

Wzniosłość i makabra w literackich obrazach śmierci, red. Michał Kuran, Łódź 2014, „Analecta Literackie i Językowe”, t. IV.

KATARZYNA SZKARADNIK¹
Uniwersytet Śląski

PORUSZAĆ SŁOWEM BÓL ŚWIADOMY. TEMATYZACJA CHOROBY I ŚMIERCI W OSTATNICH WIERSZACH JACKA KACZMARSKIEGO

By móc się podzielić swoim niepokojem
Z kimś, kto tak się boi przyznać: ja się boję!

By to, co słabością, bólem i kalectwem,
Stało się modlitwą, światłem i świadectwem².

Upływa dekada od czasu, kiedy Jacek Kaczmarski zmagał się z nowotworem złośliwym przełyku, czego poetycki zapis czytelnicy otrzymali w pośmiertnym tomiku *Tuneł*³, zawierającym utwory powstałe w tamtym okresie, głównie w domu pieśniarza w Gdańsku-Osowej. Słowa przyjęte jako motto niniejszego szkicu stanowią, co prawda, zakończenie wiersza *Motywacja*, napisanego przezeń jeszcze w 1997 roku, czyli siedem lat przed śmiercią, wydają się jednak właściwym punktem wyjścia do rozważań nad ostatnimi tekstami Kaczmarzkiego z uwagi na to, że cierpienie, ułomność, czy wreszcie przemijalność jednostek i społeczeństw oraz ewokowane przez nie pytania dotyczące ostatecznego losu, wyborów i wartości istotnych *sub specie aeternitatis* od dawna były osnową jego twórczości⁴, dla której osobiste doświadczenie autora stało

¹ Katarzyna Szkaradnik — urodzona w 1987 roku, absolwentka filologii polskiej i kulturoznawstwa na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach, doktorantka na tamtejszym Wydziale Filologicznym. Publikowała m.in. w czasopiśmie naukowych „Anthropos?” i „Hybris”, stale współpracuje z dwutygodnikiem kulturalnym „artPapier”, ponadto współredagowała *Dzienniki z lat 1935–1945* prof. Jana Szczepańskiego uhonorowane Nagrodą Historyczną „Polityki” w 2010 roku. Do jej głównych zainteresowań należą: antropologia literatury, problematyka tożsamości, historia idei oraz filozofia hermeneutyczna i egzystencjalna.

² J. Kaczmarski, *Motywacja*, [w:] tenże, *Antologia poezji*, red. K. Nowak, Warszawa 2012, s. 609.

³ Zob. J. Kaczmarski, *Tuneł*, Gdańsk 2004. Lokalizację fragmentów cytowanych z tego tomiku wskazuję, podając w nawiasie numer strony poprzedzony literą „T”. Co prawda, wszystkie utwory pieśniarza dostępne są na oficjalnej stronie internetowej www.kaczmarski.art.pl, jednak należy zaznaczyć, że interpunkcja w wydaniu książkowym odbiega niekiedy od wersji wirtualnej. (*Notabene*, sam autor stosował różny zapis np. wielkich i małych liter na początku wersu, nieraz niekonsekwentnie w obrębie jednego wiersza, choć z drugiej strony chętnie wyzyskiwał własności semantyczne znaków przestankowych, tylko z rzadka rezygnując z ich użycia).

⁴ Por. np.: „Kaczmarski [...] tak buduje swe wiersze, by odbiorcy łatwo się było utożsamić z bohaterem [...] w czasie przeznaczonym na zaśpiewanie ich. Skoro więc oceniana w piosence jest jakaś postawa bohatera — to takiej samej ocenie podlegać będzie identyfikujący się z nią odbiorca. [...] Próbie poddawani

się swego rodzaju próbą ogniową. Pośród trzydziestu utworów wchodzących w skład *Tunelu* niewiele znajdziemy bezpośrednio odwołujących się do choroby pieśniarza, niemniej one właśnie i sposoby ukazania w nich tematyki nowotworu i umierania⁵, a także dodatkowe treści, które poprzez te motywy się uobecniają, będą przedmiotem dalszej analizy; inne wiersze posłużą jedynie jako rama interpretacyjna.

Trzeba rozpocząć od banalnej konstatacji, że raka — chorobę uważaną dziś za najbardziej zdradliwą i beznadziejną — traktuje się automatycznie niczym synonim wyroku śmierci. Jego zdiagnozowanie zmusza chorego do nagłych, gruntownych prze-wartościowań i nie inaczej było w wypadku autora *Murów*; na dodatek nowotwór za-atakował krtani — narząd najważniejszy dla niego jako wykonawcy poezji śpiewanej⁶:

Lekarze doradzali mu natychmiastowe poddanie się operacji i wycięcie [...] krtani. W przeciwnym razie [...] poecie miały zostać jedynie dwa-trzy miesiące życia. [...] zwlekał z podjęciem decyzji przez dwa tygodnie, [...] głównie leżąc na kanapie i pijąc wino Egri Bikaver. W tym czasie miewał wizje „niemego Kaczmareckiego” — przyznawał, że takie wyobrażenie było dla niego nieznośne. Podobnie jak myśl, że gdyby stracił głos, musiałby uczyć się innego sposobu komunikowania⁷.

Hasło „nowotwór” nasuwa wyjątkowo negatywne konotacje: organizm, w którym się rozwija, bywa postrzegany niczym zawładnięty przez dewastującego „obcego”, obdarzonego własną, perfidną wolą — zwłaszcza ilekroć mowa o guzie⁸. Otoczona tabu,

jesteśmy dużo częściej w sytuacji, w której nie sposób dokładnie określić, co jest dobre, a co złe. Albo gdy żaden z wyborów nie jest wolny od pewnej dozy błędów, a nawet — cierpień. [...] [Oto] nurt, który Jacek Kaczmarecki uważa za centralny w swej twórczości — [...] wyborów tragicznych. [...] To, jak zachowa się człowiek, jaki wyjdzie z takiej potyczki — jest dla poety pytaniem głównym” — T. Kasza, *Człowiek w utworach Jacka Kaczmareckiego*, praca magisterska, s. 33–34, [online], dostęp 18 kwietnia 2013, dostępny: <<http://www.kaczmarecki.art.pl/media/prace/index.php>>.

⁵ Warto przywołać tu publikację, która omawia postawy „twórcze” i „pasożytnicze”, jakie można przyjąć wobec własnej choroby. Pośród pierwszych znajduje się typ „artysty” — człowieka „o postawie czynnej, nastawionej na widzenie w procesie chorowania elementów umożliwiających przetwarzanie chorobowych doznań i przeżyć [...] w nowe, dotąd [...] nie odkryte wartości. To ktoś, kto w chorobie widzi nie tylko cierpienie, lecz również [...] sytuację ciekawą, pobudzającą do refleksji filozoficznych, tworzywo do nadania mu artystycznych kształtów [...] w wysiłku pokonywania przebiegu i skutków choroby” — K. Osińska, *Twórcza obecność chorych*, Warszawa 1983, s. 45. Postawę taką można przypisać oczywiście nie tylko twórcom *sensu stricto*.

⁶ Paradoksalnie „potwierdzałyby” to nienaukową teorię zależności między namiętnościami człowieka a organem dotkniętym nowotworem — zob. S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przekł. J. Anders, Warszawa 1999, s. 44.

⁷ A. Grazi, *Jacek Kaczmarecki (1957–2004). Życie i twórczość*, praca magisterska, s. 83, [online], dostęp 28 kwietnia 2013, dostępny: <<http://www.kaczmarecki.art.pl/zyciorys/zyciorys.pdf>>. Cytowana autorka opiera się na wypowiedziach prasowych poety i jego znajomych.

⁸ Warto przypomnieć, jak owo doznanie w słynnym *Oddziale chorych na raka* opisywał Aleksander Sołżenicyn: „Wątku nić, która na chwilę związała go ze światem zewnętrznym, drgnęła — i pękła. I znów wszystko przesłonił wpięrający się w szczękę guz wielkości pięści. Paweł Nikołajewicz spojrzał w lustro. Ależ to rośnie! Strach patrzeć! [...] Przecież coś takiego nie może istnieć! Nikt nie ma takiego guza! Przez czterdzieści pięć lat życia Paweł Nikołajewicz ani razu nie spotkał się z równie odrażającą chorobą!” — A. Sołżenicyn, *Oddział chorych na raka*, przekł. M. B. Jagiełło, Warszawa 1993, s. 21. *Notabene*, u Kaczmareckiego również rozpoznano nowotwór w 45. roku życia.

choroba ta budzi jednak zgrozzenie i wstręt nie tylko wówczas, gdy aż tak się uwidacznia; stąd też estetyzacji (w duchu sentymentalizmu) spośród nowotworów doczekała się jedynie białaczka⁹. Z drugiej strony, słychać również głosy, iż rak

stał się [...] bohaterem programów telewizyjnych, internetowych forów, wywiadów ze znanymi ludźmi, plakatów prewencyjnych. Obecność raka jest niekwestionowana we współczesnej kulturze audiowizualnej i popularnej. Zważywszy na funkcjonalność tejże choroby w wielu dyskursach, można mówić o folkloryzacji raka¹⁰.

W owej folkloryzacji — pojętej nie jako szukanie sensacji, lecz przyznanie nowotworom miejsca w sferze publicznej — należy dostrzec próbę redukcji strachu przed tym, co zagrażające i zarazem nieznane, nieoswojone. Pewnego rodzaju zwycięstwo nad przerastającym człowieka „wrogiem” przynosi także pomniejszający go śmiech — oczywiście nie pogodny, lekki, spontaniczny, raczej czerpiący z groteski, przejawskrawienia — korelat absurdu choroby oraz ludzkiej kontyngencji.

Taki styl obrazowania wykorzystał Kaczmarski w *Księdze skarg i zażaleń*, w której strofach panuje iście kabaretowy nastrój. Warto przytoczyć *in extenso* fragment poświęcony chorobie, bardzo podobny do kupletu:

Pozatykały mi się rurki,
gruczoły skwierczą, jak ptifurki,
zraczyć się raczył kielich krtani,
przełyk nie działa ani-ani.

Uzdrowicielka pachnie czosnkiem,
gesty nade mną czyni sprośne,
strzepuje raka na podłogę —
kto to posprząta? Ja nie mogę!

Bioenergoterapeuta
we łbie mi na odległość bełta,
a jeśli własny moczu wypiję,
to będzie szansa, że przeżyję. (T, 9)

Mamy tu do czynienia z karnawałową igraszką brzmieniem i znaczeniem słów — nawet onomatopeiczne „ani-ani” jak gdyby naśladuje domyknięcie przełyku. Skarga–wyznanie „pozatykały mi się rurki” wprowadza autoreifikację (nierozdzielność człowieka i aparatury medycznej), aczkolwiek „zatykanie rurek” może kojarzyć się jednocześnie z dziecięcą grą; trzeszczące wnętrzości są przyrównane do czegoś przyjemnego, mianowicie ciasteczek z kandyzowanymi owocami, intrygująco nazwanych ptifurkami. „Skwierczenie” i „zatykanie” — odtwarzając sugestywnie i sensualnie dy-

⁹ Zob. S. Sontag, *dz. cyt.*, s. 21.

¹⁰ M. Szubert, *Kulturowe wzory prezentacji gruźlicy i gruźlików w literaturze polskiej przełomu XIX i XX wieku*, praca doktorska, s. 55, [online], dostęp 2 maja 2013, dostępny: <<http://www.sbc.org.pl/dlibra/doccontent?id=12021&dirids=1>>.

namikę doznań chorego — paradoksalnie odwracają uwagę od grozy jego duszenia się, które przecież w omawianej strofie zostało ukazane aż czterokrotnie: w każdym wersie chodzi o inny element rozregulowującego się układu. Owa przewrotna gra słowna okazuje się walką (nieodłącznie wpisaną w pole semantyczne choroby)¹¹ z nowotworem za pośrednictwem języka:

Mitologia raka wyrażana jest wprost [...]; posługując się metaforą militarną, zwykło się mówić [...] „po długiej i ciężkiej walce”, „w wyniku nierównego starcia”. Ludzie przestali umierać na raka, a zaczęli z nim przegrywać. Dyskursywizacja, opierająca się na absolutnej ontologizacji samej choroby, implikuje nowy sposób jej przeżywania¹².

Rozbrajanie „nieprzyjaciela” w *Księdze skarg*... następuje poprzez wciągnięcie go do „zabawy”. Wyzyskujący paronomazję i homonimię kalambur „zraczyć się raczył” przywodzi na myśl Tuwimowskie „raki, co się winkiem raczą”. Wyraziście daje tu znać o sobie ironia — „raczył” znaczy wszak: łaskawie zechciał, a metafora „kielicha krtań” odsyła właśnie do wspomnianego wina oraz „raczenia się” w sensie delectowania, rozkoszy; jednocześnie, ufundowana na analogii pod względem kształtu, oddaje ona cenność owego narządu chociażby za sprawą asocjacji z najsłynniejszym kielichem, Świętym Graalem. Jednak poeta nie dał tu przystępu patetyczności, starając się kpina zdystansować od całkowicie serio męczącej choroby: w wyniku zestawienia nakazu picia moczu z „szansą, że przeżyję” na plan pierwszy przebija się odrażająca i kuriozalna kuracja. Postacie przedstawicieli medycyny alternatywnej¹³ zostały nakreślone w kilku charakterystycznych, karykaturalnych rysach — oto załatwiają czosnkiem „uzdrowicielka” przypomina ludową znachorkę, zapewne starą i odstręczającą, przez co tym bardziej groteskowo wyglądają jej „sprośne”, quasi-lecznicze gesty. W obrazie „strzeżenia na podłogę” rak ulega zmaterializowaniu i upodobnieniu do swego homonimu, stawonoga, który jakby uczeplił się człowieka, a którego nareszcie oderwano. Wszakże definitywne usunięcie go z otoczenia chorego okazuje się niewykonalne, co podmiot mówiący oddaje ekspresywnym: „Ja nie mogę!” Da się tę eksklamację rozumieć dwójako (tak czy owak niepomyślnie dla uzdrowicielki i pacjenta): albo chory jest mimo kuracji na tyle słaby, że nie potrafi sprzątnąć raka „z podłogi”, albo nie może tego zrobić, gdyż na podłodze po prostu nic nie ma, a działania znachorki są zwyczajną szarlatanerią. W dosadnych potocyzmach („bełta we łbie”) znajdują ujście przekora

¹¹ Sama już parokrotnie posłużyłam się metaforą agonistyczną, pisząc na przykład we wstępie o „zmaganiu się” autora *Tunelu* z rakiem przełyku. Podobnie w życiorysie zamieszczonym na tylnym skrzydełku okładki omawianego tomiku czytamy: „Po długiej i heroicznej walce z chorobą [...]”.

¹² M. Szubert, *dz. cyt.*, s. 55–56.

¹³ W kontekście tego wiersza zastanawiać może zaufanie, jakim sam Kaczmarek zdawał się obdarzać m.in. pewnego sprzedawcę „cudownych” preparatów, zresztą zdemaskowanego później jako oszust. Pewne jest, że zamiast poddać się operacji, pieśniarz stosował różne niekonwencjonalne metody leczenia, jednak do dziś nie wiadomo, czy robił to z przekonaniem, czy tylko stwarzał pozory przed bliskimi — zob. np. K. Gajda, *To moja droga. Biografia Jacka Kaczmarek*, Poznań–Wrocław 2009, s. 332–335.

oraz niedowierzanie cierpiącego wobec dziwacznej terapii¹⁴; niezależnie od tego jednak zgiełkliwe zabiegi, odrywając go być może od autorefleksji, oferują mu chwilowe widowisko i wytchnienie, a równocześnie stwarzają okazję do zdroworozsądkowych obserwacji i trafnych komentarzy.

Na tym tle zawarta w tytule żartobliwa aluzja do realiów PRL-u posiada gorzką wymowę, gdyż podobnie jak owe księgi wystawiano w placówkach *pro forma*, tak i „poważne zażalenia / na niedoskonałość istnienia” pozostaną czczym utyskiwaniem, a wierzący w uwzględnienie jego żalów przez jakąś wyższą instancję przypominałby osobę niespełna rozumu. Niedorzeczność narzekań ujawnia zwłaszcza łatwa do dosłownej wizualizacji scenka ślinienia ołówka (kpina z podniosłego skupienia) i „wyrząśnięcia z głowy” „łupieżu myśli” niczym chorobliwych odpadków bez ładu ni składu. Choć w finale pojawia się (podkreślona wersalikami) niby-deklaracja, że opinia jednostki, „jeżeli jest uzasadniona — / zostanie bezwzględnie wcielona / w algorytm udoskonalenia / następnej wersji istnienia!” (T, 11), to metoda realizacji zgłaszanych postulatów kojarzy się z działaniem zautomatyzowanym, obcym tragizmowi życia oraz niepodlegającym wpływowi człowieka (do podejrzeń skłania szczególnie owa autorytarna „bezwzględność”). W finale wiersza w pełni dochodzi więc do głosu drwina z zażeń na urządzenie świata i „niedoskonałości istnienia”, do których zaliczona została też choroba samego autora.

Wobec metafizycznej bezradności ostoją często staje się codzienność, zdarzenia z kręgu domowego albo relacjonowane przez media. Aczkolwiek dotyczące ich w *Księdze skarg...* „rymowanki” wydają się infantylne, a nawet grafomańskie¹⁵, odzwierciedlają zawężanie się perspektywy, na ostatku — podobnie jak na przykład we *Wspólnym pokoju* Zbigniewa Uniłowskiego — tworzącej horyzont wokół łóżka¹⁶. Prócz osobistych dolegliwości skołatane myśli chorego przykuwają wiadomości telewizyjne, głosy podwórkowych zwierząt czy relacje z bliskimi; zacieśnianie więzi z tymi ostatnimi we wspólnym przeżywaniu powszednich zmartwień nie eliminuje wszakże tej konsekwencji nowotworu, o której wspominał Aleksander Solżenicyn w *Oddziale chorych na raka*:

¹⁴ Być może chodzi nie tyle o odrzucenie przez poetę medycyny „nienaukowej” (por. poprzedni przypis), ile o opór przeciwko wyalienowaniu z cielesności, próbom zobiektywizowania bólu i choroby z pominięciem doświadczającej ich psychofizycznej osoby, co odnosi się w jeszcze większym stopniu do medycyny zinstytucjonalizowanej. Por. np.: „Współczesny człowiek czuje się niezdolny do podjęcia choćby najbardziej błahych decyzji dotyczących własnego ciała i popada w zależność od lekarzy albo doradców medycznych czy pseudomedycznych. Wyobcowanie oznacza [...] traktowanie własnego ciała jako cudzego [...]. Poprzez zażywanie leków, naświetlania, wstrząsy, masaże, iniekcje człowiek próbuje przywrócić z zewnątrz panowanie nad własnym ciałem, bo ono jako coś wewnętrznego już dlań nie istnieje [...]” — G. Böhme, *Antropologia filozoficzna. Ujęcie pragmatyczne*, przekł. P. Domański, red. S. Czerniak, Warszawa 1998, s. 98.

¹⁵ Gwoli przykładu: „I nawet Ala się użala / na nadmiar, który ją powala, / choć tylko koty, psy, córeczki / i ja — pragniemy jej opieczki!”; podobnie w wierszyku *O pożytkach z pewnej rasy*, opisującym perypetie związane z zakupem yorkshire terriera dla córki poety.

¹⁶ Na temat „kanapowego” życia Kaczmarek — zob. K. Gajda, *dz. cyt.*, s. 339–341.

I oto cała zgodna, wzorowa rodzina Rusanowów, spokojna i beztraska egzystencja [...] — wszystko to w ciągu kilku dni zniknęło, znalazło się **po tamtej stronie**¹⁷ guza. Żona, dzieci żyją własnym życiem i będą żyć dalej bez względu na to, jak zakończy się choroba ojca. Mogą martwić się, płakać, rozpacząć — wszystko na nic, guz oddzielał go od nich jak ściana [...]¹⁸.

„Po tej stronie guza” spotykają się osoby dotknięte chorobą, wspólnym doświadczeniem, jednak one też przypominają monady: każda pozostaje sama ze swoim bólem, nie mogą nawiązać porozumienia. Poza odmiennymi charakterami wpływają na to uprzedzenia; realna choroba (w przeciwieństwie do zmitologizowanej w literaturze) niekoniecznie skłania do odrodzenia moralnego. Dlatego w wierszu *Oddział chorych na raka à la polonaise A.D. 2002* Kaczmarek pokusił się o ostrą satyrę — przekaz wręcz publicystyczny — przedstawiając „współczesną” i „polską” wersję relacji Sołżenicyna w przewrotnej scenie sytuacyjnej, nakreślonej z użyciem ekspresywnych dialogów oraz typowych dla żywej mowy powtórzeń („pięciu na jedną salę kładli” — „więc pięciu nas leżało”). Znowu uwidacznia się tutaj ironiczny dystans, osiągnięty dzięki kolokwialnym frazeologizmom („rak coś się pleni”, „każdy miał stracha” — zwłaszcza ów drugi zwrot tonuje patos zdania podrzędnego: „że to kres jego drogi na tej ciężkiej ziemi”). Dosadne porównania („Ale rak mnie wyżera, jak żyd krem w Bar Micwę!”) obrazują próby zagłuszenia przez pacjentów obaw związanych z finałem choroby za pomocą sieci stereotypów, poglądów niewymagających namysłu, na przykład spiskowej teorii dziejów.

Zastosowany w *Oddziale chorych...* obrazowy, nieomal naturalistyczny opis przetykany hiperbolami („skóra twarzy jak sandał i dziura po uchu”) uwiarygodnia konkretyzacja tego miejsca („na [ulicy] Banacha”), gdzie przyjrzeć się można skonstruowanym na zasadzie typów (Godny, Palacz, Telewidz, Bezuchy) portretom towarzyszy niedoli opowiadającego. Pierwszy z nich, acz „z godnością znosił swoje lęki”, daje się poznać jako najzagorzalszy antysemita, a inni również ujawniają swoje ułomności, choćby charakterystyczny dla nałogowców paradoks — w tym wypadku poddawanie się chemioterapii przy jednoczesnym usprawiedliwianiu palenia jako nieszkodliwego w tej konkretnej przypadłości, natomiast korzystnego dla samopoczucia emocjonalnego:

Trzeci wciąż się naświetlał, miał głowę w bandażach [...].

Znikał „płuca przewietrzyć i raczka podsmażyć”.

— Nikotynka — powiedział — podtrzymuje na duchu.

Ten od teleturniejów odmawiał jej zalet:

— Panie! Pański nowotwór to ta nikotyna!

Obrażał się Palacz: — Przecież uchem nie palę! (T, 43)

Karykaturowaniu służą także przytoczone zdrobnienia, które można interpretować jako jeszcze jedno usiłowanie oswojenia nowotworu, spoufalenia się z nim, językowej neutralizacji. I o dziwo, rak może okazać się bliższy niż współpacjent. Podmiot wiersza

¹⁷ Wszystkie wyróżnienia w cytatach pochodzą od autorki niniejszego szkicu.

¹⁸ A. Sołżenicyn, *dz. cyt.*, s. 18.

nazywa wprowadzie mieszkańców pokoju „rakową rodziną”, ale wyczuwa się tu prześmiewczość, nie tworzą oni przecież wspólnoty (jak choćby podopieczni sanatoriów gruźliczych w autobiograficznej powieści *Na marginesie życia* Stanisława Grzesiuka) i zamiast współprzeżywać ból, nieustannie toczą jadowne spory światopoglądowe.

— Pan zgasi już to światło! Przecież spać chcą chorzy! —
Sklął mnie potem wsłuchany w radiowe nieszpory
Ów, co godnie ból znosił, ale się położył,
Bo po takiej dyskusji poczuł, że jest chory. (T, 44)

Jako milczący czytelnik książki, usuwający się z jałowych, szowinistycznych dyskusji, „narrator”—obserwator zostaje wyłączony z grupy; w wyrzucie „spać chcą chorzy” wręcz pobrzmiewa wątpliwość, po co on (nie-chory?) w ogóle przebywa na oddziale onkologicznym. Oświadczając przed odjazdem ze szpitala, iż jest Żydem, demonstracyjnie identyfikuje się z owym narodem w wykluczeniu — to na nim skupia się gniew innych pensjonariuszy („Kładą tu byle kogo i nie można usnąć!”), płynący z potrzeby znalezienia kozłów ofiarnych w celu przeniesienia uwagi z uciążliwości własnego chorego ciała na uciążliwość innych ludzi (narzekając na outsidera, „Bezuchy po łóżku ciskał się i stękał”). Przeto „twarda kula w przełyku” (motyw znany już z *Księgi skarg...*) u tego, kto szkicuje ów obrazek obyczajowy, oznacza zarówno faktyczny symptom, jak i reakcję na nieusuwalne („w ustach mi gęstniała tysiącletnia ślina”) uprzedzenia, od których choroba i perspektywa eschatologiczna nie wyzwalają. W obliczu tej „banalności zła” uspokajający i mniej przerażający okazuje się nawet wzmiankowany w refrenie kryminał.

Notabene, do „kryminału” — metaforycznie mówiąc — wtłoczona zdaje się osoba chora, sukcesywnie pozbawiana autonomii. „Bezskutecznie próbując przełykać”, „Z twardą kulą w przełyku łąziłem po ciemku / zimną wodą spod kranu chłodzić suche usta” — mowa tu wprost o dolegliwościach zakłócających automatyczne, zazwyczaj niezauważalne czynności organizmu (oddychanie, produkowanie śliny); ani jednak w *Oddziale chorych...*, ani w innych wierszach z tego okresu nie natrafimy na opisy inwazyjnych zabiegów, którym poddawano Kaczmarzkiego:

Terapia w Igls rozpoczęła się od wszycia sondy żołądkowej. Na dalszy etap [...] składało się głębokie, punktowe ogrzewanie krtani [...] oraz terapia polem magnetycznym. Jednocześnie Kaczmarzkiemu podawano leki homeopatyczne, [...] selenit oraz lek o nazwie ukrain. Leczenie [...] zaczęło przynosić spodziewane efekty — guz zaczął się otorbiać (co zminimalizowało ryzyko przerzutów), jednak zwiększył swoją objętość, co zaczęło uniemożliwiać oddychanie, dlatego też wykonano tracheotomię. Po roku terapii lekarze [...] byli zdumieni efektami [...] — „[...] nie wykluczają, że za jakieś dwa lata znów będę mógł śpiewać”¹⁹.

W świetle powyższego cytatu zaskakująco brzmi sformułowanie z *Oddziału chorych...*: „Rano mnie wypisali zaraz po badaniach. / Teraz już tylko dni do wyroku

¹⁹ A. Grazi, *dz. cyt.*, s. 84.

odliczać...²⁰. Czyżby w owym **zawieszeniu** głosu wypowiedziana została świadomość jedynie **zawieszenia** „kary śmierci”? O jej nieodwołalności *expressis verbis* mówi utwór tytułowy²¹ tomiku *Tunel* — próba eksplikacji w tworzywie słownym doświadczenia śmierci klinicznej. To już nie żywiołowe „narracje” ukierunkowane na świat zewnętrzny, lecz postawa introwersyjna, eksploracja siebie w sposób **dogłębny**: poprzez zapadanie się w „przepastność” własnego ciała. Poeta unaoczniał pracę świadomości, usiłującej przeniknąć sytuację graniczną i zająć wobec niej stanowisko. Owa „szczelina” pomiędzy duszą a ciałem — przeważnie zacierająca się w cierpieniu — została tu utrzymana, aczkolwiek pierwotnie kosztem wyobcowania podmiotu z samego siebie.

„Relacja z umierania” w *Tunelu* okazuje się rozprawą z mitami narosłymi wokół tego rodzaju doznań. Dalsze rozczerowania zapowiada już początkowa bezwzględność mówiącego, będącego jakby przedmiotem odchodzenia, gdyż ono, „choć całkiem bezbolesne, nie było przyjemne, / bo się działo — nie ze mną, a jedynie — we mnie” (T, 7). Autopercepcja oscyluje między niezależnością a poddaniem się przestającemu funkcjonować organizmowi; balansuje na krawędzi, za którą roztacza się niezgłębione milczenie. Mimo wszystko nie następuje tu zupełne zerwanie z tonacją poprzednio omówionych wierszy, ponieważ wprowadzenie znów jest ironiczne: w oznajmieniu „Pytają mnie — co czułem” podmiotem domyślnym są nagabujący „oni”, być może dziennikarze spragnieni sensacyjnej opowieści, lecz bohater tradycyjne wyobrażenia o zaświatach sprowadza do ludowej fantastyki: „już bym się na niebieskiej przeciągał murawie / lub — biorąc pod uwagę wariant mniej wesoły — / zażywałbym kąpieli w kotle pełnym smoły”. Tryb przypuszczający w powiązaniu z powtórzonym „prawie” sugeruje, jakby obie możliwości znajdowały się w zasięgu opowiadającego i wyłącznie przypadkiem doświadczenie ich nie było mu dane. Określenia „wariant mniej wesoły” i „zażywanie kąpieli” (w piekle) wnoszą pierwiastek komiczny, łagodząc patos, który jednak przebłyskuje w kolejnych wersach. Pomimo iż prowokacyjny naturalizm *Oddziału chorych... czy Księgi skarg...* zastąpiło w tym wypadku liryczne, choć jednocześnie dramatyczne wyznanie–wspomnienie²², Kaczmarek niezwykle sugestywnie ukazał powolną utratę kontaktu ze światem, wyostrenie doznań sensualnych (czego przeniesieniu do wiersza służy instrumentacja głoskowa — „stół widziałem, chleb i szklankę wina, / słyszałem, że papuga skrzeczy”). Absolutna bezradność i dezorientacja wyrażona jest z prostotą („nie miałem pojęcia”); umierający nie potrafi określić, czy domowe zwierzęta jeszcze go przyzywają, czy już oplakują (zrytmizowana elipsa: „do mnie to czy po mnie”). Nasiloną ekspresja i kondensacja treści, przy stylizacji na

²⁰ Warto zaznaczyć, że mimo wszystko autor *Murów* do ostatnich chwil pracował i snuł zamysły twórcze; jeszcze dzień przed śmiercią, w Wielki Piątek 9 kwietnia 2004 roku, zaczął układać długo planowany poemat — zob. K. Gajda, *dz. cyt.*, s. 350–353.

²¹ Należy przy okazji wspomnieć o bogactwie środków stylistycznych zastosowanych w wierszu *Tunel*, takich jak aliteracje, instrumentacja i harmonia głoskowa (w celu silnej rytmizacji tekstu), paralelizmy i anafory, antonimy i antytezy, rymy wewnętrzne oraz inwersje.

²² Do tego stopnia trudne do werbalizacji, że obwarowane szeregiem eufemizmów, typu „odchodzenie”, „koniec”, „po tamtej stronie”.

monolog mówiony, skutkuje anakolutami („To odchodzenie — leżąc i pomimo chcenia”), z kolei ambiwalentne odczucia „odchodzącego” znajdują odbicie w plastycznych antytezach („ze strefy światła w strefę bezbarwnego cienia”).

„Zagłądanie w siebie” wywołuje mdłości, chociaż przeżywane raczej psychicznie — w rozpamiętywanej po czasie sytuacji granicznej podmiot czuł się głównie *res cogitans*, jego świadomość oddzielała od ciała wyolbrzymiona „przepastna, pusta wysokość”. Wtedy ową wewnętrzną otchłań utożsamiał z „tunelem świetlistym”, a epitet ten wskazuje zarówno na podniosłość chwili, jak i rezerwę wobec zrymowanego z nim „bytu wiekiustego”, szczególnie gdy ten ostatni uznany zostaje za synonim wymijającej tautologii „dojdę — gdzie dojdę”. O zmęczeniu bólem świadczy odprężenie mówiącego na myśl, „że to wreszcie koniec”: oto staje przed szansą poznania porządku wszechrzeczy już nie tylko — by przywołać słynne porównanie św. Pawła — w zwierciadle, niejasno. Tymczasem następuje krach oczekiwań wyrażony gradacją opadającą: zamiast „świetlistości” przybysza ze strefy życia otacza mętna, duszna atmosfera „miejskiego kanału” (kojarzonego z bezdomnością, brudem, lecz i *exodusem* z powstańczej Warszawy), a do tego cisza, nieprzynosząca ulgi, podejrzana, cisza „oszukanych”, którym — niczym skazańcom tuż przed plutonem egzekucyjnym — na czas nieokreślony odwleczono karę śmierci. We frazie: „wiedząc, że wyrok zapadł, ale w stryczka cieniu / nieświadomy do końca... że jest w **zawieszeniu!**” (T, 8) dopatrzeć się można amfibologii, mianowicie „w zawieszeniu” odnieść zarówno do werdyktu, jak do osoby trwającej w rzeczonym stanie, nie doszła ona bowiem nigdzie (*vel* doszła Donikąd). Ironia wobec jednoznacznych wizji eschatologicznych ulega pogłębieniu w słowach: „Nie mogąc tedy stwierdzić, czym w piekle, czym w niebie”, w których zarazem słychać reminiscencję cz. IV *Dziadów*: „Idę z daleka; nie wiem, z piekła czyli z raj?” Przybyszący z oddali podmiot *Tunelu* relacjonuje: „dosłownie i w przenośni — doszedłem do siebie”, w celnym frazeologizmie lakonicznie charakteryzując moment oprzytomnienia, które wymagało pokonania przez świadomość nieomal fizycznej odległości od tego, co niezgłębione, czyli po pierwsze — od niezrozumiałego dla niej ciała, po drugie — od tajemnicy śmierci jako takiej.

Konkluzja utworu zawiera kwintesencję samopoznania osiągniętego dzięki chorobie: „Pojąłem — w psa skomlaniu i papugi wrzasku — / że tylko tutaj szukać mi mroków i blasków”, a owo „tutaj” — mianowicie „po tej stronie” istnienia, w jego fizycznej pełni — zaakcentowane zostało dodatkowo dwukrotnym powtórzeniem. Nie warto zatem, sugeruje puenta, niczego sobie obiecywać po śmierci, życie w pełnej krasie dostępne jest na tym (i wyłącznie na tym) świecie; w taki sposób ciało, między którym a świadomością nastąpił zrazu rozdźwięk, zostaje odzyskane jako jedyne medium łączące ludzkie indywiduum z „tu i teraz”. Podobnie na przykład w wierszu 1788 (powstałym jeszcze w 1995 roku i opowiadającym o pionierskiej wyprawie do Australii) ci, którzy dotarli do celu, dokonują rozpoznania, iż *homo viator* równa się *homo creator*: „Choć tyle wiemy własnym doświadczeniem: / W nas jest Raj, Piekło — / I do obu — szlaki”²³. Wokół ziemskiego przemierzania tychże sfer, ale w swo-

²³ J. Kaczmarek, 1788, [w:] tenże, *Antologia poezji*, s. 606.

ście sakralnym znaczeniu, ogniskuje się też *Dance* [!] *Macabre* z ostatniego zbioru Kaczmarego. Podobnie jak w *Tunelu*, pojawia się tutaj wizja mozolnego i przykrego „brnięcia” (Rajem „rzadko dostępnym” oraz Piekłem „danym za frajer”). Uczestniczący w nim ludzie sklasyfikowani są według dwóch kryteriów: jako umiejący lub nieumiejący (acz wewnętrznie zmuszeni) o tym kroczeniu opowiadać, a także jako pojmujący ową Opowieść lub nie, przy czym ci pojmujący mimo wszystko w nią nie wierzą (!). W rezultacie „sami brną dalej” — zarówno ci niewierzący w Opowieść, jak i „opuszczeni”, czyli opowiadający, ale niezrozumiani. Ponieważ nawet najżyczliwsi słuchacze w najlepszym razie współczują, lecz nie wierzą, nie ma nadziei na wspólnotę, pomimo iż wszystkim pisany jest identyczny los —

[...] brną[ć] zaciekle
Póki im życia staje
Niezrozumiałym Piekłem
Nie do pojęcia Rajem. (T, 63)

Notabene, są to ostatnie słowa tomu *Tunel*.

W analizowanych wierszach manifestuje się afirmacja doczesności, nie wulgarnej i powierzchownej jednak, gdyż afirmację tę można by utożsamić z „poruszaniem słowem bólu świadomego”, jak zatytułowałam niniejszy szkic cytatem z wiersza *Potęga słowa* (tomik *Tunel*). Chodziłoby o ból somatyczny, ale także o nieodłączny odcień ból duchowy, wszak tylko zniszczalna cielesna jednostka jest w stanie „bać się otchłani i tęsknić do nieba”. Te dwie sfery nie mają wartości *per se*, nabierają jej dopiero jako punkty odniesienia dla postaw oraz działań, na przykład zmierzających ku temu, aby przywołaną przeze mnie w motcie słabość przekuć w modlitwę. Modlitwę, która nie polega na zawierzeniu Bogu w chorobie (jak miało to miejsce choćby u poety Jerzego Lieberta, umierającego na gruźlicę); byłaby to raczej modlitwa „z perspektywy szklanki, wina, chleba”. Pieczywo i woda zaspokajają elementarne potrzeby organizmu, a zarazem chleb i wino stanowią emblematy ciała i krwi Boga—człowieka. *Ergo*: oto modlitwa istoty niedoskonałej, słabej, niemniej pełnej godności.

Skoro jedynie człowiek stwarza sobie i innym piekło i raj²⁴ podczas „brnięcia, póki życia staje”, to — jak głosi utwór *Dance Macabre* — arcyludzką modlitwą—przekazem

²⁴ O tym, jak z jednej strony Kaczmarek uwypuklał ludzkie ułomności Boga, a z drugiej odnajdywał mistyczne pierwiastki w życiu człowieka — zob. np. E. Sobczak, „*Swój własny wróg — mój Bóg*”. 5. rocznica śmierci Jacka Kaczmarego, „Znak” 2009, nr 4, s. 122–126. Niewymieniony przez tę autorkę, lecz wzorcowy przykład takiej optyki znajdujemy choćby w nieco Leśmianowskim *Śniadaniu z Bogiem* (tomik *Dwie skały* z 1999 roku):

Więc kiwa głową przy śniadaniu,
Cichy jak wstyd, jak myślnik w zdaniu,
Co prawd najprostszych nie uniesie,
Że się za oknem czai ciemność,
Że **musi umrzeć razem ze mną**,
A mimo to tak żyć mu chce się!
(J. Kaczmarek, *Antologia poezji*, s. 665)

dla innych pozostaje *Opowieść*, głównie o tym, czym stał się „mój” Czas Przeszły. Na uwagę zasługują wielkie litery, zastosowane także w odniesieniu do Raju oraz Pie-
kła i przywołujące tradycję personifikacji rodem z moralitetu. W ostatnich wierszach Kaczmarek nadal daleki był od moralizowania w sensie udzielania przejrzystych in-
strukcji, co nie przeszkadzało mu wcielić się w rolę mentora jako tego, kto — rzucając
retrospektywne spojrzenie — dzieli się z uczniami, następcami brzemieniem doświad-
czeń. Toteż nic dziwnego, że mimo stosunkowo młodego wieku (45–46 lat) poeta
posługiwał się nie tylko motywami eschatologicznymi, lecz i motywem starości, obec-
nym między innymi w rozważaniach „bredzącego” Petroniusza²⁵ na temat śmierci.
Podsumowując w chwili dokonywania samobójstwa²⁶ wyznawane przez siebie zasady
i prognozując zwycięstwo ponurego chrześcijaństwa, *arbiter elegantiarum* poucza:

Nie należy się życia zbyt kurczowo trzymać —
Strata bardziej zaboli, a ucieczki nie ma.

Tak czy tak nas zabije — ogniem, krzyżem, nożem —
Dzisiaj — ludzka nienawiść,
Jutro — Miłość Boża.
Nawet jeśli unikniesz wyroku czy kary,
Umrzesz.
Chory, jęczący, bezsilny, bo stary.

Tyle trudu, co pluskwę po ścianie rozmazać.
Ani chwili na chichot. Odrazą, odrazą...

Czy nie lepiej więc zająć się sobą zawczasu?
Oszczędzając i bogom, i ludziom ich czasu? (T, 56)

Skoro człowieka można unicestwić w zasadzie mimochodem, a żałosna sędzi-
wość napawa obrzydzeniem, rozsądne wydaje się odejście w glorii triumfatora, co
należy rozumieć nie tyle jako afirmację samobójstwa²⁷, ile raczej suwerenności

²⁵ Tytuł wiersza brzmi właśnie *Petroniusz bredzi*.

²⁶ Raczej „w trakcie” jego popełniania, wszak nie nastąpiło ono momentalnie. Wykrwawianie się Petro-
niusza po podcięciu sobie żył stanowi wręcz strukturalną zasadę utworu Kaczmarek — poszarpane
(co niespotykane u autora) wersy korespondują z rwanym, niespójnym tokiem przedśmiertnych refleksji,
a długość owych wersów maleje wraz z ubytkiem sił samobójcy.

²⁷ Trzeba pamiętać, że jest to liryka roli, a wiersz dedykowany został przyjacielowi poety, prof. Alfredowi
Rachalskiemu, zwolennikowi dobrowolnej śmierci. Sam Kaczmarek twierdził, że bliżej mu do Aretina
(zob. K. Gajda, *dz. cyt.*, s. 344), nawiązując do również zamieszczonego w *Tunelu* utworu *Wytworna
wenecka kurtyzana chwali portret Pietra Aretina pędzla Tycjana*. Główny bohater, którego pierwowzór był
autorem ciętych satyr i utworów obscenicznych, wyznaje:

Kocham żyć, pragnąć, kocham miłość,
Sycę się nocą, krzepię dniem,
Gdyby się nagle to skończyło...
I tak cudownym było snem.

Byłoby to więc opowiadanie się raczej za epikureizmem aniżeli stoicyzmem, choć pieśniarz przy-
znawał, że potrzebuje przeciwwagi dla owego pierwszego światopoglądu, co znalazło odbicie w dalej
analizowanych tu wierszach.

decyzji²⁸ będącej przejawem godności. Rzymski esteta–stoik zalecałby przeto dystans w stosunku do życia pojętego jako czysty *bios*; dystans, który pozwala na dzielne stawienie czoła śmierci niezależnie od jej źródła. Życie to bowiem nie wszystko — zdaje się przekonywać sam poeta, gdy pisze: „Ciepłe ciało Arbitra z wolna się marmurzy” (T, 57). Oczywiście, można tu dostrzec metaforę obrazującą zastyganie zwłok bohatera, równocześnie jednak Petroniusz przeistacza się w monument (etym. *moneo* — przypominać) i rozpoczyna dalszą egzystencję — przenika w sferę nieustannie odradzającej się Opowieści. Tak dołącza do grona tych, którzy anonimowo uwiecznieni na starożytnych amforach,

Bez końca tańczą choć dawno umarli
Uwodząc zmysły pragnąc się zawile [...]
Doznawszy życia chwilowej męczarni
Już jak bogowie na zawsze bezkarni.
(*Oliwa, wino i czas*; T, 37)

Opowieść żyje własnym życiem, wymyka się intencjom „autora” — postaci na wazach są już suwerenne wobec istot wyższych, a przy tym nie zastygają w bezruchu, lecz nadal głoszą apologię zmysłów. Kaczmarek przestrzega jednak: nie każde wino i amfora nieśmiertelniają, stąd rozważaniom nad ostatecznym odejściem towarzyszy, po pierwsze, niepokój, czy owa metamorfoza nastąpi, po wtóre, chęć wycofania się do jakiegoś azylu, gdyż nie każdy potrafi sprostać rygorom Petroniusza.

Cierpiący pragnie w przeczuciu śmierci ocalić najbliższy mu fragment świata, choćby zacisze domowe, gdzie może odsuwać od siebie trapiące go myśli. Z drugiej strony, takie wycofanie się zachodzi również samoistnie, kiedy u chorego postępuje atrofia sił witalnych i traci on poczucie wpływu na — obojętny wobec jednostkowej egzystencji — bieg wydarzeń, niczym w utworze *Stary poeta drzemie*:

Ponad moim profilem wciśniętym w poduszkę
ruchomy strop niebieski i ściany bezduszne.

Na nich świat się rozgrywa niby na ekranie;
choć nade mną — beze mnie trwa ów cieni taniec. (T, 61)

Nasuwa się tu sformułowanie z wiersza *Tunel*: „bo się działo nie ze mną, a jedynie we mnie”, przypominające, iż chory nie jest już panem ani świata zewnętrznego, ani swojego ciała. Eschatologiczne obawy jednostki i sprzeciw wobec nieubłaganej śmierci pozostają bez odpowiedzi. Jak zwierza się w *Axolotlu* otoczony wygodami płaz:

²⁸ Na marginesie warto uczynić wzmiankę na temat medykalizacji śmierci, odzierającej umierającego z podmiotowości. Prekursorskie rozpoznanie owego zdepersonalizowania można odnaleźć np. w mikropowieści *Malte*: „Umiera się, jak się zdarzy; umiera się śmiercią, jaka należy do tej choroby, którą się ma (bo odkąd znane są wszystkie choroby, wiadomo także, iż rozmaite śmiertelne zakończenia należą do chorób, a nie do ludzi; pacjent poniekąd nie ma nic do roboty). [...] umiera się jedną z śmierci zaangażowanych w zakładzie; jest to mile widziane” — R. M. Rilke, *Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge’a*, przekł. W. Hulewicz, Warszawa 1993, s. 7–8.

Karmi mnie Wielki Akwarysta,
który wszelaką ma padlinę;
otacza mnie Tęczowy Kryształ...
I nie wiem tylko —
czemu ginę. (T, 21)

Jeszcze istotniejsze od własnego życia okazuje się ocalenie globalnego sensu Opowieści, do której się przynależy. W *Ostatniej Mruczance, albo Spleenie Kubusia Puchatka* nawet „małe CONIECO nie wyjaśni, / jakże tu żyć po śmierci... baśni” (T, 48). Ucieczka w hedonizm nie usuwa kłopotu, o pociesze nie ma też mowy w następującym fragmencie wiersza *Serwus, Och Ty Vita!* (nawiązującego do Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, ale pobrzmiewającego echem twórczości Józefa Baki):

W żółdkowo-gorzka
wieczność Śmierć-Macoszka
nie wiezie dorożką —
odtrutką na smutek... (T, 50)

Na przekór zwątpieniu człowiek broni jednak swej tożsamości, dopóki może: „Ale przecież jaw sennych wciąż dana mi łaska / i to twarz moja śpiąca, nie pośmiertna maska” (*Stary poeta drzemie*; T, 61). Powracamy tutaj do cytatu mówiącego o słabości przekuwanej w modlitwę–Opowieść. Z wiersza *Wpatrzony (Rapa Nui)* możemy przeczytać, że również w tajemniczych posągach z Wyspy Wielkanocnej znalazły wyraz odwieczne pytania autochtonów o cierpienie i śmierć; owe na pozór „nieludzkie” figury podtrzymują Opowieść o ich życiu, choć niezrozumiałą dla współczesnych. Snuje się ona mimo wspomnianej już niemożności porozumienia oraz mimo iż głąz wydaje się absolutnym kontrapunktem zarówno fizycznego bólu, jak i rozterek w obliczu śmierci. Tymczasem Opowieść o istnieniu zaklęta w kamień okazuje się zarazem zaklęta w kulturę i historię, życie pulsuje we wszystkich dziełach człowieka:

A tak naprawdę — są jednym:
długowieczny gad i świątynia —
w doskonałej skorupie Katedry
pełnie Życie po grobach z kamienia.
(*Żółw w Katedrze*; T, 22–23)

W kamiennych korytarzach pałacu–labiryntu — a równocześnie w mitycznej Opowieści — mija także życie Tezeusza–Minotaura z wiersza *Starość Tezeusza*²⁹. W przeciwieństwie do posagu z Rapa Nui wie on, na co czeka; wie, że Bóg, któremu wyjawia swą przepojoną cierpieniem modlitwę–Opowieść, nie może go wybawić od nieugaszonych pragnień, chwilowo zaspokajanych kosztem innych istnień. Na pierwszy plan wysuwa się tu więc dojrzała świadomość zdegenerowania rzeczywistości (obecna też

²⁹ Własną analizę tego wiersza proponuje np. Piotr Wiroński w książce *Wbrew, pomimo i dlatego. Analiza twórczości Jacka Kaczmarskiego* (Kraków 2011, s. 307–310).

między innymi w *Potędze słowa i Oddziale chorych...*) z powodu nieuleczalnych tęsknot („A ostrzegali ludzie mądrzy, / Że wszelka żądza to **choroba**”; T, 53). Ową dumną „wiedzę tragiczną” (*páthe máthos*), cechującą podmiot omawianych utworów, apoteozuje z właściwym sobie patosem Émile Cioran:

Pozbędziesz się **choroby**, która pali twój oddech? W żaden sposób.
Zdołasz z goryczy zmysłów uczynić samą **istotę pytania**? Zawsze.
Czy chcesz złagodzić prawo nieodwracalności w słodczych dogmatów? W żadnym razie.
[...] w twojej krwi rozsypuje się czas — i **wykolejona modlitwa** nie pozwala ci zatracić się w odkupieniu³⁰.

Naznaczona piętnem „choroby” modlitwa Tezeusza-Minotaura nie otwiera mu drogi do zbawienia — lub może właśnie przed trywialnym wyswobodzeniem z cierpienia go chroni.

Więc odkupienia dla mnie nie ma
W niezawinionej poniewierce;
Skrabiać na murze ten poemat,
Pokornie czekam na mordercę... (T, 53–54)

„Spowiada się” tu niegdysiejszy heros, teraz „spotworniały”, można zatem wysnuć wniosek, że zastąpił go nowy pogromca monstrów, albo raczej, że chodzi o uniwersalnego zabójcę — śmierć³¹. Niemniej sama Opowieść pozostaje na murze, powraca przeto motyw utrwalenia istnienia w kamieniu, które nie pozbawia życia jego żywiołowości i otwartości zarówno na ból, jak i uciechę — utrwalenia życia przekornego i niedającego się stłamsić. Na tym zdaje się opierać *ars moriendi* Kaczmarzkiego, pokazująca, w jaki sposób nieuchronnemu sprostać zarówno **godnie**, jak i **pogodnie**.

Czy wobec „wiedzy tragicznej” o złudności zbawienia pozostaje jakaś otucha? Ironiczny poeta odcina się wprawdzie, tak jak Cioran, od „słodczych dogmatów”, jednak nie pozostawia odbiorcy w beznadziejności. W swawolnym *Serwus, Och Ty Vita!* czytamy nietypowe proroctwo:

Przetrwa Muza harda,
lombard z lirą barda,
gnój, plebania, żandarm
i SKUMBRIE W TOMACIE! (T, 50)

Innymi słowy: „polskie piekielko” i „skrzeczająca pospolitość”, lecz także — i to na pierwszym miejscu — emblematy poety. Widocznie bardowi niezbyt się powodziło, skoro jego atrybut trafił do lombardu, stamtąd jednak może przejść w ręce jego

³⁰ É. Cioran, *Brewiarz zwyciężonych*, przekł. A. Dwulit, M. Kowalska, Warszawa 2004, s. 126.

³¹ Intrygujący kontekst dla *Starości...* stanowi opowiadanie *Dom Asteriona* Jorge Luisa Borgesa, w którym rolę narratora także powierzył autor Minotaurowi — przeraźliwie samotnemu i zagubionemu w nieskończoności labiryntu-wszechświata.

następcy. Równie ważna byłaby Muza — nie kontemplowana, tylko zadziorna, gotowa choćby fałszywie szarpnąć za struny, byle nieustannie budzić ze snu, naśladować gest znany z *Grobu Agamemnona*.

To zatem pozostałoby „na zewnątrz”, niemniej można odnieść wrażenie, iż zdaniem autora *Murów*, coś przetrwa również pod powiekami „starego poety”. Tę ostatnią kategorię należałoby uznać za kluczową dla interpretacji tomiku *Tunel*. Kaczmarek zdawał się identyfikować ze starością jako symbolem pewnych postaw i wartości będących dziś *démodé*, na przykład w wierszu *Stary poeta drzemie*: „ja śnię dawne dzieciństwo. Gałązki mimozy // i **wiersze, co się rodzą na przekór naturze...** / więcej śni (więc pamięta) ten, kto żyje dłużej” (T, 61). Opowieść—twórczość pokonuje tak zwaną naturalną kolej rzeczy, odradza się na przekór „nieuchronnemu”. Kolejny raz widać tu, jak autor przeplatał brutalność bądź frywolność obrazowania ze wzniosłością oraz liryzmem. Osobiste przeżycia nadały głębi i autentyzmu jego poglądom na sprawy ostateczne, podbudowując humanistyczny sprzeciw wobec fatalności śmierci, apologię doczesności i tożsamości, a także po części niezrozumiałej, po części niewysławialnej, ale niezbywalnej Opowieści—bólu „starego poety”. Skoro w słowach bohatera ostatniego przywołanego wiersza słuchacze doszukują się proroctwa, to wypełniający swe powołanie poeta—pieśniarz — mimo niewiary w całkowitą empatię — musi liczyć na przynajmniej częściowe dotarcie do nich z Opowieścią. Jeśli zaś owym proroctwem okazują się wspomnienia (chodzi o pamięć indywidualną i ogólnoludzką, która niczym Jungowskie archetypy ujawnia się w snach), to z nich właśnie — zdaje się twierdzić „stary poeta” — pochodzi twórczość³² dająca siłę, by stawić czoła cierpieniu.

Ujęcie życia w Opowieść—narrację przynosi również samopoznanie: „Wszelka wiedza w opadłej powiece zamknięta; / Ten o oczach zamkniętych już wie, bo pamięta” (T, 62). Z chwilą nieodwołalnego zamknięcia oczu przez bohatera jego pamięć zatacza koło; nie chodzi jednak o Heglowską absolutną samowiedzę „ducha”, ale o spojrzenie na całość osobistego — i zakorzenionego w kulturze — doświadczenia z perspektywy własnego punktu dojścia³³. Zarazem to konkretne indywiduum wnosi swój wkład do rezerwuaru wiedzy o człowieczeństwie, ono bowiem krystalizuje się dopiero w bólu, fizycznej kruchości i nieukończonych tęsknotach jednostki snującej wytrwale swą modlitwę—Opowieść o ziemskiej drodze przez Piekło i Raj.

Katarzyna Szkaradnik

TO BROACH THE CONSCIOUS PAIN WITH A WORD. THE THEMATIZATION OF DISEASE AND DEATH IN THE LAST POEMS BY JACEK KACZMARSKI

Summary

A singer and bard Jacek Kaczmarek left a poetical record of his coping with esophagus cancer in the poems comprised in the posthumous volume entitled *Tunnel*. In this article, on the background of “the discourse of disease”, the authoress analyses some of the works placed in that book to see how the illness

³² Por.: „I ten tylko, co oczy na chwilę otworzy — / Z tej pamięci niekiedy coś, być może, stworzy...”.

³³ Na temat korespondującej z takim ujęciem koncepcji tożsamości narracyjnej — zob. np. K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003.

and the end of life are conceptualized in them as well as considers the functions of definite poetical measures exposing experience of the disease. Furthermore, she presents how the social observations relating to the surroundings of suffering person are introduced. Nevertheless, the main object of thought in this text are the ways of taming or else “disarming” of cancer and death by means of carnivalization, removing the taboo, the trial with the myths grown around - but not only. On the one hand, it is about strategies of grotesque transforming, caricature, naturalism, but on the other hand their basis is created by authentic, dramatic experiences resulting in such moving works as the title *Tunnel*, a trial of explication of clinical death. The authoress ponders over a bond of such polar attitudes and poetics — the brutality or frivolousness of imaging with pathos and lyricism. She tries to outline the *ars moriendi* of Kaczmarek, based on humanistic protest in the face of death fatality, apologue of temporality, identity and on the Tale. That “art of dying” shows how to meet the inevitable, not only worthily, but also cheerfully.