rodzaju śmieszność. Tyle że z kolei ona ustępuje powadze, a nawet ją tym mocniej podkreśla, bo odsłaniając jej drugą stronę, pozwala tym wyraźniej dostrzec to, co jest po tej pierwszej, istotniejszej stronie. Coś wydaje się zabawne, ale przecież – gdy się zastanowić – jest straszne.

Nożyczki, scyzoryki i żyłетки drapały  
cięły i skracaly pulchne sukienki  
prałatów i placów i kamienic, drzewa  
padały bezgłośnie jak w dżungli  
i katedra drżała i żegnano się o poranku  
bez chustek i bez łez, takie suche  
wargi, nigdy cię nie zobaczę, tyle śmierci  
czeka na ciebie, dlaczego każde miasto  
musi stać się Jerozolimą i każdy  
człowiek Żydem i teraz tylko w pośpiechu  
pakować się, zawsze, codziennie  
i jechać bez tchu, jechać do Lwowa, przecież  
istnieje, spokojny i czysty jak  
brzoskwinia. Lwów jest wszędzie.

Kontynuowany jest opis katastrofy, która spotkała Lwów. Dziecięca groteska stopniowo odsłania swoją grozę. Najpierw jest właśnie jak z wycinanką. „Nożyczki, scyzoryki i żyłетки drapały / cięły i skracaly pulchne sukienki / prałatów i placów i kamienic”. Niby to tylko zabawa. Nawet dosyć śmieszna, skoro są tu „pulchne sukienki”. To zabawa w krawca. Nietypowego jednak krawca, skoro on nie i skraca sukienki nie tylko prałatów, co byłoby zrozumiałe, ale i placów i kamienic. Następują tu szczególne przesunięcia znaczeń. Tam, gdzie można by sobie przedstawić komicznego pulchnego prałata, pulchna staje się jego sukienka, przez co staje się jeszcze bardziej komiczna, zwłaszcza że jest sukienką, nie sutanną. Prałat jest zatem opisany przez swoją sukienkę. Jest w tym trochę złośliwości, trochę pobłażliwej sympatii, najwięcej jednak zwykłego humoru. Odrobina humoru zostaje, gdy sukienki (zwłaszcza pulchne) przypisane są placom i kamienicom, choć to już humor surrealistyczny. To przesunięcie znaczeniowe przestaje jednak bawić, gdy sobie uświadomimy, że nie zabawa jest opisywana, ale jakiś – jeszcze nie

dookreślony – gwałt. Na ludziach (tych komicznych prałatach) i na mieście.

Humoru nie ma więc w dalszych częściach tego długiego zdania, które zawiera w sobie całą tragedię Lwowa. Gdy mowa o tym, że „drzewa / padały bezgłośnie jak w dżungli”, mamy jeszcze do czynienia z wyobraźnią chłopięcą, to echo sztubackich lektur, ale nie ma już śmieszności, jest zapowiedź tragizmu i nieodwracalnego zniszczenia. Z jednej strony to kontynuacja motywu okrutnego ogrodnika tnącego rozrastające się rośliny. Z drugiej jednak strony to coś więcej. Wcześniej czytaliśmy: „proporce drzew / jesiony i topole wciąż oddychają głośno / jak Indianie”, teraz te drzewa padają bezgłośnie. Znamienne przesunięcie – naturalne milczenie drzew zostało w poemacie oddane jako głośne oddychanie, ich śmierć, która może się łączyć z hałasem wycinania (piłowanie, rąbanie, przewracanie się drzew), pozbawiona jest głosu. W jednym i drugim przypadku ich istnienie i odchodzenie połączone są z egzotyczną scenerią, choć to przecież swojskie gatunki. Przedstawione obrazy odwracają więc to, co oczywiste, wprowadzają niezwykłość, a nawet niesamowitość tam, gdzie mamy do czynienia ze zwyczajnością. Ten zabieg sprawia, że jak wcześniej uduchowione drzewa zapowiadały atmosferę Lwowa – baśniowego ogrodu, tak teraz dramatycznie przerywają baśń, choć jeszcze się w niej mieszczą, z niej się wyłaniają ku bezlitosnej rzeczywistości. Śmierć drzew staje się znakiem nadchodzącego umierania miasta. Bezgłośna śmierć ma znamie pokory, barku buntu, pogodzenia się z losem, albo może bezsilności, niemocy, rozpacz.

Dalszy ciąg poematu już nie pozostawia przestrzeni na gry wyobraźni, to już opis definitywnego końca: „i katedra drżała i żegnano się o poranku / bez chustek i bez łez, takie suche / wargi”. Drżąca katedra to mocny obraz. W sensie realistycznym mógłby on przedstawiać trzęsienie ziemi. Jakkolwiek nie ma tu mowy o tym żywiole, to przecież dokonuje się swoiste trzęsienie ziemi, koniec pewnego świata. Katedra drży zatem ze strachu, z rozpacz, smutku, niepewności. Ona zostaje, samotna. Inni wyjeżdżają. Katedra drży, bo przyszła chwila pożegnania. O poranku (znajduje tu swoje odbicie świt wyjazdu d o Lwowa z początku poematu). Z rozpaczą pozbawioną łez. Pożegnanie bez nadziei, w jakiś sposób heroiczne, bo domagające się bezwarunkowej akceptacji tego, co się dzieje. Objawiają się tu głębokie emocje, są one jednak opanowywane i tłumione. Nie wolno ich okazywać. Koniec Lwowa ma się dokonać w milczeniu, które mocno kontrastuje z grozą tego, co się dzieje. To cicha, bezgłośna, milcząca apokalipsa.

A jednak zostaje wyrażona skarga: „nigdy cię nie zobaczę, tyle śmierci / czeka na ciebie”. Nie wiemy, kto to mówi. To jedna z postaci dopuszczanych w poemacie do głosu. Może podmiot, który wprawdzie patrzy na ten moment końca z dystansu, ale mówi z przejęciem – on nigdy t e g o miasta nie zobaczy, wie z perspektywy historii, co oznacza śmierć miasta, śmierć zwielokrotniona przez los każdego pojedynczego człowieka. Może mówi ktoś z wyjeżdżających. Skarga jest mocna, bo pada w niej słowo „nigdy” i pada słowo „śmierć”. To koniec definitywny,

nieodwołalny, ostateczny.<sup>4</sup>

Odzywająca się skarga ma swój dalszy ciąg: „dlaczego każde miasto / musi stać się Jerozolimą i każdy / człowiek Żydem”. To jakby dopowiedzenie do pytania zadanego wcześniej przez jednego z wujów w tytule poematu „Czemu”. Poemat, jak pamiętamy, ofiarowany był wszechmogącemu. I ta skarga w gruncie rzeczy kierowana jest ku Bogu. Jeśli każde miasto staje się Jerozolimą, to w pewien sposób każde staje się świętym miastem. Zarazem każde staje się miastem przeklętym, bo skazanym na zagładę i na utratę. Każdy człowiek „musi stać się [...] Żydem” – w tym samym stopniu członkiem narodu wybranego, co członkiem narodu wygnańców, wiecznych tułaczy, żyjących w rozproszeniu, przez tysiąclecia wzdychających do swojego miasta. Zestawienie Lwowa i Jerozolimy powoduje, że Lwów zostaje włączony w świętą historię. Czy raczej – to zestawienie jest czytelnym dopełnieniem tego, co narastało w ciągu całego poematu: Lwów zostaje przedstawiony jako raj, świat dobry i harmonijny, zarazem przecież jest to raj, nad którym ciąży przekleństwo utraty, był miastem świętym, jest miastem wygnania. W gruncie rzeczy zatem poemat traktuje o eschatologii. O nieuchronnym końcu, śmierci, zagładzie. Dlatego to może nie wuj napisał poemat „Czemu”, to poemat *Jechać do Lwowa* ma inny tytuł – *Czemu*.

A jednak poemat nie kończy się skargą. Kończy się domknięciem ramy. Zaczął się imperatywem „Jechać do Lwowa”, podobnym imperatywem jest zwieńczony. Mniemany wyjazd do Lwowa jest odruchem neurotycznym: we śnie, o świcie, nagle, bez pożegnania – tak na początku. W pośpiechu, zawsze, codziennie, bez tchu – w finale. To natręstwo. Konieczność. Bez mała obsesja.

Lwów utracony staje się celem wyimaginowanej podróży, odbywanej w podświadomości, w wyobraźni, w poezji. Ku tamtemu miastu, które stało się wcieleniem przestrzeni doskonałej, idealnej, zharmonizowanej, skierowane są myśli i uczucia. Przy czym to wcielenie jest ważne, bo Lwów jest tu nie tylko sobą samym (a nawet sobą samym jest w najmniejszym stopniu, tak jest niekonkretny), ale i obrazem tego, co w świecie najlepsze i godne najwyższego podziwu. W tym sensie jest obrazem czegoś świętego. Dosłownie raju.<sup>5</sup>

Raju istniejącego. Na początku wyrażone zostało zastrzeżenie: „Jeżeli Lwów istnieje”, na końcu powiedziane jest jasno: „przecież / istnieje, spokojny i czysty jak / brzoskwinia.” On istnieje, w dodatku jest spokojny i czysty. Istnieje pomimo katastrofy, śmierci, wygnania. Gdzie istnieje?

Puenta poematu zawiera się w jednym zdaniu: „Lwów jest wszędzie.” Już widzimy, że nie chodzi o geograficzne, ani o historyczne dookreślenie. Ten Lwów, o którym tu mowa, to Lwów istniejący w mentalności, w psychice człowieka. Lwów wyobrażony i pożądaný.

Z jednej strony to owo wyidealizowane wyobrażenie, które znalazło swój wyraz w poemacie. Wyobrażenie, które zrodziło się z nałożenia na siebie dwóch wizji – wspomnień wygnańców ze Lwowa, tych, którzy pamiętali miasto, oraz wyobraźni dziecka, które tych wspomnień słuchało i je po swojemu przetwarzało. Obie wizje w równym stopniu idealizowały ów przepadły w przeszłości świat rzeczywisty. Z drugiej jednak strony Lwów stał się tu światem. Bytem samym, którym rządzi niepokonana siła życia, Bergsonowska élan vital; bytem, który nie jest z natury tragiczny, bo poddaje się harmonii, ale nad którym ciąży widmo zagłady najdobitniej i najdotkliwiej ujawniającej się w historii. „Lwów jest wszędzie” bo jest w człowieku, który go w sobie nosi (jak Żyd nosi w sobie Jerozolimę), ale też „jest wszędzie”, bo jest rzeczywistością, czy choćby tylko jej przedstawieniem, imaginacją, pożądaniem.

„Jechać do Lwowa”, czyli nieustannie kierować się, czy raczej swoją wyobraźnię i swoje myśli ku temu – realnemu czy wyobrażonemu – bytowi. To wydobywanie tego miasta z otchłani niepamięci, wskrzeszanie go albo i stwarzanie na nowo. To zarazem zwracanie uwagi w stronę świata z jego bogactwem i różnorodnością. Nieważne, czy świat jest taki, jak został przedstawiony w poemacie, czy to tylko obraz świata oczekiwanego, pożądanego – on jest przedmiotem postrzegania, medytacji i ciągłej mentalnej „podróży”.

Oba sposoby istnienia Lwowa są ze sobą stopione. Nie da się ich rozdzielić. Razem stanowią jedną, spójną ideę, ideę jako byt niezależny, który poznać można tylko jako jego odbicie, przez przypomnienie i przez tęsknotę.<sup>6</sup>

Poemat Zagajewskiego równocześnie skierowany jest ku przeszłości i zanurzony jest w teraźniejszości. Punktem odniesienia jest „teraz”, bo to obecnemu momentowi przypisane jest powtarzane wielokrotnie „jechać” / „pojechać”. Z perspektywy czasu teraźniejszego przedstawiona jest jednak przeszłość. Znajduje to oczywisty wyraz w gramatyce. Opisane zostaje to, co bezpowrotnie minęło. A także to, co zdarzyło się kiedyś w historii, gdy nastąpiła katastrofa, która unicestwiła tamten opisywany Lwów. Przeszłość wydobywana jest z niebytu przez pamięć, która jednak tutaj ma specyficzną postać. Na jednym poziomie jest to pamięć wspominających Lwów jego dawnych mieszkańców, to pewnie oni odzywają się, gdy mówią „pamiętasz”. Już oni w swoim wspomnieniu mitologizują i idealizują miasto, które musieli opuścić. Na drugim poziomie pamięć wyraża się przez kulturę, to pamięć zbiorowa, wykorzystująca obiegowe motywy i wątki, by przy ich pomocy opisać to, co w doświadczeniu historycznym nowe: tutaj są to toposy natury, ogrodu, raj, arkadii, objawień świętości, radości życia, ale też końca, katastrofy, wygnania... Tych zakorzenionych w kulturze motywów w poemacie *Jechać do Lwowa* jest bardzo wiele. Na trzecim poziomie jest to pamięć słuchacza – dziecka, które nasiąkało opowieściami starszych o utraconym mieście. Ta pamięć ma dwojaką naturę, gdyż z jednej strony jest to po prostu pamięć uporczywego wspominania, której ślad w dziele jest raczej słaby, istotniejsza jest ta druga pamięć, paradoksalna, bo

zapośredniczona, przejęta przez wyobraźnię kogoś, kto sam nie pamięta, ale przenosi w przyszłość cudze wspomnienie jako opowieść. Poniekąd ta pamięć też jest zakorzeniona w kulturze, ale jest również najbardziej skomplikowana i trudna do uchwycenia. Ważne, że pamięć istnieje, trwa. Nie daje się unicestwić, tkwi w podświadomości, jest źródłem neurozy, natręctwa, bez mała obsesji. Musi znaleźć swój wyraz. Dlatego zmusza do powtarzania. „Jechać do Lwowa”, to jakby zaklęcie, stwarzanie faktu, który, co prawda, zdarza się tylko w języku, albo w wyobraźni, w intencji, ale jednak ma miejsce. I nie jest tak do końca poza rzeczywistością, bo aktem podróży do Lwowa staje się poemat. W języku, w literaturze, w poezji można wszystko.

Krzysztof Biedrzycki

## przypisy

<sup>1</sup> Wszystkie przytoczenia z poematu za: A. Zagajewski, *Jechać do Lwowa i inne wiersze*, il. J. Czapskiego (z *Dzienników*), Londyn 1985, s. 35-37.

<sup>2</sup> Anna Czabanowska-Wróbel dostrzega analogię między motywem łopianów u Zagajewskiego i u Schulza. To jednak nie tylko kwestia podobieństwa obrazów, to spostrzeżenie otwiera drogę do głębszej refleksji porównawczej, gdyż między twórczością obu autorów zachodzą analogie w użyciu języka, tworzeniu metafory itd. (vide: A. Czabanowska-Wróbel, *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*, Kraków 2005, s. 203).

<sup>3</sup> Odzywa się tu echo rodzinnych rozmów w domu, gdzie wychowywał się poeta. Zagajewski tak o tym opowiada: „Z wojny i deportacji wynieśli jednak szczątki dawnych domów i mebli: wiklinowy fotel, huculski kilim, akwarele i obrazy, fotografie, na których widniały damy w ogromnych kapeluszach i ukochane, od dawna nieżyjące psy i koty. Żyli rodzinnie, lubili niedzielne, a zwłaszcza świąteczne obiady i kolacje, podczas których umieli wytwarzać pewien szczególny hormon rodzinnego, braterskiego ciepła, bliskości i zaufania. Omawiali wtedy sprawy domu i Kraju. Podczas tych nie kończących się posiłków wszystko, co odległe i obce stawało się nierealne, istniało tylko to, co własne i bliskie.” (Adam Zagajewski, *Dwa miasta*, Paryż – Kraków 1991, s. 10-11).

<sup>4</sup> Tadeusz Nyczek, komentując ten poemat, powiada: „Lwów, konkretne skądinąd miasto urodzenia poety, jest niewątpliwie znakiem sentymentalnego powrotu, ale przede wszystkim – figurą powszechniejszego losu, jakim jest bezdomność [...]. W

sensie intelektualnym także.” (T. Nyczek, *Kos. O Adamie Zagajewskim*, Kraków 2002, s. 118).

<sup>5</sup> Czabanowska-Wróbel pisze o antynomiczności poezji Zagajewskiego: „Psychoanaliza nakazywałaby poszukiwać w dzieciństwie prawzoru tych dualizmów. Podpowiada go esej *Dwa miasta*: opozycja między nieznanym, niedostępnym, położonym za granicą i przestrzenną i czasową, idealnym Lwowem, znanym tylko z opowieści rodzinnych, a realnymi Gliwicami, ani pięknym, ani brzydkim miejscem dzieciństwa i wczesnej młodości – ta opozycja uczyła od najmłodszych lat, że „tu i teraz” nigdy nie może być doskonałe, że to, co idealne, nie jest nigdy dostępne. Można również przyjąć, że dyspozycja do takiego myślenia ma przede wszystkim intelektualne, racjonalistyczne podłoże i prowadzi aż do filozoficznych korzeni idealizmu, do kartezjańskiego rozszczepienia pomiędzy *res extensa* i *res cogitans*.” (A. Czabanowska-Wróbel, *Poszukiwanie...*, s. 40).

<sup>6</sup> Jak pisze Nyczek: „Dla Zagajewskiego każde miejsce na ziemi jest brakiem Lwowa i jedynym prawdziwym jest ten noszony w środku, w pamięci. Jest wszędzie tam, gdzie ja, bo idzie ze mną we mnie, ale gdziekolwiek się zatrzymam, tym bardziej go dookoła nie ma. Więc jeśli go nie ma, trzeba znów »w pośpiechu / pakować się, zawsze, codziennie / i jechać bez tchu, jechać do Lwowa, przecież / istnieje, spokojny i czysty jak / brzoskwinia« [...]. Tylko że ta stacja, z której wyrusza pociąg do Lwowa, jest stacją własnej pamięci. I cudzej pamięci – tych, dla których Lwów (jako metafora, każde miasto może być Lwowem) jest domem utraconym. Dla Zagajewskiego jest też już bardziej znakiem, symbolem niż miastem rzeczywistym.” (T. Nyczek, *Kos...*, s. 122).

## nota

za: K. Biedrzycki, *Poezja i pamięć. O trzech poematach Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta i Adama Zagajewskiego*, Kraków 2008