

UNIwersytet Wrocławski
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Polskiej

Ireneusz Staroń

Fuga i rap

O poezji Krzysztofa Koehlera

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Doroty Heck

Wrocław 2021

Spis treści

Wstępne ustalenia	3
Poezja antologijna	3
Fuga i rap	4
Metodologia	7
Zawartość i kompozycja	12
Idea fugi. Preliminaria	16
Rozdział I Fugiczny poeta-synkretysta. Pomiędzy Mickiewiczem a Leśmianem, czyli jak podarować nie-milknące słowo milknącemu światu	33
Poszukiwacz oddechu, czyli poeta-synkretysta na progu „nowego języka”	33
Rytm z Leśmianowej Łąki albo o pewnym powinowactwie	46
Świątynia jako program mickiewiczowskiego poszukiwacza oddechu. Parodia cytatu 77	
Planeta „brulion”, czyli Świątynia jako manifest gombrowiczowskiej parodii konstruktywnej.....	92
„Wietnamskie mokradła”, Drzewa Polkowskiego i transformacja ustrojowa. Historyczne przesłanki skrócenia frazy	123
Podsumowanie	149
Rozdział II Wyobrażenia poetycka wierszy metafizyczno-religijnych (1986 – 1998) w świetle tradycji literackiej i teologicznej	154
Chrystoformizacja czyli nad-biografia człowieka mistycznego	154
Duch-powrotnik jako figura drogi oczyszczenia duchowego.....	176
Człowiek jako „miejsce spotkania”. Od miniatury poetyckiej do myśli Jana Pawła II	192
Fugiczny dialog oraz technika cięcia i montażu jako przykłady mistycznej teatralizacji	202
Pomiędzy pejzażem pasywnym a rzeczywistym. Lekcja Stepów akernańskich.....	212
Od estetyzacji pejzażu do estetyzacji istnienia. Pomiędzy Ingardenem i Debeljakiem, a geometrią Mickiewicza.....	231
Rzeczy same w sobie, czyli paradoksy niemożliwego jako podnieta twórcza	245
Semiotyzacja kontekstu edytorskiego światła jako miejsca „z-jawiania się” wiersza	255
Podsumowanie	270
Rozdział III Modernizm XXI wieku. Wielogłosowy nurt ironiczny „trzeciej części” twórczości (2000 – 2019).....	275

Nurt groteskowy lat 1986 – 1998 jako preludium przełomu stylowego.....	275
Strategia wielopiętowej teatralizacji jako sposób mówienia o historii.....	294
Panmaskarada oraz błazenada transcendentalna.....	300
Idyllische erinnerung jako pytanie o „święte źródła” polskości. Mechanizm kulturowej filogenezy.....	314
Sfunkcjonalizowany rozpad języka jako droga odnowienia dykcji. W stronę modernizmu XXI wieku	328
Odpowiedź jako kolażowa scena dramatu narodowego. Struktury mityczne w kontekście antropologii widowisk	347
Sonet graficzny jako hipoteza całości. Obrys struktury w Niektórych wierszach z cyklu „Niepodległość”	370
Granice własnej autentyczności. Poetyka chaosu wartości	383
Podsumowanie	407
Zakończenie. Staropolskie moczary albo jeszcze o wyobraźni	414
Krajobraz rozmowy z Bogiem oraz duchami. Sarmacja i Mickiewicz	414
Podsumowanie	425
Bibliografia	431
Streszczenie.....	471
Summary	473

Wstępne ustalenia

Poezja antologijna

„Antologia poprzedzającej go poezji polskiej”¹. Tymi słowy Jerzy Kwiatkowski określił niegdyś pisarstwo Jania Lechonia. Autor *Kluczy do wyobraźni* miał na myśli bogactwo wyobraźni właśnie, specyficzny charakter metody twórczej skamandryty, który łączył pozornie sprzeczne tradycje: barok, romantyzm, modernizm i klasycyzm². Z kolei Jan Błoński pisząc niegdyś o współczesnym klasycyzmie na przykładzie propozycji Jarosława Marka Rymkiewicza, doszedł do wniosku, iż każdy tego typu nurt musi być z definicji **eklektyczny**³. Tak rozumiane, graniczne predylekcje zdradza również Krzysztof Koehler. Jeden z czołowych twórców tzw. pokolenia „brulionu”, w początkach dziesiątej dekady główny animator sporu o neoklasycyzm; pisarz, którego polemika z Marcinem Świetlickim o „dykcję odpowiedzialną” i lirykę codzienności („o’haryzm”) była jedną z ważniejszych dyskusji doby przełomu. W słownikach odnotowywany jako pomysłodawca określenia „nowi skamandryci”, odnoszonego do formacji skupionej wokół krakowsko-warszawskiego periodyku Roberta Tekielego. Od momentu debiutu w 1987 roku bywa określany jako poeta osobny o wyrazistej dykcji, której rozpiętość form i gatunków sytuuje się pomiędzy krańcowo odmiennymi biegunami ekspresji: od barokizujących gnom i sentencji metafizyczno-religijnych w duchu Anioła Ślązaka i Paula Celana, poprzez teatr na poły Poundowskich masek tudzież person, aż do onirycznych poematów-misteriów o cechach pastiszowego libretta, groteskowej psychodramy, której bohaterem jest sam język, a których oryginalność każe szukać związków z neoawangardą Andrzeja Sosnowskiego, zaś historycznie odsyła choćby do surrealizmu *Balu u Salomona* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego.

¹ J. Kwiatkowski, *Czerwone i czarne. O poezji Jana Lechonia*, [w:] tegoż, *Szkice do portretów*, Warszawa 1960, s. 21. Niniejszy akapit jest rozwinięciem fragmentu wcześniejszego szkicu. Zob. I. Staroń, *Fenomen pejzażu. O hermeneutyce granicy w poezji Krzysztofa Koehlera*, [w:] *Między czasem a beczasem*, red. B. Kuklińska, M. Gudowska, Lublin 2019, s. 185-186.

² Tamże.

³ J. Błoński, *Czym był, czym mógł być klasycyzm*, [w:] tegoż, *Odmarsz*, Kraków 1978, s. 124.

to tak pełne osobliwości dzieło urzeka swoją „melodią”. Jest to niezapomniany, choć w żadnym razie harmonijny, głos zmieszany z wielu dźwięków. Mowa przechodzi tu najróżnorodniejsze modulacje i zawsze w sposób nieobliczalny [...]. Ta polifonia spaja każdy z jego wierszy bardziej, niż czyni to duchowa lub intelektualna sytuacja⁴.

Tak pisał Hugo Friedrich o Eliotowym poezjowaniu, z którego wiele ostało się także w artyzmie Koehlera. Na kartach niniejszej rozprawy będzie on głównie twórcą uwikłanym w tragiczne i nierozstrzygalne sprzeczności, afirmującym barokizujący **styl bogactwa-wyczerpania**. Na modernistyczne, neoklasyczne poczucie schyłku określonych paradygmatów mówienia odpowiada ciągłym poszukiwaniem adekwatnej dykcji. Jest to zatem recepta pozytywna, ale i radykalna, pozwalająca na stwierdzenie, że nie ma jednego „poety Koehlera”, zaś poza wątkami i tematami wierszy z końca lat 80. oraz tych z początku XXI wieku niewiele łączy. Zmienia się styl, rytm frazowania, maniera dotycząca stosowania arbitralnej pauzy, wreszcie zaś – sama koncepcja podmiotu, który staje się coraz bardziej teatralny, a więc wielogłosowy, mówiący już nie tylko w swoim imieniu, lecz najczęściej wypowiadający się z pozycji odległych, dążący do formy bardziej pojemnej, bo dramaturgicznej. Jakby w duchu współczesnych *Dziadów*, bo w istocie akcenty rozłożone są tutaj dość podobnie.

Fuga i rap

Choć tytuł *Fuga i rap* zawiera terminy z zakresu szeroko rozumianej muzykologii⁵, niniejsza praca **nie dotyczy** muzyczno-literackiej korespondencji odmiennych kodów semiotycznych, jeśli zaś posiada elementy komparatystyczne, jest to komparatystyka *stricte* poetycka. Andrzej Hejmej pisał zresztą o „potencjalnej fudze literackiej”, że „nie istnieje żadna adekwatna przekładalność dzieła muzycznego na dzieło literackie, co oznacza w szerszej perspektywie, przez prostą analogię, niemożność wzajemnego transponowania sztuk”⁶. Ponadto:

Literackiej wersji wystarcza abstrakcyjny model fugi, ponieważ i tak musi ograniczyć obszar penetracji wyłącznie do jej elementów składowych (potencjalnych i obligatoryjnych) o statycznym charakterze,

⁴ H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i wstęp E. Felisiak, Warszawa 1978, s. 273.

⁵ O ile pojęcie „fugi” sytuuje się w obrębie muzykologii, o tyle „rap” funkcjonuje w teorii wciąż jako termin z pogranicza poezji i muzyki. Zob. R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski i in., Wrocław 1998, s. 313; T. Kukołowicz, *Raperzy kontra filomaci*, Warszawa 2014, s. 153-191.

⁶ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012, s. 107.

spełniających podstawowy warunek – konstrukcyjną powtarzalność. Inna rzecz, że linearne rozczłonkowanie nie jest adekwatne do realnej postaci formy muzycznej i rozróżnianie komponentów strukturalnych, takich jak tematy, motywy, łączniki, epizody czy koda, prowadzi tylko do schematycznego oglądu architektonicznego⁷.

Również i Koehlerowa realizacja fugi dotyczy nie tyle transpozycji, ile artystycznej interpretacji abstrakcyjnego, kontrapunktowego wzorca i jako taka oscyluje wokół retoryczno-kompozycyjnego ukształtowania wypowiedzi, a także jego brzmieniowej architektoniki ściśle skorelowanej z relacjami rytmiczno-składniowymi. Tam, gdzie dochodzi do semantycznej gry wynikającej z gry powtórzeń głosek, tematów oraz konstrukcji, fuga spotyka się z rapem. Ów drugi komponent dzięki specyficznemu układowi składniowemu wymaga jednak przejścia „na inne ułożenie rytmiczne”⁸, a więc cichej albo głośniejszej realizacji zbliżonej do skandowania. Inspirowany frazowaniem Eminema i siecią współbrzmień – „hiphopowych zapędów”⁹ – Wacława Potockiego, Koehlerowski „wiersz rapowy”¹⁰ domaga się zatem użycia narzędzi typowo poetologicznych, a także łączących wrażliwość fonostylistyki z zasobem retorycznych tropów. Skoro zaś synkopowany wyliczeniową składnią oraz poddany grze asemantycznej przerzutni, wiersz ów „stawia opór”¹¹, czyli projektuje lekturę wielokrotną, to jest także **fugiczny**. Słowo to – zgodnie z wykładnią z *Przyczynków do filozofii* Martina Heideggera (myśliciela mocno patronującego tej poezji) – oznacza coś, „czego w rzeczywistości powiedzieć się nie da, lecz wokół czego – mówiąc – można krążyć”¹².

Koehlerowy bohater to zatem *Homo fugiens* – **człowiek uciekający**, wymykający się jasnym definicjom niestrudzony pielgrzym na drodze do prawdy. Stąd wiersz

⁷ Tamże, s. 110.

⁸ Krzysztof Koehler u Pieśniarzy [4], <https://www.youtube.com/watch?v=jODUcDpblUY> (dostęp: 8.01.2021).

⁹ K. Koehler, *O języku poezji, odkryciach i upadku baroku*, [w:] tegoż, *Punkty krystalizacji. Szkice o literaturze staropolskiej*, Kraków 2020, s. 190.

¹⁰ K. Koehler, A. Mirek, *Jestem bardzo awangardowym klasykiem*, „Nowy Napis Co Tydzień” 2019, nr 28, <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-28/artukul/jestem-bardzo-awangardowym-klasykiem> (dostęp: 09.07.2020); *Wiersz to jest potok. Z Krzysztofem Koehlerem rozmawia Ireneusz Staroń*, „Nowe Książki” 2020, nr 2, s. 7.

¹¹ K. Francuzik, *Od morza do morza* [rec.], „dwutygodnik” 2012, nr 4, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3344-krzysztof-koehler-od-morza-do-morza.html> (dostęp: 27.11.2020).

¹² Ł. Kołoczek, *Być, czyli mieć. Próba transpozycji „Przyczynków do filozofii” Martina Heideggera*, Kraków 2016, s. 101, przyp. 55.

wywodzi swe sensory do edytorskiej bieli, łamie je przeczuciowym tokiem, rwaną frazą albo zapętlonym zawrotem, kunsztownym rytmem nieosadzonych w klauzurach współbrzmień, ich układami schodkowymi, by następnie przejść z nagłą w ostentacyjną kiczowatość częstochowskiego rymu, pozwolić na przemowę banału, pustej Heideggerowskiej gadaniny. Dzięki zmienności poetyki, wymyślania wciąż na nowo własnego idiomu, zgodnie z zasadą: nowy tomik – nowa dykcja, Koehler w najistotniejszym sensie pozostaje **poetą pozornego kryzysu języka**, na który wciąż na nowo daje odpowiedź pozytywną, twórczą – podobnie jak w polifonii Wacława Potockiego – wskazującą „na inwencyjność, pomysłowość, zdolność czy umiejętność «wynajdywania» coraz to nowych możliwości”¹³. Zatem „działanie to staje się [...] też pokazem możliwości, swego rodzaju popisem sprawności intelektualnej”¹⁴. Ujawnia się ona poprzez nadmierne bogactwo albo lichotę, kompulsywne frazowanie lub gnomiczne milczenie na granicy słowa-rzeczy. Poprzez rozedrganie fugi dochodzi Koehler do granic symfonii, gdyż dalej droga harmonijnych dialogów i monologów już nie prowadzi. Poza klasycyzm fugi jest zatem granica wersu, który zbliża się do skandowania i skandalizowania na granicy muzycznego fałszu. Zamiast ekwiwalencji pozostaje wówczas zawsze fragment. Z symfonii powtarzalności pozostaje *flow* improwizatora i mistrza ceremonii. Ten drugi biegun Koehlerowskiej poezji to partytura melorecytacji, rozedrgany prozodycznie rap. W szerszym zaś znaczeniu ów rap to siła romantyczna, poetyka nie kanoniczna drwiąca z wygłosowych rymów. Ukształtowanie utworu poetyckiego na wzór interpretacji muzycznej fugi albo *fughetty* (w zależności od liczby aktorów biorących udział w dialogu powtarzalności) to tendencja występująca nie tylko w obrębie pojedynczego wiersza. Echa określonych fraz powracają z różną intensywnością w całej twórczości. Można niekiedy odnieść wrażenie, że w gruncie rzeczy ta poezja składa się z niewielkiej liczby stałych, powtarzalnych elementów, zaś jej bogactwo wynika jedynie z bogactwa kombinacji. Podobnie bywało w przypadku opowiadań Brunona Schulza. Tendencja to zatem nienowa, należąca do repertuaru poetyki awangardy.

Pomiędzy fugą a rapem rozciągają się dwa „krańce długiego pola”, po którym wędruje metafizyczny pielgrzym, a zarazem głównym bohaterem tej poezji. Pusta, druga

¹³ K. Koehler, *Wacław Potocki – czyli sedno*, [w:] tegoż, *Punkty krystalizacji...*, s. 232.

¹⁴ Tamże.

przestrzeń, z rzadka jedynie osłaniana wątlymi pniami drzew to Rzeczpospolita symboli, narodowych mitów, skomponowana z iście malarskim zacięciem rodem z płócien dziewiętnastowiecznych symbolistów i impresjonistów; to w niej „otacza nas Duch” (*Boże Ciało*, OC 157)¹⁵, zaś oddech wędrowca smagany jest wiatrem – tchnieniem samego Boga. Być może właśnie dlatego w ciągłym marszu brakuje tchu, czego wyrazem w latach 90. była coraz krótsza, zbliżona do gnomy fraza, na poziomie wizualnym odpowiadająca kształtom śladów pozostawianych na długim polu. Zasadniczym tematem poezji Koehlera jest bowiem opór („Trzyma mnie opór / Tylko on”, *Szósta rocznica*, OC 123). Przede wszystkim wobec samego języka, gdyż wychodząc z lasu symboli partyzant naraża się na „patroszenie kul” (*Pierwsza rocznica*, OC 41), na pustym polu białej kartki przestają go chronić „Objęcia drzew, przecinki” (*Wyjść na przestrzeń*, OC 353). I znów niczym w fudze powtarza on ten sam gest oporu wobec konwencji i zdegradowanej formy późnej nowoczesności. Partyzancka walka zmienia się zatem w wierszowy, kompulsywny rap, w którym rytm frazowania zaczyna przypominać krótkie serie z karabinu. Partyzant zaś wciąż jest sam, uparty w swym progresywnym, awangardowym klasycyzmie (czy klasycyzującej awangardzie) „feldfebel Koehler” (***)*Cieniesie-nie język*, OC 217) chroni się wreszcie za zdartym mundurem parodii prowadzącej do odnowienia języka.

Metodologia

Praca została pomyślana jako synteza najważniejszych wyznaczników Koehlerowskiej poetyki oraz studium wyobraźni twórczej, i jako taka ma – w wielu fragmentach – charakter przekrojowy, modelujący. Monografia obejmuje refleksją dzieła poetyckie lat 1986 – 2019, widziane w trzech okresach: katastroficzno-neoklasycystycznym (1986 – 1991), barokowo-romantycznym (1993 – 1998) oraz wielogłosowo-neoawangardowym (2000 – 2019). Za daty graniczne przyjęto powstanie najwcześniejszego znanego utworu Koehlera – *Sonetu dla Kingi* oraz moment publikacji zbioru *Obce ciało. Wiersze z lat 1989 – 2019*, wyraźnie zamykającego pierwsze trzydziestolecie twórczości. Jednak oprócz dorobku ze wskazanej antologii analizie poddane zostaną także wybrane poezje drukowane na łamach czasopism, a także książkowe i czasopiśmiennicze pierwodruki.

¹⁵ Jeżeli nie zaznaczono inaczej, utwory Koehlera cytowane są z tomu *Obce ciało. Wiersze z lat 1989-2019*, posłowie I. Staroń, Warszawa 2019. Zbiór oznaczamy skrótem OC. Liczba po skrócie wskazuje stronicę.

Biorąc pod uwagę wyjściowe pojęcie **poezji-antologii**, pseudonimujące koncepcję dykcji kulturowej o ambicjach objęcia epopeicznej całości egzystencji – słowem – wielkiej syntezy – również i metoda pracy z tak różnowątkową aktywnością pisarską obliguje do zabiegów szczególnych. Zakorzeniona w tradycyjnym dla polskiego kodu symbolicznego chrześcijańsko-śródziemnomorsko-romantycznym imaginarium, Koehlerowa epopeja wymaga równie tradycyjnej – wyczulonej na pojedyncze słowo oraz formę – filologii. Sytuując się w obrębie „prądu”, tudzież „zwrotu filologicznego”¹⁶, „logocentryzmu” kontynuujemy linię odejścia od praktyk *distant reading*¹⁷. Pragniemy zatem oscylacji pomiędzy ujęciem panoramicznym a czytaniem z bliska, tudzież „uwagnym czytaniem” (*close reading*). Perspektywą bliższej lektury obejmujemy zwłaszcza wiersze o znaczeniu programowym, przełomowym albo reprezentatywnym w danym czasie. Jednak i wówczas metoda *very close reading* oscyluje wokół zasadniczego wykładu historycznoliterackiego inkrustowanego przykładami z innych, pokrewnych utworów oraz opatrzona zostaje szerokim tłem krytycznym, a więc przeistacza się w postulowane przez Marka Wollaengera „czytanie na dwóch planach” (*middle distant reading*)¹⁸. Nasza praktyka idzie także drogą Marjorie Perloff i jej „czytania blisko” (*reading closely*), które po skrupulatnej analizie formalnej wiersza zawsze pyta o „nieuniknione” powiązane z jego kontekstem kulturowym¹⁹. Interesujące efekty w refleksji nad poezją nowoczesną dał zresztą *Modernizm XXI wieku. „Nowe” poetyki* tejże amerykańskiej badaczki. „Czytanie dla formy” (*reading for form*) jest więc umiejętnością niezbędną w procesie dekodowania wszelkich, także pozaliterackich tekstów, zwłaszcza zaś tych dotychczas odbiorcy nieznanymi²⁰. Jako takie umacnia jego

¹⁶ I. Piekarski, *Kryptonimiczne „close reading”*, [w:] *Intryga interpretacji. Profesor Władysław Panas „in memoriam”*, red. A. Fitas, Lublin 2016, s. 17; tegoż, *Wstęp: szyfry i strategie*, [w:] tegoż, *Strategie lektury podejrzliwej*, Lublin 2018, s. 16; Zob. też P. B. Armstrong, *In Defense of Reading: or, Why Reading Still Matters in a Contextualist Age*, „New Literary History” 2011, nr 1; D. Heck, *Filologia i (jej) interpretacje*, Wrocław 2012; E. Said, *Powrót do filologii (cz. 1)*, przeł. P. Bem, „Teatr” 2015, nr 2; tegoż, *Powrót do filologii (cz. 2)*, przeł. P. Bem, „Teatr” 2015, nr 3; D. Ulicka, *10 szkiców o antropologii filologicznej*, Warszawa 2013;

¹⁷ Zob. F. Moretti, *Distant Reading*, London 2013; tegoż, *Przypuszczenia na temat literatury światowej*, przeł. P. Czaplński, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 131-137; Zob. też V. Cunningham, *Reading After Theory*, Oxford-Malden 2002, s. 155-167.

¹⁸ M. Wollaenger, *Introduction*, [w:] *The Oxford Handbook of Global Modernisms*, red. M. Wollaenger, M. Eatough, Oxford 2012, s. 3-22.

¹⁹ M. Perloff, *Zróznicowane czytanie*, przeł. T. Cieślak-Sokołowski, „Wielogłos” 2011, nr 9, s. 125.

²⁰ S. J. Wolfson, *Reading for Form*, „Modern Language Quarterly” 2000, nr 1, s. 16.

bycie-w-świecie, staje się działalnością egzystencjalną, sensotwórczą (także w bliskim Koehlerowi rozumieniu etycznym²¹, w „uwewnętrznionej obecności” filologii²²), gdyż – by sięgnąć do Brunona Schulza – „Filozofia jest właściwie filologią, jest głębokim, twórczym badaniem słowa”²³. Istotne to, gdyż „Každy fragment rzeczywistości żyje dzięki temu, że ma udział w jakimś **sensie** uniwersalnym”²⁴. Zresztą i w liryce autora *Nieudanej pielgrzymki* pojawia się fraza nieomal tożsama:

Widzę wiatr w liściach,
wodę w brzegach,
szum, łoskot, bieg:
Dom rzeczy: sens

(***Zawsze będzie tak samo, OC 150)

Ale właśnie ów sens wyjawia się pełniej dzięki „filologicznemu” oglądowi świata, dzięki „czytaniu życia”²⁵, które pozwala dojrzeć „Dom rzeczy” – gramatykę ładu-kosmosu. Z bardziej znanych orędowników analizy filologicznej jako podstawy wszelkich innych operacji interpretacyjnych wypada wymienić także Terry’ego Eagletona, postulującego w swojej lekturze „rzetelnie bliskiej”²⁶ wzbogacenie formalistycznego i nowokrytycznego nastawienia na sam komunikat o praktykę osadzania formy w szeroko pojętej kulturze. Na gruncie polskim w XXI wieku w kręgu podobnych metod sytuuje się m. in. Tomasz Cieślak-Sokołowski²⁷. Za Josephem Hillisem Millerem badacz wprowadza zatem kategorię „momentu lingwistycznego”²⁸, który oznacza

²¹ M. L. Gasparow, *Filologia jako moralność*, przeł. E. Skalińska, „Teksty Drugie” 2014, nr 2, s. 154-157.

²² S. Dąbrowski, *Filologia i filologizm*, „Ruch Literacki” 1978, z. 2, s. 100.

²³ B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, BN I 264, s. 368.

²⁴ Tamże, s. 365.

²⁵ Cyt. za: I. Piekarski, *Wstęp...*, s. 18. Zob. D. R. Schwarz, *In Defense of Reading: Teaching Literature in the Twnty-First Century*, Malden-Oxford 2008.

²⁶ T. Eagleton, *Jak czytać literaturę*, przeł. A. Kunicka, Warszawa 2014, s. 9.

²⁷ Zob. m. in. T. Cieślak-Sokołowski, *Powroty do „close reading” we współczesnych lekturach literatury XX wieku*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2017, nr 1 (34), s. 37-48.

²⁸ Zob. T. Cieślak-Sokołowski, *Moment lingwistyczny. O wczesnym pisarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*, Kraków 2011.

moment krytyki zawieszony w przedłużonym badaniu języka jako takiego – gry figur w języku, czyli tego, co język wytwarza. W tak pomyślanej „elastycznej” **analitycznej retoryce** dostrzega Hillis Miller szansę – po pierwsze – bliskiego czytania, po drugie – [...] twórczego zagospodarowania momentu lingwistycznego, momentu aporii (czyli rozpoznania figuratywnego skomplikowania aktu własnej interpretacji)²⁹.

Skomplikowania – dodajmy – uzależnionego od kontekstu i pozycji badacza, który śledząc chwyt językowy również owe chwyt stosuje, a musi czynić to w dwójnasób w wypadku dykcji o dużym potencjale metaliterackim, lingwistycznym właśnie. Stąd też za główną zasadę obieramy za Krzysztofem Skibskim „lingwizm jako kategorię odbiorczą”, który tak rozumiany opiera się na: (1) „gramatyzacji lektury”, tj. „założeniu funkcjonalizacji wszystkich elementów wiersza”³⁰ („Forma dostępna [...] w konwencjach lektury”³¹); (2) „semantyzacji formy wierszowej” (wiersz jako „konstrukcja relacyjnych wersów”³²); (3) „epistemologicznej wartości metafory”; (4) interdyscyplinarności i intertekstualności³³. Będziemy zatem śledzić przejawy nadorganizacji wypowiedzi kształtowanej przez „funkcję poetycką”³⁴, badać utwór począwszy od jego ukształtowania retoryczno-kompozycyjnego, po obrazowanie i wreszcie kształt wizualny, która to zasada dała tak znakomite rezultaty jak monografia Witolda Sadowskiego *Wiersz wolny jako tekst graficzny*. W sensie *largo* chodziłoby o śledzenie przejawów semiotyzacji rozumianej jako doświadczenie bycia-w-świecie „«eksplozji znaków»”³⁵. W przypadku poety tak wyczulonego na działanie międzywersowej przerzutni, jakim jest Krzysztof Koehler, badania mikrologiczne osadzone w szerokim kontekście historycznoliterackim przełomu wieków, dać muszą – mamy taką nadzieję – efekty jeśli nie zadawalające, to z pewnością dotychczas nie dość obecne w przestrzeni głównie krytycznoliterackiej „koehlerologii”. Obierając za

²⁹ T. Cieślak-Sokołowski, *Poza wierszem i prozą, poza intencją i uzasadnieniem*. *O granicach wierszowości w serii przypisów do utworu „Zmieniał się język”*, „Czytanie literatury: łódzkie studia literaturoznawcze” 2012, nr 1, s. 116, przyp. 25.

³⁰ K. Skibski, *Lingwizm w poezji współczesnej jako kategoria odbiorcza*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2009, t. XV, s. 27.

³¹ A. Grabowski, *Wiersz: forma i sens*, Kraków 1999, s. 24.

³² K. Skibski, *Lingwizm...*, s. 27.

³³ Tamże.

³⁴ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2, s. 441.

³⁵ M. Januszkiewicz, *Kultura nowoczesna – kultura interpretacji*, [w:] tegoż, *Być i rozumieć. Rozprawy i szkice z humanistyki hermeneutycznej*, Kraków 2017, s. 68.

podstawę drobiazgowo analizy formalne pragniemy także usytuować nasze rozpoznania w kręgu metody, którą przez lata z dużym powodzeniem praktykował m. in. Władysław Panas (interpretacja strukturalno-semiotyczna). Forma przekładająca się bezpośrednio na sferę znaczeń będzie odsyłać nas do różnych operacji hermeneutycznych z kręgu badań kulturowych. W tym celu odwołamy się do imaginarium ewokowanego przez same utwory, które będą domagać się pozafilologicznej interpretacji. Sięgnijemy zatem do: pojęć z zakresu teologii duchowości (zwłaszcza Pawłowej koncepcji *homo novus* szeroko komentowanej m. in. przez Antoniego Jozafata Nowaka, a także idei nocy ciemnej świętego Jana od Krzyża), Ingardenowskiej fenomenologii dzieła literackiego (również w jej inkarnacji podjętej przez Wolfganga Isera), fenomenologii percepcji Maurice'a Merleau-Ponty'ego, Heideggerowskiej fenomenologii hermeneutycznej dotyczącej języka mówienia o pamięci, oscylującego wokół terminu *Erinnerung*, czy wreszcie – antropologii widowisk (także medialnych według Daniela Dayana i Elihu Katza), tudzież performatyki w szerokim ujęciu Dariusza Kosińskiego (inspirowanym lekturą Guya Deborda i Giorgia Agambena). Koehler jako twórca sprawnie poruszający się pomiędzy tekstami kultury prowokuje zatem do myślenia w kategoriach **intertekstualności zgeneralizowanej** (*l'intertextualité généralisée* Michela Butora³⁶), której przejawy prześledzimy w ujęciu komparatystycznym. Porównania będą oscylować nie tylko wokół podstawowej motywologii, lecz przede wszystkim doprowadzą do wyłonienia oraz interpretacji pierwiastków poszczególnych idei twórczych. Relacje Koehlera m. in. z Barańczakowską, Eliotowską, Herbertowską, Leśmianowską oraz Mickiewiczowską filozofią artystyczną składają się bowiem na oryginalną strategię czerpania z różnowątkowych inspiracji. Oprócz związków z emblematycznymi dlań nazwiskami prześledzimy także zależności pomiędzy dykcją autora *Partyzanta prawdy* a ważnymi programami całych formacji, w tym Nowej Fali oraz pokolenia „brulionu”, w kontekście zaś globalnym – długiego modernizmu (Hugo Friedrich, Marjorie Perloff). W szerszym ujęciu refleksją obejmujemy także obecne w tej poezji ślady romantyczno-symbolistycznego światoodczucia (z istotnym nachyleniem barokowym przefiltrowanym przez lekturę sylw Wacława Potockiego oraz późniejszych synkretycznych inkarnacji barokizującej polifonii w *Beniowskim* oraz w *Dziadach*). W ramach intertekstualności zgeneralizowanej posłużymy się także kilkoma teoriami cytatu, (m. in. Jeana

³⁶ A. Hejmej, *Tekst-partytura Michela Butora. „Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse Diabelli”*, „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 3, s. 160.

Baudrillarda, Jacques'a Derridy, Lindy Hutcheon, Ryszarda Nycza), które potraktujemy jako punkt odniesienia dla obecnej u Koehlera parodii konstruktywnej (Michał Głowiński). Z kolei w ramach badań nad poetyką tomów po roku 2003 będziemy szeroko sięgać do rozpoznań Marii Janion i Marii Żmigrodzkiej zawartych w kanonicznej pracy *Romantyzm i historia*.

Powyższy, skrótowy katalog odniesień hermeneutycznych (*hermeneuein* – wy-jaśnić) uzupełniają jeszcze szkice krytyczne, artykuły programowe oraz naukowe autorstwa samego Koehlera, które w istotny sposób oświetlają jego wierszowanie. Aby prześledzić poetykę sformułowaną przeanalizujemy także kluczowe fragmenty wywiadów z pisarzem, w których w kilku odsłonach autor *Od morza do morza* dał m. in. wykład swej artystycznej idei w odniesieniu do fenomenologii hermeneutycznej Heideggera, ściślej zaś – jej chrześcijańskiego rozumienia. W nim „źródłowe pojmowanie prawdy jako *aletheia*, a więc tego, co pozwala na od-słonięcie, od-krycie, roz-jaśnienie czy wy-jawienie i pokazanie rzeczy w ich nieskrytości”³⁷ utożsamiane jest z sensem ewangelicznym.

Zawartość i kompozycja

W części *Idea fugi. Preliminaria* zostaną opisane różne znaczenia tytułowej kategorii. Wychodząc od formuły Koehlerowego wierszowania jako wielkiego kulturowego glosariusza utwory zostaną osadzone w tradycji rozumowania fugicznego, w którym fuga jest zawsze tylko fugą kanonicznej fugi. Nazywanie będzie zatem rozumiane jako pewna strategia symboliczna, wynikająca z samej istoty języka gra, w której nazwane zawsze wymyka się nazwaniu, jest więc fugiczne – „uciekające”. W tych rozpoznaniach będziemy posiłkować się hermeneutyką, jaką zaproponował Łukasz Kołoczek analizując rozumienie fugi w *Przyczynkach do filozofii Heideggera* – filozofa często wzmiankowanego przez Koehlera jako partnera twórczego dialogu. Na kontekst ów nałożymy także rozpoznania już ugruntowane w poetyce, a więc ujmowanie fugi jako strategii retorycznego ukształtowania kompozycji na wzór muzyczny. Zagadnienie fugiczności, fugowatości zostanie omówione również na konkretnych wierszowych przykładach, zwłaszcza zaś w odniesieniu do semiotyzacji graficznego kształtu wypowiedzi oraz poezjowania jako fugicznej właśnie gry powtórzeń (Artur

³⁷ M. Januszkiewicz, *Fenomenologia hermeneutyczna i literatura. Przypadek pewnego wiersza Tadeusza Różewicza*, [w:] *Liryka i fenomenologia. Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz w kręgu myśli Ingardenowskiej*, red. J. M. Ruszar, D. Siwor, Kraków 2016, s. 68.

Grabowski, Witold Sadowski).

W rozdziale I *Fugiczny poeta-synkretysta. Pomiędzy Mickiewiczem a Leśmianem, czyli jak podarować nie-milknące słowo milknącemu światu* na podstawie analizy poetyk immanentnej oraz sformułowanej zostanie wyłożony program artystyczny Koehlera. Wychodząc od tytułowego pojęcia poety-synkretysty, które zastosował Kazimierz Wyka do Herberta, będącego wszakże ideowym patronem autora *Partyzanta prawdy*, zarysujemy podstawy wielogłosowej oraz wielostylowej dykcji. Pośród licznych Koehlerowych inspiracji omówimy podobieństwa pomiędzy jego koncepcją poezji jako ciągłego poszukiwania właściwego rytmu-oddechu, a Leśmianowską filozofią rytmu. Za punkt wyjścia obierzemy wzięty z romantyzmu i symbolizmu podział na intuicyjny, pierwotny, głoszący prawdę, rajski język poezji, łączący ze sobą słowa i rzeczy oraz pojęciowy, intelektualny język prozy, rozwinięty w dobie cywilizacji technicznej. Wyrazem tego pierwszego będzie u Koehlera m. in. pragnienie mówienia „od strony badyli i łopianów”. W rozdziale znajdują się także historyczne powody skrócenia frazy i przejścia do gnomy oraz miniatury poetyckiej lat 1993 – 1998. Wśród nich omówione zostaną takie zagadnienia jak: doświadczenie lekturowe *Sonetów krymskich* i Mickiewiczowskiej koncepcji poezji absolutnej, charakterystyczne dla formacji „brulionu” zamiłowanie do szkicu oraz notatki, kontestacja niestabilnej rzeczywistości transformacji ustrojowej i podjęta w związku z tym droga „nowej nieufności”, a także gest zastygania języka jako transpozycja traumy przymusowej służby wojskowej. Jako prekursorski wobec ponownego debitu roku 1993 szczegółowo przeanalizowany będzie wiersz *Świątynia*, w którym Mickiewiczowski proces tworzenia *Stepów akermańskich* widziany jest w kontekście romantyzmu brulionowego, a także mitu Księgi-brudnopisu, wedle którego to właśnie lektura *ineditów* pozwala zbliżyć się do istoty bytu. W tym kontekście omówiona będzie korespondująca z hermeneutyką Rymkiewiczowską koncepcja poezji jako działalności egzystencjalnej.

W rozdziale II *Wyobraźnia poetycka wierszy metafizyczno-religijnych (1986 – 1998) w świetle tradycji literackiej i teologicznej* centralnym pojęciem będzie Pawłowo-Mickiewiczowska śmierć dla świata rozumiana jako początek drogi doskonalenia duchowego – uchryśtosowania (chrystoformizacji) prowadzącego do narodzin nowego człowieka (*homo novus*). Za centralną figurę obierzemy upiora jako dwuznacznego ontologicznie wędrowca, ducha-powrotnika młodzieńczej, grzesznej duszy, która przychodząc „na młodości kraje” wkracza na drogę nawrócenia. Wydana na próbę znanej

z pism świętego Jana od Krzyża nocy ciemnej zmysłów (symbolizowanej np. przez powracające obrazy ulewy oraz smaganego wichrem pola) będzie wystawiana na próbę. W tym sensie tomy *Nieudana pielgrzymka*, *Partyzant prawdy* oraz *Na krańcu długiego pola* zostaną ujęte jako barokowo-romantyczny tryptyk liryków mistycznych, w którym biblijne aluzje, metaforyka, tok wierszowy oraz ewokowana przez nie aura tajemniczości często nie pozwalają na dokonanie rozróżnienia pomiędzy pasywną historią Chrystusa, a wędrówką bohatera. Wychodząc od analizy struktury oraz tradycji miniatury poetyckiej zostaną przedstawione główne praktyki twórcze, takie jak: nawiązująca do Ingardena estetyzacja pejzażu, technika cięć i montażu (Wolfgang Iser), poetyka widzenia jako biblijno-romantycznego wzroku wewnętrznego pozwalającego na obrazowy symultaneizm (napięcie pomiędzy scenerią pasywną a sceną z życia podmiotu), czy też Mallarméańska maksymalna semiotyzacja kontekstu edytorskiego światła jako miejsca z-jawiania się wiersza – oręża w walce z Nicością. Wskazane zjawiska będą odnoszone do programowych szkiców Koehlera, wypowiedzi Mickiewicza, a także do licznych historycznoliterackich realiów lat 90. Dzięki szerokiemu wykorzystaniu materiału recenzyjnego postaramy się zarysować także mapę dotychczasowej (nie tylko mistycznej) recepcji.

Rozdział III nosi tytuł *Modernizm XXI wieku. Wielogłosowy nurt ironiczny „trzeciej części” twórczości (2000 – 2019)*. Poczynając od omówienia nurtu komiczno-groteskowo-(auto)ironicznego lat 1986 – 1998, zostaną w nim zarysowane najważniejsze cechy strukturalno-stylistyczne tomów polifonicznych. Wychodząc od analizy strategii wielopiętrowej aluzyjności i sprzęgniętej z nią teatralizacji prowadzącej do panmaskarady, tomy po roku 2003 widziane będą jako pole metafizycznej bitwy pomiędzy parodystami-histrionami oraz aktorami *Thatrum Dei*. Szerokie zastosowanie Eliotowskiego kolażu pojawiło się w Koehlerowej dykcji w onirycznych poematach pisanych w trakcie milenijnej podróży do Stanów Zjednoczonych. Stąd też od tego momentu będziemy mieli do czynienia z przełomem stylowym (Emil Staiger), ugruntowanym tak w dykcji modernistycznej (Friedrich), jak i w barokizującym modelu bogactwa-wyczerpania prowadzącego do rozumienia tomiku jako różnowątkowej sylwy. Na podstawie szczegółowych analiz prowadzonych w duchu bliskiego czytania (Perloff), wyróżnione zostaną następujące głosy po roku 2003: (1) Bożego apostoła-szaleńca toczącego walkę o nawrócenie nowoczesnego człowieka, (2) błazna-histriona niszczącego zastane idiolekty, (3) współczesnego Bohatera Polaków utrwalającego

Rzeczpospolitą symboli, (4) empatycznego reportera, (5) lirycznego ja o cechach metapoetyckich. Rozumienie wiersza jako kulturowego palimpsestu unaocni, że wskazane strategie są częstokroć nierozdzielne, zaś ich wzajemne zależności ogniskują się wokół takich modernistycznych toposów jak: utrata własnego głosu, autodeprecjacja mówiącego, zasada niespodzianki, motyw chaosu wartości, czy też immanentna cytatowość. Na tym tle zostaną omówione niuanse retoryczno-kompozycyjne poematów, wśród których na plan pierwszy wysuwają się: amplifikacja oraz konkatencja, katachreza, a także szereg zmiennych tworzących obrazowanie filmowe. Dzięki szerokiemu wachlarzowi chwytów udaje się poecie wskrzesić tradycję wiersza jako romantycznej sceny narodowej.

Zakończenie. Staropolskie moczary albo jeszcze o wyobraźni będzie syntezą dwóch modeli Koehlerowej imaginacji, których założenia autor wyłożył w szkicach urastających do rangi artykułów programowych. Zostanie zatem podjęta tutaj hermeneutyka wiersza rozumianego jako zapadanie się w grzęzawisku archetypów (*palus sarmatica*), podejmowane zgodnie z logiką sarmacko-heideggerowskiego przypomnienia (*Erinnerung*). Strategię tę dopełnia chrześcijańsko-romantyczne ujmowanie pejzażu jako przestrzeni wypełnionej słowami modlitwy, które pozostają w nim jako efekt wielowiekowej filogenezy. Na ostatnich stronach dokonamy jeszcze całościowego podsumowania, w którym wyszczególnimy główne idee poszczególnych rozdziałów.

Idea fugi. Preliminaria

Poruszając się w materii Koehlerowskiego poezjowania przemierzamy **wielki kulturowy glosariusz**, w którym notatka utworu stanowi kontrapunkt dla niezmierzonej tradycji. W tym znaczeniu każda poezja kulturowa – a taką z pewnością jest projekt krakowskiego profesora – okazuje się tylko **fugą kanonicznej fugi**. Chociażby jeśli uważnie przyjrzymy się w tryptykowi *Nieudana pielgrzymka* (1993), *Partyzant prawdy* (1996), *Na krańcu długiego pola* (1998), dostrzeżemy zależność opisaną już przez Macieja Urbanowskiego:

Czytając wiersze Koehlera odnosi się wrażenie, że zrobione są z kilkudziesięciu powtarzających się w rozmaitych kontekstach słów i motywów. *Partyzant prawdy* (jak i tomy wcześniejsze) przypomina w pewnym stopniu muzyczną fugę (słowo to, pamiętajmy, znaczy „ucieczka”) pełną wewnętrznych ech, odbić, rozigraną semantycznie, wieloznaczną¹.

W drodze poszukiwania rytmu-oddechu ciągle po-nawianie kilku gestów wzmacnia wrażenie nieustannej gry z poezją i literaturą jako taką, co w kontekście metafizycznym odsyła do praktyki duchowego doskonalenia. Dlatego pojawiają się w tej poezji niewypowiedziane wprost **słowa fugiczne**², słowa wokół których można krążyć, zmieniając rejestry własnego idiomu:

Póki tak krążę,
ślizgam się
w błocie, płoszę sarny;

Póki dokładam,
ogień żre
jak ja
prawie;
[...]

Póki rozmawiam z
Tobą, milczę, patrzę
w ogień;

Póki jest
ze mną śmierć

¹ M. Urbanowski, „*Partyzant prawdy*”, [w:] tegoż, *Oczyszczenie. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*, Kraków 2002, s. 282. Pierwodruk: „Arcana” 1997, nr 4 (16), s. 149-154.

² Ł. Kołoczek, *Być, czyli mieć. Próba transpozycji „Przyczynków do filozofii” Martina Heideggera*, Kraków 2016, s. 100-101, przyp. 55.

i ślady
wiernie zszywa
z ziemią
pierwszym śniegiem.

(****Póki tak krążę*, OC 97)

Jarosław Klejnocki i Jerzy Sosnowski słusznie zatem zauważali, że

Centrum *ja* wymyka się słowom, przeglądanie pamięci w jego poszukiwaniu prowadzi tylko do coraz to nowych pokładów wspomnień, do kolejnych form, w których gubi się Prawda, ostoja wierności. Ta Prawda jednak – niewypowiadalna, nieuchwytna – istnieje (czy też tylko: majaczy), prowokując do ponawiania aktów twórczych. Motywuje wysiłek myśli, a także odrzucanie (więc: zdradę) kształtów, za pomocą których ujmowaliśmy ją do tej pory³.

Jest więc ta **fugiczna liryka** najpełniej „happeningiem ciągłym w czasie”⁴ teatrem formy, w którym monodramista⁵ za pomocą repertuaru chwytów i masek powtarza gest rozbijania zastanej poetyckiej konwencji. Łukasz Kołoczek w kontekście *Przyczynków do filozofii* Martina Heideggera tak pisał o samej naturze fugiczności:

Słowo „Bycie” nie oznacza Bycia... to jest: oznacza Bycie o tyle, o ile Bycie zostaje sprowadzone do znaczenia tego słowa, ale ponieważ Bycie nie pozwala się niczemu, nawet temu słowu, oznaczać, raczej zawsze i wszystkiemu się odmawia, również temu słowu, które je oznacza, dlatego też słowo „Bycie”, oznaczając Bycie, raczej go nie oznacza, lecz wskazuje na to, co wyslizguje mu się wtedy, gdy oznacza Bycie⁶.

Jeśli za słowo „fuga” podstawimy wyraz „**koncept**”, otrzymamy wykładnię poetyki, jaką proponował sam Koehler:

Koncept jest tym sposobem reakcji na rzeczywistość, który dąży do osiągnięcia zdziwienia, zaskoczenia niesamowitym i wciąż zaskakującym światem. Masz się zdziwić, bo zdziwiwszy się, pełniej świat będziesz za-mieszkiwać. Tu heideggerowsko marszczę brew: „może raczej prze-mieszkiwać, aż się wy-mieszkaż w rzeczywistość nadzmysłową”. [...] koncept to mierzenie się z rzeczywistością, ujmowanie

³ J. Klejnocki, J. Sosnowski, *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „brulionu” (1986-1996)*, Warszawa 1996, s. 78.

⁴ *Wygrać kulturę – rozmowa z Robertem Tekieli [sic!] o „brulionie”*, [w:] P. Marecki, *Pospolite ruszenie. Czasopisma kulturalno-literackie w Polsce po 1989 roku. Rozmowy z redaktorami*, Kraków 2005, s. 33.

⁵ Artur Grabowski używa tutaj sformułowania „teatr samotnego performer”. Zob. tegoż, *Głosy ludzkie, słowa Boże*, „Nowe Książki” 2020, nr 2, s. 9.

⁶ Ł. Kołoczek, dz. cyt., s. 109.

jej za pomocą „dowcipu” [...]. Koncept jest ruchem myśli – ruchem, czyli życiem; [...] to także wyrażanie tego ludzkiego życia w formie nieustannego wysiłku mierzenia się z owym ruchem. Koncept to [...] wciąż podejmowane próby nazywania rzeczy, a przecież każdy taki wysiłek wykazuje, że rzecz – mimo iż nazywana – sterczy niezależna i nienazwana, poza językiem sterczy, wystaje jak kamienie z rzeki⁷.

Koncept zatem jako fugiczny bieg myśli „otwiera [...] bardziej, niż zamyka, uruchamia, niż zatrzymuje”⁸. Program ten wyrażony poetycko znajdujemy we fragmencie *Mszy o czwartej*:

bo cokolwiek się stanie,
to i tak niewiele pozostanie
z mowy, strzępy, zdania
urwane, wcale nie te
układane podług prawideł,
ale przypadkowe, wyrwane,
ach, ocalone, wcale nie tak, nie
te, co miały być ocalone,
te pozostały jak kamienie
wystające nad nurt [...]

(OC 213)

Zatem **barokowo-heideggerowskie** myślenie konceptyczno-fugiczne skłania do ciągłego pojedynku ze słowem, który nieskończenie ponawiany kieruje człowieka ku sferze *meta*. Patronuje mu programowe dla modernistów stwierdzenie autora *Sein und Zeit*: „Świat nie jest, świat się staje” („Welt ist nie, sondern weltet”)⁹. Stąd też zdaniem Artura Grabowskiego

to poezja nurtujących pytań, wcale nie wielu, raczej kilku tych samych, powtarzanych w różnych okolicznościach. „Poszukuję uzasadnienia dla nazywania”, wyzna intelektualista, jakby zawstydzony pokusą i powinnością jednocześnie. I znajduje, i gubi, i znajduje... [...]

W kształt Koehlerowego wiersza wpisany jest performans artykulacji, gesty wygłaszania i dopowiadania, wtrącania się sobie samemu i siebie komentowania. A performans to, wbrew pozorom, skrajnie awangardowy, bo performer postanowił niczego nie ukrywać przed obliczem świadków. Toż to

⁷ K. Koehler, *Koncept*, [w:] tegoż, *Palus sarmatica*, Warszawa 2016, s. 160.

⁸ K. Koehler, *O języku poezji, odkryciach i upadkach baroku*, [w:] tegoż, *Punkty krystalizacji. Szkice o literaturze staropolskiej*, Kraków 2020, s. 182.

⁹ Cyt. za: K. Górniak, *Dwudziestowieczna poezja polska w kontekście anglo-amerykańskiego modernizmu. „Słójce zadrzewne” Tymoteusza Karpowicza i „The Pisan Cantos” Ezry Pounda*, Lublin 2016, s. 88.

idealne „teksty dla teatru”! Oczywiście offowego, choreicznego, rapsodycznego, cielesnego – dla teatru wspólnoty¹⁰.

Doskonałą metaliteracką głosą dla tak pojętej fugiczności może być wiersz z tomu *Od morza do morza* (2011) mocno nawiązujący do Różewiczowskiego *To się złożyć nie może*:

Jesteście, tu, gesty? Otaczacie pracowicie
Nicość? Wystarczająco zasłaniacie, gesty,
Mrok, czarną dziurę bycia, Mamę pustkę? Co
Robicie, gesty, kiedy nie ma was? A czy może
Nie być was? I kto pozwala?
Strzeptywanie okruchów z serwety,
Wygladzanie poduszki na łożu,
Poprawianie okularów, rozumienie znaków,
Kręcenie kierownicą, czytanie gazety,
Palenie papierosów, łaskotanie.
To może trwać dłużej.
To musi trwać zawsze.
Ale czym jest to, co tak niezmordowanie,
Wciąż zasłaniacie? Co pod wami mieszka?
Wy; na powierzchni. Czy tam jest sztolnia?
Jaskinia? Nora?
Jesteście tu, gesty.

Zmarli was nie mają,
Więc się nie pytają.

(****Jesteście, tu, gesty?*, OC 326)

W pozornie codziennej, lecz istotnie mortalnej litanii nie sposób przeoczyć Różewiczowej kody „To wszystko jest składanie / które się złożyć nie może”¹¹. Bycie Koehlerowego poezjowania organizuje bycie ku śmierci, choć nie wyłącznie w Heideggerowskim znaczeniu. Patronat filozoficzny autora *Sein und Zeit* widoczny jest nie tylko jako dziedzictwo myśli egzystencjalnej, dotyczącej stanu ducha poetyckich bohaterów, lecz bardziej jako nastawienie formalne. Wertykalność wielu metafizycznych wierszy Koehlera staje się w takim ujęciu wizualną metaforą samej ścieżki życia

¹⁰ A. Grabowski, *Głosy ludzkie...*, s. 9.

¹¹ T. Różewicz, *To się złożyć nie może*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. A. Skrendo, Wrocław 2017, BN I 328, s.159.

osadzonej w pustce metafizycznego krajobrazu pauzy, braku zapisu. Wreszcie zaś – wersem-gestem performerera na scenie kartki, zaś nad-dane powstaje w wyniku nieustannej fluktuacji gestykulacji prozodycznej i gestykulacji syntaktycznej¹². Owo wyjście-przed, fugiczność, w której polifonia tradycji i zasłyszanej mowy żywej wkracza gwałtownie w język własny mówiącego, czyni go pielgrzymem pielgrzymki nieudanej, bo nie potrafiącej przekonująco uciec przed słowem innych, przed słowem samego językowego gestu. „Brulionowe” „Pisanie stało się [...] – jak dowodził Śliwiński – czymś głęboko ironicznym, naznaczonym sprzecznością, nie – **wpisywaniem** się (w tradycję, historię form), ale **wypisywaniem** się (z rozmaitych urzędów i obrzędów kultury)”¹³. W tym sensie fuga to także ucieczka od mocnej podmiotowości. Nie oznacza to jednak, że Koehler nie uprawia liryki, choć należy mocno podkreślić, iż zasadniczą tkanką tych wierszy są cudze głosy. Sam twórca pisał zresztą w roku 1995, że poezja „jest opowieścią o sobie. Polifonicznym traktatem, w którym waży się egocentryzm i służba zbiorowości”¹⁴. Stąd też wrażenie formy nieustannie poruszanej, wędrującej wraz z przemieszczającym się podmiotem, usiłującej nadążyć za jego słowami, za słowami właściwymi, których często nie wypowiada wprost, zamykając początkowo doświadczenie za maską klasycznej frazy, przemilczając później w miniaturze, w końcu zaś zagadując w pędzie za grą **raperskiego flow**. Koehler przechodzi od form koturnowej teatralności, umowności, klasycyzujących widokówek do słów-rzeczy, wreszcie sięga po foremki-zabawki, w których częstokroć personifikacji ulega sam wers – w myśl zasady: co wers to nowy bohater albo inny głos. Stąd wrażenie poetyckiej nierówności, niewspółmierności artystycznej w obrębie poszczególnych tomów, zwłaszcza zaś tych wydanych po roku 2000. Słusznie Grabowski zauważał, że poeta nie pisze „z przyjemnością, albo żeby przejrzeć się w oczach entuzjastek, nie z artystycznej pasji nawet. On pisze tak, jak mówi, bo mówi będąc zapytany. I tych pytających w jego mówionym pisaniu słyszymy”¹⁵. Tutaj nie każdy musi operować kunsztem wysłowienia,

¹² I. Fónagy, *Język poetycki – forma i funkcja*, przeł. J. Lalewicz, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, t. 1, red. M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław 1977, s. 37-38, 40.

¹³ P. Śliwiński, *Epilog: koniec czy początek*, [w:] tegoż, *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002, s. 251.

¹⁴ K. Koehler, *Wysychające kałuże (krótki traktat o poetach barbarzyńcach)*, [w:] M. Jaworski, *Barbarzyńcy, klasycyści i inni. Spory o młodą poezję w latach 90.*, Poznań 2018, s. 202. Pierwodruk: „Nowy Nurt” 1995, nr 25.

¹⁵ A. Grabowski, *Głosy ludzkie...*, s. 9.

nie każdy bohater mówiący jest jednocześnie poetą, choć usiłuje wypowiadać się wierszem.

Cudze głosy wypełniają partytury oratoriów i libretta oper, tematyczne cykle. Niezupełnie one śpiewne, bardziej zawodzone, inkantacyjnie skandowane. Słowa nie dają się uwieść muzyce, nie zaciemniają się wzajemnie dźwięczącymi o siebie głoskami; słowo zostaje słowem: rzeczowym, jasnym, solidnym, prostym i powtarzanym bez szczególnego starania o wyjątkowość czy aluzyjne refleksy. [...] Ale i słów jawnie literackich *poeta doctus* nie unika, ale też ich nie mnoży. Zostają najprostsze i najważniejsze¹⁶.

Ta założona przez Koehlera **karnawalizacja** prowadzi niekiedy do wrażenia, że właściwy podmiot uprawia ciągle ową **fugę rytmu-oddechu**, gra w zawody sensu z czytelnikiem, ubiega go w domysłach; kiedy indziej zaś – panuje nad zmienną materią niczym romantyczny **improvizator i sztukmistrz**.

Jest więc też fuga nie tylko grą powtarzalności i polifonii, umownie lub dosłownie pojętym obrysem kompozycyjnym. Fuga jako wielka figura interpretacji odsłania w poezji Koehlera miejsca ucieczki od ostatecznie zdefiniowanego stylu, w myśl zasady: „zawsze zagląda na drugą stronę, co jest po drugiej stronie klasycznego wiersza, a co jest po drugiej stronie wiersza rapowego, a co jest po drugiej stronie kakofonii. Granica plus zagładanie chyłkiem, co jest tam”¹⁷

Widzeniem będąc czystym to
Odczytywałem, brodząc pomiędzy nimi
Ulicami, miastem w poniedziałek koło
Osiemnastej. Załgany przecie, bo się
Wciąż wciskało w widzenie czyste
Obce ciało. Gdyż ja nie spieszyłem nigdzie;

(*Obce ciało*, OC 460)¹⁸

„Obce ciało” fugi wskazuje miejsca „odejścia” od domniemanej intencji twórczej w kierunku bądź to jawnej stylizacji, bądź to projektującego jakąś wspólnotę komunikacyjną gatunku, idiolektu, czy też nieoczywistego toku wersowej syntaksy. Albo odwrotnie – w kierunku prostoty, idiomu konwersacyjnego, pozornej przezroczywości

¹⁶ Tamże.

¹⁷ *Wiersz to jest potok, leci jak lawina. Z Krzysztofem Koehlerem rozmawia Ireneusz Staroń*, „Nowe Książki” 2020, nr 2, s. 8.

¹⁸ Pierwodruk: „Arcana” 2016, nr 127-128, s. 32-33.

i bezpośrednio. Łukasz Kołoczek słusznie zauważa, że elementy fugi są „perspektywiczne”, a więc „zawierają w sobie widok z jakiejś perspektywy i jako takie mają tę oto wspólną właściwość, że nigdy nie mówią o jednym wszystkim”¹⁹. Stąd też

Ta cecha fugi jest najistotniejszą jej właściwością: to, o co w fudze chodzi, nigdy nie wychodzi w całości na jaw. Żaden z elementów nie może być tedy wyróżniony spośród innych: skoro każdy tyleż objawia, co zakrywa, to również każdy zakrywa tyleż, co objawia. A ponieważ każdy element wypowiada jedno i to samo, choć każdy w inny sposób, to zgodnie z tym jedno pozostaje w fudze skryte²⁰.

Dlatego wiersz Koehlerowski to nieustannie „Pora wymarszu armii”, ów stan „Nim krzepkie powietrze / Wejdzie w fazę znaczeń”, jak czytamy w inicjalnej *Jesieni* z oficjalnego debiutu (OC 7). Już zresztą te określenia metaforyczne są same w sobie „fugiczne”, uciekające od mowy niekoniecznie własnej, zdążające wciąż ku cytatości, różnojęzyczności, umykające próbom scalenia²¹. U zarania wyrusza więc armia słów, lecz „Zwycięską pieśń rozwieje wiatr” i „Nastanie błada cisza śmierci” (OC 7). W równym bowiem stopniu podmiotem jest w nim tak bohater, jak i sam zapis, owo językowe stawanie się wciąż krążące wokół tego, czego w istocie nie sposób zapisać. Można jednak się w tym za-pisać, w formie-nie-formie, w wierszu na granicy wersu/wiersza.

A kiedy
zetną jęczmień
rozedmie
się niebo

o jeszcze
jeden
wymiar.

I tak
to jest:

malejemy w
ogromie.

(***A kiedy, OC 59)

¹⁹ Ł. Kołoczek, dz. cyt., s. 96.

²⁰ Tamże.

²¹ M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 98.

Zapis, grafia oddaje więc w pełni kondycję bohatera, który dzięki arbitralnej pauzie wyraża swą wszechmoc wobec składni. Kondensacja znaczeń nie daje jednak pełnej satysfakcji wysłowienia, ponieważ w istocie, jak w Heideggerowskiej interpretacji fugi – dawać nie może. Fuga potrafi być jedynie i aż „fugą” fugi²², dążeniem dążenia, nie zaś byciem Bytu. Innymi słowy – w miniaturze poetyckiej toczy się specyficzna gra wyłaniania się konkretnego – bardzo lapidarnego – wiersza z tego, co moglibyśmy nazwać potencjalnie formą wierszowości; z wiersza rozumianego jako domniemana aktualizacja utworu możliwa w idealnej, bo „pełnej” dykcji. Jednak tylko na tle światła edytorskiego widoczna jest nieustanna gra rozpadu i scalania samego wiersza²³, „elipsa wersowa”²⁴. Zatem skrócona fraza również i w tym kontekście nabiera cech fugi. Kołoczek interpretując fugiczność *Przyczynków do filozofii* Heideggera pisał następująco: „W fudze bowiem, mówiąc «o» Byciu, wskazuje się na to, co tej nazwie się uchyla i co nią nie jest”²⁵. Stąd też „myślenie w fudze nie myśli tego, co ma na myśli, lecz raczej to, co – wtedy, gdy ma coś na myśli – zawsze jej już ucieka”²⁶. W *Trzeciej części* czytamy zatem:

„A ja widzę cię!
Stąd, gdzie już nic
nowego, nic nie
trzyma, nie określa,
nie zamyka;

stąd, gdzie
nie oddycha, nie
oddaje i nie
wnika;

gdzie nie pragnie, nie
rozumie, nie wynika

²² Ł. Kołoczek, dz. cyt., s. 100.

²³ A. Grabowski, *Wiersz: forma i sens*, Kraków 1999, s. 41.

²⁴ K. Skibski, *Elipsy wersowe w poezji współczesnej – propozycja kategorii*, [w:] *Z zagadnień frazeologii, stylistyki i kultury języka*, red. S. Bąba, P. Fliciński, Poznań 2006, s. 76-87.

²⁵ Ł. Kołoczek, dz. cyt., s. 101

²⁶ Tamże.

gdzie się dzieje

coś, co nie

dotyka,

nie buduje ani

burzy, nie

pustoszy

czasowniki okradają

śmierć z jej kosy”

(****Znaki, Bo z rzeczy*, OC 197-198)

Immanentne cechy wierszowości jako takiej są jednak tym bardziej widoczne, im bardziej utworem rządzi redukcja, im bardziej jego sensy mieszczą się w naturze fugicznej gry cofania się i odnajdywania. Wersy, dla których dominantą semantyczną pozostaje arbitralna pauza, przerzutnia w radykalny sposób oddzielająca od siebie poszczególne słowa, zdradzają swą niezbywalną szkicowość. Stąd też zrozumiałą konsekwencją Koehlerowskiej epifanii formy Mickiewiczowskich *Sonetów* jest redefinicja własnej drogi twórczej podejmowana w duchu swoistej redukcji epistemologicznej. Inna rzecz, że okazała się ona paradoksalna, ponieważ miniatura poetycka tylko pozornie umniejsza sama siebie. W istocie zdradza inklinacje kosmiczne, całościowe, staje się zapisem ze słów wyprowadzonym jednak poza słowa, a z tego powodu tak mocno skrótowym, że aż momentami z powodu eliptyczności toku wręcz nad-realistycznym. A mniemanie to odziedziczone zostało przecież po baroku. Nie przypadkiem legendarne „słupki” księdza Józefa Baki swym wertykalnym tokiem wskazywały relację góra – dół, wprost sytuowały się w przestrzeni symbolicznej, wstępującej, zmierzającej ku sferom wyższym, dynamizowały więc stosunek człowieka do Boga.

Poznajemy niejako **kulisy powstawania lirycznej opowieści**, podczas gdy jej właściwy tok kryje się w świetle edytorskim, jest neutralnie białym tłem dla wersu-zapisu. Powtarzalność emblematycznych elementów krajobrazu w Koehlerowskich gnomach z lat 90. jedynie potwierdza tę zależność. Gra z poezją leksykonu²⁷ nie wynika wszakże z afazji wyobraźni, z niedowładu wizji albo dążenia do schematycznego ujmowania wędrówki po długim polu. **Szkice i maski** – oto naczelną zasadą twórczą tej

²⁷ G. Filip, *Poezja leksykonu*, „Tygodnik Literacki” 1991, nr 21, s. 15.

peregrynacji, a więc idea lirycznego skrótu, który z definicji gnomiczny jeszcze bardziej zanurza się w swojej gnomiczności dzięki semiotyzacji kontekstu²⁸ białego tła – papierowego długiego pola. W perspektywie całości dorobku Koehlera ta podstawowa właściwość nowoczesnych dzieł sztuki – które na skutek radykalnej redukcji formalnej kierują uwagę odbiorcy na kontekst, w jakim się zjawiają – nabiera dużego znaczenia. Oto bowiem już nie tylko pojedynczy wiersz staje się świadectwem fugicznie błędzącego sensu. Fugiczny bohater-język, bohater-nazywanie jest postacią przechodnią, płynną, migotliwą, zmieniającą kody i maski wysłowienia. W myśl zasady znanej z utworu Andrzeja Sosnowskiego: „Wiersz wychodzi z domu i nigdy nie wraca / Wiersz nie pamięta domu, którego nie było”²⁹. Fugiczny to wreszcie wielogłosowy, intertekstualny, ale również taki, który nie jest w istocie fugą, podobny do-, „fugowaty”, oparty na grze asonansów: brzmieniowych, obrazowych, kompozycyjnych. Czyli uciekający od pełnego powtórzenia, „zagadujący”³⁰ refren, nieśpiewnie muzyczny³¹, konwulsyjny, skandowany czy rapowany. Fugą-spoiwem semiotycznym jest też niezależnie od zmienności dykcji organiczna biel edytorska, brak dźwięku, pauza, cisza, w której dopiero dzieje się albo daje się oglądać/odtworzyć wiersz. Ten fugiczny ciężar gatunkowy współtworzy miniatury poetyckie. Zwłaszcza zaś w dłuższych formach strofoidalnych czy poematowych wyznacza rytm zapisu-partytury, gdzie szachulec foniczny, wierszowa architektonika odpowiada specyficznie projektowanego przez nią wykonania utworu w akcji czytelniczej konkretyzacji. Przekonująco wspomina o tym Roland Barthes

Przestrzeń tekstu (czytelnego) jest całkowicie porównywalna z muzyczną partyturą (klasyczną). Podział syntagmy (jej rozwijającej się struktury) odpowiada układowi dźwięków w taktach [...]. Semy, cytaty kulturowe i symbole wibrują, wybuchają i narzucają się niczym instrumenty dęte i perkusyjne, do których zbliża się silne brzmienie i nieciągłość. Z kolei następstwo zagadek, ich zawieszony wyjaśnienie, opóźnione rozwiązanie przypomina śpiew, powolne rozwijanie tematu za pomocą nieoczekiwanych zdarzeń i arabesk, kontrolowanych spowolnień w trakcie rozpoznawalnego przebiegu (jak melodia często wykonywana przez instrumenty drewniane): rozwój zagadki przypomina rozwój fugi³².

²⁸ A. Grabowski, *Wiersz: forma...*, s. 60

²⁹ A. Sosnowski, *Wiersz (Trackless)*, [w:] tegoż, *Dożynki 1987-2003*, Wrocław 2006, s. 237.

³⁰ *Wiersz to jest potok...*, s. 5.

³¹ K. Wyka, *O Józefie Czechowiczu*, [w:] tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977, s. 33.

³² R. Barthes, *S/Z*, przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiowska, Warszawa 1999, s. 64.

Fugiczna w swej istocie jest cała twórcza droga autora *Partyzanta prawdy*. W serii klasycyzujących „widokówek”³³ w tonacji Eliota, Brodskiego i Mandelsztama sens naddany opalizował szczególnym znaczeniem dzięki swego rodzaju chwytowi wysokiej formy. Słowo bardzo mocno zanurzone w stylu neoklasycystycznym, choć własne, z powodu pewnego formalnego naddatku upodabniało się do cytatu kultury. Stąd też tzw. właściwa opowieść wiersza kryła się nie tyle w organicznej bieli tła, lecz w tle stylizowanych na mowę ze wszech miar poetycką wersach, za kurtyną mówienia nie wprost, za inkarnacją Eliotowskiego „korelatu obiektywnego”³⁴. Kiedy jednak po doświadczeniu formy Mickiewiczowskiej Koehler zrywa z neoklasycznym teatrem, rolę organicznego kontekstu zaczyna pełnić pauza sygnalizowana brakiem zapisu, owo długie pole białej kartki. Gdy maksymalne zacieśnienie frazy zostaje doprowadzone do granic wierszowych możliwości, wolta estetyczna *Trzeciej części* (2003) przynosi „rozgadane”, wielogłosowe poematy. Wszechobecna parodia i pastisz sprawiają, że tak, jak uprzednio najistotniejsze kryło się tam, gdzie pusta, niezapisana linijka, tak tutaj objawia się w linijce zapisanej. Nie chodzi wcale o prostą tautologię, ponieważ spisany „nadmiar” wcale nie oznacza nadmiaru wierszowej informacji, gdyż „słów przybywa skąpo, za to wracają w odmiennych kontekstach. Gdyby było ich więcej, świat z nich utkany straciłby wyrazistość, nadmiar zmąciłby klarowność wizji”³⁵. Pośród wielu wersów wersy naprawdę istotne pojawiają się wówczas, gdy mogą w pełni „wybrzmieć”. Innymi słowy – pośród kakofonii znów należy szukać ciszy właściwej dla gnomy, choć z racji odmienności dykcji to zadanie wydaje się niemożliwe.

Słowo powinno [...] być krótkim rozdarciem milczenia – jak u Mallarmégo. Jest ono fragmentem; drżące stoi pomiędzy dotkniętym przelotnie, lecz jakże zagadkowym światem i ciszą, która znów zamyka się nad nim. Nie należy czytać tych wierszy ze względu na treść [...]. Trzeba przyjmować ich słowa (a nie pomoże tu żaden przekład) jako liryczne formuły brzmieniowe, przedłużane urzekającym echem. Dłuższe wiersze

³³ A. Kaliszewski, „Błądziłem po parku” (neoklasycyzm Krzysztofa Koehlera), [w:] tegoż, *Nostalgia stylu. Neoklasycyzm liryki polskiej XX wieku w krytyce, badaniach i poetykach immanentnych (w kontekście tradycji poetologicznej klasycyzmu)*, Kraków 2007, s. 497.

³⁴ T. S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, przeł. H. Pręczkowska, [w:] tegoż, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków 1998, s. 31.

³⁵ A. Grabowski, *Głosy ludzkie...*, s. 9.

nie zawierają więcej treści w porządku przedmiotowo koniecznym niż krótkie. Ruchy [...] są bardziej uchwytne od ich przedmiotów, ale i one uderzają wieloznacznością, mogłyby przebiegać zupełnie inaczej³⁶.

Fugiczne zagadywanie pełni więc podobną funkcję do fugicznego „wymazywania” wersu-zapisu w miniaturze poetyckiej. Aktualizuje jednak odmienne strategie odbioru – poszukiwania słowa właściwego³⁷ pośród kakofonii. Może być ono jedynie poszukiwaniem, zwłaszcza, jeśli okazuje się ewangeliczną glosą. Oto mistyczny wiersz, który w tomie *Na krańcu długiego pola* ukazuje scenę Ukrzyżowania:

To trwa i nigdy
nie pojdziesz wiedzy,
którą ma wiatr,
gdy bezgłośnie
przekłuwa go kropla.

Grad właśnie spadł!

(****To trwa i nigdy*, OC 168)

Wiersz jest dobrym przykładem myślenia fugicznego opartego na pozornych i jawnych kontrastach, przede wszystkim zaś na kontrapunkcie. Dynamiczny tok przerzutniowy wzmacnia wrażenie nad-realistyczności opisywanego fenomenu. Dzięki technice pauzowania otrzymujemy obraz nie tyle fragmentaryczny, co stopklatkowy. Na tym przykładzie najlepiej widać Koehlerowe przejście od zamkniętej formy klasycyzmu do otwartości romantyzmu. Zetknięcie kropli i wiatru-Ducha to zjawisko momentalne, jednak ulega spowolnieniu dzięki łamanej frazie, która zawiesza relacje przyczynowo-skutkowe. Z tego powodu poszczególne wersy otrzymują mocną znaczeniową samodzielność. Incipit „To trwa i nigdy” zyskuje w tej optyce paradoksalny, mistyczny, fugiczny sens. Oto bowiem nagłosowe „To” jednocześnie „trwa” i nie „trwa”, istnieje nie istniejąc, a dzięki podwójnej ontologii staje się zjawiskiem ze wszech miar metafizycznym, tajemniczym, sytuującym się na granicy dwóch sfer: materialnej i niematerialnej, fizycznej i duchowej. Wreszcie zaś – pomiędzy czasem ontologicznym i psychologicznym, względnym i absolutnym, przeżywanym i mierzonym³⁸. Prawo

³⁶ H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i wstęp E. Felisiak, Warszawa 1978, s. 249.

³⁷ W. Pater, *Styl*, przeł. M. Szuster, „Literatura na Świecie” 2009, nr 9/10, s. 124.

³⁸ J. E. Berendt, *Styl jazzu*, [w:] tegoż, *Wszystko o jazzie. Od Nowego Orleanu do jazz-rocka*, przeł. S. Haraschin, wstęp A. Trzaskowski, Kraków 1991, s. 24.

miniatury poetyckiej pozwala zatem pochylić się nad sensem tego dwuznacznie autonomicznego wersu. Kluczowy przy rwanym toku okazuje się spójnik „i”, który jednocześnie łączy i dzieli. Czytamy zatem: „To trwa”, gdy równocześnie „trwa nigdy”, ponieważ w optyce ziemskiej logiki śmierć Chrystusa na Krzyżu nie mogła byłaby się wydarzyć. Wiemy też, że łączliwość jest również pozioma, ponieważ w kolejnym wersie okazuje się, że „nigdy / nie pojmiesz wiedzy”. Wobec wierszowego toku stwierdzenie to nabiera cech ontologicznych. Skoro trwa „nigdy”, nie sposób pojąć żadnej wiedzy, ponieważ wiedza jako taka nie istnieje, gdyż w „nigdy” nic w ogóle nie istnieje. Z drugiej zaś strony nie możemy pojąć sytuacji, w której coś jednocześnie miałoby trwać, choć przecież nie powinno było nigdy trwać. Z kolei nasze ludzkie „nigdy” nie może się odnosić do sytuacji Boskiej, w której coś jednocześnie trwa i nie trwa, ponieważ „nigdy” zawsze jest czasowe, zaś niewyobrażalna ontologicznie sytuacja może być opisana tylko w kategoriach pozaczasowych, mistycznych. Oczywiście opisana tylko potencjalnie, ponieważ nie mając do niej dostępu „nigdy” nie potrafilibyśmy jej opisać. Ten ciąg twierdzeń natury filozoficznej wynika tylko z dokładnej analizy dwóch pierwszych wersów dość lapidarnego wiersza. Swoisty „nad-datek” informacyjny, jaki z konieczności skrupulatnej lektury filologicznej podejmujemy, najpełniej świadczy o tym, że Koehlerowska miniatura jest zapisem fugicznym, ponieważ przez niezbywalny kontekst braku zapisu zmusza odbiorcę do jego nieustannego uzupełniania. A jest to przecież uzupełnianie często wewnętrznie sprzeczne. Jak często też bywa w liryce lat 90., także i tutaj ukryty kod pasyjny pomaga rozwikłać wiersz-antycypacja, stanowiący zapowiedź swoistej dwugłosowej fugi. Koda „Grad właśnie spadł!” ma w takiej perspektywie znaczenie szczególne, gdyż łączy się z utworem *Proroctwo Symeona* z tomu *Partyzant prawdy*:

Najazd: poupychanych
dociska nas niebo, wzwyż
tylko wierzba.

Lata będą dojrzewać,
owoc zamknie sad,
wewnątrz pestka?

Wczesną wiosną grad.

(OC 138)

Przepowiednię starca Symeona zapisano w Łukaszowej Ewangelii. Słowom profety o mieczu boleści, który przeszyje serce Maryi (Łk 2, 35) odpowiada odnosząca się do Golgoty fraza „Wczesną wiosną grad”. Według objawień Anny Katarzyny Emmerich gradobicie było jednym ze znaków towarzyszących Męce Chrystusa³⁹. Znaczenie pasyjne ma również pestka – ziarno słowa Bożego wnikające do owocu-serca niczym miecz z zapowiedzi starca. W sensie ogólnym grad oznacza drogę *imitatio Christi*, codzienne spełnianie się w życiu chrześcijanina prorocstwa Symeona, tak jak spełniało się ono w życiu Maryi⁴⁰.

Pasyjne „To trwa i nigdy” prowadzi do prawdziwego dramatu dialogiczności. Wers jako znak namacalny wcale nie musi być znakiem najistotniejszym, owym korelatem rzeczywistości duchowej, o której nieustannie próbuje się tutaj „nie-opowiedzieć”⁴¹.

Dłgie tunele, którymi
przestają do Ciebie iść.

Pewność, że zgubionego
już tak zostawisz.

Znowu jadę pociągiem,
znowu rozmawiamy,
znowu

Tunele i brak wskazówki:

ciężar światła.

(****Dłgie tunele, którymi*, OC 144)

Na poziomie graficznym owa opowieść-nie-opowieść często silnie nawiązuje do hipotekstu przybierającego kształt mniej lub bardziej dokładnie odwzorowanej klepsydry. W cytowanym utworze jest to akurat sfera raczej potencjalna, ponieważ dolną część figury w całości wypełnia pustka kartki, sproblematyzowany semiotycznie „ciężar światła”. W trzeciej strofoidzie zobrazowano charakterystyczne dla krótkich miar poetyckich „ubywanie” wiersza. Po trzeciej anaforze nie następuje dopełnienie, zaś

³⁹ *Pasja według objawień bł. Anny Katarzyny Emmerich*, przeł. W. Galant, Kraków 2014, s. 226.

⁴⁰ J. Kudasiewicz, *Matka Odkupiciela*, Kielce 1991, s. 115.

⁴¹ A. Polewczyk, „*Partyzant prawdy*”. *Milczenie sacrum*, [w:] tejże, *Na początku był „brulion”*. *O modelach kultury i poezji roczników sześćdziesiątych*, Kraków 2017, s. 328.

w miejsce konkretyzacji wprowadzona zostaje „pustka wizualna”⁴². Na płaszczyźnie sytuacji lirycznej w owej pustce kryją się „Długie tunele”, którymi bohater „przestaje iść” do Boga. To graficznie wyrażony „brak wskazówki”, a jednocześnie pociąg niknący w tunelu niczym w biblijnej ciemnej dolinie. Przy tej okazji warto zwrócić uwagę na anaforyczne „Znowu”. Oprócz wartości retardacyjnych (oczywiście w bardzo minimalistycznym rozumieniu wierszowej narracji) nagłosowe potrojenie oddaje jednostajny rytm podróży pociągiem. Staje się również wizualną metaforą torów-drabiny (Jakubowej?) do Boga, bo w istocie podróż tylko pozornie ma charakter horyzontalny. Zresztą już samo potrojenie poprzez mocno zakorzenioną symbolikę wskazuje wprost na metafizyczny wymiar wiersza. Sfera meta- ujawnia się jeszcze na kilku poziomach. „Długie tunele” dają się odczytywać jako przerwy międzywersowe albo bardziej międzystrofowe, w których podmiot przerywa tok wierszowy, a tym samym ustaje w wędrówce do Stwórcy. Paradoxem tego typu utworów w lirycznym dorobku Koehlera jest swoiste umniejszenie ambicji dykcji opisowej na rzecz enigmatycznej relacji. Domyślamy się, że w pociągu bohater pogrąża się w modlitwie, lecz poza zdawkową aluzją niewiele więcej udaje się odkryć, bo – najdosłowniej – w „długich tunelach” niewiele widać. Ciężar gatunkowy refleksji zostaje przesunięty, a raczej wy-niesiony do sfery meta-, do nad-sfery. W niej pozornie nieznaczące gesty codzienności albo konwencjonalne metafory (jak podróż koleją) stają się wyrazem „nad-mówienia”, wielkiej kulturowej fugi, w której „częściami składowymi nie są słowa, lecz strzępy czegoś już powiedzianego”⁴³. Czym było to wcześniej „powiedziane”? Możemy się jedynie domyślać, choć wiadomo, że stoi za nim wielka tradycja biblijna. Analizowany wiersz pochodzi z tomu *Partyzant prawdy* (1996), który Artur Grabowski określił mianem „szkicu powieści”⁴⁴. Dlaczego jednak podmiot Koehlera zostawia czytelnikom jedynie didaskalia do właściwej, choć nie-istniejącej akcji? Albo istniejącej, lecz w jakimś innym, czysto teoretycznym – by nie rzecz – mistycznym dziele? Skądinąd wiemy, że ono powstaje. W *Nieudanej pielgrzymce* znajdujemy znów fugiczną frazę:

Pisałem cały
czas, aż las
przestał

⁴² W. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004, s. 106-107.

⁴³ L. Jenny, *Strategia formy*, przeł. K. i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1 (79), s. 276.

⁴⁴ A. Grabowski, *Psalmista z ciemnogrodu*, „Znak” 1997, nr 10, s. 173.

mnie kryć.

(****I teraz tutaj*, OC 65)

Natomiast o efektach jakościowych oraz ilościowych tego pisania niewiele wiadomo. Jedną z odpowiedzi jest tutaj oczywiście sama pisarska technika fugi, którą dążąc do pełni opowieści wciąż się cofa, balansując na granicy dialektyki formy-nieformy. Natura didaskaliów podpowiada jeszcze, że główna historia wcale nie musiałaby być frapująca. W Koehlerowskim pociągu w jednostajnym rytmie powtarza się autoironiczne „Znowu”, jakby echo ponownego upadku i stałej konieczności nawrócenia:

[...]

Wiatr targa papiery:

ulica, kościół, kamienne schody, którymi
idę w dół do rzeki: fala się marszczy, woda
wściekle szturmuje o brzeg. Wszystko
jest podmywane wewnętrznym strumieniem
i zmienia się, a jednak wiatr
wraca, jak zaciężne
armie burzyć i rozpoznawać:
coraz bliżej
śmierć.

(****Wiatr wrócił, jak*, OC, 127)

W lirycznej wędrówce lat 90. wraz z bohaterem przemierzamy w istocie pole bitwy, także tej semantycznej, czy też formalnej. Niewiele jednak pozostaje z głównej opowieści, ponieważ jakiś zapowiadany, po wielokroć obiecywany dziennik podróży nigdy nie powstaje. Albo inaczej: jest zawsze gdzieś obok, obok wiersza, podmiotu: „Słowa / kaleczyły grzbiety / ksiąg. Zacytana / sława – jak / z memuarów / maturzysty” (*Jesień. Leszno. Czekamy na nowy przydział*, OC 83), zaś „Resztę wypełnia / milczenie” (*Pożegnanie wakacji*, OC 78). Oto bowiem „Wiatr targa papiery”, a zatem z notatnika niewiele udaje się ocalić. Z drugiej strony nie wiemy, czy nieocalone w ogóle zostało spisane. Napięcie pomiędzy światem tekstu a tekstowym światem należy zaliczyć do najistotniejszych cech Koehlerowej dykcji, niezależnie od niuansów znaczeniowych zeń wynikających na przestrzeni poszczególnych tomów. W istocie długie pole lat 90., a więc barokowo-romantyczny tryptyk: *Nieudana pielgrzymka*, *Partyzant prawdy* oraz *Na krańcu długiego pola* – ma naturę ronda. W dodatku – wielokrotnego. Ba, owo fugiczne zapętlenie, jego samozwrotny dramat, okazuje się figurą częstą i w późniejszej

twórczości. Zapętłając, powtarzając myślimy o fudze, myślimy w fudze, zaś dzieje tej podróży okazują się dziejami o proveniencji ewangelicznej i kierują naszą uwagę w kierunku mistycznej śmierci dla świata, koniecznej na drodze nawrócenia grzesznika-upiora. Ten, gdy tylko przejdzie drogę *metanoi* wkroczy niczym Konrad również w inne rejestry rzeczywistości. Ale wędrówkę tę rozpocznie w pełni już po roku 2000.

Rozdział I

Fugiczny poeta-synkretysta. Pomędzy Mickiewiczem a Leśmianem, czyli jak podarować nie-milknące słowo milknącemu światu

Poszukiwacz oddechu, czyli poeta-synkretysta na progu „nowego języka”

Idea fugiczności, jakby ciągłego niezdecydowania prowadzi do sylwicznej zgoła praktyki pisarskiej. „Tradycja polskiej i europejskiej awangardy zdaje się [...] dla autora [...] tradycją synkretyczną”¹. Opisując tom *Obroty rzeczy* Kazimierz Wyka podkreślał, że w artystycznej propozycji Mirona Białoszewskiego łączą się „elementy absolutnie skłócone i zwalczające się przed laty z górą trzydziestu”². Nic to jednak, że antenaci doszukiwali się u poety dowodów „złego smaku”. Dawne spory i nieprzekraczalne różnice programowe – a co za tym idzie również estetyczno-filozoficzne – stały się z perspektywy pokolenia „Współczesności” drugorzędne, by wreszcie wejść do wielogłosowego kanonu. Tak ukształtowana „oś wyboru”³ tematów, motywów czy też technik lirycznych została twórczo zinterpretowana i dała finalnie nieznane poprzednikom kombinacje. Z ich punktu widzenia zapewne kolażowe i niespójne, z kolei dla następców po prostu – własne. Wyka widział tutaj zresztą pewną prawidłowość: „podobnie było na przykład ze stosunkiem Tuwima do spuścizny ze schyłku Młodej Polski. Łączyć bez oporu Leśmiana ze Staffem to także swoisty synkretyzm”⁴. Rzecz inna, że poetyka sformułowana często przeczyła immanentnej, co ostatecznie sprzyjało przeróżnym mariażom i nieoczywistym sojuszom. Dość wspomnieć o awangardowej regule „minimum słów – maksimum treści”. W wielu realizacjach Peiperowskich wykluczała ona często prawdę konkretnego utworu, a więc metaforyczne wielosłowie, którego bynajmniej nie uzasadniała nawet koncepcja poematu rozkwitania.

¹ K. Wyka, *Na odpust poezji*, [w:] tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977, s. 134.

² Tamże.

³ Zob. R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2, s. 441.

⁴ K. Wyka, *Na odpust poezji...*, s. 134.

Korzystając z określenia Wyki możemy nazwać Krzysztofa Koehlera **poetą-synkretystą**. Jego poezja „jest zawsze w drodze, w poszukiwaniu «nowego języka», jak za czasów Rimbauda”⁵. Za jej maksimum moglibyśmy uznać zdanie Louisa Aragona: „Poezja istnieje tylko dzięki nieustannemu stwarzaniu języka, wciąż na nowo, co jest równoznaczne z łamaniem struktury językowej, reguł gramatycznych i retorycznego porządku”⁶. Ta dyspozycja nowoczesnej liryki odwołuje się – co przecież niezmiernie istotne dla Koehlera – do barokowej strategii ciągłego zaskakiwania czytelnika⁷. Niemniej nie ma w sobie charakterystycznej dla awangardy energii obrazoburczej. Pragnienie „nowego języka” w tej koncepcji nie oznacza zatem kultu nowatorstwa zrywającego z tradycją, lecz ciągły z tą tradycją dialog. Słusznie zatem w 2012 roku Wojciech Kudyba nazywał Koehlera „**syntetystą**” (podkr. moje), który obrał sobie za zadanie „poszerzenie językowej skali”, rozwinięcie „barw”, uzyskanie „szerokiego wolumenu” poprzez dobre „osadzenie w polszczyźnie” miast odwoływania się „wyłącznie do idiomów współczesności”⁸. Zdaniem krytyka nie ma bowiem „nic bardziej sztucznego i konwencjonalnego niż odcięcie języka od jego własnej pamięci”⁹. Z kolei Artur Jabłoński określił Koehlera mianem „**poety osobnego**” (podkr. moje), któremu brak „jasno określonego stylu”, gdyż w jego *Od morza do morza* utwory „nieskomplikowane, operujące prostym językiem i jasnymi tezami, bliższe narracji niż liryce, sąsiadują [...] z wyszukаныmi metaforami i wysmakowanymi poetyckimi obrazami”¹⁰. Zasadę nieustannego poszukiwania nowej dykcji, prowadzące w efekcie do ruchów synkretycznych czy nawet eklektycznych, znajdujemy w programowym utworze z tomu *Partyzant prawdy* (1996):

Nowy język: język

komara przy uchu.

Język psów

⁵ H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i wstęp E. Felisiak, Warszawa 1978, s. 209.

⁶ Cyt. za: tamże.

⁷ Tamże, s. 210.

⁸ W. Kudyba, *Mejl do Krzysztofa Koehlera (o mniejszości)*, „Topos” 2012, nr 6 (127), s. 106.

⁹ Tamże.

¹⁰ A. Jabłoński, *Poeta osobny*, „Nowe Książki” 2012, nr 6, s. 35.

targających czerń.

Język silników nocą,
język zimnych ostrzy.

Nowy język. Język
śpiewu pod czernią i
gwiazdami. Język
ciem, język świerszczy
i zawodzenie
nie stygnącej ziemi.

Język życia.
Głos obowiązku i zgody.
Nic więcej, nic
mniej. Modlitwa
studni pośród
postępujących pustyń.

(****Nowy język: język*, OC 140)

Określenie poeta-synkretysta pozostaje zresztą zgodne z długą tradycją recepcji twórczości autora *Partyzanta prawdy*. Już bowiem w przedmowie do oficjalnego debiutu książkowego, publikowanej na łamach „Tygodnika Literackiego” w 1990 roku, Stanisław Barańczak określił brulionitę mianem „poety sprzeczności i napięcia”¹¹. Nie bez znaczenia pozostaje także fakt, że synkretystą nazwał autor *Rzeczy wyobraźni* również Zbigniewa Herberta¹², a więc jednego ze wczesnych patronów liryki brulionity. Wspólne dla Księcia Poetów oraz Koehlera są tutaj m. in.: delikatnie uwznioślony, wyraźne nakierowany na adresata ton, „ironia i autoironia, dystans autora wewnętrznego do podmiotu mówiącego w wierszu oraz antynomiczność”, dalej zaś – „umiejętność łączenia różnych tonacji lirycznych, głównie elegijności i powagi z ironią, wzniosłości z komizmem”¹³. Dość powiedzieć, że tytuł pierwszej książki poetyckiej Koehlera był powtórzeniem tytułu wiersza ze *Struny światła* (1956), a także nazwy Herbertowego tomu z roku 1969. Równo trzydzieści lat później, odbito bowiem na powielaczu kilkanaście egzemplarzy arkusza,

¹¹ S. Barańczak, M. Stala, *Prezentacje: Koehler*, „Tygodnik Literacki” 1990, nr 3, s. 10.

¹² K. Wyka, *Składniki świetlnej struny*, [w:] tegoż, *Rzecz wyobraźni...*, s. 177-185.

¹³ M. Mikołajczak, *Wstęp*, [w:] Z. Herbert, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. M. Mikołajczak, Wrocław 2018, BN I 331, s. CXXIII.

na którego okładce widniało słowo *Napis*¹⁴. Zbiór zawierał trzydzieści sześć utworów z lat 1986 – 1989. Dwadzieścia sześć, w tym liryk tytułowy, przedrukowano następnie w tomiku *Wiersze* wydanym nakładem Oficyny Literackiej w 1990 roku. W zakończeniu mikroepoematu *Lwów* pobrzmiewa zresztą wyraźnie echo *Przesłania Pana Cogito*, choć czytanego już przez katastroficzną lekcję *Przesłania pana X*¹⁵ Jana Polkowskiego:

Głowę utrzymuj w pionie, chociaż chwilę, dumnie,
Plan miasta epopeją niemą jest,
Cegieł ilością wielką kościół stać się może.

Gdy widzisz jak się w pył rozbija
Co istniało. I pamięć nawet gaśnie jak zły sen
Głowę w pionie utrzymuj, dumnie,
Chociaż chwili ułamek potrwa to.

(OC 34)

Takich Herbertowych miejsc jest oczywiście w książkowych debiutach Koehlera znacznie więcej, poprzestańmy jednak na tytułowym *Napisie*:

Rytm utajony, który złożyć kazał
W napis dłuto i kamienną kartę

¹⁴ Ówczesny tomik ukazał się na użytek prywatny. Nie był wzmiankowany w prasie literackiej, żaden egzemplarz nie trafił również do zbiorów bibliotecznych. Obecnie debiutancki pierwodruk nie istnieje w szerszej świadomości krytycznej. Nie jest wzmiankowany ani w Koehlerowej bibliografii, ani w biogramach poety. W tomie *Obce ciało. Wiersze z lat 1989-2019* utwory z tomiku *Napis* zostały włączone w obręb zbioru *Wiersze z adnotacją 1989-1990*. Są to: *Ze św. Augustyna* (OC 8), *Imperatyw* (OC 11), *Sonet dla Kingi* (OC 13), *Świadomość* (OC 14), *Wiersz dla Osipa Mandelsztama* (OC 16), *Johann Sebastian Bach. Pasja* (OC 17), *Egzekucja Serveta* (OC 21-22), *Zakonnik i dzieci* (OC 26), *St. Sebald. Nürnberg* (OC 29). Trzy z nich miały swój pierwodruk na łamach „Kresów” (1990, nr 2/3, s. 59-62): *St. Sebald. Nürnberg*, *Johann Sebastian Bach. Pasja*, *Egzekucja Serveta*. W *Obcym ciele* nie przedrukowano natomiast nawiązującego do Josifa Brodskiego wiersza *Dzień się nazywał pierwszy września*, który znajdował się w tomie *Wiersze* (Kraków 1990, s. 10-11). Utwór ukazał się jeszcze tylko raz – w 1991 na łamach „NaGłosu” (nr 3, s. 59).

¹⁵ Zob. J. Polkowski, *Przesłanie pana X*, [w:] tegoż, *Gdy Bóg się waha. Poezje 1977-2017*, red. J. M. Ruszar, Kraków 2017, s. 40-41; Odwołanie do herbertowskiego wiersza autora *Elegii z Tymowskich Gór* nie musiało być do końca świadome. *Przesłanie pana X* ukazało się bowiem w tomach *To nie jest poezja* (1980) oraz *Oddychaj głęboko* (1981), których Koehler w momencie pisania *Lwowa* jeszcze nie znał. Fascynował się wówczas kolejno trzecim i czwartym tomem Polkowskiego, a więc książkami: *Ogień. Z notatek 1982-1983* (1983) oraz *Drzewa. Wiersze 1983-1987* (1987). Zob. K. Koehler, *Jan Polkowski – poeta polski*, [w:] *W mojej epoce już wymieram. Antologia szkiców o twórczości Jana Polkowskiego (1979-2017)*, red. J. M. Ruszar, I. Piskorska-Dobrzeńska, Kraków 2017, s. 349; pierwodruk: *Wstęp. Jan Polkowski – poeta polski*, [w:] J. Polkowski, *Antologia*, wybór autora, wstęp K. Koehler, Warszawa 2013, s. 7-11. Zob. też krk [K. Koehler], *Kokietaria Polkowskiego*, „brulion” 1987/1988, nr 4, s. 121-122.

Suchą salwą kroków pośród
Opuszczonych murów nawy, znowu trwa.

Ład. Rozkołysany ocean spokojny oddechu,
Poprzez przelewające się nad głowami nawałnice lat
Wciąż ten sam kamień, ból serca i strach,
I chwilami tak blisko jest od „ty” do „ja”.

(OC 27)

Osią teoretycznych rozważań metapoetyckich¹⁶ Koehlera są terminy takie jak „**oddech**”, „**rytm**” albo „**tętno**”, niekiedy również „szelest” lub „tarcie”, zastępowane przez metonimiczny motyw świerszczy, należący do starożytnej greckiej topiki przedstawiania poety i poezji¹⁷. Ujmowane bądź komplementarnie bądź też synonimicznie świadczą o różnowątkowej, synkretycznej koncepcji języka artystycznego. Dykcji bezkompromisowo polifonicznej, a nawet wielopodmiotowej¹⁸, jakiegoś *opus magnum* współczesności, która nowoczesnymi, kolażowymi, Eliotowskimi zgoła środkami wyrazu tworzy „**liryczną epopeję**” (podkr. moje)¹⁹ – jak pisał Artur Grabowski – „epopeję o człowieku nowoczesnym, odartym ze złudzeń i zapętlonym w łańcuchy tradycji, o błądzącym po obłądnych drogach współczesności. Tym «człowiekiem» jest Poeta, czyli ja-universalne, które było niegdyś protagonistą *Boskiej Komedii*”²⁰. Agnieszka Pluta w swojej dysertacji *Trzy warianty neoklasycyzmu w poezji polskiej po roku 1980* podawała, że Koehlerowski protagonista

Przypomina Dantego schodzącego w czeluści piekielne i pokonującego kolejne jego kręgi, Odyseusza, Don Kichota i innych wielkich bohaterów literackich. Pragnie zadrwić ze zła i brzydoty, ośmieszyć wszystko to,

¹⁶ Zob. A. Niewiadomski, *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. O refleksji metapoetyckiej we współczesnej poezji polskiej*, Lublin 2010, s. 17-18.

¹⁷ T. Michałowska, *Świerszcz i poeta: na marginesie „Muzy” Jana Kochanowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4 (71), s. 170.

¹⁸ Zob. D. Heck, *To nie są kwiatki*, „Nowy Napis”, 26.11.2019, <https://nowynapis.eu/czytelnia/artukul/nie-sa-kwiatki> (dostęp: 14.08.2020). Pierwodruk [w:] tejże [M. Tarczyńska], *Recenzje bez cenzury*, Lublin 2015.

¹⁹ J. Trznadel, *Nad Leśmianem. Wiersze i analizy*, Kraków 1999, s. 18.

²⁰ A. Grabowski, *Głosu ludzkie, słowa Boże*, „Nowe Książki” 2020, nr 2, s. 9.

co w człowieku szkaradne, równocześnie doświadcza bylejakości, banału, brzydoty, zła, które otwierają przed nim drogę ku metafizyce²¹.

Niezależnie od niuansów znaczeniowych toposy: życia jako „walki o oddech”²², a także oddechu jako synonimu poezji i mówienia²³ Koehler przejął bezpośrednio z poetyki nowofalowej, a także z podążającej w ślad za nią dykcją roczników 50. Dla uczestnika drugiego obiegu lat 80., debiutującego w 1987 roku kolejno w mówionym „NaGłosie”, paryskich „Zeszytach Literackich” oraz w krajowym „brulionie”, był to zresztą patronat dość oczywisty, co nie znaczy, że zawsze traktowany afirmatywnie. W lutym 2020 roku na łamach „Nowych Książek” autor określił dotychczasową drogę twórczą mianem „walki o swój oddech”²⁴, parafrazując przy okazji programową dla Nowej Fali Różewiczową frazę z wiersza *Zdjęcie ciężaru* z roku 1959²⁵. Nie przypadkiem zatem to właśnie Barańczak patronował książkowemu debiutowi krakowskiego brulionity. Przytoczmy fragment szkicu, jaki autor *Etyki i poetyki* poświęcił Bronisławowi Majowi:

motywem bodaj najczęściej powtarzającym się w języku autorów, którzy wkroczyli w życie literackie w latach siedemdziesiątych, była metafora oddechu i oddychania. Wystarczy przypomnieć tytuły kilku książek – *Jednym tchem*, *Drugi oddech*, *Sztuczne oddychanie*, *Oddech*, *Oddychaj głęboko*, *Brak tchu* – aby zdać sobie sprawę, że metafora ta, niezależnie od jej funkcjonowania w rozmaitych przypadkach znaczeniowych, od postulatycznego po ironiczny, była dla autorów czymś w rodzaju klucza do otaczającej ich rzeczywistości. Świat objawił się im poprzez elementarną reakcję obronną duszących się płuc – a kiedy „brak tchu”, wszystkie inne sprawy schodzą na dalszy plan, literatura staje się, jak to ujął kiedyś

²¹ A. Pluta, *Szalony klasycyzm Krzysztofa Koehlera*, [w:] tejsze, *Trzy warianty neoklasycyzmu w poezji polskiej po roku 1980 (Drzewucki – Ćwikliński – Koehler)*. <http://sbc.org.pl/Content/19761/doktorat3034.pdf> (dostęp: 05.07.2020), s. 136.

²² A. Legeżyńska, *Elegie przedwczesne w poezji Ewy Lipskiej i Stanisława Barańczaka*, [w:] tejsze, *Gest pożegnania*, Poznań 1999, s. 169.

²³ M. Szulc-Packalén, *Pokolenie '68. studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych. Na przykładzie poezji S. Barańczaka, J. Kornhausera, R. Krynickiego i A. Zagajewskiego*, Warszawa 1997, s. 76-78. Zob. też D. Pawelec, *Czytając Barańczaka*, Katowice 1995, s. 27.

²⁴ *Wiersz to jest potok, leci jak lawina. Z Krzysztofem Koehlerem rozmawia Ireneusz Staroń*, „Nowe Książki” 2020, nr 2, s. 5.

²⁵ Zob. T. Różewicz, *Zdjęcie ciężaru*, [w:] *Wybór poezji*, wstęp i oprac. A. Skrendo, Wrocław 2017, BN I 328, s. 235.

Mandelsztam, „walką o niezbędne dla życia powietrze”, poezja sprowadza się, aby zacytować zgoła innego poprzednika, Różewicza, do „walki o oddech”²⁶.

Walka o partyzancki oddech toczy się najpierw na polu strofy, oznacza starcie prawdy głosek z prawdą poetyckiego obrazu. W *Szóstej rocznicy* czytamy zatem: „Trzyma mnie opór / Tylko on. Opieram się óń / jak opój o płot” (OC 123, podkr. moje). Przed „p” partyzanta jest „o” oporu-oddechu, rytmu, tętna; jest ruch oporu, konspiracyjny – bo instrumentacyjny, nie zaś jawnie obrazowy – lingwistyczny agon. Nie przypadkiem w 1998 roku Karol Maliszewski w szkicu *Cisza światła, dźwięk wieczności* zamieszczonym w dwumiesięczniku „Topos” pisał, że autor „proponuje powagę, szacunek dla duszy i jej potrzeb, zapraszając do powiększania duchowych przestrzeni, do samorozszerzania się, kreowania oddechu”²⁷. Stąd nazwał jego bohatera „Bożym wędrowcem, **poszukiwaczem oddechu**”, który „dąży do swojego satori” (podkr. moje)²⁸. Krytykowi nie chodziło tylko o wskazanie lejtmotywu tomu *Partyzant prawdy*. Owszem, i tego faktu nie wolno pominąć. Druga część barokowo-romantycznego tryptyku lat 1993 – 1998 to przecież wyraźnie metafizyczna *Bildungsreise*, w której doświadczenie liryki lozańskiej²⁹ wpływa zarówno na pamięć lekturową, jak i na pamięć wydarzeń, o czym mówi np. fragment prologu *Nieudanej pielgrzymki*:

Tamten moment, kiedy przysięgałem sobie,
zawsze doń powracać, bo będę
w nim widział obraz tej siły, która mnie
wypędziła;
(*Pamięć*, OC 51)

Wreszcie sam kluczowy wątek nieodwołanie wiąże się z mnemotechniką, z pracą bohatera będącego wędrowcem-czytelnikiem, ukazuje dzieje wielopoziomowego „układu oddechowego” na co najmniej trzech płaszczyznach, charakterystycznych zresztą dla całego późniejszego dorobku Koehlera. To razem zespół tropów i wyobrażeń:

²⁶ S. Barańczak, *Wspólne powietrze. W wierszach B. Maja*, [w:] tegoż, *Przed i po: szkice o poezji krajowej przelomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988, s. 169.

²⁷ K. Maliszewski, *Cisza światła, dźwięk wieczności*, „Topos” 1998, nr 1-2 (38-39), s. 111.

²⁸ Tamże.

²⁹ Zob. A. Bağajewski, *Mickiewicz między „zmięciem paradygmatu” a powrotem romantyzmu*, [w:] *Interpretacje. Festiwal Tradycji Literackich*, nr 1, red. M. Hamkało, Wrocław 2018, s. 38.

(1) **biblijnych**, (2) **metaliterackich** oraz (3) **etycznych** wiążących literaturę z niemal nowofalową z ducha „władzą nazywania rzeczywistości”³⁰, rytm pisania z rytmem doświadczenia, a także z wielkimi tematami Herbertowskimi, takimi jak: wierność, męstwo, wytrwałość. We wcześniejszym, drukowanym w 1990 roku na łamach „Kresów” wierszu *St. Sebald. Nürnberg* czytamy:

Wkroczyliśmy butnie w przepychu
Zmęczenia, które pełnym spojrzeniem
Zamieszkuje oko; **oddech szelestem**
Owionął sklepienia i suchy kaszel
Słów przeorał powietrze; [...]

(OC 29, podkr. moje)³¹

W tej perspektywie organicystyczna metafora układu oddychania wiąże ze sobą anemografię (Kohéletową, ale nie tylko, bo przenikają się tutaj wizje: wiatru-oddechu, wiatru-Ducha Świętego, ale i wiatru-podmiotu piszącego) z sytuacją agonu, poezji jako walki o swój oddech, lecz i walki z rytmem języka-oddechu. Zresztą w szkicu *Cisza światła, dźwięk wieczności* Maliszewski powiązał ten temat z szerszą koncepcją poetyczną. Jest ona do pewnego stopnia zbieżna z postulatami znanymi z myśli Barańczaka³², a także z całościowym programem formacji ‘68³³. Jak już powiedzieliśmy, sam motyw oddechu ma po części proveniencję nowofalową, choć oczywiście nie możemy mówić o prostym przeniesieniu, raczej o pokoleniowej inspiracji, tudzież pewnym sposobie określenia własnej dykcji względem generacji wcześniejszej. Anna Legeżyńska pisała, że charakterystyczny dla autora *Widokówki z tego świata* topos **homo viator** jest również kluczowy dla nurtu klasycyzującego lat 90., przede wszystkim zaś dla

³⁰ S. Barańczak, *O pisaniu w obcym języku (Notatki po ośmiu latach)*, [w:] tegoż, [w:] tegoż, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn 1990, s. 216.

³¹ Pierwodruk: „Kresy” 1990, nr 2/3, s. 59.

³² Szerzej nawiązania do poetyki Barańczaka w poezji formacji „brulionu” omawiało już kilku krytyków. Por. m. in. R. Grupiński, I. Kiec, *Niebawem spadnie błoto, czyli kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej*, Poznań 1997, s. 29; A. Nasiłowska, *Kto się boi dzikich?*, „Teksty Drugie” 1996, nr 5; Temat ten wracał również w osobnych monografiach poświęconych poszczególnym twórcom doby przełomu. Zob. P. Mackiewicz, *Władza nazywania rzeczywistości (wobec Nowej Fali)*, [w:] tegoż, *Sequel. O poezji Marcina Sendeckiego*, Poznań 2015, s. 45-92.

³³ Zob. P. Majerski, *Odmiany awangardy*, Kraków 2001, s. 125.

Koehlera, Jarosława Klejnockiego oraz Jacka Podsiadły³⁴. Właśnie szczególnym wychyleniem w kierunku topiki wędrownej można tłumaczyć fakt, że Koehlerowe wiersze „zalecają się nie tylko wyrazistą propozycją duchową, odnalezieniem własnej prawdy, ale przede wszystkim potwierdzają ten stan odnalezionym brzmieniem”³⁵. Zdaniem Maliszewskiego „oddech” ma w nich co najmniej dwojaką naturę. Pojawia się „raz jako symbol duchowego zachłyśnięcia i wyrównania wewnętrznego rytmu, który osiągnął swój zabsolutyzowany *constans*, a następnie jako «rytm», szczególna i własna muzyczność wiersza”, „«zdyszana», szczękliwa, szarpana, ale przecież jakoś melodyjna, zaokrąglona, brzmieniowo przemyślana i skończona”³⁶. Według autora *Nieudanej pielgrzymki* „celnie oddychać”, „trafić z oddechem w słowo” oznacza dostosować rytm-tętno do czegoś – zdaniem poety – niedefiniowalnego, „co jest naokoło albo w środku”³⁷. Okazuje się więc słowo funkcją rytmu, ale też poezja najpierw bywa poszukiwaniem właściwego rytmu-oddechu, nie zaś właściwych słów. Stąd wiersz winien stać się partyturą rytmu³⁸ (również graficznego)³⁹ tworzonego na poziomie „materialności stronicy”, owego „teatru strony”⁴⁰, albo – co najwyżej – partyturą partytury w przypadku miar gnomicznych. Właśnie wówczas dochodzi do swoistej absolutyzacji rytmu, kiedy to „Raz za razem / jak kropki lub uderzenia / zegara sypią się gruszki”

³⁴ A. Legeżyńska, *Krytyk jako domokrądzca. Lekcje literatury z lat 90.*, Poznań 2002, s. 200-201; tejsze, *Kolejny klasycyzm czy pusty liczman?*, „Czas Kultury” 1997, nr 1, s. 22-24; Zob. też M. Woźniak-Łabieniec, *Oblicza młodego klasycyzmu (O poetyce i grze intertekstualnej w wierszach Krzysztofa Koehlera i Wojciecha Wencla*, [w:] *Dwudziestowieczność*, red. M. Dąbrowski, T. Wójcik, Warszawa 2004, s. 534.

³⁵ K. Maliszewski, *Cisza świata...*, s. 111.

³⁶ Tamże, s. 111-112.

³⁷ *Wiersz to jest potok...*, s. 5.

³⁸ R. Ingarden, *Z teorii dzieła literackiego*, [w:] *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1967, s. 48; A. Martuszevska, *Tekst dzieła literackiego jako partytura*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5, s. 39-52.

³⁹ Henryk Markiewicz polemizując z Ingardenem pisał: „w zapisie dzieła literackiego mogą się znaleźć pewne momenty «semantycznie obciążone», a brzmieniowo nieprzekazywalne, jak na przykład zastosowanie dużych i małych liter, stylizacyjne odstępstwa od obowiązującej ortografii, cudzysłowy, spacje i kursywy [...], nie mówiąc już o takich sztuczkach, jak akrostychy czy *carmina figurata*”; Zob. tegoż, *Roman Ingarden o dziele literackim*, [w:] tegoż, *Przekroje i zbliżenia. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*, Warszawa 1967, s. 308.

⁴⁰ Andrzej Hejmej na temat koncepcji Michela Butora pisze m. in.: „Tworzone układy graficzne [...] pozwalają osiągać (przy założeniu, iż dźwięk daje się wizualizować) pewną multiplikację głosów i, w ostatecznej konsekwencji, ujawniać określoną wizję świata”. Zob. tegoż, A. Hejmej, *Tekst-partytura Michela Butora. „Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse Diabelli”*, „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 3, s. 165

(*Ekloga. Sierpień*, OC 44). W programowej kodzie *Szóstej rocznicy* z tomu *Partyzant prawdy* czytamy więc o pewnym rytmie oporu, który wykracza poza imperatyw Herbertowskiej wierności, bo ma także ściśle metaliterackie konotacje. Dorota Heck pisała w kontekście poniższych strof o Witkacowskiej „belecze zawieszonyj w nicości, o którą warto się oprzeć”⁴¹:

Trzyma mnie opór.
Tylko on. Opieram się oń
jak opój o płot.
Tło jest mniej ważne,
sala czy las.

Partyzant prawdy.
Może to właśnie ja?

(OC 123)

Wersy te nawiązują do słynnej *Prawdy* Adama Zagajewskiego:

zaczepnij najgłębsze warstwy powietrza
i powoli pamiętając o regułach składni
powiedz prawdę do tego służysz w lewej ręce
trzymasz miłość a w prawej nienawiść⁴²

U Koehlera sytuacja o tyle się jednak komplikuje, o ile „reguły składni” nie są już tak jednoznaczne. Opór wobec materii językowej należy chyba rozumieć także jako dążenie do odnalezienia takiego rytmu, który najpełniej uporządkuje uczucia i obrazy, zespalając je ze sobą. Finalna partia utworu stanowi nie tylko całość kompozycyjną, ale również „muzyczną”⁴³, jak o poszczególnych częściach *Raju utraconego* Milтона mawiał Eliot⁴⁴. W rozmowie z Andrzejem Mirkiem publikowanej na łamach „Nowego Napisu Co Tydzień” sam Koehler mocno podkreśla aliteracyjną genezę terminu „partyzant prawdy”. Gdy w *Szóstej rocznicy* „pojawia się sporo samogłoski «o». [...] dążąc do pointy, wiersz

⁴¹ D. Heck, *Opór*, [w:] tejże, *Genologiczne synergie. O eseistyce i beletrystyce w drugim dziesięcioleciu XXI wieku*, Lublin 2020, s. 110.

⁴² A. Zagajewski, *Prawda*, [w:] tegoż, *Komunikat*, Kraków 1972, s. 58.

⁴³ Co ważne skądinąd w romantyzmie. Zob. m. in. M. Strzyżewski, *Romantyczne sfery muzyczne. Literackie konteksty idei „musica instrumentalis”*, Toruń 2010.

⁴⁴ T. S. Eliot, *Milton (II)*, [w:] tegoż, *Kto jest klasyk i inne eseje*, przeł. M. Heydel, M. Niemojowska, H. Pręckowska, M. Żurowski, Kraków 1998, s. 202.

wskakuje na poziom «p»⁴⁵. Kluczowa metafora całej twórczości krakowskiego poety jest zatem wynikiem kalamburowej gry, dadaistycznej, czy też surrealistycznej szarady językowych dźwięków, efektem instrumentacji głoskowej, a więc poszukiwania właściwego oddechu. W 1998 roku Maliszewski pisząc o *Partyzancie prawdy* nazwał obecną w nim muzyczność „wstydem brzmienia”⁴⁶. Widać tu pewną analogię do określenia „nieśpiewna muzyczność”, które ukuł dla techniki Czechowiczowskiej Kazimierz Wyka⁴⁷. Różnie się ona przejawia. Chociażby mówiąc „o” „wskakuje na poziom «p»” Koehler posługuje się figurą kojarzoną z pisaniem automatycznym albo z koncepcją „**improwizatora słownego**” (podkr. moje) podejmując twórczo „problem przetwarzania, rekonstruowania, wariacyjności”⁴⁸. W lutym 2020 roku na łamach „Nowych Książek” twórca wyznawał:

Szczególnie *Trzecia część* bardzo mnie zaskoczyła. Ona była strasznie dziwaczna, bo w ogóle sama z głowy wyskoczyła. Chwilami nie byłem w stanie opanować kompulsywnego pisania. Np. fragment z Pisma Świętego – „jeżeli jest ścierwo, to zleca się kruki” – przeradza się w opowiadane z różnych punktów widzenia historyjki. Żeby te historyjki miały głębszą wymowę, są jakieś pioseneczki i ballady, i refreny. Kiedy czytam na głos te wiersze, dopiero wtedy one się w pełni stają. [...] wyszukuję sobie głośno refreny [...]. Wracam ze trzy razy do jakiegoś zdania, które akurat dzisiaj coś znaczy albo ma jakiś rytmiczny sens. Przeskakuję niektóre elementy, które np. się źle czyta i tak dalej. Na pewno jest to wielogłosowość plus śpiewność⁴⁹.

Oczywiście nie możemy wykluczyć, że mówiąc o fundującym przejściu od głoski „o” do głoski „p” Koehler posłużył się sytuacyjną hiperbolą interpretacyjną formułowaną *ex post* na użytek retoryczny. Faktu, że wspomniana metaliteracka głosa pojawiła się akurat w wywiadzie podsumowującym trzydziestolecie poezjowania, nie możemy jednak przeoczyć. Nawet jeśli wyrażona w ten sposób poetyka sformułowana jest nazbyt lapidarna, znajduje wszakże potwierdzenie w architektonice wiersza. Co więcej, Koehler za najwłaściwszą interpretację deklamatoryczną dla dwóch pierwszych linijek cytowanej strofy zaleca trzykrotne skandowanie. Szachulec foniczny ma w pełni przekazywać treści

⁴⁵ K. Koehler, A. Mirek, *Jestem bardzo awangardowym klasykiem*, „Nowy Napis Co Tydzień” 2019, nr 28, [https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-28/artukul/jestem-bardzo-awangardowym-klasykiem\(dostep:09.07.2020\)](https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-28/artukul/jestem-bardzo-awangardowym-klasykiem(dostep:09.07.2020)).

⁴⁶ K. Maliszewski, *Cisza świata...*, s. 112.

⁴⁷ K. Wyka, *O Józefie Czechowiczu...*, s. 33.

⁴⁸ A. Hejmej, *Tekst-partytura...*, s. 163.

⁴⁹ *Wiersz to jest potok...*, s. 6.

metafizyczne, zaś odpowiednia artykulacja rytmiczna powinna zapewnić czytelnikowi wejście na „wyższy poziom”⁵⁰. Dobrym komentarzem do wyznania brulionity mógłby być szkic Bolesława Leśmiana. Chodzi o pochodzącą z roku 1909 recenzję dramatu Tadeusza Micińskiego pt. *W mrokach złotego pałacu, czyli Bazylissa Teofanu*. Oto interesujący nas passus:

Słowa pod wpływem codziennego, machinalnego użycia stają się powoli „znakami pojęć, skreślonymi na papierze” i zatracają swoją treść pierwotną – kształt, barwę, życie. Poeta za pomocą niespodzianych zestawień, akcentów, przeobrażeń – przywraca im utracony kształt i barwę, tak iż na nowo budzą uwagę, czarują, zastanawiają, żyją własnym życiem⁵¹.

Stąd też wierszowaniem Koehlera rządzi „rytm frazy muzycznej, a nie takt metronomu”⁵², co znów umiejscawia je w kręgu wpływów Eliotowskich. Mowa więc o transcendującym powtarzaniu, o wpisanym w meliczną architekturę przechodzeniu od wiersza-zapisu do **wiersza-partytury**, a co za tym idzie – o specyficznej hierarchii głosek. Zgodnie z twierdzeniami Aleksandry Okopień-Sławińskiej, w dobie redukcji innych cech, to właśnie instrumentacja pełni główną funkcję wierszotwórczą⁵³. Korzystając zatem z narzędzi fonostylistyki⁵⁴, przyjrzyjmy się bliżej poetyce liryku fundującego program *Partyzanta prawdy*.

W zakończeniu *Szóstej rocznicy* mamy (do pewnego stopnia) do czynienia z artystyczną interpretacją dzieła muzycznego⁵⁵. Oprócz roli instrumentacji, zgodnie z typologią Andrzeja Hejmeja chodziłoby o muzyczność obejmującą „retoryczne strategie wprowadzania kontekstu konstrukcyjności kompozycji muzycznej w obręb utworu literackiego”⁵⁶. W takim wypadku możemy mówić o „koncepcji konstrukcji

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ B. Leśmian, „*W mrokach złotego pałacu*”, [w:] tegoż, *Szkie literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 148.

⁵² Cyt. za: W. Rulewicz, *Wstęp*, [w:] T. S. Eliot, *Wybór poezji*, oprac. K. Boczkowski, W. Rulewicz, Wrocław 1990 BN II 230, s. XLVI.

⁵³ Zob. A. Okopień-Sławińska, *Pomysły do teorii wiersza współczesnego*, [w:] *Styl i kompozycja*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1965, s. 183-187.

⁵⁴ Zob. J. Paszek, *Stylistyka. Przewodnik metodyczny*, Katowice 1974, s. 11-55.

⁵⁵ M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] *Z dziejów form artystycznych w literaturze*, t 56: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 77.

⁵⁶ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012, s. 72.

(z) konstrukcji”, a więc o specyficznym „rozpoznaniu retorycznie forsowanej metakonstrukcji” które prowadzi do ujawnienia „funkcjonowania palimpsestowego mechanizmu”⁵⁷. Aliteracyjnie powracający melizmat „o” wchodzi w rozmaite relacje dźwiękowe z głoskami sąsiadującymi, w efekcie czego każdorazowe powtórzenie wydobywa nieco odmienną barwę dominującego dźwięku.

Trzyma mnie opór.

Tylko on. Opieram się oń

jak opój o p_lot.

T_lo jest mniej ważne,

sala czy las.

(OC 123, podkr. moje)

Interesujący jest zwłaszcza charakterystyczny **rytm synkopowy**, który Maliszewskiemu kojarzył się z „transcendującym jazzem”⁵⁸. W wierszu polega on na wydłużeniu wygłosowego „o”, które swą energią brzmieniową wzmacnia tożsamy z nią nagłos kolejnego wyrazu. W drugim wersie osobnym melizmatem staje się para on – oń. Silny akcent zdaniowy w pierwszym elemencie zestawienia, i tak samo mocny akcent logiczny w drugim, sprawiają, że wzmocniony zaimek staje się swoistą dźwiękową metaforą⁵⁹. W transowej, zapętlonej lekturze, jaką zaleca tutaj Koehler cząstka „on” ulega znacznemu wydłużeniu. Wtórne różnice „iloczasowe” okazują się w takiej perspektywie melicznym znakiem transcendującego podmiotu. Przeciągnięta głoska „n” przeradza się w specyficzne „murmurando”, które choć w całościowym kontekście brzmieniowym jest dość krótkie, zaznacza się jednak na tyle wyraziście w czytelniczej pamięci, że przekształca się w pewnego rodzaju *basso continuo*. Wrażenie tak rozumianej wielowymiarowości dźwiękowej wzmacnia oczywiście rymowe dopełnienie z wygłosu wersu. Wyraźnie dwudzielny układ linijki jest pozostałością dawnego toku

⁵⁷ Tamże, s. 76. Autor nawiązuje tutaj do myśli Józefa Opalskiego, który mówił w tym kontekście o „kalce konstrukcyjnej”. Zob. tegoż, *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim*, [w:] *Z dziejów form...*, s. 60

⁵⁸ K. Maliszewski, *Cisza świata...*, s. 112. „Cechą charakterystyczną jazzu jest swingowanie, akcentowanie pierwszej i trzeciej nuty w takcie oraz synkopowanie, czyli przenoszenie akcentów rytmicznych na drugą i czwartą część taktu”. Zob. B. M. Jankowski, *Jazz nie tylko polski*, [w:] tegoż, *O muzyce i muzykach*, Warszawa 1976, s. 127-141.

⁵⁹ M. Grzędzińska, *Metafora dźwiękowa*, [w:] *Studia o metaforze II*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1983, s. 175.

średniówkowego. Wzmocniony dział syntaktyczny sprawia zatem, że po części „Tylko on” akcent jest niejako podwójny, a co za tym idzie pauza zyskuje moc znaczeniową porównywalną z siłą arbitralnej pauzy klauzulowej. Jest to widoczne zwłaszcza przy deklamatorycznej konkretyzacji zbliżonej do skandowania. Kondycja językowego bohatera jest więc kondycją samej poezji, łączy się wprost z szachulcem fonicznym. Wtenczas ciało wiersza staje się przestrzenią katastroficzną. Bohater wzorem Leśmiana „widzi poprzez śpiew”, a raczej za pomocą kompulsywnego skandowania monosylabowych słów.

W Koehlerowej filozofii formy poetyckiej znaczeniem rządzi przede wszystkim architektonika utworu, szachulec foniczny i „zmienny przepływ składni”⁶⁰. Marta Cyranowicz na łamach „Studium” twierdziła w roku 1997, że wers jest tutaj „rytmiczny jak oddech i krótki jak dech”⁶¹. Stąd koda „ważny jest tylko ruch” z programowego, horacjańskiego *Listu do Pi* (OC 124 – 125)⁶². Ruch znaczeń, poetyk, kryptocytatów, aluzji, wreszcie zaś samego bohatera i wędrującego wokół – wraz, obok, i przeciw niemu – świata przedstawionego. Niekiedy ta afirmacja ruchu utożsamia go z wiecznością, z wiecznym stawaniem się, które nie ma szans na spełnienie, a wówczas dochodzi do głosu modernistyczny kryzys ruchu pojmowanego w kategoriach metafizycznych⁶³.

Rytm z Leśmianowej *Łąki* albo o pewnym powinowactwie

Wiersz w swej istocie jest **fugą rytmu**, konstrukcją fugiczną, która mówi celnie o tyle, o ile realizuje zapisany graficznie wzorzec rytmiczny. Koehler wywodząc słowo, składnię i obrazowanie od partytury rytmu podąża wyraźnie za długą tradycją, w którą – jeśli chcielibyśmy poprzestać tylko na realizacjach dwudziestowiecznych – należałoby wpisać Wystana Hugh Audena, Paula Valéry’ego, Rainera Marię Rilkego, Thomasa Stearnsa Eliota, Osipa Mandelstama, Jarosława Iwaszkiewicza, czy też Czesława Miłosza. Przytoczmy zakończenie debiutanckiego tomu:

Zgubiłem miarę. Zbyt niespójny rytm.
Sypałem w palcach gruz i pył,

⁶⁰ S. Barańczak, M. Stala, dz. cyt., s. 10.

⁶¹ M. Cyranowicz, *Krzysztof Koehler u wrót doliny i ani słowa o klasycyzmie* (K. Koehler – „Partyzant prawdy”), „Studium” 1997, nr 9, s. 155.

⁶² Pierwodruk: „Czas Kultury” 1996, nr 1, s. 19; „brulion” 1996, nr 28, s. 19-20.

⁶³ M. Delaperrière, *Arkana modernizmu*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5-6, s. 48.

widziałem gruz i pył, i śmierć,
Nieustający wody bieg.

Zbyt cichy rytm. Zbyt lekka serca

Mowa. Utonął rytm.

Wiosna sypała płowa

Kwiatów ognisty deszcz.

(*Wilanów*, OC 48)

W 2004 roku na łamach „Kresów” Koehler określił przytoczony epilog mianem obrazu, w którym poeta-klasycysta „z liczydłem” przegrywa „z rytmem [...] «serca», więc oddychania i egzystencji”⁶⁴. Dzieje się tak, ponieważ „harmonijna jest sylabotoniczna klatka” traktowana jako „programowy gwałt na świecie”. Dlatego też „trzeba odszukać najpierw rytm, i do niego dostosować mowę, a nie na odwrót!”⁶⁵. W ówczesnej rozmowie z Michałem Larkiem autor poruszył również podobny wątek obecny w *Trzeciej części* (2003). Poszukiwanie właściwego oddechu wiąże się więc z wielką katastroficzną, a zarazem biblijną metaforą **próby ognia**, którą Koehler zaczerpnął z Księgi Zachariasza: „[...] dwie części zginą i śmierć poniosą, trzecia część tylko ocaleje. I tę trzecią część poprowadzę przez ogień...” (Za 13, 8-9, OC 181)⁶⁶. Jeden z autokomentarzy brzmiał następująco:

[...] chciałem przede wszystkim opisać sytuację konfrontacji pomiędzy orzekaniem o rzeczywistości i rzeczywistością, a więc związek pomiędzy mową badyli a nazywającym ową mowę językiem ludzi, warunkowanym pychą antropologiczną. W kilku miejscach książki jednak dochodzi do odnalezienia owego pierwotnego rytmu orzekania, śpiewania ogień w ogień, w ogień, kiedy okazuje się, że ta pycha antropologiczna ginie wyzwolona przez rytm mowy zapatrzonej w istnienie, oddającej jego tętno, puls. [...] Cieniem tej mowy bytu jest każda wypowiedź, wątyłm, drobnym cieniem. [...] znowu jest wizja: [...] kiedy bohater widzi nalepkę, [...] na szybie, a za tą szybą świat; i kiedy mówi: *cienie się nie, cie niesie... język*, który jest jak ta nalepka na szybie. W tej samej wizji zarazem pojawia się „wyczytanie” rzeczywistości, kiedy bohater dostrzega zapisany istnieniem świat, zapisany w rzeczach, w miejscach. Ale nie poprzez „nalepkę”, tylko poprzez odszukanie rytmu⁶⁷.

⁶⁴ *Doświadczyłem Istnienia. Z Krzysztofem Koehlerem rozmawia Michał Larek*, „Kresy” 2004, nr 1/2, s. 77.

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ Przekład BT.

⁶⁷ *Doświadczyłem Istnienia...*, s. 80.

Przytoczone wypowiedzi są po trosze nieświadomą parafrazą *Z rozmyślań o poezji* (1937) innego synkretysty – Bolesława Leśmiana: „Najpierw rytm, a potem słowa. Idą w ślad za tym śpiewnym nawoływaniem, które je wabi i pociąga i zmusza do ułożenia tak właśnie, ażeby stały się niespodzianką, objawieniem”⁶⁸. Z kolei w szkicu *Rytm jako światopogląd* (1910) czytamy: „Oddzielne, pochwycone w godzinie śpiewu przedmioty zatracają narzucone sobie życiem codziennym znaczenia, wypełniają się nagle treścią, która je splata razem w jedną nierozzerwalną harmonię”⁶⁹. Zbieżność z koncepcją autora *Łąki* okazuje się tym bardziej widoczna, im bardziej przyjrzymy się Koehlerowemu pragnieniu powrotu do mowy jako „pierwotnego rytmu orzekania”, a więc zgodnego „śpiewania ogień w ogień”, kiedy to rytm istnienia staje się tożsamy z rytmem mówienia-patrzenia. Rzecz jasna, już na wstępie trzeba poczynić pewne zastrzeżenia. Jakkolwiek postulaty obu twórców wydają się do pewnego stopnia zbieżne, inna jest ich geneza, odmienne także uwarunkowania historyczne, w których artykułowali swoje poglądy. Inna wreszcie estetyka, choć, co najmniej od czasu wzmiankowanej już recenzji pióra Maliszewskiego, wiadomo, że składnia *Partyzanta prawdy* wiele zawdzięczała mariażowi Leśmianowej syntaksy z ideami awangardy, na które nałożyła się „jakaś odległa nuta rodem z barokowego manieryzmu i daleki pogłos poetyk spod znaku z jednej strony Baczyńskiego i Gajcego, zaś z drugiej Polkowskiego i Maja”⁷⁰. Z kolei ks. Jan Sochoń pisał o klasycyzmie Koehlera w kontekście tajemniczej „bezsłownej melodii”, rytmu tworzącego „wewnętrzzną siatkę stałości”, postulowanej właśnie przez autora *Dziejby leśnej*⁷¹. Miałaby ona „porządkować chaos wrażeń dobiegających z popękanej”, ujętej w eliptyczne zdania, rzeczywistości, jednocześnie zaś naśladować ruch materii⁷². W przeciwieństwie do Leśmiana nie jest jednak Koehler filozofem rytmu. Choć rytm-oddech zajmuje centralne miejsce w jego koncepcji, nie jest ona usystematyzowanym, teoretycznym wykładem. Jeśli więc szukać pierwiastków Leśmianowej myśli w programie Koehlera, byłyby to z pewnością „Leśmian” niesylabotoniczny, niemetryczny, widziany poprzez filtr Mickiewiczowskiego chrześcijańskiego panteizmu, wzięty z ducha mistyków baroku – przede wszystkim zaś Anioła Ślązaka i jego Księgi

⁶⁸ B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, [w:] tegoż, *Szkice literackie...*, s. 84.

⁶⁹ B. Leśmian, *Rytm jako światopogląd*, [w:] tamże, s. 68.

⁷⁰ K. Maliszewski, *Cisza świata...*, s. 112.

⁷¹ J. Sochoń, *Poeta klasycy żyje! Próba manifestu*, „Ethos” 1996, nr 3-4 (35-36), s. 245-246.

⁷² Tamże. Zob. też E. Leszczyński, *Harmonia słowa. Studium o poezji*, Kraków 1912, s. 75.

zapisanej przez Boga. W długiej tradycji czytania autora *Sadu rozstajnego* idzie więc brulionita drogą późnego Jacka Trznadla, który doszukiwał się raczej pierwiastków chrześcijańskich w tej twórczości, a przynajmniej zupełnie ich nie wykluczał⁷³. Zatem za Bergsonowską pochwałą ruchu, kryłaby się w rytmie Koehlerowym – przefiltrowanym przez Leśmianową jego absolutyzację – nie abstrakcyjna idea „Boga” jako życiodajnej siły, owego *élan vital*, lecz nade wszystko Bóg prawdziwy, czująca Osoba – praprzyczyna wszelkiego ruchu, Ten, „w którym żyjemy, poruszamy się i jesteśmy” (Dz 17, 28). A więc tajemnicza Siła opisana w kodzie programowego wiersza *List do Pi*:

A jednak ważny jest tylko ruch:
połamane gałęzie, ślady w błocie,
popchnięty kamień zawieszony
nad swoim łoskotem. To
zostaje. To znaczy. Tylko to
tłumaczy trud

(OC 125)

Przede wszystkim zatem rytm-ruch jest zawsze u Koehlera motywowaną metafizycznie zmiennością, poszukiwaniem, niekiedy błędną tułaczką, innym zaś razem farysowskim niemal pędem, nieustanną fluktuacją, co wraz z odrzuceniem w 1992 roku w czasie pracy nad *Nieudaną pielgrzymką* sylabotonizmu prowadzi do koncepcji wiersza-partytury (prozodycznej lub graficznej). Nie przypadkiem zresztą Dariusz Pawelec podsumowując w 1991 roku na łamach „Kresów” debiuty drugiej połowy lat 80. sięgnął po motto z utworu krakowskiego poety – „Szyk elegancki rozbija się w skowyt”⁷⁴. Zaś o samym autorze pisał następująco:

Kształt wierszy Koehlera przywołuje tradycyjny stosunek do poezjowania biorący się z uznania podstawowych ograniczeń jakie nakładają na piszącego takie chociażby zjawiska jak prozodia czy przyległość słów i dźwięków. Koehler swoją wiarę w ład świata (przed-ustawny) potwierdza usankcjonowaniem sakralnego ładu poezji. To klasyczne. Ale rym i rytm w jego wierszach nie zmierza do odpustowej śpiewności, banalnej płynności i przypadkowej ekwiwalencji poszczególnych części tekstu. Koehler za cenę posądzeń o nieudolność, godzi się nierzadko na pobrzmiewającą średniowiecznym wierszem, chropawość i surowość zestawień słownych. Prowadzi pełen chłodu dialog z tradycją.

⁷³ J. Trznadel, *Nad Leśmianem...*, s. 14-15.

⁷⁴ D. Pawelec, „Szyk” i „skowyt”. *O poezji debiutantów drugiej połowy lat osiemdziesiątych*, „Kresy” 1991, nr 6, s. 89. Chodzi o fragment z wiersza *Owidiusz. Ostatnie lata* – drukowanego najpierw w „brulionie” (1987/1988, nr 4, s. 65), później zaś w tomach *Napis* oraz *Wiersze*.

Zachowuje się wobec tejże aktywnie, dynamicznie. Balansuje na cienkiej granicy między zasiedzeniem w konwencji a jej przekroczeniem, złamaniem⁷⁵.

Właśnie stosunek do sylabizmu okazuje się tym, co najgłębiej różni Koehlera oraz Leśmiana. O ile jednak tematycznie jest to czynnikiem różnicującym, o tyle semantycznie sytuuje się w kręgu Leśmianowym, implikuje bowiem wizję świata danego w metonimicznym przybliżeniu, niegotowego, będącego ciągle w heraklitejskim ruchu, w którym akcentowana jest „migawkowość widzenia”, „swoisty poetycki symultaneizm wydarzeń i zestawień”, dany w „ostrym montażu” (termin Michała Głowińskiego)⁷⁶. Mamy zatem obrazy w ruchu powodującym nie tyle obroty rzeczy – te w składni wyliczenia, zwłaszcza tej pejzażowej, mogą wydawać się ciągiem stopklatek – lecz właśnie **obroty syntaksy**. To bowiem tok przerzutniowy tworzy architekturę partytury, w której w skrajnych przypadkach rytm przewyższa znaczenie słów.

Byliśmy jak
u szczytu. Dalej
droga stromo
zsuwała się
w dół. Wiał
wiatr i zaczął
prószyć śnieg,
więc potem
już zasypywał
naszych
kroków
ścieg.

(*Sylwester. Gdzieś w drugiej połowie lat 80.*, OC 115)

Zdaniem Zbigniewa Jazienickiego takie ukształtowanie transformacyjnej liryki Koehlera przypomina propozycje Franka O'Hary, wymusza bowiem „lekturę, w której znaczenie nie jest sumą słów, a rezultatem sposobu ich uporządkowania”⁷⁷. Liczy się

⁷⁵ Tamże, s. 88.

⁷⁶ J. Trznadel, *Wstęp*, [w:] B. Leśmian, *Poezje wybrane*, wstęp i oprac. J. Trznadel, Wrocław 1983, BN I 217, s. s. LIX-LX.

⁷⁷ Z. Jazienicki, *O'haryzm*, „Mały Format” 2020, nr 1/2, <http://malyformat.com/2020/02/koehler/> (dostęp: 06.08.2020).

zatem rytm-oddech wymuszający określoną energię brzmieniową wynikająca z pozycji wersowej.

I ta chwila, kiedy – czytając Mickiewicza –
zrozumiałem, że zawsze będę zdradzał, kogo
tylko się da zdradzić, bo nie ma takiego
punktu, od którego mógłbym zacząć
odliczać.

(*Pamięć*, OC 51)

Znaczenie istotne kryje się w „wykonaniu”, rozgrywa się w przedziałach międzywersowych, w grach pomiędzy pauzami, także tymi rozumianymi graficznie, gdyż rytm wersu jest również rytmem „do oglądania”. Stąd Koehlerowy rytm wyrasta z ideałów (choć już nie świątopoglądu! gdyż ten jest raczej awangardowo-klasycyzujący w rozumieniu Eliotowskim) awangardy, organicznie realizuje zasadę minimum słów – maksimum treści, bowiem słowa-klucze wciąż tu powracają, zaś jedynie ich twórcze kombinacje dają efekt nowości. Dlatego też „nie ma takiego / punktu, od którego mógłbym zacząć / odliczać”, bo i moja opowieść – zdaje się mówić poeta – jest historią odwieczną, archetypową, odwołującą się do czasów, gdy słowo było tak blisko rzeczy, że nie potrzebowało pośrednictwa wiersza. Ale też wiersz był blisko Logosu, stając się samym **słowem-śpiewem**. Pragnienie powrotu do prajedni jest oczywiście romantyczną utopią, więc „zawsze będę zdradzał, kogo / tylko się da zdradzić”. Być niewiernym to chyba wreszcie mówić inaczej niż widzę – a „widzę poprzez śpiew”⁷⁸ – odmiennie niż nakazywałyby zewnętrzny rytm-oddech. A przecież właśnie zewnątrz chciałbym sprostać, gdyż wewnętrzne pulsowanie co rusz mnie zwodzi. Owo „oddychanie” świata umiał posłyszeć i przekuć w wersy Mickiewicz, niezdolny do tego jest zaś twórca współczesny, stąd od momentu poznania wieszcza „zawsze będę zdradzał”. W 1991 roku na łamach krakowskiego „NaGłosu” znajdujemy zatem katastroficzny – spisany już po książkowym debiucie – *Dar*, który Karolowi Maliszewskiemu „odebrał mowę na kilka dni”⁷⁹. Swego czasu głośny w młodoliterackiej prasie liryk stanowił w istocie pomost pomiędzy zarzuconą dykcją klasycyzującą, a wciąż rodzącą się i jeszcze nieuformowaną

⁷⁸ B. Leśmian, *Wieczorem*, [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, oprac. W. Madyda, Toruń 2000, s. 27.

⁷⁹ K. Maliszewski, *Krytyczna schizofrenia; casus Koehler*, „Nowy Nurt” 1994, nr 12, s. 7. Przedruk: „Pracownia” 1995, nr 14/15.

frazą jakiegoś mistycznego „pejzażowania” w duchu katastrofizmu rodem z lat 30. (głównie Miłosz) i późniejszych realizacji Gajcego i Baczyńskiego:

Niebo jak przecięte na pół: siność, błękit;
wchodziłem w płytkie doliny, witały mnie psy,
wiatr lekko rozwiewał dymy, świeciło blade,
grudniowe słońce. Schodziłem w dół.

Jazgot, ujadanie, krzyki dzieci od zamarzłego
stawu, pomrukiwanie tataraku, chłodne wzgórza
wokół, przetacza się niebo, grupa ludzi na drodze:
czarny cień na obłoku, pytanie odpowiedź.

Wróciłem. Tak jak mówią, nic się nie zmieniło,
Na stary płot podnosi łapę pies, paruje mocz;
Jak do snu układa się krajobraz: pole, miedza,
znowu pole, rytmicznie wzwyż staccato bieli;

wąska droga, wyżej błękit, niebo,
co przecięte na pół. **Oddech**, wierny jak
cień, obfitością pary tuż przy ustach – **nie klei się**
rozmowa – jakby chciał potwierdzić lub zaprzeczyć

słowom, łączy się z ich **tchem**, rozplywa **w mgle**
i znika albo wnika **w biel**. Stuletnią, światową
albo choć dwuletnią wojnę nim opowiem, nim
spłowaiałym głosem nie wydrgam w ciemnym losie

własnej ścieżki, niech będzie jak wtedy:
pana pozna wierny pies, obcy w łóżu,
zburzone domy, zamieć tylko wyje, bierz co
chcesz, wiatr słowa rwie, niebo przecięte na pół (podkr. moje)⁸⁰.

Dar stanowi jedno z najważniejszych metaliterackich świadectw poszukiwania oddechu. Zwróćmy przeto uwagę na frazę „nim / spłowaiałym głosem nie wydrgam w ciemnym losie / własnej ścieżki”. Kalamburowa gra pozwala na głoskową podmianę. Dantejski „ciemny las” przeistacza się niby niepostrzeżenie w ogólniejszy „los”. Ten zaś z kolei zapowiadają ułożone „schodkowo” asonanse: cień – nie klei się – tchem – w mgle – w biel. Co więcej, paronomazja „rozmowa – słowom” wraz z wyrażeniem „łączy się z ich [tj. słów] tchem”, wraz z wyraźnie i plastycznie zrytmizowanym pejzażem, dają

⁸⁰ K. Koehler, *Dar*, „NaGłos” 1991, nr 3 (28), s. 55.

efekt zgoła paradoksalny. Oto bowiem świat jest programowo w ruchu, w barokowym zgoła bojowaniu, zarazem jednak owo pulsowanie wyraża się jeszcze w strofach, pomimo toku przerzutniowego, dość regularnych, jakby nie dość pojemnych dla nadmiaru wrażeń, piętrzących się za sprawą składni wyliczenia, w ciągach metonimicznych nazbyt plastycznych dla jednego tylko utworu. To zatem świat oblamowany, umieszczony w metaliterackich ramach, niczym w dobrze skomponowanym kadrze, a przez tak pojętą estetyzację sprawiający wrażenie teatralnego, czyli zagrożonego nagłym zwinięciem dekoracji. Również tych gatunkowych, o czym interesująco pisała Marta Wyka. Zdaniem badaczki Koehler uruchamia „gry formalne, potyczki gatunkowe”, aby „mówić inaczej, choć też trochę (ale nie do końca) klasycznie”⁸¹. Ucieka zatem w formę – nie tę organiczną jednak i doskonałą jak u wieszczów – lecz tę zawsze będącą gdzie indziej, w myśl zasady „forma z formą mija się”⁸² – jak pisał Marian Stala na łamach „Tygodnika Literackiego”, zapowiadając w roku 1990 książkę *Wiersze*. Istnieje też możliwość rozumienia tej milczącej wierszowej frazy na sposób fugiczny, w znaczeniu, jakie znajdujemy w *Przyczynkach do filozofii* Heideggera. Jacek Surzyn tłumaczy, iż obecne w pismach niemieckiego filozofa pojęcie *jawno-bycia* (*Da-sein*) odnosi się do człowieka, który okazuje się „strażnikiem [...] ciszy bycia, staje milczący wobec prawdy, która jest dlań sferą milczenia”⁸³. W takiej sytuacji język – a przecież bohater Koehlera jawi się w znacznej mierze właśnie jako samo nazywanie – dociera do granicy tego, co można opisać, sięga horyzontu własnych możliwości poetyckiego brzmienia, wysokości lirycznego tonu. Zatem stojąc na straży ciszy „strzegący i doświadczający samego bycia, człowiek osiąga świadomość własnego «tu bycia» (bycia tu oto) [...]”⁸⁴. A więc stoi ciągle w momencie wyznania „nim / spłowiiałym głosem nie wydrgam w ciemnym losie // własnej ścieżki”⁸⁵.

Oczywiście każde modelowanie w przypadku twórców sylwicznych, poetów-synkretystów, tudzież poetów kultury o ambicjach ogarnięcia Wielkiej Całości albo ujrzenia postmodernistycznego kolażu na temat owej Całości niemożliwej, każdy

⁸¹ M. Wyka, *Dar*, „NaGłos” 1991, nr 3 (28), s. 54.

⁸² S. Barańczak, M. Stala, dz. cyt., s. 11.

⁸³ J. Surzyn, *Z wydarzenia bycia. Szkice z „Przyczynków do filozofii” Martina Heideggera*, Katowice 2018, s. 72.

⁸⁴ Tamże, s. 72.

⁸⁵ K. Koehler, *Dar*...

interpretacyjny schemat będzie niewystarczającym uproszczeniem. Ale właśnie dzięki wyborowi tradycji Leśmianowskiej, bynajmniej nie dominującej w lirycznych poszukiwaniach Koehlera, możemy z tych nie całkiem jeszcze peryferii ujrzeć nieodgadnioną polifonię sylwy krakowskiego twórcy. Bo przecież i podobieństwa do koncepcji Leśmianowego rytmu będą tutaj motywowane dobozem różnorodnych filtrów kontekstowych, począwszy od baroku, a na Nowej Fali kończąc. Stąd bezpieczniej byłoby raczej mówić o pewnych pierwiastkach myśli Leśmianowskiej w koncepcji Koehlera, niżli o zero-jedynkowym przeniesieniu. A pierwiastków tych odnajdziemy niezwykle dużo. O genezie tomu *Na krańcu długiego pola* (1998) czytamy więc:

[...] kiedy nagle pociąg stanął i wyjrzałem za okno i zobaczyłem: szare, jesienne pole, smagane wiatrem i deszczem i jakieś badyłe, i gnijące liście i szarą, mniszą pokorę! I przyszło: chcę być „po tamtej stronie”, nie przeciw „tej stronie”, ale po stronie „pokrzyw”; tam zapragnąłem wprowadzić swojego bohatera, który już wtedy był coraz bardziej językiem, nazywaniem. Nazywać od strony łopianów i badyli. Być tam⁸⁶.

Jak na poetę-synkretystę przystało, przecinają się tutaj wielkie toposy szeroko rozumianego modernizmu. Nie przypadkiem Ryszard Nycz omawiając *Wagon* Adama Ważyka stwierdził, że jazda pociągiem zasługuje na miano jednej z najważniejszych metafor ubiegłego wieku⁸⁷. Nie inaczej jest u Koehlera, choć jego wagon urasta do rangi doświadczenia *par excellence* literackiego. Nie sposób bowiem wyliczyć, ilu pasażerów mógłby pomieścić ten biblioteczny pociąg (albo pociąg do biblioteki). Zresztą kogóż tu nie ma! Zza Barańczakowskiej szyby językowych konwencji oglądamy Schulzowe bodiaki, a po trosze i łopuchy, które przemieszkiwać zdołałyby również na Leśmianowej łące. A skoro niegdyś Koehler mienił się klasycystą (progresywnym albo awangardowym⁸⁸) blisko stąd do zdziczałego ogrodu Rymkiewicza. We frazie „nazywać od strony łopianów i badyli” pobrzmiewa zapewne modernistyczne marzenie o uniwersalnym, pierwszym języku⁸⁹, ale także dalekie echo jakiejś odmiany mizerabilizmu w duchu Grochowiaka, co przecież dowodnie potwierdzą całe szeregi

⁸⁶ *Doświadczyłem Istnienia...*, s. 79.

⁸⁷ R. Nycz, *Literatura: litery lektura. O tekście, interpretacji, doświadczeniu rozumienia i doświadczeniu czytania. Z dodaniem przypadku „Wagonu” Adama Ważyka*, [w:] tegoż, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012, s. 307-326.

⁸⁸ Zob. K. Koehler, *Progresywny klasycyzm*, „Polonistyka” 2000, nr 2, s. 73-78; K. Koehler, A. Mirek, dz. cyt.

⁸⁹ Zob. A. Kałuża, *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2008, s. 12 i nn.

wierszy o „małych bohaterach”⁹⁰ (*nota bene* ważnych pospołu dla Norwida, Herberta i Miłosza), którym użycza się tu głosu. Za oknem wagonu, ale też

Za małym wzgórkim jest dolina zielona

teraz tam śniegu leży od groma

Jeżeli pójdziesz tam wiosną okrażą cię jaskółki

i wszelakiego kwiecica osaczą cię pułki

Cokolwiek się zrymuje,

to przytrzyma niebo,

aby się zatrzymało

nad przyrudziałą biedą

(*La Canzona*, OC 187)

Że ta ucieczka z pociągu w stronę pokrzyw jest podróżą godną Orfeusza, zmierzającego do Hadesu po Eurydykę (Poezję, ale i prawdziwą rzeczywistość), to rzecz pewna. A ta pewność (orficka) przywołuje znów dwudziestowieczną tradycję rilkeńską. W niej spotykają się na powrót Schulz z Leśmianem⁹¹, ci dwaj wielcy orędownicy talentu autora *Sonetów do Orfeusza*. Odpowiadając na etykietkę o’harysty Świetlicki nazwał i Koehlera „rilkowcem”⁹², co – biorąc pod uwagę patronaty tamtego Dwudziestolecia – musiało w zaczepnym tonie jednak nobilitować klasycyzującego brulionitę. Było tak z pewnością w początkowym okresie twórczości krakowskiego poety. W latach 1986 – 1991 wpływ „lektur obowiązkowych” neoklasycysty końca wieku, a więc Brodskiego, Eliota, Mandelsztama i Rilkego okazał się dla tej dykcji przemożny. Nie przypadkiem Koehler stwierdzał, że to właśnie od propozycji twórcy *Elegii duinejskich* zaczynał „swą poetycką edukację”, zaś inny animator ówczesnego sporu o tradycyjną dykcję – Wojciech Wencel – wprost uznał Rilkego za patrona całej młodej poezji lat 90⁹³. Znane są również poglądy Martina Heideggera na temat liryki zapoczątkowanej w Duino. Autor *Sein und*

⁹⁰ W. Kudyba, *Mejl do Krzysztofa Koehlera...*, s. 110.

⁹¹ *La Canzona* pochodzi z tomu *Trzecia część*, w którym *nota bene* Zofia Zarębianka również odnajdywała echa Leśmianowskie. Zob. tejsze, *Trzecia część – ślad całości?*, „Topos” 2004, nr 5 (78), s. 215.

⁹² *Pelnia i tkliwość – rozmowa z K. Koehlerem i W. Wenclem*, oprac. E. Blamowska, „Pro Arte” 1997, nr 7, s. 5.

⁹³ A. Legeżyńska, *Nowi klasycyści i reszta*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 1997, t. 4, s. 239.

Zeit widział w niej najpełniejsze odzwierciedlenie swoich koncepcji⁹⁴, a przecież to właśnie niemiecki myśliciel pozostaje jednym z głównych partnerów filozoficznego dialogu Koehlera. Już zresztą w 1987 roku do debiutanckiej prezentacji przyszłego „poszukiwacza oddechu” dołączył sonet *Pani Stefanii P.*, do którego motto pochodziło ze słynnej *I Elegii* austriackiego Orfeusza: „Denn das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang...” W utworze *nota bene* pobrzmiewała tyleż spolszczona fraza Rilkeńska, co właśnie poniekąd Leśmianowska, jakby poetyka, a może bardziej artystyczna ideologia⁹⁵ tych dwóch podręcznikowych modernistów zlała się w jakąś nową, synkretyczną jakość, widoczną zwłaszcza w pierwszej strofie:

Radość się kwietnia zachodem rozlała,
Ciszę przed nocą drążył kosów śpiew.
Z zatłoczonego wyszedłem kościoła,
Modlitwa niemo zsuwała się z drzew.

(OC 35)⁹⁶

U Leśmiana zaś:

Mrok się gęstwi po sadzie, ziemny powiał chłód,
Zda się, iż dal zbłąkana podchodzi do wrót...
Wiatr się zsunął ze strzechy na gałęzie drzew –
Czy on we mnie tak śpiewa? Widzę poprzez śpiew,
Jak księżyc wschodzi nad borem!⁹⁷

Koehlerowy bohater – podobnie jak jego po trosze ideowy poprzednik z wiersza *Wieczorem* – chyba widzi „poprzez śpiew”, więc poznaje za pomocą poezji, a owo „upoetycznienie” pozwala na dotknięcie pełniejszej strony istnienia. Dzięki delikatnie uwznioślonemu tonowi kształtuje nie tylko nastrojowość, ale przede wszystkim buduje obrazy, których logika nie sprzyja ściśle wyobrażeniowej konkretyzacji. Miast tego

⁹⁴ Zob. J. Połomski, *Poezja a filozofia*, [w:] *Do Polski przyjadę...: Rainer Maria Rilke w oczach krytyki polskiej*, red. M. Zybur, Wrocław 1995, s. 201-204. J. Burzyński, *Heideggera Rilke, czuli afirmacja, rozumienie, odkształcenie*, [w:] *Rilke po polsku*, red. J. Kulas, M. Gołubiewski, Warszawa 2009, s. 81-96.

⁹⁵ E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939-1945, cz. 2: Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 7-13.

⁹⁶ Pierwodruk: „brulion” 1987, nr 2/3, s. 107.

⁹⁷ B. Leśmian, *Wieczorem*, [w:] tegoż, *Poezje zebrane...*, s. 27.

uwypukla samą melodię frazy, raczej więc „śpiewność oglądać”⁹⁸. Dlatego „Modlitwa niemo zsuwała się z drzew”, a tych ostatnich nie byłoby w wierszu, gdyby nie wcześniejsza zapowiedź – pierwszy człon rymu – „kosów śpiew”. Tutaj przecina się z Leśmianową kluczowa dla autora *Partyzanta prawdy* tradycja rilkeńska. Michał Paweł Markowski tak charakteryzował te powinowactwa:

Gesang ist Dasein, pisze Rilke w *Sonetach do Orfeusza* (1922), co znaczy zarówno, że „pieśń jest istnieniem”, jak też, że „istnienie jest pieśnią”. Dla Rilkego i Leśmiana świat istnieje o tyle, o ile zostaje wyśpiewany. „Aby udał ci się byt drzewa, spowij / go swoją wewnętrzną przestrzenią” – pisał Rilke w jednym z wierszy. Ta „wewnętrzna przestrzeń” według europejskich symbolistów wypełniona jest słowami, które powołują do istnienia świat zewnętrzny. Czy to znaczy, że świat, o którym nie mówi poeta, nie istnieje? Nie, raczej chodzi o to – i to łączy Rilkego i Leśmiana – że świat dochodzi do swojego pełniejszego istnienia dzięki słowom poety, czyli o to, że – jak pisze Leśmian – „we mnie tak śpiewa”⁹⁹.

W tej tradycji sytuuje się także Koehler. Przypomnijmy kolejną z jego programowych fraz: „Jak / Flet, Boży ład / Jest martwy, Gdy grajek / Przystaje go grać” (*Pochwała scholastyki*, OC 12).

Zdaje się zatem, że autor *Partyzanta prawdy* dzieli jeszcze z Leśmianem symbolistyczne¹⁰⁰ (czy raczej postsymbolistyczne¹⁰¹), romantyczne, ale i przecież głęboko awangardowe (choćby w duchu Peiperowskim) przekonanie o „dwoistej naturze słowa”¹⁰², choć nie dokonuje podziału sfery werbalnej na „pojęciowy język prozy” oraz „intuicyjny język poezji”¹⁰³. Zdaniem Koehlera warunkowana „pychą antropologiczną” mowa cywilizacji technicznej, upostaciowionej za pomocą metafory człowieka zamkniętego w pędzącym wagonie; ów lingwistyczny filtr, szyba tudzież pojęciowa „nalepka” – mogą mieć naturę zarówno prozaiczną, jak i poetycką (nie wspominając już o akcentowanej po roku 2000 – ideologicznej). Oddziela nas od rzeczywistości również

⁹⁸ B. Leśmian, List do Z. Przesmyckiego (1911), [w:] tegoż, *Utwory rozproszone. Listy*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1962, s. 310.

⁹⁹ M. P. Markowski, *Leśmian. Poezja i nicość*, [w:] tegoż, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian*, Schulz, Witkacy, Kraków 2007, s. 91.

¹⁰⁰ Zob. A. Sobieska, *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków 2005; P. Śniedziewski, „Treść, gdy w rytm się stacza” – *Leśmian i symbolistyczna fascynacja rytmem*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 3, s. 135-152.

¹⁰¹ Zob. J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*, Warszawa 1964, s. 219-224.

¹⁰² M. P. Markowski, *Leśmian...*, s. 95.

¹⁰³ Tamże.

„sylabotoniczna klatka”¹⁰⁴, funkcja poetycka zwrócona ku samej „poetyckości”, a więc tylko i wyłącznie ku autotelicznej formie. Taka „poezja” (nie zaś POEZJA – jak zapewne powiedzieliby symboliści i zwrotniczanie) okazuje się jedynie „mową ludzi”, idiolektem nowoczesności oraz ponowoczesności, ale już nie „mową badyli i pokrzyw”, samej natury upostaciowionej najpełniej przez smagane wiatrem oraz deszczem pole. Będące oczywiście bliżej Logosu, gdyż pozbawione fałszywych mniemań o sobie i rzeczywistości. Te intuicje (ważne słowo!) dobrze oddaje fragment mikro-poematu z tomu wydanego w roku 1996:

Jeżeli tylko jest,
to zostać chce,
po to jest mowa
cała, jaka tylko
jest, to znaczy: wiersz.

Że każde słowo
usynawia rzecz:
jeżeli jest,
to znaczy,
zostać chce.

(*Jeżeli jest*, OC 155)

Kontynuując Leśmianową linię w dwudziestowiecznej poezji polskiej¹⁰⁵ Koehler stwierdza, że „wiersz jest miejscem zjawiania się rzeczy, które bez tych właśnie słów nie mogłyby się pojawić wobec tego, kto mówi”¹⁰⁶. Nie mogłyby, co oczywiście nie oznacza, że wcale by nie zaistniały. Jak pisał Arent van Nieukerken o liryce modernizmu:

autonomia nie może być pretekstem do samostwarzania. Poprzedzają ją bowiem zawsze imponderabilia: chrześcijańskie Objawienia, przekonanie, że świat istnieje i że człowiek ma do niego dostęp w akcji *mimesis*, wiara, że dzieje są domeną, gdzie realizuje się człowieczeństwo. Sens poezji leży więc poza żywiołem poetyckim. Sens świata leży poza sferą subiektywnych wrażeń¹⁰⁷.

Dlatego też w epoce demuzykalizacji świata:

¹⁰⁴ *Doświadczyłem Istnienia...*, s. 77.

¹⁰⁵ M. P. Markowski, *Leśmian...*, s. 112.

¹⁰⁶ Tamże, s. 105.

¹⁰⁷ A. van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998, s. 113.

Rzeczywistość

układa się

we wzór:

zwyciężony

tropi tylko

wątki klęski,

osaczony gra

na trąbce

pogoń: kołatki,

bębny –

to jedyny

język.

Coraz więcej

rozumiem,

lecz moja

pieśń rozbrzmiewa

tylko jedną

melodią.

(OC 57)

Kodę wierszową można interpretować właśnie jako zwrócenie się ku wskazywanym przez van Nieuwerkerena imponderabiliom. To ów wewnętrzny rytm rzeczywistości, jej „wzór”, w którym wierzący w odwieczny ład świata okazuje się „osaczony” i wobec zbliżającej się „pogoni” może już tylko „grać na trąbce” swą „jedyną melodię” – poezję wiary w przedustawny sens, ale też w możliwość dojścia do namacalnej prawdy dla działających słowem. „Trąbka” to wreszcie Herbertowska „kołatka”. Nie zagłuszy ona chaosu nowoczesnych „bębnów” (stąd układ składniowy naśladowujący niejako ową porażkę – „pogoń: kołatki, / bębny –”), lecz choćby i zamilkła – ład pozostanie, bo Bóg na pewno istnieje. Zarazem dysharmonia nie jest jedynie zewnętrzna, bo i „grajek” nie wydaje się od niej wolny. Pragnąłby mocno „jednej melodii”, ale działa w języku, a „jedyny / język” to właśnie owa nieustanna pogoń, bojowanie trąbek, bębnow oraz kołatek. Z tej lingwistycznej nieufności wynika więc także tok przeważającej większości wierszy z okresu 1993 – 1998, owa wyraźna synkopa, jakby samym poruszeniem składni Koehler chciał uwyraźnić pojedynek „jednej melodii” z ogłuszającym zgiełkiem mowy. A tak działając – tym bardziej pokazać chwile harmonii

oraz afirmacji.

Kiedy jest ona możliwa? Gdy w wędrowce pielgrzym odkrywa wspomniane już „chaberdzie” – bezgraniczną wierność natury. Łączy więc Koehlera z Leśmianem również motyw regresu¹⁰⁸, zresztą charakterystyczny dla dwudziestowiecznych klasycyzmów¹⁰⁹, w tym także dla Eliota z jego pochwałą Natury przeciwstawionej groźnemu miastu.

Egzotyczny krzyk ptaka. Plusk kaczek.

Który podrywał spóźnionego krok.

Smutek przestrzeni. Siwe rzędy wierzb.

Pałac wzbijał się w tęcze. Fontanny milczały.

Niedokonane zostały zamiary.

Fala delikatnie wsuwała się w brzeg.

Hałasy miast. Złowróżbne słupy kominów.

Bajecznie powyginane ciała faunów

I nimf porastał mech.

Obłaskawione kształty drzew i krzewów.

Jak wyzwanie z wodą dygotał w dali las.

(*Wilanów*, OC 47)

Andrzej Kaliszewski zauważał, że

takim własnym i oryginalnym wyróżnikiem neoklasycyzmu Koehlera zdaje się być ta subtelna konfrontacja wzbudzającego łezkę nostalgii neoparnasyjskiego czy klasycystycznego stereotypu Parku-Ogrodu pełnego szlachetnych posągów i białych budowli („Tulczyn, Niemirów, Wersal – nieprzespany sen”), z pięknem nieikoniecznym, naturalnym, niepoddającym się jakiegokolwiek typizacji czy abstrakcji, za to tętniącym zmiennością egzystencji. To na tej bazie udało się Koehlerowi zbudować ciekawy model poezji opisowej (czy raczej: poezji krajobrazu), nawiązującej do klasycznych gatunków sielanki i elegii, ale operującej zwięzłą frazą, krótszymi niż retoryczno-narracyjne pierwowzory zdaniami i wersami oraz wyrazistym, dynamicznym (czasem bliskim ekspresjonizmowi) obrazowaniem¹¹⁰.

¹⁰⁸ Zob. J. Prokop, *Niepochwycień złoty. Motyw regresu w poezji Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 53-61.

¹⁰⁹ J. Abramowska, *Czy to jest klasycyzm?*, [w:] *Przez znaki do człowieka*, red. B. Sienkiewicz, Poznań 1997, s. 269.

¹¹⁰ A. Kaliszewski, „*Błądziłem po parku*” (*neoklasycyzm Krzysztofa Koehlera*), [w:] tegoż, *Nostalgia stylu. Neoklasycyzm liryki polskiej XX wieku w krytyce, badaniach i poetykach immanentnych (w kontekście tradycji poetologicznej klasycyzmu)*, Kraków 2007, s. 498.

Również z tego powodu w wieńczącym lata 90. tomie *Na krańcu długiego pola* śladami Boga są tylko jesienne chaberdzie, gnijące liście, „synonimy wierności najczystszej na jaką stać naturę zanurzoną w Byciu bezrefleksyjnie”, gdyż „tam się trwa *beźmiernie/wiernie*, jak podpowiada mądrzejszy od poety język”¹¹¹. Właśnie ci „mali”, „przyrodniczy” bohaterowie, symbolizujący niekiedy ewangelijnych ludzi „czystego serca”, są jakby z „lirycznego eposu”¹¹² Leśmiana wzięci, a przecież i oni byli bliżej mowy żywej, autentycznej, bezznakowej oraz rajskiej, bo to nie ich udziałem było wygnanie z tamtego Ogrodu, a jeśli zostali wygnani – jak owi prości z Nowego Testamentu – zdobyli sobie zadatek przyszłego życia w zaświatach. W tej optyce publikowany w 1998 roku na łamach „Czasu Kultury” wiersz nabiera wyraźnych cech programowych, tym bardziej, że jego druk zbiega się z czasem Koehlerowskich podsumowań końca dziesiątej dekady:

Zmrok. Opowieść o kilku wybranych.

Pozbyli się złudzeń i
oglądali Prawdę suchym okiem.

Zatrzymało się w tym miejscu
i trwa: chmury bez barwy,
wysoki okopcony komin i
badyle przygniatane wiatrem.

Wzgórze obsunęło się gwałtownie
odsłaniając sypki piach –
podstawę, ramy – tych
pól, zbóż, sosen.

Podstawa. Pod spodem. Fundament (podkr. moje)¹¹³.

Parafrazując Schulzowe określenie z opowiadania *Wiosna*, rzecz można, że ów polski krajobraz rośnie na Prawdzie, na ewangelijnym fundamencie zawierzenia, tak jak tamta drohobycka pora rosła na historiach¹¹⁴. Istotne to odkrycie, bowiem skłania nas do rozważań na temat Koehlerowej koncepcji tejże „Prawdy”, której w latach 90. mienił się

¹¹¹ *Doświadczylem Istnienia...*, s. 79.

¹¹² J. Trznadel, *Nad Leśmianem...*, s. 18.

¹¹³ K. Koehler, ****Zmrok. Opowieść o kilku wybranych*, „Czas Kultury” 1998, nr 5 (86), s. 25.

¹¹⁴ B. Schulz, *Wiosna*, [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, BN I 264, s. 158.

partyzantem. Abstrahując od biblijnych, chrystologicznych inklinacji, odniesienie jej do praw natury łączy poetę chociażby z myślą Józefa Mackiewicza. Tak w prologu do *Kontry* charakteryzuje się absolutną „prawdę przyrodzoną”,

która ściśle otacza ziemię i wiernie odbija w wodzie płynące górą obłoki. Oddaje echem w górach. Rejestruje dokładnie szum lasu i trzciny nad jeziorem. [...] Nie uśmiecha się jednak nigdy, nawet wtedy gdy świeci słońcem poprzez płatki jabłoni na wiosnę. Ale też nie marszczy się, nie wykrzywia oblicza złością nawet wtedy, gdy z obłoków czyni chmury i pędzi je nad płaską ziemią zwiastując burzę. [...] Nad niczym nie rozrywa szat, gdyż nic co jest na ziemi nie wydaje się jej tego godne. Niczego nie zmienia i nie przeinacza. Kto zabił muchę, ten zabił. Kto zabił człowieka, ten zabił. Jest idealnie obojętna, gdyż idealnie obiektywna. Jest prawdą całkowitą, gdyż przyrodzoną¹¹⁵.

Liczne Mackiewiczowskie personifikacje, a także stylizacja na „mityczną narrację o stworzeniu świata”¹¹⁶, świadczą o tym, że prawda, której podporządkowany jest kosmos ma wymiar metafizyczny. Sformułowanie „świeci słońcem poprzez płatki jabłoni na wiosnę” sugeruje, iż za niewzruszonym ładem stoi sam Bóg – jedyny Widz zdolny uzyskać całościowy, niekonniunkturalny ogląd¹¹⁷. Co więcej, prawa natury są odwieczne i sprawiedliwe, czego nie da się powiedzieć o prawdach konstruowanych przez ludzki umysł. Również i zagadnienie przyrodniczej prawdy, prawdy konkretnego łączy się w Koehlerowym idiomie z Leśmianowskim nastawieniem, o którym ten wspominał w liście do Zenona Przesmyckiego: „Znużyły mnie pojęciowe i pogładowe traktowania rzeczy. [...] Kwiat nie jest kwiatem, lecz, dajmy na to, tęsknotą autora do kochanki. Dąb nie jest dębem, lecz, przypuśćmy, prężeniem się nadczłowieka ku słońcu itd.”¹¹⁸. Stąd też „symbol jest konkretem, dopóki daje wyniki konkretne”¹¹⁹. Jacek Trznadel pisał zatem:

Można też porównać symboliczne rozumienie słowa, symbolu u Leśmiana, do tego, co nazwalibyśmy mitologią momentalną. To owa „rozkazodawcza baśń” mająca zniknąć – to ów „most tęczy”, po którym gdzieś dochodzimy, a który znika po naszym przejściu, łącząc nas „z dziedziną nielogiczną istnienia” (*Z rozmyślań o Bergsonie*). Ta dziedzina nielogiczna nie jest domeną platońskiej idei, Ideału, lecz

¹¹⁵ J. Mackiewicz, *Kontra*, Londyn 1988, s. 9.

¹¹⁶ A. Fitas, *Tylko prawda jest ciekawa. O twórczości Józefa Mackiewicza*, Kraków-Warszawa 2019, s. 19.

¹¹⁷ Tamże, s. 21.

¹¹⁸ B. Leśmian, 84. [*Do Zenona Przesmyckiego*], [w:] tegoż, *Utwory rozproszone...*, s. 314.

¹¹⁹ Cyt. za: J. Trznadel, *Wstęp...*, s. LV.

intuicyjnie rozumianą sferą życia jako całości. Symbol jako pewien typ intuicji wyprzedza tutaj [...] intelektualne rozumienie rzeczywistości¹²⁰.

Dlatego też Boskie pochodzenie przyrodniczej harmonii objawia się w Koehlerowych wierszach, zaś te powracające obrazy „beźmiernie wiernych” jesiennych liści, błota, chaberdzi są dla bohatera wyraźnym przypomnieniem jego własnej niewiernej oraz upadłej duszy. Przywołanie takiego wizerunku przyrody ma więc – podobnie jak u Mackiewicza – funkcje również parenetyczne. Oczywiście Koehlerowa wizja natury ma też swoją specyfikę. Przeżycia estetyczne częściej bowiem wzbudzają tutaj obrazy przyrody nie tyle tryumfującej doskonałym pięknem, lecz raczej pięknem jakoś – z ludzkiej perspektywy – skażonym, nadwątłym, rzecz można – pasywnym, jakby przypominającym, że to właśnie świat pozaludzki rozpoznał niegdyś prawdę o przyjsciu Chrystusa. Dlatego też pragnienie wsłuchania się w mowę badyli, szczególnie predylekcje do penetrowania marginaliów, sfery odrzuconej, a często również kalekiej – wszystkie te pierwiastki światopoglądu autora *Napoju cienistego* (ale i Schulza) odnajdujemy z różnym natężeniem w całej twórczości Koehlera¹²¹. Chaberdzie, „zguflowane / życie” (***)*Na krańcu długiego pola*, OC 163) „Ozdrowieńcy, chromi, wyzwoleńcy, którzy z martwych wstali” (*Powrót*, OC 43), tajemniczy „łun”, który „Cosik godo i stuko do łokna, do drzwi” z balladowego wiersza *Dom na wzgórzu* (OC 401), czy też ten, do którego skierowano słowa:

Cóż poczniesz, przyjacielu,
na tej polanie pod
słońcem, pośród tych
wszystkich świerszczy,
przelatujących eskadr
pyłków, pośród
zuczków w trawie,
kwiatów, motyli,
much?

(***)*Cóż poczniesz, przyjacielu*, OC 191)

¹²⁰ Tamże.

¹²¹ A. Pluta, dz. cyt., s. 151-152.

– wszyscy ci bohaterowie mogliby z powodzeniem zamieszkiwać, czy też raczej prze-mieszkiwać na Leśmianowej Łące. Zresztą to właśnie na niej rodzi się partyzant prawdy:

Dziś znowu nie było
zrzutów. Przyjdzie jeść
liście i korzenie.
Kończy się amunicja i
targa odzienie.

Wielu przeszło granice,
zostałem wtopiony w zieleń,
schowany pod świerków spódnice.

(*Szósta rocznica*, OC 123, podkr. moje)

Nietrudno rozpoznać tutaj Leśmianowski wątek z wiersza *Topielec*: „[...] leży oto martwy w stu wiosen bezdenni, / Cienisty, jak bór w borze – topielec zieleni”¹²². Porzucając nadmiar intelektu, ułdzone i gotowe formuły mówienia o rzeczywistości (nakładające na nią wykreowaną maskę), fałszywie pojęty antropocentryzm, a także zrywając ze sztucznym podziałem na językowe-ludzkie i nie-językowe-polne (bo przecież prawdziwy JĘZYK w istocie pozostaje bardziej samym rytmem niżli abstrakcyjnym słowem nieprzystającym do rzeczy), Koehler staje się twórcą po trosze tożsamym z Leśmianowskim „człowiekiem pierwotnym”¹²³. Najwyraźniejszy metaliteracki obraz tego motywu znajdujemy w tomie *Od morza do morza* (2011), w trzeciej części poematu *Natura i zmysły*, w której o bohaterze czytamy:

Mówi z ustami
Pełnymi ziemi.
Pojedyncze słowa
Upadają z kamykami
Z ust.

Wiejski Demostenes,
Półgłówek, rozpowiada
O losie, ale powołuje

¹²² B. Leśmian, *Topielec*, [w:] tegoż, *Poezje wybrane...*, s. 47.

¹²³ Zob. M. Głowiński, *Poeta jako człowiek pierwotny*, [w:] *Zaświat przedstawiony. Szkice o Leśmianie*, Warszawa 1981.

Się na jastrzębie, sowy,
Muchy i inne znaki.

Jego głos nie wznosi się
Wzwyż, przy ziemi,
Przyczajony, chroni się
Między skiby.

W górze kołują
Jastrzębie.

(OC 300)

Podobnie jak w Leśmianowym *Topielcu*, tak i tutaj wizja pełnego zjednoczenia z naturą nabiera cech groteskowych. Mówiący z ustami „pełnymi ziemi” przypomina nie tylko jękającego się Demostenesa, ale przecież i przegrywających z machiną historii, pogrzebanych żywcem bohaterów walk z totalizującymi utopiami XX wieku. Okazuje się zatem, że „cokolwiek się stanie, / to i tak niewiele pozostanie / z mowy, strzępy, zdania / urwane” (*Msza o czwartej*, OC). Dyskretny ton katastroficzny, jakby z Herberta wzięty, składa się na kreację poety nieledwie jako przysypanego ziemią żywego trupa¹²⁴, na którego śmierć w otwartej mogile (również konwencji) oczekują drapieżne ptaki, symbolizujące przecież bliżej nieokreślone zagrożenie, kryjące się już w samym akcie komunikacji. W perspektywie długiego trwania – a taką zawsze zakłada klasycyzujący kod Koehlera – mówienie własnym głosem to nieledwie „pojedyncze słowa”, upadające „z kamykami / Z ust”. Skądinąd karykatura Demostenesa przywołana jest także w kontekście maestrii stylistycznej starożytnego retora potrafiącego w niezrównany sposób łączyć ze sobą różne rejestry języka¹²⁵. Współczesny poszukując własnego oddechu jedynie „powołuje / Się na jastrzębie, sowy, / Muchy i inne znaki”, zatem z antycznej strategii retorycznej pozostaje nieledwie chaotyczna sylwa. Zjednoczyć się z uniwersalną mową ziemi to wreszcie – zdaniem poety – pogodzić się z rolą twórcy traktowanego jak „wiejski półgłówek”, odmieniec, nieledwie błazen ze śmietnika historii, osoba, przed którą ostrzegął Horacy w *Liście do Pizonów* słowami:

¹²⁴ Wątek ten szerzej jest omawiany w rozdziale III.

¹²⁵ R. Turasiewicz, *Wstęp*, [w:] Demostenes, *Wybór mów*, przeł. i oprac. R. Turasiewicz, Wrocław 1991, BN II 15, s. CIV-CV.

to pewna, że jest szalony, i jak niedźwiedź, który zdołał wyłamać kraty swej klatki, rozpędza uczonych i nieuczonych, gdy zawzięcie recytuje swe wiersze; kogo zaś przychwyci, zatrzymuje go i zabija czytaniem, jak pijawka, która nie puści, póki się krwią nie napelni¹²⁶.

Ironiczna kreacja poety jako horacjańskiego błazna pojawiła się zresztą w programowym *Liście do Pi* z tomu *Partyzant prawdy*¹²⁷:

[...] Wędruję w górę
strumienia, po mchach
kołyszących miękko stopy,

po korzeniach, po
nagłych wyrwach wydrapanych
raciami kozła, po bruzdach
dzików i cienkich jak nici drogach

zająca. Nade mną słońce, chmury,
deszcz zimna i zasłona gorąca,
idę poznać źródło siły tego
gońca, co wciąż po mnie przychodzi i
wytrącając mi z ręki filiżankę
z herbatą, wyganiając mnie
z miejsca przy tobie, wymuszając
omijanie, skracanie i darcie

się pazurami przez zbyt strome
stoki, wiedzie mnie do
odkrytych złóż, do źródła.

(OC 125)

Dynamika obrazowania wiąże się nie tylko ze wspomnianym przez krytyka motywem pościgu, będącego analogonem poetyckiej rywalizacji. Jest ona przede wszystkim wynikiem zawieszoności opisu. Istnieją bowiem w utworze różne poziomy realności, a tym samym wiele odmiennych strategii nadawczych. Nadrzędną jest uobecniona poprzez motyw filiżanki perspektywa domu. W nim bowiem odbywa się lektura *Listu do Pizonów*. Ambiwalencja przestrzenna nie oznacza

¹²⁶ Horacy, *List do Pizonów*, [w:] *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*, przeł., wstępem i objaśn. opatrzył T. Sinko, Wrocław 1951, BN II 57, s. 89.

¹²⁷ Analiza wiersza jest skróconą wersją fragmentu szkicu. Zob. I. Staroń, *Wiersz jako parodia cytatu. „List do Pi” Krzysztofa Koehlera*, „Prace Literackie” LVII, 2017, s. 96-97.

całkowitego zawieszenia referencjalności. W świecie przedstawionym elementy przyrody ożywionej jak i nieożywionej mogą odpowiadać elementom pozajęzykowym, jednakże ich kontemplacja nie jest główną ideą. W tym miejscu warto przywołać stwierdzenie Wiktora Szklowskiego: „Celem obrazu jest nie ułatwienie nam zrozumienia przedmiotu, lecz wywołanie specyficznego sposobu percepcji tego przedmiotu, stworzenie jego widzenia, nie poznawania”¹²⁸. Przestrzeń wokół bohatera to dominium nieustannej fluktuacji, wszechogarniającego „szumu”. Synestezyjny ciąg wrażeń aktualizuje odmienne porządki skojarzeniowe. Z jednej bowiem strony protagonista znajduje się w przestrzeni arkadyjsko-biblijnej, z drugiej zaś widzi niebezpieczną i okrutną naturę. Również pomiędzy nimi odbywa się ruch, poddany – tak faworyzowanej przez „leśmianowców” intuicji, owemu „szóstemu zmysłowi”, a może wreszcie przecucie własnego sumienia, głosowi Boga w człowieku. Odrzuca zatem „goniec” nie tylko „filiżankę z herbatą”, ale i ukrytą za tym filisterskim cytatem „ubogość intelektualnego poznawania rzeczywistości, dla którego ta ostatnia redukowana jest jedynie do bezwolnej papki wypełniającej pychę rozumu”¹²⁹. A przynajmniej „goniec” dąży do tak zarysowanego ideału odrzucenia, gdyż „ważny jest tylko ruch” (OC 125), bojowanie, właśnie ciągła walka o swój rytm-oddech, który przecież nigdy nie jest dany raz na zawsze. Nie jest i dany być nie może, ponieważ „sugestia ruchu i zmienności nie polega na nazywaniu czynności, wywodzi się zaś z operowania całością mowy”, zaś „czynnikiem ruchu jest sama materialność słów”¹³⁰.

Zamiłowanie do wielu zmiennych rejestrów poetyckich Koehler zaczerpnął także z estetyki barokowej, z sylwiczności, która jest „wszechogarniająca, nie boi się konwenansów i konwencji”¹³¹, potrafi mieszać tragizm z komizmem, wreszcie zaś lubuje się w wielowariantowych konceptach. W tym ożywczym ruchu-oddechu można niekiedy rozpoznać również zamiłowanie do metafory, która – jak chciałby Leśmian – za pomocą mowy nietypowego zestawienia, łączy ze sobą słowa i rzeczy, zaś dzięki określone

¹²⁸ W. B. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2006, s. 110.

¹²⁹ K. Koehler, *Który to jest ten Tycjan? Jan Wolfgang Goethe jedzie do Italii*, „Frona” 1996, nr 1, s. 146.

¹³⁰ M. Głowiński, *O języku poetyckim Leśmiana*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, t. 4: *Zaświat przedstawiony – szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998, s. 98.

¹³¹ K. Koehler, A. Mirek, dz. cyt.

rytmowi przypomina im o pradałnym „powinowactwie”¹³². Oczywiście należy pamiętać, że koncepcje metaforyzacji w twórczości autora *Pieśni wojennych dzieci* na przestrzeni lat nie są jednorodne. Do okresu 1986 – 1991 daje się zastosować interpretację Tadeusza Nyczka zapisaną w roku 1987 w „brulionie”: jest „coś ujmująco staroświeckiego w tej poezji, która wyraźnie chce być taką rzetelną, bogatą, pełną, nie unikającą baroku metafory, pewnej rozlewności konstrukcyjnej liryką”¹³³. Krytyk komentując krajowy debiut czasopiśmienniczy autora obawiał się nawet, że umiejętność komponowania „szerokich i bogatych fraz-metafor” sprawi, iż poeta „zacznie w nich grzęznąć jak na łące, co porosła zbyt bujną roślinnością”, co z kolei zaburzy „najczystsą klarowność obrazu”¹³⁴. Zgoła inaczej rzecz wyglądała w latach 1993 – 1998, kiedy w wielu miniaturach poetyckich Koehler korzysta częściej z możliwości metafor wizualnych, niżli ciekawych słownych zestawień, skłaniając się ku „tekstom graficznym”¹³⁵ oraz skracaniu frazy. Jeśli zatem do tamtego okresu zastosować opis Nyczka, wybrać zeń należałoby głównie myśl „fraz-metafora”. Oczywiście po uprzedniej modyfikacji, gdyż lepiej byłoby powiedzieć obraz-metafora. Albo powrócić do recenzji Mariana Stali z roku 1987, w której za charakterystyczne dla Koehlerowej dykcji uznano

nazywanie sytuacji duchowej poprzez skrótowy, zestawiony z nią obraz, mieszczący się w obrębie jednej frazy – co daje w efekcie styl gnomiczny prawie, esencjalny, bliski uchwycenia świata i postawy wobec niego w postaci poetyckiej definicji (*śmieszna wierność niemożliwym celom*)¹³⁶.

Wówczas tok wierszowy wzmacnia wrażenie przyległości słów i rzeczy. To zresztą też myślenie barokowe, lecz w anturażu gnomy albo sentencji z mistycznego ducha Anioła Ślązaka i Adama Mickiewicza. Znowuż w okresie 2000 – 2019 mieliśmy do czynienia zarówno z powrotem lapidarnej formy we fragmentach tomów *Od morza do morza* (2011) oraz *Kraj Gerazeńczyków* (2017), jak również z onirycznymi kolażami, gdzie najpełniej uwidacznia się barokizująca wielobarwność i odwaga łamania *decorum*.

¹³² M. P. Markowski, *Leśmian...*, s. 96.

¹³³ T. Nyczek, J. Krzos [M. Stala], St. B. [S. Balbus], *Pogodne requiem* [trójgłos o poezji K. Koehlera], „brulion” 1987, nr 2/3, s. 108-109.

¹³⁴ Tamże, s. 109.

¹³⁵ Witold Sadowski pisze: „Tekst graficzny – jest to mechanizm wytwarzający przestrzenną organizację tekstu, podzielonego na linijki, która nie służy potwierdzaniu miar metrycznych”. Zob. tegoż, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004, s. 289.

¹³⁶ T. Nyczek, J. Krzos [M. Stala], St. B. [S. Balbus], dz. cyt., s. 109-110.

Wtenczas symbolistyczny (choć nie tylko!) postulat łączenia słów oraz rzeczy pozostaje właśnie postulatem na poziomie samej metafory, lecz spełnia się na płaszczyźnie rytmu rejestrującego życie w jego przeróżnych przejawach, rytmu wciąż na nowo podejmującego walkę z „pychą antropologiczną”, z gotowymi językami cywilizacji pędzącego pociągu, zbyt ograniczonymi, aby pomieścić polifonię niejednoznacznej rzeczywistości. Tu powracamy do Leśmiana i jego wiary w rytm ocalający: „Fakt życiowy jest bezpowrotny i niepowtarzalny i na tym polega jego tragizm. [...] Rytm jest powrotny i powtarzalny i na tym polega jego weselność”¹³⁷. Tak ujęty byłby tożsamy z samą poezją jako mową odsłaniającą niesamowitość świata, zagubioną w dobie utartych pojęć czasu człowieka zamkniętego za szybą pędzącego pociągu. Obraz ten wraca zresztą w tomie *Kraj Gerazeńczyków* (2017) w ironicznym *Pendolino coming* inspirowanym *Slow train* Boba Dylana (OC 404-405). Tutaj ujawnia się kolejna nić łącząca Koehlera z Leśmianem. Do obu bowiem pasuje określenie „poeta przemian”, jakiego użył Wacław Borowy w kontekście Mickiewicza, „mając na myśli przemiany, jakim podlegają jego postaci, od Konrada Wallenroda do Jacka Soplicy”¹³⁸. Za Michałem Pawłem Markowskim moglibyśmy je również rozszerzyć, poprzez analogię do autora *Dziejby leśnej* nazywając krakowskiego brulionitę „poetą wcieleń, niedowcieleń i odcieleśnień”¹³⁹.

Jako się rzekło, dzieje Koehlerowego upiора-partyzanta są po trosze dziejami bohatera romantycznego, zaś całościowy ogląd tej poezji pozwala rozpatrywać ją jako wierszowaną narrację, której wielogłosowa, niekiedy nawet wprost operowa fabuła przypomina Mickiewiczowe *Dziady*. Barokowa zasada *varietas* łączy się z synkretyzmem gatunkowym, mocno akcentującym momenty sceniczno-muzyczne, widoczne zwłaszcza w tomach wydanych po roku 2003. Poczynając od *Trzeciej części* – będącej początkiem zarówno „trzeciej części” twórczości, jak i „trzeciej części” Koehlerowych *Dziadów* – wierszowanie zostaje poddane silnym wpływom dramaturgicznym, których punktem dojścia stają się dwa libretta napisane dla Eugeniusza Knapika (2014, 2016), powieść *Wnuczka Raguela* (2014), a także niedokończony i niepublikowany dramat o Żołnierzach Wyklętych¹⁴⁰. Stąd też tytuł poematu *Trzecia część* zawiera w sobie ważną programową

¹³⁷ B. Leśmian, *U źródeł rytmu*, [w:] tegoż, *Szkice literackie...*, s. 73.

¹³⁸ M. P. Markowski, *Leśmian...*, s. 98, przyp. 21.

¹³⁹ Tamże, s. 98.

¹⁴⁰ *Wiersz to jest potok...*, s. 6.

deklarację wejścia w „trzecią” – (romantyczno-) neoawangardową fazę poezjowania. W takim ujęciu pierwsze dwa okresy przypadły na lata 80. i 90. Faza poetyki neoklasycystycznej to czas począwszy od czasopiśmienniczego debiutu w „Zeszytach Literackich” i w „brulionie” w roku 1987¹⁴¹, poprzez niskonakładowy, drugoobiegowy tomik *Napis* (1989) aż do oficjalnego debiutu książkowego pt. *Wiersze*, który miał miejsce w roku 1990. W istocie datę początkową możemy przesunąć na rok 1986, bowiem inskrypcja „Wielki Piątek 1986” widnieje pod *Sonetem dla Kingi* z tomu *Napis*. Chronologia zapoczątkowana w roku 1986 jest o tyle słuszna i poręczna, o ile zbiega się nie tylko z datowaniem samych wierszy, lecz także z momentem powstania „brulionu”¹⁴².

Niejednolitość gatunkowo-kompozycyjna wskazuje wyraźnie na fascynację formą neoawangardowego poematu Andrzeja Sosnowskiego, operowego i operetkowego libretta, śpiewogry¹⁴³, kolażowego misterium w stylu Thomasa Stearnsa Eliota, oratorium, a nawet piosenki (*Pieśni wojennych dzieci*, 2016). Koehler zdradza predylekcje do tworzenia szachulca fonicznego opartego o krzyżowo-schodkową grę asonansów zaczerpniętą z polskiej poezji barokowej i amerykańskiego rapu, składającą się razem na bogatą instrumentację. Na specyficzną „schodkową” orkiestrację w twórczości autora *Kraju Gerazeńczyków* po raz pierwszy zwrócił uwagę Dariusz Pawelec. W 1991 roku na łamach „Kresów” krytyk pisał o krakowskim brulionie:

W jego pozornie regularnych wierszach często gości przerzutnia. Poeta oddaje honory całej poetyckiej przeszłości i jednocześnie, ironicznie się z niej naigrywa. Jak np. z zasad rozmieszczenia i funkcji rymów. [...] Rym, który nie zechciał być tu ani inicjalnym, ani końcowym, nie dał się również zamknąć jako wewnętrzny – średniówkowy. Wyzwolony z sugerowanych ograniczeń ułożył się w zdyscyplinowaną, regularną, nową konstrukcję¹⁴⁴.

Maciej Urbanowski we wstępie do drugiej antologii utworów krakowianina, wydanej w 2013 roku nakładem oficyny Hachette w monumentalnej serii *Poezja Polska*, tę specyficzną polifonię tłumaczył następująco:

¹⁴¹ K. Koehler, *Kraków, Pochwała scholastyki, Klasztor cystersów. Mogiła, Elegia, Pani Stefanii P.*, „brulion” 1987, nr 2-3, s. 104-107.

¹⁴² Zob. hasło „brulion”, [w:] P. Dunin-Wąsowicz, K. Varga, *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, Warszawa 1995, s. 20.

¹⁴³ K. Koehler, A. Mirek, dz. cyt.

¹⁴⁴ D. Pawelec, „Szyk” i „skowyt”..., s. 88.

Wędrowka, a szerzej ruch, zmiana to istotne elementy doświadczenia świata wpisanego w wiersze Koehlera, który pisze gdzieś, że „ważny jest tylko ruch” albo że „ruch jest spełnieniem męstwa”. Ruch jest też cechą poezji Koehlera, budowanej z napięć, kontrastów, dysonansów, oksymoronów... Bo taka, dynamiczna, poszarpana, połamana bywa rzeczywistość w poezji autora *Partyzanta prawdy*. Jak u awangardzisty Czechowicza, jak u katastrofistów Miłosza, Sebyły czy Gajcego, rozpięta jest ta liryka między arkadią i apokalipsą, ładem i chaosem, [...] jasnością i ciemnością¹⁴⁵.

Przytoczmy wreszcie fragment posłowania do tomu wierszy z lat 1989 – 2019 zebranych pod wspólnym tytułem *Obce ciało*:

Wybiera więc twórca strategię tradycjonalizmu awangardowego, którą sam określa jako „progresywny klasycyzm”. Kiedy księgi „zetlałym drukiem bezzębnie mlaskają” (*Lwów*), okazuje się, że autor to najpełniej poeta formy przesuniętej, formy poruszonej, a więc przechodniej i wędrownej. Zupełnie tak jak rymy w jego wierszach raz wyszedłszy z końca wersu – wędrują po całej strofie, tworząc konsekwentnie różnego rodzaju układy „schodkowe”, sieć spółbrzmień, w której gra dźwięku wchodzi w subtelne alianse z grą znaczeń¹⁴⁶.

Aby choć skrótowo wykazać, że to stałe cechy Koehlerowej dykcji, zestawmy ze sobą fragmenty trzech poetyckich opisów, reprezentatywne zarówno dla okresu wielokrotnych debiutów, jak i dla dojrzałej twórczości. Oczywiście reprezentatywne dla dłuższych miar składniowych, w których najpełniej uwidacznia się *flow* nieograniczonej wyobraźni z *chart* wersu¹⁴⁷ (wszystkie podkr. moje):

Wkroczyliśmy butnie w przepychu
Zmęczenia, które pełnym spojrzeniem
Zamieszkuje oko; oddech szelestem
Owionął sklepienia i suchy kaszel
Słów przeorał powietrze; opiewaliśmy
Piękność ram złoconych i szkieł
Kolorowych żywy blask; jak na wietrze nasze
Cienie się chwiały, burzące symetrię.
Katedra nie uczyła nas pokoru,
W majestacie ciała, w pięknym
Ładzie rąk, osadzeniu głowy
Pozostawało tylko – porównanie –

¹⁴⁵ M. Urbanowski, *Wstęp*, [w:] K. Koehler, *Antologia*, wybór K. Koehler, wstęp M. Urbanowski, Warszawa 2013, s. 10-11.

¹⁴⁶ I. Staroń, *Brudnopis Wielkiej Całości*, OC 466.

¹⁴⁷ Zob. A. Sosnowski, *O poezji „flow” i „chart”*, [w:] tegoż, *Najryzykowniej*, Wrocław 2007, s. 68.

Lekeja starych mistrzów średniowiecza:
Szum lasu, nieba dach, paląca się **świeca**
I wiedza jasna o mocy człowieka.

(*St. Sebald. Nürnberg*, OC 29)¹⁴⁸

Ktoś, może z litości, kiedyś, może **zmarły**
Mąż (choć w to nie wierzę), albo, jak już **zamarzył**
w rowie w okolicy **domu**, i nie wiadomo
jakie skargi jego przyjął miękki **śnieg**; nie *było*
jakoś zimno wtedy, **śnieg** tajał, nie *dało*
się **przeiść**. Zatem później, może sąsiad, albo
Inny ktoś, przecież tego nie wiem, gościem
Jestem, za chwilę odejdę, pierwszy raz **po**
Tylu latach sąsiedztwa wpuszczony za próg.

(*Dom na wzgórzu*, OC 400)

W dali może światło, lecz tutaj
Wokół jak w jakimś **półmroku**.
Co ciężar jakiś każe dźwigać
W oku. Tak. Ciężkie spojrzenie
I do domu droga daleka, **lecz**
Zapamiętana. Bo większość **rzeczy**
Wraca do mnie, jak **zadana**
Rana; jak refren, powtórzenia,
Echo. Jam ciężar, oni
Lekkość. Spełnienie –
Nadzieje. Osadza się
W powietrzu kształt
I zaraz wietrzeje. [...]

(*Obce ciało*, OC 461)

Koehler jako źródło sieciowej, ale też głęboko ironicznej architektoniki wiersza o skomplikowanym układzie współbrzmień wskazuje twórczość dawnych Sarmatów. Wśród nich wymienia Klemensa Bolesławiusza, Hilariona Fałęckiego, Karola Mikołaja

¹⁴⁸ Pierwodruk: „Kresy” 1990, nr 2/3, s. 59.

Juniewiczza, a nade wszystko Waclawa Potockiego¹⁴⁹. Jako formalną inspirację podaje również wiersze Jamesa Merrilla w przekładzie Stanisława Barańczaka¹⁵⁰ na równi z twórczością amerykańskiego rapera-poety Marshalla Mathersa – szerzej znanego jako Eminem¹⁵¹. Zwłaszcza w utworach artysty znanego również jako Slim Shady Koehler docenia „niezwykle gęstą rymiczność i rytmiczność”, „pewien rodzaj nieustannej gry słów, np. *put anthrax on a Tampax*”, która tworząc układy sieciowe przypomina „pajęczynę”¹⁵². To właśnie

taka przygoda poetycka: zobaczyć, ile się pociągnie na jednym rymie albo na jednym skojarzeniu jak daleko się dojdzie. A poza tym ja zauważyłem, że robię to w sytuacjach szczególnie dramatycznych. Kiedy coś w wierszu ważnego się dzieje, podmiot to trochę zagaduje i wówczas tę sieć rozsuwa wokół siebie. [...] Poza tym to daje taką radość, takie chwile wythnienia, że człowiek sobie może odpłynąć, pojechać, odlecieć gdzieś. [...] wiersz to jest potok, leci jak lawina, kaskada...¹⁵³

Założenie nieustannego przekraczania raz obranej dykcji łączy się z ewolucją postawy bohatera stającego się coraz bardziej samym językiem poetyckim¹⁵⁴, mocno uwikłanym w performatywny monodram rozgrywany na scenie wiersza, który sam Koehler określił mianem „próby ognia”¹⁵⁵. W związku z tym niezwykle trudno byłoby wybrać do hipotetycznej antologii poezji współczesnej zaledwie kilka utworów charakterystycznych dla Koehlerowskiej dykcji. Aby taka selekcja okazała się w pewnej mierze reprezentatywna, należałoby dokonać wyboru nie tylko najistotniejszych wierszy z każdego tomu, ale również wziąć pod uwagę wewnętrzne zróżnicowanie formalne poszczególnych książek. Naczelną zasadę poetyki można określić jako „nowy tomik – nowy język”. Każdy nowy wiersz staje się zatem nową próbą ognia, kolejnym wykresem kardiogramu lirycznego pulsu. Nie jest więc poeta programotwórcą naiwnym. Powiada, iż poszukiwanie rytmu

¹⁴⁹ K. Koehler, A. Mirek, dz. cyt.

¹⁵⁰ K. Koehler, *Kijanka czyli historia poezji ze wskazaniem na zwycięzcę: Merrill – Barańczak – polski wiersz klasyczny*, „brulion” 1992, nr 19 A.

¹⁵¹ *Wiersz to jest potok...* s. 7.

¹⁵² Tamże, s. 7.

¹⁵³ Tamże, s. 7.

¹⁵⁴ *Doświadczyłem Istnienia...*, s. 79.

¹⁵⁵ Tamże.

To jest ta mordercza-piękna-zachwycająca dialektyka naszego istnienia w świecie: będąc w-, nieustannie dążyć do przekroczenia bycia w-, ze świadomością pokorną, że gdyby nie bycie w-, nie mielibyśmy szansy wykraczać poza bycie w-¹⁵⁶.

Stąd bierze się niemal stale obecna w Koehlerowej dykcji sytuacja **lingwistycznego agonu**, walki z samą materią języka, a także z biegiem lat coraz bardziej zauważalna wielogłosowość i wielopodmiotowość. Tylko bowiem podejmując „partyzancką potyczkę” na terenie językowego „wroga”¹⁵⁷ można wyjść poza „programową klatkę” pędzącego wagonu, zerwać z taktem pociągu-metronomu, warunkowanym pychą człowieka jako „jedynego” władcy wszechświata, zaś wsłuchując się w rytm własnego tętna oraz oddechu wolno w wędrówce po długim polu łopianów odnaleźć „mniszą pokorę”. Tym samym więc przywrócić pradawny stan pełnego zjednoczenia ze światem. Albo chociaż unaocznić „prześwit prawdziwego Bycia: Jezusa Chrystusa”, jak powiedział sam autor tytułując się mianem „chrześcijańskiego heideggerysty”¹⁵⁸. Poeta spełni swoje zadanie oczywiście nawlekając wyrazy na „sznur rytmu”¹⁵⁹, a zatem powracając do „raju utraconego”¹⁶⁰, w którym słowa przystawały harmonijnie do słów, ale także do rzeczy, zaś podział natura i kultura był zupełnie nieprzydatny, bowiem w pierwotnym ładzie nie istniał język ludzkiej abstrakcji, niekończące się kategoryzowanie. Dlatego też rytmizacja okazuje się kolejnym sposobem chrystoformizacji. Władysław Panas w eseju *Sztuka jako ikonostas* streszczając poglądy Pawła Florenskiego pisze:

Sytuacja w Ogrodzie przedłuża jakby Boską homeostazę. Byt rajski to całość składająca się z człowieka i przyrody. Człowiek i natura – powiada Florenski – „Są to niesprowadzalne do siebie, zarazem nierozłączne dziedziny bytu. Jest to stan pierwotnej harmonii tego, co wewnętrzne, z tym, co zewnętrzne”¹⁶¹.

Zbieżne to oczywiście z myślą Leśmiana wyrażoną chociażby w szkicu *Rytm jako światopogląd* (1910), w którym znajdujemy passus o „tajemnej łącznicy, tajemnym

¹⁵⁶ Doświadczylem Istnienia..., s. 81.

¹⁵⁷ Tamże.

¹⁵⁸ Tamże, s. 76.

¹⁵⁹ B. Leśmian *Poeta*, [w:] tegoż, *Poezje wybrane...*, s. 178.

¹⁶⁰ B. Leśmian, *Rytm jako światopogląd*, [w:] tegoż, *Szkice literackie...*, s. 68.

¹⁶¹ W. Panas, *Sztuka jako ikonostas*, [w:] tegoż, *W kręgu metody semiotycznej*, Lublin 1991, s. 138.

pokrewieństwie”¹⁶² słów oraz rzeczy.

W kontekście Leśmianowym nie jest również przypadkiem, że pragnienie powrotu do „mowy łopianu” Koehler realizuje w programowo antyurbanistycznej przestrzeni, co jest pewnym ewenementem na tle całej „brulionowej” formacji. O ile Marcin Świetlicki wyznaje „chodzę po mieście”¹⁶³ (i tę miejsko-flanerowską kondycję możemy uznać za jego stałą cechę), o tyle partyzant prawdy chodzi po polu, niekiedy wspina się na wysoką górę, jeździ pociągiem, ale już z rzadka wstępuje do lasu. Zupełnie tak, jakby być bliżej prajedni, ale też bliżej biblijnej pustyni jako miejsca próby oznaczało „wyjść na przestrzeń” (*Wyjść na przestrzeń*, OC 353), otwartą, ograniczoną jedynie linią horyzontu. Oczywiście proste przeciwstawienie Koehlera – poety pejzażu polnego, Świetlickiemu – poecie miasta, jakby przez analogie do niegdysiejszej różnicy Przyboś – Peiper¹⁶⁴, może okazać się zbytnim uproszczeniem. Będzie tak, jeśli uznamy, że – podobnie jak w przypadku międzywojennej awangardy – przestrzeń niezależnie od swych powiązań urbanistycznych ulega w twórczości brulionitów psychizacji oraz dynamizacji¹⁶⁵, zmierzając w stronę krajobrazu duszy. Zdaniem Janusza Sławińskiego już sama metafora „zaciera granicę oddzielającą świat zewnętrzny podmiotu od jego świata wewnętrznego”¹⁶⁶. Nie zmienia to faktu, że miasta pojawiają się w tej poezji raczej przygodnie, w minorowej tonacji (wyjątkiem jest utrzymany w poetyce klasycystycznej widokówki Kraków), co ma oczywiście swoje rytmiczno-oddechowe uzasadnienie:

Nad rzeki brzegiem
Pośród wrzasku miast
Requiem pogodne
Nieustanne trwa

(*Klasztor cystersów. Mogiła*, OC 24)

Nieustanne trwa właśnie rytm poetyckiego rytmu-oddechu, uniwersalny, pierwszy język rajskiej prajedni, z dala od stechnicyzowanego „wrzasku miast”. Marian Stala w 1987 roku na łamach „brulionu” upatrywał uobecnienia tej właściwości przede

¹⁶² B. Leśmian, *Rytm jako światopogląd*, [w:] tegoż, *Szkice literackie...*, s. 68.

¹⁶³ M. Świetlicki, *Opluty*, [w:] tegoż, *Wiersze...*, s. 150.

¹⁶⁴ S. Jaworski, *U podstaw awangardy. T. Peiper. Pisarz i teoretyk*, Kraków 1968, s. 132.

¹⁶⁵ E. Wróblewska, *Awangarda i Leśmian*, „Prace Polonistyczne” 1974, nr 30, s. 105.

¹⁶⁶ J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Wrocław 1965, s. 160.

wszystkim w figurze paradoksu, konflikcie planów ideowych. Jego zdaniem kulturowy pielgrzym jest tutaj widziany jako współczesny barbarzyńca (to Herbertowskie), który nie potrafi (nie chce?) sprostać dziedzictwu przeszłości, a i owa próba okazuje się częstokroć godnym potępienia eskapizmem. Według autora *Chwil pewności* wewnętrzne rozdarcie podmiotu najlepiej określa „chrześcijańska i Mozartowska metafora”¹⁶⁷ „requiem pogodne”, pochodząca właśnie z utworu *Klasztor cystersów. Mogiła*. Tworząc cyzelowaną neoklasyczną „widokówkę”¹⁶⁸ „o pomniku wiary, która przetrwała setki lat”¹⁶⁹ z dala od zmiennych koniunktur historycznych, Koehler po raz kolejny sięga do wielkiej tradycji, choć czyni to nie bez ironii, dlatego też Andrzej Kaliszewski nazywa jego propozycję „klasycyzmem rezygnacyjnym”¹⁷⁰. Jednak wzorem Herberta nie jest to ironia integralna. Dotyczy bowiem harmonijnej formy – „sylabotonicznej klatki”¹⁷¹ – nie zaś „niewzruszonych wartości”¹⁷². „Requiem” neoklasyczej, numerycznej frazy jest „pogodne”, ponieważ pożegnanie z określoną konwencją mówienia nie oznacza rezygnacji z „władzy nazywania rzeczywistości”¹⁷³. Przeciwnie – w dobie chaosu końca lat 80. wydaje się rzeczą nieuniknioną i dla samej dykcji korzystną, a więc legitymującą ją jako próbę mówienia własnym głosem o swoich czasach, nie zaś kolejną stylizację, imitację albo emulację. Próbę o tyleż autentyczną, o ile dziejącą się nie w zaciszach gabinetów od poetyk sformułowanych, lecz rozgrywaną *hic et nunc*, niejako na „żywej” tkance wiersza, w nieustannym dialogu z formą i ze swoim lirycznym podmiotem-poetą¹⁷⁴ (albo chociaż autorem wewnętrznym). To znowu myślenie bardzo „brulionowe”, dostrzegalne przecież z podobnym natężeniem i u „trzech Marcinów” – Barana, Sendeckiego, Świetlickiego – i u Jacka Podsiadły, którego Koehler uważał *nota bene* za najzdolniejszego¹⁷⁵. Dodajmy,

¹⁶⁷ T. Nyczek, J. Krzos [M. Stala], St. B. [S. Balbus], dz. cyt., s. 110.

¹⁶⁸ A. Kaliszewski, „*Błądziłem po parku*”..., s. 497.

¹⁶⁹ P. Wilczek, *Otacza nas Duch*, „Nowe Książki” 1997, nr 6, s. 36.

¹⁷⁰ A. Kaliszewski, „*Błądziłem po parku*”..., s. 497.

¹⁷¹ *Doświadczyłem Istnienia...*, s. 77.

¹⁷² I. Staroń, *Brudnopis Wielkiej Całości*, OC 468.

¹⁷³ S. Barańczak, *O pisaniu w obcym języku...*, s. 216.

¹⁷⁴ A. Grabowski, *Głosu ludzkie...*, s. 9.

¹⁷⁵ Zob. m. in. *W cieniu doświadczenia. Z Krzysztofem Koehlerem rozmawiają Jerzy Borowczyk i Wiesław Ratajczak*, „Czas Kultury” 1994, nr 3 (51), s. 33.

że ta rozmowa z formą, o formie, a przede wszystkim w formie¹⁷⁶ rozgrywa się w *Klasztorze cystersów* w wierszu sylabotonicznym, co przecież u poety uparcie śledzącego możliwości „rozbijania tworzydeł” jest rzeczą zgoła niespotykaną.

Świątynia jako program mickiewiczowskiego poszukiwacza oddechu. Parodia cytatu

W książce *Niebawem spadnie błoto, czyli kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej* Rafał Grupiński oraz Izolda Kiec wskazywali, że poeci lat 90.

oskarżani o oharyzm, o uzależnienie od pokolenia '68, o imitatorstwo, tak naprawdę niewiele mówią o swoich wzorach i autorytetach. Owszem, wszyscy czytali Miłosza, Herberta, Brodskiego, Venclovę, Audena, Zagajewskiego, Barańczaka, Krynickiego, ale zapytani o ważnego poetę dla swej generacji, zgodzą się tylko przy jednym nazwisku: Mickiewicz. Mickiewicz – prawodawca i przewodnik duchowy¹⁷⁷.

Zdaniem Piotra Śliwińskiego „honory gospodarza”¹⁷⁸ w tej części domu-tradycji pełnił przede wszystkim Koehler. Nie dziwi więc fakt, że punktem wyjścia poszukiwań oddechu w dobie „międzyepoki” przełomu okazuje się dlań doświadczenie lekturowe wędrówki krymskiej, szerzej zaś – **przeżycie mickiewiczowskiej semiosfery**¹⁷⁹. 1 lipca 1990 roku na łamach „Tygodnika Literackiego” ukazał się wiersz-manifest, którego wygłos brzmiał:

[...] tak akurat musi
być, jak jest lub będzie:
oddech, Czatyrdach, burzan, wers.

(podkr. moje, OC 46)¹⁸⁰

Strofy *Świątyni* – bo o niej mowa – są oczywiście wcześniejsze, jednak to właśnie około roku 1990 wszedł Koehler w rolę głównego, obok Marcina Świetlickiego,

¹⁷⁶ Michaił Bachtin pisał: „Forma stanowi wyraz aktywnego wartościującego stosunku twórcy – autora i odbiorcy (współtworzącego formę) do treści; wszystkie składniki utworu, w których możemy odczuć siebie, swoją wartościującą treść aktywność i w których ta aktywność przewyższa materialność, należy zaliczyć do formy”. Zob. tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 66.

¹⁷⁷ R. Grupiński, I. Kiec, *Niebawem spadnie błoto, czyli kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej*, Poznań 1997, s. 29.

¹⁷⁸ P. Śliwiński, *Tradycja, czyli wariant*, [w:] tegoż, *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002, s. 223. Zob. też M. Jaworski, *Inny romantyzm (w polskiej poezji ponowoczesnej)*, [w:] *Romantyzm w lustrze postmodernizmu (i odwrotnie)*, red. W. Hamerski, M. Kuziak, S. Rzepczyński, Warszawa 2014, s. 158.

¹⁷⁹ E. Balcerzan, *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Toruń 2013, s. 240.

¹⁸⁰ Pierwodruk: „Tygodnik Literacki” 1990, nr 3, s. 11.

rozmówcy autora *Dziadów* w generacji młodej podówczas liryki¹⁸¹. Końcowe sformułowanie „że tak akurat musi / być, jak jest lub będzie” wiązać można, zarówno na płaszczyźnie treściowej jak i formalnej, z Horacjańskimi „słowami spełnionego życzenia”¹⁸², które Koehler przywoływał niegdyś w kontekście języka objawień, a także dykcji Mickiewiczowskiej. Co więcej, triadę „być – jest – będzie” daje się odczytać jako parafrazę biblijnego „Jestem, który Jestem”. Proweniencję Boskiego ładu końcowej enumeracji także odnajdziemy w interpretacji podejmowanej przez autora *Partyzanta prawdy*:

Mickiewicz pojechał na Krym, żeby się zupełnie przekształcić. I w tym ostatnim sonecie dochodzi do wniosku: *Przecież w moim doświadczeniu życiowym przegląda się cała rzeczywistość, nie jestem jakimś strzępem, tutaj jest wszystko, Bóg także*¹⁸³.

Chcąc zamieszkać w wieszczu jak w „KATEDRZE”¹⁸⁴, Koehler swój manifest nazywa *Świątynią*, a już ów tytuł okazuje się cytatem z długiej tradycji mickiewiczologii. W warstwie literalnej nawiązuje do sonetowej „lampy Akermanu”, a więc metafory „latarni morskiej na minarecie akermańskiego meczetu”¹⁸⁵. „Świątynią” byłby i sam Krym – „Wschód w miniaturze”, i arcydziełne *Stepy akermańskie*. Stanisław Pigoń określił ich autora mianem „architekta”, który wzniosłszy „wieżę-dzwonnicę” „zakończył ją udatną stylową kopułą”, następnie zaś „w nagłym uniesieniu twórczym odrzucił tamto wiązanie szczytowe, a wieżę uwieńczył śmigłą, strzelistą iglicą”, dzięki czemu „świątynia” uzyskała „podnioślejszy wyraz i sens”¹⁸⁶. Podążając za badaczem bohater mówi „Nic tu ująć ani dodać. Utwór osiągnął maksimum wyrazu”¹⁸⁷, pisząc w ostatniej strofie „że tak akurat musi / być, jak jest lub będzie”. Pigońskie intuicje w swej interpretacji Koehlerowego kolażu wykorzystał następnie Maciej Urbanowski, wiążąc

¹⁸¹ K. Trybuś, *Pytanie o tradycję*, „Nowy Nurt” 1995, nr 9, s. 1. Zob. też J. Klejnocki, J. Sosnowski, dz. cyt., s. 135.

¹⁸² K. Koehler, *Nie jesteśmy sami*, „Frona” 1996, nr 6, s. 92.

¹⁸³ *Doświadczyłem Istnienia...*, s. 34.

¹⁸⁴ P. Śliwiński, *Tradycja, czyli wariant...*, s. 223.

¹⁸⁵ Zob. A. Mickiewicz, *Wybór poezji*, t. 2, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1986, BN 66 I, s. 80, przyp. 8; A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, t. 1, cz. 2, *Wiersze 1825-1829*, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1972, s. 155.

¹⁸⁶ S. Pigoń, *Jak Mickiewicz tworzył*, [w:] tegoż, *Zawsze o Nim. Studia i odczyty o Mickiewiczu*, Kraków 1960, s. 272.

¹⁸⁷ Tamże.

jego kompozycję z architekturą muzycznej fugi. Autor *Romansu z Polską* pytał zatem, czy celem „wędrówki słowa”, gry „wewnętrznych ech, odbić, rozigranej semantycznie, wieloznacznej” nie byłyby

jeden, doskonały arcy-wiersz „świątynia”, taki jak *Stepy akemańskie* Mickiewicza, wiersz-absolut, który „językiem śpiewu pod czernią i gwiazdami” (***) *Nowy język...* uwieczniałby i uświęcał rzeczywistość, „usynawiając” ją swą poetycką mocą?¹⁸⁸

Powstanie utworu, w którym rozpoczyna się droga poszukiwania arcy-wiersza zbiega się w czasie z odnalezieniem po ponad stu latach jednego z bohaterów Koehlerowskiej *Świątyni*. W 1989 roku mieszkający w niemieckim Bitburgu bibliofil Tomasz Niewodniczański nabył do swej kolekcji legendarny Album Moszyńskiego¹⁸⁹, a więc raptularz, jaki miał ze sobą Mickiewicz w trakcie podróży krymskiej.

Poznałem stepowego podróż oceanu
Żeglowałem i w suchych stepach oceanu
Wjechałem w suchego stepu oceanu
Okrążyły mnie stepy na kształt oceanu
Adam Mickiewicz

Mucha. Świt. Zmierzch. Jakiś
pagórek w tle. Wiersz.
Możliwe że dwa razy się
nie zdarza ten sam dźwięk.

Ta sama fraza tkwi tam,
gdzie rytm dodaje krwi
biegowi sens, chociaż
czy ja wiem? Drzwi

uchylone, zrzędzi mucha,
a ręka kreśli nieustannie,
jakby INACZEJ było
tylko NIE i NIC innego.

Chociaż „Wpłynąłem”, „przestwór”,
„stepy”, ptaki (żurawie?), Mirza,

¹⁸⁸ M. Urbanowski, „Partyzant prawdy” *Krzysztofa Koehlera*, „Arcana” 1997, nr 4, s. 153.

¹⁸⁹ Zob. hasło „Album Moszyńskiego”, [w:] M. Piechota, J. Lyszczyna, *Słownik Mickiewiczowski*, Katowice 2000, s. 14.

pulpit, ręka, mucha,
skraj lasu, dusza

raz dzieją się, to
pewnie tylko o to
chodzi, żeby spro-
wadzić do konsekwencji

prostej wszelki byt i
rytm: że tak akurat musi
być, jak jest lub będzie:
oddech, Czatyrdach, burzan, wers

(OC 46)

Na podstawie biografii Mickiewicza możemy przypuszczać, że akcja toczy się pod koniec roku 1825 w Odessie, zaś „ręka kreśli nieustannie” utwór zwany podówczas *Podróżą do Akkermanu*¹⁹⁰. Zarówno „fabuła”, jak i autorskie komentarze, wskazują, że to właśnie odnaleziony w 1989 roku pugilares byłby **archetypem brulionu**, Księgiszparału. Album, nad którym „zrzedzi mucha” zawiera autografy czterdziestu pięciu utworów z lat 1823 – 1828¹⁹¹, w tym cykl sonetów. W 1898 roku Bronisław Gubrynowicz zanotował, że zeszyt ma sto czterdzieści cztery strony, w tym dziewięćdziesiąt dziewięć zapisanych, zaś „po stronicy czwartej wydarto jedną kartkę, a po stronicy dziewiątej dwie”¹⁹². Początkowe, staranne zapisy, od karty dziesiątej zmieniają się „w roboczy notatnik, w którym Poeta w zależności od nastrojów i spraw bieżących wpisuje pierwsze rzuty utworów”¹⁹³. Maria Danilewicz Zielińska podkreślała: „znaczy tu bowiem wszystko: charakter pisma, kolor i gęstość atramentu, sposób przycinania gęsiego pióra”¹⁹⁴. Nieprzypadkowo więc z takich Mickiewiczowskich marginaliów wydobywa Koehler swoje motto. Aktualizacja szeroko pojętego kontekstu intertekstualnego sprawia, że podmiot jawi się tutaj jako **filolog-analityk-bibliofil**, zaś sama *Świątynia* należy do tego typu wierszy, których paradygmat sięga do **klasycyzmu**

¹⁹⁰ A. Mickiewicz, *Dziela wszystkie*, t. 1, cz. 2, *Wiersze 1825-1829...*, s. 149.

¹⁹¹ M. Danilewicz Zielińska, *Mickiewicziana i album Moszyńskiego*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 1989, s. 70.

¹⁹² B. Gubrynowicz, *Album Piotra Moszyńskiego*, „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”, t. 6 (1898), s. 5.

¹⁹³ M. Danilewicz Zielińska, dz. cyt., s. 71.

¹⁹⁴ Tamże, s. 72.

tematu¹⁹⁵. Według Andrzeja Kaliszewskiego takie peregrynacje autora *Nieudanej pielgrzymki* „po miejscach i mitach”, nie stanowią typowych „neoklasycznych «widokówek»”, ale zawierają także „erudycyjno-przyczynkarskie **głosy do biografii historycznych**”, a więc „nie jednostkowe portrety, ale takie Poundowskie «persony», odsyłające swoim przykładem ku ideom, treściom pozaczasowym”¹⁹⁶. Tym samym mickiewiczowski liryk z lipca 1990 roku sytuuje się w kręgu – jak pisze Edward Balcerzan – „wielkiej interpretacji” „wielkiej sylwy literatury narodowej”¹⁹⁷, a więc w wielopodmiotowej „składnicy świadectw recepcji ważnego w dziejach sztuki słowa”¹⁹⁸.

Również losy bohatera lirycznych rozważań, a więc Albumu Moszyńskiego to dzieje prawdziwego, wielogłosowego „romansu z tekstem”¹⁹⁹, zapis ciągłego gubienia i odnajdywania, historia „łotrzykowska” rękopisu, którego niemal nikt nie widział, o którym zaś, pomimo braku konfrontacji wiedzy z empirią, rozprawiono nad wyraz często. Już wszakże w 1898 roku pierwszy wydawca odesko-krymskiego pugilaresu Bronisław Gubrynowicz posłużył się topiką wspólną dla edytorów dzieł ważnych a zaginionych:

Cztery lata po śmierci Mickiewicza postanowiono wydać zupełny zbiór dzieł twórcy *Pana Tadeusza*. Wydawcy – a byli nimi Julian Klaczko i Eustachy Januskiewicz – zwrócili się wówczas z publiczną prośbą o nadsyłanie autografów poety. Niewiele wprawdzie przysłano rękopisów, ale pomiędzy zebranymi było nader ciekawe album z poezjami Mickiewicza z czasów odeskich, moskiewskich i petersburskich. Posiadaczem jego był powszechnie znany i zasłużony mąż: Piotr hr. Moszyński, w wydaniu więc korzystając z albumu nazwano je albumem Piotra Moszyńskiego. W następnych edycjach dzieł poety powoływano się niejednokrotnie na album i podawano warianty i odmianki tekstowe, posługując się jednak jedynie wydaniem paryskim z r. 1861. [...] **Po Klacze i Januskiewicz**u nikt albumu do rąk nie wziął i dopiero w roku 1895 z polecenia Towarzystwa lit. im. A. Mickiewicza udałem się do Krakowa i zająłem się ponownym zbadaniem rękopisu (podkr. moje)²⁰⁰.

¹⁹⁵ A. Kaliszewski, *Klasykujący o 'haryści? O 'haryczni klasycy?*, „Akcent” 2000, nr 1-2, s. 187.

¹⁹⁶ Tamże.

¹⁹⁷ E. Balcerzan, *Literackość...*, s. 240.

¹⁹⁸ Tamże, s. 239.

¹⁹⁹ Zob. J. Błoński, *Romans z tekstem*, Warszawa 1981.

²⁰⁰ B. Gubrynowicz, dz. cyt., s. 3-4.

Zatem punktem wyjścia czyni Koehler wyznanie Gubrynowicza o znaczącej nieobecności Albumu Moszyńskiego, która to nieobecność u progu lat 90. XX wieku okazuje się odczuwalna w podobnym stopniu, co w dobie Młodej Polski. Więcej nawet – wikłając swego czytelnika w intertekstualną grę, poeta stawia go niejako w roli współczesnego „Gubrynowicza” podejmującego badanie legendarnych, jednak znanych głównie z odpisów – mickiewiczianów. Gest to wielce znaczący, wskazujący bowiem na fakt, że poszukiwanie właściwego rytmu-oddechu należy rozpocząć nie od penetracji lekturowych centrów, lecz z rzadka odwiedzanych brulionów:

Poznałem stepowego podróż oceanu

Żeglowałem i w suchych stepach oceanu

Wjechałem w suchego stepu oceanu

Okrążyły mnie stepy na kształt oceanu

Adam Mickiewicz

Czterowiersz, pomimo że podpisany sygnaturą „Adam Mickiewicz”²⁰¹, wydaje się z początku fragmentem tekstu utrzymanym w duchu *parodiae mickiewicziana*, autorską kompilacją fraz naśladujących styl wieszcz²⁰². Komponując tak specyficzne motto Koehler nawiązuje niejako do konwencji ułomków satyrycznych, które krytycy nieprzychylni *Sonetom krymskim* ogłaszali we współczesnej romantykom prasie²⁰³. W tym znaczeniu wielopiętrowa gra z epigrafem zyskuje cechy stylizacji historyzującej, wprowadzającej czytelnika w realia czasów podróży krymskiej. Wrażenie osobności, **chwyt autentyku**, wzmacnia brak edytorskiej ramy metatekstowej wskazującej, iż mamy

²⁰¹ We wcześniejszych redakcjach było to „A. Mickiewicz”. Zob. K. Koehler, *Świątynia*, „Tygodnik Literacki” 1990, nr 3, s. 11; tegoż, *Świątynia*, [w:] tegoż, *Wiersze*, Kraków 1990, s. 38; tegoż, *Świątynia*, [w:] tegoż, *Na krańcu długiego pola i inne wiersze z lat 1988-1998*, Warszawa 1998, s. 33; tegoż, *Świątynia*, [w:] tegoż, *Antologia*, wybór autora, wstęp M. Urbanowski, Warszawa 2013, s. 31.

²⁰² Koehlerowskiej grze uwierzyli Rafał Grupiński i Izolda Kiec, którzy w swojej interpretacji *Świątyni* uznali motto za „parafrazę Mickiewiczowskiej strofy”. Zob. R. Grupiński, I. Kiec, dz. cyt., s. 29.

²⁰³ W „Gazecie Polskiej” z dnia 23 kwietnia 1827 roku znajdujemy następujący passus:

Gdzie Śniadeckich do uszu czyste płyną słowa,
Gdzie Żółkiewskich, Sobieskich dawniej brzmiała mowa,
Tam chylaty, tam namaz, minaret, izany
I muslemin – i Giaury – dzanidy – drogmany
Na próżno z Bakczyseraj od mogił haremu
Siłą się wieczne życie jednać śmiertelnemu.

Cyt. za: Cz. Zgorzelski, *W 150 rocznicę pierwodruku „Sonetów”*, [w:] *Sonetów Adama Mickiewicza. Podobizna pierwodruku w 150 rocznicę 1826-1976*, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1976, s. 16.

do czynienia z utworem, który nigdy w podanej redakcji nie istniał. Jedynie w pierwodruku na łamach „Tygodnika Literackiego”, jak i w debiutanckim tomie, poszczególne wersy motta ujęto w cudzysłowy²⁰⁴. W późniejszych przedrukach, kolejno: z 1998, 2013²⁰⁵ oraz 2019 roku początkowa konwencja zapisu została zarzucona. Natomiast w zbiorze z 1990 Koehler złagodził „zaczepny” charakter utworu, rezygnując z pierwodrukowej, nieco familiarnej dedykacji „Adamowi, żeby nie...”²⁰⁶. W efekcie lekturę rozpoczynamy od nieznannej wcześniej „Mickiewiczowskiej” strofy – wariacji na temat „akermański”.

Tak w arcysonecie, jak i we współczesnej interpretacji nieustannie natrafiamy na odsyłające „tam”, „Przechodzimy do takich formuł, które w życiu wymagałyby albo dodatkowego gestu wskazującego, albo poprzedzającego tekstu wyjaśniającego”²⁰⁷. W istocie epigraf stanowią ułożone w czterowiersz kolejne, brulionowe warianty incipitu *Stepów...*, jakie znajdziemy w Albumie Moszyńskiego. Wśród przytoczonych wersetów brak jednak redakcji ostatecznej, piątej, a więc słów „Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu”²⁰⁸, pochodzących z książkowej edycji moskiewskiej z 1826 roku. Ta nieobecność wydaje się nad wyraz znacząca. Alternatywne wersje sytuują się w kręgu „romantyzmu brulionowego”²⁰⁹, pełnią rolę bibliofilskiej ciekawostki, glosy do dociekań na temat domniemanego procesu twórczego, czy też wreszcie – element legendy zaczerpnięty z intymnego, a przez to bardziej „autentycznego” brudnopisu.

Oczywiście powodów dla których Koehler przedmiotem swoich twórczych dociekań czyni akurat te, a nie inne wersety jest co najmniej kilka. W katastroficznym wierszu *Lwów*, będącym nieświadomą polemiką z *Jechać do Lwowa* Adama Zagajewskiego²¹⁰ podważono wiarę w jasną hermeneutykę:

²⁰⁴ Zob. K. Koehler, *Świątynia*, „Tygodnik Literacki” 1990, nr 3, s. 11; tegoż, *Świątynia*, [w:] tegoż, *Wiersze...*, s. 38.

²⁰⁵ K. Koehler, *Świątynia*, [w:] tegoż, *Na krańcu...*, s. 33; tegoż, *Świątynia*, [w:] tegoż, *Antologia...*, s. 31.

²⁰⁶ K. Koehler, *Świątynia*, „Tygodnik Literacki” 1990, nr 3, s. 11.

²⁰⁷ M. R. Mayenowa, *Próba analizy „Stepów akermanskich” z punktu widzenia spójności tekstu*, [w] tejże, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1974, s. 316.

²⁰⁸ A. Mickiewicz, *Stepy akermanskie*, [w:] tegoż, *Sonety...*, s. 29.

²⁰⁹ E. Szczeżlacka-Pawłowska, *Romantyzm „brulionowy”*, Warszawa 2015, s. 22; tejże, *Liryczność brulionowa Zygmunta Krasińskiego w kontekście wiersza „Bóg mi odmówił tej anielskiej miary”*, „Colloquia Litteraria” 2012, nr 2, s. 19.

²¹⁰ *W cieniu doświadczenia...*, s. 30.

Los tych co w porę czmychnąć nie zdążyli
Podobny zwykle bywa do ksiąg starych,
Które zetlałym drukiem bezzębnie mlaskają
I pokazują coś uciętym kikutem.

(Lwów, OC 32)

Jeszcze inaczej rzecz wygląda w pozornie jednoznacznym²¹¹, programowym *Liście do Pi*²¹² z tomu *Partyzant prawdy*. Oto początek utworu:

Pochmurno, nadciąga deszcz.

Początkiem i źródłem dobrego pisania
jest mądrość. Kto poznał,
co winien ojczyźnie, co przyjaciołom,
jaka miłość należy się rodzicom, braciom,
gościom, jaki jest obowiązek senatora,
jaki sędziego, jakie jest zadanie wodza
posłanego na wojnę.

Nie przypuszczałem, by
odpowiedź podsunął mi poganin,
nawet tak wielki.

(OC 124)

Druga strofoida to w całości cytat z *Listu do Pizonów*. Tak o tym fragmencie pisał Śliwiński:

Słowa Horacjańskiej *De arte poetica* jako odpowiedź na pytania nękające poetę końca wieku? Wypowiadane bez ironii, bez gęsto rozsianych znaków dystansu, bez grymasu zawodu biorącego się ze świadomości, iż nic nie znaczą albo ledwie jakieś echo dawnych porządków? Słowa, które nie funkcjonują na warunkach cytatu, w jakiejś międzyprzestrzeni tekstów „już napisanych”, lecz na zasadzie żywej prawdy?²¹³

²¹¹ Piotr Śliwiński w rozmowie z Andrzejem Franaszkiem, opublikowanej w okolicznościowym dodatku do „Tygodnika Powszechnego”, wśród interesujących zjawisk we współczesnej poezji polskiej wyróżnił m. in. „Wart uwagi pojedynek lirycznej wieloznaczności ze światopoglądową jednoznacznością w wierszach Krzysztofa Koehlera”. Zob. A. Franaszek, P. Śliwiński, *W Polsce jest mnóstwo „wielkich poetów”*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/w-polsce-jest-mnstwo-wielkich-poetow-16062> (dostęp: 17.11.2020).

²¹² Analiza utworu stanowi zmodyfikowany fragment wcześniejszego szkicu. Zob. I. Staroń, *Wiersz jako parodia...*, s. 89-103.

²¹³ P. Śliwiński, *Poeta wobec kryzysu (1996)*, [w:] tegoż, *Przygody z wolnością...*, s. 180-181.

Jednakże owa „żywa prawda”, jednoznaczność liryczna została w wierszu wyrażona w sposób nie do końca oczywisty. Koehler stosuje bowiem specyficzną odmianę chwytu autentyczności. Podobnie jak w *Świątyni* cytowanie nie jest obudowane stosowną ramą metaliteracką, informującą czytelnika o pochodzeniu przytoczonych słów. Mamy do czynienia z pełną asymilacją hipotekstu. Redukcja autonomiczności oryginału wzmacnia dyskurs prawdziwościowy wpisany w tekst rzymskiego poety, gdyż obce zostaje uznane za własne. Zatem relacje międzytekstowe stają się sekundarne, zaś współczesny w pełni utożsamia się ze swoim antycznym poprzednikiem. Na pewnym poziomie ogólności powyższe konstatacje należy uznać za słuszne. I właśnie globalnego poziomu dotyczą spostrzeżenia Śliwińskiego. Zasadnicze przesłanie omawianej strofoidy można streścić następująco: dobrze pisać potrafi jedynie ten, kto poznał zasady rzymskiej cnoty republikańskiej (*virtus*). Literatura rozumiana jest tutaj w kategoriach etycznych-moralnych²¹⁴. Wyprawa po etyczny skarb przebiega w szczególny sposób, bohater podejmuje bowiem „podróż komiczną”. Odtworzenie schematu mitu góry i mitu głębi kończy „zabawa agonalna”²¹⁵, która należy zresztą do stałych motywów tej twórczości. W debiutanckich *Wierszach* czytamy wszakże:

Przepaść nas dzieli. Mój język kaprawy
Dawno nie słyszał mowy Cyncerona,
Pozwól więc tylko bym bawić się mógł –
Nim pamięć skona.

(****Nic nie uchroni przed niebytem*, OC 9)

²¹⁴ Sam Koehler zaś komentował wspomniany fragment Horacjański następująco: „Poezja, jeżeli ma mieć sens dla innych, jeżeli ma nie być tylko głosem zadufanym w swoich:

1. pięknie, czyli umiejętności estetycznego przepowiadania
2. indywidualności, czyli ekspresji osobistej niezwykłości
3. mądrości, czyli bogactwie słownika bądź leksykonu sztuki
4. inteligencji, czyli zdolności ironicznych skojarzeń

zdaje się, że powinna jakoś przemawiać z tłumu, spośród wspólnoty, w jej imieniu; powinna, jak się zdaje, być jakoś jednak potrzebna człowiekowi”. Zob. tegoż, *Groźny klasycyzm*, „Czas Kultury” 1997, nr 1, s. 19.

²¹⁵ A. Pluta, dz. cyt., s. 132, 135-137. Zob. też J. Huizinga, *Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985, s. 86-88.

W refleksji Koehlera wraca stały motyw języka, który nie potrafi sprostać wartościom²¹⁶. W przypadku *Listu do Pi* zabawą agonálną jest groteskowa scena wytrącenia filiżanki z herbatą:

[...]

idę poznać źródło siły tego
gońca, co wciąż po mnie przychodzi i
wytrącając mi z ręki filiżankę
z herbatą, wyganając mnie
z miejsca przy tobie, wymuszając
omijanie, skracanie i darcie

się pazurami przez zbyt strome
stoki, wiedzie mnie do
odkrytych złóż, do źródła.

(OC 125)

Konwencja świata na opak zakłada wzmożoną czujność czytelnika. Być może zatem hermeneutykę „ufności”, jaką zastosował wobec inicjalnej partii wiersza Śliwiński, należałoby zastąpić hermeneutyką „podejrzeń”. Wszakże już w tytule autor zrezygnował z kopiowania *Listu do Pizonów*, miast tego ograniczył się do „kalekiej” formy *Listu do Pi*. Nawet jeśli drugą strofoidę utworu czytać w oderwaniu od karnawałowej konwencji, dokładniejsza analiza słów Horacego może wzbudzić pewne wątpliwości. Po pierwsze, umieszczona przed enumeracją przerzutnia, sprawia, że słowa „Kto poznał” uzyskują pytającą intonację. Ten pozornie nieznaczący zabieg, dotyczący głównie sfery deklamatorycznej, staje się przyczynkiem do snucia refleksji epistemologicznych. Quasi-pytanie, nawet jeśli uznać je za czysto retoryczne, może wzbudzić poznawczy niepokój. Czy mowa wygłaszana *ex cathedra* to przemówienie w tonacji serio? Druga wątpliwość dotyczy natury samego cytatu. Po wyliczeniu atrybutów tego, „kto poznał”, nie następuje składniowo-logiczne dopełnienie. Rolę uzupełniającej implikatury pełni zdanie wcześniejsze „Początkiem i źródłem dobrego pisania / jest mądrość”. To istotne przesunięcie syntaktyczne względem intertekstu. W przywołanym tłumaczeniu łacińskiego oryginału podsumowaniem wyliczenia jest zdanie: „ten zaiste umie każdej

²¹⁶ M. Woźniak-Łabieniec, *Wokół klasycyzmu. O wierszach metapoetyckich Krzysztofa Koehlera*, [w:] *Literatura polska 1990-2000*, t. 1, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2002, s. 312-315.

osobie dać zgodny z nią charakter”²¹⁷. Wobec tego mówiący posługuje się cytatem niepełnym. Niejasne są motywacje abrewiatury (może chodzi tylko o retoryczną elipsę), jednakże zabieg ów skłania do refleksji nad adekwatnością samego przekładu, a zatem nad statusem ontologicznym nadawcy komunikatu. Nie wiemy, kto mówi, lecz niepewna atrybucja nie podważa jeszcze cytowanych zasad. Sytuacja jednak komplikuje się, jeśli weźmiemy pod uwagę status przytoczonych słów. Otóż, mówiący, powołując się na Horacego (łaciński arche-tekst), w istocie cytuje prozatorskie spolszczenie Tadeusza Sinki. Natomiast zapisując fragment przekładu prozą w formie wierszowanej, dokonuje kolejnego cytatu – własnej poetyckiej dykcji. Ta z kolei jest nie tylko konglomeratem indywidualnych upodobań, lecz również przytoczeniem określonego paradygmatu. Ściślej zaś – immanentnym składnikiem historycznoliterackiej formacji poezji polskiej dziesiątej dekady XX wieku. Co więcej, Koehler nakłada siatkę arbitralnych pauz na arbitralny przekład łacińskiego oryginału. Realizuje tym samym powtórne „uwierszowanie” komunikatu. Jeśli Sinko spolszczając utwór, dokonał dekonstrukcji Horacjańskiego wiersza, Koehlerowski podmiot dokonuje translacji przekładu Sinki na język poetycki. W efekcie powstaje tekst „hiperrealistyczny”, wiersz **wielokrotnie „uwierszowiony”**, przekład „prawdziwszy od przekładu”. Clare Birchall, podejmując tematykę postmodernistycznego dyskursu hiperrealistycznego, powołuje się na spostrzeżenia Jeana Baudrillarda: „kino popełnia plagiat na samym sobie i powiela się, przerabia swoją klasykę, na nowo ożywia własne pierwotne mity, stwarza remake’i niemych filmów doskonalsze niż oryginały itd.”²¹⁸. Podobny mechanizm rekontekstualizacji zachodzi w wierszu Koehlera. Palimpsestowy układ zależności pomiędzy figurami literackiej komunikacji (podmioty: Horacego – Sinki – Koehlera) wskazuje na ambiwalencję analizowanego utworu. Umieszczony w pierwszej strofoidzie cytat pełni rolę apokryfu pism Horacego. Możemy mówić tutaj o Derridańskiej „iterowalności znamienia”, o swoistej dwoistości domniemanej perspektywy odautorskiej²¹⁹. Co więcej, cytat okazuje się jedynie sugestią („Nie przypuszczałem, by /

²¹⁷ Horacy, *List do Pizonów*, [w:] *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*, przeł., wstępem i objaśn. opatrzył T. Sinko, Wrocław 1951, BN II 57, s. 81-82.

²¹⁸ Fragment cytuję w przekładzie J. Niedzielskiego (J. Baudrillard, *Zły duch obrazu*, przeł. J. Niedzielski, „Film na Świecie” 2000, nr 401, s. 44). Cyt. za: C. Birchall, *Być może masz paranoję, ale oni faktycznie chcą cię dopaść. Studia kulturowe o teoriach spiskowych i jako teorie spiskowe*, przeł. M. Czech, „Czas Kultury” 2016, nr 2, s. 28.

²¹⁹ J. Derrida, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Warszawa 2002, s. 392.

odpowieź podsunął mi poganin, / nawet tak wielki”). Być może mamy do czynienia z kopią bez oryginału, zaś strofoida z Horacego/Sinki staje się próbą sensu, wprawką poetycką. Warto w tym kontekście przywołać myśl Michela Butora:

Najdosłowniejszy cytat jest już w pewnej mierze parodią. Przekształca go zmiana kontekstu, miejsce, dokąd go wprowadzam, rodzaj cięcia [...], swoboda, na jaką sobie pozwalam modyfikując gramatykę oryginalną i, naturalnie, moje podejście do cytatu, sens, który mu nadaję w moim komentarzu...²²⁰

Parodystyczny wymiar cytowania wydaje się zgodny z tematem utworu Koehlera. Jest nim, jak już wspomniano, „podróż komiczna”. Peregrynacja ma wymiar proteuszowy, zaś demaskacja tekstowego świata, „zdystansowanie się wobec obowiązujących standardów wyrażania prowadzi parodię do odnowienia języka”²²¹. Paradoks ów nazywa Linda Hutcheon „*authorized transgression*”. Mówiący przekraczając antyczny kanon (do którego w istocie nie ma bezpośredniego dostępu), potwierdza jego znaki. Tylko bowiem rozpoznane może ulec negacji, zatem podmiot „obalając tradycję, jednocześnie ją konserwuje”²²².

Kolejnym poziomem wspomnianej przez Śliwińskiego „lirycznej wieloznaczności”²²³ jest repetycja poetyki Horacjańskiej. Do gestów polemicznych zachęca sam antyczny hipotekst. Zabiegu rekontekstualizacji, formalnego przesunięcia w obrębie traktatowego paradygmatu dokonał już Horacy. *List do Pizonów* nie był z definicji „podręcznikiem poetyki”, lecz, by posłużyć się słowami Sinki, „gawędą poety, który, zawiesiwszy na kołku lutnię, postanowił służyć młodym poetom za «oselkę» do ostrzenia talentu i sztuki”²²⁴. Jeśli uznać tę interpretację za słuszną, Koehlerowski wiersz byłby w pewnym stopniu realizacją Horacjańskiego postulatu twórczej emulacji. Obraz poetyckiego współzawodnictwa również został zaczerpnięty z *Listu do Pizonów*: „Kto chce w biegu osiągnąć upragniony cel, już jako chłopiec musiał wiele znieść [...]”²²⁵.

²²⁰ M. Butor, *Krytyka i inwencja*, [w:] tegoż, *Powieść jako poszukiwanie. Wybór esejów*, przeł. J. Guze, Warszawa 1971, s. 136.

²²¹ M. Mrugalski, P. Pietrzak, *Spory o Bachtinowską koncepcję karnawału*, „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 4, s. 178. Zob. L. Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, London 1991, s. 69.

²²² Tamże.

²²³ A. Franaszek, P. Śliwiński, dz. cyt.

²²⁴ T. Sinko, dz. cyt., s. XXV.

²²⁵ Horacy, dz. cyt., s. 86.

W tym sensie u źródeł *Listu do Pi* nie leżą współczesne teorie parodii i Derridiańska nieufność wobec oryginału. W istocie bowiem gest potwierdzenia poprzez negację wpisany został już w dykcję Horacjańską. Koncept polega tutaj na tym, że dosłowne odwołanie do wiersza Horacego jest jedynie pretekstem. Istotniejsza od samego cytowania okazuje się jego forma. Ona bowiem uwiarygodnia znaczenie, staje się paradoksalną autorską sygnaturą mówienia serio. Podmiot liryczny nie realizuje tylko strategii bibliofila, miłośnika antycznej przeszłości, skupionego na kontemplacji motta-epigrafu. Nie jest również poetą, który przedstawia sobie „definicję klasycyzmu jako werbalny, językowy sztafaż, aparat pojęciowy poruszający się po grząskich i groźnych terenach biblioteki, muzeum bądź dobrze wyposażonej galerii”²²⁶. Przeciwnie, obierając właściwą formę, po Bachtinowsku „odczuwa siebie”, przekracza „materialność” poetyki, sytuując się pomiędzy afirmacją a negacją. W debiutanckim tomie czytamy zatem: „Święto jedni serca i ręki, / Papieru i stołu” (*Jan Wolfgang Goethe w Krakowie*, OC 32). Dlatego też, zdaniem Koehlera, Horacy kończy frazę sformułowaniem „*gdy rzecz obmyślisz, co chyba może [z]naczyć, gdy ów lekturowy sztafaż jakoś ściągniesz do poziomu swojego życia, porównasz ze swoją wiedzą i doświadczeniem; tylko wtedy go używaj*”²²⁷.

Znaczeniowe przesunięcia sytuują się w tradycyjnej dykcji. W programowym artykule *Progresywny klasycyzm* Koehler wspominał w tym kontekście o technice pisania „jak Horacy” (*parodiae horatiana*). Byłby to przykład „genialnego horacjanizowania rzeczywistości”, jakie podejmował Jan Kochanowski w *Pieśni świętojańskiej o Sobótce*, który tworząc „ideę polską” „czyni to [...] czytelnym idiomem językowo-ideowym autora *Listu do Pizonów*”²²⁸. Co więcej, klasycyzm Kochanowskiego najpełniej „spełnia się w poetyckim nowatorstwie językowym; odwadze formułowania nowych wzorców intonacyjno-składniowych polskiego wiersza, wreszcie w odwadze leksykalnej...”²²⁹. **Labilność formy**²³⁰ można wytłumaczyć także przedstawioną sytuacją

²²⁶ K. Koehler, *Groźny klasycyzm...*, s. 19.

²²⁷ Tamże.

²²⁸ K. Koehler, *Progresywny klasycyzm*, „Polonistyka” 2000, nr 2, s. 75.

²²⁹ Tamże.

²³⁰ Wojciech Czaplewski zauważa, że w omawianym wierszu mamy do czynienia z kilkoma symultanicznymi planami obrazowania: „Wiersz dzieje się w trzech miejscach (dom, góra i Rzym), trzech czasach (przeszłość i dwie teraźniejszości), mieszając je i gubiąc pościg rozpędza się do zawrotnej chyżości”. Zob. tegoż, *Niosę w sobie kawalek Koehlera*, „Akant” 2015, nr 11,

komunikacyjną – toposem literatury jako biblioteki. Podmiot znajdujący się w tekstowym świecie czyta Horacego w czasie rzeczywistym, a więc przerwa w lekturze oznacza także przerwę w zapisie – koniec strofy. Niepełny cytat wskazuje na modalność doświadczenia czytelniczego. Lektura pozostaje zależna od kontekstu, zmienna czasowo, a w końcu procesualna. Konkretyzacja nie musi oznaczać linearnego procesu. Czytany tekst okazuje się zatem służebny wobec cytującego-czytającego. To on bowiem jest osią wierszowego świata. Lektura staje się zatem nie tyle dialogiem, ile monologiem, w którym współczesny mówi językami przeszłości. Antyczny tekst nie jest czystą repliką, lecz został przefiltrowany przez doświadczenie twórczej wyobraźni, włączony w proces kreacji.

Podobny mechanizm występuje w *Świątyni*. Przypomnijmy pierwszą strofę:

Mucha. Świt. Zmierzch. Jakiś
pagórek w tle. Wiersz.
Możliwe że dwa razy się
nie zdarza ten sam dźwięk.

(OC 46)

Koehler wykorzystuje chwyt **tekstu w tekście**²³¹, w jego najbardziej podstawowej, ramowej postaci, przy czym zaznaczyć należy, że rama w początkowym dwuwiersiu pozostaje najważniejszym elementem wyobraźniowym. Wraz z parodystycznym mottem ma charakter metaliteracki, zaś jej rola zbliża się do funkcji topiki eksordialnej. Dzięki ramie pejzaż wyobrażony, w którym Mickiewicz miałby z mozołem, od świtu do zmierzchu układać incipit *Stepów akermańskich* jest postrzegany jako przedstawienie, a zatem granica stwarza prezentację²³², dzięki teatralizacji, „usztucznieniu” oddziela parodię od kanonu, sferę *ineditów* od druku. Incipit Koehlerowego utworu natomiast przypominałby rebus, którego rozwiązanie polegałoby na zręcznym odczytaniu zapewne maksymalistycznego sensu ukrytego w minimalistycznej formie, na odkryciu relacji występujących pomiędzy wierszem

<http://akant.org/archiwum/111-archiwum-miesiecznik-literacki-akant-2015/akant-2015-nr-11/4673-wojciech-czaplewski-niose-w-sobie-kawalek-koehlera> (dostęp: 17.11.2020).

²³¹ T. Dobrzyńska, *Metafora a spójność tekstu*, [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 3: *Prace z lat 1975-1984*, wybór H. Markiewicz, Wrocław 1988, s. 91.

²³² B. Uspienski, *Poetyka kompozycji: struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*, przeł. P. Fast, Katowice 1997, s. 203.

uksztalowanym „na wzór «lasu rzeczy», a wielkimi sylwami kultury literackiej”²³³. Początkowy dwuwiers („Mucha. Świt. Zmierzch. / Jakiś pagórek w tle. Wiersz.”) stanowi syntezę partii finalnej („że tak akurat musi / być, jak jest lub będzie: / oddech, Czatyrdach, burzan, wers.”), ta zaś korelacja wraz ze stopniowym wydłużaniem frazy i końcową obrazową puentą przywodzi na myśl Peiperowski układ rozkwitania. Silne działy składniowe sprawiają, że retoryczność pauzy ujawnia wątpliwości metafizyczne. Na poziomie wyobraźniowym pagórek staje się wierszem, zaś wiersz pagórkem, a owo przenikanie jest, jak się zdaje, nieustanne, bowiem słowa „Świt. Zmierzch” w zasadzie odnoszą się do Wiecznego Teraz łączącego znak z obrazem, literackie z przyrodniczym, czy wreszcie kształt w tle z kształtem samego wiersza. Kształt ten trafnie można określić mianem szkicownika-brudnopisu, zaś początkowe wyliczenie mogłoby w pewnym stopniu oddawać naturę Mickiewiczowskiej „metafory unaoczniającej”, jak nazwała charakterystyczny dla *Sonetów krymskich* zabieg Alina Witkowska²³⁴. Oczywiście błędem byłoby stwierdzenie, jakoby Koehler w swym parodystycznym utworze zawarł wykładnię wieszczey poetyki w tonacji całkiem serio. Już bowiem fragmentaryczność pierwszej strofy świadczy o tym, że mamy do czynienia raczej z nowoczesną, o ile nie ponowoczesną lekcją Mickiewicza. Poszczególne elementy wyliczenia w inicjalnym dwuwiersie zostały zatem przywołane jako samodzielne, ograniczone do granic pojedynczego słowa wypowiedzenia, w których „użyty zapis służy wyrwaniu przedmiotu ze sterujących widzeniem schematów intelektualnych, uwolnieniu opisu od aprioryzacji prezentacji”²³⁵. Specyfika Koehlerowskiej enumeracji zasadza się na „waloryzacji obiektu kosztem ograniczenia porządkującej aktywności obserwatora”²³⁶. Lekcja to zatem naznaczona awangardową świadomością doniosłości, ale i schyłkowości osiągnięcia wieszca. Julian Przyboś zauważał: „W *Sonetach* osiągnęła swój zenit idea poezji-obrazu, osiągnęła swój zenit i stoczyła się w sztuczność. Niepodobna iść dalej tą drogą po Mickiewiczu”²³⁷. W tym sensie grą z romantycznymi wyobrażeniami jest również asonans „Zmierzch – Wiersz” – najpełniej wyrażający ów zenit, który w Koehlerowskim

²³³ E. Balcerzan, *Literackość...*, s. 239.

²³⁴ A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1975, s. 68-69.

²³⁵ G. Grochowski, *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Wrocław 2000, s. 243.

²³⁶ Tamże, s. 244. Por. J. Sławiński, *O opisie*, [w:] tegoż, *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982.

²³⁷ J. Przyboś, *Nowość potrząsa kwiatem*, [w:] tegoż, *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1998, s. 37.

utworze ujawnia się poprzez miejsce akcji. Oto bowiem tłem okazuje się nie świat „przyrody potężnej [...], którą uwielbiali romantycy: step, morze i góry”²³⁸, przywołane przez Juliusza Kleinera w kanonicznej interpretacji *Stepów*, lecz „Jakiś pagórek. Wiersz”, a więc świat jedynie tekstowy, raptularzowy, zamknięty w „szufladach” wyimkowych *ineditów*, intymny, a przez to bliższy wrażliwości człowieka końca XX wieku²³⁹. Zresztą w owym wierszu wszystko jest „jakiś”, bliżej nieokreślone, jednak już nie groźne i tajemnicze, jak zapewne chcieliby poeci spod znaku Mickiewicza. Miejsce ramy okazuje się zatem specjalne, gdyż to w jej wnętrzu znajduje się swoiste **laboratorium poetyckich form**, poszukiwania właściwego oddechu czy też – biorąc pod uwagę żartobliwą tonację uczuciową utworu – przestrzeń testowania „foremek” (takich jak: „Wpłynąłem”, „przestwór”, „stepy”).

Planeta „brulion”, czyli Świątynia jako manifest gombrowiczowskiej parodii konstruktywnej

Świątynia jest również „świątynią intelektu”²⁴⁰, ponadpokoleniową towarzyską zabawą w znanej z *Pana Tadeusza* „świątyni dumania”, literackim flirtem z konwencjami, sztuczką, która chce się podobać, ale chce przede wszystkim bawić. Najbliższym kontekstem byłyby oczywiście znane „Adamowi” improwizacje filomackie²⁴¹. Charakterystyczne wyliczenia krótkich, najczęściej jednosylabowych wyrazów to zaś wyraźne odwołanie do barokowych, wanitatywnych z ducha, enumeracji. Tutaj jednakże patronuje im nie tyle Kohelet, co uczony kuglarz, bowiem barokowa składnia służy nie mniej barokowej zabawie. Z „gadek”, kunsztownych wierszy-zagadek słygał chociażby Jan Andrzej Morsztyn. U Koehlera wyliczeniowy tok skłania do podwojenia pytań. Oba przywołane konteksty należą do tradycji „niepróżnującego próżnowania”, *otium negotiosum*²⁴², w którym sztuka literacka służy zabawie

²³⁸ J. Kleiner, *Mickiewicz*. t. 1: *Dzieje Gustawa*, Lublin 1948, s. 527.

²³⁹ Zob. Z. Stefanowska, *Mickiewicz – tradycja i nowatorstwo*, [w:] tejże, *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 2001, s. 347.

²⁴⁰ M. Jastrun, *Wstęp*, [w:] *Poezja młodej Polski*, wybór i wstęp M. Jastrun, oprac. J. Kamionkova, Wrocław 1967, s. XXIV-XXV.

²⁴¹ Biorąc pod uwagę synkopową składnię projektującą deklamację „rapowaną”, pojedynek z Mickiewiczem sytuowałby się w kręgu rozważań Tomasza Kukołowicza. Zob. tegoż, *Raperzy kontra filomaci*, Warszawa 2014.

²⁴² K. Koehler, *Otium*, [w:] *Palus sarmatica*, Warszawa 2016, s. 278-281.

„przyjemnej i pożytecznej”, a chociaż każdorazowo jest ona literacka *par excellence*, konwencja nakazuje, aby ową literackością kokieteryjnie grać. W tym wypadku „gra w wersy”²⁴³ polega na swoistym „łapaniu za słówka”, a raczej za całe brulionowe – choć znane z wcześniejszej tradycji – frazy, bowiem, używając formuły Artura Grabowskiego, „Wers, który manifestuje [...] organizację, staje się momentalnie wzorcem dla wersu następnego, każe czytającemu oczekiwać powtórzenia”²⁴⁴. Taką strategię, polegającą na grze ze staropolską wyliczeniową dykcją, a także z sarmackimi i romantycznymi kodami kulturowymi podejmował wszakże Gombrowicz. Podobnie i Koehler posługuje się **parodią konstruktywną** czy też **parodią pozytywną**, która „polega przeto na budowaniu poprzez przeczenie”²⁴⁵, jak określił technikę pisarską autora *Kosmosu* Michał Głowiński. Szczególną rolę pełni w tym sensie **motyw muchy-epigonii**²⁴⁶.

Przede wszystkim skrzydlaty insekt wprowadza tło historyczne dla samych *Sonetów krymskich*, a więc do modnej w czasach Mickiewicza humorystycznej *Podróży naokoło pokoju* Xaviera de Maistre’a²⁴⁷, bowiem i mucha-dusza wieszczka wędruje za „uchylonymi drzwiami”. Jest więc w Koehlerowej wizji coś z ironii Gombrowicza wyobrażającego sobie Miłosa „jako litewskiego szlachcica siedzącego gdzieś w błotach, o dwadzieścia mil od najbliższego miasteczka”, który „bije muchy i rozmyśla nad tym, że żona dwadzieścia lat temu podała mu pierogi ze śliwkami zamiast pierogów z wiśniami, i co to znaczy”²⁴⁸. Owo ustrukturyzowanie znaczeń wokół *Pana Tadeusza* widzianego *à rebours* znowuż sytuuje technikę pisarską autora *Partyzanta prawdy* wokół staropolszczyzny widzianej przez filtr parodii konstruktywnej. Stąd też romantyczny

²⁴³ A. Grabowski, *Wiersz: forma i sens*, Kraków 1999, s. 24.

²⁴⁴ Tamże, s. 36.

²⁴⁵ M. Głowiński, *Gombrowicz i nadliteratura*, Kraków 2002, s. 60.

²⁴⁶ Pisząc o *Wierszach* Józef Franczak odwoływał się do tego motywu w zupełnie innym kontekście:

Próbując osiągnąć własne brzmienie, debiutant często nie potrafi jeszcze w pełni wyzwolić się spod wpływów cudzego głosu, który może, jak uprzykrzona mucha, drażnić i rozpraszać naszą uwagę. [...] Tą muchą, która nas nieustannie irytuje swoim to głośniejszym, to zdawałoby się już zanikającym „bzzzzz”, jest głos Josifa Brodskiego. Nie jest on na tyle silny, by zagłuszyć oryginalność dostojnych recytacji (ubranego w togę klasycyzmu) krakowskiego poety, ale wystarczająco mocny, by wywołać konsternację u audytorium.

Zob. tegoż, *Brodskizm, albo natręctwo muchy*, „Za pozwoleniem. Pismo wrocławskich polonistów” 1990, nr 7, s. 32.

²⁴⁷ J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. 1: *Dzieje Gustawa*, Lublin 1997, s. 570.

²⁴⁸ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Paryż 1985, s. 24.

niepokój jest najpełniej wewnętrzny, po trosze sentymentalny, a także groteskowo sprowadzony do „zrządzenia” muchy-duszy nad skreśleniami w rękopisie. Otwierający motyw pełni więc rolę swego rodzaju wehikułu, za pomocą którego Koehler łączy dwie płaszczyzny fabularne: wieku XIX i współczesności. Tę dwoistość na płaszczyźnie formalnej oddaje zmienność rytmu: frazy, ale i podwójnego rytmu pisania, bo jednocześnie tworzy tu zarówno wieszcz jak i poeta współczesny. Mamy rytm muchy, który jest jednocześnie rytmem śmierci, ale i zegara; odmienny pozostaje także rytm, w którym „ręka kreśli nieustannie”. Ręka to jednak oddzielona od ciała. W całym wierszu nie pojawia się ani razu postać, do której miałyby ona należeć – zapewne sam Mickiewicz bądź też jego współczesny rozmówca. W tym sensie przestrzeń *Świątyni* okazuje się przekształceniem obrazu z sonetu *Rezygnacya*:

I serce ma podobne do dawniej świątyni,
Spustoszałej niepogód i czasów kolejną,
Gdzie bóstwo nie chce mieszkać, a ludzie nie śmieją²⁴⁹.

Ciekawe jest zatem na poły frenetyczne poszerzenie znaczeń brulionu, który byłby klepsydrą w podwójnym sensie: czasowym, ale i ściśle funeralnym jako druk informujący o śmierci i pogrzebie. Oto bowiem otwieranie teki pośmiertnej Mickiewicza rozpoczyna się od rzeczowych oględzin, sekcji zwłok poetyckiego brulionu: „Mucha. Świt. Zmierzch. Jakiś / Pagórek w tle. Wiersz”. Że zwłoki to od dawna w stanie rozkładu, rozczłonkowane nieledwie niczym początkowa fraza, dobitnie świadczy obecność muchy, która zapewne już „toczy” trupa, co znowu łączy się z interpretacją *Sonetów*, w których spotykamy „pejzaż «nawiedzony śmiercią», złożony z rekwizytów makabry tradycyjnie związanych z ideą przemijania”²⁵⁰. Agnieszka Pluta słusznie zauważała, że „ciało ludzkie w poezji Krzysztofa Koehlera staje się groteskową figurą – rozpada się na poszczególne elementy, nie tworzy całości”²⁵¹. Jako dowód badaczka podawała m. in. dwuwiersz z utworu *Odyseusz i Penelopa*: „Rok wydłuża cienie naszych / Ciało. Ręce. Usta. Białe czoło” (OC 36). Dezintegracja zatem „śmieszna, ale przede wszystkim przerażająca”, zaś „wyliczenie części ciała powoduje uprzedmiotowienie ich oraz uprzedmiotowienie samego

²⁴⁹ A. Mickiewicz, *Rezygnacya*, [w:] *Sonet...*, s. 13.

²⁵⁰ G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993, s. 44.

²⁵¹ A. Pluta, dz. cyt., s. 149.

człowieka”²⁵². W *Świątyni* sygnałem dezintegracji jest właśnie mucha będąca znakiem romantycznej frenezji, pseudonimizacją śmierci i rozpadu, ale również sygnałem dawności, *pars pro toto* lubującego się w śmierci erotanatyicznego romantycznego XIX wieku, czasu grozy, horroru i powieści gotyckiej. To przekształcenie obrazu z poematu Brodskiego pt. *Mucha*:

III

Ach, ty trajkotko, odeszła cię werwa
i przypominasz starego junkersa,
dokumentalny kadr, czarny jak mroki
dawnej epoki.

[...]

V

Jak staromodne są twe skrzydła, łapki,
z którymi się kojarzy woalka prababki,
związana – miarą przedwczorajszą mierząc –
z francuską wieżą.

Wiek numer dziewiętnaście, mówiąc jednym słowem.

Gdy porównuję ciebie z tym i z owym,
mogę z twej śmierci, która i tak jest już bliska,
jeszcze skorzystać²⁵³

Groteskowy motyw muchy, zwłaszcza otwierający wyliczenie, to również cytat z Gombrowiczowych narracji, których proveniencję odnajdujemy wszakże w II Księdze *Pana Tadeusza*. Zanim doszło – jak pamiętamy – do pojedynku Wojskiego ze skrzydlatym owadem, opowiadacz nie omieszczał przypomnieć w nucie heroikomicznej muszej genealogii:

Na Litwie much dostatek. Jest pomiędzy nimi
Gatunek much osobny, zwanych szlacheckimi.
Barwą i kształtem całkiem podobne do innych,
Ale pierś mają szerszą, brzuch większy od gminnych,
Latając bardzo huczą i nieznośnie brzęczą,
A tak silne, że tkankę przebiją pajęczą,

²⁵² Tamże.

²⁵³ J. Brodski, *Mucha*, przeł. K. Krzyżewska, [w:] *Tym tylko byłem. Wybór wierszy*, wybór J. Illg, Kraków 2006, s. 35-36.

Lub jeśli która wpadnie, trzy dni będzie bzykać,
Bo z pająkiem sam na sam może się borykać.
Wszystko to Wojski zbadał i jeszcze dowodził,
Że się z tych much szlacheckich pomniejszy lud rodził,
Że one tym są muchom, czym dla roju matki,
Że z ich wybiciem zginą owadów ostatki²⁵⁴.

Porównajmy jeszcze Koehlerowski dwuwers: „Mucha. Świt. Zmierzch. / Jakiś pagórek w tle. Wiersz.” i passus z *Ferdydurke*. Tak oto bohater-narrator charakteryzuje Syfonową interpretację Słowackiego, który

recytował tajemniczo i pobożnie; recytował usilnie, z natchnieniem; i wyśpiewywał śpiew wieszczą tak właśnie, jak śpiew wieszczą winien być wyśpiewany. Jakaż wielkość, jakież geniusz i jakaż poezja! Mucha, ściana, atrament, paznokcie, sufit, tablica, okna o, już niebezpieczeństwo niemożności było zażegnane, dziecko było uratowane, a żona tak samo, już każdy się zgadzał, każdy mógł i prosił tylko, żeby przestać²⁵⁵.

Nadmiemy, że w kontekście gombrowiczowskim szyderczo-metaliteracki ton *Świątyni* opiera się nie tylko na formalnej aluzji, ale również na swoistym fabularnym chiazmie. Oto bowiem przedmiotem drwiny jest u Koehlera nie forma-Słowacki, lecz forma-Mickiewicz. Nie oznacza to jednak, by z wielopiętrowej gry nie można było wysnuć odwołań do twórczości autora *Króla Duchy*. W *Świątyni* współczesny poeta podejmuje bowiem tradycję *Beniowskiego*, mierząc się z legendą Mickiewicza, a zarazem badając możliwości „giętkiego języka”. Co więcej, pozwala „zajściom międzysłownym”²⁵⁶ organizować zasadnicze sensy nie tylko w warstwie językowej, ale również na płaszczyźnie jego „fabuły”. Najważniejszym bohaterem *Świątyni* jest bowiem „międzysłowie”, zaś wielkim dylematami literackiej antropologii (ważnymi dla Koehlera w ogóle) pozostają dwa mechanizmy: **wy-sławiania** i **wy-słowienia**. Pierwszy dotyczy problematyki realności w poezji, a także stosunku współczesnych do legendy *Sonetów krymskich*. Drugi to raczej samej poetyki, która, choć osadzona w potrójnie „wieszczym” anturażu czerpie z „nie-wieszczych” strategii pisania, dając po trosze współczesnym gorzką (albo ożywczą?) lekcję, pokazującą, jak wiele zmieniło się w języku poezji przez

²⁵⁴ A. Mickiewicz, *Dziela wszystkie*, t. 4, *Pan Tadeusz*, oprac. K. Górski, Wrocław 1969, s. 26, w. 699-710.

²⁵⁵ W. Gombrowicz, *Dziela*, t. II: *Ferdydurke*, red. J. Błoński, Kraków 1987, s. 45.

²⁵⁶ J. Jarzębski, *Wstęp*, [w:] B. Schulz, dz. cyt., s. XLII.

niespełna dwa ostatnie wieki²⁵⁷. W tym sensie *Świątynia* jest manifestem kryzysu końca lat 80., kryzysu rozumianego wielowątkowo, również jako próba de-konstrukcji samego mitu, tudzież toposu kryzysu w długim modernizmie (albo już w postmodernizmie). Ironiczne potrojenie zasadza się na grze aluzji, w której gombrowiczowska enumeracja aktualizuje zarówno spór Słowacki – Mickiewicz, jak i Słowacki – autor *Ferdydurke*, wreszcie zaś – potyczkę samego Koehlera równocześnie ze wspomnianą triadą twórców, jak i z każdym z osobna, ale także z tradycjami ich czytania, a więc kolejno z formami: „Mickiewicz”²⁵⁸, „Słowacki”, „Gombrowicz”. Formalna tkanka sygnalizuje dylemat iście modernistyczny: słowo czy składnia, iluzja natchnienia czy rygor konstrukcji. Zmiana toku składniowego pociąga za sobą w istocie woltę ideową, a zatem przekształcenie zamkniętej formy klasycyzmu w romantyczną formę otwartą. O tę ostatnią walczył Mickiewicz przekształcając kolejne wersje incipitu *Stepów akermańskich*, bowiem jak wskazuje Ireneusz Opacki „Różnica pomiędzy tym, kto poznał, a tym, kto **dopiero, aktualnie** poznaje”²⁵⁹ wskazuje granicę między klasycyzmem a romantyzmem. „Oddychaj głęboko”²⁶⁰ zdaje się zatem za Janem Polkowskim powtarzać autor *Wierszy*. Czyni to w jednym wersie „Jednym tchem, jednym nawiasem tchu zamykającym zdanie / jednym nawiasem żeber wokół serca”²⁶¹, by posłużyć się mową Stanisława Barańczaka. Przejście od oddechu do wersu, choć wydaje się momentalne, w istocie obejmuje wersów kilkadziesiąt, w nich zaś zawiera się chiasm wyobrazeniowy o absolutnej mocy. Jeden bowiem kreatorski oddech przenosi mówiącego na „minaret świata”²⁶² – Czatyrdach, by zaraz potem powrócić na stepy akermańskie. Z kolei absolutna cisza tych ostatnich sprawia, że każdy oddech „Śród fali łąk szumiących, śród kwiatów powodzi”²⁶³ powołuje do istnienia nowe poetyckie obrazy. Oddech-wers to zarazem byt i rytm, jednocześnie

²⁵⁷ P. Dakowicz, *Wiek kłęski. O Nowaczewskim, Mickiewiczu i innych*, [w:] tegoż, *Lustra tradycji. Studia i szkice interpretacyjne*, Łódź 2018, s. 111.

²⁵⁸ Zob. I. Staroń, *Ścieg sensu. Międzywersy Krzysztofa Koehlera*, [w:] *Efekt motyla 3. Od teorii chaosu deterministycznego do indeterminizmu praktyki literackiej i artystycznej*, red. K. Bakula, D. Heck, Kraków 2017, s. 91-92.

²⁵⁹ I. Opacki, *Człowiek w sonetach przelomu (O sonetach Mickiewicza)*, [w:] tegoż, *„W środku niebokręga”*. *Poezja romantycznych przelomów*, Katowice 1995, s. 35-36.

²⁶⁰ J. Polkowski, *Oddychaj głęboko*, rysunki Z. Grzywacz, Kraków 1981.

²⁶¹ S. Barańczak, *Jednym tchem*, [w:] tegoż, *159 wierszy. 1968-1988*, Kraków 1990, s. 13.

²⁶² A. Mickiewicz, *Czatyrdach*, [w:] *Sonety...*, s. 41.

²⁶³ A. Mickiewicz, *Stepy akermańskie*, [w:] tamże, s. 29.

najmniejsza znacząca część, owo „Tam?” z sonetu *Widok gór ze stepów Kozłowa*, ów okrzyk „Aa!!”²⁶⁴, kapitulujący przed metafizycznym majestatem przepaści krymskiej w *Drodze nad przepaścią w Czufut-Kale*, „Bo w żyjących języku nie ma to głosu”²⁶⁵. Finalnie dochodzi jednak Koehler – wzorem Polkowskiego i Barańczaka – do **uzgodnienia wersu z oddechem**. Istoty bytu wszakże nie znajduje, lecz dowiadyuje się, że tylko poezja jej poszukująca jest zjawiskiem istotnym. Więc i rytm wypowiedzianych słów zostaje utożsamiony z rytmem oddechu, bo zbiegają się w wierszu Mickiewiczowskie granice poznania i możliwości języka²⁶⁶. Stąd zapewne tu oddech zdyszany, krótki, pulsacyjny, składnia rwanego wyliczenia, nie zaś pełnych, głębokich okresów-wdechów. Równanie przeciwstawione wizji, a słowo zdaniu, a przecież to właśnie wizja i równanie zostaną w latach 1993 – 1998 zbliżone do siebie w stosunku niemal zero – jedynkowym, gdy słowo-wers trzymane więzami przerzutni będzie tworzyło kosmiczny świat miniatury poetyckiej. I rzeczywiście jest tak, że Koehler ustala w *Świątyni* zasady poetyki, którym wierny pozostanie aż do końca lat 90. Tak też i w *Świątyni* słowo-rzecz, słowo – zdaniem poety-bohatera – pragnące być rzeczą-oddechem, czymś zupełnie jednostkowo namacalnym, zmienia się w **słowo-nie-miejsce** z leksykonu gotowych, uniwersalnych tropów. Ale jednocześnie – jak wskazuje Bałajewski – „oddech”, „Czatyrdach”, „burzan”

nazwały i dotknęły jakiejś istoty bytu, określając doświadczenie, stając się istotą metafizycznego w istocie doznania umożliwiły zamknięcie owego doznania w poetyckie wersy. Tak jak potrafił to uczynić Mickiewicz. I to do jego słów — dopisywane są jakby, na te słowa nakładane są słowa inne, współczesnego poety, to one bowiem mają zastąpić tamte słowa, by odsłonić sens w tym oto współczesnym świecie. Pojedyncze, niepowtarzalne „dzianie się” słów — i zza tego układu słów ujawnia się jakieś zakorzenienie w porządku. Odsłaniane przez poetę, ukazującego owo działanie słów²⁶⁷.

Z tego rodzi się owa pulsacyjna „performatywność” wiersza, jego rytmicznie quasi-rapowa synkopa, będąca składnią przemiany, „sceną” narodzin nowej koncepcji bohatera – upiora, niegdysiejszego romantycznego pielgrzyma, który wzięwszy ciało człowieka roku 1990 zechce powtórzyć dawne *theatrum* niczym zjawia

²⁶⁴ A. Mickiewicz, *Widok gór ze stepów Kozłowa*, [w:] tamże, s. 33.

²⁶⁵ A. Mickiewicz, *Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*, [w:] tamże, s. 43.

²⁶⁶ A. Witkowska, *Mickiewicz...*, s. 68

²⁶⁷ A. Bałajewski, *Mickiewicz wśród „klasycystów”, „barbarzyńców” (i innych) – na przełomie wieków*, [w:] tegoż, *Obecność romantyzmu*, Lublin 2015, s. 70-71.

Pustelnika/Gustawa, która, aby mówić „wynajęła” ciało podobne do Konrada²⁶⁸. Dzięki temu Mickiewicz będzie mógł wciąż pisać²⁶⁹, cytowany w Koehlerowym uniwersum. Owa „upiorowość” wiersza nie mogła więc nie wpłynąć na formę, która swą fragmentaryzacją manifestuje **nieustanne zamiast**. Wyraźnie i w tym pragnieniu mówiący przekracza neoklasyczną koturnowość, dąży do utopii „poezji czystej”, zupełnie jak inny podmiot – ten ze *Strumienia wieczności* Jana Polkowskiego:

Język rzeczy, poezja czystych przedmiotów
bez cienia chęci by mówiąc „stół”
powiedzieć coś więcej.
Ale powiedzieć w sposób tak
przezroczysty by było widać
ten jedyny ciepły trochę kiwający się stół
obarczony zapachami dzieciennymi dotknięciami
zmarłych z jedną szufladą
podpartą wysuwającymi się wraz z nią nogami
by zobaczyć
stanie się poezji:
pierwszy obrót ziemi²⁷⁰.

Może dlatego w *Świątyni* motyw ręki oderwanej od ciała przewycięża sztafaż frenetycznej konwencji pokawałkowanego świata. Fragmentaryczność na poziomie zarówno toku wierszowego, jak i przywoływanych obrazów staje się w pewnej mierze wielką metaforą „samo(nie)wyjaśnialności Mickiewiczowskiego cyklu”²⁷¹, by posłużyć się określeniem Adama Poprawy. Nieobecność osoby byłaby zatem obecnością samej poezji – „świątyni” właśnie. Istotne jest to przesunięcie akcentów ze sfery *esse* do *posse*, z wierszowego, ale i pozawierszowego bytu w sferę stawania się, potencjalności, poszukiwania właściwego rytmu-oddechu.

Dokonuje się tu schległowskie zagarnianie przez poezję innych tekstów [...] i egzystencji po prostu lub może odwrotnie – wątki filozoficzne [...] niweczą spójność literackich kompozycji. W każdym razie jest to taka poezja, w której funkcja estetyczna jako autonomiczna wartość znajduje się na dalekim planie.

²⁶⁸ Zob. D. Kosiński, *Polski teatr przemiany*, Wrocław 2007, s. 61-62.

²⁶⁹ E. Balcerzan, *Literackość...*, s. 241.

²⁷⁰ J. Polkowski, *Strumień wieczności*, [w:] tegoż, *Gdy Bóg się waha. Poezje 1977-2017*, red. J. M. Ruszar, Kraków 2017, s. 8.

²⁷¹ *Mickiewicz czyli wszystko. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Adam Poprawa*, Warszawa 1994, s. 108.

Paradoksalnie więc, tę po schleglowsku rozumianą nieliterackość można też postrzegać jako panliterackość, a gdy wszystko staje się poezją, nie sposób sprowadzić ją do wymiaru sztuki słowa²⁷².

Ową „panliterackość” sygnalizuje już wszakże nagłos. Jeśli rolą incipitu jest wytworzenie w odbiorcy swego rodzaju pamięci brzmieniowej, podanie rozumianego na sposób muzyczny tematu rytmicznego, wówczas wers otwierający *Świątyni* spełnia to na kilku co najmniej poziomach. Po pierwsze, kumulacja w krótkiej linijce aż czterech wypowiedzeń, z których każde ogranicza się do jednego, najwyżej dwusylabowego słowa zbliża wierszowy prolog do partytury skansji albo konwulsyjnego rapu, gdyż „zbanalizowany zapis zawiera więcej niż można by usłyszeć w głośnym odczytaniu, obok samego tekstu stanowi jednocześnie instrukcję jego wirtualnego wykonania”²⁷³. Zarówno grafia, jak i jej dźwiękowa artykulacja świadczą o świecie, który zjawia się nie tylko w eliptycznych wyliczeniach, lecz przede wszystkim **jawi się**, ponieważ wiemy o nim tyle, ile pozwolą nam wiedzieć arbitralnie wstawione działy składniowe. Po drugie, forma wierszowa ulega głębokiej animizacji, jej rytm zostaje podporządkowany aktywności uwypuklonej już w nagłosie „Muchy”. W dalszej części utworu okazuje się, że bohaterka jest wyjątkowo kapryśna, ponieważ „zrzędzi”. „Zrzędzi” więc również tok wierszowy, ponieważ rytm zapisu i pauzy odpowiada kolejno aktywności oraz bierności owada. Oczywiście te dwa stany także są stopniowalne, w domyśle zależne od rodzaju lotu owej muchy. W tym sensie wers-zapis zbliża się do wykresu, w którym pauza sygnalizuje momenty, w których insekt akurat nie „zrzędzi”, nie byczy, bo siada, zaś brak pauzy odwołuje się do lotu owada. Dźwięk muchy zagłusza wszakże muzykę sfer, która pojawi się już w gotowych *Stepach akermąskich*, jednak w *Świątyni* w momencie tworzenia wieszcz jej bynajmniej nie słyszy. Jakże to odmienne od kreacji romantycznych legend, bowiem Koehler opisując drogę do „arcywiersza” tworzy niejako „antywiersz”, wyraźnie zrytmizowany, lecz rytmem nowoczesnego rapu, nie zaś pełnymi okresami sonetu. Poeta podąża zatem drogą Zbigniewa Herberta tworzącego *Pieśń o bębnie*, którą Ryszard Przybylski określił mianem poematu o „demuzycyzacji świata”, bowiem „Falszywy, i dlatego wrzaskliwy, rytm bębna, parodia stukotu serca, zagłuszył pasterskie flety,

²⁷² G. Halkiewicz-Sojak, *Poezja Krasińskiego – martwy czy godny nowego odczytania fragment romantycznego paradygmatu*, [w:] Zygmunt Krasiński. *Pytania o twórczość*, red. B. Kuczera-Chachulska, M. Prussak, E. Szczeglacka, Warszawa 2005, s. 18.

²⁷³ A. Hejmej, dz. cyt., s. 115.

organy św. Cecyli i lirę Orfeusza”²⁷⁴. Gombrowiczowska mucha ustanawia zatem sensy wiersza wobec problematyki formy jako takiej, poetyckiej, literackiej, ale także kulturowej. Konwencja czy konwenans, „mucha” czy „ból muchy”, a może „ból zęba” z *Dla Jana Polkowskiego* Marcina Świątlickiego – takie pytania odwołując się do *Dziennika* Witolda Gombrowicza moglibyśmy zadać *Świątyni*:

Te bogobojne rodziny – przypominam sobie z dawnych czasów – we dworze wiejskim przy podwieczorku, gwarzące pocziwie, niewinne... a na stole był lep, na lepie muchy w sytuacjach okropniejszych niż potępieńcy na obrazach średniowiecznych. To nikomu nie przeszkadzało ponieważ w zdaniu „ból muchy” akcent padał na „mucha” nie na „ból”. A dzisiaj – wystarczy naflitować pokój żeby chmary drobnych istnień zaczęły się wić – i nikt się nie przejmuje²⁷⁵.

Nawet, jeśli latający insekt miałby pełnić funkcję figury samego Mickiewicza, twórcze rozterki wieszczka zostałyby sprowadzone właśnie do Gombrowiczowskiego „ból muchy”, a zatem groteskowo umniejszone, zgodnie z konwencją pantagruelicznego karnawału. Autor *Ferdydurke* był zresztą od początku jednym z głównych patronów brulionitów. W 1996 roku wyemitowanym w TVP programie *Planeta „brulion”* Cezary Michalski trafnie podsumował najważniejszy etap w dziejach pisma:

Cała historia „brulionu” była troszkę taką historią dojrzewania, pierwszą zapisaną w polskiej kulturze od czasu *Pamiętnika z okresu dojrzewania* Gombrowicza, historią dojrzewania jako fenomenu z jednej strony biologicznego, z drugiej jednak oddziaływającego na kulturę, pozostawiającego ślad we współczesnej kulturze²⁷⁶.

Po gombrowiczowsku rozedrgana forma oddaje w istocie ruch wyobraźni młodego Mickiewicza, jeszcze przecież bardzo ograniczonej materią słów, a już jednak dążącej ku nieskończoności. W szkicu *Praca i słowo* Koehler określił brudnopisy *Stepów akermanskich* mianem wariacji, która stanowi „Jedyne – tak ważne – zachowane świadectwo przekradania się geniuszu”, zapis sposobu, w jaki „geniusz «przekradał się», «przedzierał», wiódł umysł twórcy skądś dokądś, po coś”²⁷⁷. Specyficzny, „oddechowy” rytm *Świątyni* staje się przeto ze wszystkimi swoimi możliwościami i ograniczeniami

²⁷⁴ R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, wstęp M. Janion, Warszawa 1978, s. 129-130.

²⁷⁵ W. Gombrowicz, *Dzieła*, t. VIII: *Dziennik 1957-1961*, red. J. Błoński, Kraków 1986, s. 40.

²⁷⁶ Cyt. za: A. Polewczyk, *Na początku był „brulion”. O modelach kultury i poezji roczników sześćdziesiątych*, Kraków 2017, s. 15. Por. *Planeta „brulion”*, Program I, Agora TVP S.A. 1996.

²⁷⁷ K. Koehler, *Praca i słowo*, „Zeszyty Karmelitańskie” 2005, nr 3 (32), s. 112.

formalnym analogonem dostrzegalnej w *Stepach* „starej symbolicznej formuły *navigare necesse est*”²⁷⁸.

Ta sama fraza tkwi tam,
gdzie rytm dodaje krwi
biegowi sens, chociaż
czy ja wiem? Drzwi

uchylone, zrzędzi mucha,
[...]

(OC 46)

Być może więc „Wiersz jest relacją o wyodrębnianiu siebie ze świata, będącego wielkim biologicznym organizmem, nieustającą wymianą krwi i oddechu, która odbywa się «poprzez cienkie tynki skóry»”, by posłużyć się słowami Lidii Burskiej interpretującej Barańczakowskie *Wziąłem sobie do serca*²⁷⁹. W przytoczonej strofie Koehlera po pytaniu retorycznym następuje spadek intonacyjny towarzyszący wygłosowemu słowu „Drzwi”, które poprzez swoją pozycję zarówno w końcowym wersie, jak i w całej strofie, nabiera nieoczekiwanego i niejednoznacznego sensu. Tym bardziej, że fraza zostaje w tym miejscu urwana, a jej ciąg dalszy następuje dopiero w kolejnej strofie. „Drzwi” to zatem niejako międzystrofowe, tudzież między-oddechowe, tożsame z zabiegiem kompozycyjnym zastosowanym w wierszu. Komizm sytuacyjno-językowy zostaje zakodowany co najmniej podwójnie. Po pierwsze, jeśli słowo „Drzwi” odczytamy jako puentę strofy, okaże się, że w takim komunikacie podmiot zawarł niedwuznaczny afront wobec potencjalnego czytelnika. Sugestia – „tam, na końcu wersu, są drzwi, proszę natychmiast wyjść” nie brzmi zachęcająco, a jednak tylko wprawny improwizator potrafiący korzystać z walorów łamanej frazy, mógłby ją zastosować. Tylko afront wyrażony za pomocą rytmu „dodaje krwi / biegowi sens”. Nawet, jeśli odbiorca niewiele z naszych zabaw formalnych zrozumie, zdaje się powątpiewać improwizator, pyta bowiem „chociaż / czy ja wiem?”, czy warto, zgodnie z topiką wielkiego romantycznego twórcy, szukać człowieka, który „całą myśl wysłucha? / Obejmie okiem wszystkie

²⁷⁸ J. Brzozowski, *Sens krymskiej podróży*, [w:] *Trzyście arcydzieł romantycznych*, red. E. Kiślak, M. Gumkowski, Warszawa 1996, s. 40.

²⁷⁹ L. Burska, *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce*, Gdańsk 2012, s. 247.

promienie jej ducha?”²⁸⁰, by posłużyć się słowami z *Wielkiej Improwizacji*. Ostatecznie – i tu znów sięgnijmy do mądrości Konrada – „Nieszczęsny, kto dla ludzi głos i język trudzi”²⁸¹, zaś takiemu nieszczęśnikowi lepiej rychło wskazać „Drzwi”. Zatem Koehlerowska drwina, ale i zabawa polega przede wszystkim na grze z konwencją romantycznej skargi samotnego geniusza, który na początku lat 90. XX wieku nie wydaje się sobie już aż tak genialny. Jednocześnie wiersz stanowi satyrę na wydawców, komentatorów i badaczy Mickiewiczowskiego rękopisu, którzy w większości, z oczywistych względów, nie mieli możliwości bezpośredniego zapoznania się z przedmiotem swych badań, a mimo to rościli sobie prawa do ostateczności sądów²⁸². Jeśli zatem o legendarnym i zaginionym pugilaresie nie wiemy nic pewnego, zaś utrwalona tradycja dotycząca genezy *Sonetów* jest utrwalona właśnie, a więc **opowiedziana**, również i współczesny poeta może stworzyć własną wersję zamierzonych wydarzeń.

Wątpliwości te najpełniej oddaje rytm wiersza, intonacyjne przyspieszenia i retardacje będące formalnym analogonem również zmiennego pulsu („gdzie rytm dodaje krwi / biegowi sens”) piszącego połączonego najpełniej z pracą pamięci, która, co do zasady, przypomina koncept nazwany przez Joannę Orską „liryczną narracją”. Metaliteracki charakter wiersza polega wobec powyższego również na tym, że jawi się on sam sobie jako bohater-twór charakterystyczny dla poezji po roku 1989, a zatem – „metonimiczny i niedokonany – mnożący nazwy, sugestie, obnażający wielowariantywność języka, ukazujący język w jego dynamice, proces twórczy niż gotowy artefakt”²⁸³. Również i w tym aspekcie Koehler podąża drogą *Sonetów krymskich*, które jawiły się Wacławowi Kubackiemu jako „cykl poetyckich urywków, ułamków lub, mówiąc nowocześnie, migawek, czyli całości zamkniętych w sobie i równocześnie

²⁸⁰ A. Mickiewicz, *Dziady część III*, tegoż, *Dzieła poetyckie*, cz. 3: *Utwory dramatyczne*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1982, s. 154, w. 2-3.

²⁸¹ Tamże, w. 4.

²⁸² S. Łanda, *Z dziejów powstania „Sonetów” Adama Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 4 (68), s. 252.

²⁸³ J. Orska, *Rytuał przełomu. Wstęp*, [w:] tejże, *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989-2006*, Kraków 2006, s. 20.

otwartych, nadających się jak perły do «nizania na sznur», żeby użyć orientalnej nazwy twórczości»²⁸⁴. W wierszu *Pani Stefanii P.* czytamy zatem:

*Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang...*
R. M. Rilke, „Die Erste Elegie”

Radość się kwietnia zachodem rozlała,
Ciszę przed nocą drażył kosów śpiew.
Z zatłoczonego wyszedłem kościoła,
Modlitwa niemo zsuwała się z drzew.

Delikatne, w zmęczonej pościeli jak z marmuru ręce.
Sen, jak w chwili przed burzą, gdy w zgięte gałęzie
Wbija się krzyk błyskawic, tak bólu smak mdły
Leniwo się sączył przez słoneczne drzwi.

Potężniało zwycięstwo nocy. Jakaś sylwetka
Wolno żłobiła siwiejącą przestrzeń.
Wiał wiatr. Pęczniało powietrze.

Obrazy jakie jeszcze będą mi ofiarowane
Bym szybciej pojął własną nieudolność?
Jaką jeszcze pięknością doświadczysz mnie,
Panie?

(OC 35)²⁸⁵

W sonecie – jakoś pewnie zapowiadającym refleksję nad arcysonetem w *Świątyni* – obrazy są „ofiarowane”, lecz tyleż jako gotowe „widokówki” z kręgu symbolistyczno-impresjonistycznego, niczym słowa-klucze takie jak „«Wpłynąłem», «przestwór», / «stepy», ptaki (żurawie?), Mirza” (OC 46). W 1994 roku na łamach „Odry” German Ritz pisał o przytoczonych strofach następująco:

Cóż oznacza ten nadmiar skrępowania, który na dodatek w ostatniej strofie sam czyni się przedmiotem refleksji? Cytat z elegii Rilkego jest niekompletny: „Piękno jest bowiem jedno grozy początkiem, który zaledwie jeszcze znosimy” – czytamy w oryginale. Zakorzeniony w modernizmie Rilke używa tego przeciwieństwa jako punktu wyjścia wypowiedzi o estetyce; Koehler redukuje je do

²⁸⁴ W. Kubacki, *Z Mickiewiczem na Krymie*, Warszawa 1977, s. 170-171.

²⁸⁵ Pierwodruk: „brulion” 1987, nr 2/3, s. 107.

barokowego oksymoronu i traktuje jako wypowiedź o rzeczywistości – skrót okazuje się być wielce znaczący. Pozostaje jednak kwestią otwartą, jakiego znaczenia nabiera ów oksymoron dla naszego wiersza: czy może jawić się jako tekst obcy, którego właściwie nie sposób zintegrować z naszym tekstem? A zatem, czy oznacza tylko to, co jest inne, granicę, nie dającą się przekroczyć? Czy też odwrotnie: wiersz, uszeregowując rozmaite piękne obrazki, pojmuje swą postmodernistyczną kondycję – konieczność istnienia w świecie obrazów bez historii porządkującej ich sens – jako koniec świata, właśnie jako „grozy początek”²⁸⁶

Refleksja ta przypomina dylematy związane z czterowierszem ułożonym z *ineditów* inicypitu *Stepów akemańskich*, które stanowiły motto *Świątyni*. Świat „pięknych obrazków” wraca pojawia się również w utworze dedykowanym Barbarze Toruńczyk:

Jeszcze raz to samo. Czas siania, czas zbioru.

Z siewcy kosiarz przeistoczony przez letnie upały.

Dobry ogrodnik. Pasterz. Strzegący czystej wody.

Studnia i rozpalona przez słońce równina.

Kiść jarzębiny czerniejącej od pierwszego mrozu.

Przez słupy drzew prześwieca tafla stawu

Okolonego świerkami; rzadki ptasi śpiew.

Kraina krzyczącej, obcobrzmiącej mowy.

Tak nam kościoły przypadły do gustu,

Prawie jak w dom świeciło słońce,

Kończyło się lato, wrzesień, zimne ranki

Ciepłem ogrzane uprzejmego „Morgen”.

Wszędzie, gdzie gotyk, zimne twarze świętych,

Nawy chłód mroczny, igranie symetrii

Tam się spotkamy i w rozmowy nasze

Cicho się wsącza tysiącletni chór.

(OC 30)

Opublikowany w 1987 roku *Niemcy. Bawaria* to utwór ze wszech miar wyjątkowy, ponieważ zapowiada obrazowanie, a także poszukiwania ideowo-formalne, jakie autor podejmował nie tylko w dobie przełomu, lecz także w latach późniejszych. W liryku widać już zarys przyszedłego sporu artystycznego o neoklasycyzm, a również pozycję, z której Koehler będzie bronił poezji jako „skonwencjonalizowanej

²⁸⁶ G. Ritz, *Polska liryka współczesna a postmodernizm*, przeł. A. Kopacki, „Odra” 1994, nr 2, s. 65-66.

i sfunkcjonalizowanej sztuczności”²⁸⁷. Taka definicja pojawiła się w słynnym szkicu *O’haryzm* wymierzonym w głośny wiersz *Dla Jana Polkowskiego* autorstwa Marcina Świetlickiego. Rozpoczyna więc Koehler swoją liryczną wędrówkę od ścieżki dokładnie wymierzonej, wymiernej, postulującej „harmonię, umiar, równowagę, spokój”²⁸⁸. Droga to niełatwa. W kodzie utworu nawiązującego do *Czarnej wiosny* Antoniego Słonimskiego Świetlicki zapisał: „Zmierzch zapada najpierw / na idealnie kwadratowych skwerach”²⁸⁹. Był czerwiec 1988 roku. Niemal rok wcześniej w „Zeszytach Literackich” (1987, nr 2) w liryku *Niemcy. Bawaria* mocno autorski bohater Koehlera w katedrze obserwował „zimne twarze świętych, / Nawy chłód mroczny, igranie symetrii” (OC 30). Stąd też – jak wskazuje Andrzej Kaliszewski – „mit wzniosłej estetyki i obiektywnego piękna ma tu raczej charakter ogólny, pretekstowy jako metafora przemijania właśnie, sygnał li tylko potrzeby poszukiwania jakiejś (egzystencjalnej, biologicznej, metafizycznej?) jedni”²⁹⁰. Nietrudno dostrzec, że tamta świątynia również po części leży „Na idealnie kwadratowych skwerach”. Gdzie jednak autor *Dla Jana Polkowskiego* widzi zapadający zmierzch określonego (bo niecałego) paradygmatu romantycznego, tam pielgrzym dostrzeże spokojny mrok kontemplacji głosów wielkiego chóru kultury. Że wizja to w istocie niepokojąca, ciemna i asymetryczna („igranie symetrii”), będąca „diagnozą stanu postmodernistycznego świata”²⁹¹ przekonamy się już wkrótce. Koehlera „zimne twarze świętych” nie są aż tak odległe od „zimnych krajów” Świetlickiego²⁹². *Niemcy. Bawaria* to wiersz pozornie typowy, jeśli za proberz owej „typowości” uznamy lirykę

²⁸⁷ K. Koehler, *O’haryzm*, [w:] „M. Jaworski, *Barbarzyńcy, klasycyści i inni. Spory o młodą poezję w latach 90.*, Poznań 2018, s. 100.

²⁸⁸ D. Pawelec, „Szyk” i „skowyt”..., s. 88.

²⁸⁹ M. Świetlicki, *Dla Jana Polkowskiego*, [w:] tegoż, *Wiersze*, Kraków 2011, s. 62.

²⁹⁰ A. Kaliszewski, „Błądziłem po parku”..., s. 497.

²⁹¹ M. Kamieńczyk, „Mój Bóg...” *O poezji Krzysztofa Koehlera*, „Topos” 2003, nr 6 (73), s. 134.

²⁹² Ciekawie o relacjach tych poetów pisała Anna Ekierhardt w recenzji tomu *Partyzant prawdy*:

Tymczasem Świetlicki i Koehler tak naprawdę opowiadają te same historie, tyle że na zasadzie negatywu. Gdy u pierwszego „wąż ślizga się po wszystkim, co napotka”, drugiego „otacza Duch”. Gdy u autora *Zimnych krajów* ów wąż „właśnie nas dotknął”, w świecie *Partyzanta prawdy* „nieskończoność już tu nas dotyka” [...]. Tak jakby poeci znajdowali się po dwóch stronach lustra. Jak tu zatem rozsądzić, które z odbić bliższe jest obiektywnej prawdy? Obie wizje są swoiście wykoślawione przez emocje towarzyszące przetwarzaniu obrazów (Koehler bywa patetyczny, Świetlicki melodramatyczny), jednak jakoś tam do siebie przystają.

Zob. tejsze, *Ciężar światła*, „Fa-art” 1997, nr 2-3 (28-29), s. 107.

nastrojowo-opisową z jej wiecznymi toposami niezaleczonej nostalgii („Kiść jarzębiny czerniejącej od pierwszego mrozu”) oraz kontemplacji niewzruszonej kultury w architektonicznej doskonałości. Lecz również, a może przede wszystkim w kontemplacji samej architektoniki wiersza, jakby wziętej z Rilkeńskiej *Pieśni o miłości i śmierci korneta Krzysztofa Rilkego*²⁹³, formy dążącej wszakże do oddania za pomocą słownego wiązania części najzupełniej rzeczywistych, budowlanych, ale także przyrodniczych – wspierających wiekowe gmachy świata-katedry. Nie przypadkiem „Przez słupy drzew prześwieca tafla stawu / Okolonego świerkami” – zupełnie tak, jakby filary naturalnej świątyni łączyły ze sobą sklepienie nieba z posadzką wody. Romantyczna wyobraźnia należy do środków wyrazu poszukiwania formy doskonałej, która jest u Koehlera w okresie jego wielokrotnych debiutów wciąż bardziej ponawianym postulatem, niżli czymś zupełnie namacalnym. Albo inaczej: zdaniem ówczesnych krytyków cel ten udaje się poecie osiągnąć, jednak przy nieustającym akompaniamencie programowych tematów tragicznego klasycyzmu, przy deklaratywnej niemożności dojścia do pełnej harmonii. „Po tym jak książka upadła na ziemię, / Gdy z słów romansu los pieczęć wykroił” (*Dante i poeci*, OC 15) wśród wątków dominuje topos kryzysu poetyckiego języka, pękniętej struny, porzuconej liry Orfeusza. Słusznie zauważał Dariusz Pawelec, że „opis przestrzeni w wykonaniu Koehlera to ciąg metonimiczny zwieńczony często refleksją, uogólnieniem. Poeta chętnie posługuje się pojęciami takimi jak: «strach», «radość», «gniew», «nadzieja», czy też «Europa», «reformacja», «gotyk», «Boży ład»”²⁹⁴. Tym samym najpełniej ukazuje fasadowość kolejnej inkarnacji klasycyzmu, który dominował w poetyce debiutanckich *Wierszy*. W utworze *Niemcy. Bawaria* ów podskórnie wyczuwany dysonans nie ma jeszcze tej mocy, co w późniejszej *Świątyni*. W niej bowiem „dzieje się coś takiego, co nie pozwala uczestniczyć w tej frazie wewnętrznie – zgoda na siebie pięknego zaczyna przypominać jakieś fałszowanie. W związku z tym dwa lata nie potrafiłem nic pisać” – to wypowiedź Koehlera zamieszczona na łamach „Czasu Kultury” w 1994 roku²⁹⁵. Mickiewiczowska inicjacja doprowadziła twórcę wprost do konstatacji, że „poezja jest absolutem – albo jest taka, jaka ma być, albo jej nie w ogóle nie ma”²⁹⁶. Parafrazując słowa Jana Błońskiego,

²⁹³ A. Piwkowska, *Tulaczka i poszukiwanie*, „Nowe Książki” 1999, nr 4, s. 16.

²⁹⁴ D. Pawelec, „*Szyk*” i „*skowyt*”..., s. 88.

²⁹⁵ *W cieniu doświadczenia...*, s. 30.

²⁹⁶ Tamże.

piszącego o koncepcji Jarosława Marka Rymkiewicza, rzecz można, że „programowy gmach” krakowskiego poety „fasadę ma istotnie klasyczną”, „Jeśli jednak podnieść wzrok, odsłonią się gotyckie maskarony i romantyczne wieżyczki, gdzie ze strzelistych okienek wyglądają wieszczowie i prorocy, wznosząc oczy ku niebu cudowności [...]”²⁹⁷. W istocie bowiem już w programowej *Świątyni*, nie zaś dopiero w odległej o trzy lata *Nieudanej pielgrzymce* (1993), przyjmuje poeta postawę zbliżoną do „romantyzmu dialektycznego”, nieufności, o której niegdyś wspominał Stanisław Barańczak:

Nazwą poezji lingwistycznej [...] określać będziemy pewien nurt **wewnątrz** „poezji słowa”, prąd, którego cechą szczególną jest **nieufność wobec języka** i to wobec języka pojmowanego jako **system** oraz jako pewna **wizja świata**²⁹⁸.

Nie przypadkiem zresztą w połowie lat 90., Koehler określił autora *Widokówki z tego świata* „fundatorem nowego klasycyzmu”²⁹⁹, zaś już w kolejnej dekadzie po wolicie estetycznej, jaką niewątpliwie była neoawangardowa *Trzecia część* (2003) sparafrazował założenia Barańczakowskiego lingwizmu przyjmując je za wyznaczniki własnej koncepcji twórczej. Antycypację tak pojętej nieufności przynosi więc *Świątynia*, którą z całą jej rytmiczną specyfiką i wymową ideową sytuować można byłoby w Conradowskim nurcie „klasycyzmu sceptycznego” akceptowanego zresztą przez samego Barańczaka³⁰⁰, tudzież „klasycyzmu rezygnacyjnego”³⁰¹, jak Koehlerową propozycję nazwał Kaliszewski. Nie wydaje się zatem przypadkiem, że to właśnie autor *Chirurgicznej precyzji* napisał w 1990 roku przedmowę do debiutanckiego tomu Krzysztofa Koehlera, zaś rangi tego mecenackiego gestu nie umniejsza fakt, że z winy wydawcy szkic ukazał się jedynie w „Tygodniku Literackim”, nie został zaś przedrukowany w samej książce³⁰². Barańczak dostrzegał w tej poezji „wielokierunkowy

²⁹⁷ J. Błoński, *Czym był, czym mógł być klasycyzm*, [w:] tegoż, *Odmarsz*, Kraków 1978, s. 135.

²⁹⁸ S. Barańczak, *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław 1971, s. 46.

²⁹⁹ *W cieniu doświadczenia...*, s. 29.

³⁰⁰ M. Woźniak-Łabieniec, *Lekcja Barańczaka. „Nieufni i zadufani” po latach*, „Acta Universitas Lodziensis. Folia Literaria Polonica” 2010, nr 13, s. 336.

³⁰¹ A. Kaliszewski, *„Błądziłem po parku”...*, s. 497.

³⁰² Na pytanie Jerzego Borowczyka i Wiesława Ratajczaka „Dlaczego tekst Barańczaka nie znalazł się w Twojej pierwszej książce poetyckiej?” Koehler odpowiedział: „Niech to przeczyta Henryk Karkoszka, właściciel Oficyny Literackiej. Tekst Barańczaka nie znalazł się tam tylko dlatego, że pani maszynistce – to było pod ziemią – nie chciało się tego przepisać, a redaktorowi poskładać i skorygować. Mam wrażenie, że była to atrofia: «Jeszcze jeden tekst wklepać, odłożmy to». Oczywiście potem się dowiedziałem, że tekst

ruch ech, tonów i intonacji, który każe w sobie dostrzegać także ruch znaczeń” tak inny od ówczesnej manieri debutantów – epigonów Tadeusza Różewicza, tworzących kolejne wiersze „różeczowiczoidalne” nużące „monotonią mechanicznego głosu robota z filmów science fiction”³⁰³. Dzięki przenikliwości czytelniczej programotwórcy Nowej Fali nie tylko trafnie oddał ducha sporów estetycznych początku dziesiątej dekady, ale również stworzył syntezę Koehlerowskiej poetyki daleko wykraczającą poza horyzont krytycznoliteracki. Według Barańczaka autor *Wierszy* to „poeta odkrywający na swój własny sposób odwieczną sprzeczność pomiędzy pozorną stałością fizycznych form a niepowstrzymanym przepływem czasu biologicznego i historycznego”. Co więcej i co wypada uznać za dominantę twórczej techniki Koehlera niezależnie od jej stylistycznej zmienności na przestrzeni kolejnych lat:

przykuwające jego uwagę sprzeczności znajdują swój formalny odpowiednik w napięciach przenikających materią słowną tych wierszy. Takie napięcia wytwarza tu przede wszystkim zjawisko metrum i rytmu: to ono reprezentuje na poziomie wiersza element schematycznej stałości, któremu sprzeciwia się i z którym wchodzi w wielorakie związki zmienny przepływ składni. Będąc poetą sprzeczności i napięć Koehler musiał wysnuć wnioski z narastającego „zmęczenia materiału” współczesnej poezji: dominujące w niej konwencje są w swoich znaczeniowych efektach zbyt jednostronne i uproszczone, aby mogły dla jego celów wystarczyć³⁰⁴.

W Mickiewiczowskiej *Drodze nad przepaścią w Czufut-Kale* przedziały międzystrofowe i przerzutnie oddają rytm końskich kroków nad urwiskiem, zaś niezadrukowana biel kartki staje się wizualną metaforą szczeliny między skałami. Kiedy urywa się ścieżka, wers rwie się do tego stopnia, że koń wraz z jeźdźcem „zawisają” ponad otchłanią dzielącą dwie zwrotki. Podobnie w wierszu Koehlera fragmentacja toku oddaje rzeczywistość przedstawioną. A-logiczna przerzutnia jest sygnałem uchylonych „Drzwi” międzystrofowych (rozumianych również jako brama percepcji duchowej), a nieciągłość zapisu staje się odpowiednikiem chaotycznego lotu muchy-duszy, czy wreszcie – hermeneutyką lektury nieczytelnych zapisków Mickiewicza zawartych w Albumie Moszyńskiego. Stąd też kryzys neoklasycystycznej stylizacji silnie obecny w debiutanckich próbach, ów klasycyzm tragiczny, już bliski romantycznej,

był już drukowany, ale to nie były argumenty, tylko taka wata. To śmieszne, folklor zupełny”. Zob. *W cieniu doświadczenia...*, s. 29.

³⁰³ S. Barańczak, M. Stala, dz. cyt., s. 10.

³⁰⁴ Tamże.

Barańczakowskiej nieufności, kulminuje właśnie w *Świątyni*. Poprzez interlinie oddzielające rwane frazy poszczególnych strof przeziara przepaść w Czufut-Kale, która zaważyła nad dalszą drogą poetycką Koehlera. Rozpocznie ją trzyletnie milczenie, a po nim powtórny debiut³⁰⁵. Śmierć bohatera z neoklasycznego teatru zbiega się zatem ze słowami Mickiewiczowskiego Pielgrzyma:

Mirzo, a ja spojrziałem! Przez świata szczeliny
Tam widziałem – com widział, opowiem – po śmierci,
Bo w żyjących języku nie ma na to głosu³⁰⁶.

Rwany tok wierszowy znany z Barańczakowskiej praktyki cezurowania pojedynczych słów w przedostatniej strofie zostaje utożsamiony z edytorskim badaniem rękopisu z Albumu Moszyńskiego, szerzej także z przerzucaniem kartek krymskiego zeszytu. Wiemy zresztą z wiersza *Ekloga. Sierpień*, a więc utworu poprzedzającego, że

Brzęczy pszczoła i poczet
much odgania głos.

Rozłają się wersy. Wnika
w nie blask, pot klei oczy,
koszula, jak rannego w
pierś, suchotnika czy

spowiednika zrośnięta z ciałem,
jak Dioskurów para.

[...]

(OC 44-45)

A przecież to poetyckie *inferno*, „przyrody fin de siècle” (tamże, OC 45) owadzych pułków wynika bardzo mocno z odkrycia roli rytmu-oddechu, arbitralnej pauzy, siły wygłosowej prozodii, ciągłej oscylacji formy pomiędzy pozornym bogactwem sprozaizowanego wysłowienia toków zdaniowych, a faktyczną wieloznacznością mówienia przerzutniowego. Albo inaczej: z walki między klasyczną harmonią, a romantyczną poetyką fragmentu:

pies zawodzi i rzadko kiedy
słowa dźwięk wyławia

³⁰⁵ J. Borowczyk, *Póki tak krąże...*, „Czas Kultury” 1994, nr 3 (51), s. 32.

³⁰⁶ A. Mickiewicz, *Droga na przepaścią w Czufut-Kale*, [w:] *Sonety...*, s. 43.

cień swój – ciszę, więc
głos ścisza się w szept

coraz obficie. [...]

(OC 45)

Zasadę „ciszę – obficie”, a zatem ufundowanie toku na maksymalnym podobieństwie brzmieniowym do rapu-skansji uczyni Koehler główną osią konstrukcyjną swej liryki już w 1993 roku. Z kolei skorelowany z tym postulatem prymat szachulca fonicznego opartego o rymy niepełne, oddalone i krzyżowe wywiedzie w tomie *Partyzant prawdy* (1996) z *Wyznań* świętego Augustyna: „Mówię ci, późny synu: życie jest większe” (*Z Tagasty do Kartaginy*, OC 129). Większe, a więc nie-wierszowe, czyli takie, z którymi się „już nie mieszczę / w wiersze” (*Jan Amos Komenski ucieka z Leszna*, OC 85-86) – wychodzące poza obręb wersowej linijki. Te słowa z *Nieudanej pielgrzymki* bezpośrednio korespondują z kodą tomu z 1990 roku – będącą jasną deklaracją wejścia na drogę poszukiwania oddechu i romantycznej nieufności:

Zgubiłem miarę. Zbyt niespójny rytm.

Sypałem w palcach gruz i pył,
widziałem gruz i pył, i śmierć,
Nieustający wody bieg.

Zbyt cichy rytm. Zbyt lekka serca

Mowa. Utonął rytm.

Wiosna sypała płowa

Kwiatów ognisty deszcz.

(*Wilanów*, OC 48)

Tutaj wracamy do patronatu Barańczaka i jego glosy: „Poezja zaczyna się tam, gdzie chęć wypowiedzi zderza się z ograniczeniem”³⁰⁷. Stąd też kartkowanie rękopisu w *Świątyni* musi być dość gwałtowne, skoro w wygłosach wersu pozostawia wyraźne melizmaty: „to”, „spro-”, „i”. Rytm synkopowy staje się tym rodzajem instrumentacji, która najpełniej oddaje charakter pojedynku ze słowem, który podejmuje Mickiewicz

³⁰⁷ S. Barańczak, *Tablica z Macondo albo: Najkrótsza poetyka normatywna na użytek własny, w sześciu literach bez znaków diakrytycznych, z dygresjami motoryzacyjno-metafizycznymi*, [w:] tegoż, *Tablica z Macondo...*, s. 224.

zmagając się z niewyraźnością³⁰⁸ podróży przez stepy i późniejszej wędrówki krymskiej. Odwołując się do akermańskiego imaginarium można stwierdzić, że Koehlerowska syntaksa jest dźwiękonaśladowczą metonimią podróży wozem. Rytm wiersza-wozu ma jednak – inaczej niż u Mickiewicza – charakter stylizacji na prawach mimetycznej rzeczywistości. Widmowy bohater w odróżnieniu od gotowego akermańskiego archetypu wjeżdża na step, podskakując na wyboistej (przerzutniowej) drodze wersu. Nie wie jeszcze, że harmonię frazy może odzyskać – dzięki nieskrępowanej akwaticznej (i nautycznej) wyobraźni – zamieniając wóz w łódź. Współgra to ze znanym spostrzeżeniem Juliusza Kleinera: „Dla Mickiewicza step jest jedynie drogą wiodącą ku morzu. O morzu myśli, gdy przejeżdża wśród łąk i kwiatów, i burzanów. Toteż w ocean szumiący przemieniają mu się obszary nieprzejrane”³⁰⁹. Toteż bohater Koehlerowy wciąż poszukuje właściwego rytmu oddechu. Jedzie też chyba dość szybko, nawet pędem, skoro ów „rytm dodaje krwi / biegowi sens”, a dynamika podróży nie pozwala na kontemplację przyrody, czy choćby chwilę namysłu nad odpowiednim kształtem pejzażowej liryki („choć / czy ja wiem?”). „Odpowiednim”, a więc zgodnym ze smakiem epoki, który romantycy starali się nieustannie przekraczać. Koehler również uparcie konstruuje świat *à rebours*. Jest też ów rozedrgany pielgrzym tworem wciąż mocno metaliterackim, by nie rzecz – metatekstowym – nie do końca umieszczonym w stepowej fabule akermańskiej, a więc czytany niedokładnie, poklatkowo, brulionowo; wreszcie zaś **człowiekiem gombrowiczowskim**, dla którego głównym problemem staje się brak formy w rozumieniu nie tyle literackim, ile antropologicznym. Bohater Koehlerowski doby przełomu należy zatem do typów postaci, które

pragną formy, lecz nie są w stanie jej przyjąć. Z jednej strony rozumieją oni jej konieczność, z drugiej jednak mają świadomość jej niedopasowania. Zarówno pełne przyjęcie form, jak i ich całkowite odrzucenie prowadzi do zaniku podmiotowości³¹⁰.

Oto protagonista z **balcerowiczowskiej „międzyepoki”**, rozczytany w prawidłach Nowej Fali, wkraczający w karnawał lat 90., podmiot transformacji ustrojowej

³⁰⁸ Zob. P. Pochel, *O niewyraźności w „Sonetach krymskich” Adama Mickiewicza*, [w:] *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej...: autorzy – dzieła - czytelnicy*, cz. 6, red. M. Piechota, J. Ryba, M. Janoszka, Katowice 2016, s. 58-101.

³⁰⁹ J. Kleiner, *Mickiewicz*. t. 1: *Dzieje Gustawa*, Lublin 1948, s. 527.

³¹⁰ P. Rojek, *Forma polska*, [w:] tegoż, *Awangardowy konserwatyzm. Idea polska w późnej nowoczesności*, Kraków 2016, s. 39. Interpretacja autora stanowi rozwinięcie rozpoznań M. P. Markowskiego. Por. tegoż, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004.

i kulturowej, komiwojażer różnych opowieści, ale raczej symulaków, niżli cytatów z pełnej narracji Mickiewiczowskiej. Nie przypadkiem w wygłosie pierwszego wersu zostaje umieszczony zaimek „Jakiś”, stając się jednocześnie metaliterackim autokomentarzem najpełniej oddającym naturę wiersza-brudnopisu, którego fragmentaryczność współgra chociażby z szatą graficzną „brulionu” – gazety patronującej wszakże debiutowi Koehlera. Jacek Ladorucki tak pisał o stronie wizualnej krakowsko-warszawskiego nieregularnika: „Tworzące go czcionki są mocno zróżnicowane pod względem kroju i wysokości pisma. Stanowią rodzaj wyklejanki [...]”³¹¹. Mowa tu, rzecz jasna, o szacie graficznej czasopisma, jednakże słowo „czcionka” możemy rozumieć także szerzej jako temat, rejestr formalny tudzież poetyka, zgodnie zresztą z programowymi założeniami „brulionu” sformułowanymi przez Roberta Tekielego. Ich sens można sprowadzić do alternatywy postawionej na początku lat 90. przez Ryszarda Nycza: „Parodia a pastisz albo spór o charakter postmodernizmu”³¹². Chodzi przede wszystkim o formułę „«bL» ma być brudnopisem całej kultury”³¹³, kategorię „pisma poszukującego”³¹⁴, „happening ciągły w czasie”³¹⁵, a także „Pismo nosem”. Zwłaszcza to ostatnie kryterium wydaje się istotne w kontekście rozterek poszukiwacza oddechu w *Świątyni*, a więc tego, który jeszcze nie jest, ale wciąż się staje, wraz z kolejnymi wersami zyskuje coraz więcej własnej – z nagłą utraconej po przełomie – podmiotowości. Według Przemysława Czaplńskiego podtytuł „brulionu”, wprowadzony w 19 numerze czasopisma

[...] to gra dowodząca poczucia humoru, przekory, niezależności od językowych i redakcyjnych grawitacji. Ale – gra znacząca. Bo „pismo nosem” to, po pierwsze, pismo „robione na czuja”, to chodzenie za głosem wycucia, uznawanie przewagi intuicji nad programem czy wyrachowaniem; po wtóre, podtytuł nawiązuje do powiedzenia „czuć pismo nosem”, czyli wyczuwać zagrożenie, lecz także „grać na nosie”, czyli kpić,

³¹¹ J. Ladorucki, „*Brulion*” jako pismo literackie i kulturalne schyłku XX wieku (zarys problematyki), „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Librorum” 2002, nr 11, s. 61.

³¹² R. Nycz, *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*, [w:] tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 241-246.

³¹³ *Inteligencja ma za złe. Rozmowa z redaktorem „brulionu” Robertem Tekieli [sic!]*, „Rzeczpospolita” 1993, nr 172 (3516), s. 4.

³¹⁴ *Ja już wiem. Rozmowa z Robertem Tekieli [sic!] (z udziałem Miłosza Biedrzyckiego)*, „Ha!art” 2004, nr 19B, s. 75.

³¹⁵ *Wygrać kulturę – rozmowa z Robertem Tekieli [sic!] o „brulionie”*, [w:] P. Marecki, *Pospolite ruszenie. Czasopisma kulturalno-literackie w Polsce po 1989 roku. Rozmowy z redaktorami*, Kraków 2005, s. 33.

drwić z kogoś, lekceważyć. „Pismo nosem” to także pismo „wyklęczane”, robione przy dużym nakładzie pracy (aż się pada na nos ze zmęczenia), więc także – dosłownie – robione nosem, czyli ciałem³¹⁶.

Interpretacja Czaplińskiego współgra z obrazem bohatera Koehlerowskiego wiersza, który jest zarówno outsiderem, romantycznym buntownikiem, poetą-rzemieślnikiem, ale i skrupulatnym edytorem, nieomal słowiarzem³¹⁷ wykreślającym (dosłownie!) linię wersu, rzec można – najpełniej brulionitą tworzącym „pismo nosem”, a więc „pierwszy popkulturowy tabloid dla postkontestacyjnych polskich bikiniarzy”³¹⁸. W *Świątyni* poetyka notatki, tekstu „na brudno” przypomina stronę graficzną debiutanckich *Wierszy*, a także w ogóle debiutów pozostałych brulionitów. Książka ma zaledwie czternaście centymetrów wysokości i dziesięć szerokości³¹⁹. Została w wydana w końcowym etapie funkcjonowania drugiego obiegu (1990), a więc pod względem materialnym nie różni się od samizdatowych produkcji z ubiegłej dekady. Teksturowa, minimalistyczna, biała okładka, cienkie, nieomal gazetowe, a w dodatku raczej szorstkie w dotyku stronicie aż nazbyt przypominają papier makulaturowy. Sam druk również nie jest najwyższej jakości, przywodzi zaś na myśl publikacje spisywane (w kontekście groteskowego Mickiewicza – raczej „wystukiwane”) na maszynie i w pełni współgra z szatą graficzną jeszcze wówczas bezdebitowego „brulionu”. Dla pełniejszego zrozumienia „sztambuchowości” *Świątyni* kontekst bibliologiczny, wizualny wydaje się jak najbardziej zasadny. Choć brulionowość debiutów doby przełomu po części tylko wynikała z przemyślanej strategii edytorskiej, lecz bardziej z oczywistych wówczas trudności ekonomicznych (i wciąż politycznych), z jakimi musiały zmagać się młode oficyny, jasno należy powiedzieć, że w świetle założeń programowych Tekielego książka przypominająca notatnik w sposób przekorny zbliża się do liberatury. To sztuka liberacka *à rebours*, bowiem kategorią naczelną staje się tutaj lichota zamiast piękna. Podobne rozróżnienie odnajdziemy również w wierszu. Nie przypadkiem jego podmiot sięga raczej do rękopisów z Albumu Moszyńskiego. Stąd też utwór oparto na nieumieszczonych klauzulowo asonansach, a jeśli już tok dąży do regularności rymowej –

³¹⁶ P. Czapliński, *Niezależność (O dziedzictwie „brulionu”)*, [w:] tegoż, *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90.*, Kraków 2002, s. 55.

³¹⁷ E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939-1965*, cz. 2: *Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 80.

³¹⁸ C. Michalski, *Lata 90.: koniec świat wariatów i przemytników*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/2299-lata-90-koniec-swiate-wariatow-i-przemytnikow.html?print=1> (dostęp: 26.10.2020).

³¹⁹ Zob. K. Koehler, *Wiersze...*

staje się ona grą z konwencją, która – i to kolejny poziom ironii – sama też jest mocno konwencjonalna. W tym znaczeniu syntaksa staje się formalnym korelatem samizdatowej natury tomu, pastiszowej techniki „naśladownictwa bez modelu”³²⁰, zaś poprzez swoją immanentną cytatowość odsyła do zasady apokryfu³²¹. To świat tyleż rozczłonkowany, co niemal „poćwiartowany”, gdyż jedynymi „żywymi” bohaterami fabuły okazują się mucha i ręka. Ta ostatnia zaś posługuje się specyficznym szyfrem, pismem pozornych i faktycznych błędów i skreśleń, prowadzi zawiłą hermeneutykę „jakby INACZEJ było / tylko NIE i NIC innego”, w istocie zaś – imitację interpretacji³²² charakterystyczną dla motywu Księgi-szpargału, którego odpowiednikiem byłby Album Moszyńskiego.

Mocno osadzony w poetyce brudnopisu utwór Koehlera wpisuje się w szerszą dyskusję dotyczącą kształtu liryki początku lat 90, a zatem sensy w nim zawarte byłyby istotne również dla całej formacji „brulionu”. Jeśli wierszową świątynię uznamy za arkę poezji współczesnej, oczywistym staje się pytanie o kierunek kursu takiego okrętu, o to, czy byłby on raczej groteskowo pomniejszoną łódką dryfującą na falach zmiennych literackich koniunktur, czy też stabilnym promem poruszającym się po stałej, zorganizowanej na podstawie określonego rozkładu jazdy trasie. „Gdy z słów romansu los pieczęć wykroił” czytamy wszakże w wierszu *Dante i poeci* (OC 15), zaś w utworze o incipicie ****Nic nie uchroni przed niebytem*:

Przepaść nas dzieli. Mój język kaprawy
Dawno nie słyszał mowy Cycerona,
Pozwól więc tylko bym bawić się mógł –
Nim pamięć skona.

(OC 9)

Wydaje się zatem, że jest „poezja młodsza i najmłodsza arką zagubioną pośród bezmiaru wód, nie statkiem zmierzającym ku ocaleniu tego, co najdroższe” – jak pisał Jarosław Klejnocki o twórczości poetów doby przełomu, przy okazji tytułując ich (w odniesieniu do dekonstrukcji romantycznych mitów) „pasażerami zagubionej arki” podobnej do statku pijanego Rimbauda³²³. Zmienny tok obrazuje pracę ręki, która „kreśli

³²⁰ R. Nycz, *Parodia i pastisz...*, s. 239.

³²¹ Tamże, s. 240.

³²² Tamże, s. 239.

³²³ J. Klejnocki, *Pasażerowie zagubionej arki*, [w:] tegoż, *Literatura w czasach zarazy. Szkice i polemiki*, Warszawa 2006, s. 113.

nieustannie”, zaś w miejsce nieczytelnych fragmentów raptularza takich jak: „«przestwór», / «stepy», ptaki (żurawie?), Mirza”, pojawiają się przerzutnie i niespodziewane spadki intonacyjne.

Chociaż „Wpłynąłem”, „przestwór”,
„stepy”, ptaki (żurawie?), Mirza,
pulpit, ręka, mucha,
skraj lasu, dusza

raz dzieją się, to
pewnie tylko o to
chodzi, żeby spro-
wadzić do konsekwencji

prostej wszelki byt i
rytm: że tak akurat musi
być, jak jest lub będzie:
oddech, Czatyrdach, burzan, wers.

(OC 46)

Współbrzmienie „byt i” – „musi” nabiera charakteru mocno autopoetyckiego, a jednocześnie komicznego, który wspomaga pytajna intonacja. Jeśli prozodję potraktujemy nazbyt dosłownie okaże się, że pod akcentem znajdują się wyraźne melizmaty. Czym bowiem byłby ów „byt” spójnika „i”? Odpowiedź – „pewnie tylko o to / chodzi, żeby spro- / wadzić do konsekwencji / prostej wszelki byt i” – kładzie nacisk na ostatni człon tej frazy. Dopiero zaś po nim pojawia się nagłosowe dopełnienie „rytm”. Należy więc ciągle „wadzić” się z językiem, aby za jego pomocą zapisać „niepowtarzalność dotknięcia istoty bytu”³²⁴. Jednak nawet ona zostaje poddana w wątpliwość, o czym świadczy niepewna, ironiczna składnia wiersza, prowadząca do „skonwencjonalizowanej sztuczności” skandowania albo do migawkowego świata słów-punktów – razem zaś znów do samego języka. Przerzutnia tnąca słowo „sprowadzić” na wygłos i nagłos kolejnych wersów – „spro- / wadzić” – tworzy wizualną metaforę końca i początku stronicy, staje się również znakiem miejsc nieczytelnych w Mickiewiczowskim pugilaresie, a także skreśleń i poprawek autora *Sonetów*. Pytajna parenteza sygnalizuje najpełniej wielowariantywność opowieści. Również ciągi współbrzmień oddają formalny charakter tekstu pisanego na brudno, a zatem

³²⁴ A. Bałajewski, *Mickiewicz między...*, s. 39.

nieliniarnego, takiego, w którym związków pomiędzy poszczególnymi członami należy szukać nierzadko ponad, często zaś wśród zapisów pierwszej redakcji. Rytm skreśleń i kolejnych poprawek to zarazem ustanawianie poetyckiej dykcji (oddechu), owo „spro-”, które daje się „wadzić do konsekwencji”, a więc pozwala nadawać sobie ciągle specjalną formę. Na etapie brulionu częścią sonetu są: „Mirza, pulpit, ręka, mucha, / skraj lasu, dusza”, a więc rekwizyty, emblematy zarówno tekstowe, jak i pochodzące ze świata przedstawionego. Tutaj jeszcze kartka staje się pulpitem, a krążąca po nim mucha – zupełnie jak w poemacie Brodskiego – przypomina zapisane słowa. Kolaż aktualizuje również wątpliwość absolutnie pierwszą: czy to „Możliwe, że dwa razy się / nie zdarza ten sam dźwięk” (OC 46), a więc – i to pytanie nurtujące także Derridę – czy zdarza się możliwość „zachowania w nieprzerwanym zapisie, w formie pamięci tego, co się zdarza”³²⁵. Zatem, „czy istnieje jakiś kompromis między niepowtarzalnym i powtórzeniem, między tym, co głęboko indywidualne, i tym, co powszechne?”³²⁶. Słysząc tu chyba echo nie tylko pewnej epistemologii, ale przede wszystkim ontologii tego, co wypowiedane, jego – jak powiedziałby Heidegger – „dziejowości”, a więc uzależnienia od konkretnej sytuacji nadawczej, kontekstu, czasu. Oczywiście możemy skierować naszą uwagę w kierunku rozważań filozoficznych, lecz wątpliwości Koehlerowego bohatera dotyczą najpierw wiersza. Czy zatem możliwe, że „nie zdarza się” dwa razy ten sam wiersz? Fraza staje się, „gdy rytm dodaje krwi”, istnieje w pełni w momencie pisania/mówienia/czytania, a potem obumiera? Albo inaczej: obumiera pierwotny fenomen, który miała opisać. Albo jeszcze inaczej: tego fenomenu faktycznie nigdy nie było, ponieważ zgodnie ze starą zasadą – terażniejsze momentalnie się uczasawia, przechodzi do przeszłości, w związku z czym niemożliwe okazuje się uchwycenie w stopklatce chwili obecnej „jakby INACZEJ było / tylko NIE i NIC innego”, a więc i rzeczy nie mogą „oddychać beze mnie”³²⁷ („oddech, Czatyrdach, burzan, wers”). A wszelkie uzurpacje w tym względzie są jedynie realizacją mitu Wiecznego Teraz? Trudno orzec. Jakkolwiek by było, wiersz zdaje się mocno uwikłany w **Derridowskie pytania** oscylujące wokół zagadnienia „«co pozostaje z rzeczy, gdy

³²⁵ *Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacques'em Derridą rozmawia Derek Attridge*, przeł. M. P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1988, nr 11-12, s. 178.

³²⁶ A. Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001, s. 41.

³²⁷ J. Derrida, *Sygnowane Ponge*, przeł. S. Cichowicz, „Literatura na Świecie” 1988, nr 8-9, s. 311.

zostanie ona napisana»?”³²⁸. Tworzona na przełomie lat 80. i 90. *Świątynia* staje się nieuchronnie świadectwem swego czasu, epoki przyswajania przez polską humanistykę praktyki dekonstrukcji. Oczywiście, kontekstów jest jeszcze więcej. Piotr Śliwiński, wskazując na inspirację Eliotowską interpretował Koehlerowe aporie następująco:

Mickiewicz pomaga zrozumieć, jak „musi być”, i pogodzić się, a nawet ucieszyć z faktu, że istnieje nad nim jakaś konieczność artystyczna lub metafizyczna. Poeta ma prawo czuć się częścią czegoś wielkiego, jego talent, ale i jego dramat, niekoniecznie czyni go samotnym³²⁹.

Jestem więc z Mickiewicza, w Mickiewiczu, ale też jestem nim trochę, bo jego Duch, jak każdy Wielki Duch polskiego romantyzmu – a to lekcja mocno obecna w Rymkiewiczowskim eseju *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*³³⁰ – jest przecież również moim duchem. We mnie się uobecnia – nadal rekonstruujemy Koehlerową myśl – Ducha tego archetyp, z nim, bo największy, się mierzę. Bo choć poezja polska nie musi mieć na imię „Adam”³³¹, bez pojedynku z Mickiewiczem nie będzie nigdy „Krzysztofem”, który przecież – podobnie jak Świetlicki³³² – rytm wieszczą ma we krwi („Ta sama fraza tkwi tam, / gdzie rytm dodaje krwi / biegowi sens”). Dlatego też chciałbym mając dwadzieścia siedem lat w roku 1990 napisać swoje *Sonety krymskie*, bo i on w roku 1825 miał swoje lat dwadzieścia siedem i tamte niezapomniane wersy. Koehlerowe pragnienie wpisuje się – a nawet daje początek – tzw. linii lozańskiej, silnie obecnej w polskiej poezji po przełomie. Jak wskazuje Arkadiusz Bałajewski, chodzi tutaj o

twórcze sięgnięcie do propozycji Mickiewicza, formułowanych od ballad, przez sonety, *Zdania i uwagi*, po liryki lozańskie. Zgodnie z wykładnią historycznoliteracką [...] to utwory, w których widoczny jest „mocny” opis, wsparty na wyczuciu pojedynczego słowa i umiejętności wiązania słów w całości ujawniające niejako podwójne ich zakorzenienie: w porządku opisywania rzeczy, zjawisk i ewokowania odniesień metafizycznych, które stoją za desygnatami. To owe „chwile wieczności”, kiedy w opis pejzażu wkracza – choćby na moment, w epifanijnym zatrzymaniu – rzecz inna niż deskrypcja rzeczywistości.

³²⁸ A. Burzyńska, dz. cyt., s. 44.

³²⁹ P. Śliwiński, *Albo Mickiewicz...*, s. 224.

³³⁰ J. M. Rymkiewicz, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, Warszawa 1982, s. 18-19.

³³¹ *Zupełny zastój w interesach. Z Marcinem Świetlickim rozmawia Paweł Dunin-Wąsowicz*, „Lampa” 2007, nr 7-8, s. 23.

³³² *Początek rozmowy. Z Marcinem Świetlickim rozmawia Ryszard Krynicki*, „Nowy Nurt” 1996, nr 13, s. 4.

Mickiewicz jawi się tu więc jako mistrz słowa, rewelator poetyckich tajemnic, ktoś, kto posiadał zdolność tajemną nazywania rzeczy takimi, jakimi są one w swej istocie³³³.

Niewątpliwie z takich pozycji propozycja Koehlera wychodzi i do nich w efekcie w latach 90. zmierza. Dodajmy też, że „poeta uczony” – a taką perspektywę zakłada rzeczywistość podmiotu sięgającego do edycji krytycznej *Sonetów krymskich* – dysponuje nad-świadomością Mickiewicza, która daleko wykracza poza umiejętność odczytywania romantycznych kodów daną czytelnikowi albo twórcy nie będącemu jednocześnie wykwalifikowanym badaczem-pasjonatem. Dialog z autorem *Dziadów* jest więc w zrodzonej z Albumu Moszyńskiego *Świątyni* także wielogłosem, w którym udział biorą zarówno współczesny pisarz jak i wieszcz w oczach recepcji nie tylko literaturoznawczej, ale i wprost edytorskiej, bowiem kanoniczna historia zbiega się tutaj z marginaliami rękopisów. Nieuchronnie zatem *poeta doctus* już z definicji mierzy się tak z samym Mickiewiczem, jak i z różnymi „Mickiewiczami”: Piotra Chmielowskiego, Konrada Górskiego, Marii Janion, Juliusza Kleinera, Juliana Krzyżanowskiego, Ireneusza Opackiego, Stanisława Pignonia, Ryszarda Przybylskiego, Aliny Witkowskiej, Czesława Zgorzelskiego... Skoro bowiem Władysław Mickiewicz mógł twierdzić, że jego ojciec pewnego razu błędząc samotnie po krymskich stepach, trafił do wioski tatarskiej, w której następnie spędził kilka dni, a odchodząc otrzymał od naczelnika „puchar srebrny”³³⁴, to i Koehlerowy opowiadacz mógłby przytoczyć anegdotę o tym, jak wieszcz borykał się z natrętną muchą w trakcie pisania *Sonetów*. Ta strategia czytania przywodzi na myśl próby Jarosława Marka Rymkiewicza. Scena z wiersza *Świątynia* mogłaby znaleźć się chociażby w książce *Do Snowia i dalej...*, w której znajdujemy taki humorystyczny passus:

Trochę żartuję sobie tu z Kleinera, ale to dlatego, że strasznie mnie złości, gdy widzę, jak on traktuje Mickiewicza: jakby Mickiewicz był Kleinerem. Ja, Kleiner siedzę w bibliotece Uniwersytetu im. Jana Kazimierza i co przeczytam, to obrabiam, więc Mickiewicz też siedział w bibliotece, czytał i obrabiał³³⁵.

Jeśli zatem „ręka kreśli nieustannie / jakby INACZEJ było / tylko NIE i NIC innego”, jest to i „zemsta ręki śmiertelnej” wobec Nicości³³⁶, i ręka Mickiewicza-

³³³ A. Bałajewski, *Mickiewicz między...*, s. 38.

³³⁴ W. Mickiewicz, *Żywot Adama Mickiewicza*, t. 1, Poznań 1929, s. 212.

³³⁵ J. M. Rymkiewicz, *Do Snowia i dalej...*, Kraków 1996, s. 38.

³³⁶ S. Barańczak, *Thumacząc własny wiersz. „Zemsta ręki śmiertelnej”*, [w:] tegoż, *Tablica z Macondo...*, s. 12.

bohatera utworu. Jednocześnie jednak ostrze ironii wymierzone zostaje w tę część tradycji literackiej, której szkic nakreślił nie sam autora *Pana Tadeusza*, lecz dłonie Kleinera, Pignonia albo Przybylskiego. Ma też Koehlerowa poetyka coś z Barańczakowskich *Biografiolów* – komicznych epigramatów – parodii ramowych planów dzieł. Oto bowiem sytuacja twórcza Mickiewicza zostaje sprowadzona do roli ucznia w *Ferdydurke*, który przy akompaniamencie muchy pisze coś na kształt szkolnego wypracowania albo prasowej notatki. Pełna luk, niedomówień i słów-kluczy „klasówka” staje się wreszcie sylwą złożoną z klisz interpretacyjnych, zaś sam uczeń zagubiony w tekstowym uniwersum myśli *Sonety z Panem Tadeuszem*, co ma pewne uzasadnienie historycznoliterackie, gdyż to właśnie na Krymie narodził się pewien typ opisowości później wykorzystany³³⁷. Nie chodzi więc o naiwne oskarżenie mickiewiczologii jako takiej, o pragnienie bezpośredniego kontaktu z dziełem, nie zaś z palimpsestowym filtrem kolejnych interpretacji. Koehler jako historyk literatury nie mógłby zresztą przejawiać tak prostej naiwności, choć wiersz *Świątynia*, a i dalszy dialog z Mickiewiczem jest również autoironiczny. W swej lekcji wieszczka podąża zatem za Rymkiewiczem. Nie wydaje się przypadkiem, że pierwsza część eseistycznego cyklu *Jak bajeczne żurawie...* ukazuje się w roku debiutu brulionity, a więc w 1987. W *Żmucie* – bo o nim mowa – znajdujemy interpretację opisu kowieńskiej doliny – miejsca schadzek wieszczka i Karoliny Kowalskiej:

[...] słowo, które ma wskazywać na ten, a nie inny fenomen, tak a nie inaczej ujrany i zapamiętany, zmienia się natychmiast, gdy tylko wyłoni się z pamięci, w pojęcie i niczego nie wskazując zaczyna oznaczać – lub, a to jeszcze gorsze, symbolizować – klasę, rodzaj, gatunek fenomenów. [...] Były tam źdźbła trawy, które ujrzał i zapamiętał tego, a nie innego dnia, o tej, a nie innej porze, w tym, a nie innym świetle. Ale źdźbła – każde źdźbło, wszystkie źdźbła – zamieniły mu się w murawę. Były tam jakieś kwiaty – o właśnie tam, na zboczu, nieopodal tego dębu, chodzi o tę stokrotkę, nie tę, a tamtą, nie mówię o tej białej, lecz o tej różowej – ale wszystkie stokrotki oraz inne byliny kwitnące w dolinie zamieniły mu się w kraśny kwiat³³⁸.

W swojej mickiewiczowskiej opowieści Koehler wyraźnie idzie więc za wielkim pytaniem Rymkiewicza: jak istnieje opowiadane? W tomie *Trzecia część* (2003) we fragmencie VI czytamy:

³³⁷ A. Witkowska, *Mickiewicz...*, s. 69.

³³⁸ J. M. Rymkiewicz, *Żmut*, Warszawa 2005, s. 283.

partyzanci
przypuścili szturm,
po czym rozmyli się
jak mgła
bo to czego nie nazwę,
mów tylko powoli, wcale się nie
stacza i nigdzie nie zmierza,
bo nie ma nieistnienia, to że czegoś nie ma
nie jest wynikiem twego niemówienia, a to,
że czegoś nie nazwie, wcale nic
nie zmienia w tym, co i tak trwa,
większe i pierwsze od twego mówienia

(****Cieniesie-nie-język*, OC 214)

Czy przywołanie dźwiękowego znaku teraz nieistniejącego sprawia, że ono znów zaistnieje? A jeśli tak – czy zaistnieje na dłużej w pamięci, czy też tylko w momencie konkretyzacji? W związku z tym tok wierszowy nabiera cech formalnego korelatu niejasnego statusu ontologicznego przywoływanego świata. W szkicu *Pierścień Maurycego Prozora* Rymkiewicz pisze: „Istniejemy tu tylko dlatego, że jesteśmy opowieścią, która samą siebie opowiada”³³⁹. Koehler zaś stwierdza za Heideggerem: „Odkąd jesteśmy mówieniem... Z mroku (milczenia) do mroku (milczenia). Pomiędzy nimi ułamek, mniej niż kilka minut wiersza nawet, ułamek czasu: mówienie (nasze) istniejące. Istnienie (nasze) mówiące”³⁴⁰. Dlatego w wierszu czytamy o ręce, która skreśla „jakby INACZEJ było / tylko NIE i NIC innego”. W cytowanym zaś eseju autora *Żmutu*:

Możliwość wypowiedzenia (wypowiadalność) wyrzuca wszystko (wszystko, co istniało, istnieje lub będzie istniało) poza nicość – w ten sposób i tylko dzięki temu nicość (z której wszystko jest wyrzucone) może pozostać niewypowiadalną i niepojmowalną nicością. [...] To, co istnieje – rzeczywiście lub wirtualnie (w naszym pomysł; w naszej wyobraźni) – ludzie, zwierzęta, ludzie, pierścienie, wszystkie rzeczy żywe i martwe, wszystkie fenomeny – to wszystko opowiada o sobie i właśnie w ten sposób (jako opowiadana opowieść) istnieje. Rozumiemy ten głos istnienia – i przyjmujemy go za (jako) dowód istnienia. Nicość –

³³⁹ J. M. Rymkiewicz, *Pierścień Maurycego Prozora*, [w:] tegoż, *Adam Mickiewicz odjeżdża na żółtym rowerze*, Warszawa 2018, s. 173.

³⁴⁰ K. Koehler, *Sarmackie „pieśni doświadczenia”*, [w:] tegoż, *Punkty krystalizacji. Szkice o literaturze staropolskiej*, Kraków 2020, s. 197.

nie-zrozumiała nie-opowieść – nie ma nam nic do powiedzenia; ale nawet takie pojmowanie nicości wydaje się nie do przyjęcia, właśnie dlatego, że jest ono pojmowaniem, zawiera jakiś element pojmowania³⁴¹.

Pisze więc tekstowa dłoń symbolizująca samą „wypowiadalność” rzuconą przeciw nicości i poza nicość „wszystko, co istniało, istnieje lub będzie istniało”, ponieważ „kreśli nieustannie”, a skoro wciąż jeszcze kreśli – teraz i zawsze – więc opowiada w *Stepach akermanskich* i owe stopy ostateczne, sonetowe, i owe wersje pierwsze, znane tylko z rękopisów, i owe wersje przyszłe – widziane poprzez filtr czytelniczych konkretyzacji ówczesnych, lecz i wszystkich kolejnych epok. INACZEJ bowiem było – to wiemy z biografii, wiemy, że tak zapisana podróż krymska nigdy nie istniała, ale skoro Mickiewicz taką ją opowiada, więc „tylko NIE i NIC innego” było. Lecz mogłoby zaistnieć, a skoro tak – zaistniało, gdyż (rozumując pod Leibnizowsku) „możliwości są pierwszym – minimalnym – poziomem istnienia”³⁴². Spod ram hermeneutycznych wyłania się jeszcze zapisany w *Świątyni* ślad romantycznej wiary w moc sprawczą poetyckiego słowa. Bo przecież „ręka”, która „kreśli nieustannie” jest tą samą dłonią, która niebawem w *Wielkiej Improwizacji* spocznie „Na gwiazdach jak na szklanych harmoniki kręgach”³⁴³, by grać muzykę sfer, aby kierować ruchami całego kosmosu. Pozostaje więc wydrukowany w lipcu 1990 roku utwór inicjacyjny najważniejszą lekcją metafizyki we wczesnej twórczości Koehlera, zaś jego zdobycze, takie jak: (1) **skrócenie frazy**, (2) **predylekcje do toku wyliczeniowego** oraz (3) rozumienie wiersza jako **miejsca „działania słów”** – wszystkie razem ukształtowały idiom, którego załamanie (a raczej rezygnacja ze skrótu jako dominanty) przyjdzie dopiero wraz z podróżą do Stanów Zjednoczonych w roku 2000. Jednak i wówczas lekcja *Świątyni* okaże się niezbędną, gdyż bez niej trudno byłoby sobie wyobrazić kolażową polifonię *Trzeciej części*. W najistotniejszym sensie w lekcji *Stepów akermanskich* odkrywa Koehler, że poezja winna stać się **działalnością egzystencjalną**, a nie tylko opisową, zatem powoływać do istnienia możliwe światy.

³⁴¹ Tamże, s. 171-172.

³⁴² P. Gutowski, *Czy możliwa jest metafizyka w literaturze współczesnej? Na kanwie wykładów noblowskich Wisławy Szymborskiej i Olgi Tokarczuk*, „Akcent” 2020, nr 2 (160), s. 51.

³⁴³ A. Mickiewicz, *Dziady część III...*, s. 155, w. 30.

„Wietnamskie mokradła”, *Drzewa Polkowskiego* i transformacja ustrojowa. Historyczne przesłanki skrócenia frazy

W okresie transformacyjnej „międzyepoki” lat 1989 – 1993 w liryce Koehlera ujawnia się, zrazu podprogowo we frazie tragicznego klasycyzmu, później zaś już z całą mocą w wierszach z linii lozańskiej ów stan stopniowego zastygania, milknięcia słowa, jakby wziętego z biografii Mickiewicza wyczerpania poezji, które obserwowaliśmy już w przełomowym wierszu *Świątynia*. Co ważne, tradycję znad romantycznego Lemanu ówczesny debiutant podejmuje także za pośrednictwem Jana Polkowskiego. Przywołajmy ustęp z tomów *To nie jest poezja* i *Oddychaj głęboko*:

Rozumiem wszystko słowo po słowie
ale to nie jest język którym mówię.
Jest tak jakby wszyscy byli niemi a ty mówisz do mnie
pelen lęku że jesteś ostatnim któremu nie wydarto języka³⁴⁴.

Już w pierwszym numerze „brulionu”, wiosną 1987 roku Tadeusz Nyczek nazwał autora *Elegii z Tymowskich Gór* „klasykiem swojej generacji”³⁴⁵. Dwa lata później na łamach periodyku opinię tę powtórzył Andrzej Niewiadomski³⁴⁶. W szkicach czołowych krytyków końca dziewiątej dekady zapisano zresztą liczne dowody uznania. Lirykę legendarnego drugoobiegowego mecenasa i wydawcy zgodnie chwalili Stala, Nyczek oraz Barańczak, a więc niemal wszyscy patroni debiutu Koehlera, co dobitnie świadczyło o kryteriach ówczesnego Parnasu. Chcąc bowiem nań wstąpić nie sposób było nie odnieść się do tak mocnej tradycji najnowszej wtenczas poezji. Formalnie, tudzież nieformalnie odczuwało się atmosferę: „Polkowski – my wszyscy z niego”. Stąd Barańczak pisał: „według powszechnie podzielanej opinii poezja” autora *Drzew* „stanowi [...] jedną z najciekawszych i najoryginalniejszych propozycji artystycznych lat osiemdziesiątych”³⁴⁷. Jednocześnie Polkowski był postacią, w której liryce motyw

³⁴⁴ J. Polkowski, *** *Rozumiem wszystko słowo po słowie...*, tegoż, *Gdy Bóg się waha. Poezje 1977-2017*, red. J. M. Ruszar, Kraków 2017, s. 13.

³⁴⁵ T. Nyczek, *Wiersze Polkowskiego*, „brulion” 1987, nr 1, s. 111-112.

³⁴⁶ A. Niewiadomski, *Kilka uwag o młodej poezji*, „brulion” 1989, nr 10, s. 73.

³⁴⁷ S. Barańczak, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988, s. 163.

gasnącego słowa urastał do rangi artystycznej dominanty, mrocznego rewersu pisarskiej aktywności³⁴⁸. W 2013 roku Koehler tak wspominał swoją owoczesną fascynację:

Był Polkowski takim poetą, który w jakiś niezwykle żywy sposób niósł w sobie romantyczną tradycję; potrafił pisać wiersze, w których mieszkało silne doświadczenie patriotyczne, ale zarazem, w przeciwieństwie do wielu wówczas bardzo patriotycznych poetów, jego fraza była inna, szersza, pojemna bardziej? Jego wiersze wszak żyły mocno wrośnięte w tkankę dzieł wiecznych: wielcy kompozytorzy, wielcy malarze – te odwołania, aluzje, metafory pochodzące jakby spoza doraźności naszej ówczesnej politycznej walki, swoistego klinca, w którym umieścił nas wszystkich fakt życia w czasach dogasającego komunizmu w obrzydliwych, smrodliwie beznadziejnych latach stanu wojennego i drugiej połowy lat 80.³⁴⁹.

Zaś swój szczególny szacunek dla dokonań autora *Pochodu duchów* podsumował następująco:

zagadkowość, pociągająca tajemnica natury, którą potrafią zapewne wpierw dostrzec, a potem wyrazić w niepokojący sposób poeci, po lekturze Polkowskiego z *Drzew* jest dla mnie zawsze swego rodzaju sprawdzianem artystycznych umiejętności jakiegokolwiek innego twórcy³⁵⁰.

Dlatego też drukowana na łamach periodyku *Tekielego*, na przełomie 1987 i 1988 roku, recenzja *Drzew* (1987) stała się dla Koehlera szansą tyleż na wyrażenie opinii na temat starszego kolegi po piórze, co właśnie znakomitą okazją do sformułowania własnego poetyckiego programu. Na ile była to przemyślana strategia, na ile zaś nie do końca świadoma wypowiedź również o cechach autotematycznych – pozostanie zapewne kwestią sporną. Rzecz inna, że sądy o Polkowskim przystają niemal w zupełności do debiutanckiego okresu liryki brulionity. Po zmianie personaliów recenzja *Nieudanej pielgrzymki* mogłaby przypominać charakterystykę *Drzew*, a także późniejszych *Elegii z Tymowskich Gór* (1989), z których niektóre wiersze Koehler niebawem nieomal sparafrazuje, a na pewno zbliży się bardzo do ich lirycznego tonu epifanicznej, pejzażowej gnomy. Póki co, jest jednak zima roku 1987 i osoba o pseudonimie „krk” pisze następująco:

³⁴⁸ P. Subocz, *Dwa napięcia pomiędzy przelotami gęsi. Notatki o poezji Jana Polkowskiego*, „Topos” 2017, nr 6 (157), s. 24.

³⁴⁹ K. Koehler, *Jan Polkowski – poeta polski*, [w:] „*W mojej epoce już wymieram*”. *Antologia szkiców o twórczości Jana Polkowskiego (1979 – 2017)*, red. J. M. Ruszar, I. Piskorska-Dobrzeniecka, Kraków 2017, s. 349.

³⁵⁰ Tamże, s. 349-350.

Bohater wierszy Polkowskiego po wielokroć deklaruje brak zaufania, który prowadzi do chęci porzucenia sfery słów, by w bezsłownym akcie mistycznego zjednoczenia z naturą odnaleźć zaspokojenie potrzeby zbliżenia się do świata. Poeta ufa tylko tym słowom, które doświadczyły dotknięcia nicości, zagrożenia [...], ale [...] ten sposób przywracania ontologicznego statusu językowi nie staje się jego programem.

Poszukiwanie Archipoezji [...] wiedzie bohatera ku kontemplacji natury, ale i sztuki. [...] Czytelnik poezji Polkowskiego towarzyszy zmaganiom bohatera z językiem, światem i kulturą. Ale nie kończy lektury tomiku z uczuciem oczyszczenia. Odczuwa niedosyt. Uświadamia sobie, że gdzieś już to słyszał, czytał, może dorastał w atmosferze owej niewiary, tak charakterystycznej dla dwudziestego wieku. Wszelkie próby dotarcia z powrotem do rzeczy kończyły się w nim zwykle fiaskiem. Myśliciele prowadziły do hermetyzmu, poetów natomiast w stronę milczenia i czynu. Dlatego może tak nienowym jest duch tej poezji. Jako alternatywa pojawiają się bowiem sylwetki Rimbauda handlującego bronią i Mickiewicza kroczącego na czele Legionu przez słoneczną Italię.

Próby poety dotarcia do Księgi oscylują pomiędzy milczeniem a mową. Jest w tym odwaga, lecz i swego rodzaju kokieteria³⁵¹.

Nieco zaskakujące mogą wydawać się następujące słowa Koehlera: „Jeżeli poeta napisze kolejne utwory, w których deklarował będzie programową nieufność do pisania wierszy (jak długo można mówić, że nie można) – przestanę mu wierzyć”³⁵². Stwierdza to twórca, który w tym samym numerze „brulionu” w utworze *Owidiusz. Ostatnie lata* zamieścił m. in. takie frazy:

Chropawe dźwięki barbarzyńskiej mowy.

Beznadziejnie puste dni i noce wygnania.

Szyk elegancki rozbija się w skowyt.

Coraz trudniej troszczyć się o wygląd ciała.

Brud i zapomnienie rzeźbią obce krajobrazy –

Przepaść wstrętu bez słonecznej miary.

(OC 18)³⁵³

Trudno uznać ten fragment tylko za zdystansowany opis wygnania Owidiusza, a nie za realizację „**programowej nieufności do pisania wierszy**” współczesnego modernistyczno-klasycyzującego (a prawie już z ducha romantycznego) twórcy. Tej samej nieufności, którą Koehler tak potępiał u Polkowskiego! Stanisław Burkot uznawał

³⁵¹ krk [K. Koehler], *Kokieteria Polkowskiego*, „brulion” 1987/1988, nr 4, s. 121.

³⁵² Tamże.

³⁵³ Pierwodruk: „brulion” 1987/1988, nr 4, s. 65.

zresztą „pisanie wiersza o niemożliwości napisania wiersza”³⁵⁴ za jeden lejtymotywów poezji autorów urodzonych po roku 1960. Nieprzypadkowo zatem szczątkowa polemika z autorem *Oddychaj głęboko* przypomina raczej gest *pro forma*, cytat pewnej krytycznej konwencji, niżli dyskusję w tonacji serio. Po latach sam Koehler wyznał, że od lektury *Drzew* nie mógł „oderwać wzroku”, zaś wiersze z *Ognia* czytał „z wypiekami na twarzy”, a ówczesne „podszczypywania” w dalszej perspektywie określił mianem „nieistotnych”³⁵⁵.

Jednakże „nieufność” co do samego poezjowania pojawiła się nie tylko pod wpływem lektur Mickiewicza, Rymkiewicza i Polkowskiego, lecz również na skutek doświadczeń końca lat 80., kiedy to debiutujący twórca został niejako „internowany” w Szkole Podchorążych w Lesznie, gdzie odbywał obowiązkową służbę wojskową (1987 – 1989). Niewiele znajdujemy źródeł pisanych dotyczących tamtego okresu życia poety, ale też i owa trauma wydawała się trudno wypowiedalna, zwłaszcza dla zwolennika Eliotowskiego korelatu obiektywnego, niżli liryki bezpośredniej, choćby jej świadectwem miały być nie tylko wiersze. Tym cenniejsze wydaje się wyznanie, jakie Koehler poczynił swemu rozmówcy w wywiadzie dla „Kresów” z roku 2004. Czytamy zatem:

To był ostatni rok komuny, kiedy byłem w wojsku; nadchodziły wybory do rad jakichś tam. Postanowiłem nie iść na te wybory. Więc rozpoczęto kampanię, abym poszedł: straszono mnie, tłumaczono mi, wskazywano na lojalność, że jak ja nie pójdę, to będę jedyny i że przeze mnie nikt nie pojedzie na przepustkę; wreszcie grożono, że jak nie pójdę to mam się pożegnać z tym, abym mógł szybko zobaczyć moją rodzinę. Kto ze mną nie rozmawiał: koledzy, przełożeni, oficerowie, oficer polityczny.

Ugiąłem się, wystraszyłem, poszedłem, choć absurd tych wyborów, jak wszystko za komuny, był

³⁵⁴ S. Burkot, *Literatura polska 1939-2009*, Warszawa 2010, s. 349

³⁵⁵ K. Koehler, *Jan Polkowski – poeta polski*. Co ciekawe, koda dedykowanego Polkowskiemu wiersza Dłaczego poeta Marcina Barana brzmi jak artystyczna parafraza passusu ze szkicu Koehlera. Przytoczmy fragment z „Res Publici” roku 1988:

dłaczego poeta czyta swoje wiersze
cicho czy poeta jest czymś
przestraszony czy poeta się wstydzi [...]
ostrzegamy poetę że takiemu poecie
trudno będzie

uwierzyć
na słowo

Zob. tegoż, *Dłaczego poeta (J. Polkowskiemu)*, „Res Publica” 1988, nr 6, s. 100.

nie do wytrzymania. [...] kiedy odchodziłem, z poczuciem absolutnej klęski i zarazem wyrzutami sumienia, [...] oficer polityczny [...] mnie przywołał [...]. Nic nie powiedział, ale widziałem w jego oczach wszystko; dla niego już byłem śmieciem, on wygrał, ja przegrałem, od tej pory po prostu dla niego nie istniałem. [...] I może oczy tego trepa mnie ukształtowały na całe życie?³⁵⁶

Jak dodawał poeta, tamtejsza klęska okazał się „twórczą lekcją” prowadzącą zarówno ku wyzwoleniu z nienawiści, jak ku „emigracji wewnętrznej”³⁵⁷. Liryczne reminiscencje tamtego okresu nie należą do najczęstszych inspiracji młodzieńczej fazy pisarskiej, niemniej sytuują się w kręgu najistotniejszych, formujących przyszły kod „partyzanta prawdy”, jego zwrot ku etycznej koncepcji poezjowania, a przynajmniej mogą za takie uchodzić w kontekście wierszowej przekładalności bezpośredniego doświadczenia najnowszej podówczas historii. Głównie w aluzjach i niedomówieniach, lecz z pożytkiem zutilizowanych twórczo. Jest zresztą owo, naznaczone osobistą katastrofą, „Leszno” – podobnie jak wojskowy Słupsk Świetlickiego – najpełniej miejscem strasznym, przestrzenią świata na opak, rekwizytorium nieprzystających do siebie historycznych dekoracji, będących wspomnieniem niedawnego dramatu „wojny polsko-jaruzelskiej”. Zapewne też przestrzenią inicjacji w tragiczną winę osoby wprzęgniętej w groteskowo-absurdalną maszynę wojskowego totalizmu, w tryby służby łamiącej sumienia i charaktery patriotycznie, kontestatorsko zorientowanej młodzieży, zaangażowanej w „brulionową”, trzeciobiegową konspirację. W warstwie nie tyle werbalnej, lecz bardziej dzięki ewokowanym obrazom, dramat przymusowej służby wojskowej jawi się w leszczyńskich lirykach Koehlera jako rzeczywistość wciąż dotykalna, rana jeszcze niezagojona, choć oswojona poetyką absurdu, kompensacyjną maską roli albo uwierszowanego reportażu. List poetycki *Do przyjaciela pierwszej rozterki porucznika B.* z tomu *Nieudana pielgrzymka* staje się w tej optyce komiczną próbą zwinięcia quasi-teatralnych dekoracji, w których bezbarwne realia koszarów oddają wojskową traumę rekrutów z roczników 60. Liryk jawi się być może jako odległa transpozycja uprzednio przytoczonego wspomnienia o tragicznym finale udziału w wyborach do rad:

Rankiem. Nazajutrz. Wyrzut
w słowie. Skarga oczu. Nie wiem,
nie odpowiem. Zapomniałem.

³⁵⁶ *Doświadczyłem Istnienia...*, s. 74.

³⁵⁷ Tamże.

Darujmy przeszłość. Samodziałem
okryjmy się znów. Dawniej – bywało –
nas dwóch służyło za motto: „Duch

bojowy nie gaśnie”. Dajmy pokój. Wiemy,
tak: we wnętrzu ja (papierochy, guzik,
pas na jajach, na haku hełm), ty na
mrozie letniej burzy. Proszę, wejdź,
sprawdź. Przecież to ten huj generał
tak nasze losy porozdzielał.

No, daj spokój. Nie obwiniaj się. Mnie
od żołdu, za to chłanie na warcie,
znowu wezmą część. Jaramy. A jednak
podejrzliwość tajemniczo się w nas wkradła.
Ty – niewidzialny, ja – małomówny, jak
amerykańscy chłopcy na wietnamskich mokradłach.

(OC 105)

Skoszarowana armia pod dowództwem komunistycznego dyktatora to raczej nieposłuszna kompania, gdzie bojowy dryl oparty na tradycyjnym systemie win i kar potęguje tylko wzajemną nieufność, zaś nawet pozornie błahe wojackie niesnaski urastają do rangi dezercji. Tym groźniejszej, że ewentualny uciekinier poza zamkniętą koszarową twierdzą znalazłby się nie w upragnionej ojczyźnie, lecz w obcym, wrogim, dzikim kraju przypominającym nieprzebyte azjatyckie wertepy. Albo „pole szczawiowe” z wiersza Świetlickiego, za którego drutami

[...] świat jest, jaśniejsze wieczory,
poza drutami świat jest, cienie na firankach,
poza drutami kościół, niedaleko,
kościół zamknięty!³⁵⁸

U Koehlera sygnałem obcości, ale i krańcowej deprecjacji jest celowo zastosowany błąd ortograficzny. Mówi się zatem „ten huj generał”, zupełnie tak, jakby Jaruzelski nie zasługiwał na gramatycznie poprawne wyzwisko. Na „wietnamskich mokradłach” liczą się odtąd tylko wzmagające wzajemną nieufność pozory: „(papierochy, guzik, /pas na jajach, na haku hełm)”. To wreszcie domena fantazmatów, w którym

³⁵⁸ M. Świetlicki, *Pole szczawiowe*, [w:] tegoż, *Wiersze*, Kraków 2011, s. 29.

dialog okazuje się w istocie monologiem, gdyż adresat listu „porucznik B.” jest w istocie „niewidzialny”, a i sam nadawca „małomówny”. Zupełnie tak jakby „czarna dziura” lat 80. zmieniła granice kontynentów, wymieszała narody i języki, by finalnie pozostawić dystopijny świat na opak, w którym nawet najprostsze gesty pseudonimują określenie *finis Poloniae*, więcej nawet – wieszczą kres całej europejskiej cywilizacji zapadającej się właśnie „na wietnamskich mokradłach”, bo i katastrofie dawno uległ już sam język, nie potrafiący podołać fundamentalnej władzy nazywania rzeczy. Zresztą określenie „wietnamskie mokradła” to dalekie echo katastrofizmu Dwudziestolecia, utożsamiającego zagrożenie bolszewickie, komunistyczne z nowym najazdem azjatyckich barbarzyńców pod wodzą reinkarnacji Czyngis-Chana widzianej w osobie Lenina³⁵⁹. O sile Koehlerowego obrazu świadczy jednak nie tylko tradycja literacka, lecz szerszy kontekst tej twórczości, widziany w pełni *ex post*. Moczary, bagno, grzęzawisko to bowiem *Palus sarmatica* – owe mokradła archetypów, kulturowa sylwa, niekończący się zasób symboli oraz odwołań, w głąb którego dzięki wielopiętrowej aluzyjności³⁶⁰ zaprasza czytelnika poeta-„bagiennik”³⁶¹. Tak rozumiane ma oczywiście wymiar pozytywny, znamionujący matecznik, Księgę, Arche-Poezję. Jeśli zatem owo swojskie, staropolskie mokradło zmienia się w obcy „Wietnam”, jest to motyw o niezwyklej sile oddziaływania, pseudonimujący najsilniej wykorzenienie. Z drugiej zaś strony egzotyzacja dystopii ma w sobie coś perwersyjnie pociągającego, nadaje podupadłej rzeczywistości wymiar karykaturalnego, ale jednak tragizmu. Podszytego być może marzeniem o podróży do mitycznego Dalekiego Wschodu. Dlatego też strategia komiczna, deheroizacja

³⁵⁹ Wątek ten jest mocno obecny chociażby w głośnej powieści *Lenin* Antoniego Ferdynanda Ossendowskiego. Jako przykład taki wyimek:

Lenin pozostawił po sobie chaos, zburzone tamy i rozpętane zwierzę ludzkie – wstrętnego bękarta pierwotniaka i ssącego potwora o olbrzymim brzuchu i drobnej główce bez śladów mózgu... Sam zaś jako „nowy prorok” pozostał w szklanym grobowcu w mauzoleum, wzniesionym na placu, gdzie car Groźny ucinął łby wiernopoddanym, Piotr wieszał buntowników, a dyrektor proletariatu walił z kulomiotów do wszystkich, którzy z tych kub innych powodów na kłaśnięcie jego bicza odpowiadali okrzykiem: „Nie!”, aż nie zapanowała cisza cmentarna, wśród której legł on, cyn radcy stanu, pół-Mongoł, fałszerz pieniędzy i idei, największy drapieżca, bezczelny demagog-dyktator, duchowy wnuk Groźnego, syn Piotra Wielkiego i brat Pugaczowa, oswobodziciel i ciemiężca, Awwakum fanatyzmu, Rasputin krwawych orgii, burzyciel rodziny i społeczeństwa, półcar, półbóg, a w istocie swojej – towarzysz najnędrniejszych, najmroczniejszych, najbardziej zbrodniczych; zuchwały gracz, straszliwy eksperymentator, teoretyk i nieuk w dziejach rozwoju ludzkości, marzyciel o duszy jak mgławica nad bagniskiem...

Zob. A. F. Ossendowski, *Lenin*, wstęp P. Wieczorkiewicz, Łomianki 2008, s. 25.

³⁶⁰ K. Lisowski, *Zgwałcona Europa*, „Nowe Książki” 2009, nr 3, s. 59.

³⁶¹ K. Koehler, *Palus sarmatica*, [w:] tegoż, *Palus sarmatica*, Warszawa 2016, s. 5-6.

peerelowskiego *fin-de-siècle'u* (oczywiście z punktu widzenia świata przedstawionego utworu to perspektywa jeszcze odległa) tylko pozornie przybiera charakter żołnierskiej scenki rodzajowej. W *Zimnych krajach* – by przywołać tytuł Świetlickiego – zimna wojna wciąż trwa. Chłopcy z „brulionu” są amerykańscy nie dlatego, że czytają poetów „szkoły nowojorskiej” w przekładzie Piotra Sommera³⁶², spierają się o Franka O’Harę czy też Johna Ashberry’ego, lecz z powodu poczucia „wykorzenia”, ponieważ wciąż – wbrew sobie, wcieleni przemocą do peerelowskich sił zbrojnych – okupują „**jaruzelski**” **Wietnam** końca dziewiątej dekady. Jeśli nawet ogłoszono chwilowe zawieszenie broni, linia frontu nadal pozostaje pod ostrzałem ideologicznym, poetyckim, społecznym. Komunistyczny totalitaryzm wciąż trwa, zaś marzenie o trzeciej wojnie światowej oraz interwencji amerykańskiej w Europie to nieledwie miraż klatek z odległej batalii w Wietnamie, raczej więc perspektywa cytatów i kulturowych klisz, niżli rzecz do spełnienia. Oczywiście owe klisze stają się bodaj najistotniejszą techniką wiązania znaczeń w wierszu. W czasie, gdy Koehler odbywa służbę wojskową, a więc latem 1988 roku na łamach paryskiej „Kultury” Andrzej Krasnowolski (ps. Jan Orliński) pisze:

W chwili obecnej wiara w Niepodległość jest wiarą quasi-religijną. Nasz rozum nie potrafi zadowalająco przedstawić sytuacji, w której społeczeństwo polskie odzyskuje suwerenność, a Europa, czy też kula ziemiska, nie ulega zniszczeniu³⁶³.

Istotnie, nie było to tylko retoryka. W nocy z 4 na 5 maja 1988 roku jednostki ZOMO brutalnie spacyfikowały trwający od 26 kwietnia strajk w krakowskiej Hucie im. Lenina³⁶⁴. Z kolei pięć dni później upadł strajk w Stoczni Gdańskiej³⁶⁵. Latem fala protestów objęła porty w Szczecinie i w Gdańsku (również tamtejszą stocznię), kilkadziesiąt górnośląskich kopalni na czele z Manifestem Lipcowym w Jastrzębiu-Zdroju oraz Hutę Stalowa Wola.

³⁶² Chodzi oczywiście o słynny „niebieski numer” czasopisma „Literatura na Świecie”, w którym w lipcu 1986 roku Sommer zamieścił translacje poetów „szkoły nowojorskiej”.

³⁶³ J. Orliński, *O poszukiwaniu wyjść z sytuacji bez wyjścia*, „Kultura” 1988, nr 7-8, s. 21.

³⁶⁴ A. Dudek, *Historia polityczna Polski 1989 – 2015*, Kraków 2016, s. 21.

³⁶⁵ J. Karpiński, *Portrety lat. Polska w odcinkach 1944 – 1988*, Katowice 1990, s. 237-238.

W swoich „mundurowych” wystąpieniach telewizyjnych, nawiązujących wizualnie do pamiętnego „zwiastuna” stanu wojennego w wykonaniu gen. Jaruzelskiego, inny z generałów – Kiszczak – zapewniał, że nie będzie rozmawiał z nikim, kto „odrzuca konstytucyjny porządek PRL”³⁶⁶.

Natomiast w roku „bezkrwawej rewolucji” 1989 opozycją wstrząsnęły akcje SB, w których funkcjonariusze zamordowali trzech księży: Stefana Niedzielaka (20 stycznia), Stanisława Suchowolca (30 stycznia) i Sylwestra Zycha (11 lipca)³⁶⁷.

W takiej atmosferze „amerykańscy chłopcy na wietnamskich mokradłach” są „amerykańscy” właśnie dlatego, że otrzymują pocztą zakazane w kraju książki. Koehler kilkakrotnie wspominał, iż przesłana mu przez Barbarę Toruńczyk Barańczakowska *Widokówka z tego świata* pomogła „przeżyć wojsko”³⁶⁸. Czytanie konspiracyjnych druków również wzmagало poczucie zesłania, potęgowało odczucie służby w „armii zaborczej” okupującej „wietnamskie mokradła” Leszna, będącego wszakże groteskowo-katastroficznym *par pro toto* Polski końca lat 80. Nic dziwnego więc, że poetycka pamiątka *Pierwszej rocznicy* wcielenia do wojska³⁶⁹ przynosi po raz kolejny obraz znany z symbolizującej wtenczas wolny świat kultury amerykańskiej. Tym razem miejsce wojny w Wietnamie zajmuje sytuacja westernowa, w której poeta niczym rewolwerowiec staje do pojedynku w samo południe. Przeciwnik jest jednak zgoła niewidzialny i nieuchwytny, jakby wszechwładny. Albo inaczej – kosmiczny, gdyż przyjdzie mu się mierzyć z kimś, kto wyolbrzymiony uczuciem staje na samym równiku, by wzrokiem nieledwie pozaziemskim ogarnąć całą planetę:

Nie budzi mnie już krzyk.
Rewers przestał dokuczać
awersowi. Przede mną
przestrzeń: pusta, jasna.

Stoję na równiku. Słońce
dopala cień jak rekrut
ogarek. W oślepiłym
świetle stoi całe

³⁶⁶ D. Pawelec, *Oko smoka: o wierszu Marcina Świetlickiego „Dla Jana Polkowskiego”*, [w:] *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1939-1989)*, red. A. Nawarecki, przy współpr. D. Pawelca, Katowice 1999, s. 177.

³⁶⁷ J. Żurek, *Nie tylko ksiądz Popiełuszko*, „Biuletyn IPN” 2009, nr 5-6, s. 145-147.

³⁶⁸ *W cieni doświadczenia...*, s. 29.

³⁶⁹ D. Heck, *Opór...*, s. 110.

nieprawdopodobne, zamknięte,
niedopowiedziane życie.
Tylko tyle? Skromna
wieczność szmuglowana
przez kruche granice
spadających liści.

Promieniście od oczu
rozchodzą się zmarszczki,
jakby ogarnąć chciały całą
przestrzeń, która została
jeszcze.

Nie budzi mnie już krzyk,
a sny układają się
wzdłuż południków,
w stronę, skąd wieje
chłód.

Miało być tylko pożegnanie
i pochwała czasu,
a jest

(Tak jak wartownika
zajętego odliczaniem
kroków od budki po
drogi skręt, zamyślenie
niekiedy zdarza się,
wynosi pod
syk kul na
patroszenie powietrza,
na śmierć)

niezamierzony skutek:
droga w kamienne
serce blasku:
wiersz.

(OC 40-41)

Groteskowy obraz poety jako ginącego przypadkową śmiercią wartownika zostaje zderzony z wizją stojącego na równiku człowieka kosmicznego zdolnego ujrzeć wieczność. Zresztą i ten heros obdarzony wzrokiem zaświatowym ma oczy okolone

zmarszczkami, a i sama „wieczność” jest „skromna”, gdyż okazuje się powidokiem słonecznego blasku przeświecającego przez „kruche granice / spadających liści”. Co więcej, owo „niedopowiedziane życie” musi być zza owych liści „szmuglowane”, zupełnie tak, jakby nawet natura brała udział w ustawicznym oblężeniu, jakby swą niezmiernością jedynie utwierdzała w mówiącym poczuciu osaczenia. Z drugiej zaś strony symbolizowała jednak nadzieję, że poza granicami liści czeka rzeczywistość wieczna, wolna od historycznego zniewolenia. Nadzieja metafizyczna nie przesłania natomiast dziejowości człowieka, tego, iż „serce blasku” wydaje się nieme i „kamienne”, wiersz marginalny, bo „niezamierzony”, a sam poeta przypominający antybohatera, z którego rozterek uwolnić może chyba tylko „syk kul”, „patroszenie powietrza”, czyli śmierć. Podobnie jak i inne wiersze z Leszna, tak i ten w swej aluzyjnej polityczności oscylują raczej ku tematyce egzystencjalnej.

Nie zawsze mocno eksponowane, ale jednak obecne w lirykach leszczyńskich obrazowanie katastroficzne wzmacnia poczucie specyficznego stanu oblężenia, zamknięcia w wojskowej twierdzy. To jakby karykatura Herbertowskiego tonu z *Raportu z oblężonego Miasta*, choć przecież stylistycznie zupełnie niekarykaturalna, głęboko ironiczna w swej wierze przeczuwanego, oczekiwanego potopu historii, spełnionej apokalipsy, gdyż tylko ona mogłaby zmienić nie tylko rodzime, pozbawione odważnych obrońców i wciąż zniewolone Miasto, lecz także wolny świat:

Szeroki, rozłożysty platan
na pożółkłym rynku,
chmury nasuwające
cień na jasne
niebo.

W oczekiwaniu na ulewę,
potop, zmianę miejsca
ciała w tej ciasnej
przestrzeni, zziębnięty
z książką u boku.

Gdy wypalone już
czekanie, a wieża
kroi znowu słońce,
mówiłem: Boże, czy
nie skończy się to

miejsce nigdy?

Zawsze jakieś

Paryże, Lizbony

czy Leszna przekuwać

będą sekundy w

bieg stracony, czy

– chociaż zasnuje

jesień dymem

krańce miasta

– wszędzie

ten sam los: rezygnacja,

że przerasta to ich

popołudnie – starców,

futbolistów, dzieci –

przestrzeń. I w czas

wrasta.

(*Leszno. Paryż. New York*, OC 75-76)

Jak można wyczytać z liryków opisujących tamten czas, doświadczenie leszczyńskie jest przede wszystkim doświadczeniem FORMY, dławiącego gorsetu konwencji, które w schyłkowym okresie komunistycznej dyktatury nabrały wyjątkowo karykaturalnego charakteru. Oto niedawny krakowski student, biorący udział w manifestacjach na tamtejszym Rynku przeciwko sowieckiej dominacji, przywdziewa mundur tych samych żołnierzy pacyfikujących studencki ruch oporu. Jest zatem zmuszony grać w życiu niejako rolę Konrada Wallenroda pytającego „Któraż to już Wiosna Ludów?” (*Elegia na upadek tyrana*, OC 38), choć sam odczuwa głęboko literacki podział pomiędzy „okopami” i „afirmacją”³⁷⁰. Tym bardziej, że ostatecznie nie znalazł on pełnego adekwatu w rzeczywistości tylko połowicznie zdolnej do zupełnej kontestacji peerelowskich stosunków, do tego, aby zdobyć się na „niezdarny hołd złożony Klio – / dzikie epitafium starej Europie” (tamże). Stąd też granica pomiędzy peerelowskim schyłkiem, a dobą transformacji niejednokrotnie się tutaj zaciera:

W ukłonach, giętkich gracjach,

Jak zęby w starca ustach,

³⁷⁰ Zob. K. Koehler, *Okopy i afirmacja*, „brulion” 1988, nr 7-8.

Dwie wieże sterczą, mur
Zwalony, świadectwa nieme,
Że nad tą niecką, którą porósł
Perz, Bóg kiedyś był schylony.

Portrety, czarne prawie, złociste

Napisy, niewprawną ręką
Przenoszone w wieczność życie,
Niewiasty rozmodlona pierś
I nieodłączny cień w
Alabastrowej delty szczycie.

(*Waleta leszczyńska*, OC 39)

Współczesne Leszno jest zatem rewersem staropolskiego Leszna, po którym pozostały jedynie trumienne „Portrety, czarne prawie” oraz „złociste / Napisy”. Polska lat 80. przypomina wyolbrzymionego gargantuicznie, nieomal bezzębnego starca, mającego na swoją obronę jedynie dwie chwiejące się pośród gruzowiska wieże. To zatem miasto pozbawione fortyfikacji, tylko pozornie suwerenne, a w istocie już dawno nieistniejące. To kraina wymarła, w której „sytość popołudnia wylęga / Obficie nudę spłowią wietrzac / Na milczących placach” (tamże). W przestrzeni postapokaliptycznej pustki działają jeszcze tylko niespożyte siły natury, gdyż „zawzięciej / Muchy bzyczą w pełni lata” (tamże), jednak kultura uległa niemal całkowitej destrukcji. Samo zaś miasto „było przerzynane swoim kresem / jak tasakiem” w którym można było być „naraz znudzonym podróżnym i domakiem” (*Jan Amos Komenski ucieka z Leszna*, OC 85), a zatem kimś ustawicznie nie na miejscu, wiodącym niejako podwójne, efemeryczne życie w antyutopijnej prowincji-centrum. Albo jeszcze inaczej – w czymś, co w zupełnie innej opowieści – jak w historii uciekającego stąd po potopie szwedzkim Komenskiego – mogłoby pełnić funkcję takiej antyutopii. Jednakże na przełomie lat 80. i 90. żadne wojska koronne nie oblegają miasta, które zdradziło Rzeczpospolitą. W opowieści historycznej lub alternatywnej Leszno mogłoby stać się areną dziejów, choćby heroikomicznych, jeśli nie epeicznych. Jednak w peerelowskiej „bylejakości” samo miasto okazuje się nieledwie pozbawioną tożsamości, wyzutą z historii białą plamą, fantazmatem,

[...] jest dnem, skrajem
albo lepiej jeszcze – czymś, co nie

zasługuje nawet na nienawiść, miejscem,
co ani dobre, ani złowieszcze... Dość,
bo się ze swoją niechęcią już nie mieszczę

w wiersze. [...]

(Jan Amos Komenski ucieka z Leszna, OC 85-86)

I znowuż wyczuwa się tutaj tęsknotę do jakiejś innej, może bardziej zdefiniowanej, jednoznacznej, nie zaś synkretycznej opowieści. Topika czasu marnego zmienia się zatem w głosę do dziejów człowieka bez właściwości, przegranego antybohatera, z którego inny czas uczyniłby herosa, dla którego owo Leszno nie byłoby „przygod[ą] w nieciekawym życiu” (tamże, 86). Pobrzmiwa w tym i nuta rozliczeniowa, charakterystyczna dla formacji „brulionu” strategia demitologizacyjna. Zarówno schyłek lat 80., jak i transformacja ustrojowa jawią się nie jako czas walki solidarnościowych opozycjonistów z komunistyczną dyktaturą, epoka masowych strajków i manifestacji w obronie podstawowych wartości, lecz jedynie gra pozorów, nie mogąca się równać z dziejami dawnych insurekcji. Mieszkańcy bowiem

Są głupcami.

Bywają takie popołudnia,
że zaludniają swoje skwery:
nietrudna arytmetyka: z tego
nagromadzenia ludzi i ciasnej
przestrzeni nic nigdy nie wynika.

(Jan Amos Komenski..., OC 86)

W tej optyce perypetie Jana Amosa Komenskiego stają się kostiumem historycznym, wyrazem rozczarowania aktualną rzeczywistością wciąż pogrążoną w jakiejś nowej epoce lodowcowej, pseudonimowanej za pomocą mrozu zimnej wojnie, która – nawet jeśli miałaby być formalnie zakończona – pozostawiła jednak w umysłach niezatarty ślad. Aby uchwycić takie sensory Koehler wykorzystuje również oniryczną satyrę, co jeszcze bardziej poszerza repertuar wierszowej wyobraźni:

Przestrzeń łagodnie schyla się na
zachód. Po górze kontynentu
łatwiej tu na sankach puścić
się w dół, by z tej przejażdżki
odnieść skromną korzyść: im dalej, tym mniej mrozu.

Dalej kraina rzek aż do wielkiej
wody. Niekiedy, zdarza się, że
okiem nadzmysłowym widzę
kontynent, glob cały,
a pośrodku globu, ten jeden twór
pokraczny, ten wrzód!

(Jan Amos Komenski..., OC 86)

Aby uciec z tak widzianej krainy leszczyńskiej wybrał Koehler wreszcie gest milknącego słowa. Był on najpełniej wyrazem kontestacji sfery politycznej doby przełomu, świadectwem rozczarowania dewaluacją języka młodej demokracji, która nie potrafiła zrealizować ideałów Sierpnia '80, a więc wyraźnie odciąć się od peerelowskiej nieprzystawalności słów i rzeczy. Po wyjściu z Leszna Koehler darował swemu bohaterowi miano „partyzanta prawdy”, nowego outsidera, który choć programowo poruszał się po obrzeżach, posiadał cechy reprezentanta pokolenia:

Niezwykłym przeżyciem po '89 roku były dla mnie pierwsze kampanie wyborcze, kiedy [...] doświadczyłem tak potwornej nieasertoryczności słów [...] ze strony solidarnościowej. [...] Okazało się, że można wszystko powiedzieć i to nie ma żadnego znaczenia, jeśli ktoś mówi tylko po to, żeby chwilowy efekt uzyskać. Wtedy [...] poetycką reakcją obronną było zacieśnienie frazy, aby jak najmniej mówić, jak najcelniej w tym sensie, żeby przynajmniej nie łąć. Doświadczenie demokracji niezwykle jest od tej strony, na pewno obce młodszym generacjom³⁷¹.

Owo „zacieśnienie frazy” kieruje nas znów do patronatu Jana Polkowskiego. W innym miejscu Koehler pytając o powody milczenia autora *Drzew* po roku 1989 pisał:

oto poeci zaangażowani w konflikt lat 80., [...] teraz, kiedy tamta epoka się skończyła – wypalili się; nie umieli przestawić się na nowe czasy? Nie umieli poradzić sobie, czy nie poradzili sobie z wolnością? Z tym ciężkim, trudnym czasem pierwszych lat kapitalizmu w latach 90., tak dobrze oddanych na przykład przez Kieślowskiego w *Białym*: czas szybko powstających firm i hurtowni, ostra rywalizacja, a wszystko podlane emocjami silnej polaryzacji, sporu, bowiem okazało się i dotyczyło wszystkich to, że strona „solidarnościowa” nie jest obozem jednolitym. Wybory kontraktowe; Magdalenka, dziwna, skomplikowana prezydentura Wałęsy (wpierw kampania wyborcza, potem „wojna na górze”), krótkie rządy Jana Olszewskiego, aż po powrót do władzy niedawno odsuniętych od niej postkomunistów: i ostra ekonomiczna rywalizacja. Okres transformacji³⁷².

³⁷¹ Wiersz *to jest potok...*, s. 6.

³⁷² K. Koehler, *Jan Polkowski...*, s. 351.

W tej diagnozie znów dostrzegamy genezę własnego programu przejścia od klasycyzującej dykcji ku gnomie i miniaturze. Choć autor *Nieudanej pielgrzymki* w odróżnieniu od Polkowskiego w latach 90. lirycznie nie zamilkł, jednak poruszał w rejonach już bardzo bliskich całkowitej ciszy. W swoim politycznym proteście Koehler wychodził więc wyraźnie z pozycji bliskich Barańczakowi. Chodziło mianowicie o tę odmianę lingwizmu, której istotę wyrażała kwestia językowego manipulowania odbiorcą³⁷³. Włodzimierz Bolecki podkreślał, że autor *Widokówki z tego świata* „problematykę lingwistycznych warunków komunikacji odczytał jako problematykę pragmatycznego używania mowy, a podejrzliwość epistemologiczną przedstawił jako nieufność aksjologiczną”³⁷⁴. Jednak podejmując nowofalową tradycję „pojedyńku z Gazetą” (rozumianego również najzupełniej dosłownie jako owoczesna walka brulionitów ze środowiskiem „Gazety Wyborczej”) Koehler skupił się przede wszystkim na ostatnim, wartościującym aspekcie. Nieprzypadkowo mówiąc o poezji tamtego czasu Jarosław Klejnocki pisał o „nowej nieufności”, która

zawiesza aksjomaty na kołku, odsyła w niebyt wszelką deklaratywność, uchyla się zawierzeniu (w cokolwiek: trwałość własnego ja, produktywność języka *etc.*). Taka nieufność wyzerowuje poznanie, resetuje zabiegi epistemologiczne do czystego, pierwotnego punktu wyjścia. Nieufność i autoniefność pozwala mówić tak, jakby się miało nazywać świat od początku. To powrót do mówienia poetyckiego jako działania *sui generis* kreatywnego, czystego w swych intencjach³⁷⁵.

W dobie transformacji słowo tak mocno straciło na znaczeniu, że braku asertoryczności nie można już skutecznie obnażyć za pośrednictwem parodii znanej z praktyki Nowej Fali. *Nota bene*, stosując się do rad samego Barańczaka³⁷⁶, brulionita nawet nie próbuje naśladować jego tembru poetyckiego głosu, tudzież bardziej rozpoznawalnej dykcji (poza pewnymi wyjątkami, do których po części należy analizowana już *Świątynia*). Podąża natomiast własną drogą „nieufności”. Koehler formą swoich metafizycznych wierszy, skupionych na prywatnym duchowym (ale i uniwersalnym, a na pewno do takiego aspirującym) doświadczeniu, manifestuje niejako

³⁷³ W. Bolecki, *Język jako świat przedstawiony: o wierszach Stanisława Barańczaka*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 2 (76), s. 156.

³⁷⁴ Tamże.

³⁷⁵ J. Klejnocki, *Nowa nieufność?*, [w:] tegoż, *Literatura w czasach...*, s. 123.

³⁷⁶ S. Barańczak, *Piekło latwizny*, [w:] tegoż, *Niefni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat 60.*, Wrocław 1971, s. 39-40.

swój liryczny *désintéressement* dla pierwszych lat RPRL, kontestowanych zresztą szerzej nie tylko przez środowisko skupione wokół krakowsko-warszawskiego periodyku pod przewodnictwem Roberta Tekielego. Piotr Śliwiński wskazuje, iż:

Nieufność poetów debiutujących w latach dziewięćdziesiątych ma tę szczególną cechę, że ulega rozproszeniu, to jest odnosi się do niemal wszystkich i wszystkiego, nie jest więc – jak nieufność nowofalowców – adresowana. Jej naturalnym obiektem są instytucje i mitologizacje społeczne i polityczne, przede wszystkim Kościół, państwo, nowe rozwiązania ustrojowe (RPRL – nazwa hybrydy, uchodzącej za III Rzeczpospolitą), lecz nie tylko one. Również życie literackie, media, mecenat³⁷⁷.

„Karnawał” transformacji z punktu widzenia „brulionowego” antysytemowca lat 80. był czasem bolesnych rozczarowań, wśród których na pierwszym miejscu sytuował się populizm młodej demokracji, język wyborczej propagandy, z którym należało podjąć jakąś nową, postnowofalową walkę. Nie bez znaczenia musiały być także rozczarowania natury personalnej. Oto bowiem niedawni opozycyjni kombataneci stawali się w oczach części opinii publicznej, zwłaszcza tej zdecydowanie antysytemowej, reprezentantami wątpliwego moralnie sojuszu z komunistyczną dyktaturą. Bohater Marca '68 Adam Michnik wystąpił z artykułem *Wasz prezydent, nasz premier*, zaś Lech Wałęsa zamiast podjąć zdecydowane działania na rzecz rychłego stowarzyszenia się Polski z Paktem Północnoatlantyckim, lansował propozycję reanimacji Układu Warszawskiego pod nazwą „NATO-bis”. Szukając w propozycji autora *Partyzant prawdy* wątków z poezji nowojorskiej, Zbigniew Jazienicki tak pisał:

Jeśli stawką Koehlerowskiego przedsięwzięcia miałyby być obiektywizacja doświadczeń transformacyjnych, zgodnie z lekcją poezji Merrilla musi ona rozpoczynać się od pracy na formach, od imitacji niestabilności samymi ich drganiem, ruchami, osuwiskami. Koehler zatem „rozwietrzały” swoje wersy, by odejściem od klasycystycznej pedanterii niemal O’harowską „swawolnością” oddać konfuzyjność wysadzonej z posad rzeczywistości początków III RP³⁷⁸.

Jeśli zatem język nowej „nowomowy” przeniknie nawet w formie cudzysłowowej do poezji, twórca zacznie brać udział w zorganizowanym, zbiorowym kłamstwie, w spektaklu propagandy „kontynuacji PRL z ludzką twarzą”³⁷⁹ – jak określił początki III RP Herbert. Aby tego uniknąć, autor *Partyzanta prawdy* wybrał drogę redukcji oraz miniatury, apolityczną poezję „tak – tak, nie – nie”. W istocie rezygnując z prób

³⁷⁷ P. Śliwiński, *Poetyka bez etyki?*, [w:] tegoż, *Przygody z wolnością...*, s. 137.

³⁷⁸ Z. Jazienicki, dz. cyt.

³⁷⁹ M. Mikołajczak, *Wstęp*, [w:] Z. Herbert, dz. cyt., s. XLIII.

poetyckiego zaangażowania, chciał obronić autonomię sztuki słowa przed fałszem nawet słusznych, lecz gotowych, a przez to nieautentycznych języków. Była to obrona z ducha Barańczakowska, prowadzona co prawda w odmiennych warunkach historycznych, już po postulowanym (oczekiwanym) zrzuceniu przez młodą poezję „płaszcz Konrada”, lecz wciąż przeciwstawiająca się „Piekle Łatwizny”³⁸⁰. Tym razem chodziło o „łatwiznę” wypracowanych formuł również językowego zaangażowania w sprawy transformacji (nie zaś w mityczną, przedwieczną „Sprawę”), co do których słuszności żywiono niemal powszechną poetycką nieufność. Na popularne w początkach lat 90. polityczne frazeologizmy takie jak: „pierwsze wolne wybory”, „powrót do normalności”, „wasz prezydent, nasz premier”, „polska droga do wolności”, „wojna na górze”, czy też „NATO-bis” – poezja mogła odpowiedzieć skądinąd oryginalnymi formułami, które jednak powtarzane w ferworze zaangażowania uzyskiwałyby status skrzydlatych słów. Tak zresztą stało się z wieloma wyimkami ze Świetlickiego, by przypomnieć chociażby znakomicie oddające ducha tamtego czasu frazy takie, jak: „Będziemy obserwować postępy ciemności”³⁸¹, „ten nieprzerwanie wieczny pocałunek bez ust”³⁸², „Niczego o mnie nie ma w Konstytucji”³⁸³. Linia Koehlera przebiegała więc obok głównych nurtów popularnego w owym czasie poezjowania, chcąc zresztą najpełniej realizować zasadę właśnie Świetlickiego: „wydaje im się, że mają swojego poetę. / A ja oczekuję ironiczną, gorzką chwilę, krzywię się / i triumfalnie zaprzeczam”³⁸⁴. Obok, często nawet wbrew, co oczywiście nie oznacza, że zupełnie osobno. Chociażby nieufność manifestująca się w licznych „obrazach podróży, przemieszczania się czy włóczęgi” zdradzała liczne powinowactwa z estetyką Jacka Podsiadły³⁸⁵, którego zresztą Koehler bardzo cenił³⁸⁶. **Wędrowanie obok** skądinąd przekłada się na obrazowanie lat 90. To już nie tylko włóczęga prowincjonalna, z dala od kulturowych centrów, ale nawet z dala od wyobrażeń o samej prowincji. Długie, jesienne, często zabłocone pole, typowo polski, ale też środkowoeuropejski, a poprzez skojarzenia z kresowymi stepami również

³⁸⁰ S. Barańczak, *Piekle łatwizny...*, s. 39.

³⁸¹ M. Świetlicki, *Wstęp*, [w:] tegoż, *Wiersze*, Kraków 2011, s. 11.

³⁸² M. Świetlicki, *Zły ptak*, [w:] tamże, s. 36.

³⁸³ M. Świetlicki, *Le gusta este jardin*, [w:] tamże, s. 46.

³⁸⁴ M. Świetlicki, *Polska*, [w:] tamże, s. 68.

³⁸⁵ P. Śliwiński, *Poetyka czy etyka?...*, s. 137.

³⁸⁶ *W cieniu doświadczenia...*, s. 28-29.

Sienkiewiczowski krajobraz – to domena z dawna nieodwiedzana, podejrzenie staroświecka, archetypowa, w swej melancholijnej powtarzalności, w typowości wręcz nudna i przewidywalna; niełatwa do oswojenia myślą, bo przez swą pustkę na różne myśli otwarta.

Cóż miałem do roboty,
nawet z notatnikiem w ręku,
pośród wczasowiczów w oparach

nudy,
na tym szczycie?
Jeszcze jeden pół-dezserter,
pół-lewita na wagarach.

(*Nieudana, ach, pielgrzymka do pewnego miejsca*, OC 90)

To wreszcie przestrzeń skłaniająca do refleksji nazbyt lirycznej, nawet jak na liryczne standardy, i może właśnie dlatego również w Koehlerowej wizji nakreślona zaledwie szkicowo. Ten gest rodem z III obiegu lat 80. implikował szczególną mimetyczność wierszy pisanych w roku 1992³⁸⁷, wydanych zaś w 1993, bowiem naśladować rzeczywistość miała nie konkretna sytuacja liryczna, lecz rozedrgana, minimalistyczna forma, powracająca zresztą później aż do końca XX wieku. I znowu najbliższą tradycją okazał się program Barańczaka wyrażony w *Nieufnych i zadufanych*, przefiltrowany zaś przez Peiperowski postulat „analogi strukturalnej» pomiędzy literaturą a rzeczywistością”³⁸⁸. W nowym „stanie wojennym słów”³⁸⁹, jakim dla poety była brutalna konfrontacja z realiami „międzyepoki” państwa, które już nie było Polską Rzeczpospolitą Ludową, ale jeszcze nie stało się III RP, Różewiczowska „walka o oddech” okazała się „spektaklem samej transformacyjnej przejściowości”³⁹⁰. Performens ów był niejako wziętym z ducha Awangardy Krakowskiej *Rozbijaniem tworzydeł*, a zatem „gotowych i stałych foremek” obecnych w „zdaniu, a często nawet

³⁸⁷ *W cieniu doświadczenia...*, s. 30.

³⁸⁸ P. Mackiewicz, dz. cyt., s. 48. Zob. też S. Jaworski, *Wstęp*, [w:] T. Peiper, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, BN I 225, s. XIX.

³⁸⁹ P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s. 91.

³⁹⁰ Z. Jazienicki, dz. cyt.

w ułamkach zdania”³⁹¹. O ile jednak Peiperowi szło o program pozytywny, o ład słowny będący projekcją nowego ładu cywilizacyjnego, o porządek „pięknych zdań”³⁹², który antycypowałby nowy, sprawiedliwy ład II RP, o tyle forma Koehlerowa doby transformacji nie projektuje tak pojętych społecznych ambicji³⁹³. Propozycje Papieża Awangardy są w lirykach lat 90. drogą pośrednią, a zatem **rozbijaniem „foremek” w „ułamkach zdania”**, do tego bowiem prowadzi konsekwentna synkopa toku przerzutniowego oraz niejednokrotne utożsamienie wersu ze słowem. Dodajmy, że ze słowem sensownym, a więc „zbratany z rzeczywistością”, takim, które „nie łączy”³⁹⁴, nieużyty, a zatem doraźnie niezaangażowanym. Praktykę rozbijania form zapowiada już neokatastroficzny epilog debiutanckich *Wierszy*, będący dopełnieniem wcześniejszej *Świątyni*, w której „zrzędzi mucha, / a ręka kreśli nieustannie” (OC 46):

Zgubiłem miarę. Zbyt niespójny rytm.

Sypałem w palcach gruz i pył,
widziałem gruz i pył, i śmierć,
Nieustający wody bieg.

Zbyt cichy dźwięk. Zbyt lekka serca

Mowa. Utonął rytm.

Wiosna sypała słowa

Kwiatów ognisty deszcz.

(*Wilanów*, OC 48)

Pomiędzy „słowami na wolności”, a „tworzeniem pięknych zdań” rozciąga się tutaj Schulzowa poezja rozumiana jako „krótkie spięcia sensu między słowami”³⁹⁵. To znów lekcja Peipera czytana przez Barańczaka, choć tym razem chodziłoby o postulat aktywnego czytelnika³⁹⁶, który pofragmentowany świat wiersza mógłby swą postawą scalić i ocalić. Takim „zawsze fragmentem” był wszakże już świat Mickiewiczowskich *Sonetów* w omawianej uprzednio *Świątyni*. Zbigniew Jazienicki podkreślał, że

³⁹¹ T. Peiper, *Rozbijanie tworzydeł*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 74.

³⁹² T. Peiper, *Nowe usta. Odczyt o poezji*, [w:] tamże, s. 215.

³⁹³ Choć ma metafizyczne. Zob. rozdział II.

³⁹⁴ *Wiersz to jest potok...*, s. 6.

³⁹⁵ B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 366.

³⁹⁶ Zob. S. Barańczak, *Nowy spór o realizm*, [w:] tegoż, *Etyka i poetyka...*, s. 292.

Koehlerowa forma z tego czasu musiała „zostać zaburzona, by swoim odkształceniem, intensywnym tokiem przerzutniowym zasymulować pierdololo balcerowiczowskiego «stanu wyjątkowego»”³⁹⁷. Rwany, kompulsywny, synkopowy rytm, frazy wypowiedane na granicy skandowania albo rapu, jakaś „zgrzytliwa” meliczność wiersza zapisanego w formie mocno wertykalnej partytury – wszystkie te cechy pozwoliły warszawskiemu krytykowi określić utwory Koehlera „sceną punkowego festiwalu, Jarocina anarchizującego klasycystyczny dryl”³⁹⁸. Badacz – odwołując się do charakterystycznych dla pokolenia „brulionu” wpływów amerykańskich – stwierdza, że „w swoim życiopisanu polski poeta bliższy byłby niestaranności Ostatniej Awangardy «szkoły nowojorskiej» (jak określa ją David Lehman), a przynajmniej – bliższy awangardyzującemu O’Harze niż klasycyzującemu Merrilowi”³⁹⁹. Przytoczmy dwa przykłady:

Ziemia jest
sucha. Pęka,
zółkną trawy,

brunatnieją
liście. Naturę
pali dług

płacony
bardzo zamazyscie.

Nie dłużnik
to, co
Sypie
garścią
całą

I chociaż
jeszcze
nie mój to
jest dług,

³⁹⁷ Z. Jazienicki, dz. cyt.

³⁹⁸ Tamże.

³⁹⁹ Tamże.

gotowy jestem
spłacać go
za nią

(****Ziemia jest*, OC 68)

Teraz nic już
nie trzyma
tego horyzontu

Drzewa gubią
liście a
wszystkie pola
szybują w dół

Wieje wiatr
zbliża się chłód

(****Teraz nic już*, OC 96)

Silne działy składniowe, wzmocnione dodatkowo organizacją wizualną i obrazowaniem katastroficznym, potęgują poczucie zachwiania ontologicznych granic rzeczywistości. Zagrożenie ewokuje także gra planów wyobrażeniowych, która raz sugeruje perspektywę ogólną, później zaś bardziej szczegółową, by wreszcie (zwłaszcza w drugim wierszu) stworzyć wrażenie świata na opak. Nie wiadomo wszakże, czy on sam ulega gwałtownemu rozpadowi, czy to obserwator wstrząsany nieokreślonym delirium traci racjonalny ogląd. Jednak to nie siła obrazowania pozwala wysunąć tak daleko idące wnioski, lecz właśnie ów kompulsywny rytm, powracający w obu utworach, choć w obu w konfiguracjach jakże odmiennych. Słusznie Jazienicki przywołuje tutaj rozpoznania Marjorie Perloff dotyczące poetyki Franka O'Hary, przy okazji mówiąc o – paradoksalnym z punktu widzenia polemiki programowej lat 90. – „Koehlerowskim «o'haryzmie»”:

Styl jest [...] sprawą ukrócenia wszystkich łączników, które przeszkadzają naturalnemu przepływowi życia, które zamrażają jego rozmach. Dlatego nie może być żadnego stałego metrum, liczenia sylab, regularnych kadencji, żadnych dźwiękowych powtórek w ustalonych odstępach. Podobnie jak składnia musi być tak wieloznaczna, jak to tylko możliwe, tak samo żadna para wersów nie może mieć tej samej długości ani

kształtu. W ten sposób formy wierszowe same ucieleśniają podstawową nieufność poety wobec stabilności, jego zaangażowanie się po stronie zmian⁴⁰⁰.

Dlatego też jakże często frazy nigdy nie dochodzą tutaj do swego *definitivum*, gdyż zostają momentalnie złamane, jakby sam podmiot chciał zadać językowi kłam, przeprowadzając jakieś decydujące, choć w perspektywie linearnej lektury wciąż momentalne operacje. Czytamy zatem w którymś fragmencie: „Nie dłużnik / to, co / Sypie / garścią / całą” (***)*Ziemia jest*, OC 68), a słowa te brzmią jakże gorzko w kontekście raczej ułomków, którymi Koehler nas obdarowuje. Lecz właśnie ta fraza znów odsyła do treści metaliterackich. Nie chce być podmiot tych wierszy „dłużnikiem” pełnych retorycznych okresów oraz toków zdaniowych ukazujących rzeczywistość jako ciąg raczej harmonijny. Miast tego wybiera grę nieledwie melizmatów, grę „to, co”, składnię wyliczanki, organicznie manifestującej ciągły niepokój, jakiś transformacyjny *Weltschmerz*, transcendujący niekiedy rzeczy widzialne, ale też transowy, utrzymujący czytelnika w nieustannej gotowości. Nie wiadomo bowiem, co kryje się za kolejną przerzutnią, jakimi znaczeniami zepną się w kodzie rytmy i rymy oddalone, tak, jak nie wiadomo, którą drogą pójdzie rodzące się na przełomie lat 80. i 90. państwo.

Wspomniany przez Jazienickiego kontekst punkowej kontrkultury lat 80. był skądinąd ważny dla całej formacji „brulionu”. O ile jednak wyraźna synkopa miałyby przywołać na myśl rytm muzyki rockowej (ale również rapu i jazzu), o tyle wywołując ją tok wertykalny, niekiedy wyraźnie nawiązujący do barokowej poezji wizualnej, jest grą z tradycją tzw. słupków księdza Józefa Baki. Co ciekawe, legenda antykomunistycznych wystąpień na Festiwalu Muzyki Rockowej w Jarocinie⁴⁰¹ – Tomasz Budzyński o genezie płyty pt. *Uwagi Józefa Baki* mówił następująco:

Poeta Krzysztof Koehler zapytał mnie kiedyś: *Czytałeś wiersze Józefa Baki, jezuitę z osiemnastego wieku? To przeczytaj, bo jakby ktoś nagrał do nich punkową muzykę, to by dopiero było coś!* Ten ksiądz był takim osiemnastowiecznym punkiem. Buntował się przeciwko wszystkiemu, co widział dokoła, nawet przeciw poezji, którą wtedy pisano⁴⁰².

⁴⁰⁰ Tamże; M. Perloff, *Nowe progi, stare anatomie. Współczesna poezja a granice egzegezy*, przeł. A. Preis-Smith, „Literatura na Świecie” 1986, nr 7, s. 21.

⁴⁰¹ M. Lizut, *PRL (Punk Rock Later)*, Warszawa 2003, s. 7.

⁴⁰² Cyt. za M. Friedrich, *Co robić, gdy Słowacki nie zachwyca? Pozaliterackie konteksty interpretacyjne w nowoczesnej szkole*, „Studia Pragmalingwistyczne” 2009, nr 1, s. 131.

Słowa członka zespołu Armia potwierdzają Koehlerowe fascynacje brzmieniowe, zbliżające poezję i alternatywną muzykę. W szkicu-recenzji płyty Budzyńskiego, który moglibyśmy określić mianem podsumowania drogi twórczej lat 90., Koehler mówił zresztą o tym wprost. Latem 1999 roku na łamach „Frondy” czytamy więc o lekcji poezji księdza Józefa Baki: „[...] nadchodzą czasy ostateczne. Bo nie ma innych czasów niż ostateczne. Zawsze, nieustannie trwa umieranie. I zawsze, nieustannie zbliża się koniec, czai się kres”⁴⁰³. To oczywiście także przesłanie ewangeliczne: „Bóg, który niegdyś przemawiał do ojców wielokrotnie i w różny sposób przez proroków, w tych czasach ostatecznych przemówił do nas przez Syna” (Hbr 1, 1-2) – czytamy w Prologu Listu do Hebrajczyków. Ideałem literackim zdolnym oddać dramaturgię motta „ZARAZ BĘDZIE KONIEC”⁴⁰⁴ jest „typowa strofa księdza Baki, prawdziwa *strophā Bakana*, będąca swoistym znakiem rozpoznawczym *Uwag śmierci niechybnej wszystkim pospolitej*”⁴⁰⁵. W niej właśnie barokowy jezuita „tnie więc bez zmrużenia powiek swoje wersy. Postanawia postawić poezję na głowie. Przewrócić, pozbawić poezję poetyki”⁴⁰⁶. Koehler podkreśla, że Baka „pisze teksty-pobudki, teksty na skróty”, ponieważ

czasu już nie ma. Trzeba się spieszyć. Trzeba się spieszyć skutecznie. Należy wyrwać się do przodu, zatrzymać na sekundę czyjś wzrok, kogoś zastanowić, rozbawić, zdziwić. Przeciwwstawić chwilę uwagi chaosowi ogarniającemu człowieka. Może ta właśnie chwila go przerazi, rozśmieszy, zatrzyma? Może właśnie ta chwila – bakowska psychomachia – go uratuje? [...] Kto przemawia i chce budzić, musi być słyszalny. Głośność staje się najważniejszą normą kształtującą wypowiedź⁴⁰⁷.

W dobie, gdy w kulturze dominują „kilogramy poezji czasów saskich”⁴⁰⁸ to właśnie wyrazisty, oryginalny idiom Baki może wyrazić dylematy, z którymi musi mierzyć się „człowiek mistyczny” ogarnięty niemal prorocką pasją ewangelizacji. Oczywiście nietrudno nie zauważyć analogii, którą proponuje Koehler stwierdzając, że „entelechia naszego czasu jest entelechią późnego baroku”⁴⁰⁹. Stąd też „punkowiec polskiego klasycyzmu lat 90. – eksperymentuje z własną dykcją, obracając ją w zgliszcza

⁴⁰³ K. Koehler, *Od Baki do Budzyńskiego*, „Fronda” 1999, nr 15/16, s. 43.

⁴⁰⁴ Tamże, s. 45.

⁴⁰⁵ P. Bukowiec, *Metronom. O jednostkowości poezji „nazbyt” rytmicznej*, Kraków 2015, s. 57.

⁴⁰⁶ K. Koehler, *Od Baki...*, s. 45.

⁴⁰⁷ Tamże, s. 45-46.

⁴⁰⁸ Tamże, s. 46.

⁴⁰⁹ *W cieniu doświadczenia...*, s. 29.

przypominające momentami Celanowskie wręcz elipsy⁴¹⁰ (skądinąd ważne dla Polkowskiego), tworząc zarazem na tle ówczesnych prób lirycznych niezwykle oryginalny idiom. Program poszukiwań różnych rejestrów kształtował się w poezji Koehlera co najmniej od pierwodruku na łamach „Tygodnika Literackiego” przełomowej *Świątyni*⁴¹¹. Był znów zresztą zbieżny z postulatami Barańczaka dotyczącymi liryki lat 1990 – 1992⁴¹². Jak już zostało powiedziane, w samej *Świątyni* po raz pierwszy pojawiła się jasna deklaracja poezji jako zapisu rytmu-oddechu wywiedzionego z doświadczenia lektury *Sonetów krymskich*. Natomiast za najważniejszy szkic-manifest przed powtórnym debiutem roku 1993 i tomem *Nieudana pielgrzymka* należy uznać artykuł *Kijanka czyli historia poezji ze wskazaniem na zwycięzcę: Merrill – Barańczak – polski wiersz klasyczny*, który ukazał się w 1992 na kartach „brulionu”. To właśnie lektura nowojorczyka Jamesa Merrilla w przekładzie fundatora nowego klasycyzmu⁴¹³, połączona z fascynacją Mickiewiczowskim uniwersum, dała literacki asumpt do całkowitej zmiany dotychczasowej poetyki. Zresztą wraz z Barańczakową *Tablicą z Macondo* i tegoż twórczością oryginalną i spolszczeniami Josifa Brodskiego oraz Philipa Larkina, które razem głosiły „comeback wiersza klasycznego, zmodyfikowanego, pozbawionego garbu klasycznej ideologii i retoryczności”⁴¹⁴. Przywołane manifesty – zdaniem Koehlera – „lansują” utwór „wyluzowany, ale i rygorystyczny”, „na miarę ludzką, a zatem nie wydumany w pracowni, bliski wrażliwości ulicy”, będący „majstersztykiem i egocentrycznym marudzeniem zarazem”, z którego „ucieszyłby się” Juliusz Słowacki⁴¹⁵. Jak pisał ówczesny krakowski brulionista, w twórczości Amerykanina to forma jest konkretem. Wiersz jest konkretem. Mikrokosmosem. Istniejącym. Wiersze Merrilla żyją bardzo mocno. Wystarczy posłuchać jak świszczą, tętnią i bębnią. Nie służą przekazaniu życia. Żyją. Są, co chyba zostało już zapomniane, radością⁴¹⁶.

⁴¹⁰ Z. Jazienicki, dz. cyt.

⁴¹¹ K. Koehler, *Świątynia*, „Tygodnik Literacki” 1990, nr 3, s. 11

⁴¹² Zob. S. Barańczak, *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990-1992*, Kraków 1993.

⁴¹³ *W cieniu doświadczenia...*, s. 29.

⁴¹⁴ K. Koehler, *Kijanka czyli historia poezji...*, s. 153.

⁴¹⁵ Tamże.

⁴¹⁶ Tamże, s. 154.

Koehler to zatem **poeta granicy, kresu wypowiedalnego**, a zarazem tego, co w stanie najgłębszego zawierzenia można odczuć wszystkimi zmysłami; to „**poeta językowej neurastenii**”⁴¹⁷, opierający swą dykcję o „przekroczenia i kontrapunkty”⁴¹⁸; twórca, który nieustannie bada, „co tak naprawdę mogą słowa [...] i co może wiersz, jak ma się do bólu i poczucia klęski, niemocy wniknięcia w istotę rzeczy”⁴¹⁹. Tak pisał o nim na łamach „Nowego Nurtu” Karol Maliszewski, podkreślając w 1994 roku powinowactwa właśnie z Celanem, bo przecież wiersze obu twórców „są przytłoczone olbrzymim ciężarem doświadczenia czegoś ostatecznego, czym w istocie jest każda chwila istnienia”⁴²⁰. To zresztą kolejny znakomity przykład barokizowania⁴²¹, a więc „przenoszenia się między gatunkami nawet w obrębie jednego tekstu”⁴²², ruchu zmierzającego do odnalezienia właściwego rytmu-oddechu, nawet za cenę destrukcji harmonijnej, pełnej frazy⁴²³. Myśli tej znów patronuje staropolszczyzna, bo przecież już sam program artystyczny brulionity jest eklektycznym ruchem wielu estetyk, świadczącym także o dialektycznie **barokizującym stylu bogactwa-wyczerpania**⁴²⁴, ściślej zaś – oznaką dojścia do pewnej granicy „*fundamentalistycznego decorum*” wiersza klasycznego, „mowy podniosłej, odświętnej, to znaczy takiej, której używało się z rzadka,

⁴¹⁷ Zob. I. Staroń, *Fenomen pejzażu. O hermeneutyce granicy w poezji Krzysztofa Koehlera*, [w:] *Między czasem a bezczasem*, red. B. Kuklińska, M. Gudowska, Lublin 2019, s. 186.

⁴¹⁸ P. Śliwiński, *Tygiel*, „Nowe Książki” 2004, nr 1, s. 29.

⁴¹⁹ K. Maliszewski, *Krytyczna schizofrenia; casus Koehler*, „Nowy Nurt” 1994, nr 12, s. 7. Przedruk: tegoż, *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy*, Bydgoszcz 1999, s. 137-140.

⁴²⁰ Tamże.

⁴²¹ Zob. M. Prejs, *Poezja późnego baroku*, Warszawa 1989, s. 107-108.

⁴²² K. Koehler, A. Mirek, dz. cyt.

⁴²³ Aleksander Nawarecki pisze: „metryczne skracanie wersów u Baki przypomina logikę barokowych widowisk, których punktem kulminacyjnym była gwałtowna destrukcja, jak np. jeździec zlatający z konia przy katafalku na sarmackim pogrzebie”. Zob. tegoż, *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Wrocław 1991, s. 61-63.

⁴²⁴ Jorge Luis Borges pisał: „barok jest stylem, który świadomie wyczerpuje (czy pragnie wyczerpać) swoje możliwości i który graniczy ze swoją własną karykaturą. [...] barokowy jest końcowy etap każdej sztuki, gdy ta ujawnia i niszczy własne środki”. Zob. tegoż, *Prolog do wydania z 1954 roku*, [w:] tegoż, *Powszechna historia nikczemności*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, S. Zembrzuski, Warszawa 1976, s. 6. Z kolei John Barth definiował „barokowy styl” jako dążenie do „rozmyślnego wyczerpywania własnych możliwości”. Zob. tegoż, *Literatura wyczerpania*, przeł. J. Wiśniewski, [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, red. Z. Lewicki, Warszawa 1983, s. 51.

w sprawach wyłącznie seriototalnych”⁴²⁵. Synkopowy rytm lat 1993 – 1998 ostatecznie rozsadził te dawne fundamenty, stwarzając podstawy dla dalszego eksperymentatorstwa.

Podsumowanie

Obecność w dykcji Krzysztofa Koehlera pozornie sprzecznych tradycji pozwala określić go mianem **syntetysty**, **poety-synkretysty**, tudzież **poety osobnego** tworzącego liryczną epopeję nowoczesnego człowieka, kolejną inkarnację *Boskiej Komedii*. Aktualizuje on najpełniej modernistyczne pragnienie „nowego języka”, zaczerpnięte od Aragona i Rimbauda rozumienie wiersza jako sfery nieustannego stwarzania własnego idiomu, zarazem jednak ciągłego poszukiwania środków wyrazu, które byłyby dobrze osadzone w różnych rejestrach polszczyzny, nie tylko zaś w jej współczesności. Objawia się to na poziomie formalnym jako zmienny przepływ składni, synkopowa syntaksa, wzmocniona siecią najczęściej śródwersowych współbrzmień, co też pozwoliło Stanisławowi Barańczakowi nazwać twórcę „poetą sprzeczności i napięcia”. Dlatego też najważniejsze dla metaliterackich rozważań Koehlera są terminy takie jak oddech, rytm albo tętno rozumiane jako synonimy wierszowania albo mówienia. Topos życia jako „walki o oddech” ma tutaj trojaką proveniencję. Po pierwsze odwołuje się do wielkiego tematu Różewiczowskiego, czemu odpowiada koncepcja bohatera jako partyzanta prawdy w dobie ponowoczesnego kryzysu wartości. Po drugie wskazuje na formalny patronat Barańczakowski, szerzej zaś na dialog z pokoleniem Nowej Fali i jej metaforami oddychania. Wreszcie po trzecie – akcentuje związki z dykcją Jana Polkowskiego, zwłaszcza zaś z silnie obecnym w niej Mickiewiczowskim i katastroficznym motywem **gaśnięcia języka**, tudzież zastygania słowa, który to – a to już lekcja Barańczaka – w dobie transformacji ustrojowej doprowadził Koehlera do koncepcji „nowej nieufności”, chroniącej przed pokusą używania mowy doraźnie zaangażowanej.

Pragnienie poszukiwania właściwego oddechu wynika z idei wiersza jako kompozycji opartej głównie na rytmie i właściwościach melicznych (choć po Czechowiczowsku nieśpiewnych, raczej synkopowo skandowanych), wzmocnionych składnią wyliczeniową, a także symultanicznością widzenia objawiającą się w ostrym montażu. To właśnie rytmiczność konstytuuje obrazy, pozwalając maksymalnie zbliżyć słowo do rzeczy, dać czytelnikowi adekwat zmiennej rzeczywistości w samej materii brzmieniowej, w jej ruchu, który należy scharakteryzować jako schrystianizowany *élan*

⁴²⁵ K. Koehler, *Kijanka czyli historia poezji...*, s. 148.

vital – odwołanie do **Boskiej praprzyczyny**. Takie nastawienie pozwala sytuować autora *Partyzanta prawdy* w kręgu **realizmu metafizycznego**. Stąd też bohater to najpełniej *homo viator*, zaś jego wędrówka motywowana jest zasadą minimum słów – maksimum treści, gdyż bogactwo wyobraźni rodzi się tutaj nie z wielości motywów, lecz raczej z ciągłego ich ruchu i coraz to nowych kombinacji.

Absolutyzacja rytmu łączy Koehlera z myślą Leśmianowską, gdyż właściwy rytm-oddech tożsamy z intuicyjnym językiem poezji przeciwstawionym pojęciowemu językowi prozy, a więc cywilizacji technicznej, zbliża się do rajskiej **prajedni słowa i rzeczy**, do samego Logosu, który nie wymaga intelektualnej, lecz duchowej epifanii. Ta romantyczna, symbolistyczna, a zarazem modernistyczna utopia jest jednym z najsilniejszych motorów napędowych tej dykcji. Nadaje jej zarazem rysy orfickie, gdyż protagonista zmierza tutaj w stronę języka „łopianów i badyli”, poza pojęciowego języka przyrody, który pseudonimuje Poezję, a więc samo nazywanie, a zarazem prawdziwą, nieskażoną ludzkimi przeinaczeniami rzeczywistość. Stąd też liczne Koehlerowe obrazy długiego pola, gnijących liści, smaganych wiatrem, wyrastających z błota bodiaków i chaberdzi programowo sytuują się blisko Schulzowych łopuchów, Leśmianowej łąki, a także Rymkiewiczowskiego zdziczałego ogrodu, gdyż symbolizują naturę zanurzoną bezrefleksyjnie w Byciu. Zyskują też specyficzny dla *Partyzanta prawdy* wymiar ewangeliczny, ponieważ szara jesienna przyroda przypomina nieustannie, że to właśnie natura jako pierwsza poznała przychodzącego Chrystusa. Łączy też krakowskiego twórcę z autorem *Dziejby leśnej* najpełniej **motyw regresu**, koncepcja poety jako człowieka pierwotnego rozpoznającego istniejące między słowami i rzeczami dawne powinowactwa. Jest wreszcie mowa łopianów wyrazem tęsknoty do bezpośredniości, do rezygnacji z „pychy antropologicznej” i „sylabotonicznej klatki”, która za pomocą sztywnego gorsetu konwencji hamuje w językowym wysłowieniu strumień samego życia. Odszukanie intuicyjnego prarytmu prowadzi do tego, że świat dzięki poezji dochodzi do pełniejszego istnienia, wiersz staje się miejscem zjawiania się rzeczy, a zatem wierszowanie ma znamiona działalności egzystencjalnej, w czym widać akcentowane przez Heideggera, a wzięte z Rilkego przekonanie, że „pieśń jest istnieniem” (*Gesang ist Dasein*). Albo jak mawiał Leśmian – „we mnie tak śpiewa”. Objawia się ta prawda przede wszystkim w architektonice utworu, opartej na sieciowym układzie współbrzmień, oksymoronach i paradoksach ukrytych w niejednoznaczności składni, której na równi z amerykańskim raperem Marshalllem Mathersem (Eminemem) patronują dawni Sarmaci

tacy jak: Klemens Bolesławiusz, Hilarion Fałęcki, Karol Mikołaj Juniewicz i Wacław Potocki. Ale też Barańczakowskie przekłady Jamesa Merrilla oraz dostrzegany przez Karola Maliszewskiego mariaż Leśmianowej syntaksy z ideami awangardy. To droga klasycyzmu awangardowego, zwanego przez Koehlera **progresywnym klasycyzmem**, w którym główną zasadą jest założenie, że „forma z formą mija się” (Marian Stala). Ten prymat ruchu pozwala umieścić autora *Nieudanej pielgrzymki* w kręgu „leśmianowców”, a więc poetów „wcieleń, niedowcieleń i odcieleśnień” (Michał Paweł Markowski). Ciągłe przemiany mają także wymiar etyczny, gdyż dotyczą egzystencji „małych bohaterów”, w czym znów widać echo liryki *Sadu rozstajnego*, lecz przecież i jakąś odmianę mizerabilizmu Grochowiaka oraz prymatu Herbertowskiej wierności nawet w obliczu doraźnej historycznej klęski.

Jednak naczelnym źródłem inspiracji pozostaje **przeżycie mickiewiczowskiej semiosfery**, które najpełniej doszło do głosu w programowym wierszu *Świątynia*, drukowanym po raz pierwszy w 1990 roku na łamach „Tygodnika Literackiego”. W nim to właśnie ręka Mickiewicza wykreśla z mozołem kolejne wersje incipitu *Stepów akermańskich*, zaś akompaniuje jej brzęcząca mucha. Fascynacja *ineditami* arcysonetu wywodzi się z lektury Albumu Moszyńskiego, a więc pugilaresu, który miał ze sobą wieszcz w trakcie podróży krymskiej. Ten właśnie zeszyt staje się dla Koehlera archetypem brulionu-Autentyku, Księgi-szpargału afirmującej niepewne marginalia, bliższej prawdy pozatekstowej, wolnej od w pełni uformowanego, koturnowego rytmu. To głębokie osadzenie w nurcie **romantyzmu brulionowego** pozwala uznać poetę za najbardziej „brulionowego” twórcę formacji „brulionu”, gdyż żaden inny jej przedstawiciel nie dokonał tak radykalnej wolty estetycznej pod wpływem lektury urywków i notatek. Korzystając z licznych strategii obrazowych, retorycznych oraz kompozycyjnych Koehler tworzy zatem w przełomowej *Świątyni* palimpsestowy manifest, w którym **filolog-analityk-bibliofil** dzięki Gombrowiczowskiej z ducha **parodii konstruktywnej** oraz barokowej, wyliczeniowej składni realizuje ideę wiersza jako miejsca **działania słów**, dzieła otwartego, wariantywnego, wpisującego w relacje nadawcze rolę czytelnika jako współkonstruktora aktualizującego wybrane przez siebie aluzje i wybierającego daną propozycję rytmiczną z pośród wielu wpisanych w rytmiczny *par excellence* utwór. W nim główną rolę przypisuje się „zajściom międzysłownym”, co w całościowym kontekście pozwoli nazwać Koehlera **poetą przerzutniowym**, zaś jego bohatera kimś, kto dopiero aktualnie poznaje i wciąż bada możliwości języka i granice

zapośredniczonego w nim obrazu. Dzięki lekcji *Świątyni* odkrył bowiem autor nie tylko prawdę o rytmie współcześnie niemożliwym, bo sylabotonicznym i sztucznym, ale także dzięki skróceniu i złamaniu frazy stworzył podwaliny pod późniejsze gnomy oraz miniatury. Finalnie wzorem Barańczaka i Polkowskiego dochodzi w głosie do Mickiewiczowskiej biografii do uzgodnienia wersu z oddechem, do rozpoznania, że prawdziwa poezja musi być absolutem albo nie powinna w ogóle istnieć, z czego po roku 1993 wynika dykcja metafizyczno-religijna. Co więcej, **panliterackość** *Świątyni* powróciła jeszcze z całą mocą po roku 2000 jako wielopoziomowa aluzyjność. Bohater tego utworu jest silnie osadzony w swojej epoce, a więc istnieje jako postać narracji metonimicznej i niedokonanej (Joanna Orska), ktoś manifestujący proces twórczy, nie zaś prezentujący czytelnikowi gotowy artefakt. Predylekcje do wyliczenia, do zamykania granic wypowiedzi w obrębie jednego słowa prowadzą do kompulsywnej rytmizacji i romantycznej (oraz ponowoczesnej) fragmentaryzacji oglądań. Sprawiają, że w początkach lat 90. Koehlerowy protagonista to **człowiek gombrowiczowski**, który pragnie formy, a jednocześnie nie potrafi jej przyjąć. Równocześnie zadaje on sobie **Derridowskie pytania** o to, co zostaje z rzeczy, gdy się ją zapisze. *Świątynia* okazuje się również bliska Rymkiewiczowskiemu cyklowi *Jak bajeczne żurawie*, gdyż oscyluje wokół próby nadania istnienia za pomocą dźwiękowego znaku, dotknięcia konkretnego przeciwstawionemu klasie fenomenów.

Lekturowa epifania *Sonetów krymskich* była częścią większego procesu, jakim podlegało Koehlerowe poezjowanie w dobie transformacyjnej „międzyepoki” lat 1989 – 1993. To właśnie wówczas pod wpływem *Drzew* Polkowskiego i traumy przymusowej służby wojskowej (1987 – 1989) narodziła się „programowa nieufność do pisania wierszy”, chęć wewnętrznej emigracji objawiającej się w skróceniu frazy i lirycznym *désintéressement* dla spraw publicznych hybrydowej RPRL. Symbolem końca lat 80. było dla Koehlera Leszno, z którego żołnierskie doświadczenie uczyniło metonimię ówczesnej Polski – świata na opak, rekwizytorium nieaktualnych historycznych dekoracji, przypominającego „wietnamskie mokradła” okupowane przez „amerykańskich chłopców” – pokolenie siłą wcielone do nieprzyjaznej armii, a przez to w dwojnásób wykorzenione, gdyż niezdolne do przyjęcia nieautentycznej roli nowego Konrada Wallenroda. W szeregu głęboko ironicznych liryków leszczyńskich Miasto okazuje się groteskowym rewersem staropolskiej świetności, nie-miejscem zamieszkiwanym przez niezdolnych do oporu ludzi bez właściwości, którzy

w pokazowych manifestacjach odgrywają grę pozorów, będących karykaturą dawnych insurekcji. Strategia demitologizacyjna realizuje się głównie za pomocą onirycznej satyry, topiki pantagruelicznego (częste zmiany soczewki obrazowania, gra pomiędzy perspektywą kosmiczną a detalem) karnawału. Leszno jest w nim raz widziane jako prowincja pogrążona w jakiejś nowej epoce lodowcowej, raz jako „zęby w starca ustach”, ruina, której bylejakość nie pozwala nawet na odegranie rytuału „okopów” i „afirmacji”, zaś antybohater-poeta roi o swej przypadkowej śmierci, wcielając się w kogoś, kto nie przystaje do wyobrażeń z Herbertowskiego *Raportu z oblężonego Miasta*. Ten charakterystyczny dla „brulionu” gest kulturowej i politycznej kontestacji poprzez brak wierszowego zaangażowania, „nowej nieufności”, był u Koehlera sprzeciwem wobec – jak sam twierdził – powszechnej wówczas „nieasertoryczności słów”, zwłaszcza zaś tej, której doświadczył ze strony obozu solidarnościowego w trakcie pierwszych kampanii wyborczych. Stąd też za Barańczakiem lingwistyczne dylematy oscylowały wokół pragmatycznego użycia mowy, zaś nieufność poznawcza została utożsamiona z podejrzliwością aksjologiczną. Droga ta – zgodnie z lekcją Merrilla – rozpoczęła się od zabiegów formalnych, od krańcowej synkopy wertykalnie ukształtowanych wierszy w duchu strofy Bakowskiej, która swym rozedrganym, niestabilnym rytmem miałaby naśladować „pierdololo balcerowiczowskiego «stanu wyjątkowego»” (Zbigniew Jazienicki). Dzięki zaś redukcji i ciężeniu ku elipsie chroniła przed fałszem oraz łatwością gotowych języków, zgodnie z zasadą im mniej słów, tym więcej prawdy. Był ów performans artykulacji zgodny z wziętym z ducha Awangardy Krakowskiej „**rozbijaniem tworzydeł**”, choć odwrotnie niż u Peipera, prowadził nie do „pięknych zdań” obrazujących nowy ład, lecz do imitacji chaosu w ułamkach zdania. Raczej więc do kolejnej, a krańcowej inkarnacji Schulzowskiej poezji rozumianej jako „krótkie spięcia sensu między słowami”, do ciągłej przerzutniowej gry, która najistotniejsze pozostawia w edytorskiej bieli, a dzięki immanentnej eliptyczności prowadzi do przewagi rytmu nad obrazem. Silne działy składniowe wraz z imaginariem katastroficznym w tym okresie nadawały Koehlerowemu idiomowi rys metafizyczny zgodnie z Bakowskim mottem „ZARAZ BĘDZIE KONIEC”, co miało zbliżyć entelechię lat 90. do entelechii późnego baroku, zaś dzięki eklektycznemu ruchowi wielu estetyk przypieczętować odejście od „*fundamentalistycznego decorum*” w kierunku **ironicznej synkopy** pozostawiającej czytelnika w stanie nieustannej gotowości, duchowego niepokoju.

Rozdział II

Wyobraźnia poetycka wierszy metafizyczno-religijnych (1986 – 1998) w świetle tradycji literackiej i teologicznej

Chrystoformizacja czyli nad-biografia człowieka mistycznego

Omówiona w poprzednim rozdziale droga, jaką musiał przejść Krzysztof Koehler, aby wykrystalizować w swoim wierszowaniu koncepcję poszukiwacza właściwego rytmu-oddechu doprowadziła do powtórnego barokowo-romantycznego debiutu. Nie dziwi więc fakt, że w dobie transformacyjnej niestabilności początku lat 90. wyraźna synkopa toku przerzutniowego otworzyła nieznane dotąd możliwości wyobrazeniowe, u których genezy poza kontekstem historycznym leżała głęboko przeżyta przemiana duchowa. *Nieudaną pielgrzymkę* – przełomowy tom z roku 1993 – otwiera programowo mickiewiczowska *Pamięć*:

Tamto wyzywające uczucie nazajutrz:

że nie przespał się ze mną los i że
do czegoś jeszcze przydam mu się w
planach;

Tamto gorące popołudnie, gdy pocące
się dłonie wpychałem między twoje kolana,
wierząc święcie, że wytrwam w tym związku
długie lata;

Tamte chwile, kiedy wydawało się, że o krok
od tajemnicy, że wreszcie wypłyniemy na
duże wody i dalej potoczy się, i będzie
nas niosło;

Tamten moment, kiedy przysięgałem sobie,
zawsze doń powracać, bo będę
w nim widział obraz tej siły, która mnie
wypędziła;

I ta chwila, kiedy – czytając Mickiewicza –
zrozumiałem, że zawsze będę zdradzał, kogo
tylko się da zdradzić, bo nie ma takiego
punktu, od którego mógłbym zacząć
odliczać.

O czym mówi wiersz? Przede wszystkim o dystansie czasowym dzielącym moment pisania wstępu od dziejów wędrowca *Nieudanej pielgrzymki*. Po wtóre, o niejasnym, widmowym, upiorowym statusie ontologicznym mówiącego. Dodajmy, że w pełni świadomego własnego losu. Ten, który jest-nie-będąc nie potrafi znaleźć „punktu, od którego mógłbym zacząć / odliczać”, gdyż jego „Dusza w ten czas daleka, ach daleka! / Błąka się i narzeka, ach narzeka!”¹. Historię tego „błąkania” przekazuje *Nieudana pielgrzymka*. Finalne złamanie frazy wydaje się znaczące. Zanim poświęcimy się rachowaniu, pytamy dziwnego kogoś, co mógłby zacząć. Czy jedynie „odliczać”? A może żyć? Umierać? Spisywać pamiętnik nieudanej pielgrzymki? Powstał on pod wpływem olśnienia, jakie przyniosła lektura *Sonetów krymskich*², więc i tam usilnie rozważana kwestia podmiotowości musi i tu stać się „jedną z najważniejszych reguł gry, którą warunkuje struktura pamięci (i pamięć struktury)”³. Powracające anaforyczne „tamto” skonfrontowane z „chwila” czytania Mickiewicza znowuż odsyła do tematyki lozańskiej:

Jest u mnie kraj, ojczyzna myśli mojej,
I liczne mam serca mego rodzeństwo:
Piękniejszy kraj, niż ten, co w oczach stoi,
Rodzina miłsza, niż całe pokrewieństwo...

Tam, wpośród prac i trosk, i wśród zabawy,
Uciekam ja. Tam siedzę pod jodłami,
Tam leżę śród bujnej i wonnej trawy,
Tam pędzę za wróblami, motylami⁴.

Analogie ideowo-strukturalne wskazują, że już na wstępie ponownego debiutu⁵ Koehler obdarzył swego bohatera cechami romantycznego **ducha-powrotnika**⁶. Jest on

¹ A. Mickiewicz, ****Gdy tu mój trup*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. 1, cz. 3: *Wiersze 1829-1855*, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1981, s. 77.

² *W cieniu doświadczenia. Z Krzysztofem Koehlerem rozmawiają Jerzy Borowczyk i Wiesław Ratajczak*, „Czas Kultury” 1994, nr 3 (51), s. 30.

³ H. Meyer, *Pamięć, wędrówka i przymus powtarzania w Mickiewiczowskich „Sonetach krymskich”*, „Ogród” 2003, nr 1-2, s. 180.

⁴ A. Mickiewicz, ****Gdy tu mój trup...*

⁵ J. Borowczyk, *Póki tak krąże...*, „Czas Kultury” 1994, nr 3 (51), s. 31.

⁶ Z. Stefanowska, *Duch-powrotnik u Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 4 (96), s. 69-77.

z pewnością wygnańcem, skoro usilnie przywołuje „obraz” tajemniczej „siły”, która go „wypędziła”. Czym była? Po trosze czarem Mickiewicza, przez którego poeta czuł się wówczas „zagrożony”, którego czytał „podejrzliwie”, gdyż wieszcz to „człowiek duchowy, który miał pewną inicjację poza cielesność, poruszał się po wymiarze dosyć odległym”, a więc potrafił, jak choćby w *Widzeniu*, zajrzeć „do ludzkiego umysłu”⁷. Co więcej, on to „naprawdę widział, był w tych rejonach”, gdyż jego wiersze wizyjne „to nie jest poezja”, lecz coś, co się „zdarzyło po prostu”⁸. Poprzez powiązanie lektury Mickiewicza z motywem zdrady, a więc pośrednio ujęcie dzieł wieszca jako „książek zbójceckich” przypomina też bohater Pustelnika-Gustawa – upiora „młodzieńczej duszy Bohatera Polaków”, której „istność, czyli jestestwo” objawia się „w tym, co słyszymy”⁹. W utworze Koehlera jest nim specyficzny rytm – określony przez samego poetę mianem rapu albo skandowania¹⁰. Co ciekawe, jego geneza jest ściśle performatywna, gdyż wierszowa partytura ukonstytuowała się w pełni w roku 1992 na międzynarodowym festiwalu literackim w słoweńskiej Vilenicy¹¹. To właśnie wówczas Koehler odczytując swój wiersz na spotkaniu autorskim znalazł doń odpowiedni rytm¹². W liryku mocno osadzonym w tradycji Mickiewicza, niejako mimowolnie zmanifestował się kontekst dramaturgiczny, siła *Dziadów* jako przedstawienia teatralnego. Słoweński występ Koehlera zbliżył się zatem do performansu Gustawa, gdyż wiersz *Pamięć* był na nim nie tyle „wykonywany, lecz tworzony”¹³. Nie stanowił zatem „fikcyjnego działania w zamkniętej przestrzeni iluzjonistycznego pudła”, lecz stał się „realną akcją

⁷ *W cieniu doświadczenia...*, s. 34.

⁸ Tamże.

⁹ R. Przybylski, *Słowo i milczenie Bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*, Warszawa 1993, s. 54-55.

¹⁰ *Wiersz to jest potok, leci jak lawina. Z Krzysztofem Koehlerem rozmawia Ireneusz Staroń*, „Nowe Książki 2020, nr 2, s. 7.

¹¹ Pisany świadectwem tamtejszej obecności są przekłady poezji na język słoweński zamieszczone w okolicznościowej antologii. Zob. K. Koehler, *Deutschland. Bayern/Nemčija. Bavarska, Jesień/Jesen, Klasztor Cystersów. Mogiła/Cistercijanski samostan. Mogiła, Pochwała scholastyki/Pohvala sholastike*, przeł. K. Šalamun-Biedrzycka, [w:] *Vilenica 1992: mednarodna literarna nagrada*, red. V. Taufer, Ljubljana 1992, s. 122-127.

¹² *Wiersz to jest potok...*, s. 7; Poeta wspominał o tym także podczas wieczoru autorskiego, jaki odbyła się 8 marca 2014 roku we wrocławskim klubie Pieśniarze. Zob. *Krzysztof Koehler u Pieśniarzy [4]*, <https://www.youtube.com/watch?v=jODUcDpblUY> (dostęp: 8.01.2021).

¹³ D. Kosiński, *Polski teatr przemiany*, Wrocław 2007, s. 52.

podejmowaną tu i teraz dla wzbudzenia określonych reakcji widzów/świadków”¹⁴. Rodzący się w Vilenicy sposób frazowania nie był – rzecz jasna – do końca odmienny od znanego z wcześniejszej *Świątyni*, jednakże objawił się wówczas jako nowa jakość, o tyle doniosła, że odkryta ponownie w okresie radykalnej przemiany poetyki, przemiany znów na miarę tej, którą przeżył Mickiewiczowski bohater. Znając siłę oddziaływania teatru *Dziadów*, Koehler musiał też inaczej doświadczyć kolejnej inicjacji, inaczej – bo w pełni performatywnie, w trakcie głośnej, improwizowanej lektury, w obecności audytorium, a więc silniej niżli w zmaganiach na polu pisanej strofy. Fakt ten mocno zapadł w pamięć (jakby tytuł wiersza był tu „proroczy”) młodego wówczas twórcy, a ślad tamtego przeżycia skandowanej frazy stał się stałym elementem wierszowej syntakty. Tym samym zaś wiersz o pamięciowych meandrach, o dwoistej naturze człowieczej psychiki zaczął w pełni poświadczają ją także wynalezionym *ad hoc* brzmieniem, którego potencia tkwiła w uprzednim podziale wersowym. Wielokrotnie postulujący w literaturze powrót do prawdy, do opisu rzeczywistości, został więc tutaj postawiony wobec prawdy głosek, żywego brzmienia, które niekiedy przejmuje władzę nad mówiącym, podpowiada nie wykoncypowane wcześniej treści, zaświadcza o sobie jakąś meliczną mechaniką. Jeśli więc *Nieudana pielgrzymka* zapisuje najpierw perypetie upiора „młodzieńczej duszy”, jej autor w prologu musiał na scenie performansu sam stać się upiorem, skandując wersy musiał niejako pozwolić tamtejszej, dawnej duszy zawładnąć swym ciałem. Albo pozwolić upioremu „znaleźć inne ciało, podobne, a jednak nie do końca takie samo, jego, ale tylko na chwilę, niejako wynajęte od prawowitego właściciela”¹⁵. A takie mógł znaleźć „tylko w teatrze, który jest «sabatem upiórów»”¹⁶ albo w poezji. Dlaczego zatem podmiot *Pamięci* to ktoś inny, niż protagonista temu? Ano dlatego, że obrazuje osobę przed przemianą, ową „młodzieńczą duszę”, która wierzy jeszcze w poezję opartą tylko na indywidualnej „pamięci doznań”¹⁷. To właśnie ona „zdradza”, gdyż jest płynna i zależna od chwilowych, uczuciowych koniunktur. Stąd też w *Nieudanej pielgrzymce*

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, s. 61.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ *W cieniu doświadczenia...*, s. 34.

autor pozwala mówić innej sile – „tej pamięci doznań, które formułują egzystencję” zarówno osobistą, jak i „całej rzeczywistości”¹⁸. Ideał ten wcielił oczywiście Mickiewicz:

Poeta zawsze będzie mówił o sobie, o swoich doznaniach itd. Ale warunkiem tego, żeby była to poezja istotna, jest nie coraz lepsze pisanie, ale coraz lepsze życie – w tym sensie, że coraz więcej ogarniające. Mickiewicz pojechał na Krym, żeby się zupełnie przekształcić. I w ostatnim sonecie dochodzi do wniosku: *Przecież w moim doświadczeniu życiowym przegląda się cała rzeczywistość, nie jestem jakimś strzępem, tutaj jest wszystko, Bóg także.* [...] Mickiewicz idzie [więc] coraz wyżej i w pewnym momencie „łapie” ducha polskości oraz „łapie” język komunikacji. Słowacki nie znalazł takiego języka, za pomocą którego mógłby zawładnąć umysłami¹⁹.

Takiego idiomu będzie szukał też Koehler, szukał nieustannie od okresu wielokrotnych debiutów aż po poczynania dojrzałego już twórcy.

Kształt wizualny pierwszego utworu *Nieudanej pielgrzymki* sugeruje, że „obraz” siły pamięci można wiązać z wizerunkiem wielokrotnej klepsydry – jakiejś osi czasu unaoczniającej mechanizm pamięci indywidualnej jako potencji wybiórczej, zmiennej – wreszcie zaś – skłonnej do „zdrady” konkretności na rzecz ciągłych przybliżeń oraz metafor, a więc władzy wyraźnie odmiennej od antycznej kategorii mnemotechniki. Dlatego też zgodnie z ostatnią strofą brak w zegarze „punktu, od którego mógłbym zacząć / odliczać”. Mówiący czytając Mickiewicza przekonał się bowiem, że romantyczna teoria pamięci bazuje na ujmowaniu jej w kategoriach siły (*vis*), nie zaś sztuki (*ars*) przechowywania wspomnień oraz „umiejętności odtwarzania pierwotnie przyjętych wrażeń w postaci możliwie niezmiennych”²⁰. Pojawiająca się u Koehlera kategoria pamięciowej zdrady ma zatem umocowanie w filozofii Giambattisty Vica, któremu zawdzięczamy ten dychotomiczny podział²¹. Bez mnemotechnicznego „punktu odliczania” okazuje się, iż

W czasie następującym pomiędzy teraźniejszym działaniem a przyszłym przypomnieniem pamięć nie czeka cierpliwie w swoim bezpiecznym domostwie; posiada własną energię i jest narażona na proces

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże.

²⁰ G. Marzec, *Romantyczne metafory pamięci*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2005, r. VIII (L), s. 179.

²¹ Tamże.

transformacji. Pojęcie *vis* przypomina nam, że w tym przypadku pamięć nie jest ochronnym zbiornikiem, lecz immanentną mocą, żywiołem kierującym się swoimi własnymi regułami²².

Zgodnie więc z tytułem tomu z roku 1993 wierszowa „pielgrzymka” do źródła tak rozumianej siły musi być „nieudana”, gdyż forma poetycka zawsze będzie zbyt „statyczna”, aby ująć *vis* w jej kalejdoskopowej zmienności. Do tego ideału mogła zbliżyć się wyobraźnia Mickiewicza, Koehlerowej zaś pozostaje jedynie „zawsze” zdradzać. Jest w tym programowym samoumniejszeniu tyleż pokory, co pewnej kokieterii, gdyż sam autor wiele uczynił w swoim przełomowym tomie, aby sile przerzutniowej składni nadać pozory najpełniejszej drogi zdolnej poprowadzić bohatera ku niejednoznacznościom pamięci. Ta romantyczna siła – daleka od wymiarów czysto pragmatycznych – staje się przeto władzą czysto duchową, jeśli zaś sztuką – to prezentującą wzory dobrego życia. Jeżeli zatem Koehler we wstępie mówi niejasno o „tamtych” wydarzeniach, ma na myśli raczej poruszenia duszy, gdyż – jak ujął to Jean Starobinski – „realistyczna kopia danych zmysłowych jest **zdradą rzeczywistości** duchowej: ta tkwi w metaforycznych odpowiedniościach wszechświata”²³. To do nich ma dostęp romantyczna pamięć, która

omoczona za życia ziemskiego zmysłowością i materią zostanie oczyszczoną i wyjaśnioną w przyszłym: z mniejszą dokładnością we zwierciadle odbijają się przedmioty, niż ukażą się w pamięci wyryte obrazy świata, ludzi, wydarzeń i przeszłej myśli własnej, uczuć i postępów; nic z niej stracone być nie może²⁴.

Ta siła stanowi podstawę liryki metafizycznej, której dojrzałe formy objawiły się w poezjowaniu autora *Partyzanta prawdy* na początku lat 90. Nieprzydatkowo w lutym 2020 roku na łamach „Nowych Książek” Koehler mówiąc o przywoływanej przez siebie formule duchowości²⁵, podkreślał zwłaszcza rolę wierszy pisanych w młodym wieku²⁶.

²² Cyt. za: tamże, s. 179-180.

²³ Cyt. za: M. Zielińska, *Mickiewicz i naśladowcy*, Warszawa 1982, s. 24-25.

²⁴ Cyt. za: G. Marzec, dz. cyt., s. 181-182. Zob. F. Bochwic, *Zasady myśli i uczuć moich*, Wilno 1842, s. 133.

²⁵ W wywiadzie pojęcie „duchowości” pojawia się nieprzypadkowo. W kontekście wyrastającej z inspiracji mistyki chrześcijańskiej poezji autora *Partyzanta prawdy* wydaje się ono bardziej zasadne niżli określenie „*sacrum*” wskazujące raczej na przeżycie „bliżej nieokreślonej tajemnicy” bliskiej religiom pierwotnym. Zob. S. Sawicki, *Sacrum w literaturze*, [w:] *Sacrum w literaturze*, red. J. Gotfryd i in., Lublin 1983, s. 13. Za bardziej adekwatne dla opisu liryki metafizyczno-religijnej pojęcie „duchowości” uważają także inni badacze. D. Heck, *Bez znaku, bez śladu, bez słowa. W kręgu problemów duchowości we współczesnej literaturze polskiej*, Wrocław 2003; W. Kudyba, *Sacrum i duchowość w polskich badaniach literackich*, „Religious and Sacred Poetry” 2013, nr 1, s. 59-78; A. Nowicka-Jeżowa, *Pieśni czasu śmierci. Studium*

Zdaniem autora *Partyzanta prawdy* to właśnie wówczas poeta posiada szczególną zdolność głębszego poznania, które objawia się za pośrednictwem wersów. Wtedy wiersz staje się poręcznym narzędziem odkrywającym kolejne wymiary Boskiej opieki roztoczonej nad światem, „wrywa nas z okoliczności, wskazując na Pulsujące”²⁷, przygotowuje na „śpiewanie w ogień, w ogień, w ogień” (*Nie policzy, co się liczy*, OC 243), niejako w myśl zasady:

To ramy.
Wewnątrz
jest to,
co trwa.

(*Lekcja przyrody*, OC 72)

Owo trwanie objawia się najpełniej w fonicznej architektonice wiersza, który dzięki szczególnym właściwościom formalnym niejako organicznie wskazuje na obecne w świecie przepływy Bożej energii, wszechogarniającej mocy życia, ciągle pulsującej, drżącej²⁸, domagającej się od człowieka aktywnego uczestnictwa w jakimś wielkim festiwalu Ducha, „w innym bycie” objawiającym się pod powierzchnią zdarzeń i procesów przyrodniczych, w ciągłej wegetatywnej, tellurycznej, fizjologicznej wymianie, której przejawy zawsze uykają językowym ramom, ale właśnie dzięki temu, że okazują się „nie-spisywalne” – dają asumpt do ciągłego poetyckiego mierzenia się ze światem:

Krwista ciemność. Gdzieś
cicho – pulsuje życie,
a tu śnieg, co się rozwija
w innym bycie. Woda. I
zaciszne miejsce:
dom. Kolebka. Pierwsze

z historii duchowości XVI-XVIII w., Lublin 1992; E. Sołtys-Lewandowska, *O „ocalającej nieporządek rzeczy” polskiej poezji metafizycznej i religijnej drugiej połowy XX i początków XXI wieku*, Kraków 2015; A. Sulikowski, *Świat poetyki księdza Jana Twardowskiego*, Lublin 1995.

²⁶ *Wiersz to jest potok...*, s. 5.

²⁷ *Doświadczyłem Istnienia. Z Krzysztofem Koehlerem rozmawia Michał Larek*, „Kresy” 2004, nr 1/2 (57-58), s. s. 76.

²⁸ A. Musiałowicz, „*Ten las się kiedyś skończy*”. „*Obce ciało*” Krzysztofa Koehlera, „Nowy Napis Co Tydzień” 2019, nr 28, <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-28/artukul/ten-las-sie-kiedys-skonczy-obce-cialo-krzysztofa-koehlera> (dostęp: 12.01.2021).

słowa wyrzucane
w błysk powietrza.

[...]

(****Śnieg. I tak wszystko*, OC 110)

Poezja odgrywa w tym wielkim *theatrum* szczególną rolę, gdyż to właśnie ona pozwala na „błysk powietrza”, swą zmienną formą zatrzymuje w obrazie ruch, który inaczej „trwa” „Bez nas. Coraz bardziej / bez nas” (tamże). Dlatego we wczesnym okresie twórczości, zwłaszcza zaś w przełomowym roku 1992, obiera poeta drogę szczególnej duchowej peregrynacji. Kaliszewski na marginesie utworu *Wilanów* (OC 47 – 48) pisał zatem:

Błądzenie, wsłuchiwanie się, dotyk, ale i dążenie wytyczonym kiedyś przez innych artystów śladem, badanie, szukanie miary, liczba, sumowanie. Z czynności tych wyłaniają się dwie płaszczyzny epistemologiczne, z których druga odwołuje się do antycznych zadań poezji jako prawdy obiektywnej, rywalki filozofii, bystrzejszej siostry historii. Nasz poeta chciałby nie lekceważyć żadnej z tych dróg, by lepiej zrozumieć „wrastanie w czas”²⁹.

Powstałe pod wpływem lektury Adama Mickiewicza dzieje głównego bohatera-pielgrzyma, których przejawy śledzimy w wielkim – wychodzącym poza ramy pojedynczej książki – cyklu, można nazwać, używając określenia Pauliny Subocz-Białek, mianem **nadbiografii**³⁰, tudzież rozpisanej na wiele głosów metafizycznej autobiografii³¹. 8 marca 2014 roku podczas wieczoru autorskiego we wrocławskim klubie Pieśniarzy Koehler nazwał swoją literaturę „zdzieraniem masek”³². Winna ona zatem głęboko poświadczać „prawdę istnienia”, tropić momenty, w których człowiek czuje się niczym „pocisk w komorze nabojojowej”, a więc w „miejscu idealnie dopasowanym do tego, gdzie

²⁹ A. Kaliszewski, „Błądziłem po parku” (*neoklasycyzm Krzysztofa Koehlera*), [w:] tegoż, *Nostalgia stylu. Neoklasycyzm liryki polskiej XX wieku w krytyce, badaniach i poetykach immanentnych (w kontekście tradycji poetologicznej klasycyzmu)*, Kraków 2007, s. 498-499.

³⁰ P. Subocz, *Nadkolory i nadaromaty dzieciństwa. Bruno Schulz, Max Blecher*, [w:] P. Subocz, I. Staroń, *Nadkolory i nadaromaty. Schulz, Mueller, Blecher*, Lublin 2017, s. 162. Zob. też P. Subocz, *Genialność minionego. Rzecz o pokojach pamięci*, „Metafora” 2017, nr 23, s. 107.

³¹ Tamże. Zob. też H. Janovská, *Metafyzické autobiografie Maxe Blechera*, [w:] M. Blecher, *Přihody z bezprostředního neskutečna, Zjizvená srdce*, przeł. H. Janovská, Praha 1996, s. 292; B. Szymankiewicz, *Mitomani (nie)rzeczywistości. Bruno Schulz i Max Blecher – próba porównania*, „Schulz/Forum” 2016, nr 8, s. 88.

³² *Krzysztof Koehler u Pieśniarzy [5]*, <https://www.youtube.com/watch?v=P9MsdYK1pw&t=419s> (dostęp: 08.01.2021).

się powinno znajdować”³³. Z kolei w lutowym numerze „Nowych Książek” z roku 2020 dodawał:

Współczesny poeta to jest w ogóle dziwna postać. Ma poczucie, że dobrze napisany wiersz przekłada się na jakość życia, daje autorowi niesamowicie ważną możliwość upewnienia się, że się żyje. [...] Pojawia się poczucie nieważkości istnienia, niepotrzebności egzystencji, nicości i nagle przychodzi wiersz i zakorzenia w świecie niezwykle: o rany! ach! czyli żyję! I potem, jak tych wierszy nie ma, to się tęskni i szuka ich po omacku. Może to jest zasadniczy motor każdej twórczości artystycznej? Człowiek potrzebuje ugruntowania się w Istnieniu, mówiąc Heideggerem, i pisze wiersze, żeby mieć pewność, że istnieje³⁴.

Dlatego też u zarania wierszy z lat 90. była próba „maksymalnego oczyszczenia języka”, tak, aby stał się on zdolny „przedstawić istniejące”, ukazać doświadczenie namacalności bytu³⁵. W najbardziej podstawowym rozumieniu chodzi o przejście do sfery *metá*, zderzonej z materialną, realną, odczuwaną krańcowo wszystkimi zmysłami *fysis*³⁶, o odpowiedź na pytanie „kto / usłyszysz niesłyszalne? / Kto zobaczy niewidzialne?” (*Nie policzy, co się liczy*, OC 243). Zdaniem Koehlera wiersze są „rodzajem przekroczenia czegoś, co się wydaje nie do przekroczenia. A okazuje się możliwe”³⁷. Poezję widzianą jako **ciągłą transgresję**, wyraz „metafizycznego niezaspokojenia”³⁸ autor porównuje do „ultradystansowego biegania po górach”, które dzięki krańcowemu zmęczeniu pozwala wejść człowiekowi „w inny wymiar istnienia”³⁹, w jego wymiar **prawdziwy**. Niejako zgodnie z frazą „Mówię więcej niż wiem. / Głos niesie”⁴⁰. Albo jak w późniejszym tomie *Kraj Gerazeńczyków* (2017):

[...] Zdaje
mu się, że wie, że zna to w końcu już,
że w każdym życiu jest taki
punkt, coś się wydarza, wkracza

³³ Tamże.

³⁴ *Wiersz to jest potok...*, s. 7.

³⁵ *Krzysztof Koehler u Pieśniarzy [5]...*

³⁶ W. Stróżewski, *O metafizyczności w sztuce*, [w:] tegoż, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 118.

³⁷ *Wiersz to jest potok...*, s. 10.

³⁸ A. Kaliszewski, „*Błądziłem po parku*”..., s. 499.

³⁹ *Wiersz to jest potok...*, s. 10.

⁴⁰ K. Koehler, ****Mówię więcej niż wiem*, „Arcana” 1998, nr 2 (20), s. 115.

– jak goniec w tragedii klasycznej – ostateczność,
karta leci na ziemię i
jest się po tamtej stronie już
lub znów. [...]

(*Mów za nią*, OC 414)

Podobnie jak w papieskim *Tryptyku rzymskim* bohater oddaje się „Medytacji”, której przedmiotem jest „Wszystko: Bóg, Człowiek, Stworzenie, Dzieje, Zbawienie”⁴¹. Losy Koehlerowego protagonisty są więc historią kogoś, kogo za Janem Andrzejem Kłoczowskim chciałoby się opisać jako „człowieka mistycznego”⁴², romantycznego niemal nadwrażliwca, ale i po trosze Neosarmaty zanurzonego w „mystykę codzienną”⁴³, „nie tyle neurastenika czującego, ile odczuwającego, i w to odczuwanie uwikłanego”⁴⁴, usiłującego zbadać niepoznawalny, podskórny, często rytualny, a nawet wprost liturgiczny sens rzeczywistości; wreszcie zaś – współczesnego Gustawa-Konrada grającego w misteryjnym „teatrze przemiany”, w obrzędzie wyzwalającym ku pozarozumowej prawdzie⁴⁵ albo ku „rozumowi wierzącemu”⁴⁶. Kaliszewski słusznie zauważa, że „będzie miał dużo racji ten, kto owemu szukaniu ładu i celu poprzez wiarę i kontemplację nieskończoności bytu odmówi prawa mienienia się «klasycyzmem»”⁴⁷. Po czym dodaje: „Cóż, Ryszard Przybylski już w latach sześćdziesiątych pisał, iż prawdziwie współczesny klasycyzm jest kierunkiem paradoksalnym i tragicznym, ale niezbywalnym z punktu widzenia antropologii śródziemnomorskiego świata”⁴⁸. Właśnie takim *theatrum* staje się finał tomu o jakże znaczącym, ewangelicznym, chrystocentrycznym tytule *Partyzant prawdy*, w którym samotne słowa wędrowca zmieniają się we wspólnotową modlitwę, przeżywaną głęboko somatycznie,

⁴¹ K. Koehler, „Traktat teologiczny” i „Tryptyk rzymski”: próba porównania, „Arcana” 2004, nr 6 (60), s. 135.

⁴² J. A. Kłoczowski, *Drogi człowieka mistycznego*, Kraków 2001, s. 75.

⁴³ K. Koehler, *W rytmie „Godzinek”, na rosyjskim trupie*, „Frona” 1995, nr 4/5, s. 299-300.

⁴⁴ P. Subocz, *Nadkolory i nadaromaty dzieciństwa...*, s. 206.

⁴⁵ D. Kosiński, *Polski teatr przemiany...*, s. 254. Zob. też D. Ratajczakowa, *W labiryncie...*, [w:] *Stanisław Wyspiański. Studium artysty. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim 7-9 czerwca 1995*, red. E. Miodońska-Brookes, Kraków 1996, s. 53.

⁴⁶ A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1975, s. 99.

⁴⁷ A. Kaliszewski, „*Błądziłem po parku*”..., s. 500.

⁴⁸ Tamże.

rozpoznawaną jakąś odwieczną, niedyskursywną intuicją wiary, poza fikcjonalnymi, filozoficznymi albo jeszcze innego rodzaju dyskursami. Zarazem jednak – i to kolejny poziom refleksji z kręgu antropologii widowisk – przed-stawianej tu oto, uobecniającej swą żarliwością i siłą witalną pochwałę Boga dającego swym Tchnieniem dar pierwszego oddechu Adamowi:

„Święty Boże” na
ulicy w tłumie.
Słowa wędrujące
z ust do ust.

Śpiewam. Głośno.
O czym? Nie rozumiem.
Łapię oddech.
Dyszę. Otacza nas Duch.

(*Boże Ciało*, OC 157)⁴⁹

„Łapiący oddech” to bohater pragnący jednocześnie niczym Witkacy „sztuki czystej... jak spirytus”, a więc oszałamiającej, oczyszczającej, tworzącej „palącą, piołunową” wizję świata jako przeciwwagę dla „cukierkowej” propozycji „błędnego koła medialnej sceny”⁵⁰. Tylko bowiem taka sztuka wyzwala z automatyzmu percepcji⁵¹. Powołując się na Jacques’a Maritaina pisał Koehler o koncepcji literatury dążącej do „«formy doskonałej»”, której celem jest „stworzenie dzieła będącego odzwierciedleniem, powtórzeniem aktu kreacji Bożej”⁵², wychodzącego poza li tylko ukształtowanie retoryczne, co odsyła także do *Wielkiej Improwizacji*, choć nie ma w sobie tamtejszego kontekstu blasfemicznego. Chodzi zatem o takie odwołanie do rzeczywistości, które „ma wyraz w harmonii, w ładzie”⁵³, w porządku biblijnym, dzięki temu zaś transcenduje jakości pozazmysłowe, a nawet sakralne. Idąc więc tropem Mickiewicza sztuka winna „tak wystawić ducha w jego kształcie przyrodzonym”, aby „go pierwszej widzieć”, jest

⁴⁹ Pierwodruk: „Fronda” 1996, nr 7, s. 7.

⁵⁰ K. Koehler, *Sztuka czysta jak... spirytus. Kilka uwag programowych*, „Zeszyty Karmelitańskie” 2006, nr 3 (36), s. 119.

⁵¹ W. B. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2006, s. 101.

⁵² K. Koehler, *Autentyczność i literatura*, „Zeszyty Karmelitańskie” 2003, nr 3 (24), s. 115.

⁵³ K. Koehler, *Wojciech Wencel czyli o wierszowaniu ocalającym*, „Fronda” 1997, nr 8, s. 24.

więc „pewnego rodzaju wywoływaniem duchów”, „czynnością tajemniczą i świętą”⁵⁴. Zarazem jednak owa harmonia oznacza nie tylko „jasne”, ale „wszystkie barwy”⁵⁵, próbę opisu pełni egzystencji, gdyż „Prawda rozciąga się pomiędzy intencjami a ich realizacją. Intencje nakazują poznanie siebie i świata poprzez proces twórczy”⁵⁶. W drukowanym w 1997 roku na łamach „Frondy” szkicu *Wojciech Wencel czyli o wierszowaniu ocalającym* autor właśnie w tym kontekście pisał o klasycyzmie jako miejscu „nieustającej potyczki, niemilkącego sporu na śmierć i życie, pomiędzy Prawdą i Nieprawdą, Dobrem i Złem, Pięknością i Brzydotą”⁵⁷. Nurt ten

odznaczałby się nieustającym protestem przeciwko dehumanizacji kultury, przeciwko odebraniu jej powagi, wzniosłości i doniosłości w życiu ludzi. Byłby przystanią, ostatnim bastionem, za którym mogłyby się schronić proste wzruszenia ludzi, których egzystencji kultura ma po prostu przysporzyć blasku, sensu, mocy i godności. Klasycyzm byłby jedynym kierunkiem myślenia o kulturze, który wykazuje o nią troskę. Klasycyzm byłby więc naprawdę najbardziej twórczym nurtem kultury, jedynym – nadającym jej sens dalszego trwania w duszach ludzi. Byłby więc zbawieniem kultury, przestrzenią jej ocalenia⁵⁸.

Tak rozumiany wychodzi oczywiście poza poetykę, stając się nastawieniem egzystencjalnym, które może współgrać także z estetyką awangardową. Bohater pragnący takiego posłannictwa staje się więc człowiekiem mistycznym, zawieszonym niejako pomiędzy Blake’owskimi *Pieśniami niewinności*, a tegoż *Pieśniami doświadczenia*⁵⁹, ponieważ

z jednej strony, nie umie się zmieścić w potocznym życiu, albowiem to, co go otacza, należy do świata, gdzie „wszystko jest inaczej”. Z drugiej jednak strony, człowiek mistyczny nie jest zawiedzionym mizantropem, odnalazł bowiem drogę wiodącą do własnej głębi, gdzie słyszy tajemniczy Głos, który go skłania do tego, by wyruszył „cherubińskim szlakiem” tam, gdzie odnajdzie prawdziwe życie⁶⁰.

Słowa Kłoczowskiego stanowią doskonały komentarz dotyczący religijnej genezy powtórnego debiutu, jaki wpłynął na kształt poetyki lat 90. ówczesnego redaktora

⁵⁴ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, kurs czwarty, wykład VI, [w:] tegoż, *Dziela*, t. 11: *Literatura słowiańska: kurs czwarty*, oprac. J. Maślanka, przeł. L. Płoszewski, Warszawa 1998, s. 64.

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ K. Koehler, *O radości i nadziei* [odpowiedź na ankietę], „Polonistyka” 2004, nr 7, s. 5.

⁵⁷ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, kurs czwarty, wykład VI..., s. 26.

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ K. Koehler, *Doświadczenie i cierpienie*, „Zeszyty Karmelitańskie” 2003, nr 1 (22), s. 8-11.

⁶⁰ J. A. Kłoczowski, dz. cyt., s. 75.

„brulionu”, a i wcześniej odnajdującego swe istotne antycypacje. Trafny w kontekście inspiracji krakowskiego liryka jest przywołany przez filozofa-dominikanina zbiór epigramatów *Cherubinowy wędrowiec* (*Cherubinscher Wandersmann*, 1657) autorstwa Anioła Ślązaka (Johannesa Schefflera). W recepcji Koehlerowego uniwersum kontekst ów narzuca się zresztą nieodwołalnie. W roku 1997 Arkadiusz Morawiec na łamach „Twórczości” przypominał, że niektóre sentencje wykazują wiele wspólnego z barokowymi próbami Angelusa Silesiusa⁶¹. Zajmują także specjalne miejsce w ciągu metapoezji. I tak w utworze *Wszystko zawiera się w śmierci* z tomu *Partyzant prawdy* czytamy:

Więcej: nic.

Tyle akurat,

byś mógł zginąć.

Nic: więcej.

Punkt, który

tracisz z oczu

po to, by wypłynąć.

(OC 136)

W cytowanych już wierszach wraca przewodni motyw **Pawłowo-Mickiewiczowskiej śmierci dla świata**, owej pierwszej, mistycznej śmierci dla grzechu⁶², w wyniku której rodzi się „nowy człowiek w Chrystusie”, a zatem rozumiany w myśl wielkiej metafory chrześcijański „upiór”⁶³. Choć koncepcja ta objawi się w pełni po przełomie stylowym początku lat 90., jej zapowiedź znajdujemy już u zarania lirycznej drogi autora. W najwcześniejszym znanym utworze poety, datowanym na Wielki Piątek 1986 roku, *Sonecie dla Kingi* pojawia się odczytana w duchu petrarkizmu lekcja pasyjna:

Noc. To już koniec. Karta już zamknięta.

Uczniowie wyruszają do Emaus w drogę.

Już wszystko było, kurtyna zsunięta

I w twarzach wszystkich przyszłość rzeźbi trwozę.

⁶¹ A. Morawiec, *Do źródła*, „Twórczość” 1997, nr 10, s. 100.

⁶² R. Groń, *Mistyczna śmierć*, [w:] *Leksykon duchowości katolickiej*, red. M. Chmielewski, Lublin-Kraków 2002, s. 534.

⁶³ *Wiersz to jest potok...*, s. 5.

Gra się skończyła. Dwunastu w popłochu
Odwraca głowy grzejąc się przy ogniu,
Nocą okryci, wiarę im po trochu
Wykrada płomień, beznadziejność losu.

Nim w Awinionie, opętany Laury
Oczami, poeta w nieśmiertelność wkroczy,
A z ramion krzyża opadną kotary,

Nim chłonne usta otworzą się, Panie
I śpiew żałobny stulecia zabroczy,
Zabrzmi triumfalnie Twoje Zmartwychwstanie.

(OC 13)

Wedle tradycji to właśnie w czasie wielkopiątkowej liturgii 6 kwietnia 1327 roku Petrarca po raz pierwszy ujrzał Laurę, czemu dał dowód w *Sonecie III* swoich *Il Canzoniere*. Do tego wydarzenia nawiązuje Koehler, niemal równo sześć wieków później w utworze dedykowanym swej właśnie poślubionej małżonce. Klasycyzująca „widokówka”⁶⁴ będąca reinterpretacją odwiecznego toposu ukazuje mistyczną, neoplatońską „liturgię zakochania”, która wpisuje się w liturgiczny wymiar Wielkiego Piątku, tym samym zaś *historia sacra* przeciwstawia się „Amorowi ziemskiemu” (*Amor terrenus*)⁶⁵. Pozornie antytetyczny splot w istocie odwołuje się do znanej z Pieśni nad Pieśniami alegorii miłości erotycznej („Nim chłonne usta otworzą się, Panie”) Duszy-Oblubienicy do Chrystusa-Oblubieńca. Interpretacja teologiczna każe widzieć tutaj kontaminację godów małżeńskich oraz krwawych godów Baranka-Odkupiciela, razem zaś biblijną symbolikę zaślubin Boga i grzesznych ludzi. Ich owocem jest nowy człowiek – włączony w misterium Zmartwychwstania wierzący, ale i poeta przeżywający dzięki kontemplacji Męki Zbawiciela narodziny swojej twórczości. Jako pierwszy datowany wiersz ukazuje *Sonet dla Kingi* chrześcijańską genezę Koehlerowej drogi lirycznej, swoiste zaślubiny autorskiego podmiotu z cierpiącym, później zaś tryumfującym Chrystusem. W aspekcie zaś osobistym reinterpretacja gestu Petrarcki jest wyrazem włączenia własnego małżeństwa w mistyczny krąg biblijnej alegorii, podjęciem programu doskonalenia miłości ziemskiej tak, aby stała się ona podobna do relacji Oblubienicy

⁶⁴ A. Kaliszewski, „*Błądziłem po parku*”..., s. 497.

⁶⁵ A. Borowski, *Posłowie*, [w:] F. Petrarca, *Sonet do Laury*, przeł. J. Kurek, posłowie A. Borowski, Kraków 1998, s. 219.

i Oblubieńca. W obu wypadkach genealogię ducha tej poezji wywodzić należy od pojęcia śmierci dla świata. *Sonet dla Kingi* jest też o tyle szczególny, o ile tematy w nim podjęte stanowią o fundamencie ideowym twórczości autora *Partyzanta prawdy*, o tyle jego poetyka nie będzie później kontynuowana. Czytelne aluzje – charakterystyczne zresztą dla wielu lirycznych programów – ustąpią w latach 90. miejsca wieloznacznym symbolom, zaś skodyfikowany sonet przeistoczy się w dowolność utworów o minimalistycznej formie. O tyleż ważniejsza okaże się ta zmiana, o ile uświadomimy sobie, że w latach 1986 – 2019 w pod wieloma względami chrystocentrycznej twórczości imię Chrystus w wierszu pojawia się jedynie dwukrotnie⁶⁶. Bardzo to szczególne w wypadku czyniącego z drogi **chrystoformizacji** dominujący rys egzystencjalny swoich licznych bohaterów.

W *Hymnie żywych, który mi objawił Pan Światłości przez sługę swego Pawła z Tarsu w Mogile w kościele Cystersów 18 lub 19 marca 1993* czytamy m. in. „Śmierć karmi życie, więc nie jest / przekleństwem. Jest glebą dla dębów i jesionów” (OC 126). Święty Paweł użył sto sześćdziesiąt osiem razy sformułowania wskazującego na nawrócenie jako narodziny nowego człowieka⁶⁷. W teologii duchowości formuła *homo novus* sytuuje się w kręgu psychologii postaw teotropicznych⁶⁸. Sam teotropizm oznacza, że wszystkie stworzenia z natury zwracają się ku Bogu jako swemu prototypowi, zaś istoty rozumne dążą do naśladowania Go jako doskonałego wzoru⁶⁹. Dzięki tak ukształtowanej relacji osoba zyskuje „coraz więcej bytu, dobra i jedności”⁷⁰. Teotropizm łączy się zarazem z drogą chrystoformizacji⁷¹ – uchrystusowienia, śmierci dla świata oraz stopniowego przeistaczania się w osobę świętą, w samego Chrystusa⁷². Zygmunt

⁶⁶ Mowa o *Ukrzyżowaniu* (OC 42) oraz o *Pogrzebowej piosence* (OC 226).

⁶⁷ A. J. Nowak, *Homo religiosus et homo novus*, [w:] *Homo Novus*, red. A. J. Nowak, T. Paszkowska, Lublin 2002, s. 18.

⁶⁸ Zob. *Schemat wykładu teologii duchowości*, [w:] *Leksykon duchowości...*, s. 23

⁶⁹ W. Granat, *Personalizm chrześcijański. Teologia osoby ludzkiej*, Poznań 1985, s. 517-518.

⁷⁰ Tamże, s. 520. W. Granat, *Ku człowiekowi i Bogu w Chrystusie*, t. 1, Lublin 1972, s. 384.

⁷¹ A. J. Sobczyk, „*Homo religiosus a homo novus. Kiedy duchowość religijną można utożsamiać z chrześcijańską? Przykład praktycznego zastosowania w Papui Nowej Gwinei*”, *Teologia i Moralność* 2013, nr 2 (14), s. 194.

⁷² A. J. Nowak, *Homo novus*, [w:] *Leksykon duchowości...*, s. 335. T. Paszkowska, *Chrystoformizacja*, [w:] *Leksykon duchowości...*, s. 123.

Kraśiński mówił tutaj o „schrześcijanieniu”, „uchrześcijanieniu”⁷³, „ukrólestwieniu”, uchryśtusowaniu albo „urelijnieniu”⁷⁴. Arcybiskup Fulton Sheen tłumaczy ten teologiczny mechanizm w sposób obrazowy, odwołując się do metafory łańcucha biologicznego: „Niższa forma przekształcana jest w wyższą, rośliny w zwierzęta, zwierzęta w człowieka, a człowiek, w bardziej wyrafinowany sposób, zostaje na wskroś «ubóstwiony», jeśli możemy się tak wyrazić, dzięki życiu Chrystusa”⁷⁵. Proces ów bazuje na przyrodzonej ludzkiej religijności. W istocie *christoformitas* to droga łaski, w wyniku której *homo religiosus* dojrzewa stając się *homo novus*, a więc przeistacza się w człowieka wiary⁷⁶, stawiającego dzięki łączności sakramentalnej w centrum swojego życia Ewangelię, nie zaś religię i filozofię⁷⁷. Antoni Józef Sobczyk podkreśla, że *homo novus* rozpoznaje Stwórcę jako „*Communio Personarum* oraz siebie i innych ludzi w relacjach osobowych”, dlatego też „człowieka nowego od religijnego oddziela Chrystus. Bóg religii, filozofii to Bóg bez twarzy. Osoba Chrystusa odróżnia wiarę od religii i zabobonów”⁷⁸. W 1998 roku Koehler o tak pojętej duchowości mówił wprost, odpowiadając na ankietę *Religia i literatura* ogłoszoną przez czasopismo „Fronda”:

Mój Bóg nie jest intelektualną satysfakcją. Mój Bóg to moje życie. Moje kłopoty, moje cierpienie i radości. W Nim jestem zanurzony. W Nim jest moje ciało, dusza, moja rodzina, moja ojczyzna. Mój Bóg jest wszystkim, co istnieje. Więc jest też intelektualną satysfakcją. Jest Drogą, Prawdą i Życiem. Drogą, poznawaniem. Przygodą egzystencji i rozumu. Prawdą życia i myśli. Prawdą: więc celem pojmowania, intelektem zebrzącym o łaskę wiary. Ta rzeczywistość, o której mówię, ma podstawowe znaczenie dla mojej twórczości literackiej. Jest przyczyną przepaści, w którą zaglądam; ja, człowiek twórczości literackiej. Jest przyczyną smutku. Odsunięcia. Goryczy. Zniechęcenia. Ale jest też wielkim zadaniem, którego nie umiem unieść⁷⁹.

Wypowiedź z końca XX wieku stanowi w istocie podsumowanie dotychczasowej drogi artystycznej, która co najmniej od roku 1992 – a więc od czasu pracy nad tomem

⁷³ Z. Kraśiński, *Wstęp do „Przedświtu”*, [w:] tegoż, *Dzieła literackie*, t. 1, wybór i oprac. P. Hertz, Warszawa 1973, s. 148-149.

⁷⁴ Z. Kraśiński, *O stanowisku Polski z Bożych i ludzkich względów*, [w:] tegoż, *Pisma filozoficzne i polityczne*, oprac. P. Hertz, Warszawa 1999, s. 12-13, 17, 36.

⁷⁵ F. J. Sheen, *Kalwaria i Msza Święta*, przeł. I. Parowicz, wstęp W. A. Mering, Sandomierz 2017, s. 67.

⁷⁶ A. J. Sobczyk, dz. cyt., s. 194. Zob. też A. Nowak, *Homo novus*, [w:] *Leksykon duchowości...*, s. 335.

⁷⁷ A. J. Nowak, *Osobowość sakramentalna*, Lublin 1997, s. 94.

⁷⁸ A. J. Sobczyk, dz. cyt., s. 195.

⁷⁹ K. Koehler, *Odpowiedź na ankietę „Religia i literatura”*, „Fronda” 1998, nr 11/12, s. 215-216.

Nieudana pielgrzymka – rozwijała się pod silnym wpływem myśli Mickiewiczowskiej. Poezja tworzona pod jego patronatem miała w maksymalnym stopniu zbliżyć słowo do życia, do czynu, do działalności apostołskiej. Idealem takiej postawy jest Jezus Chrystus, który – jak mówił wieszcz w Collège de France – „wiernym swym dał coś bardziej rzeczywistego, pozytywnego, a zarazem bardziej wymagającego, to znaczy swoją **osobę**, swój **żywot**, swoje **dzieje**. Jest to jedyna księga praw, jaką ustanowił [...]”⁸⁰. Również i w artystycznej koncepcji Koehlera droga *imitatio crucis* albo *imitatio Christi* oznacza próbę egzystencjalno-estetycznej realizacji ewangelijnego przesłania. Postać „partyzanta prawdy” to zatem chrześcijański bohater „którego *zabiją na śmietniku*”, „którego sądzić będzie *sąd krzywoprzysiężny*”⁸¹. Kryje się za tym także kreacja poety. Zgodnie z myślą Mickiewicza w „przypadku konfliktu artysty i społeczeństwa wzór Chrystusa staje się wieczną figurą artysty odrzuconego, wzgardzonego, podeptanego przez ludzi”, któremu „przypadła w udziale misja zbliżenia ku ludziom dzieła Boga – artysty doskonałego, owego mistrza muzyki i malarstwa”⁸². Koehlerowy bohater to wreszcie *imitator Christi* – *Christomimetes* – w ikonografii przedstawiany niekiedy jako odtwórca roli Mesjasza. Chodzi więc nie tyle o modlitewną kontemplację, lecz najpełniej o aktywne podjęcie zadania bycia-w-świecie, o próbę posłannictwa. W najkrótszym – a przez to w dwójnasób znaczącym – wigilijnym wierszu tomu *Od morza do morza* (2011) owo wyraża się w pragnieniu całkowitego zjednoczenia w mistycznej ofierze:

Ciągłe pragnienie śmierci

Wierne umieranie

Obsypujące się zbocza

Uschły las.

Kamienne ślady ogrodów

Kłęski od świtu do zmierzchu

Ciągłe pragnienie śmierci

Wieczny piach

24 grudnia 2009

⁸⁰ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, kurs trzeci, wykład XIII – badanie 4, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 11: *Literatura słowiańska: kurs trzeci*, oprac. J. Maślanka, przeł. L. Płoszewski, Warszawa 1998, s. 163.

⁸¹ *Doświadczyłem Istnienia...*, s. 77.

⁸² A. Witkowska, *Mickiewicz...*, s. 100.

(****Ciągle pragnienie śmierci*, OC 332)⁸³

Jest więc Koehler najpełniej **poetą śmierci**, ściślej zaś – ewangelicznego przejścia ze śmierci do życia. Odwołując się do Pierwszego Listu do Kolosan (Kol 1, 24), arcybiskup Sheen wyjaśniał, „że fizyczny, historyczny Chrystus wycierpiał wszystko, co mógł, w swojej własnej, ludzkiej naturze, lecz [...] Mistyczny Chrystus, który jest Chrystusem i nami, nie wycierpiał w pełni naszego cierpienia”⁸⁴. Dlatego właśnie potrzebna okazuje się *christiformitas* albo *chromimesis*, stanowiąca „ubóstwienie” człowieka dzięki komunii ze Zbawicielem. Szczególny wyraz uzyskuje ona w centrum chrześcijańskiego życia, kiedy to

[...] podczas każdej Mszy Świętej jesteśmy niejako obecni pod postacią chleba i wina, które symbolizują nasze ciało i krew. Nie jesteśmy biernymi widzami niczym w teatrze, lecz współofiarujemy naszą Mszę z Chrystusem. [...] Przed nami stoi wielki Krzyż, na którym rozciągnięta jest wielka Hostia, Chrystus. Wokół wzgórza Kalwarii znajdują się małe krzyże, na których my, maleńkie hostie, mamy zostać ofiarowani. Gdy nasz Pan wstępuje na swój Krzyż, my wstępujemy na nasze krzyże i ofiarujemy się w łączności z Nim Ojcu niebieskiemu jako czysta żertwa⁸⁵.

Wynikająca ze specyficznej formuły duchowości antropologia poetycka Koehlera to zatem nieustanna pochwała *dignitate hominis*, związana z chrześcijańską odmianą toposu mikrokosmicznego, w którym osoba to *imago Dei*, dopiero zaś wtórnie *imago mundi*⁸⁶. Perspektywa ta jest widoczna w dwójnasób w metaliterackich wierszach sytuujących się w kręgu poezji wizualnej. Cechują się one specyficznym „mimetyzmem formalnym”⁸⁷, odpowiadającym teologicznej prawdzie o relacyjnym charakterze ludzkiej ontologii, ponieważ graficzny kształt utworu naśladuje sylwetkę człowieka będącego „obrazem w Obrazie” stworzonym na wzór Boskiego Logosu – Chrystusa jako archetypu człowieczeństwa⁸⁸. Jeśli tryptyk *Nieudana pielgrzymka* (1993), *Partyzant prawdy* (1996)

⁸³ Pierwodruk: „Arcana” 2010, nr 1 (91), s. 12.

⁸⁴ F. J. Sheen, dz. cyt., s. 33.

⁸⁵ Tamże, s. 33-35.

⁸⁶ B. Marczuk, *Od mikrokosmosu do nowego człowieka: refleksje na podstawie traktatów „De hominis dignitate” (1486) oraz „Heptaplus” (1489) Pica della Mirandoli*, [w:] *Nowy człowiek: wizje, projekty, języki*, red. S. Jasionowicz, Kraków 2017, s. 35.

⁸⁷ Jednak nie w znaczeniu imitacji gatunków nieliterackich, jakie miał na myśli Michał Głowiński. Zob. tegoż, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969, s. 192.

⁸⁸ J. Bujak, *Imago Dei jako źródło godności człowieka i wartości jego cielesności*, „Studia Koszalińsko-Kołońskie” 2010, nr 15, s. 37.

oraz *Na krańcu długiego pola* (1998) uznamy również za cykl pasyjny, utwory wizualne ukazujące kondycję bohatera będą do pewnego stopnia obrysem wizerunku Całunu Turyńskiego.

Słowa.
Słowa w wierszach,
ciągle uwodzenie słowami,
pycha; spęczniałe usta
czy zapełnisz
(głodem)?
Za plecami
niestrudzony pejzaż,
szarość przenikająca w czerń,
niezmordowane oczekiwanie
butwiejących liści, traw
zzółkłych, tęczujących błot,
kałuż mętnej wody;
szarość obsuwająca się
w mrok, trwanie
wierne.
Nieść to beznadziejne
przetrzymywanie,
wieść ten korowód
karlejących drzew
z oczami wsuflanymi
w klęskę,
wprowadzić tam
wiersza
słowa pokorne:
czekanie, przygotowywanie
na kres.

(****Słowa*, OC 169)

W mocno autopoetyckim wierszu Koehler przyjmuje za Mickiewiczem chrystologiczną koncepcję pisarza jako **człowieka-objawiciela**⁸⁹, podobnego do księdza Piotra Skargi „Bożego podżegacza”⁹⁰, który „zaraża zbawieniem”⁹¹. Taki bohater

⁸⁹ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, kurs trzeci, wykład II, [w:] tegoż, *Dziela*, t. 11..., s. 18-19.

⁹⁰ Zob. K. Koehler, *Boży podżegacz. Opowieść o Piotrze Skardze*, Warszawa 2012.

wprowadza w krajobraz „słowa pokorne”, a więc wiersz lapidarny, który swą minimalistyczną formą przypomina człowiekowi o jego śmiertelności. Tylko bowiem utwór naśladujący jesienną klęskę, butwiejące liście, zżółkłe trawy i błoto, a więc wers na granicy ciszy pozwala odkryć prawdziwą wierność – zaufanie natury do swego Stwórcy. Tylko takie wersy układają się w arcywzór – kształt wizualny obrysu oblicza Chrystusa. Naśladownictwo wyrażone na poziomie semiotycznym jest także wyraźne w opisie Zmartwychwstania, ale i powtórných narodzin bohatera-pielgrzyma powstającego z grobu grzechu do życia:

Niżej. Głębiej. Dalej. Krajobraz
spływa w lej wąskiej doliny.
Wilgoć. Chłód.

Słońce
kruszy cienie tnąc śliską stal
drzew. Ranek.

I rozpoczyna się wydobywanie.
Pierwszy jest smród. Tak, on klei
powietrze. Ziemia się gnie,

Rany raz zadane, znów się zrastają
bądź ropieją, kości obciąża mięsień,
skóra schnie,

bo słońce coraz wyżej wznosi
łamiące się powietrze. Wątroba
w plusku wędruje

na swe miejsce. Oczy. Żołądek.

Dłonie wsuwają w krocze
płec. Życie,

znowu
jest. Chociaż może bardziej jeszcze,
bo już

była śmierć.

(****Niżej. Głębiej. Dalej. Krajobraz*, OC 107)

⁹¹ *Klasyk i barbarzyńcy* [rozmowa z K. Koehlerem], [w:] P. Czaplński, P. Śliwiński, *Kontrapunkt. Rozmowy o książkach*, Poznań 1999, s. 107.

Soczewka barokizującego naturalizmu (choć raczej odległa), zapośredniczonego w peregrynacjach Jarosława Marka Rymkiewicza nie może przesłonić nam ważniejszego konceptu, który tworzy wraz z przesłaniem ewangelijnym szczególny splot. Mowa o starotestamentowym Ezechielowym obrazie umieszczonym w XXXVII rozdziale jego Księgi:

I prorokowałem, jak mi było polecane, a gdym prorokował, oto powstał szum i trzask, i kości jedna po drugiej zbliżały się do siebie. I patrzyłem, a oto powróciły ścięgna i wyrosło ciało, a skóra pokryła je z wierzchu, ale jeszcze nie było w nich ducha. I powiedział On do mnie: Prorokuj do ducha, prorokuj, o synu człowieczy, i mów do ducha: Tak powiada Pan Bóg: Z czterech wiatrów przybądź, duchu, i powieś po tych pobitych, aby ożyli. (Ez 37, 7-9)

Na kontekst eschatologiczny Koehler nakłada wizję romantyczną. W istocie wiersz przypomina niedokładną aluzję do początkowych strof ballady *Upiór* otwierającej Mickiewiczowskie *Dziady*:

Serce ustało, pierś już lodowata,
Ścięły się usta i oczy zawarły;
Na świecie jeszcze, lecz już nie dla świata!
Cóż to za człowiek? – Umarły.

Patrz, duch nadziei życie mu nadaje,
Gwiazda pamięci promyków użycza,
Umarły wraca na młodości kraje
Szukać lubego oblicza.

Pierś znowu tchnęła, lecz pierś lodowata,
Usta i oczy stanęły otworem,
Na świecie znowu, ale nie dla świata;
Czymże ten człowiek? – Upiorem⁹².

Do ważniejszych wierszy podejmujących grę z Mickiewiczowym *Upiorem* należy także fragment *Dziennika jesieni* z tomu *Nieudana pielgrzymka*. W nim bohater dochodzi do wersów pobrzmiwających dramatycznym Konradowym pytaniem z *Wielkiej Improwizacji*, co jeszcze bardziej uwydatnia charakter podróży rozwojowej:

Więc tak: w dół,
w grudy ziemi,

⁹² A. Mickiewicz, *Upiór*, [w:] tegoż, *Dziela poetyckie*. t. 3: *Utwory dramatyczne*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1982, s. 9, w. 1-12.

noc nad głową
„Zatopię cię w
betonie czerni”.

Jestem z Tobą.

Pcham, tak, bryłę
powietrza do płuc.

Kaszlę. Długo.
Po czym kopię znów.

Jesteś tam?
Jesteś?

Mów!

(****Więc tak: w dół*, OC 94)

Konrad wołał: „Odezwij się – bo strzelę przeciw Twojej naturze”⁹³, w wierszu Koehlera mamy zaś frazę „«Zatopię cię w / betonie czerni»”. Trudno tu mówić o jasnej paraleli, skoro osłabia ją rama cudzego słowa, a i sam zaimek osobowy pisany małą literą raczej nie wskazuje na Stwórcę (choć i to w liryce poety nie zawsze jest regułą). Jeśli nawet bohater swej groźby nie kieruje bezpośrednio do Boga, nie jest ona mniej wstrząsająca, gdyż echo Mickiewiczowskie wskazuje po części na fragment przypisywanego Stwórcy monologu wewnętrznego. W takiej optyce mówiący wierzy, że Ktoś rozpościerając nad nim noc ciemną postanowił zniszczyć kopiącego dół – a może już własny grób – człowieka. Wiele pewnie też musiało się wydarzyć po pierwszej strofie, skoro padają po niej graficznie wydzielone słowa „Jestem z Tobą”. Przecucie Bożej opieki jednak nie wraca na długo, albowiem podmiot nie rezygnuje z dalszych, szaleńczych poszukiwań. Skoro nie ma Absolutu w niebiosach, opuścił także ziemię, może pozostał jeszcze w jej wnętrzu, głęboko ukryty. Taka perspektywa wyobrazeniowa podważa oczywiście tradycyjną opozycję góra – dół. Zdaje się zatem, że po kaźni Golgoty bohater usiłuje wraz z Chrystusem wstąpić do piekieł, o ile w ogóle jeszcze wierzy w rzeczywistość transcendentną. Wydźwięk katastroficzny wzmacnia graficzne ukształtowanie utworu nasuwające skojarzenia z trzonkiem szpadla, który wraz z patronującym tym wersom zawołaniem „*Eli, Eli, lema sabachtani*” (Mt 27, 46; lub „*Eloi, Eloi, lema sabachtani*” – Mk 15, 34) stanowi istotną część mortualnego

⁹³ A. Mickiewicz, *Dziady część III*, [w:] tamże, s. 163, w. 309.

imaginarij. W kontekście wielkiej semantycznej figury upiora niebezzasadna wydaje się również interpretacja pokrewna, w której umarły dla świata poszukuje samego siebie w rozkopanej mogile-kolebce. Wówczas jeszcze bardziej komplikuje się status przytoczonych przezeń słów o „betonie czerni”. Niewykluczone, że płyną one z podszeptu ciemnej części jaźni, a być może z inspiracji Złego, co znów odsyła do *Wielkiej Improwizacji* i tamtejszej walki głosów o duszę Konrada. Zatem szereg psychomachii, którym poddawany jest współczesny Gustaw-Konrad ma prowadzić do przemiany w Pielgrzyma, finalnie zaś w kogoś na kształt „czterdzieści i cztery”, potrafiącego wypełnić arcywzór Chrystusa⁹⁴.

Duch-powrotnik jako figura drogi oczyszczenia duchowego

Specjalny tryb światoodczucia obecny w Koehlerowym poezjowaniu moglibyśmy nazwać **katastrofizmem egzystencjalnym**, w którym ewangelijny temat niszczenia „dawnego Adama” uzyskuje szczególny wymiar. Zwłaszcza w obrazach ciągłego zmagania się z chłodem, mrozem, śniegiem, wiatrem, słońcem, błotem, deszczem, a wreszcie z samym trudem pielgrzymowania, z własnym rytmem wersu-oddechu, który wprost przekłada się na rytm frazy tak często rwanej i lapidarnej, a przez to głęboko somatycznej.

Nie było głosu. Cisza.
Ani dźwięku. Atak
miał zacząć się o
świecie. Czekaliśmy
do zmroku.

Właśnie teraz: cienie
ciągną się drogą przez
pole i każde ździebełko
trawy wrywa tasakiem
blasku rude słońce.

Litość:
pękająca kropelka
potu otula ziemię⁹⁵.

⁹⁴ D. Kosiński, *Polski teatr...*, s. 47.

⁹⁵ K. Koehler, ****Nie było głosu. Cisza*, „Arcana” 1998, nr 2 (20), s. 116.

Zarazem jednak wiersz to *concordia rerum*⁹⁶, sfera graniczna, w której barokowe bojowanie nie przekreśla – by użyć formuły Piotra Śliwińskiego (1996) – okazywania „świata bytowego i semantycznego zaufania wbrew wszystkiemu, co czyni je nieracjonalnym i nieskutecznym, w imię wszystkiego, co nie potrafi i nie chce pogodzić się z koncepcją istnienia jako fikcji języka”⁹⁷. W 1992 roku na łamach „NaGłosu” Andrzej Franaszek – idąc w ślady Stali i Barańczaka – nazwał dzieło Koehlera „poezją dramatu”, konfrontacji „harmonii i bezładu, kosmosu i chaosu”, opozycji „ciągłości kulturowej i jej braku, rytmu i pyłu”⁹⁸. Zdaniem recenzenta w tym kontekście poeta powtarza niejako wyznanie Zagajewskiego: „Jestem po stronie Rzymu, przeciwko barbarzyńcom. [...] Moim Rzymem są [...] wiersze i myśli”⁹⁹. W ogóle byłby to jeden z głównych wyznaczników „**linii Koehlera**”¹⁰⁰ – jak określił klasycyzujące próby poetyckie lat 90. Maliszewski. Z kolei Rafał Grupiński oraz Izolda Kiec dodawali, że nie „jest to pochwała świata, lecz uznanie go w pięknie i grozie, w szaleństwie i arkadyjskości”¹⁰¹. Krytycy o opcji Koehlerowej w dobie dziesiątej dekady pisali jeszcze następująco:

Droga do poezji dla autorów wyniosłych jest wtajemniczeniem, szczególnym rodzajem wyróżnienia, którego istotą jest przemiana – dzięki tworzeniu poeta staje się pośrednikiem między dwoma światami, między tym, co wieczne, i tym, co przemijające, między tym, co wysokie, i tym, co niskie. Wierni trwałemu odkryciu Huizingi młodzi polscy, współcześni klasycyści są przekonani, że w kulturze, podobnie jak w jej średniowiecznym wcieleniu, to, co znaczące, łączy obydwie światy. A więc nie tylko w epoce św. Tomasza i króla René, lecz zawsze w kulturze to, co niższe wskazuje na wyższe¹⁰².

Biorąc pod uwagę zarysowaną optykę, wychodzące od doświadczenia mistycznego (w rozumieniu Kłoczowskiego) wiersze Koehlera nie poddają się łatwym próbom kategoryzacji. Wiemy, co znaczą poszczególne słowa, jednak ich sens

⁹⁶ A. Morawiec, *Do źródła*, „Twórczość” 1997, nr 10, s. 100.

⁹⁷ P. Śliwiński, *Poeta wobec kryzysu (1996)*, [w:] tegoż, *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002, s. 185.

⁹⁸ A. Franaszek, „*Droga w kamienne serce blasku...*”, „NaGłos” 1992, nr 7 (22), s. 195.

⁹⁹ Tamże.

¹⁰⁰ K. Maliszewski, *Pomiędzy „Świetlickim kredowym kołem” a „Wenclowym przedmurzem”*, „Fa-art” 1996, nr 2, s. 89.

¹⁰¹ R. Grupiński, I. Kiec, *Niebawem spadnie błoto, czyli kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej*, Poznań 1997, s. 100.

¹⁰² Tamże, s. 101.

momentalnie podważa przeczutnia – jakby formalny znak autoironicznego *homo ludens*. Zrazu intymna obserwacja przeradza się – czytana w kontekście większej narracji – w opowieść o formowaniu siebie na wzór wydanych na próbę proroków na pustyni. Albo psalmistów, bo tak w 1997 roku nazwał Koehlerowego bohatera Artur Grabowski:

Śpiewającym psalmy jest zazwyczaj żołnierz tuż po klęsce, opuszczony przez aliantów, oblegany w twierdzy albo ścigany przez przeważające siły wroga. Psalmista nie poddaje się. Dlaczego? Bo wspiera go Ten, który nie zdradzi, Ten, którego wierność gwarantuje przez Niego ustanowiony porządek¹⁰³.

Spoza „pociętego” licznymi działami składniowymi utworu przezierają dyskretne tony ewangelijne, niczym fuga-szczelina innej rzeczywistości, niejako Heideggerowski prześwit bycia, zupełnie tak, jakby ciało wiersza – a więc i bohatera – było organicznie związane z określeniem „chrześcijański heideggerysta”¹⁰⁴. Diagnozując ten typ wrażliwości lirycznej Jerzy Borowczyk na łamach „Czasu Kultury” nazwał bohatera *Nieudanej pielgrzymki* tym, który „uparcie usiłuje zaglądać za kulisy rzeczywistości”¹⁰⁵. Wiersze lapidarne w formie, są jednocześnie lapidarium form, ich nieustanną próbą ognia¹⁰⁶, sprawdzianem dla języka, jego prozodycznym i obrazowym wędzidłem, nie mniej skrupulatnym niż toki numeryczne. Nie idzie bowiem nawet o kunszt wysłowienia, lecz o obronę przed banalizacją doświadczeń, o których wielu pod koniec XX wieku mniemało, że są już niemożliwe w świecie radykalnie odczarowanym. Śliwiński pisał zresztą o wskaźnikach opcji klasycyzującej po roku ’89:

Należy [...] szukać – tutaj, teraz – dobra, piękna, prawdy, wartości samoistnych, obiektywnych, absolutnych, oraz Chrystusa, Horacego, Hölderina, którzy przemawiają do nas, dzisiaj, zrozumiałym językiem, w swoim imieniu. Program poezji kapłańskiej wydaje się ambitny, buntowniczy, wręcz desperacki, wzruszający. Naiwny, niemożliwy?¹⁰⁷

Jednocześnie Koehler z lat 90. – choć mocno osadzony w poetyce romantycznej – nie jest wieszczem, jeśli zaś kapłanem – jak chciał Śliwiński – to z pewnością przedsoborowym, mówiącym półgłosem, zanurzonym w ciszy, spalającym się na ołtarzu ofiarnym niczym żertwa, gotowym na trud dnia codziennego, ciągle siebie

¹⁰³ A. Grabowski, *Psalmista...*, s. 173.

¹⁰⁴ *Doświadczyłem Istnienia...*, s. 76.

¹⁰⁵ J. Borowczyk, dz. cyt., s. 32.

¹⁰⁶ *Doświadczyłem Istnienia...*, s. 81.

¹⁰⁷ P. Śliwiński, *Poeta wobec kryzysu...*, s. 180.

umniejszającym w pokornej wędrówce przegrywającego w widzialnym świecie partyzanta, który jest tylko szeregowym żołnierzem kultury łacińskiej, snującym się po współczesnej Dolinie Jozafata, nie zaś dowódcą wojsk:

Z twarzą w dłoniach,
z głową w stronę światła,
pogodzony i wyszeptujący:
Tak Tak Tak Tak: Miłość,
w samym kącie wagonu
pociągu sunącego zamgloną doliną.

Wszystko miało być: wyniesienia,
szyderstwo i śmierć.
Nie było nic.
Nic właśnie działo się,
rozpoczął biec,
jak mrok – ustępowało
światłem.

Jest tylko jeden taki
moment w ciągu dnia:

Wieczność w taki właśnie sposób trwa.

(****Z twarzą w dłoniach*, OC 151)

W cyklu o trzy lata wcześniejszym czytaliśmy „płonie i trwa / świat” (OC 64), tutaj zaś kontaminacja motywów: ciemnej doliny z Psalmu Dawidowego (Ps 23, 4), światła oraz mroku, przede wszystkim zaś spersonifikowanej Miłości – jasno wskazują na kontekst chrystologiczny. Podobnie i poprzednia koda pośrednio mówiła o antynomicznych przymiotach Boskich, a więc o świecie, który choć płonie, nie ulega spaleni, ponieważ zanurzony jest w ognisku mistycznym, pozaczasowym, nie zaś fizycznym. To zatem rzeczywistość, która nie tylko „płonie i trwa”, lecz również taka, która trwa, ponieważ płonie Miłością Chrystusową. Ale też goreje, gdyż patrzący oświecła ją żagwią swego wzroku będącego małą żertwą-cząstką wielkiego mistycznego ciała Kościoła. Ten eklezjalny wymiar łączy się wprost ze słowami z Ewangelii według świętego Łukasza: „Przyszedłem rzucić ogień na ziemię i pragnę tylko tego, aby już zapłonął” (Łk 12, 49). *Słownik teologii biblijnej* podaje, że „Ogień symbolizuje absolutną bezwzględność Boga wobec grzechu: jak ogień pochłania wszystko, co tylko napotka, tak

również postępuje Bóg z grzesznikiem zatwardziałym”¹⁰⁸. Dlatego w innym wierszu z *Nieudanej pielgrzymki* drogę *metanoi* kończy wizja nadnaturalnego blasku ofiary całopalnej. Nadnaturalnego, bo pojawiającego się wówczas, gdy fizyczne ognisko zamienia się już tylko w jakiś podobny do kadzidłowego dym:

[...]
Wierzę:
i potem cisza:
oddech.
Trwa nanizywanie
słów na czas.
Mówienie Modlitw
prowadź nas.

Ogień
a potem
dym i blask.

(****Wierzę*, OC 176)

Zdaje się zatem, że teorii Adama Kulawika o sprawczej roli pauzy – braku dźwięku jako konstytutywnego czynnika wierszowości¹⁰⁹ Koehler nadaje rangę metafizyczną, czyniąc z samej prozodii, również tej graficznej, główny składnik formalny idei duchowości, wykorzystując ją do komunikowania treści teologicznych, czy nawet takich, które mają długą tradycję liturgiczną. Ich sens można sprowadzić do stwierdzenia, że najistotniejsze dzieje się w ciszy i w obecności ciszy, co odnosząc do prawdy wiersza należy powiązać z grą znaczeń, powstającą dzięki subiektywnemu podziałowi na wersy, widocznemu zwłaszcza w tokach organizujących frazy w ciągi wertykalne, słupkowe, przypominające praktykę znaną z twórczości księdza Józefa Baki. Jest to peregrynacja mocno związana z wyobrażeniami tellurycznymi, przez co zyskuje wymiary uniwersalne, odsyłające wprost do Księgi Rodzaju. Nie przypadkiem bowiem hebrajska etymologia imienia „Adam” wywodzi się od słowa ‘*adamahu*’, oznaczającego „powstały z ziemi”¹¹⁰,

¹⁰⁸ B. Renard, X. Léon-Dufour, *Ogień*, [w:] *Słownik teologii biblijnej*, red. X. Léon-Dufour, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1973, s. 616.

¹⁰⁹ A. Kulawik, *Wersologia. Studium wiersza, metru i kompozycji wersyfikacyjnej*, Kraków 1999, s. 55.

¹¹⁰ I. Werbiński, A. Szewciw, *Adam*, [w:] *Leksykon duchowości...*, s. 34.

co tradycja jahwistyczna wiązała z kruchością ludzkiej osobowości¹¹¹. Czytamy więc w wierszu „coraz / więcej ma mnie w sobie / grób” (***)*Wciąż ten szelest*, OC 116). Mimo tego jednak Koehlerowy *Everyman* (tudzież człowiek kulturowy), ale i postać bardzo indywidualna, nie ustaje w wędrówce ku przeistoczeniu się w Nowego Adama oraz znaleźć adekwatny dlań język. Podobnie w *Dziadach*

obraz człowieka-Boga jest tylko archetypalnym obrazem możliwości, jest horyzontem (do którego nigdy się nie dociera) i motywacją działań człowieka powołanego do aktywnej świętości. Można powiedzieć nawet, że – dzięki dziełu Chrystusa człowieka staje się Bogo-człowiekiem stale, ale nigdy całkowicie [...] ¹¹².

W Koehlerowej liryce mistycznej ów trud symbolizuje naturalna zmienność krajobrazu zawieszzonego pomiędzy przeciwstawnymi alegoriami pór roku. Nad wszystko zaś przedstawiają dzieje ich bohatera, skupiającego w sobie cechy **mickiewiczowskiego ducha-powrotnika**¹¹³, owego „trupa wiecznego tułacza”¹¹⁴, wreszcie zaś – chrześcijanina jako osoby po śmierci dla świata. Mowa o tym m. in. w epigramacie – jakby miniaturze scenariusza IV części *Dziadów*, w której pobrzmiewa mocno wątek Gustawa jako Odyseusza powracającego do domu:

Staję się cieniem
mocy. Staję
oddaję ruch.

Jak ten, co wraca
do domu,
lecz nie przekroczy
wrót.

(***)*Za tydzień będę bliżej*, OC 143)

Podobna postać powraca w *Dom na wzgórzu*¹¹⁵ z tomu *Kraj Gerazeńczyków* (2017):

¹¹¹ Tamże.

¹¹² M. Masłowski, *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*, Warszawa 1998, s. 274-275.

¹¹³ Z. Stefanowska, *Duch-powrotnik u Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 4 (96), s. 69-77.

¹¹⁴ J. Kleiner, *Mickiewicz*. t. 1: *Dzieje Gustawa*, Lublin 1948, s. 483-484.

¹¹⁵ Niniejsza analiza wiersza oparta została o fragment wcześniejszego szkicu. Zob. I. Staroń, *Kolęda w mroku*. „*Dom na wzgórzu*” Krzysztofa Koehlera, *Arcana* 2019, nr 1-2 (145-146), s. 171-180.

Idzie za nami do drzwi. Złamana w połowie, wspiera się,
Ręka jej drży, na dębowej lasce. „Coby
Tylko łun, nie chodził, byłoby dobrze”.
Nie rozumiem. „Kto?” „No, łun” powiada.
„Cosik godo i stuko do łokna, do drzwi, ale jo mu
nie łotworze, skrzywdziłby i...” Milknie. Nagle. Dom
na wzgórzu, ostatni przed lasem, [...]

(OC 400)

W wierszu samotna staruszka staje wobec onirycznej Tajemnicy¹¹⁶, niczym jej odległa krewna z *Romantyczności* Adama Mickiewicza. Albo Ksiądz, do którego drzwi puka Pustelnik-Gustaw. „Cosik godo i stuko do łokna, do drzwi, / ale jo mu nie łotworze, skrzywdziłby i...” – powiada bohaterka. Powiada, ale nie do-powiada i właśnie w owym niedopowiedzeniu możemy doszukiwać się odmiany starożytnej gry retorycznej *lusus de nemine*, a zatem gry z nikim, gry w nikogo, strategii mówienia znikąd, o której pisał Sosnowski. Chociaż w klasycznej odmianie tego zabiegu w funkcji imienia własnego występował zaimek „nikt”, tutaj zastąpiony został przemilczeniem dotyczącym czynności, które miały ów Nikt wykonać. Nikim wszakże był Mickiewiczowski Gustaw¹¹⁷, który „jest”, ale „i nie jest”¹¹⁸, a jego pojawienie się otwierało na Nieznane. Podobnie rzecz ma się w wierszu Koehlera, zaś czytelnikowi pozostaje sieć aluzji, nie zaś gotowa formuła fabularna. Centralnym punktem tej sieci jest spójnik „i” – znak Nikogo-Upiora.

Przede wszystkim krzywdę staruszce może wyrządzić, ktoś, kto przekroczy próg jej domu, przejdzie przez granicę osi świata. Współbrzmienie „drzwi – i” jednoznacznie bowiem umiejscawia *axis mundi*, zgodnie zresztą z tradycyjną topiką. Jednakże wierszowe „i” będące w tym wypadku także składniowym odpowiednikiem zaproszenia – otwartych drzwi, ma niezwykłą moc. Albo inaczej: to moc tego, kto „godo i stuko do łokna” jest zupełnie ograniczona. „Inny ktoś” idący zapewne z Tamtej Sfery musi albo przestrzegać praw gościnności i nienaruszalności granic własności prywatnej, albo godzi się dobrowolnie na redukcję swej potęgi. Czy zatem w pełnej trwogi wypowiedzi

¹¹⁶ A. Witkowska, *Oniologia i oniromania*, „Teksty” 1973, nr 2, s. 44.

¹¹⁷ M. Sokołowski, *Nikt tylko Mickiewicz*, Gdańsk 2008, s. 51.

¹¹⁸ Tamże, s. 45. Zob. też: Z. Majchrowski, *Kim jest, skoro go nie ma?*, [w:] *Dramat polski. Interpretacje*. Cz. 1: *O wieku XVI do Młodej Polski*, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, Gdańsk 2001, s. 161.

staruszki nie pobrzmiwa nuta biblijna? „Cosik godo i stuko do łokna, do drzwi” jako parafraza słów „Oto stoję u drzwi i kołaczę” z Apokalipsy świętego Jana (Ap 3, 20)? Choć motywy w wierszu zbliżają się do alegorii relacji Bóg – człowiek, tekst celowo pozostaje wieloznaczny. Aluzja i elipsa jako dwie naczelné zasady tworzenia sensów należą zresztą do stałego zasobu środków kompozycji Koehlera. Miejsce „skrzywdzonego i” okazuje się momentem lingwistycznym, przekroczeniem sensów języka ogólnego na rzecz samej poezji, wreszcie zaś – swoistą międzysferą, w której zjawia się „łun”. Zatem natura „i” odpowiada niepewnemu statusowi bytowemu niespodziewanego gościa. Ontologia „i” staje się ontologią romantycznego upióra, który, podobnie jak Gustaw „jest”, ale „i nie jest”¹¹⁹. „Na świecie jeszcze, lecz już nie dla świata!”¹²⁰ – czytamy w balladzie *Upiór* otwierającej wileńsko-kowieńskie *Dziady*. Nie przypadkiem zatem Koehlerowski wiersz rozpoczyna się słowami: „Ktoś, może z litości, kiedyś, może zmarły / Mąż (choć w to nie wierzę), albo, jak już zamarzył”, a dylemat rozumu i wiary odsyła nas wprost do sądu nad Karusią z *Romantyczności*. Niejasny status bohatera skłania do namysłu nad jego istotą, więc wzorem ludowej demonologii *via* Mickiewicz pytamy i wracamy do balladowego *Upióra*: „Cóż to za człowiek?”, „Czymże ten człowiek?”, pamiętając wszelako, że „Pełno jest wieści o nocnym człowieku”¹²¹. Skandal ontologicznie dwuznacznego bytu okazuje się również **skandalem mowy**, ponieważ „łun” wykracza poza wyrażalne. Z tego powodu już początkowy dwuwiersz *Domu na wzgórzu* przybrał formę domysłu-wyliczenia, którego rwany tok wzmacnia wątpliwości. Z Mickiewiczowskim upiorem łączy tajemniczą postać również kategoria nieszczęścia, daleko wykraczająca poza ramy romansowej opowieści. Przypomnijmy stosowny ustęp z Koehlera:

Ktoś, może z litości, kiedyś, może **zmarły**
 Mąż (choć w to nie wierzę), albo, jak już **zamarzył**
 w rowie w okolicy **domu**, i nie wiadomo
 jakie skargi jego przyjął miękki śnieg; nie było
 jakoś zimno wtedy, śnieg tajał, nie dało
 się przejść. Zatem później, może sąsiad, albo
 Inny ktoś, [...]

¹¹⁹ M. Sokołowski, dz. cyt., s. 45.

¹²⁰ A. Mickiewicz, *Dziady. Poema: Upiór...*, s. 9, w. 3.

¹²¹ Tamże, w. 4, 12, 21.

(OC, podkr. moje)

Choć dotychczas w recepcji nieeksponowana, kreacja lirycznego protagonisty jako upiora jest w wierszach Koehlera z lat 1993 – 1998 nie mniej obecna niż w ówczesnym poezjowaniu Marcina Świetlickiego¹²², wyrasta organicznie z arcydramatu, dzieli z tamtejszymi widmami wiele rozterek metafizycznych, choć jest mniej melodramatyczna, a bardziej biblijna i paraboliczna. Postać upiora jawi się jako wielka **figura egzystencji ewangelicznej**, nie zaś dosłowne przeniesienie romantycznej topiki, choć, rzecz jasna, nie sposób nie odnotować w niej również cytatów z tamtejszego imaginarium. W pierwszej kolejności Koehlerowy pielgrzym to **bohater najpełniej liminalny** pod-progowy, o niepewnej, zachwianej ontologii, niejednokrotnie symbolizującej konieczność ciągłego nawrócenia, ale także nieustannej weryfikacji poetyckiego idiolektu, gotowych formuł opowiadania o duchowości; wreszcie zaś postać zawieszona pomiędzy życiem a śmiercią, jawą i snem, skrajnym fizycznym wyczerpaniem osłabiającym myślenie zdroworozsądkowe a mistyczną ekstazą utrzymaną w poetyce wizyjnej, nieledwie nadrealistycznej. To Mickiewiczowski człowiek będący „zawsze możliwością, zawsze bytem otwartym ku zmianie”¹²³. Kieruje nim oscylacja, ciągła dialektyka toposu i *atoposu*, którą rządzi sinusoidalna zasada kolejno „bycia ponad” oraz ponownego „bycia w głębi”¹²⁴. W tej optyce topos należy rozpatrywać jako „miejsce oswojone, bezpieczne, możliwe do rozumowego ogarnięcia i wyjaśnienia”. Na przeciwnym biegunie stałby *atopos* kojarzony z „miejscem ciemnym, niemożliwym do zdekodowania, nieprzejrzystym”¹²⁵, wreszcie zaś – mistycznym. W 1994 roku na łamach „Czasu Kultury” o patronacie wieszczka Koehler mówił następująco:

¹²² Zob. m. in. J. Borowiec, *Rozkopany grób (kilka uwag o śmierci zapisanego w wierszach M. Świetlickiego)*, [w:] *Mistrz świata. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego*, red. P. Śliwiński, Wrocław 2011, s. 47-48; J. Dembińska-Pawelec, *Człowiek wewnętrzny*, [w:] *Mistrz świata...*, s. 33-40; K. Hoffman, *Zombie*, [w:] *Mistrz świata...*, s. 83-84; J. Fazan, „Całkiem / anonimowa historia, tu nikogo nie ma...”. *Poezja Marcina Świetlickiego jak gra z nieobecnością*, [w:] *Mistrz świata...*, s. 23; T. Kunz, *Postępy ciemności*, [w:] *Mistrz świata...*, s. 13; G. Olszański, *Trup, który mówi*, [w:] *Mistrz świata...*, s. 74-75; K. Niesporek, „Ja” Świetlickiego, Katowice 2014, s. 59-105; P. Próchniak, *M – morderca (dwanaście notatek)*, [w:] tegoż, *Wiersze na wietrze (szkice, notatki)*, Kraków 2008, s. 89; M. Stala, *Piosenka niekochanego*, [w:] *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997, s. 189-196.

¹²³ A. Witkowska, *Mickiewicz...*, s. 106.

¹²⁴ M. Kmieciak, *Oblicza miejsca. Topiczne i atopiczne wyobrażenia przestrzeni w poezji Juliana Przybosa*, Kraków 2013, s. 40.

¹²⁵ Tamże.

Doszedłem do wniosku, że to jest człowiek duchowy, który miał pewną inicjację poza cielesność, poruszał się po wymiarze dosyć odległym. Jego wiersze wizyjne, jego *Zdania i uwagi* i liryki lozańskie mają szczególnie wymiar – to nie jest poezja, to się zdarzyło po prostu. Jeżeli pisze o widzeniu, to on naprawdę widział, był w tych rejonach, to jest opis doznań. I to jest memento dla wszystkich poetów. Dlatego *Nieudaną pielgrzymkę* otwiera wiersz, który jest nawiązaniem do Mickiewicza¹²⁶.

W tym samym wywiadzie autor starał się uchwycić mistyczne źródło¹²⁷ swego tomu, a zatem ambiwalentne, będące domeną gwałtownej walki duchowej, stale powracającej w myśli Koehlera biblijnej „próby ognia”. Opis przemiany wewnętrznej przypomina passusy z kręgu romantycznej teatralizacji życia. Zarazem jednak mógłby stanowić prozatorską parafrazę Mickiewiczowskiego *Widzenia*, a przynajmniej jego współczesną interpretację. W 1994 roku na łamach „Czasu Kultury” czytamy zatem:

Skąd to *sacrum*? Stąd, że miałem trzy bardzo długie cykle silnych doświadczeń. Nie wiem jakich, ale takich dziwnych, bez żadnych używek. Doświadczenie pozytywne, pozytywno-negatywne, całkowicie negatywne, destrukcyjne, oczyszczające. I to jest opis pielgrzymki do... Bo wydawało mi się, że przekraczam jakieś drzwi, gdzieś wchodzę. A potem się wycofałem, stanąłem przed drzwiami czegoś tam. I zacząłem pisać wiersze „do tyłu”. Chciałem zobaczyć, czy nie uda się tam wejść przy pomocy wierszy. Nie udało się, w sumie pielgrzymka jest nieudana. [...] To było przeczucie obecności Boga, takie fizyczne, że jesteś, widzisz, czujesz wzrok na karku (*śmiech*). Widzisz, jak świat jest zbudowany, doskonale ci się to wszystko układa. Potem już tylko – i to jest niesamowite – żyjesz w cieniu tego doświadczenia¹²⁸.

Mniema więc Koehler – podobnie jak Mickiewicz – że „trzeba samemu żyć tak, jak się pisze”¹²⁹. Zawiera się w tym pragnienie „przekładalności literatury na życie”¹³⁰. Na początku lat 90. myśl owa ulega jeszcze krystalizacji, nakłada się na przełom stylowy,

¹²⁶ *W cieniu doświadczenia...*, s. 34.

¹²⁷ Zob. P. Mazur, *Poezja dobra*, „Nasz Dziennik”, 23.02.1999, s. 7.

¹²⁸ *W cieniu doświadczenia...*, s. 34. Wyznanie Koehlera wpisuje się w szerszą tradycję mówienia o poezji mistycznej. Henri Bremond pisał:

Poeta – ex definitione – im bardziej jest poetą, tym bardziej dojmująco odczuwa potrzebę dzielenia się z innymi swoim przeżyciem, im bardziej jest poetą, tym łatwiej mu przychodzi i tym konieczniejsze się zdaje owo magiczne przetwarzanie słów, dzięki któremu coś z owego przeżycia przechodzi z głębi jego duszy w naszą własną. Mistrz natomiast im bardziej jest mistykiem, tym mniejszą odczuwa potrzebę przekazywania innym swoich przeżyć; a gdyby nawet odczuwał podobną pokusę, to przekaz taki wydawałby mu się tym mniej możliwy, że wszelka łaska mistyczna [...] jest w istocie nieprzekazywalna.

Zob. tegoż, *Poeta i mistyk*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, [w:] *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, Warszawa 1980, s. 70.

¹²⁹ M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 211.

¹³⁰ M. Jaworski, *Wers i wiara. O poezji Krzysztofa Koehlera*, [w:] *Nowa poezja polska. Twórcy — tematy — motywy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2009, s. 407.

na doświadczenia o znamionach mistycznych i rodzi się przecież w cieniu epoki dynamicznych przełomów ustrojowych, kulturowych oraz społecznych. Ale już wówczas wybrzmiewa bardzo mocno, aby potem w gwałtownych często polemikach oraz w samej strofie się doskonalić. I choć wtenczas Koehler określa się jeszcze mianem klasycysty, poczyną już łączyć swój program nie z samą poetyką, lecz właśnie z etyką, co później ujawni się z całą mocą także w teoretycznej wykładni¹³¹. Wyznanie dotyczące genezy *Nieudanej pielgrzymki* ma też wszelkie znamiona romantycznej zgoła literaryzacji, poetyzacji życia, przekonania, że „Czas, bracie, **robić poezją!**”¹³² – jak wołał Mickiewicz do Aleksandra Chodźki w liście z dnia 8 lutego 1842 roku. „Czyż to nasza poezja – pisał wieszcz – ma być tylko w książkach, a w nas ma zostać proza, mamyż jak posągi Memnona głos wydawać o wschodzie, nie wiedzieć dlaczego, kiedyśmy martwi i nieruchomi”¹³³. Zdziwiająco zgodne są Mickiewiczowe słowa z Koehlerowym doświadczeniem wewnętrznej – a co za tym idzie – poetyckiej – przemiany. Przypomnijmy prawdę o wierszu inspirowanym *ineditami Stepów akermańskich*: „W *Świątyni* dzieje się coś takiego, co nie pozwala uczestniczyć w tej frazie wewnętrznie – zgoda na siebie pięknego zaczyna przypominać jakieś fałszowanie. W związku z tym dwa lata nie potrafiłem nic pisać”¹³⁴. Pytał więc Koehler jakby sam wieszcz: „Mamyż obmalować życie dziełami pięknymi zewnątrz, a wewnątrz być grobami pełnymi kości spróchniałych?”¹³⁵. I zaraz odpowiada, że po doświadczeniu niemal fizycznej obecności Boga takiej, „książkowej”, poezji pisać już dłużej niepodobna. Znów sięga do wieszca: „Bom wyczytał u Mickiewicza, że «Trudniej dzień dobrze przeżyć, niż napisać księgę». To było to! To była jakaś być może rozpaczliwa ucieczka od retoryki w stronę ontologii!”¹³⁶. W innym zaś miejscu nazywa swój program „moralną wizją uprawiania literatury”, która odpowiada na pytania „po co się ją uprawia, w jakim celu, dla kogo. Po to się to robi, żeby nakłaniać ludzi do dobra. Jak? Ze świadomością zastanego języka. Dla

¹³¹ K. Koehler, *Groźny klasycyzm*, „Czas Kultury” 1997, nr 1, s. 19.

¹³² W. Mickiewicz, *Żywot Adama Mickiewicza*, t. 3, Paryż 1894, s. 319.

¹³³ Cyt. za: M. Janion, M. Żmigrodzka, dz. cyt., s. 211.

¹³⁴ *W cieniu doświadczenia...*, s. 30.

¹³⁵ Cyt. za: M. Janion, M. Żmigrodzka, dz. cyt., s. 211

¹³⁶ *Doświadczyłem Istnienia...*, s. 71.

kogo? Po prostu dla ludzi, dla tych, którzy nie muszą odszyfrowywać Vermeerów”¹³⁷. To fragment wypowiedzi zamieszczonej w 1996 roku na łamach „Studium”, jeszcze przed ukazaniem się tomu *Partyzant prawdy*. Oprócz wyraźnego nacechowania etycznego zwraca w niej uwagę pewien rys antyintelektualny, jakby postromantyczny dystans wobec „szkiełka i oka”, ściślej zaś – wobec poezji klasycyzującej nasyconej nazbyt wieloma odniesieniami kulturowymi, rekwizytami, które symbolizowało wtenczas popularne ze względu na esej Zbigniewa Herberta¹³⁸ nazwisko Jana Vermeera¹³⁹. Również i tym można tłumaczyć przejście w latach 90. do formy miniatury. Jej kondensacja miałyby zatem oddziaływać nie tyle na intelekt odbiorców, ile odwoływać się do ich wiary oraz intuicji, które zabezpieczają „wzory psalmiczne, świętoaugustiańskie, wzory horacjańskie”, ratujące twórcę przed „wpadnięciem w totalną osobność, osobność mówienia tylko od siebie”¹⁴⁰. Oczywiście tak skrótowo wyrażony program opiera się na krańcowej wierze w moc słowa. Jest też po trosze wewnętrznie sprzeczny, gdyż „prosta mowa” zdolna odnowić sojusz wiersza i rzeczy bez pośrednictwa nazbyt wyszukanej metaforyki, w swej istocie opiera się na piętrowych niekiedy aluzjach. Eliptyczność z kolei zmusza czytelnika do „rozszyfrowania Vermeerów”, głównie biblijnych, więc w chrześcijańskiej kulturze powszechnie znanych, lecz w kulturze lat 90. już mocno postsekularnej i postreligijnej coraz słabiej obecnych. Oczywiście poetyka wywiadu zakłada pewne hiperbole i za taką należy uznać i owego „Vermeera”, lecz sam problem był dla Koehlera jak najbardziej realny, skoro jeszcze w tym samym miejscu dodawał, że „błądzi po omacku” i nie udało mu się „znaleźć rozwiązań językowych”¹⁴¹.

¹³⁷ *Jestem silny (z Krzysztofem Koehlerem rozmawiają Robert Chojnacki i Mariusz Czyżowski)*, „Studium” 1996, nr 4, s. 10.

¹³⁸ Z. Herbert, *List*, [w:] tegoż, *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1993, s. 163-169.

¹³⁹ Wojciech Wencel tak charakteryzował ten wątek krytycznoliterackiej debaty:

Nazwisko holenderskiego malarza stało się znakiem rozpoznawczym zniechęconej przez literackich „barbarzyńców” „poezji kultury”, patronem nadętych „klasycystów”, zapatrzonych – zdaniem tych pierwszych – w bezwartościowe, połyskliwe piękno. Odtąd nazwisko Vermeera co najmniej przez kilka miesięcy stanowiło amunicję w literackich polemikach. Wielbicielom Vermeera zarzucano uleganie modzie i sztuczne wprowadzanie do poezji nazwisk w charakterze rekwizytów.

Zob. tegoż, *Spadająca gwiazda*, [w:] tegoż, *Przepis na arcydzieło. Szkice literackie*, Kraków 2003, s. 78; Zob. też M. Świetlicki, *Koehleryzm*, [w:] M. Jaworski, *Barbarzyńcy, klasycyści i inni. Spory o młodą poezję w latach 90.*, Poznań 2018, s. 103-109.

¹⁴⁰ Tamże, s. 11.

¹⁴¹ Tamże, s. 10-11.

W istocie już u zarania dostrzegł zatem utopijność „poezji czystej”, owego pragnienia Jana Polkowskiego,

[...] by mówiąc „stół”
powiedzieć coś więcej.
Ale powiedzieć w sposób tak
przezroczysty by było widać
ten jedyny ciepły trochę kiwający się stół
[...]¹⁴²

Problem ten powraca stale w potyczkach Koehlera. W latach 90. urasta do rangi dylematu nierozwiązywalnego, choć przecież wiele uczynił autor, aby się do takiego ideału zbliżyć. Dlatego też rzucając wyzwanie „Vermeerom” postawił raczej na proces, niżli gotowy artefakt, określił się mianem „partyzanta”, nie zaś „posiadacza prawdy”¹⁴³, gdyż trudno „znaleźć taki dystans, który by podpowiadał pewne rzeczy”¹⁴⁴. Niemniej porzucenie „ładności sformułowań”¹⁴⁵ na rzecz estetyzacji, a więc etyzacji istniejącego to droga z punktu widzenia owoczesnych zapatrywań właściwa i jakby jedyna, bo najzupełniej serio traktująca lekcję Mickiewicza. Gdyż klasycystyczny metronom, jakkolwiek szlachetny i pełen uroku, nazbyt wpatrzony jest w gotowe formuły, podbudowane dogmatami o absolutnej sile rozumu. Z właściwą sobie ironią nazwie Koehler później zbiór tych prawd „lampeczką oświeceniową”, znów idąc drogą polemiki zgoła Mickiewiczowskiej, bo nad sarmacko-romantycznymi „moczarami trochę lampeczki nie widać. Z powodu ciężkiej mgły”¹⁴⁶. Oczywiście metafizycznej.

Zamieszczone na łamach „Czasu Kultury” wyznanie poety – niepozbawione przecież charakterystycznej dla metafizyków autoironii – wykazuje jeszcze pewną zbieżność z obecnymi w tradycji opisami mistycznej, wieloetapowej **drogi oczyszczenia duchowego**. Mowa o romansowej kompozycji alegorycznej historii miłości pasterskiej¹⁴⁷

¹⁴² J. Polkowski, *Strumień wieczności*, [w:] tegoż, *Gdy Bóg się waha. Poezje 1977-2017*, red. J. M. Ruszar, Kraków 2017, s. 8.

¹⁴³ *Doświadczyłem Istnienia...*, s. 70.

¹⁴⁴ *Jestem silny...*, s. 10.

¹⁴⁵ Tamże.

¹⁴⁶ K. Koehler, *Lampeczka oświeceniowa (I)*, [w:] tegoż, *Palus sarmatica*, Warszawa 2016, s. 173.

¹⁴⁷ S. Ros, „*Un pastorico*” *św. Jana od Krzyża*, przeł. D. Wandzioch, „*Zeszyty Karmelitańskie*” 2007, nr 2 (39), s. 119.

Duszy-Oblubienicy i Oblubieńca-Chrystusa, znanej z Pieśni nad Pieśniami. Pierwsze zauroczenie Bożą Miłością, stan gwałtownego zakochania, czasowe oddalenie, wreszcie dłuższa rozłąka i dotkliwa, bolesna tęsknota, która prowadzi nawet do zwątpienia w Bożą obecność. Zarysowaną perspektywę antycypuje list poetycki pisany jeszcze przed przełomem mistyczno-romantycznym:

Późno dostałem od Ciebie

Wieść z krain, skąd się nie powraca.

Wybacz, że przedtem o tym nie wiedziałem,

Gorzka odpłata.

Zgrzeszyłem wielce, grzech jak światło niosłem,

Grzeszyłem kładąc się spać, rano wstając,

Grzeszyłem chodząc, modląc się, czytając –

Nie karz mnie za to.

I będzie wina moja coraz większa rosła,

Z każdym oddechem, minutą, radością,

Hades bez miejsca bowiem zamieszkałem

Z wielką miłością.

Przestaną Twoje znaki tu docierać.

Ten jest ostatni. Więcej nic nie powiesz.

A ja zapomnę. Ale zmartwychwstaniesz

Śmiertelny Boże.

(****Późno dostałem od Ciebie*, OC 10)

Mistyczne współprzeżywanie krańcowo odmiennych stanów uczuciowych to wątki eksponowane w poezji świętego Jana od Krzyża, następnie zaś przedstawione w jego egzegezach teologicznych. Kontekst to nieprzypadkowy dla autora *Partyzanta prawdy*, który przecież w latach 2003 – 2009 zamieszczał szkice na łamach „Zeszytów Karmelitańskich” – czasopisma cyklicznie publikującego nie tylko fragmenty dzieł swego patrona – Doktora Karmelu – lecz także ich teologiczne oraz literaturoznawcze omówienia. Wyjaśniając sens wersu „Udręczeniem miłości rozpalona” ze swojej pieśni *Noc ciemna*, święty Jan pisał:

Niejednokrotnie [...] dusza zaraz odczuwa dręczącą tęsknotę za Bogiem, a im bardziej owa tęsknota rośnie, tym bardziej dusza czuje się skłoniona uczuciowo ku Bogu i rozplamiona miłością, choć nie wie i nie rozumie jak i skąd rodzi się taka miłość i skłonność. Jednak widzi, że płomień i rozpalenie tak w niej wzrasta, że przez udręki miłości pragnie Boga, według słów Dawida, który znajdując się

w tej *nocy*, tak mówi o sobie: W miłosnej kontemplacji „zapaliło się serce moje i odmieniły się nerki moje”. Znaczy to, że odmieniły się moje pożądanja i odczucia zmysłowe, tj. z drogi zmysłowej przeszły na duchową, na której usychają i zanikają wszystkie te pożądanja i odczucia, o których mówimy. „A ja – mówi – wniwecz obrócony byłem i nie wiedziałem” (Ps 72, 21-22). Tutaj bowiem dusza, nie wiedząc którędy idzie, widzi się unicestwioną względem wszystkich rzeczy niebieskich i ziemskich, w których zwykła smakować, widząc tylko, że jest rozmiłowana, nie wiedząc skąd się to bierze¹⁴⁸.

Oczywiście błędem byłoby wnioskować, że opisane przez Koehlera doświadczenie wiązało się z całą pewnością z nocą ciemną ducha, o której niejednokrotnie pisał święty Jan od Krzyża. Hiszpański mistyk podkreślał bowiem, że do tej trzeciej – ostatecznej – fazy nocy Bóg dopuszcza jedynie nielicznych, będących w stanie przetrwać bardzo bolesne próby. W *Pieśni Duchowej* czytamy wręcz o ciele, które w przeczuciu obecności Absolutu jest najdosłowniej wewnętrznie rozczłonkowane, zupełnie tak, jakby każda kość ogarnięta miłosnym szałem osobno wrywała się do swego Stwórcy. Mistyczna ekstaza ducha wiąże się z niewyobrażalnym fizycznym bólem, którego nie przetrwałby żaden śmiertelnik bez pomocy szczególnej łaski podtrzymującej życie w stanie skrajnej agonii:

Mówi ów mąż w dalszych słowach, że „wszystkie kości zatrzęsły się”, czyli zadrżały i poruszyły się w stawach. Tłumaczy przez to wielkie rozluźnienie się kości, które człowiek cierpi w tym czasie. Wyraził to dobrze Daniel (10,16), gdy na widok anioła zawołał: [...] „Panie, na widok Twój rozstały się stawy moich kości”.

W tym zaś, co mówi: „a gdy duch przechodził przede mną”, tj. gdy przez zachwycenie porwał moją duszę z granic i dróg naturalnych, „zjeżyły się włosy na ciele moim”, tłumaczy to, co już powiedzieliśmy o ciele, że w tym zawieszeniu jest zimne i sztywne jak u trupa¹⁴⁹.

Przykłady biblijne dotyczą tych nielicznych mistyków, wizjonerów, proroków, osób mających prywatne objawienia, którzy już za życia w sposób najzupełniej dosłowny dotknęli rzeczywistości zaświatowej, niebiańskiej chwały albo piekielnej otchłani (jak święta Faustyna). Natomiast w przypadku doświadczenia opisanego przez Koehlera moglibyśmy mówić raczej o stanie przypominającym pierwszą fazę nocy ciemnej, a więc o ciemnej nocy zmysłów. Zdaniem Doktora Karmelu jest ona przeżyciem dość powszechnym, związanym z nagłym nawróceniem, z ewangelijną śmiercią dla świata. W tym znaczeniu noc ciemną można wiązać z depresją, ze stanem załamania nerwowego

¹⁴⁸ Jan od Krzyża, *Noc ciemna (Noche oscura)*, [w:] tegoż, *Dzieła*, przeł. B. Smyrak, wpraw. Jan Paweł II, wstęp O. Filek, oprac. zbiorowe, Kraków 2010, s. 528-529.

¹⁴⁹ Jan od Krzyża, *Pieśń duchowa (Cántico espiritual)*, [w:] tamże, s. 730.

będącego częstokroć początkiem *metanoi*, wejściem na drogę chrystoformizacji. Abstrahując jednak od realnej biografii poety, której duchowych niuansów tutaj oczywiście nie sposób rozstrzygnąć, jego szczególnie budowany dyskurs autobiograficzny silnie odwołuje się do literackiego (mistycznego, teologicznego) modelu pisania o wędrowce duchowej. Co do zasady, na poziomie retoryczno-kompozycyjnym wyznanie Koehlera dotyczy zatem nocy ciemnej znanej z pism świętego Jana od Krzyża i tak też jawi się już w późniejszym lirycznym przetworzeniu w tomach: *Nieudana pielgrzymka*, *Partyzant prawdy* oraz *Na krańcu długiego pola*. Oczywiście nie bezpośrednio, lecz w poetyce aluzji i elipsy. Z perspektywy teologii duchowości można mówić tutaj o pewnym literackim nawiązaniu, nie zaś ścisłym (dogmatycznym) przeniesieniu. Przede wszystkim **mówiące „ja-porte-experience”**¹⁵⁰, choć próbuje ująć swoje przeżycie w ramy retoryczno-kompozycyjne („Doświadczenie pozytywne, pozytywno-negatywne, całkowicie negatywne, destrukcyjne, oczyszczające”), w istocie staje przed dramatem niedyskursywności poznania Stwórcy¹⁵¹, urastającym w twórczości zwanej metafizyczno-religijną do miana swoistego toposu, miejsca wspólnego wielu lirycznych peregrynacji.

Abstrahując od kontekstu teologicznego, Koehler czyni z pojęcia chrystoformizacji pewną filozofię twórczą. Szyfruje mianowicie **misterium Krzyża** w szeregu symboliczno-nastrojowych obrazów. Biblijne aluzje, metaforyka, tok wierszowy oraz ewokowana przez nie aura tajemniczości często nie pozwalają na dokonanie rozróżnienia pomiędzy pasyjną historią Chrystusa, a lirycznym życiem bohatera. Stąd też poeta nie tworzy apokryfów, lecz aktualizując ewangelijne kody włącza je we współczesną narrację. W istocie wiersze te dzieją się równocześnie na trzech płaszczyznach czasowych: (1) **historycznej** (biblijnej), obejmującej powszechnie znane dzieje wędrowki na Golgotę; (2) **mistycznej** (pozaczasowej i uniwersalnej), w której życie każdego chrześcijanina wplecione jest na sposób duchowy w dzieje Chrystusa; (3) **lirycznej** – konkretne wierszowe „ja” podejmuje trud *imitatio crucis* (**naśladowanie figuratywne**).

¹⁵⁰ M. Siwiec, *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacje w stanie kryzysu (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki)*, Kraków 2012, s. 158.

¹⁵¹ Zob. B. Skarga, *O filozofię bać się nie musimy*, Warszawa 1999, s. 163-178; K. Tarnowski, *Źródła niepoznawalności Boga*, „Znak” 1996, nr 491, s. 15-25.

Człowiek jako „miejsce spotkania”. Od miniatury poetyckiej do myśli Jana Pawła II

Jak dużą przemianę, zgoła romantyczną, musiał przeżyć Koehler na początku lat 90. świadczy jego ówczesny stosunek do poezji jako wyrazicielki treści mistycznych, które twórca może pochwytać tylko w przyływie nagłego – niedającego się wyjaśnić rozumowo – natchnienia¹⁵². Świadectwem takiej epifanii była geneza tomu powstającego w 1992 roku, a więc po dwóch latach lirycznego milczenia. Najpierw przez długie miesiące poeta odczuwał bardzo głęboko duchowy niepokój, lecz nie potrafił znaleźć odpowiedniego języka, aby go opisać: „Trzy próby zupełnie nieudane, wiersze po napisaniu musiałem wyrzucać”¹⁵³. W końcu – jak dodawał – „ostatnia próba, rzutem na taśmę, się powiodła”¹⁵⁴. Przełom stylowy wywołany lekturą Mickiewicza nałożył się tutaj na rozterki egzystencjalne, aby wreszcie złożyć się na stop liryczny wyjątkowej próby, spisywany w szczególnym stanie pobudzenia świadomości: „*Nieudaną pielgrzymkę* napisałem szybko: trzy części – w lecie, w jednym miejscu przez trzy tygodnie, jesienią, w tym samym miejscu przez dziesięć dni i w zimie. Raz dwa, trzy – puch!”¹⁵⁵. Tworzenie w trzech osobnych cyklach odsyła znów do perspektywy wieloetapowej wędrówki duchowej, w której liryczny bohater poddawany jest na każdej kolejnej stacji swoistej „tyraniu natchnień”¹⁵⁶. Jak wynika z niewielu autokomentarzy dotyczących tego okresu, poetycki *furor* nie dotyczył li tylko specyficznej dyspozycji psychicznej piszącego, tożsamej z bardzo silnym, ale jednak chwilowym pobudzeniem twórczej wyobraźni. Dotykał znacznie głębszych pokładów duchowości. W 2004 roku w rozmowie z Michałem Larkiem publikowanej w „Kresach” Koehler – nawiązując pośrednio do Mickiewiczowskiego *Widzenia* – tak mówił o genezie melancholijnych liryków opisowych *Nieudanej pielgrzymki*:

Bo mi się to „odkryło” [...] Bo „zobaczyłem”! Inaczej nie umiem tego nazwać: zobaczyłem zasadę, jakbym zajrzał do przerepli! Doświadczyłem Istnienia, które jest wewnątrz istniejącego! Moja liryka opisowa z tej książki jest dla mnie jak zrzucanie sukienek, przebrań z Istnienia, nie, źle mówię, nie

¹⁵² F. Schiller, *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, przeł. I. Krońska, [w:] tegoż, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, Warszawa 1972, s. 318-319. Zob. też M. Cieśla-Korytowska, *Romantyzm a poznanie*, [w:] tejże, *O romantycznym poznaniu*, Kraków 1997, s. 111, 163-166.

¹⁵³ *W cieniu doświadczenia...*, s. 34.

¹⁵⁴ Tamże.

¹⁵⁵ Tamże, s. 30.

¹⁵⁶ M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 77.

przebrań, to jest może odsuwanie, aby dostrzec, uchwycić to, co pulsuje; świat nieustannie wskazujący na Istnienie, [...] na Stwórcę swego, który jest. Który JEST¹⁵⁷.

Zapamiętajmy ten fragment, gdyż w nim zawiera się cała prawda o wyobraźni poetyckiej lat 90., owa biblijno-romantyczna wiara w siłę **wzroku wewnętrznego**. Nie przypadkiem też poeta nazwał wiersz *Lekcją przyrody*, w nim bowiem ujawnia się ów „przeręb” – prześwit bytu¹⁵⁸. Bo to właśnie ramą-przerębem w istocie w liryce pejzażowej Koehlera jest przyroda i jej krajobraz. Ta prawda powraca zresztą wielokrotnie i na różne sposoby, a zatem „Istnienie, które jest wewnątrz istniejącego” manifestuje się w wierszowej konstrukcji podążającej za podstawową – ramową – kompozycją świata:

Na nic się nie
ogłada kamień,
ryba, wiatr.

Są jak
Odległy Oddech

są jak
znak.

(OC 174)

Koehlerowe „**doświadczenie zasady**” jest epifaniczne, ale – i tu znów podążamy za Mickiewiczem – poetyckie. Jeśli więc „zobaczyłem”, ujrzałem oczyma duszy, a więc poezji. Zobaczyłem tak, jakby chciał, abym widział Boski „Arcy-Mistrz Wymowy”¹⁵⁹ – Największy Poeta, czyli sam Logos. Jeśli więc wiersz ma wskazywać na Stwórcę – a ma! – musi poddać się takiej konstrukcji – a w latach 90. z pewnością się poddaje – aby czynić to skutecznie, a więc swą minimalistyczną formą ciągle wskazywać na Więcej. Wykładnia biblijno-romantyczna nakłada się tutaj na inspiracje filozoficzne (bo i poezja jest w niej filozofią). Wyznanie Koehler możemy odczytywać w kontekście

¹⁵⁷ *Doświadczyłem Istnienia...*, s. 77.

¹⁵⁸ Wojciech Kudyba, relacjonując poglądy niemieckiego filozofa, pisze, że „szczelina światła jest czymś, na co trzeba się zdecydować, w co trzeba świadomie «wejść»”. Celem takiej peregrynacji jest stan „doznawania prawdy bycia”¹⁵⁸. Zob. tegoż, *Próba bólu. O wierszach Joanny Pollakówny*, Warszawa 2016, s. 58.

¹⁵⁹ A. Mickiewicz, *Arcy-mistrz*, [w:] tegoż, *Dzieła poetyckie*, cz. 1: *Wiersze*, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1982, s. 286.

Heideggerowskiego na-śladowania, ciągłych poszukiwań „śladu transcendencji”¹⁶⁰, prowadzącego poza samą literaturę, poza epistemologiczne ograniczenia słowa odczytującego słowa. Nie przypadkiem sam określił się mianem „**chrześcijańskiego heideggerysty**”¹⁶¹. Jego poezjowanie jest więc w pełni także uprawianiem filozofii (i teologii), zaś oscyluje wokół pytań: „co mówi człowiek istnieniu? Czym jest człowiek wobec istnienia?”¹⁶². Później zaś idąc tropem Heideggera, odpowiada, że ów człowiek jest „tym, który mając mowę, występuje, wykracza z istnienia, uzyskując wobec niego dystans refleksji: on jeden uświadamia sobie swoje zanurzenie w byciu”¹⁶³. Jednocześnie jednak Koehler wyraźnie przekracza perspektywę egzystencjalną, bowiem za Janem Pawłem II pojmuje człowieka jako „**miejsce spotkania**” Boga z samym człowiekiem, ale też tego ostatniego z każdym stworzonym istnieniem¹⁶⁴. Właśnie dlatego za *Tryptykiem rzymskim* bohater mógłby powiedzieć rzeczywistości: „*zatrzymaj się, to przemijanie ma sens*”, a zarazem dzięki swej dialogicznej strukturze (tj. relacji spotkania: człowiek – Stwórca – człowiek lub też inny człowiek) może ów sens odsłaniać¹⁶⁵. Takie nastawienie skupia się wreszcie na od-czytywaniu rzeczywistości jako skrywającej się ciągle mowy Logosu. Jeśli zdaniem twórcy „świat nieustannie wskazuje na Istnienie”, które „JEST”, jego koncepcję poezjowania moglibyśmy określić za Henrykiem Czubałą mianem „realizmu metafizycznego” (tak *nota bene* nazwał koncepcję Leśmianowską Ludwik Fryde¹⁶⁶). W tej z ducha Heideggerowskiej myśli literatura „ukazuje estetyczne doświadczanie świata jako uwarunkowane przez „niewidzialne” i nieskończone, jako następstwo otwarcia *Dasein* na świat oraz jego zanurzenia w świecie”¹⁶⁷. Nieustanna fluktuacja, szczególnie akwaticzna kompozycja polegająca na fugicznym¹⁶⁸ inicjowaniu

¹⁶⁰ H. Czubała, *Realizm metafizyczny. Literatura w poszukiwaniu formy pojemnej*, Kraków 2009, s. 8.

¹⁶¹ *Doświadczyłem Istnienia...*, s. 76.

¹⁶² K. Koehler, „*Traktat teologiczny*” ..., s.137.

¹⁶³ Tamże.

¹⁶⁴ Tamże.

¹⁶⁵ Tamże, s. 137-138.

¹⁶⁶ J. Trznadel, *Wstęp*, [w:] B. Leśmian, *Poezje wybrane*, wstęp i oprac. J. Trznadel, Wrocław 1983, BN I 217, s. LIX.

¹⁶⁷ H. Czubała, dz. cyt., s. 9.

¹⁶⁸ Ł. Kołoczek, *Być, czyli mieć. Próba transpozycji projektu „Przyczynków do filozofii” Martina Heideggera*, Kraków 2016, s. 101.

głównego wątku, następnie zaś jego zgrabnym porzuceniu i ciągłych późniejszych powrotach, ponadto przenikanie się częstokroć sprzecznych doświadczeń odwzorowanych w językowym anturażu – to niewątpliwie cechy eseju, które możemy przyporządkować „realizmowi metafizycznemu”. W fudze bowiem, mówiąc „«o» Byciu, wskazuje się na to, co tej nazwie się uchyla i co nią nie jest»¹⁶⁹, stąd też na pytanie, czy w *Partyzancie prawdy* obecny jest Stwórca, Koehler nie tylko dyskursywnie, ale też lirycznie odpowiada – nie, Jego obecności w wierszach nie mógłby sobie nawet wyobrazić¹⁷⁰. Jest jednak człowiek, który – a to przyjmuje poeta za Księgą Rodzaju i Janem Pawłem II – stworzony na „obraz i podobieństwo” staje się „Prasakramentem”, a więc „widzialnym znakiem odwiecznej Miłości”¹⁷¹. Obierając zatem w latach 90. „oszczędny styl” wierszy religijnych autor „zapewnia z jednej strony powagę dykcji”, z drugiej zaś „absolutne skupienie na myśli”, gdyż wypowiedzi „umieszczające się w pobliżu Słowa”, ale „też przez Słowo, trzymane są niejako na uwięzi”¹⁷². Podmiot „pewnie i ostrożnie podąża śladem Wypowiedzenia, bo wie, że sam – jak każdy z żyjących – niesie w sobie, chociaż zbrukany przez Grzech, depozyt Istnienia: podobieństwo”¹⁷³. Poetycka kondensacja treści „domaga się aktywnego zrozumienia”, „największego współ-działania pomiędzy Nadawcą a Odbiorcą”, a zatem „działa jak najsilniejsze wezwanie do działania”¹⁷⁴. Stąd też „w żadnej innej formie językowej zapewne nie udałoby się odzwierciedlić tak doskonale wielowymiarowości, wielogłosowości, polifonii dzieła Bożego”¹⁷⁵. W ten sposób w 2004 roku na łamach periodyku „Arcana” Koehler interpretował strofy papieskiego *Tryptyku rzymskiego*, jednakże patrząc *ex post* można uznać je z powodzeniem również za formę autokomentarza do wcześniejszej twórczości, która z myślą Jana Pawła II łączy przecież tak wiele. Tu znów wracamy do pochwały godności ludzkiej mającej ugruntowanie w majestacie Stwórcy, z niej bowiem zarówno papieska, jak i Koehlerowa poezja wyrasta. Praktyka „oszczędnego” podążania za Słowem, owo skrócenie frazy oddaje

¹⁶⁹ Tamże.

¹⁷⁰ *Doświadczyłem Istnienia...*, s. 78.

¹⁷¹ K. Koehler, „*Traktat teologiczny*” ..., s. 138.

¹⁷² Tamże.

¹⁷³ Tamże.

¹⁷⁴ Tamże, s. 140.

¹⁷⁵ Tamże.

najpełniej „metafizyczne poczucie przygodności”, za którym kryje się świadomość „bycia nieprzygodnym, koniecznym”, a więc wiedza, kim jest Bóg¹⁷⁶. Wiersze w tym wypadku wyrastają organicznie niemal z „niekoniecznej, niesamowystarczającej natury, materialnej Całości”¹⁷⁷. Utwór stający się śladem-znakiem w obliczu edytorskiej bieli transcenduje niewidzialne¹⁷⁸, jednak owym niewidzialnym być nie może. Czytanie „świata odkładającego się w esej”¹⁷⁹, o którym wspominał Czubała wynika więc również z nierozwiązywalnych aporii poezji metafizycznej, które najpełniej łączą lirykę Koehlera z barokowym światoodczuciem. Antoni Czyż pisał, że u źródeł poezji metafizycznej leży

szczególne dobitnie eksplikowany – sąd egzystencjalny, co sprawia, iż stanowi ona swoiste poznanie (dociekanie) realnego bytu (poniekąd: metafizyczne) oraz konstruuje swoisty system wiedzy o rzeczywistości (poniekąd: metafizyczny). Swoistość przedmiotu tej poezji daje się wyrazić w formie – jakże nieraz dramatycznych – pytań o sens istnienia, ontyczną strukturę osoby ludzkiej, modalność Boga, zagadnienie wartości... Ale wyraża się – i prawem dialektyki – poprzez kategoryczne odpowiedzi, aksjomaty, akty wiary, dogmaty religijne. Poeci metafizyczni pytają „kim jestem?”, dociekają owych prawd ostatecznych, pojmując człowieka jako byt zagubiony w całości istnienia i niejako zagrożony, któremu przywrócić pragną wymiary transcendentne. Lub też: nie stawiają żadnych pytań, pogrążeni w niemej kontemplacji Absolutu. Rozpięta między pytaniem a odpowiedzią, między tragizmem a dewocją, poezja metafizyczna wyraża rozmaite postawy człowieka wobec spraw zasadniczych, wobec „przeklętych problemów”¹⁸⁰.

Ów realizm metafizyczny jako poetyckie dociekanie o tym, co jest, wpływa w estetyce Koehlerowskiej z takiego rozumienia zwięzłości, jakie w *Tablicy z Macondo* zawarł jego artystyczny patron. Barańczak pisał bowiem, że „naczelną zasadą poezji”, a więc „paradoksalna zwięzłość produkująca wieloznaczność i wieloznaczność istniejąca na przekór zwięzłości, jest nie tylko środkiem samoobrony jednostki w zmaganiach z Nicością”, lecz także „poświadczeniem istnienia trzech zewnętrznych instancji”¹⁸¹.

¹⁷⁶ L. Kołakowski, *Jeśli Boga nie ma... O Bogu, diable, grzechu i innych zmartwieniach tak zwanej filozofii religii*, Kraków 1988, s. 46.

¹⁷⁷ Tamże, s. 46-47.

¹⁷⁸ H. Czubała, dz. cyt. s. 50.

¹⁷⁹ Tamże, s. 8.

¹⁸⁰ A. Czyż, *Wstęp do barokowej poezji metafizycznej*, „Przegląd Humanistyczny” 1982, nr 10, s. 48. Zob. też tegoż, *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*, Wrocław 1988, s. 11.

¹⁸¹ S. Barańczak, *Tablica z Macondo albo: Najkrótsza poetyka normatywna na użytek własny, w sześciu literach bez znaków diakrytycznych, z dygresjami motoryzacyjno-metafizycznymi*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, Kraków 2007, s. 509-510.

Razem „Inni, Świat i Transcendencja” pomagają w walce z ową Nicością, lecz jednocześnie stają się partnerami ciągłego dialogu, będącego sprawdzianem skuteczności mowy poetyckiej¹⁸².

Aby mówić o wziętym z ducha Mickiewicza doświadczeniu liminalnej nieufności potrzeba formy szczególnie wyczulonej na materię języka, które wszakże „kłamie głosowi, a głos myśli kłamie”. I dalej:

Myśl z duszy leci bystro, nim się w słowach złamie

A słowa myśl pochłona i tak drżą nad myślą

Jak ziemia nad połkniętą, niewidzialną rzeką¹⁸³.

Zgodnie z przestrogi Konrada, nie chcąc kłamać głosowi, Koehler „ściska” go „w szept / coraz obficiej” (*Ekloga. Sierpień*, OC 45). Krótka forma wersowa jest zatem organicznym znakiem metafizyki, rodzajem pytania ontologicznego, które w dobie rozchwiania lat 90. kieruje uwagę czytelnika w stronę spraw uniwersalnych, pozapolitycznych, czy też po prostu mistycznych. Dylematy wersologiczne oddają zarówno rozterki duchowe jak i poznawcze. Wers na granicy ciszy, nie-istnienia pyta swoją formą o samo istnienie, o istniejące, zaś tradycyjnie katolicka – w znaczeniu przedsoborowym – forma ciszy pyta o znaki Bożej obecności. Znamca dawnej Mszy Rzymskiej Peter Kwasniewski tak objaśnia modlitewną rolę kontemplacji:

W starej liturgii rzymskiej *cisza jest już symbolem*. Jak naucza Dionizy Areopagita, najlepszą wiedzę o Bogu osiągamy wtedy, gdy odrzucając wszelkie nieadekwatne pojęcia, wchodzimy w „ciemne światło” Boga dzięki kultowi sakramentalnemu. Dionizy zgodziłby się pewnie z o. Davidem Vincentem Meconim: „Cisza jest jednym z najbardziej zapomnianych imion Bożych. Nasz świat stał się zbyt głośny, by docenić ten rodzaj czci, którym jest cisza”. Wymownie broniąc tradycyjnej Mszy, Dietrich von Hildebrand często mówi o potrzebie *postawy* czci poprzedzającej wszystkie akty kultu; odwołuje się on do wpływu ciszy na duszę, skłaniającej się po upadku raczej do nieustannego chaosu i zgiełku. [...] *Milczenie jest pełnią mowy – Logosem*, który w Bogu jest Słowem rozumianym przez Ojca bez słów¹⁸⁴.

Każdorazowe skrócenie frazy u Koehlera staje się działaniem metaliterackim, ponieważ poprzez redukcję uwypukla dykcję „krótkiego oddechu”¹⁸⁵. Ciężar braku zapisu

¹⁸² Tamże.

¹⁸³ A. Mickiewicz, *Dziady część III...*, s. 154, w. 6-8.

¹⁸⁴ P. Kwasniewski, *Kryzys i odrodzenie. Tradycyjna liturgia łacińska a odnowa Kościoła*, przeł. P. Kaznowski, Kraków 2016, s. 97-98.

¹⁸⁵ A. Piwkowska, *Tułaczka i poszukiwanie*, „Nowe Książki” 1999, nr 4, s. 16.

staje „wobec wiersza zastanego w imię pożądanego”¹⁸⁶. Maciej Urbanowski słusznie zauważał, że „Minimalny obraz staje się tutaj często śladem monumentalnej wizji. Redukcja, zubożenie jest w istocie porywającą swą mocą kondensacją”¹⁸⁷. Z kolei Karol Maliszewski pisał o tomie *Partyzant prawdy*:

Całość ujmująco własna łącznie z innowacjami i odkryciami w dziedzinie strofy: Różewicz ma swoje „skupienia”, ale czymś takim jest (inaczej rytmiczna) skromna, a przy tym przedziwnie dźwięcznie skupiona, ściągnięta do niemożliwości – strofka Koehlera. Zdarza się, że owe „ściągnięcia” są jeszcze dodatkowo nacechowane brzmieniowo, tworząc wewnętrzny, krzyżowy „szachulec foniczny” całej budowli¹⁸⁸.

„Strofki” układają się jakby w myśl: „Kto ma oblubienicę, jest oblubieńcem, a przyjaciel oblubieńca cieszy się bardzo jego głosem, kiedy go słyszy. Takiej właśnie radości w pełni doznaję. On ma wzrastać, a ja stawać się mniejszym” (J 3, 29-30)¹⁸⁹. Stąd też w latach 90. poetyka coraz częściej sytuuje się w kręgu barokowo-romantycznej tradycji **miniatury poetyckiej**, a więc specyficznej odmiany lapidarnej poezji, która, pomimo redukcji formalnej, wskazuje na maksymalistyczny program¹⁹⁰. Celem tego quasi-gatunku jest syntetyczne ujęcie iluminacji albo epifanii¹⁹¹. Lapidarność oznacza jednak nie tylko „skrótowość”, choć najczęściej małe formy utożsamiono z takimi staropolskimi próbami o antycznej proveniencji jak fraszka, aforyzm czy epigramat¹⁹². Stąd Koehler – skądinąd badacz literatury sarmackiej – byłby uczniem zarówno Jana Kochanowskiego, Wacława Potockiego, jak i księdza Józefa Baki. O patronacie Jana Pawła II była już wcześniej mowa. Tak jak we współczesnej genologii istnieje spór dotyczący istoty zjawiska miniatury¹⁹³, tak też wszelkie źródła inspiracji autora *Trzeciej*

¹⁸⁶ A. Grabowski, *Wiersz: forma i sens*, Kraków 1999, s. 62.

¹⁸⁷ M. Urbanowski, „*Partyzant prawdy*” *Krzysztofa Koehlera*, „Arcana” 1997, nr 4, s. 154.

¹⁸⁸ K. Maliszewski, *Cisza świata, dźwięk wieczności*, „Topos” 1998, nr 1-2 (38-39), s. 112.

¹⁸⁹ Jeśli nie zaznaczono inaczej, wersety z Pisma podajemy w przekładzie Biblii Poznańskiej.

¹⁹⁰ A. Grabowski w kontekście *Partyzanta prawdy* pisał o „szkicu powieści”. Zob. tegoż, *Psalmista...*, s. 173.

¹⁹¹ P. Michałowski, *Miniatura poetycka*, „Pamiętnik Literacki” 1994, nr 2 (85), s. 133.

¹⁹² Por. S. Sterna-Wachowiak, *Modele komunikacji albo gatunek*, [w:] tegoż, *Szyfr i konwencja. O językach i gatunkach poezji XX wieku. (Eseje i szkice)*, Poznań 1986, s. 127-215; J. Zacharska, *Miniatury poetyckie Pawlikowskiej w „Pocałunkach”*, „Przegląd Humanistyczny” 1967, nr 2, s. 71-75.

¹⁹³ A. Nawarecki, *Mikrologia, genologia, miniatura*, [w:] *Miniatura i mikrologia*, red. A. Nawarecki, Katowice 2000, s. 19.

części mają charakter synkretyczny, zgodny niejako z sylwicznym **toposem kultury-biblioteki**¹⁹⁴. Nie bez znaczenia pozostawałby zapewne wpływ „zdania poetyckiego” Czesława Miłosza, ale także szeroko rozpowszechniony kontekst *haiku* (szczególnie barokowy¹⁹⁵), czy też utworów imitujących *haiku*¹⁹⁶ pojawiających się w latach 80. chociażby w *Wierszach, głosach* (1985) Ryszarda Krynickiego. Z pewnością niezwykle istotne były też końcowe utwory z *Elegii z Tymowskich Gór* (1989) Jana Polkowskiego¹⁹⁷. W szeregu liryków Koehlera uobecniają się wszakże znane z tamtej tradycji tendencje, takie jak:

Lapidarność formy, kondensacja ekspresji, pociągając za sobą możliwość tylko mikroekspozycji problemu, eliminując poetyckie zgłębienie tematu, dysponując szczegółem, fragmentem, ulotnym gestem, spostrzeżeniem, szeregiem oderwanych od siebie momentów, zobowiązuje do precyzyjnego opracowania, wyrazistego uporządkowania lirycznych uobecnień...¹⁹⁸

Piotr Michałowski upatruje genezy miniatury poetyckiej w twierdzeniach wczesnoromantycznych filozofów niemieckich. August Wilhelm von Schlegel pisał, że „poezja to wszechświat w miniaturze”, Novalis przyznawał jej doniosłą rolę w przekazywaniu „nieprzedstawialnego”, zaś Gotthilf Heinrich von Schubert mówił o liryce jako pośrednicze pomiędzy rzeczywistością a jasnowidzeniem¹⁹⁹. Gatunek graniczny sytuujący się pomiędzy wierszem a nie-wierszem sprzyjał także ekspresji stanów pośrednich, mistycznych, odsyłał zwłaszcza do kategorii snu, do jego Mickiewiczowskiej wykładni wiążącej się z **romantycznym mitem całości**, „z pełnym sposobem istnienia człowieka wobec świata i wszechświata”²⁰⁰. W dobie napięć politycznych lat 90. ów mit musiał wydawać się szczególnym obiektem tęsknot. Nie mniej ważne były interpretacje estetyzujące małe formy, o których Eugeniusz

¹⁹⁴ Zob. A. Legeżyńska, *Kolejny klasycyzm czy pusty liczman?*, „Czas Kultury” 1997, nr 1, s. 24.

¹⁹⁵ P. Michałowski, *Barokowe korzenie haiku. Ostatnia przygoda Stanisława Grochowiaka*, „Akcent” 1993, nr 4, s. 9.

¹⁹⁶ P. Michałowski, *Polskie imitacje haiku*, „Teksty Drugie” 1995, nr 2, s. 42; Tegoż, *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*, Kraków 2008, s. 143-144.

¹⁹⁷ Szerzej o relacjach Koehler – Polkowski w rozdziale I.

¹⁹⁸ B. Morzyńska-Wrzosek, „...i na piękność, i na wyczyn burzy”. *Proces kształtowania tożsamości w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, Bydgoszcz 2013, s. 163.

¹⁹⁹ P. Michałowski, *Miniatura poetycka...*, s. 133. Zob. B. Andrzejewski, *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech*, Warszawa-Poznań 1989.

²⁰⁰ M. Piwińska, „Śniła się zima”. *Sen – wiersz – egzystencja*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1 (78), s. 127.

Czaplejewicz pisał, że są „nieodzownym warunkiem wdzięku lub przynajmniej czynnikiem, który ten wdzięk potęguje”²⁰¹. Odwołując się do teorii Tadeusza Peipera o zdaniowych charakterze poezji, Michałowski definiował samą miniaturę jako

utwór obejmujący jedno, dwa lub najwyżej trzy tak rozumiane „zdania” – ściśle ze sobą powiązane i zestawione w sposób konieczny dla wyrazistego sensu całości. Częstki te mogą być rozbudowane i złożone z mniejszych elementów, nie są więc niepodzielne semantycznie, ale główny „dialog” – relacja znaczeń – zachodzi dopiero na ich poziomie. W zależności od liczby wyodrębnionych części można wyróżnić trzy grupy miniatur: monady, diady i triady²⁰².

W tak zarysowane dominanty wpisują się oczywiście mistyczne wiersze Koehlera. Wybór małej formy pozwala sytuować lirykę autora *Nieudanej pielgrzymki* w kręgu **literatury absolutnej**, a zatem takiej, w której poeta stara się opisać Wielką Całość ludzkiego doświadczenia, o czym wspomnieliśmy już na wstępie. Nawet pobieżne omówienie katalogu fraz, w których taka perspektywa została stematyzowana znacznie przekraczałoby objętość prostego wyliczenia. Dla przykładu przytoczmy tylko te istotniejsze i najbardziej charakterystyczne, bowiem zawierające w sobie symptomatyczny dla holistycznego oglądu leksem „wszystko”. Tak więc czytamy: „*Wszystko, co ma być, / już dzieje się teraz*” (***)*To, co ma stać się*, OC 161), „*Wszystko, co żywe spada na mnie*” (***)*Wszystko, co...*, OC 71), „*Wszystko / wygląda / jakby / przeglądało / się we mnie*” (*Rokiciny*, OC 74), „*Wszystko ukołysane / w strugach światła*” (*Do czego tu jesteś? Jeśli zrozumiesz, że do cierpienia i śmierci, od razu staniesz się lepszy i znajdziesz spokój ducha*, OC 135). Perspektywa absolutna zostaje niejednokrotnie wzmocniona wertykalną kompozycją wielu utworów, zaś rozpisywanie krótkich fraz na formy kilkuwersowe pozostaje jedną z głównych technik poetyckich autora *Porwania Europy*.

I nagle pociąg się
zatrzymał i pod
błękitnym niebem
zobaczyłem pola,
już zielone,
jakiś stawek,

²⁰¹ E. Czaplejewicz, *Poezja jako dialog*, Warszawa 1981, s. 104.

²⁰² P. Michałowski, *Miniatura poetycka...*, s. 117

kępy drzew, domy
i wzgórze.

Powietrze śrubowały
skowronki i
klucz gęsi
przemieszczał się
na zachód.

Było czysto
i może nawet
byłem gotowy
przyjąć wszystko.
Naprawdę wszystko.

Pełna zgoda
przez mgnienie,

które aby trwało
musiałbym się wyrzec
tego, co mi właśnie dałeś,

ale żadnej innej
drogi nie mogłem
sobie nawet wyobrazić.

(****I nagle pociąg się*, OC 146)

W utworze *Z Tagasty do Kartaginy* z tomu *Partyzant prawdy* św. Augustyn zapewnia, „że wszystko się / wydarza właśnie tak jak może, nie więcej”, zaś na końcu listu podkreśla: „życie jest większe” (OC 129). W innym miejscu znajdujemy pytanie: „Co więcej? Jaki jeszcze rozmach / można wziąć? Co więcej zobaczyć?” i odpowiedź: „Pełnia jest już tu” (***)*Co więcej?...*, OC 154). W wygłosie kolejnego wiersza zaś: „Jeżeli teraz, / to tu” (*Jeżeli jest*, OC 156). Katalog ten można jeszcze uzupełnić dwoma wyznaniem: „Już / bardziej / czysto / nie potrafię / trwać” (***)*I teraz tutaj*, OC 65), „Nie wiem, / co więcej / może mi się / przydarzyć” (***)*Powstrzymywało się*, OC 69). Nadwrażliwiec w krańcowej afirmacji Boskiej harmonii ofiarowanej człowiekowi posunie się jeszcze i do takiego stwierdzenia: „Niekiedy / bywa, że mógłbym / otworzyć ten // świat jednym / gestem [...]” (***)*Łagodne fale łąk*, OC 63). Stąd – po części z owej wierzącej-nie-wierzącej wiary w możliwości literatury wieszce – bierze się parafuturystyczny manifest z *Nieudanej pielgrzymki*:

Unikaj,
jeśli możesz,
unikaj
każdej normy,

bądź cichy i
pokorny,
podaruj
słowom
wolność

(****Doskonale*, OC 73)

Korzystając z Marinettowskiego sloganu, Koehler projektuje poetykę miniatury, formy „pokornej”, a więc dążącej raczej do uchwycenia esencji przedstawionego, niżli postulującej próbę opisu. Mówi więc „cichy i / pokorny” o rezygnacji z norm lirycznej ekspresji swego czasu.

Fugiczny dialog oraz technika cięć i montażu jako przykłady mistycznej teatralizacji

Znaczeniowa nośność miniatury poetyckiej przez ponowienie pewnej ścieżki poznawczej (i retorycznej) zbliża się do powracających współbrzmień fugi (głoskowych, obrazowych, kompozycyjnych). Z kolei szczególna wartość prozodyczna skróconej, rwanej frazy zbliża wierszową artykulację (w podwójnym: wizualno-głosowym sensie) do rapu-skansji²⁰³. Wizualna punktowość wersu-zapisu daje się rozpatrywać jako forma graniczna samego wiersza, ponieważ rozpoznajemy ją jako „tekst graficzny”. Witold Sadowski podaje, że jest to „mechanizm wytwarzający przestrzenną organizację tekstu, podzielonego na linijki, która nie służy potwierdzaniu miar metrycznych”²⁰⁴. Bohaterem jest po-wracający wciąż wędrowiec, a więc tak charakterystyczny dla romantyzmu wędrowiec podwójny (*Doppelgänger*²⁰⁵), naśladujący Chrystusa, ale też próbujący za pomocą wiersza kontemplować Jego Drogę Krzyżową. Stąd bierze się formalna wertykalność wielu wierszy, ich swoista wizualna „łańcuchowość”. Marta Cyranowicz

²⁰³ M. Cyranowicz, *Krzysztof Koehler u wrót doliny i ani słowa o klasycyzmie* (K. Koehler – „Partyzant prawdy”), „Studium” 1997, nr 9, s. 155.

²⁰⁴ W. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2007, s. 289.

²⁰⁵ K. Garbulińska, *Sobowtóry, maski, zwierciadła – mit sobowtóra w „Diablich eliksirach” Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmana i „Sędziwoju” Józefa Bogdana Dziekońskiego*, „Prace Literackie” 2012, ser. LII, s. 46.

recenzując w 1997 roku *Partyzanta prawdy* pisała zatem: „Wysunięte do góry jak gotyk, mają być głębokie jak dotyk. W ten sposób wszystko, co na dole, zostaje podniesione niczym hostia. Nabiera wyższej rangi – religijnej”²⁰⁶. Z kolei Agnieszka Pluta w swej dysertacji *Trzy warianty neoklasycyzmu w poezji polskiej po roku 1980* nazwała ten typ poezjowania Koehlera mianem „drogi ku metafizyce”²⁰⁷. Metaliteracki komentarz stanowi finałowy wiersz *Nieudanej pielgrzymki*, w którym wertykalnemu tokowi sekunduje mistyczne obrazowanie z kręgu współistnienia przeciwstawnych żywiołów, zawierających w sobie cząstkę Boskiego tchnienia:

Wciąż ten szelest,
to parcie nieustanne
jednej w inną
rzech.

Ogień. Popiół. Dym.
Woda. Szelest.

Rzeczy przychodzą
do mnie, potem
mnie porzucają.
Prawie ginę, a
zaraz odradzam
się znów.

Nic nie rozumiem,
tyle, że wciąż
idę i kiedy skupia
się cisza, wiem,
widzi mnie Bóg.

Myśli składam. Zdaję
relację z tego,
co mi się przydarza,
wędruję, wytupuję,
który to już?
próg.

²⁰⁶ M. Cyranowicz, dz. cyt., s. 155.

²⁰⁷ A. Pluta, *Szalony klasycyzm Krzysztofa Koehlera*, [w:] tejsze, *Trzy warianty neoklasycyzmu w poezji polskiej po roku 1980 (Drzewucki – Ćwikliński – Koehler)*, <http://sbc.org.pl/Content/19761/doktorat3034.pdf> (dostęp: 05.07.2020), s. 136.

I nieustannie,
coraz bardziej się
zapadam, coraz
więcej ma mnie w sobie
grób.

Bo kiedy porzuciłem,
najtajniejszą szczerość,
byłem wreszcie
otwarty na przestrzał
czyjegoś spojrzenia,

I pod pochmurnym
niebem wszystko
się wewnętrznie
zmienia, a mnie
niesie pytanie,
kim jest władca
tego zapatrzenia.

(****Wciąż ten szelest*, OC 116)

To właśnie w arbitralnych pauzach rwących tok wierszowy najpełniej ujawnia się rozchwianie bohatera walczącego z „szatanem, światem i ciałem”²⁰⁸, postaci na granicy wersów, a więc i na granicy życia i śmierci, grzechu i nawrócenia. W istocie Koehler za arcybiskupem Sheenem mógłby powtórzyć: „Naturalne życie posiada dwa oblicza – oblicze anaboliczne i kataboliczne”, a zatem „Życie nadprzyrodzone również posiada dwa oblicza: budowanie Chrystusa-wzoru i niszczenie dawnego Adama”²⁰⁹. Ruchowi anabolicznemu w tej optyce odpowiadałby rytm wersu-zapisu, z kolei katabolicznemu – jego często alogiczne oraz askładniowe skracanie, co zresztą odpowiada Eliotowskiej dewizie zawartej w *Muzyce środka*: „Formy należy łamać i składać od nowa”²¹⁰. Dobór toku wierszowego komunikuje zatem niejednokrotnie więcej niżli warstwa sensów literalnych, ponieważ jej kształt pełniej oddaje rozterki wewnętrzne mówiącego bohatera. Tę prawdę ukazuje utrzymany w duchu Koheleta aforystyczny epigramat, w którym

²⁰⁸ M. Sęp Szarzyński, *Sonet IV. O wojnie naszej, którą wiemy z szatanem, światem i ciałem*, [w:] tegoż, *Rytmy albo wiersze polskie oraz cykl erotyków*, oprac. J. Krzyżanowski, Wrocław 1973, s. 10.

²⁰⁹ F. J. Sheen, dz. cyt., s. 68.

²¹⁰ T. S. Eliot, *Muzyka środka*, przeł. M. Heydel, [w:] tegoż, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków 1998, s. 49.

istotny pojedynek pomiędzy archetypem Chrystusa, a biblijnym Adamem ujawnia dopiero rytm zaprojektowany dzięki wersowej syntaksie. Rytm ów jest także reminiscencją większej, sonetowej struktury. Z niej jednak miast wersyfikacji pozostał jedynie układ, a więc wyraźny podział na część opisową i następującą po niej głosę refleksyjną:

Wiatr i życie. Lipa,

zżęte lany.

Jeszcze nas

Czeka

długie pożycie

z tym, co

tak wiernie

zdradzamy.

(****Wiatr i życie. Lipa*, OC 66)

Co przekładając na zmienny przepływ składni oznacza nieustanną oscylację pomiędzy przerzutniami, wersową syntezę i askładniową „destrukcję” wygłosów prowadzącą do ciągłej polisemii. Cechuje ją również specyficzny mimetyzm formalny, ponieważ fragmentaryczna struktura skróconej frazy wierszy metafizyczno-religijnych przypomina na poziomie symbolicznym niejednokrotnie „hostię skruszonego łotra, głównię wyciągniętą z pożogi, snop rozerwany przez ziemskich żniwiarzy, pszenicę zmieloną w młynie ukrzyżowania i uczynioną chlebem dla Eucharystii”²¹¹, a zatem ów wierszowy „Ogień. Popiół. Dym” (***)*Wciąż ten szelest*, OC 116). Stąd Urbanowski w swojej recenzji *Partyzanta prawdy* pisał następująco:

Taki, pocięty elipsami oraz bardzo gwałtownymi „ciosami” przerzutni, zamknięty mocną i zarazem „nadrealistyczną” quasi-pointą, wiersz staje się swoistym poetyckim „śladem” i „skrótem” zarazem. Słyszymy jego nieuniknioną, kamienną „chropowatość”, rytmiczny „tupot” biegnących szybko, jakby na skróty, słów [...]”²¹².

Niekiedy ten bieg przybiera charakter dwugłosu zwanego „*fughetta*”²¹³. Ta strategia kompozycyjno-retoryczna polega na refrenicznej grze, ale i wyobraźniowej

²¹¹ F. J. Scheen, dz. cyt. s. 33

²¹² M. Urbanowski, „*Partyzant prawdy*” *Krzysztofa Koehlera*, „*Arcana*” 1997, nr 4 (16), s. 154.

²¹³ J. Habela, *Słowniczek muzyczny*, Kraków 1998, s. 67-68.

fluktuacji. Wówczas inicjalny temat ulega w toku lirycznej akcji różnorodnym przekształceniom, podobnie jak w fudze dołączane są doń poszczególne dźwięki-tematy. Niczym eseistyczny lejtmotyw pojawia się i znika, co zresztą upodabnia poetycką technikę Koehlera do kompozycji falowej, akwaticznej, samemu zaś cyklowi wierszy nadaje cechy rozbudowanego poematu. Tak dzieje się chociażby w tomie *Partyzant prawdy*. Tutaj włączenie w Mękę Chrystusową zostaje zasygnalizowane dzięki szczególnej kontaminacji obrazów czerwonego Księżyca. Najpierw we fragmencie *Wielkiej Soboty* pojawia się jedynie antycypacja:

Ceglasty księżyc nad
Giewontem, proste
słowa, którymi zamykamy
dzień; godziny sławy –

dawno brzmiały miedź
cymbałów i obozowe
zawodzenie – za nami.

(OC 130)

Później następuje przesunięcie akcentów. Skojarzenia architektoniczne ustępują miejsca temporalizacji.

Godzina. Jedna. Druga.
Księżyc wycina góry
w ostry deseń.

Psy wypełniają przestrzeń i
krople stukające niemiarkowo
w dach.

(OC 131)

Co ważne – pojawia się motyw psa, zaś obrazowe połączenie tych wątków zyska w finałowej fazie tomu swoje zupełne już dopełnienie. Zanim to jednak nastąpi, wracamy do głównego tematu – Księżyca, który tym razem występuje w anturazie krajobrazowym. Nadal pełni funkcję zegara, zaś aspekt ten podkreśla jeszcze bardziej litanijna forma opisu, stając się formalnym znakiem modlitewnego oczekiwania na Zmartwychwstanie:

Jeszcze nie ma Boga,
jeszcze nie wrócił,
nie ma Go.

Księżyc wznosi się
nad górami i szumią
potoki.

Księżyc się wznosi
nad górami i szumią
potoki.

Księżyc wznosi się
nad górami.
Trwa sen.

(OC 132)

Wreszcie powracamy do tematu początkowego – czerwonego Księżyca. Tym razem jednak to, co było antycypacją Męki Chrystusowej, staje się jej aluzyjnym wspomnieniem, gdyż miniaturę możemy odczytywać jako mistyczną głosę opisującą zstąpienie Jezusa do otchłani. Z kolei w odniesieniu do wędrowca podejmującego drogę naśladowania Drogi Krzyżowej symbolikę lunarną należy wiązać zarówno z ciszą modlitewnej kontemplacji, somnambulicznym zagubieniem, jak i onirycznym stanem Mickiewiczowskiej upiorowości, unoszenia się na granicy życia i śmierci, stopniowym przechodzeniem – by użyć języka świętego Doktora Karmelu – od nocy ciemnej zmysłów aż do świtu podobnego do mistycznych zaślubin:

Jestem, ale po tamtej
stronie. Świerszcze,
pokrwawiony księżyc,
stygająca ziemia i
cień.

Cień planety.

Pełnia

(****Jestem, ale po tamtej*, OC 139)

Wierszem dopełniającym swoisty „księżycowy” minicykl tomu *Partyzant prawdy* jest nadrealistyczny nokturn²¹⁴. Co ciekawe, w kontekście chronologii lirycznej fabuły, można go sytuować znacznie wcześniej. Mamy bowiem do czynienia z palimpsestową

²¹⁴ Rozważania dotyczące wskazanego utworu są rozszerzoną wersją analizy zawartej w opublikowanym szkicu. Zob. I. Staroń, *Modlitewne imaginarium. Nad-realizm Krzysztofa Koehlera*, [w:] *Przekraczanie granic. Triumf wyobraźni*, red. B. Kuklińska, M. Gudowska, A. Gudowski, Lublin 2018, s. 259-275.

wizją lunarnej podróży, a przecież wiemy, że protagonista już dotarł na Księżyc. Albo przynajmniej na jego drugą, krwawą, pasyjną stronę, którą uprzednio połączyliśmy z Chrystusowym wstąpieniem do piekieł. Oczywiście poszukiwanie tak dosłownej „fabularności” w przypadku zapisu mistycznych peregrynacji jest zadaniem dość ryzykownym. Trzymając się jednak interpretacji pasyjnej finał księżycowej fugi daje się rozpoznać jako próbę opisu narodzin człowieka w Chrystusie, jego Zmartwychwstanie:

Sam. Księżyc jest jak
dysk. Szkląca się nisko
ziemia. Gwiazdy.

Pies skacze koło mnie.
Paciorek po paciorku
zsuwa się niebo.

Nie oddycham. Milczę.
Nie oddycham. Wsuwam but
w strzemiona powietrza.

(****Sam. Księżyc jest jak*, OC 145)

Poetyka szkicu-notatki staje się korelatem mroku. Choć w wierszu motyw mgły, nieokreśloności przestrzenno-semantycznej nie jest bezpośrednio ewokowany, można stwierdzić, że swoista mgławicowość byłaby nieodłączną cechą świata przedstawionego. O świecie owym nie wiemy nic pewnego. Poetyka szkicu odpowiada niepewnej ontologii. W pierwszej strofie mówiący widzi tylko światło: księżyc i gwiazd. Jednakże i ono jest jedynie częścią inscenizacji. Księżyc-dysk przypomina bowiem reflektor punktowy oświetlający prywatne *theatrum*. Scena, na której rozgrywa się monodram za chwilę zniknie – w drugiej strofie zasłoni ją kurtyna nieba. Jednakże będzie to tylko rozwinięcie sytuacji początkowej, w której to mówiący obserwuje rzeczywistość niejako przez półprzepuszczalny filtr. Przestrzenna fluktuacja skorelowana została z tokiem przerzutniowym. Rwana fraza odpowiada na płaszczyźnie obrazowej zaburzonym relacjom góra – dół. Została w nie wpisana koncepcja świata na opak, bowiem nie do końca wiadomo, gdzie znajdują się przywołane w strofie gwiazdy – na firmamencie czy też na ziemi. Już sama „ziemia” może być odczytywana na kilka sposobów. Zasada prawdopodobieństwa wskazywałaby na to, że przerzutnia kończąca drugi wers pierwszej strofy odsyła bezpośrednio do wersu kolejnego. Jednakże nie musi tak być. Po słowach „Szkląca się nisko” może nastąpić swoiste zawieszenie referencjalności. Nie wiadomo

zatem, czy „ziemia” to po prostu grunt, czy też cała planeta. Nie można wobec tego stwierdzić, gdzie znajduje się podmiot i czy w ogóle istnieje w sensie materialnym. Kluczowa dla poetyckiego obrazowania w omawianym utworze jest swoista fluktuacja wyobrażeniowa. Kontynuując ten tok rozumowania wolno przyjąć za Wolfgangiem Iserem kluczowe dla odbioru dzieła sztuki istnienie „pustych miejsc”, zwanych po Ingardenowsku „miejscami niedookreślenia”. Dzięki indywidualnym predyspozycjom wyobrażeniowym czytelnik wypełnia te przedstawieniowe luki w akcie konkretyzacji. Skoro nawet najbardziej szczegółowe dzieło nie będzie pozbawione potencjalnie nieskończonego ciągu pustych miejsc, twórca winien skorzystać z zasobu chwytów uspojnających momenty fragmentaryczne. W tym celu stosuje „technikę cięć, montażu lub powtórzeń identycznych elementów”²¹⁵. Każde „cięcie” to zadanie dla odbiorcy, mającego do dyspozycji „szereg zmiennych wypełniających”²¹⁶. Dzięki takiej kooperacji przyrodzona tekstowa nieokreśloność przeistacza się w konkretnej lekturze w stworzoną przez czytelnika określoność.

Cięcia i montaż wiążą się z techniką filmową. Można ją rozpatrywać na trzech poziomach. Po pierwsze, opisywane przez Isera cięcia i montaż występują w obrębie poetyckiego obrazowania. Związane są ze zmianą perspektywy patrzenia, zmianą ogniskowej swoistej soczewki, poprzez którą potencjalny odbiorca mógłby „ogłądać” kolejne „kadry” utworu. I tak, w pierwszej strofie kadrowanie oscyluje pomiędzy: **planem totalnym** (1), niemalże kosmicznym (implikowany przez ciąg leksemów księżyc – ziemia – gwiazdy ogląd pozaziemski, Boski); (2) **perspektywą panoramiczną** (obraz nieba oglądanego z pozycji mówiącego), a (3) **detalem** (odpowiednik najazdu kamery w kierunku percypowanego przedmiotu – „szkłać się nisko / ziemia”). Zatem, można powiedzieć, że w inicjalną strofę wpisana została fluktuacja wyobrażeniowa, rozumiana jako nieustanne napięcie występujące pomiędzy krańcowo odmiennymi sposobami obrazowania. W pierwszej strofie Koehler zastosował technikę kontrapunktu. Skorelowany z poetycką syntaksą montaż łączy ze sobą perspektywę maksymalnej dali i maksymalnej bliży. Przejścia międzyujęciowe nie uwzględniają planów pośrednich. Powoduje to poczucie nieokreśloności opisywanej przestrzeni, która zyskuje cechy

²¹⁵ W. Iser, *Apelatywna struktura tekstów. Nieokreśloność jako warunek oddziaływania prozy literackiej*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 1 (71), s. 271.

²¹⁶ Tamże, s. 270.

poliwalentnej przestrzeni mitycznej²¹⁷, krajobrazu wewnętrznego.

Byłby to zarazem **zapis graf-fugiczny**, zapis fugicznej gry z grafiką, ze skondensowaną, ściągniętą, zredukowaną niekiedy do minimum formą wersu albo całej „strofki”²¹⁸. W kontekście ogólnych praw wierszowych takie stwierdzenie nieuchronnie prowadzi do tautologii, ponieważ „materialna nieciągłość”²¹⁹ formy, jej fragmentaryczność, podział na wersowe odcinki to integralne wyznaczniki wierszowości. Czym innym jest ten mechanizm w klasycznym trzynastozgłoskowcu, w tokach sylabicznych, sylabotonicznych, czy też konsekwentnie zdaniowych. Dopiero formalne „ogołocenie”, zespolenie wizualne śladów bohatera-wędrowca ze śladem-wersem, tożsamym ze słowami w układzie wertykalnym, słupkowym, z metaforą wizualną samej ścieżki²²⁰, tak metaliterackiej, jak i oddającej krajobraz (wewnętrzny i zewnętrzny) świata przedstawionego – dopiero taka strategia liryczna²²¹ w pełni opisuje maksymalizm projektu Koehlera, obecny zwłaszcza w tomach z lat 90. Niekiedy tok gnomiczny sprawia, że wers-słowo staje się aktorem w dramacie ciszy, a przez swój minimalizm sprowadza się do roli didaskaliów owego dramatu. Wędrowka trwa, a podmiot odciska w formie jej materialne, namacalne ślady-znaki metafizycznej obecności²²². Znamienne, że najkrótszy wiersz lat 1986 – 2019 dotyczy centrum chrześcijańskiego życia, a więc nocy Zmartwychwstania, jednocześnie zaś samej liturgii:

Deszcze przepłuczą
ziemię. Noc
zstępuje w chwale

(****Deszcze przepłuczą*, OC 175)

²¹⁷ H. Meyer, *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej*, przeł. Z. Żabicki, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3 (61), s. 254.

²¹⁸ K. Maliszewski, *Cisza świata...*, s. 112.

²¹⁹ A. Grabowski, *Wiersz: forma...*, s. 41.

²²⁰ I. Staroń, *Brudnopis Wielkiej Czołoci* (OC 464).

²²¹ E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939-1965*, cz. 1: *Strategie liryczne*, Warszawa 1982, s. 6-7.

²²² Barbara Skarga pisała: „Ślad odsyła do przeszłości, do tego, co było, ale już nie jest, przynajmniej tu i teraz. To znak fenomenu z przeszłości, czegoś, co się wydarzyło, minęło, pozostawiło jednak swoją pieczęć mniej lub bardziej wyraźną, taką właśnie, jak skorupy wykopywane przez archeologa, służące za dowód istnienia tej lub innej kultury. [...] Między śladem i tym, co zostawił, tkwi napięcie niejednoznacznego i niedoskonałego wskazania, większej lub mniejszej odpowiedniości, dystans nieraz tak odległy, że szyfr kryjący się w śladzie nie pozwala się odczytać”. Zob. tejsze, *Metafizyka obecności a metafizyka śladu*, [w:] tejsze, *Ślad i obecność*, Warszawa 2002, s. 29-31.

Wyraźne pauzy syntaktyczne sprawiają, że uwaga czytelnika przenosi się na jakości pozasłowne. Skrócona składnia wymusza lekturę kontemplacyjną, wiare w naddany sens, wyższy niżli proste wypowiedzenie. Tutaj również przejawia się jakby z Isera wzięty fugiczny kontrapunkt. Wiersz Koehlera mógłby stanowić głosę do rozważań szwajcarskiej mistyczki Adrienne von Speyr:

Kontrast pomiędzy liturgicznym przebiegiem świętej akcji a owym prawie-nic chleba i wina, które w toku akcji liturgicznej staje się rzeczą najważniejszą, sprawia, że wychodzi na jaw prawdziwe znaczenie liturgii: kult tego bycia prawie-niczym, które w uobecnieniu Pana staje się niczym-w-ogóle, pozostawiając całe miejsce Jemu, który jest wszystkim²²³

Prawie-nic wiersza zyskuje w tej optyce sens chrystologiczny. W krótszych formatach toku słowo tożsamy z wersem jest więc fugiczny, bo nie może w pełni odpowiedzieć na formę arche-wiersza, na jego usankcjonowane konwencją sposoby poetyckiego wyrazu, dla których podstawową jednostką miałyby być wers kilkuczłonowy. Gdyby specyfika składni dotyczyła w liryce Koehlera tylko wywiedzionej z myślenia gnomicznego filozofii formy, owo zagadnienie moglibyśmy wpisać jedynie jako głosę do dwudziestowiecznej księgi niewyraźności. Wiadomo natomiast, że krakowski twórca jest najpełniej człowiekiem Księgi. W wywiadzie zapowiadającym tom *Kraj Gerazeńczyków* (2017) poeta wyznawał, że codziennie przed snem czyta Biblię: „Tak radzą ważni dla mnie nauczyciele duchowi. [...] skoro co wieczór karmię się Słowem Bożym, [...] to tą księgą absolutnie świętą jest dla mnie Biblia. Żadnej innej księgi nie czytam codziennie”²²⁴. Stąd wolno przypuszczać, iż jego **opowieść milczenia**²²⁵, w milczeniu i o sensie milczenia ma głębokie umocowanie teologiczne. W tomie *Nieudana pielgrzymka* czytamy: „Teraz to już / tylko będzie / skrót” (OC 58). Jest więc miniatura poetycka niejako poezją brewiarzową, a więc skrótową (łac. *breviarium* – skrót, wyciąg), będąca często „streszczeniem modlitwy uwielbienia Boga i codziennej lektury

²²³ A. von Speyr, *Msza święta*, przeł. J. Kubaszczyk, Poznań 2018, s. 19.

²²⁴ *Jesteśmy ludem Gerazeńczyków – z Krzysztofem Koehlerem rozmawiają Anna Czartoryska-Sziler i Dariusz Kawa*, „Arcana” 2016, nr 3 (129), s. 116.

²²⁵ Jeśli szukać tutaj „brulionowych” analogii, koncepcja ta byłaby najbliższa poezji Marcina Sendeckiego, o którym Marian Stala pisał, że „podstawowym chwytem konstrukcyjnym” w jego wierszach jest „dramatyczna pauza, niedopowiedzenie, zawieszenie głosu. To, co najważniejsze, co motywuje wypowiedź, co decyduje o jej całościowym sensie, zostaje pominięte; nie poddaje się nazwaniu albo przesuwu w stronę milczenia”. Zob. tegoż, *Będzie światło, będziemy jeść ciastka*, [w:] tegoż, *Druga strona...*, s. 230.

Biblii”²²⁶. Dodajmy, że bardzo rzadko zdarza się, aby była to modlitwa wyrażona wprost. Pobrzmiewa tutaj intuicja świętego Tomasza z Akwinu: „nieskończona liczba ludzkich słów nie mogłaby wystarczająco wyrazić jednego Słowa Boga” („*Infinita enim verba hominum non possunt attingere unum Dei Verbum*”)²²⁷, co zresztą parafrazuje Ludwig Wittgenstein: „Jeśli tylko nie próbujesz wyrazić tego, co niewyraźalne, wtedy *nic* się nie zgubi. Niewyraźalne będzie bowiem – w sposób niewyraźony – *zawarte* w tym, co zostało wyrażone”²²⁸.

Pomiędzy pejzażem pasywnym a rzeczywistym. Lekcja *Stepów akermanskich*

Nokturn o incipicie ****Sam. Księżyc jest jak* skłania do szerszej refleksji nad wyobraźnią poetycką Koehlera. Majowy, 21 numer „Tygodnika Literackiego” z 1990 roku przyniósł ważny w tym kontekście dwugłos. *Poezja leksykonu* pióra Grzegorza Filipa oraz *Antygona zapracowana i śliczna* Zbigniewa Bieńkowskiego okazały się szkicami o wartości znacznie przekraczającej sytuacyjny kontekst. Co więcej zaś – wielce znamienymi dla szerszej refleksji na temat wyobraźni poetyckiej autora *Partyzanta prawdy*. Jakkolwiek w każdej z odsłon dwugłosu akcenty były inaczej rozłożone, ich paradoksalnym punktem dojścia okazała się próba uchwycenia wewnętrznej – oczyma obu recenzentów – raczej podskórnej dynamiki opisywanych przez Koehlera procesów (dla Filipa tylko formalnych, dla Bieńkowskiego również obrazowych). Istnieje więc i tutaj dwoisty stosunek do niejednoznaczności prezentowanej dykcji. Zdaniem Bieńkowskiego poeta „śledzi proces życia jak historię powstawania przeszłości”, oglądając „minione jak martwe ciało świata”²²⁹. Swoisty *danse macabre* statycznych obrazów-widokówek, masek pośmiertnych idei oraz postaci wywodzi więc recenzent ze specyficznego klasycznego odczytania formy wierszowej. W rozumieniu autora szkicu jest to przede wszystkim składnia harmonii, w której jakość, a zatem niewzruszoność rytmu odpowiada jakości, a więc niewzruszoności i nieuniknioności wypreparowanego obrazu zamierzchnego albo wciąż na nowo mijającego pejzażu. Ale właśnie przede wszystkim obrazu zamkniętego w ramach (rytmu i rymu) niczym malarskie płótno; zamkniętego,

²²⁶ S. Orkisz, „*Servite Domino!*”. *Podręcznik dla ministrantów i ceremoniarzy do liturgii w nadzwyczajnej formie rytu rzymskiego*, Kraków 2018, s. 29.

²²⁷ Cyt. za: P. Kwasniewski, dz. cyt., s. 102.

²²⁸ Cyt. za: tamże, s. 103.

²²⁹ Z. Bieńkowski, *Antygona zapracowana i śliczna*, „Tygodnik Literacki” 1990, nr 21, s. 20.

więc dającego się oglądać, przed-stawionego. Wówczas oglądane oznacza jednocześnie poddawane prawu przemijania, zmienne, będące w ciągłym ruchu, liminalne. Z jednej strony obraz zostaje przeniesiony do rzeczywistości pozaczasowej, z drugiej zaś skonfrontowany z doświadczeniem bohatera jako mroczny (mistyczny?) rewers zmysłowo doświadczanej wspianiałości egzystencji, która jawi się jako wspianiała właśnie dzięki ciągłemu przemijaniu. A zatem – pięknej katastrofie. „Cień przeszłości, cień ruiny, cień nietrwałości kładzie się na życiu jak pieszczota i pocieszenie zarazem”²³⁰. Zadziwiająca jest tym razem przenikliwość Bieńkowskiego. Przeczuwane w interpretacji z roku 1990, powróci z całą mocą trzy lata później już jako metaliteracki komentarz Koehlera. „Widziane w przelocie / Dotknięte – już zabrane” (OC 79) – czytamy w utworze *Krzysztof Kolumb dopływa do Ameryki* z tomu *Nieudana pielgrzymka*. Paradoksalnie, właśnie tutaj przecinają się nie tylko pomysły samego poety z głosami Bieńkowskiego, lecz także z krytycznymi uwagami Filipa. W pierwszym akcie dwugłosu z „Tygodnika Literackiego” czytaliśmy wszakże:

Świat Koehlera nie istnieje, póki podmiot nie zacznie zwracać nań uwagi, póki nie podniesie oczu. Autor zdaje się twierdzić, że nie ma nic poza jego kreacją. Wszystko to jest tylko pozornie sensualne, słuchowo-wzrokowo-czuciowe, pozornie, bo sensualności przeczy ogólność, bo efektem udawania, że natura badana jest tu za pomocą zmysłów, stają się wciąż te same doznania. Wciąż słyhać dzwon, grzmot, szelest liści, wciąż widać niebo, ziemię, trawy, kościół, ciągle jest dzień albo noc, sierpień lub listopad²³¹.

Podobnie mniemał i Stanisław Burkot, który dostrzegając w Koehlerowym idiomie poetykę „zużytych rekwizytów” prowadzących do „unieważnienia świata zewnętrznego”²³², mniemał, że wzorce poezji kultury „przyniosły więcej programowych zapowiedzi niż spełnień”²³³. Inaczej znane rekwizytorium interpretował z kolei Wiesław Ratajczak. W 1994 roku na łamach „Czasu Kultury” czytamy więc o języku niekiedy „pozajednostkowym” i „przezroczystym”, realizującym „ideał anonimowości”²³⁴. Z kolei Andrzej Kaliszewski pisał, że

²³⁰ Tamże.

²³¹ G. Filip, *Poezja leksykonu*, „Tygodnik Literacki” 1991, nr 21, s. 15.

²³² S. Burkot, *Literatura polska 1939-1999*, Warszawa 2002, s. 335-336.

²³³ S. Burkot, *Literatura polska 1939-2009*, Warszawa 2010, s. 349

²³⁴ W. Ratajczak, *Przerażenie i ład*, „Czas Kultury” 1994, nr 3 (51), s. 30.

wszystko to bardzo niekonkretne, wyrażane przemilczeniami, mówione jakby przez zaciśnięte zęby; pojawiają się przedmioty i sceny pretendujące raczej do roli symbolu niż kulturowego przetrwalnika: różne „szarości”, „błota”, „mierzwy”, wchodzenie na wzgórze, doganianie horyzontu, długie pola, krawędź lasu; tajemniczy „partyzant prawdy” zastępuje bibliotecznego erudyty czy neoklasycznego podróżnika po bezmiarze czasów Europy²³⁵

Jakkolwiek krytyczne uwagi Filipa (rozwinęte później przez Burkota) były przesiąknięte gorzką ironią, która *nota bene* nie dotyczyła formalnej doskonałości warsztatu poety²³⁶, ich sens sprowadzał się do jakoby nieprzekraczalnej w wierszach Koehlera opozycji pomiędzy słowem a życiem, utartą konwencją a nieprzewidywalną i niemieszczącą się w granicach wersów egzystencją, lecz także pomiędzy szeroko pojętym mimesis a niczym nieskrępowaną siłą imaginacji. Jest zresztą propozycja autora *Partyzanta prawdy* również i w tym względzie liryką na wskroś nowoczesną. Hugo Friedrich zauważał, że to właśnie w niej „Okruchy obiektywnego, normalnego świata wprowadzane są o tyle tylko, o ile poprzestają na funkcji uruchamiania przekształcającej wszystko wyobraźni”²³⁷. Jeśli nawet występuje w tej poezji „obfityść rzeczy” to „poddana [...] nowym kombinacjom sposobów widzenia i środków stylistycznych, jest tylko materiałem w mocy podmiotu lirycznego – co potwierdza zresztą zamierzoną i daleko idącą redukcję znaczeń”²³⁸. Konsekwencją tego okazuje się przedkładanie ekspresji nad temat, dlatego też „styl nowoczesnej poezji” „żywi się [...] swymi własnymi ambicjami dyktatorskimi i trwa w nierozładowanym dramatycznym napięciu między ambicjami i treścią”²³⁹. Jeśli nawet taki hasłowy dwugłos uznamy za mocno uproszczony, trudno pominąć fakt, że swoisty ciężar leksykonu form stanie się po roku 1990 powodem prawie trzyletniego poetyckiego milczenia rewelacyjnego brulionity. Stąd też pierwsi badacze dostrzegali głęboką i nowoczesną – bardziej nawet tekstową niżli odautorską – ironię w cyzelowanej frazie „zimnego” klasycyzmu, doszukiwali się tragicznej gry pomiędzy postulowanym pięknem wysłowienia, a ciągłą niemożnością jego wiarygodnego osiągnięcia, co w efekcie doprowadzi poetę do nowego, barokowo-romantycznego

²³⁵ A. Kaliszewski, „*Błądziłem po parku*”..., s. 499.

²³⁶ G. Filip, dz. cyt.

²³⁷ H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i wstęp E. Felisiak, Warszawa 1978, s. 208.

²³⁸ Tamże.

²³⁹ Tamże, s. 209.

otwarcia w 1993 roku. Niemniej wskazywany przez Filipa „leksykon”, w którym jest zamknięty „tylko wieczny, niezmienny kosmos martwych form” oraz „słowa podstawowe” zmierzające „ku istnieniu wyłącznie na poziomie pojęć, w abstrakcji”²⁴⁰, trudno pogodzić chociażby ze zdaniem Marty Wyki, która podkreślała, że „Poetyckie obrazy Koehlera są wizyjne, literackie, pełne rozmachu, malarskie, czasem nawet epickie”²⁴¹. Oczywiście barokowa zasada *concordia rerum* nie takie (a może pozorne?) sprzeczności stąpiła w jeden liryczny stop. Niemniej w przytoczonych opiniach krytyków powraca – zapoczątkowana w latach 1986 – 1990 – poetyka wzrokocentryzmu, która w tomach późniejszych, mistycznych znajdzie swój szczególny wyraz. Inną rzeczą pozostaje fakt, że ów wzrokocentryzm niejednokrotnie oznaczał dominację patrzenia oczyma duszy, moc rewelatorską i kreatorską raczej, niżli dążącą do mniej lub bardziej zobiektzywowanej deskrypcji, choć od realnego (fenomenologicznego) z pewnością się nie odżegnywał, co zaprezentujemy na wybranych przykładach.

Badanie oglądanych **liminalnych fenomenów** prowadzi do refleksji nie tylko nad istotą rzeczy samej w sobie, ale i do problematyki hermeneutycznej czy nawet teologicznej, ponieważ staje się – by użyć określenia Novalisa – próbą odczytania „boskich hieroglifów”²⁴². Tradycję tę Koehler podejmuje nie tylko za romantykami, ale także za Sarmatami, w których duchowości poeta doszukuje się specyficznego odczytania polskiego polnego pejzażu, rozumianego jako miejsce szczególnej modlitewnej wymiany i właśnie w takiej perspektywie dającego się oglądać wzrokiem również wewnętrznym, rzecz można – „słuchowym”, bo „przesiąkniętym” słowami wielu pokoleń. Korzenie staropolskiej metafizyki, w której „w rozmowy nasze / Cicho się wsącza tysiącletni chór” (*Niemcy. Bawaria*, OC 30)

tkwią w *Godzinkach*, *Nieszporach*, *Gorzkich żalach*, w potokach słów, które od wieków odbijają się od nieba zawieszono nad tym krajobrazem pełnym lip, wierz i kościołów. Odbijają się od tego szarego nieba, ale czy nie docierają nigdzie?

Jeżeli nawet zabawimy się w Pascala i orzekniemy, że nie ma nic Tam, Ponad czyli w Niebie, to wtedy na pewno jest **Tu**: a owo Tu, to setki milionów głosów, które od wieków powtarzają te same modlitwy i wierzą że to, co mówią, jest prawdą. Nawet więc, gdyby nie było Nic, to jest ogromnie wiele: setki lat wytrwałego powtarzania, które chroni. Mój Boże – kończmy tę zabawę – gdyby nawet ten głos

²⁴⁰ G. Filip, dz. cyt.

²⁴¹ M. Wyka, *Dar*, „NaGłos” 1991, nr 3 (28), s. 54.

²⁴² M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od Duchów*, Warszawa 1992, s. 118.

odbijał się od pustego nieba, to wraca Tu, a więc dociera, ogarnia, przytula i gromadzi. To jest ogromnie wiele!²⁴³

Obrazowanie ze szkicu na łamach „Frondy” jest powtórzeniem motywu z *Walety leszczyńskiej* z debiutanckiego tomu:

W wytarty nieba strzęp
Głos się dobija i powraca
W dół, gdzie królowanie echa
Z wolna, lecz ciągle się rozszerza.

(OC 39)

W późniejszym *Porwaniu Europy* czytamy: „Dźwięk wychodził z ust i / Wsiąkał jak woda wsiąka w piach” (*Bezdomność*, OC 258). Polski pejzaż składa się zatem również z modlitwy. Jest organicznym wręcz dialogiem, miejscem nieustannej cyrkulacji słów wędrujących pomiędzy ziemią i Niebem. Ma wreszcie – podobnie jak *Godzinki*, *Nieszpory* i *Gorzkie żale* – znamiona literackie, zaś dzięki ciąglemu poszerzaniu językowej mediatyzacji, staje się coraz bardziej zapośredniczony w rzeczywistości biblijnej. Każdy jego element „nasiąknięty” Słowem znaczy zatem podwójnie. Myśl ze szkicu opublikowanego w 1995 roku na łamach „Frondy”, stanowi zatem dobry komentarz do owoczesnej liryki. Tak rozumiane inspiracje skłaniają jej bohatera do jeszcze wyraźniejszego namysłu nad pozornie tylko neutralną znaczeniowo przestrzenią, w której przyszło mu wieść żywot wędrowca. Nie idzie bowiem sam, lecz ciągle stąpa po śladach Chrystusa – jak w nawiązującym do sceny z niewiernym Tomaszem, pośrednio zaś zakorzenionym w podróży do Emaus – epilogu tomu *Na krańcu długiego pola*. W nim okazuje się, że z perspektywy horyzontu bohater widziany na rogatkach pola to jakby „drugie ja”, człowiek symboliczny, prawzór oglądany na tle odwiecznego pejzażu, ale też zgoła romantyczny, wzięty z Jeana Paula „podwójny wędrowiec”, *Doppelgänger* – „widmo, zjawia osoby żyjącej (w odróżnieniu od ducha osoby nieżyjącej)”²⁴⁴, sobowtór upostaciowujący wewnętrzne ego, najskrytszą część psychiki. Po trosze zaś Mickiewiczowski zgoła duch-powrotnik:

²⁴³ K. Koehler, *W rytmie „Godzinek”...*, s. 298.

²⁴⁴ W. Kopaliński, *Doppelgänger*, [w:] tegoż, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2000, s. 1082.

Na samym krańcu
pola ogień
blask i wiatr
Przechodzień
wstąpił w las,
zaszedł mu
drogę
na krańcu pola
stopy
odciśniętej
ślad

(****Na samym krańcu*, OC 179)

Motyw sobowtóra ma niezwykle znaczenie w kontekście podejmowanej chrystoformizacji, ciągle bowiem przypomina o zagrożeniu grzechem, o tym, że nawrócenie może okazać się niedostateczne, iż wymaga prawdziwej śmierci mistycznej, śmierci dla świata. Ale też wskazuje na arcywzór, gdyż „stopy // odciśniętej / ślad” pojawia się na drodze niczym opiekuńczy anioł²⁴⁵. W aspekcie soteriologicznym nie bez znaczenia pozostaje zatem perspektywa zarysowana przez Carla Gustava Junga opisującego sobowtórność w kontekście ciemnego odbicia:

Cień jest problemem moralnym, który rzuca wyzwanie całej ego-osobowości, albowiem nikt nie potrafi uświadomić sobie cienia, nie rozwijając w poważnym stopniu stanowczości moralnej. Aby uświadomić go sobie, trzeba uznać rzeczywistość ciemnych aspektów własnej osobowości²⁴⁶.

Napotkany „ślad stopy” należy zapewne również do wędrowca stąpającego tutaj przed wiekami, którego tym razem to bohater byłby „podwojeniem”. Jest więc Koehler najpełniej piewą staropolskiego rozumienia pejzażu, osvajania go republikańską siatką pojęć, nadawania mu znaczeń kształtujących specyficznie ujmowanego ducha polskości. W ogóle nieustanna semiotyzacja krajobrazu należy do najważniejszych właściwości idiomu poety. Długie pole oraz odległa linia horyzontu to przede wszystkim wielkie metafory wolności, niepodległości poetyckiego głosu, neosarmackiej niezależności, która wymaga nieobjętych przestrzeni dla swego metafizycznego bojuwania. Jego

²⁴⁵ R. Słodczyk, *Poe a motyw sobowtóra w literaturze XIX wieku*, „Tekstualia” 2009, nr 1 (16), s. 36.

²⁴⁶ C. G. Jung, *Cień*, [w:] tegoż, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybór, przeł. i oprac. J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 65.

charakterystyka wiąże się z hermeneutyką polnego krajobrazu, który swą przestrzenną otwartością skłania do romantycznego wyzwolenia wyobraźni, ale też jest wystarczająco pojemne, aby doświadczyć prawdy istnienia, jej namacalności w smaganym deszczem, wydanym na „pastwę” przeciągów krajobrazie. Jacek Kopciński pisał zatem, że Koehler jest

poetą egzystencji i właśnie tą niewygodną ścieżką indywidualnego doświadczenia, a nie ubitym duktem tradycji, dociera do prawd i spraw ostatecznych. Zawsze „sprawdza sobą” mądrość wyuczoną, a męcząca wspinaczka, samotny rajd przez bezkresne, zamglone pola są w jego poezji metaforą egzystencji²⁴⁷.

Dlatego wędrownik po Polsce oznacza przebywanie „W domostwie nieskończonej wolności” (***)*Coraz ściślej związany*, OC 153), ale też polskość oznacza swobodę językową. Długie pole to zatem także wielka metafora samej polszczyzny. „Nieskończona wolność” językowa oczywiście nie oznacza nigdy pełnej dowolności, lecz zakorzenienie w mowie i w tradycji jej kształtowania daje niemal niespotykane w innych sztukach poczucie władania tworzywem, możliwość ciągłego dążenia do formy bardziej pojemnej, do odkrywania podbudowanych wyobraźnią nowych połączeń słownych, syntaktycznych, logicznych, których polszczyzna jest potencjalnie nieskończonym rezerwuarem. Wiąże się ono także z motywem podróży kulturowej, stąpania po stopach-śladach przodków, jest również mocno osadzone w poezji Norwida:

Kto mi powiada, że moja ojczyzna:
Pola, zieloność, okopy,
Chaty i kwiaty, i sioła – niech wyzna,
 Że – to jej stopy²⁴⁸.

Aluzyjnie przywołana *Moja ojczyzna* wieńczy nieprzypadkowo peregrynację lat 90., gdyż to w niej właśnie ogniskują się przyszłe poszukiwania twórcze. Ledwie zarysowana nuta Norwidowska zapowiada niejako zwrot ku poetyce obywatelskiej, patriotycznej, snutej na kanwie refleksji historiozoficznej, która znacząco wzbogaci idiom Koehlera w kolejnych dekadach. Zanim to jednak nastąpi, pielgrzymi bohater dotrze „na kraniec pola / stopy”, a więc – zgodnie z lekcją Norwidową – do granic ziemskiej ojczyzny, do punktu, gdzie ścieżka horyzontalnego wędrowania przecina się z wertykalną

²⁴⁷ J. Kopciński, *W silniejszej sferze bycia*, „Rzeczpospolita – Plus Minus” 2003, nr 196, s. A. 10.

²⁴⁸ C. K. Norwid, *Moja ojczyzna*, [w:] tegoż, *Poezja i dobroć. Wybór z utworów*, wybór, oprac. i wstęp M. Piechal, Warszawa 1981, s. 173.

osią jej wymiarów duchowych. Dopiero wówczas okazuje się, że „stopy okrwawione” są podstawą kolosa ojczyzny chrześcijańskiej kultury, iż „znam jej i twarz, i koronę / Słońca słońc blasku”²⁴⁹. Hermeneutyka rodzimego pejzażu prowadzi zatem ku wierze w przyszłe zmartwychwstanie, gdyż „Ojczyzna moja nie stąd wstawa czołem”²⁵⁰. Życie to *imitatio Christi* – mówi Koehlerowy bohater, ale przecież także bieg w sztafecie pokoleń, stąpanie po błotnistej ziemi pamięci zbiorowej:

Co więcej? Jaki jeszcze rozmach
można wziąć? Co więcej zobaczyć?
Teraz, kiedy jest tyle wiadome,
martwi mnie kres –

cień tego, co jest. Długi cień.
Spoczywający w grobach i wy,
cisnący się w dolinach,
zsuwających się z gór, wciąż żywi,

cóż dla was może znaczyć
koniec? Domy i kościoły,
wciąż utwierdzające niebo
nad dachami.

Siło co szczeblujesz wzwyż
nieustannie i nigdy nie ustajesz,
wy, co wznosicie oczy i ściągacie
na to, co jest, tamto wysokie spojrzenie.

Łasko wydrążająca pnie drzew,
nasycająca dusze.

[...]

(****Co więcej? Jaki jeszcze rozmach*, OC 154)

Patrząc na pola, łąki, lasy, obcuje pielgrzymi bohater z przestrzenią od wieków zadomowioną, ale też nasyconą wciąż na nowo odczytywanymi biblijnymi znaczeniami. Wówczas główną figurą retoryczną staje się hiperbola. Co więcej zaś – zawieszoną pomiędzy oglądaniem a słuchaniem, w którym pobrzmiwa dalekie echo Mickiewiczowskich wersów „W takiej ciszy! – tak ucho natężam ciekawie, / Że

²⁴⁹ Tamże.

²⁵⁰ Tamże.

słyszałbym głos z Litwy, / – jedźmy, nikt nie woła!”²⁵¹. Szczególny splot tradycji krymskiej z lozańskim motywem „wiernie odbijam” („Tę wodę widzę dokoła / I wszystko wiernie odbijam”²⁵²) daje w poezjowaniu Koehlera efekt przestrzeni pozaczasowej, dającej odczuć „wieczność”, ulegającej gwałtownej albo harmonijnej psychizacji²⁵³. W mikropoemacie *Jeżeli jest* z tomu *Partyzant prawdy* czytamy więc:

Jeżeli jest,
oddaje wciąż,
co ma,

ginie i kończy się,

otwiera wieczność
i na zawsze
trwa.

(OC 156)²⁵⁴

W *Nieudanej pielgrzymce* w aluzyjnym opisie modlitwy w Ogrójcu synestezyjny kolaż podporządkowany rytmowi otwierania i zamykania oczu tworzy mocno obrazową nad-rzeczywistość o skali przesuniętej względem zwyczajnej rzeczywistości. Niejako w myśl zasady: „Jak piszesz wiersz, to się nikogo nie boisz, jesteś panem świata”²⁵⁵.

Później chłód i
tężejące formy.
Wiatr. Brudniejąca
Czerwień

Jabłonie na tle
nieba. Mrok
jak gumka

²⁵¹ A. Mickiewicz, *Stepy akermalskie*, [w:] „Sonety” Adama Mickiewicza. Podobizna pierwodruku w 150 rocznicę 1826-176, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1976, s. 29.

²⁵² A. Mickiewicz, ****Nad wodą wielką i czystą*, [w:] tegoż, *Dzieła poetyckie*, cz. 1: *Wiersze...*, s. 368

²⁵³ M. Maciejewski, *Mickiewiczowskie czucie wieczności (czas i przestrzeń w liryce lozańskiej)*, [w:] *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu – antologia*, oprac. M. Stala, Kraków 1998, s. 235.

²⁵⁴ Ten sam przykład podaje Bałajewski. Zob. tegoż, *Mickiewicz wśród „klasycystów”, „barbarzyńców” (i innych) – na przełomie wieków*, [w:] tegoż, *Obecność romantyzmu*, Lublin 2015, s. 73.

²⁵⁵ Nowe „Dziady”. Z poetami „brulionu” Marcinem Baranem, Krzysztofem Koehlerem, Marcinem Świątlickim rozmawia Paweł Rodak, „Res Publica Nowa” 1993, nr 6, s. 11.

powoli je
ściera.

Kiedy ich
cisza tłoczy
się we
mnie.

Więc oczy
zamykam
otwieram

(****Później chłód i*, OC 62)

To kolejna lekcja Mickiewiczowych *Sonetów*, których siła tkwi „w odkryciu nowego świata wrażliwości, w ukazaniu widomych obrazów tam, gdzie dotychczas była biała ściana, [...] w usłyszeniu ciszy”²⁵⁶. Robi się ciemno, niewiele w wierszu widać, jeszcze mniej słyszać. Robi się zimno, ale też niewiele czuć owego chłodu, bo „tężeją” przecież „formy”, a więc raczej coś, niżli ktoś. Z tej ogólnej niemożności synestezji wynika przecież w końcu jakaś specyficznie pobrzmiewająca *Stepami akermańskimi* synestezja braku. Nie przypadkiem w tytule ironicznego manifestu Koehler zawarł wielce znamienne wtrącenie – *Nieudana, ach, pielgrzymka do pewnego miejsca* (OC 88), jakby sugerując, że tom powstały po lekturowym doświadczeniu *Sonetów krymskich* to jedynie marginesowa glosa do tamtej, Mickiewiczowej i bardzo udanej podróży. Bo choć widzenie obrazów jakby z lekcji *Sonetów* wzięte, to jednak bardziej pretekstowe, w myśl zasady „Jeszcze jeden pół-dezserter, / pół-lewita na wagarach” (tamże, OC 90). Zresztą na długim polu lekturowych palimpsestów „Zostało mało / śladów” (tamże, OC 89) dawniejszych peregrynacji, a poza tym

Znowu zaczęło lać i
przemakał mundur i
cała absurdalność
tej wycieczki

(tak jak u palonych
na stosie
stara wiara)
wyszła na jaw.

²⁵⁶ J. Krzyżanowski, *Dzieje literatury polskiej*, Warszawa 1982, s. 256.

Cóż miałem do roboty,
nawet z notatnikiem w ręku,
pośród wczasowiczów w oparach

nudy,
na tym szczycie?

(tamże, OC 90)

Mickiewiczowski? – moglibyśmy zapytać. Zapewne i tym również. Po trosze zatem rację miał Grzegorz Filip pisząc na łamach „Tygodnika Literackiego”, że „Wszystko to jest tylko pozornie sensualne, słuchowo-wzrokowo-czuciowe, pozornie, bo sensualności przeczy ogólność, bo efektem udawania, że natura badana jest tu za pomocą zmysłów, stają się wciąż te same doznania”²⁵⁷. A i owszem, lecz co recenzent uznał za błąd, jest od początku założoną strategią twórczą. Pozornie zatem widzimy, pozornie słyszymy, a jeszcze bardziej pozornie czujemy, ponieważ w istocie romantycznie odczuwamy, prze-czuwamy i wierzymy. Tak, to najpierw, a za nim wizja przekraczająca i prawdziwsza od rzeczywistości, „mowa głębokiego widzenia”²⁵⁸. Sytuacja liryczna odsyła więc w dwójnasób do doświadczenia mistycznego. Sam termin pochodzi od greckiego, przedchrześcijańskiego przymiotnika *mystikós* – tajemniczy, który z kolei wiąże się z czasownikiem *myô* lub *myéo* oznaczającym „zamykać oczy, aby nie widzieć; zatykać uszy, aby nie słyszeć; zasłaniać usta, aby nie wyjawić sekretu”²⁵⁹. Pierwotnie termin ów odnosił się do „celebracji misteryjnych («ta mistyka»), kiedy to osoba wtajemniczona (*mystès*) otrzymywała naukę, której nie mogła przekazać nikomu”²⁶⁰. Biorąc pod uwagę wskazaną etymologię koncepcja realizmu metafizycznego „w poetyce uwidaczniania wykracza ponad poznanie pojmowane jako odwzorowanie-przedstawienie”²⁶¹. Nie przypadkiem Piotr Śliwiński w roku 1994 na łamach czasopisma „Res Publica Nowa” twierdził, że prawdziwym bohaterem tomu *Nieudana pielgrzymka* jest „nastrój, niecierpliwość, wewnętrzne otwarcie na ów specjalny moment, kiedy objawia się to, co

²⁵⁷ G. Filip, dz. cyt.

²⁵⁸ P. W. Lorkowski, *Mowa głębokiego widzenia (wprowadzenie do spotkania autorskiego Krzysztofa Koehlera, Wojciecha Wencla, Jarosława Zalesińskiego)*, „Topos” 1997, nr 3, s. 19-21.

²⁵⁹ M. Chmielewski, *Mistyka*, [w:] *Leksykon duchowości...*, s. 536. Zob. też J. Sudbrack, *Mistyka*, przeł. B. Białecki, Kraków 1996, s. 24.

²⁶⁰ S. Ros, *Co to jest mistyka?*, przeł. A. Rachmajda, „Zeszyty Karmelitańskie” 2007, nr 1 (38), s. 106.

²⁶¹ E. Sołtys-Lewandowska, dz. cyt., s. 118.

ważne, i to, co znaczy”²⁶². Stąd w przywołanym wcześniej utworze ****Później chłód i ta* ontologiczna niemal cisza wymazywanych jabłoni, jabłoni ścieranych przez mrok, a więc uchwyconych w starciu, w walce, w barokowym bojowaniu, na które odpowiedzią może być tylko „ich / cisza”, która „tłoczy / się we / mnie” (OC 62), brudnopis, jak powiedziała by Maliszewski – „suche notatki z pola walki, martwiejące litery” symbolizujące „utrata głosu w obliczu rzeczy nie do wypowiedzenia”²⁶³. To znowuż Herbertowskie, ale już w rozumieniu, jakie znajdujemy w eseju *Delta*:

[...] w nagrodę za moje wysiłki dostawałem zaledwie coś, co można określić mianem „torsa krajobrazu”, wspaniałe, oczywiście wspaniałe fragmenty, które później bladły, i układałem je w pamięci jak widokówki, te najbardziej kłamliwe obrazki z fałszywym kolorem, fałszywym światłem, nietknięte wzruszeniem²⁶⁴.

Poetyka „torsa krajobrazu” pojawia się w Koehlerowym obrazowaniu wielokrotnie. Andrzej Kaliszewski wskazywał, że „można czytać te ciemne wiersze, przypominające nieco ostatnie tomy Wata, jako demitologizację czy rekonstrukcję toposu arkadyjskiego czy gatunku eklogi”, a tym zaś sensie nabierają znamion orfickich²⁶⁵. Stąd dalecy jesteśmy od tego, aby stwierdzić, że mówiący poniósł w wierszu porażkę w starciu z nie-wypowiedzianym „nokturnem pejzażu”²⁶⁶, w którym była „czerń dziwnie nasyciona, głęboka i dobroczynna, jak sen pełen mocy i posilności”²⁶⁷. Przeciwnie – stłoczona cisza, owo Schulzowskie niemal muzyczne odczuwanie krajobrazu – podobnie jak w *Stepach akermanskich* – daje efekt najpełniej „malarzski”, choć nie do końca obrazowy²⁶⁸, a przy tym dynamiczny, bliski ekspresjonizmowi²⁶⁹. Okazuje się bowiem, że „elementy wizualne” koncentrują się na „doznaniach podmiotu lirycznego”, przez co sugerują „sensy filozoficzne”, a zatem Koehlerowe liryki – podobnie jak *Sonety krymskie* – „można czytać jak poetycki **traktat epistemologiczny**, ukazujący «tryumf oka»

²⁶² P. Śliwiński, *Mniej, więcej, coś*, „Res Publica Nowa” 1994, nr 9, s. 75.

²⁶³ K. Maliszewski, *Krytyczna schizofrenia...*, s. 7.

²⁶⁴ Z. Herbert, *Delta*, [w:] tegoż, *Martwa natura...*, s. 89.

²⁶⁵ A. Kaliszewski, *Klasycyzujący o'haryści? O'haryczni klasycy?*, „Akcent” 2000, nr 1-2, s. 188.

²⁶⁶ B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, BN I 264, s. 258.

²⁶⁷ Tamże, s. 251.

²⁶⁸ S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001, s. 113.

²⁶⁹ Na związki obrazowania Koehlera z ekspresjonizmem zwracał uwagę już Andrzej Kaliszewski. Zob. tegoż, „*Błądziłem po parku*”..., s. 498.

i bezsilność poznania racjonalnego”²⁷⁰. Widać tu Mickiewiczowską wręcz skłonność do ujmowania rzeczywistości jako płynnej, niegotowej substancji („tężejące formy”), formy odczuwanej wszystkimi zmysłami oraz dynamicznie teatralizowanej, zjawiającej się „«czującemu narratorowi – wędrownikowi»”²⁷¹. Dążenie do przeniknięcia sfery zmysłowej prowadzi do nieustannej fluktuacji wyobraźniowej, zdradza jej akwaticzną proveniencję. Ów efekt ciągłego ruchu, a zarazem jakiegoś zastygania w ponadnaturalnej stopklatce znajdujemy już w debiutanckim tomie *Wiersze* – w utworze na poziomie graficznym nawiązującym do Herbertowskiej *Nike, która się waha*:

Chłód. Zimno. Lekki powiew, więc
chwieje się płomień. Gwiazdy.

Nieporuszone jest to, co
wyznacza ramy.

Pozór. Ramy w
ruchu

tak dostojnym

to właśnie
napęd tego
mgnienia.

(****Chłód. Zimno...*, OC)

To drżący z zimna płomień, jakby wzięty z *Pieśni o Narodzeniu Pańskim* Karpińskiego, a zdradzający oksymoroniczną, barokową proveniencję? A może już chłodny blask gwiazdy przefiltrowany przez martwiejące spojrzenie podmiotu. Śmierć czy mistyczna ekstaza, a może kolęda przy ognisku (gorejącej miłości Boga)? Skrócenie frazy zbliża ten typ wierszy Koehlera do poezjowania Norwidowego. Roman Jakobson pisząc o poetyce *Przeszłości* nazwał specyficzne stosowanie emfazy połączone z rolą deiktycznego „to”, a także „świadome operowanie sąsiedztwem dwu akcentowanych sylab wewnątrz wersu” mianem „stylu *staccato*”²⁷². Najbardziej dobitnie przejawia się on wówczas, gdy strofa „staje się szeregiem zwięzłych, ważkich, bezwzględnie

²⁷⁰ S. Wysłouch, dz. cyt., s. 113.

²⁷¹ I. Opacki, *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*, [w:] tegoż, *Odwrocona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*, Katowice 1999, s. 95.

²⁷² R. Jakobson, „Przeszłość” Cypriana Norwida, „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 2 (54), s. 456.

wrzynających się w ucho czytelnika, nieodwołalnych stwierdzeń”²⁷³. Echo frazowania Norwidowego nie pozostaje oczywiście bez wpływu na specjalne walory plastyczne strof autora *Partyzanta prawdy*. Ewokuwane obrazy i znaczenia są jakoś widzialne i dotykalne, z pewnością nieobce kulturowemu uniwersum, a jednak dalekie od liryki będącej mimetyczną rejestracją. Znowu „ścierane” niczym „Jabłonie / na tle nieba” (***)*Później chłód i*, OC 62). Maurycy Mochnacki stwierdzał z całą mocą:

Rozumując, budujemy gmach przyrodzenia i wszystkie ukazujące się w gmachu zjawiska. Prawdziwy naturalista to, co widzi przed sobą, nie bierze, nie uważa tak, jako jest, ale jako się stało; prawdziwy filozof, badacz przyrodzenia jest architektem natury²⁷⁴.

Koehler wierzy jeszcze w ową romantyczną wiarę, choć wierząc wciąż za pomocą formy wierszowej mówi „sprawdzam”, a sprawdzając wierzy tym bardziej. Stąd też wiersz okazuje się narzędziem „stawania się” owej natury, ustanawiania jej w oczach mówiącego na wzór dzieła sztuki. Niejednokrotnie szkicowa poetyka łączy się z niepewną ontologią świata-szkiwu znajdującego się na granicy dwóch pejzaży: wewnętrznego i zewnętrznego. Jest to więc rzeczywistość przesunięta, prze-rysowana, wypełniana nielicznymi plamami barwnymi („Brudniejąca / Czerwień”), pogrążająca się w mroku i wyłaniająca z nocy, „lunaryczna”²⁷⁵ niczym w utworach Romana Honeta z końca lat 90. Zarazem jednak uchwycona jednokrotnie i nieodwołalnie, epifaniczna²⁷⁶, zupełnie jak w Leśmianowskich wierszach, w których zdaniem Tymoteusza Karpowicza „wszystko, co widzimy, jest tylko raz przez nas tak widziane i widziane raz tylko, tak dla nas się uzewnętrznia”²⁷⁷. Stąd też wyobraźnia poetycka tworzy „efekt poruszonej

²⁷³ Tamże.

²⁷⁴ M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w XIX wieku*, Łódź 1985, s. 79.

²⁷⁵ K. Maliszewski, *Schylek lat dziewięćdziesiątych. „Wizja przeciw równaniu”*, [w:] tegoż, *Nowa poezja polska 1989-1999. Rozważania i uwagi*, Wrocław 2005, s. 120.

²⁷⁶ Ryszard Nycz pisał: „[...] nowoczesne epifanie są objawieniami tego, co **nie bezpośrednio widoczne** (a nie tego, co samo wprost się ukazuje), **poszczególne** (nie tego, co ogólne i uniwersalne), przygodne (nie tego, co esencjalne czy konieczne), **momentalne** (nie tego, co wieczne i niezmiennie) oraz **ucieleśnione, realnie istniejące** (a nie tego, co idealne i czysto duchowe). Poetyką epifanii nazywam [...] zespół przeświadczeń na temat specjalnego statusu i funkcji poetyckiego języka oraz reguł konstruowania artystycznej wypowiedzi, której ośrodkiem są właśnie owe „epifanie”, czyli zapisy – lub miejsca wystąpienia – intensywnych, nieciągłych, momentalnych **śladów obecności** niezwyklej wartości powszedniego istnienia rzeczy indywidualnych”. Zob. tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 89-90.

²⁷⁷ T. Karpowicz, *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*, Wrocław 1975, s. 115.

formy”²⁷⁸, zachowanej dzięki wyraźnej wersyfikacji oraz silnym działom składniowym akcentującym jednosylabowe wygłosy, jednocześnie zaś przekroczonej w sferze obrazowo-syntaktycznej (tok przerzutniowy i związana z nim transakcentuacja charakterystyczna dla realizacji rapowo-skandowanej). Słusznie zatem przy okazji licznych teatralizacji, Andrzej Franaszek nazywa pejzaż Koehlera „rodzajem sceny, na której pojawia się, zagrażające bohaterowi tych wierszy, nieokreślone do końca niebezpieczeństwo, oddawane przez powracające obrazy chłodu, niemocy, śmierci”²⁷⁹. Dodajmy, że często jest to biblijna śmierć wieczna, której protagonista obawia się bardziej niżli tej naturalnej. Nieustanne poczucie zagrożenia potęgują motywy podkreślające napięcie pomiędzy projekcją stanów wewnętrznych, a zewnętrżnością pejzażu. Wszakże częstokroć (jak we wcześniej przywołanym utworze ****Później chłód i*) rytm sytuacji lirycznej wyznacza niemal oniryczna gra pomiędzy otwieraniem i zamykaniem oczu, zatem także pomiędzy Hypnosem i Tanatosem, stale zresztą obecna w tej poezji gra **liminalnego pomiędzy**, bez której prawdziwa wiara pozostałaby jedynie martwą literą:

Wierzę: więc

pośrodku

pola. Noc

się zbliża

i oddech łapię i

ciężko stawiam

kroki.

Wierność

niezmiernie

sprawiedliwa.

Już ogłoszone

są wyroki.

(****Wierzę: więc*, OC 173)

Nie jest więc przypadkiem, że również i wiatr przybiera barwę „Brudniejąc[ej] /

²⁷⁸ Efekt ów za główną zasadę swojej poezji uznał inny twórca wierszy metafizyczno-religijnych z roczników 60., a więc Wojciech Kudyba (ur. 1965). Zob. tegoż, *Od autora*, [w:] tegoż, *W końcu świat*, Sopot 2014, s. 5.

²⁷⁹ A. Franaszek, „*Odpowiedź na śmierć*”. *O poezji Krzysztofa Koehlera*, „*Polonistyka*” 1995, nr 6, s. 407.

Czerwie[ni]” (**Później chłód i, OC 62), która jednocześnie jest chyba zachodzącym słońcem, ale i proteuszowo zmieniającym się w brudne od mroku jabłka na tle nieba, które w wielkiej fudze lat 90. powracają tutaj niczym echo katastroficznej frazy „Płonąca czerwień drzew, jak / nastroszone stopy świętych Inkwizycji” (*Jesień*, OC 7). W podobnym duchu antycypują też nawiązujący do mitu Ikara, mikroobraz straceńczej walki z nadchodzącą zagładą, będąca przecież nieuniknioną częścią kosmicznego cyklu wegetacyjnego: „Wrony ciskają / w czerwień kule / lotu” (*Jeżeli jest*, OC 155). Są wreszcie zapowiedzią Męki i Zmartwychwstania Gospodarza wyrażoną parafrazą z Pieśni nad Pieśniami, w której to krwawa oraz królewska czerwień zmienia się wprost w pasyjną purpurę:

Ten sam widok.

Ostatnia krowa

kręci się wolno

na łańcuchu. Oddalające

się kroki gospodarza.

Czerwień i

bury błękit nieba.

No i świerszcze.

Wróci. Skacząc po

tych górach. Przytuli

dźwięk. Zetrze

świerszcze, krzyki,

pieśni.

W kolorze purpury

rozmazując ostatnie

grusze i śliwy.

(*Modlitwa ostatniej krowy na łańcuchu*, OC 142)

Oprócz wersetów z Pieśni nad Pieśniami, słyhać tutaj echo proroka Izajasza, m. in. fragmentu, który ksiądz Jakub Wujek oddał słowami: „Któż to jest, co idzie uczerwiony w szatach splamionych purpurowo bardziej niż winobraniec?” (Iz, 63, 1). W mocno przesiąkniętą biblijną symboliką twórczości Koehlera także i sama brudniejsza, a więc zbrukana, grzeszna, pohańbiona czerwień jabłoni „na tle nieba”, które „Mrok / jak gumka / powoli [...] ściera”, nie jest pozbawiona wyraźnego kontekstu. W przytoczonym obrazie pobrzmiwa przecież historia upadku pierwszych ludzi w ogrodzie Eden. Tym

bardziej, że rajsko-pasyjne znaczenie drzewa (poznania dobra i zła, ale i Krzyża) wraca w tomie *Na krańcu długiego pola* w formie kontemplacji fragmentu z księgi prorockiej:

Tak: „i nasze czyny jak
skrwawiona szmata”; Izajasz,

Tak: Przeznaczeniem jest
korzeń. Niemy karmiciel.
Ostoja drzew.

(****Tak: „i nasze czyny jak*, OC 172)

W związku z tym nieoczywista, przesiąknięta stałymi, powracającymi symbolami liryczna technika Koehlera w latach 1993 – 1998 zbliża się niekiedy do obrazowania charakterystycznego dla nad-realizmu, w którym opisywane jest jednocześnie nad-, obok-, ponad-, przy-rzeczywistością²⁸⁰, widzialną, ale zarazem mistyczną, lunarną, pasyjną oraz widzianą oczyma duszy bohatera o jakże zachwianej ontologii, będącego wciąż w Getsemani, ale równocześnie tu i teraz:

Jestem, ale po tamtej
stronie. Świerszcze,
pokrwawiony księżyc,
stygająca ziemia
i cień.

Cień planety.
Pełnia.

(****Jestem, ale po tamtej*, OC 139)

Niekoniecznie chodzi też o jawne zastosowanie prawideł estetyki surrealizmu rozumianego jako określony prąd nawiązujący do myśli André Bretona, a więc opisujący „poezję alogiczną, somnambuliczną, halucynacyjną, wydobytą z głębin snu czy półsnu zgodnie z teorią Junga”²⁸¹, choć i tego nie można do końca wykluczyć. Sfera liminalnego „nad-” to domena walki tajemniczych potęg – wciąż nadchodzącego chłodu, który zmienia formę rzeczywistości, a także – wiatru i mroku. To wreszcie „liryka przeżycia

²⁸⁰ Zob. I. Staroń, *Ropiejące szuflady wspomnień. „Rozświetlona jama. Dziennik sanatoryjny” Maxa Blechera*, „Topos” 2019, nr 2 (165), s. 95.

²⁸¹ A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Warszawa 1974, s. 138.

religijnego”, nie zaś „poezja religijnych przekonań”²⁸², twórczość ciągle poszukująca, przekraczająca zastane sposoby mówienia, aby w swoistym „*melting pot*”²⁸³ odnaleźć głos właściwy sobie tylko znanemu doświadczeniu²⁸⁴, które oparte wszakże na biblijnych znakach zyskuje nieuchronnie wymiary uniwersalne. Stąd też częstokroć wierszowa syntagma dzięki działaniu arbitralnej pauzy uwypukla migotliwość świata przedstawionego, bo tylko tak oddana wielobarwność wskazuje na Stwórcę, staje się przestrzenią duchowych ćwiczeń, skłania do lektury wielokrotnej, kontemplacyjnej, czy nawet modlitewnej, w myśl zasady: „Znaleźć Prawdę. Głównie jednak Pomóc. Innej mowy nie używać”²⁸⁵. Bo nawet znany symbol poddany przerzutniowej „próbie ognia” uwieloznacznia się, otwiera przed nami nieoczywiste dotąd aspekty. Zwłaszcza zaś przerzutniowy tok epigramatu pokazuje „ruch de-negacji płótna” prezentowanego obrazu, zaś wygłosowa polisemiczność staje się formalnym odpowiednikiem Heideggerowskiej „oznaki skrytego świecenia”²⁸⁶, rewelacji jakiegoś wyższego sensu, „dźwignią transcendencji” – jak mawiała Simone Weil²⁸⁷. Jednocześnie zaś ewokuje wielki świat dany w metonimicznym przybliżeniu. W uprzednio cytowanym utworze z tomu *Nieudana pielgrzymka* przerzutnie, pauzy międzywersowe i biel edytorska – wszystko to razem sekunduje wieloznacznej składni, tworząc zapis poezji ciemnej, najdosłowniej od „tężejąc[ej] formy”, ale i od wciąż przedstawianego mroku, który nie da się przekonująco przed-stawić, ponieważ ma głębszy – duchowy charakter.

²⁸² M. Głowiński, J. Sławiński, *Poezja wobec metafizyki*, [wstęp do:] *Poezja polska okresu międzywojennego*, cz. 1, Wrocław 1987, BN I 253, s. XLIII-XLVI.

²⁸³ P. Śliwiński, *Tygiel*, „Nowe Książki” 2004, nr 1, s. 29.

²⁸⁴ Zob. J. Łukasiewicz, *Dwa języki*, [w:] „*To, co boskie, to, co ludzkie*”. *Materiały z sesji „Poezja religijna, metafizyczna, czy...?”*, red. R. Pyżalka, Wrocław 1996, s. 21.

²⁸⁵ K. Koehler, *Odpowiedź na ankietę „Świadectwa”*, „Teksty Drugie” 1996, nr 5 (41), s. 118.

²⁸⁶ Alicja Gabrysiak pisze następująco:

Ruch de-negacji płótna, heideggerowska oznaka skrytego świecenia; widzieć przez znaki, pod znakami, a nawet w znakach, jeśli tym, co się widzi, będzie od razu znaczenie, nie sam znak, wówczas to owe „pod”, „przez”, które miały pominąć znak, kierując się bezpośrednio ku temu, co znaczące, uwyraźniają mimowolnie, a nawet wbrew woli istnienia znaku, skoro mowa tu o jakimś ruchu poza, który ma omijać i pomijać, a jednocześnie daje do zrozumienia, że coś tu zostaje pominięte, opuszczone celowo.

Zob. teŹe, *Filozofia obrazu – obraz Filozofii. Przypadki Heideggera i Derridy*, Wrocław 2010, s. 10-11, przyp. 4.

²⁸⁷ J. Tomkowski, *Mistyka i egzystencja*, „Więź” 1988, nr 3, s. 79.

Kontaminacja obrazów uruchamia zatem zasób aluzji biblijnych. Albo może uruchamiać, jeśli tylko czytelnik zechce uczestniczyć w – płynącej niejako podziemnym nurtem romantycznej i mistycznej narracji. Perspektywa Ogrodu Oliwnego nakłada się na symbolikę Krzyża oraz drzewa poznania dobra i zła. W tej optyce katastroficzna, wzięta jakby z dykcji młodego Miłosza „Brudniejąca / Czerwień” kojarzy się z kroplami krwawego potu Chrystusa opisanymi w Łukaszowej Ewangelii (Łk 22, 44), a więc z rozpoczętą w Getsemani godziną panowania ciemności. Efektem jest niejednoznaczna w swej istocie wizualizacja niemożliwego, a więc wiatru. To wizualizacja głęboko metafizyczna wiatru-oddechu, wiatru-ducha, ale i Boskiego Tchnienia – Ducha Świętego. Tym tłumaczy się m. in. skrócenie frazy, ewokowanie raczej, niżli wskazywanie, mowę symboli kapitulującą przed ogromem doświadczenia duchowego, o którym pisał święty Jan od Krzyża, objaśniając fragment swojej *Pieśni duchowej*:

[...] tak jak w czasie, gdy się ludzie układają do snu, jawi się im i przstrasza ich widziadło, zwane zmorą, które ukazuje się w początkach zaśnięcia, między czuwaniem a snem, tak i tutaj daje zrozumieć, że w tym przejściu duchowym pomiędzy snem nieświadomości naturalnej i czujności i poznania nadprzyrodzonego, który to stan jest początkiem zachwyty czy ekstazy, przejmuje człowieka strach i drżenie pod wpływem widzenia duchowego, które się wtedy udziela²⁸⁸.

Przedstawiona perspektywa będzie jeszcze bardziej widoczna, jeśli zważy się na okoliczność występowania w poezji Koehlera stałego repertuaru obrazów o proveniencji biblijnej, przypominających **symbole sanjuanistyczne**. To przede wszystkim takie zestawienia jak: „Księżyc. Jęczmień. / Świerszcze” (***)*Księżyc. Jęczmień*, OC 54), „Ślepy / blask, co nie otoczy / światłem” (***)*Tarcie. Krople ciepła*, OC 56), „Ogień pochyla / wiatr” (***)*Teraz to już*, OC 58), „Chłód. Zimno. Lekki powiew, więc / chwieje się płomień. Gwiazdy” (***)*Chłód. Zimno...*, OC 60), „gaśnie / żagiew wzroku / płonie i trwa / świat” (***)*Drzewa przykryły mnie*, OC 64), „Oczy // zalepia / blask” (***)*I teraz tutaj*, OC 65), „Wiatr i życie. Lipa, / zżęte łany” (***)*Wiatr i życie...*, OC 66), „Pali się / Świat” (***)*Powstrzymywało się*, OC 69), „Ogień / a potem / dym i blask” (***)*Wierzę*, OC 176), „Śnieg, chłód. Mrok” (***)*Śnieg, chłód...*, OC 178). Słusznie zatem Arkadiusz Morawiec na łamach „Twórczości” dopatrywał się w lirycznych propozycjach Koehlera „świata zmitologizowanego”, składającego się „już nie z poszczególnych pejzaży, lecz

²⁸⁸ Jan od Krzyża, *Pieśń duchowa...*, s. 729-730.

będącą opisem krajobrazu jedyne, obejmującego całą rzeczywistość”²⁸⁹. Podobnie o *Partyzancie prawdy* pisał Wojciech Wencel:

Nie ma tu przedmiotów moralnie obojętnych, a każda rzecz wchodzi w jakąś relację z Bogiem. Ów nadprzyrodzony porządek odzwierciedla się również w świętym czasie (jako całości; drzwi do życia wiecznego stoją otworem) i przestrzeni sakralnej (spokojny rytm krajobrazów: powracające *wieże i dachy domów*, wertykalna konstrukcja wszechświata)²⁹⁰.

Od estetyzacji pejzażu do estetyzacji istnienia. Pomędzy Ingardenem i Debeljakiem, a geometrią Mickiewicza

Opisane przez Wencela światoodczucie wyrasta w znacznej mierze z panteistycznych inklinacji Mickiewicza, mocno obecnych w Koehlerowych tomach z lat 1993 – 1998, a przecież i w pozostałych okresach stanowiących znaczny komponent twórczej techniki kreowania świata przedstawionego. Jednak oprócz licznych biblijnych kontekstów wierszowa nad-sfera odsyła do kategorii doświadczenia estetycznego w rozumieniu, jakie nadał mu Roman Ingarden. Znakomitymi przykładami takiego światoodczucia są dwa liryki opisowe, które, aby lepiej unaocznić pewną poetykę, przytaczamy w całości:

Łagodne fale łąk
pałaki gór w tle.
Dęby. Lipy. Orzech.
Niebo tak blade, że

nie widać
na nim śladu
samolotu.

Upał. Wiotczeje
wiatr. Niekiedy,
bywa, że mógłbym
otworzyć ten

świat jednym
gestem, lecz

²⁸⁹ A. Morawiec, *Do źródła*, „Twórczość” 1997, nr 10, s. 97. Do pewnego stopnia owa mitologizacja była charakterystyczna dla wierszowania lat 90., choć w szerszym kontekście wynikała z odwoływania się do archetypu poety. Zob. P. Czaplinski, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s. 295.

²⁹⁰ W. Wencel, *Coraz ściślej związany z losem*, „brulion” 1998, nr 1, s. 51.

zwlekam, jak
koszykarz

przez moment
zastygły nad
zatłoczonym
podziwem powietrzem.

Zbieram siły

nucę pieśń
zwycięzców.

(****Łagodne fale ląk, OC 63*)

Tu chciałbym już stanąć. Wyżyna
układa się w romb,
dalej – dolina.

Póki w dół nie zejdziesz,
kamienie, polne kwiaty,
łany żyta,

i to, co Im zrobiłeś: szczypta
ryzyka, że jednak słuszna
była grawitacja:

wszystko ciąży ku dobru.

Równina zsuwająca
się w dół. Tajemnica:

przekształcić to, co mnie
dotyka w promień.

Wszystko ukołysane
w strugach światła.

(Do czego tu jesteś? Jeśli zrozumiesz, że do cierpienia i śmierci, od razu staniesz się lepszy i znajdziesz spokój ducha, OC 135)

Obie wizje łączy krańcowa afirmacja życia, zachwyt nad Boskim światem, którego wspaniałości nie można wszakże – poza lapidarną notatką – opisać, lecz można go przynajmniej ująć w pewnych szkicowo zarysowanych granicach. O takim typie wierszy Justyna Bajda wspomina: „Fragment pejzażu widziany jako obraz ograniczony

naturalną ramą jest tu traktowany jako przykład estetycznego zbliżenia ukształtowania przestrzeni poetyckiej do kompozycji dzieła malarskiego²⁹¹. Istotnie, wyliczeniowa składnia dąży do ekfrazy: „Łagodne fale łąk / pałaki gór w tle. / Dęby. Lipy. Orzech”. Albo do uporządkowania zgoła geometrycznego, które – niczym na płótnach abstrakcjonistów – dzięki uproszczeniu elementów krajobrazu znajdujących się w przestrzennej dali – wydobywa poza-widzialne jakości: „Wyżyna / układa się w romb, / dalej – dolina”. Analizując w wierszach Koehlera ślady poetyki lozańskiej Arkadiusz Bałajewski wskazywał, że z Mickiewiczem łączy brulionitę „szczególna wrażliwość czy też uważność na słowo”, bowiem to „z pojedynczych”, „wydestylowanych z poetyzmów słów budowany jest porządek, który odsłania to, co ważne. Afirmuje byt”²⁹². Wynika stąd ogólna zasada konstrukcyjna opierająca się na klasycystycznej z ducha geometryzacji słowa i składni, prowadzącej do alegorycznego postrzegania zjawisk, lecz symbolicznego widzenia świata²⁹³. Dlatego też Bałajewski opisując wierszowanie Koehlera sięga do wymków Mariana Stali piszącego o pejzażu nadlemańskim. Łączy więc autora *Partyzanta prawdy* z Mickiewiczem „gest wyobraźni, kreślącej linie poziomo i pionowo”²⁹⁴. W efekcie powstaje krajobraz „abstrakcyjny, zgeometryzowany, zbudowany kilkoma kreskami – lecz także bardzo konkretny, masywny, czerpiący swą jednostkowość z niepowtarzalności podmiotowego przeżycia, z samej tożsamości podmiotu”²⁹⁵. Świat przedstawiony staje się wtenczas dziełem sztuki, oczywiście Boską Księgą, ale owa Księga daje się obserwującemu składać wciąż na nowo, z przedwiecznych fragmentów komponować zupełnie nowe *par excellence* malarskie, ukształtowane zgodnie z artystyczną wolą podmiotu, uniwersum. Dopiero zaś wówczas może w pełni wybrzmieć Boża harmonia: „Jak / Flet, Boży ład / Jest martwy, Gdy grajek

²⁹¹ J. Bajda, *Poeci to są słowa malarze... Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*, Wrocław 2010, s. 159, przyp. 385.

²⁹² A. Bałajewski, *Mickiewicz wśród...*, s. 71-72. Zob. też I. Staroń, *Ścieg sensu. Międzywersy Krzysztofa Koehlera*, [w:] *Efekt motyla 3. Od teorii chaosu deterministycznego do indeterminizmu praktyki literackiej i artystycznej*, red. K. Bakula, D. Heck, Kraków 2017, s. 93-94.

²⁹³ Tamże, s. 72. Bałajewski powołuje się tutaj na rozpoznania Dariusza Seweryna uzupełniającego wcześniejsze koncepcje Zgorzelskiego. Zob. tegoż, *O wyobraźni lirycznej Mickiewicza*, Warszawa 1996, s. 76-78.

²⁹⁴ Tamże. Zob. też M. Stala, *W stronę Lemanu*, [w:] tegoż, *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków 1991, s. 24.

²⁹⁵ Tamże.

/ Przystaje go grać” (*Pochwała scholastyki*, OC 12)²⁹⁶. Pobrzmiwa tutaj romantyczna koncepcja poety jako architekta natury, ale też jej tłumacza, który za pomocą ram swojej percepcji nałożonych na krajobraz – ujawnia dotąd nieznanne – a może tylko z dawna zapomniane – treści: „Pomiędzy pręty przed-ustawnej / klatki wbudować trwożę, / Radość, moc istnienia” (tamże, OC 12). W ogóle **wyobraźnia granicy**, motyw ramy należy do stałego imaginarium Koehlera. Zauważmy jeszcze, że owo nad-przeżywanie ma wiele różnych odcieni, ściśle związanych z danym etapem lirycznej *Bildungsreise*. Czym innym wiara w nad-kreację, jakby z *Wielkiej Improwizacji* wzięte przekonanie, że „mógłbym / otworzyć ten // świat jednym / gestem”, odmiennym zaś epifania światła zalewającego pejzaż. Obie jednak służą dramatyzacji, dynamizacji, tudzież teatralizacji przedstawionego, które staje się sceną dla monodramu postaci zastygłej „nad / zatłoczonym / podziwem powietrzem”.

Stala na łamach „Tygodnika Literackiego” (1990) słusznie zauważał, że w idiomie poety „zrezygnowany spokój (spokojna rezygnacja) zmienia dotknięcie losu w doświadczenie estetyczne: doświadczenie piękna i przez piękno...”, zaś taka „**estetyzacja istnienia** chroni przed «zwycięstwem nocy», bo pozwala spojrzeć na własne życie tak, jak się patrzy na zamknięte, autonomiczne dzieło sztuki” (podkr. moje)²⁹⁷. Za tą praktyką Koehlera kryje się modernistyczne przekonanie, że „pełne człowieczeństwo można osiągnąć tylko poprzez pełną estetyzację”²⁹⁸. W tomie *Nieudana pielgrzymka* jako przykład odnajdujemy tekst wizualny, w którym dalekie echo Mickiewiczowskiej ballady *Upiór* nakłada się na charakterystyczny dla mistycznych wizji obraz walki światła i ciemności:

Wreszcie promień.
Jaskółki nabierają mocy,
osadza się we
mnie majestat:
w ginącym półmroku

resztki błota. Jeszcze
chwieje się krok, gdzieś

²⁹⁶ Pierwodruk: „brulion” 1987, nr 2/3, s. 105.

²⁹⁷ S. Barańczak, M. Stala, *Prezentacje: Koehler*, „Tygodnik Literacki” 1990, nr 3, s. 11.

²⁹⁸ W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 535.

z tyłu pozostaje dotyk,
ale już z wolna
znowu pozostaję
wydany na ziemi
obroty.

Taniec. Wir,
który spajał
rzeczy i spychał
je w dół, teraz
wznosi oczy.
Jestem. Nie mylę
się. Nade mną:
gotyk.

(****Wreszcie promień*, OC 113)

Czy bohater to Chrystus z wolna wracający do życia w poranek Zmartwychwstania? A może powstający z grobu grzechu pielgrzym, zgodnie ze stale obecną w tej liryce perspektywą chrystoformizacji? Majestat średniowiecznej świątyni oszałamia, zwłaszcza gdy wstępuje się doń wprost z zabłoconego pola bitwy, słaniając się na nogach, może nawet w przedśmiertnych drgawkach agonii. Ten stan przejściowości, życia-nie-życia, dzielą Koehlerowi bohaterowie także z protagonistami Zygmunta Krasińskiego. Marek Bieńczyk charakteryzował ich następująco:

Agonia [...] utrwała się w dziwnej przejściowości. Staje się wtedy jeszcze formą trwania, ponieważ chwila agonalna przeciąga się – jakby odnajdywała w sobie ciągle nowe zapasy czasu. Śmierć jest już co prawda w najbliższym zasięgu, ale między nią a życiem istnieje wciąż nie do końca zduszona przestrzeń, margines świata²⁹⁹.

Niemniej tajemniczy On, stając w progu kościoła, występuje w roli *Everymana*, jakiegoś nie tak dalekiego krewnego protagonistów dawnych misteriów. Jeśli bowiem Katedra była modelem świata – a była! – to ów pielgrzym przedstawia się jako model człowieka, co uwypukla jeszcze rym oddalony „dotyk – gotyk”. Ja-dotyk, ilekroć kieruję się ku Bogu, staję się jego Świątynią albo przynajmniej mogę się nią stać w przyszłości. Zauważmy jeszcze, że ramy toku graficznego, po trosze „klepsydrycznego”, przeistaczają się w wizualną metaforę człowieka jako przedwiecznej rzeźby wykutej na podobieństwo Boże, o czym świadczy umieszczenie jej na granicy przestrzeni sakralnej. Kreacja

²⁹⁹ M. Bieńczyk, *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*, Gdańsk 2001, s. 34.

bohatera jako dzieła sztuki skłania do przypuszczeń, że owa rzeźba mogłaby być przykładem barokizowania stylu gotyckiego poprzez wprowadzenie do jego wnętrza postaci zatrzymanej w dynamicznym, tanecznym ruchu, niczym w *Ekstazie świętej Teresy* Giovanniego Lorenza Berniniego, w której „światło stało się kamieniem, a kamień [...] nabrał giętkości wosku”³⁰⁰. W tańcu radosnej, mistycznej ekstazy, ale i krańcowego bólu. W wierszu postać zatem ślania się wirując w płasach, ale ślania się również z braku sił, umiera dla świata, w jakimś nieledwie *danse macabre*, o skojarzenia z którym nie trudno w świątyni gotyckiej. A może w jej fragmentarycznej – jak tok utworu – ruinie („Wir, / który spajał / rzeczy i spychał / je w dół), na progu której bohater przechodzi niemal romantyczną przemianę, porzucając „resztki błota”, aby stać się „promieniem”, uosabiającym „majestat”. Wymiar spirytualny podkreśla wreszcie obecność symbolizujących duszę jaskółek „nabierających mocy”, tradycyjnie wiązanych z funkcją przewodniczek na drodze do Hadesu, ale też z wiosennym odrodzeniem i zmartwychwstaniem. Piotr Śliwiński tę wersję romantycznego klasycyzmu spod znaku metafizycznej tradycji Mickiewiczowskiej (nie tylko religijnej) obieranej przez poetów lat 90. nazwał „KATEDRĄ” stojącą „na przecięciu czasów”, będącą „miarą, wzorem, normą, autorytetem, dogmatem”, tą która „stanowi najwyrazistsze wyzwanie rzucone współczesności ogarniętej radośnie nihilistyczną anomią”³⁰¹. Zdaniem badacza bywa ona również

metaforą wyobraźni, artystycznego maksymalizmu i misterium estetycznej przemiany tego, co trywialne i subiektywne, we wszechogarniające, zwycięskie piękno. Oznacza tryumf poezji nad niewiarą w perspektywy literatury natchnionej i zbawczej oraz filozofią „wyczerpania” metafizycznych potrzeb człowieka. Daje schronienie pojęciu epifanii i solidarności. Rozwiązuje język, uwalnia wzruszenia³⁰².

W tak rozumianej KATEDRZE zrazu bowiem pozornie nieznacząca jakość obserwowanego krajobrazu wywołuje u sporządzającego liryczną notatkę niezwykle, niemal mistyczne, podniecenie. Następnie zaś wyrywa bohatera z „«normalnego» toku jego przeżyć i czynności wobec przedmiotów otaczającego [...] świata realnego”³⁰³. Krańcowe zadziwienie Koehlerowego nadwrażliwca ujawnia kolejne etapy

³⁰⁰ M. W. Ałpatow, *Historia sztuki*, t. 3: *Renesans i barok*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1983, s. 153.

³⁰¹ P. Śliwiński, *Albo Mickiewicz*, [w:] tegoż, *Przygody z wolnością...*, s. 217.

³⁰² Tamże, s. 218.

³⁰³ R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1957, s. 123.

skomplikowanego przeżycia, „zakochania”³⁰⁴ w percypowanej wszystkimi zmysłami rzeczywistości, ale poprzez nią także w przemierzającym ją Oblubieńcu, co pośrednio odsyła po raz kolejny do perspektywy Pieśni nad Pieśniami. Sam Ingarden wyróżniał następujące fazy doświadczenia estetycznego, „zakochiwania” się w dookólnym a krańcowo odczuwanym:

- a) emocjonalne i na razie wciąż jeszcze zarodkowe bezpośrednie obcowanie z doznawaną jakością,
- b) pewnego rodzaju głód posiadania tej jakości i pomnożenia rozkoszy, którą nam zapowiada jej naoczne posiadanie, c) dążenie do nasycenia się jakością, do utrwalenia jej posiadania³⁰⁵.

Przywołując myśl Ingardenowską nieuchronnie zbliżamy się do ważnego faktu historycznoliterackiego opisującego splot poetyk doby dziesiątej dekady ubiegłego wieku. Nie wydaje się zatem przypadkiem, że praca nad zbiorem *Nieudana pielgrzymka* przebiegała na początku lat 90. niemal równoległe z lekturą tomu *Słownik ciszy* (1992) słoweńskiego poety Aleša Debeljaka. Ówczesny doktorant krakowskiej polonistyki był wyraźnie zafascynowany liryką urodzonego w Ljublanie twórcy. Nie tylko bowiem zadedykował mu wiersz o incipicie ****Powoli zapada zmierzch* (OC 111-112)³⁰⁶, lecz także napisał recenzję polskiego przekładu jego cyklu. Co ważne, opublikowany w 1993 roku na łamach „Dekady Literackiej” szkic *Widokówki znad krawędzi* możemy traktować po części jako metaliteracki autokomentarz. W słowach Koehlera na temat poetyki dwa lata młodszego kolegi ze Słowenii pobrzmiwają wyraźnie echa własnej dykcji. A przynajmniej mogłyby pobrzmiwać, ponieważ pod wieloma względami łączą autora *Partyzanta prawdy* z Debeljakiem szczególne powinowactwa wyobraźni:

Oto obraz otwierający tom: w zasadzie wszystko jest na miejscu: poetycki opis rzeczywistości, lecz jednocześnie, jakieś mocne dążenie do większego jeszcze zgłębienia chwili, do wyssania jej, do zbadania wszystkich jej pokładów. Obraz zatem jest bardzo statyczny, nieruchomy, ale wewnątrz kipi on energią: jest okiełznanym ruchem³⁰⁷.

Co więcej, zdaniem Koehlera mistyczna struktura utworów Debeljaka „leży pod «obrazem»”, który ową tajemnicę „przykrywa i zasłania”, odsuwa, aby wkroczyć

³⁰⁴ Tamże.

³⁰⁵ Tamże, s. 121.

³⁰⁶ Co więcej, koda tego utworu jest parafrazą z wiersza Debeljaka przytoczonego na łamach „Dekady Literackiej” – „Wiele śmierci powoli w / nim się zbiera” staje się u Koehlera frazą: „«coraz więcej śmierci / w każdej z nich się zbiera»” (***) *Powoli zapada zmierzch*, OC 112).

³⁰⁷ K. Koehler, *Widokówki znad krawędzi*, „Dekada Literacka” 1994, nr 7 (67), s. 9.

w „jakąś nie istniejącą pod zmysłowym rzeczywistość”³⁰⁸. Ciągłe od-syłanie, nieustanna ewokacja to wszakże cechy widzenia fugicznego. Zupełnie jak w – będącym częścią „kolejowej” narracji – wierszu *Rokiciny*, w którym szczególna dynamika przedstawienia jest przecież wynikiem synkopowej składni, nie zaś samej immanencji krajobrazu.

Rokiciny.
W topole
wdziera się
wiatr.
Szelest.
Ludzie przy
budowie.
Widzę to z
okien pociągu.
I nie wiem,
co to znaczy,
że zaraz
mnie tu nie
będzie.
Wszystko
Wygląda,
jakby
przeglądało
się we mnie

(OC 74)

Siłą tego typu Koehlerowych miniatur jest paradoksalna konstrukcja, trudna do uchwycenia w lekturze momentalnej, frapująca, jednocześnie zaś organicznie związana z treścią „strofy bakowskiej”. Marian Stala w 1987 roku na łamach „brulionu” określił tę technikę liryczną mianem nazywania „sytuacji duchowej poprzez skrótowy, zestawiony z nią obraz, mieszczący się w obrębie jednej frazy – co daje w efekcie styl gnomiczny prawie, esencjalny, bliski uchwycenia świata i postawy wobec niego w postaci poetyckiej definicji (*śmieszna wierność niemożliwym celom*)”³⁰⁹. W wypadku widokówki *Rokiciny* owo zestawienie zasadza się dodatkowo na specyficznej delimitacji. Jest ona poczwórna:

³⁰⁸ Tamże.

³⁰⁹ T. Nyczek, J. Krzos [M. Stala], St. B. [S. Balbus], *Pogodne requiem* [trójgłos o poezji K. Koehlera], „brulion” 1987, nr 2/3, s. 109-110.

(1) **graficzna** – wertykalny kształt staje się korelatem zarówno przemierzonej drogi, jak i wizualną metaforą życia jako podróży pociągami; (2) **składniowa** – naprzemiennosc równoważników oraz zdań imituje rytm podróży, zupełnie tak, jakby poszczególnym stacjom odpowiadały wypowiedzi zawężone do jednego słowa, zaś samej peregrynacji sekundowały zdania z osobową formą czasownika; (3) **kompozycyjna** – wiersz wzorem sonetu dzieli się na część opisową oraz refleksyjną, które łączy wtrącenie na prawach pytania retorycznego – „I nie wiem”; na „obrys”³¹⁰ sonetu nakłada się architektonika wynikająca z instrumentacji opartej na bliskich oraz oddalonych współbrzmieniach, takich jak: „Rokiciny – przy”, „**nie** wiem – **mnie** tu **nie** – we **mnie**”, „**budowie** – **wiem**”; (4) **prozodyczna** – przy bardzo skróconych wersach do rangi dominanty urasta arbitralna pauza konstytuująca rytm, zaś transakcentuacja wzmacnia wygłosowe leksemę monosylabowe. Podobnie działają inne, „wyciągnięte do góry jak gotyk”³¹¹, wertykalnie ukierunkowane wersy:

Droga, jak
fala, wzgórze,
słowa

wiatr
chwieje
korony
drzew –

już bez
szczeliny
dłużej.

Wiatr,
na ostatek,
wiatr kroi
te słowa

w sylaby,
tak samo
droga żłobi
wzgórze
w ślady.

³¹⁰ Z. Guty, *Sonet w poezji polskiej po 1956 roku*, Lublin 2017, s. 157-158.

³¹¹ M. Cyranowicz, dz. cyt., s. 155.

Wiersz wygląda na głosę do Janowej Ewangelii, w której czytamy: „Wiatr wieje, gdzie chce. Szum jego słyszysz, lecz nie wiesz, skąd przychodzi i dokąd zmierza. Tak samo bywa z każdym, kto się z Ducha narodził” (J 3, 8). Tym razem pierwiastek chrystologiczny łączy się z pneumatologicznym, choć kierunek pozostanie ten sam – budowa nowego człowieka. Warto dodać, że zadanie przemiany etycznej mówiący bohater wiąże z przemianą poetyki, ze swoiście, bo mistycznie pojętą estetyzacją pejzażu, takim ukształtowaniem wierszowej miary, aby nowa forma odpowiadała przesłaniu wiatru-Ducha. Ów formalno-obrazowy konglomerat mający sam w sobie uczynić z wiersza utwór *par excellence* „kolejowy”, „poklatkowy”, powraca zresztą w twórczości Koehlera jeszcze kilkakrotnie. Wzorem mistyków odkrywa więc bohater, że sam również jest lustrem, w którym przegląda się rzeczywistość, gdyż został stworzony na „obraz i podobieństwo”. Patronuje temu, ale i wcześniejszym wierszom dystych *Mikrokosmos*, *mikrobiblia* zapisany w *Zdaniach i uwagach z dzieł Jakuba Bema, Anioła Ślązaka (Angelus Silesius) i Sę Martena*: „Ciało jest małym światem; dusza książką małą, / W której spisano wszystko, co się w świecie stało”³¹². Bywa zatem wyobraźnia brulionity wyrazicielką także romantycznych związków odpowiedniości³¹³. Pobrzmiwa tutaj myśl Emanuela Swedenborga, który pisał o „odpowiedniości rzeczy zmysłowych z naturalnymi”, „naturalnych z duchowymi”, „rzeczy duchowych z niebieskimi”, zaś tych ostatnich z „Boskością Pana”; „Stąd też jest taka kolejność odpowiedniości od Boskości aż do ostatecznej, najniższej, rzeczy naturalnej”³¹⁴. Obraz duszy przegląda się w pejzażu i odwrotnie, zaś miejscem tego zbliżenia okazuje się poezja³¹⁵, pełniej zaś ta, która swą łamaną frazą skłania do nieoczywistego dialogu, do ćwiczeń wyobraźni, kontemplacji wersu jako niemal organicznego znaku walki liter-pamięci oraz edytorskiej bieli-zapomnienia:

³¹² A. Mickiewicz, *Zdania i uwagi z dzieł Jakuba Bema, Anioła Ślązaka (Angelus Silesius) i Sę Martena*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. 1, cz. 3: *Wiersze...*, s. 34.

³¹³ M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 260.

³¹⁴ Cyt. za: K. Biliński, *Utwory mistyczne Adama Mickiewicza*, „Czasop. Zakładu Nar. im. Ossolińskich” 2000, z. 11, s. 45.

³¹⁵ Zob. S. Sawicki, *Sacrum w literaturze*, [w:] tegoż, *Poetyka. Interpretacja. Sacrum*, Warszawa 1981, s. 190.

Teraz to już
tylko będzie
skrót. Nocą –
pociągi przebijają
się przez tunel
mroku. Świerszcze
zamierają
nad ranem.
Ogień pochyla
wiatr. To,
co się dzieje,
trwa jak
znak. Tylko
ja chylę się
i pochylam
nad zapominaniem.

(****Teraz to już*, OC 58)

W wierszu, w którym występuje polifonia przenikających się języków³¹⁶, zawieszonym pomiędzy tym, co mówione, a tym, co pisane³¹⁷, bohater przeżywa *katharsis*. Ów pitagorejski niemal stan „nieważkości” jest wynikiem rytmu, w którym zjawiają się kolejne kadry-wersy, fragmentaryczne widokówki („z tego świata” – by odwołać się do tomu Barańczaka, kolejnej lektury formacyjnej Koehlera) przeskakujące za oknem w takt stukotu pociągu, jak w przytoczonym uprzednio utworze *Rokiciny*. „Wszystko / wygląda / jakby / przeglądało / się we mnie” (OC 74) – czytamy, gdzie indziej zaś: „Żywe kolory liści: nieskończoność / już tu nas dotyka” (***)*Dwie smużki dymu*, OC 152). Dzieje się zatem tak, jak w kontemplacji estetycznej w ujęciu Pitagorasa. Oto człowiek oddala się „od praktyczności codziennego życia”, skupia „na danym przedmiocie”, wypełniając się zupełnie oglądanym zjawiskiem, wreszcie zaś „staje się

³¹⁶ E. Dąbrowska, *Tekst artystyczny między stylami i gatunkami (genologiczne „silva rerum” nowej i najnowszej literatury polskiej*, „Przestrzenie Teorii” 2006, nr 6, s. 71.

³¹⁷ J. Grzenia, *Język poetycki jako struktura polifoniczna (na materiale poezji polskiej XX wieku)*, Katowice 1999, s. 35.

zwierciadłem rzeczy, ztraca poczucie własnej osoby i wchodzi w stan «nieważkości», bierności i bezinteresowności»³¹⁸. Jak w kodzie jednego z liryków z *Partyzanta prawdy*:

Nie oddycham. Milczę.

Nie oddycham. Wsuwam but

w strzemiona powietrza.

(****Sam. Księżyc jest jak*, OC 145)

Owo wierszowe „prawie nic”, jakby z „kolejowych”, spod znaku *Rokicin* wersów wzięte, w utworach z lat 1993 – 1998 zupełnie jak u Debeljaka dąży do „wysiania” zjawiającego się oczom bohatera momentu, do uchwycenia sfery nad-obrazu, ponad-rzeczywistości, zasady organizującej dany wycinek oglądanego świata; do **estetyzacji kluczowej formuły** otrzymanej w jakimś niezasłużonym darze („Wszystko ukołysane / w strugach światła, *Do czego tu jesteś...*, OC 135), niczym lustrzane odbicie, wanitatywne memento dla uładzonych, gotowych języków, zachęta do ujmowania tegoż świata w ramach zapisu-notatki, nie zaś kreacji-opisu, wreszcie zaś – próba uchwycenia momentu hierofanii³¹⁹, sedna, sensu, wymiaru *sanctum* wyrastającego z wiary w prawdę objawioną³²⁰ wskazującą na osobowego Stwórcę. Sens to zatem szczególny, bo obecny nie tylko w naturze odczytywanej jako Księga zapisana przez Boga („czytajac świat / czyta się jego Twórcę, / który nad nim trwa?”, *Modlitewne uniesienia*, OC 201) – „Makrobiblia” – lecz także ten potencjalnie obecny we mnie – w „Mikrobiblii”³²¹, w lirycznym „ja”, spowinowaconym z linią lozańską. Lustro znad Lemanu obecne jest zresztą nie tylko w pamiętnych *Rokicinach*, ale daje odnaleźć się również w wersach z czasopism:

Długo czytałem odrywając

oczy od liter tylko

³¹⁸ M. Krupa, *Duch i litera. Liryczna ekspresja mistycznej drogi świętego Jana od Krzyża w polskich przekładach*, Gdańsk 2011, s. 23.

³¹⁹ Zob. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966, s. 17.

³²⁰ Zob. A. Pospieszalski, *Sacrum i sanctum*, „Aneks” 1983, nr 29-30, s. 97-107; Z. Zarebianka, *O poezji religijnej i sposobach jej badania*, „Roczniki Humanistyczne” 1990, t. XXXVIII, z. 1, s. 27; tejże, *Poezja wymiaru sanctum. Kamińska, Jankowski, Twardowski*, Lublin 1992, s. 7-12; S. Sawicki, *Metafizyczne – sakralne – religijne w badaniach literackich*, [w:] *Tkanina. Studia, szkice, interpretacje*, red. A. Węgrzyniak, T. Stępień, Katowice 2003, s. 188-193.

³²¹ S. Balbus, *Poezja w czasie marnym. O metafizyce i historiozofii poezji Tadeusza Nowaka*, [w:] T. Nowak, *Modły jutrzenne – modły wieczorne*, S. Balbus, *Poezja w czasie marnym*, Kraków 1991, s. 145.

po to, by objąć wzrokiem
sosnę, ale
nie jestem pewien czy
nie było odwrotnie:
czy sosna, lekko schnąca,
nie obejmowała
mego wzroku łagodnym trwaniem³²².

W *Lekcji przyrody*³²³ z *Nieudanej pielgrzymki* znajdujemy kolejną, utrzymaną w tej poetyce, próbę estetyzacji istnienia:

Blisko. Horyzont to
wzgórza, białe od
żaru, bliżej –

fragment wieży
z resztką zegara,
łąka w falach i las,
co ją trzyma
w barach.
To ramy.

Do pejzażu
przyłącza się wiatr.

Wyobraź
sobie przerębel.

To ramy.
Wewnątrz
jest to,
co trwa.

(OC 72)

Charakterystyczna zmiana perspektywy obrazowania przypomina kadrowanie filmowe znane chociażby z *Prowincji noc* Józefa Czechowicza:

³²² K. Koehler, ****Ach, więc pomiędzy myślą*, „Arcana” 1998, nr 2 (20), s. 115.

³²³ Analiza i interpretacja tego wiersza stanowi fragment wcześniejszego szkicu. Zob. I. Staroń, *Fenomen pejzażu. O hermeneutyce granicy w poezji Krzysztofa Koehlera*, [w:] *Między czasem a beczasem*, red. B. Kuklińska, M. Gudowska, Lublin 2019, s. 187-189.

na wieży furgotał blaszany kogucik
na drugiej zegar nucił
mur fal i chmur popękał
w złote okienka
gwiazdy lampy³²⁴

Na poziomie czysto obrazowym Czechowiczowskim detalom, a więc „kogucik[owi]” i „zegarowi”, odpowiada w wierszu Koehlera „fragment wieży / z resztką zegara”. W obu przypadkach domniemana perspektywa postrzegania opiera się na grze planów: mikro i marko, a nawet planu panoramicznego, tudzież totalnego, wręcz boskiego (poprzez odwołanie do motywów nieba czy też gór). W utworze lubelskiego katastrofisty symptomatyczny byłby chociażby wers, w którym lustrzane odbicie odsyła wręcz do powidoku („w złote okienka / gwiazdy lampy”). U Koehlera natomiast krótka, rwana fraza, wyraziste intonacyjne, a także wyobrazeniowe retardacje wpisane w tok wierszowy to istotniejsze wyznaczniki formalne oddające momentalność i nieciągłość poszczególnych wygląków, swoistych filmowych klatek. Obrazy, które pojawiają się w kolejnych „ramach” mają często antynomiczny charakter. I tak w pierwszym wersie widzenie perspektywiczne zostaje osłabione, ponieważ „Horyzont” znajduje się „Blisko” obserwującego. Plastyczność polega przede wszystkim na zatarciu granicy pomiędzy sztuką a naturą. Oglądanie pejzażu od góry, od tła, które, biorąc pod uwagę kolejność patrzenia, staje się planem pierwszym, to ważny koncept malarski, w pewnym sensie sugerujący brak iluzyjnej głębi obrazu. Co więcej, niejednoznaczność oglądu uwypuklają zarówno instrumentacja głoskowa i współbrzmienia („Blisko. Horyzont to / wzgórze, białe od”), jak i przywołana wprost sytuacja częściowego oślepienia obserwatora. Chodzi o frazę „białe od / żaru”, która pod względem logiczno-składniowym odnosi się oczywiście do obserwowanych na horyzoncie wzgórz. Jednakże oddzielona od reszty wypowiedzenia przecinkami, dodatkowo zaś przedzielona przerzutnią, nabiera charakteru metaliterackiego i odsyła do poetyki krajobrazu mentalnego. To, co wewnętrzne jest w wierszu również kwestią charakterystycznego rytmu, będącego najpełniejszym znakiem nie tylko obecności podmiotu, ale i jego twórczej mocy. To bowiem od kolejności poszczególnych spojrzeń zależy kompozycja malowanego *hic et nunc* pejzażu. Już w pierwszej strofie ujawnia się wyrazista delimitacja oparta na krótkich całościach

³²⁴ J. Czechowicz, *Prowincja noc*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. T. Kłak, Wrocław 1970 BN I 199, s. 30.

semantycznych połączonych ze sobą asonansami albo konsonansami. Zostaje następnie jeszcze uwypuklona lapidarnym refrenem („To ramy”). Już forma wiersza staje się zatem korelatem wiatru. Pseudonimizacja wspomnianego zjawiska jako tajemniczego „tego”, „co trwa” „Wewnątrz” ram pejzażu, a więc okazuje się właściwym bohaterem, odsyła do biblijnej anemografii, w myśl której to właśnie wiatr jest znakiem Ducha Świętego.

Rzeczy same w sobie, czyli paradoksy niemożliwego jako podnieta twórcza

Na przykładzie „mikrokosmicznych” utworów najpełniej uwidacznia się szczególna zdolność ujmowania kluczowego czworokąta nowoczesnej liryki, a zatem relacji „ja – świat – język – wiersz”³²⁵. W 1994 roku na łamach „Nowego Nurtu” Koehler określił zresztą samo poezjowanie mianem działalności poznawczej³²⁶. Pogląd to oczywiście nie nowy, jednak w okresie dziesiątej dekady wyrażał, w ówczesnych dążeniach twórcy, szczególny splot obecny w tradycji spod znaku wierszowania widzianego jako *locus mysticus*³²⁷, powracającego zresztą i w tomach późniejszych. W nim przenikają się pierwiastki barokowej metafizyki z afirmacją tajemnicy doby Słowackiego:

Poznanie mistyczne ma oparcie w romantycznej koncepcji geniuszu, w romantycznej koncepcji poznania świata na drodze samopoznania człowieka, w romantycznym przekonaniu o możliwości dotarcia w natchnieniu twórczym do niepoznawalnych intelektem [...] rzeczy samych w sobie³²⁸.

Oczywiście romantycznie nastawiony Koehlerowy obserwator – jak każdy wielki poetycki neurastenik – dąży do owej istoty, ba! – nawet niekiedy w utopijną możliwość osiągnięcia jej wierzy, wierząc zaś wie, że w drodze, którą podjął: „ważny jest tylko ruch” (*List do PI*, OC 125), „Ruch jest spełnieniem męstwa” (*Szrapneli pieśń zwycięska*, OC 232), „To wszystko. Tłumaczy. To Znaczy / ten ruch” (*W dół*, OC 394); ufa, iż ten

[...] nieustający przelew na konto w
alchemicznym złocie; bezmierna kontrabanda –

³²⁵ P. Michałowski, *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*, Kraków 2008, s. 14; R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 59.

³²⁶ *Poezja jest poznawaniem świata. Z Krzysztofem Koehlerem, poetą, nie tylko o poezji – rozmawia Rafał Rżany*, „Nowy Nurt” 1994, nr 18, s. 11.

³²⁷ M. Krupa, dz. cyt., s. 13.

³²⁸ M. Saganiak, *Mistyka i wyobrażenia, Słowackiego romantyczna teoria poezji*, Warszawa 2000, s. 104.

że ten wiatr, ta niepokojąca ruchliwość, to
jednak nie na przemiał. [...]

(*Krzysztof Kolumb dopływa do Ameryki*, OC 79)

Wierzy w ową „ruchliwość”, podejmując

Kolejne powtórzenia: aby nazwać, określić

Porównać czy też zrównać ze sobą rzeczy.

Maszyneria wprawiona raz w ruch: nie umkniesz

Mi, obejrzę cię czyli zatrzymam. Uśmiercające kąsanie.

Póki nie dotknę nie uwierzę. Nie uwierzę póki

Nie zacisnę obręczami pojęć. [...]

(****Jak wyrywane zielsko z korzeniami*, OC 322)³²⁹

Wówczas utopijny pęd ku rzeczom samym w sobie pozwala na chwilę momentalnej epifanii, kiedy „Rzeczywistość / układa się / we wzór” (***)*Rzeczywistość*, OC 57), choćby i owa epifania była li tylko początkiem kolejnego dążenia, którego nie jest w stanie zaspokoić żaden wiersz. Ruch to wreszcie tak eksponowana przez Eliota Boska, biblijna przyczyna³³⁰. Pobrzmiwa też w przytoczonych frazach niejako echo Cassirerowskiej funkcjonalnej definicji człowieczeństwa, w której nacisk kładzie się na pracę, działanie łączące ze sobą język, sztukę, mit oraz religię³³¹. Dlatego też w Koehlerowej poezji panuje niepodzielnie ruchomy podmiot³³². Celem jego podróży nie jest zatem niedocieczona szansa dotknięcia rzeczy samej w sobie, lecz – jak w Schulzowej parafrazie *Króla Olch* Goethego – znajdowanie się „ciągle w drodze, w nieustannej wędrówce przez nieskończone przestrzenie nocy”, bowiem

W tej historii czas nic już nie zmienia. W każdym momencie przechodzi ona właśnie przez gwiazdne horyzonty, właśnie mija nas wielkimi krokami i tak już będzie zawsze, wciąż na nowo, gdyż raz wykolejona z torów czasu już stała się niezgruntowana, bezdenna, przez żadne powtarzanie nie wyczerpana³³³.

³²⁹ Pierwodruk: „Zeszyty Karmelitańskie” 2009, nr 3, s. 114-115.

³³⁰ K. Alchinowicz, *Droga wyobraźni*, „Twórczość” 2017, nr 9, s. 113.

³³¹ E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1977, s. 153.

³³² Zob. M. Urbanowski, „Partyzant prawdy” *Krzysztofa Koehlera*, „Arcana” 1997, nr 4 (16), s. 150.

³³³ B. Schulz, *Wiosna*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 162-163.

Nie jest to zresztą analogia li tylko strukturalna, lecz także i wyobrazeniowa. O życiu jako nieustannej peregrynacji „przez gwiazdne horyzonty” czytamy w bardzo metaliterackim wierszu z tomu *Od morza do morza*:

Wyliczanka nie dotyczy mnie
Wędruję wiecznie po rżysku
Wiecznie widzę gwiazdy
Na czarnym stosie nieba:
Wenus, Kasjopeja

A tam Wielki Wóz [...]

(*W drodze do pieca ognistego*, OC 297)

Bohater zatem, by pominąć pośrednictwo świadomości wyrusza nawet na pole, do krajobrazu pierwszego, elementarnego, archetypowego, zarazem jednak symbolicznego – w rozumieniu, jakie nadał temu pojęciu Ernst Cassirer – a więc uwikłanego w nieprzekraczalne aporie. Na owym polu „każdy nasz kolejny krok jest kolejnym tworzeniem symboli i rozszerzaniem tylko tej bariery, która uniemożliwia nam stanięcie twarzą w twarz ze światem niesymbolicznym”³³⁴. W utworze *W drodze do pieca ognistego* widzimy już nie gwiazdy na niebie, lecz gwiazdy „Na czarnym stosie nieba”, zupełnie tak, jakby peregrynacja sama układała się w ciąg asocjacji³³⁵, przeistaczała się w konstruowaną *ad hoc* katastroficzną fabułę, o proweniencji przedwiecznej, wzorcowej, mistycznej, odsyłającej do grzechu pierwszych rodziców, wygnania z Edenu, następnie zaś do następstw upadku, który każdorazowo naznacza jednostkowe oraz uniwersalne dzieje. Natura momentalnie staje się również – choć nie wyłącznie – *theatrum* kultury, *factum humanum*³³⁶, które stawiając zaporę dla jedni słowa i rzeczy, jednocześnie zmienia się – poprzez swoje ograniczenia – w najsilniejszą podnieętą twórczą, w bitwę pejzaży – zewnętrznego i wewnętrznego. Świadczy o tym wreszcie obrazowanie na wskroś katastroficzne, korzystające z motywu granicy jako linii frontu. Konflikt wewnętrzny odpowiada w takim wypadku barokowemu toposowi „bojowanie – byt nasz podniebny”. **Nowelka-ilustracja** opiera się na mocno ekspresywnych motywach takich

³³⁴ H. Buczyńska-Garewicz, *Znak i oczywistość*, Warszawa 1981, s. 36-37.

³³⁵ Zob. M. Heidegger, *Język*, [w:] tegoż, *W drodze do języka*, przeł. J. Mizera, Warszawa 2007, s. 9.

³³⁶ H. Buczyńska-Garewicz, dz. cyt.

jak: gwałtowna zmiana warunków atmosferycznych, czerwona poświata, otwarte pole albo zamknięte niebo; rozdierająca się tkanina czy też konnica odsyłająca do jeźdźców Apokalipsy, co pośrednio wskazuje na perspektywę eschatologiczną:

Chmury, jakaś
oszałała liczba chmur
doprowadzonych do kresu.
Suną jak polska jazda
pchając nisko niebo,
od południa
rwąc horyzont;

Nadchodzi chłód

(****Chmury, jakaś*, OC 177)

Przestrzeń zmienia się wówczas w miejsce potyczki, zaskakujące celnością skojarzeń, bogactwem obrazów; w paradoks, zgodnie z którym żyjemy nie „tylko tu i teraz, ale także tam i wówczas”, „w owym świecie zagospodarowanym i zaludnionym przez zmarłych i przez przedmioty kultury”³³⁷. Jako autokomentarz, zawierający jednocześnie hermeneutykę polskiego polnego pejzażu, niech posłuży wyimek z *Palus sarmatica*. W nim pod hasłem *Adwent* Koehler pisze m. n.:

Kiedy patrzę na te szerokie sarmackie włości, zamglone, pełne nabrzmiątych mroczną wodą rzek i rzeczek, przypominają mi się zawsze nowele Żeromskiego i odżywa – jak jakieś wspólnotowe wspomnienie – melancholia, którą zapisała w sercach i umysłach historia pomieszana z codziennością życia dworskowego po hekatombie 1863 roku³³⁸.

Jest więc najpełniej Krzysztof Koehler **poetą „polnym”** i polskim, piewą polowego obrazu kraju symboli, lecz także pejzażu duszy w jej najgłębszych archetypowych pokładach³³⁹. Ten ostatni wymiar zyskuje rolę szczególną w tomach pisanych po roku 2000, gdyż w nich pisarz staje się hermeneutą historii i narodowej duszy. Jednakże kształtowanie się kluczy do wyobraźni³⁴⁰ już dojrzałej przebiegało właśnie w barokowo-romantycznym tryptyku lat 90. O ileż donioślejszą była ta droga

³³⁷ J. M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm*, Warszawa 1967, s. 82.

³³⁸ K. Koehler, *Adwent*, [w:] tegoż, *Palus sarmatica*, Warszawa 2016, s. 14.

³³⁹ I. Staroń, *Brudnopis Wielkiej Czołści*, OC 468.

³⁴⁰ Zob. J. Kwiatkowski, *Klucze do wyobraźni*, Kraków 1973.

twórczych inicjacji, o ileż istotniejszą, jeśli zważymy na fakt, że sam poeta narzucił sobie w niej pęta specjalne. Dążąc ku maksymalnej kondensacji uczynił z polskiego pola swoiste laboratorium frazy, której każe „kapitulować” przed wielką otwartą przestrzenią. Ze zderzenia niemożności ogarnięcia pełni pejzażu rodzi się więc wiersz – sygnatura człowieka poruszającego się na marginesach Boskiej Księgi. Dzięki temu pole – samotnia współczesnego psalmisty poddanego próbie – przeistacza się w miejsce mistyczne, w pole bitwy toczonej o zbawienie człowieka, lecz także o wybawienie wiersza od banalizacji, doraźnej refleksji, samotności li tylko prywatnego życia lirycznego bohatera. Rozgrywając się w przestrzeni otwartej, tworzy przestrzeń dla czytelnicznych rozmyślań. Wążąc słowa Koehler zważa na ich znaczeniowy potencjał, który wprost wynika z próby interpretacji tego, co dane w wędrówce stającej się coraz bardziej kulturową i modlitewną pielgrzymką. W 1998 roku na łamach czasopisma „Arcana” czytamy zatem:

Z daleka zwykle pole. Wiele
takich widziałem. Obniżenie
pośrodku. Mysia dziura.
Trochę jak zlew.

Deszczowa

pora musi tam być trzęsawisko
albo nawet bajoro. Kaczki.
Kumkania. Komary.

Teraz tu będzie bitwa.
Poleje się krew³⁴¹.

Z kolei w tomie *Nieudana pielgrzymka*::

Tyle minęło, wydarzyło się,
mija i dzieje się nadal.
Jak krajobrazy niezmordowanie
podsuwane oczom przez pociąg
ze sprytnym uśmiechem
łapówkarza: „wiem, że weźmiesz,
więc cię mam”.

(***Tyle minęło..., OC 134)

³⁴¹ K. Koehler, ***Z daleka zwykle pole..., „Arcana” 1998, nr 2 (20), s. 116.

Stąd też – podobnie jak u Jarosława Marka Rymkiewicza³⁴² – Koehlerowscy wędrowcy-partyzanci wciąż oscylują pomiędzy światem znaków, a znakami świata widzialnego, odczuwanego, doświadczanego wszystkimi zmysłami. Niejednokrotnie pragnęliby zeń uczynić domenę wędrowek jedynie rzeczywistych, przeżywanych raz tylko i nieodwołalnie, ale i wtedy tym bardziej w poczynania poszczególnych „ja” wkrada się nieuchronna perspektywa kulturowego „my” inkluzywnego, ów „alejkami bieg szalony / I z Mozarta dźwięk” (*Wilanów*, OC 48), nuta *Requiem* wciąż powtarzana, zarówno w orkiestrze dawniejszych głosów, jak i w orkiestracji wersowych głosek:

Na zieleni pól czarne łachmany
Naszyc ciał jeszcze kreski
Pionowe, jeszcze rozcinamy
Powietrze, biegniemy,

Wytyczamy przestrzeń

Jawni, wydani, wędrujący
Szczeliny w rzeczach ustanawia
Nasza obecność, nie jak
Zające wyciskane pod kule
Spod płaszcza, nie jak dziki
Wypychane wściekłą sforą

(*Wyjść na przestrzeń*, OC 354)

Pole to krajobraz podstawowy. W swej elementarnej postaci wy-mierzany, prze-mierzany, taki, w którym wędrowiec wystawiony na otwartą przestrzeń, sam staje się jej środkiem, osią świata. Oczywiście – biorąc pod uwagę tragiczną, bo wielokrotnie ironicznie obnażaną dążność Koehlera ku oryginalności stylu – ta perspektywa okazuje się złudzeniem. W istocie bowiem to nie wędrowiec jest miarą dla pola, lecz pole dla wędrowca, który wychodzi z „partyzanckiego» lasu na jasne światło wielkich równin”³⁴³, a zatem musi stanąć w prawdzie o sobie i o świecie. Na pustym tle to, co jest, bardziej jest, bo zostaje wystawione „na przestrzał czyjegoś / spojrzenia” (***)*Wciąż ten szelest*, OC 117) niczym zwierzyna łowna albo soliter; na „przestrzał” spojrzenia też

³⁴² J. A. Jurkowski, *Jarosława Marka Rymkiewicza klasycyzm idiosynkratyczny*, [w:] *Z ducha Orfeusza. Studia o polskiej poezji lat 2010-2016*, red. W. Kass, J. Ławski, Białystok-Pranie 2018, s. 160.

³⁴³ K. Koehler, *Klemens Janicki albo Dzielność*, [w:] tegoż, *Punkty krystalizacji. Szkice o literaturze staropolskiej*, Kraków 2020, s. 88.

Boskiego, opiekuńczego, ale i wystawiającego pielgrzyma na próbę. Jednak wciąż „Szczeliny w rzeczach ustanawia / Nasza obecność” (*Wyjść na przestrzeń*, OC 354) – w chwilach mistycznego, polnego, polowego – poznania zaledwie zbliżamy się do Leśmianowskiego ideału języka pierwszego, uniwersalnego, łączącego słowa z oddzieloną „przepaściami kresów” (tamże, OC 353) rzeczą. Wyznaje więc jeden z romantycznych podmiotów *Trzeciej części* „Poruszam się we mgle”, „zostawiam za sobą / miasta, domy i ludzi. / I nie wiem, co zostaje / i kto i czym mnie ludzi” (****Nie wiem, jak się zaczęło...*, OC 238). Nie jest też pole tożsamy z Kantowskim *noumenem* – rzeczą samą w sobie (*Ding an sich*), niemożliwą do zniekształcenia ludzkim rozumem³⁴⁴, bo właśnie polny pejzaż najpełniej symbolizuje otwartość świata stworzonego również dla człowieka i jego epistemologicznych ograniczeń, projekcji oraz uroszczeń, co w *Kraju Gerazeńczyków* (2017) oddają słowa nawiązujące do proroka Izajasza (Iz 43, 18-19):

Oto ludzie jesteśmy stworzeni z wspomnienia;
Schodzimy stromą drogą, niosąc na ramionach
ciężar; mieszkamy w domach,
żyjemy w więzieniach

(****Oto ludzie jesteśmy...*, OC 407)

Świadomy tych ograniczeń paradoksalną próbę mistycznego, docierającego do *noumenu*, poznania podejmuje Koehlerowy bohater w wierszu, którego rzeczywistość, choć wyrastająca z trzech wymiarów, dzięki naddanej formie pozwala na poznanie wykraczające poza opis fenomenu. Zarazem jednak nie wolno nam wykluczyć, że wierszowy mrok jest częstokroć po prostu przechodzeniem dnia w noc, które nie musi posiadać żadnego, lirycznego uzasadnienia. Może istnieć „bez Dłaczego”³⁴⁵, niczym kwiat Angelusa Silesiusa – „Róża jest bez dlaczego; rozkwita, bo rozkwita, / Na siebie nie zważa i czy ją widzą nie pyta”³⁴⁶. Również tak widzianą poetycką rejestrację dostrzeżemy w liryce Koehlera, co epigramatom o nacechowaniu mistycznym nadaje

³⁴⁴ Zob. I. Kant, *O podstawie podziału wszelkich przedmiotów w ogóle na fenomeny i noumeny*, [w:] tegoż, *Krytyka czystego rozumu*, przeł. R. Ingarden, Kęty 2001.

³⁴⁵ A. Gleń, *Szczęście pisania – pisanie szczęścia. Jeszcze jeden wiersz Juliana Kornhausera*, [w:] tegoż, *Istnienie i literatura (notatnik hermeneuty)*, Sopot 2010, s. 69.

³⁴⁶ Cyt. za: tamże.

cechy pewnej wieloznaczności, właśnie owego zwątpienia w wyższą rację opisywanego przeżycia, co do natury którego i sam podmiot nie ma zawsze wystarczającej pewności:

Poddanie się mrokowi,
zimnu, świerszczom. Głowa
pochylona jak przed
katem. Mozolne zdawanie
relacji z tego, co się
przydarza. I nic poza tym.

(****Poddanie się mrokowi*, OC 55)

I znów dotykamy tutaj dwoistej natury przedstawianego świata, którą najpełniej, ale i najdyskretniej obrazuje chwyt niepełnej, bo dziś już manifestacyjnie niemożliwej stylizacji. Zwróćmy przeto uwagę, że w parze oddalonych współbrzmień „katem – poza tym”, w ich drugim członie Koehler celowo rezygnuje z „e” pochylonego (é), które stworzyłoby parę rymów dokładnych. Reminiscencja kulturowa „katem – poza tém” sprowadza się niejako do nowoczesnej już różni. Wzrok wewnętrzny – wszakże romantyczny – widziałyby i w wierszu mówiącym o widzeniu – również romantycznym – bardzo przecież „romantyczne”, a na pewno wtenczas jeszcze używane, dźwięki. Jednak nowoczesne ucho – a jak pamiętamy z porównań z Leśmianem³⁴⁷ to właśnie instrumentacji poeta daje pierwszeństwo przed obrazem – nie słyszy już tak, jak pragnęłoby słyszeć, co w dalszej kolejności przekłada się na jakości wizualne. Mrok jest więc i duchowy, ale we wskazanej różnicy niejako organicznie manifestuje się także jego charakter najzupełniej codzienny. Relacja oczywiście istnieje „bez Dłaczego”, a zarazem bez uzasadnienia duchowego nie istnieje. Figurą paradoksu operuje Koehler zresztą często, bo „nic się nie stanie, / wszystko się stanie” (*Msza o czwartej*, OC 213), co odsyła, po pierwsze do baroku, po drugie do niejasnego statusu po trosze romantycznego bohatera. Jak wolno się domyślać, chodzi o stale powracający motyw wiązany ze wstępnym, ascetycznym etapem mistycznej śmierci, a zatem śmiercią dla świata, dla grzechu, dla występku. Znakomitym przykładem owej transgresyjnej podwójności jest charakterystyka mówiącego w wierszu *Obce ciało*, stanowiącym przecież do pewnego stopnia syntezę poetyk wcześniejszych³⁴⁸. Przytoczmy stosowny fragment:

³⁴⁷ Zob. rodz. I, cz. *Rytm z Leśmianowskiej „Łąki” albo o pewnym powinowactwie*.

³⁴⁸ Analiza fragmentu utworu oparta została na rozpoznaniach zawartych we wcześniejszym szkicu. Zob. I. Staroń, *Pycha i nawrócenie. „Obce ciało” Krzysztofa Koehlera*, „Topos” 2018, nr 2 (159), s. 67-68.

W dali może światło, lecz tutaj
Wokół jak w jakimś półmroku.
Co ciężar jakiś każe dźwigać
W oku. Tak. Ciężkie spojrzenie

(OC 461, podkr. moje)

Koehlerowi wyraźnie zależało na podkreśleniu ambiwalencji swojego bohatera, wspomnianej uprzednio dualności. Zgodnie z charakterystycznym dla modernizmu paradygmatem kryzysu poznawczego, protagonistę za Józefem Czechowiczem moglibyśmy określić mianem poety „wiedzącego niewiedzę”³⁴⁹. „Wokół”, „jakiś”, „półmrok” to słowa wskazujące na mgławicowość opisywanego i opisującego. „Ciężkie spojrzenie” odbieramy nie tylko jako fizjologiczny wręcz objaw zmęczenia czy nawet agonii, ale także jako tradycyjną pseudonimizację Śmierci. Co ważne, zaburzenia w polu widzenia oddano również poprzez wtrącenie partykuły wzmacniającej „tak”, stanowiącej w trzecim z zacytowanych wersów osobne wypowiedzenie. Warto zatem podkreślić, że obce ciało-powidok pozostaje zarówno przedmiotem epistemologicznej (i ontologicznej?) refleksji jak i synestezyjną techniką pisarską. Będąca odbiciem zaburzeń w polu widzenia instrumentacja głoskowa opiera się na zjawisku zbliżonym do paronomazji (wokół – półmroku – oku, jak w jakimś, ciężar – każe – ciężkie spojrzenie). Interesująca jest zwłaszcza figura pseudoetymologiczna bazująca na bliskim sąsiedztwie słów homofonicznych: wokół – półmroku – oku, dzięki której w skrótowy sposób wyrażono genezę wzroku wewnętrznego. O ile w początkowych partiach wiersza Koehler badał możliwości składni i zdolności asocjacyjne obrazów poetyckich, o tyle tutaj schodzi o kilka poziomów głębiej. Wyższe układy znaczeniowe mają ewokować nawet pojedyncze zgłoski. Pseudoparagmenon ujawniający genezę zaburzeń w polu widzenia w istocie odkrywa niewypowiedziany wprost lęk podmiotu. „Półmrok” najlepiej oddaje stan wewnętrzny jaźni tego, który pragnąłby, aby postronni ujrzeli „widzenie czyste”, nie zaś „obce ciało”, żywili jeszcze wciąż romantyczną wiarę Mickiewicza i Mochnackiego. Psychomachia, jaka toczy się niejako na marginesie zasadniczego monologu lirycznego, ma znamiona echolalii, pojedynku Obcego i Nie-Obcego, znanego przecież z już wcześniej przywołanych wędrowek po polu:

³⁴⁹ J. Czechowicz, *Przedmowa*, [w:] *Antologia współczesnej poezji lubelskiej*, oprac. L. Zalewski, Lublin 1939, s. 130.

[...] Bo większość rzeczy
Wraca do mnie, jak zadana
Rana; jak refren, powtórzenia,
Echo. Jam ciężar, oni
Lekkość. Spełnienie –
Nadzieje. Osadza się
W powietrzu kształt
I zaraz wietrzeje. [...]

(*Obce ciało*, OC 461)

Droga *metanoi* jest drogą lęku, który prowadzi do „rozszczenia świadomości egotycznej na Ja-dla-siebie i Ja-dla-innych. Pierwsze Ja jest podmiotem dialogu prawdomówności, drugie Ja jest podmiotem dialogu kłamstwa”³⁵⁰. Aby na nowo połączyć ze sobą dwie rozdzielone jaźnie należy podjąć wysiłek nawrócenia, odrzucenia przyrodzonej pychy antropologicznej, która uniemożliwia użycie języka w naczelnej, nazywającej funkcji. *Metanoia* to droga czynu, jednakże jej geneza wydaje się językowa. To bowiem kreatorska moc słowa tworzy w wierszu powidoki, owe „kształty” rozwiewane momentalnie przez wanitatywny, przywołany za Koheletem, wiatr. Dlaczego twórcze możliwości podmiotu są tutaj podawane w wątpliwość? Wizja okazuje się samozwrotna, zaś obdarzony tajemną wiedzą bohater-poeta nie potrafi przezwyciężyć swej narcystycznej natury. Występuje tym samym przeciwko chrześcijańskiej zasadzie miłości bliźniego:

[...] Chciałem im
Coś powiedzieć od siebie,
Widzeniem będąc czystym, które
Zawiść osnuwa i smutek.
Lecz nic nie mówiłem, tylko
Się gapiłem.

Środa Popielcowa 2016-2019

(*Obce ciało*, OC 461)

Pychę „Się” obserwujemy w fałszywym zwierciadle „widzenia czystego”. Jeśli wiersz Koehlera byłby daleką transpozycją baśni o Królowej Śniegu, „obce ciało” w oku przypominałoby kawałek lodu uniemożliwiający szczerą introspekcję, a zatem i akt

³⁵⁰ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 1999, s. 150.

pokuty. Istnieje wszakże druga możliwość interpretacyjna. „Obce ciało” w kontekście Wielkiego Postu symbolizowałoby popiół, ten zaś powodując łzawienie oczu-duszy stałby się niezbędnym, aczkolwiek bolesnym, zaczynem drogi negatywnej. Dopiero w wyniku tego procesu bohater zdołałby wyzbyć się fałszywych mniemań o sobie i świecie³⁵¹, powrócić do poezji pokornej. Przejść od Pychy do Nawrócenia. Stąd tak wiele w tej poezji stanów granicznych – od Ingardenowskiego, euforycznego „zakochania” w rzeczywistości – po tony ciemne, bliskie wrażliwości świętego Jana od Krzyża, ale też nokturalnym stronicom *Dziadów*. Na ową dwoistość nakłada się jeszcze trzecia siła – składniowa i wieloznaczna.

Semiotyzacja kontekstu edytorskiego światła jako miejsca „z-jawiania się” wiersza

Inaczej niż w dwóch poprzednich tomach, aluzje do Męki Pańskiej w *Na krańcu długiego pola* są znacznie bardziej widoczne. Już sam tytuł odwołuje się do Drogi Krzyżowej, zaś perspektywa „krańca” wskazuje na Golgotę.

Na krańcu długiego pola
z oczami wsuwanymi w
gałęzie, dukt, źdźbła
traw, z perełkami rosy
skapującymi w piach.

Mierzwa, pajęczyny, haberdzie
wilgotne, poupychane, zgufrowane
życie

Mierzwa, chaos

Mgła.

(****Na krańcu długiego pola*, OC 163)³⁵²

Z kolei wiersz następujący po utworze o incipicie ****Już prawie nic* jest szkicem kontemplacyjnym Pasji Męża Boleści (*Vir Dolorum*):

Wznosić głos:
teraz,
rzadkie deszcze
stemplują ziemię.

³⁵¹ *Jesteśmy ludem...*, s. 117.

³⁵² Pierwodruk: „Frona” 1998, nr 11/12, s. 36.

W szopach, rudarach,
za miastem

w błocie
wzgardzony
z bydlęty
wzgardzony

Mąż Bolesci
Oścień
Osrebrzony
Posoką Miłości

Teraz,
teraz wznosić głos
Mąż Bolesci
w pyle, skowycie,
zatłuczone życie.

(****Wznosić głos*, OC 165)³⁵³

W obu utworach każda z warstw obrazowego palimpsestu odnosi się do tematyki dolorystycznej. Stąd przytoczone wersy należałoby czytać niemalże synchronicznie jako dwa „akordy” tej samej fugi. Chociażby metafora oczy „wsupłane w gałęzie” może być rozumiana jako metonimia twarzy Chrystusa uwieńczonej cierniową koroną, zaś straszliwie skatowane ciało Syna Bożego trudno odróżnić od „haberdzi”, ponieważ na plan pierwszy wysuwa się jego biologiczna, organiczna natura – „wilgotne, poupychane, zgufrowane / życie” albo dopełniające to wyliczenie refreniczne „w pyle, skowycie, / zatłuczone życie”. Wygłos strofy okazuje się nieprzypadkowo dwuznaczny, ponieważ pobrzmiewa w nim delikatna nuta ewangelijna. W Janowej relacji przekazanej w tłumaczeniu Biblii Tysiąclecia czytamy „Ja jestem drogą i prawdą, i życiem” (J 14, 6). Koehler celowo używa wieloznacznego, mistycznego języka oraz lapidarnej metaforyki naśladującej monastyczną ascezę („Zgrzebna szarość / Mnisza pokora” OC 166). Jest to przede wszystkim cykl kontemplacyjny, w którym wędrowiec łączy rytm swojej drogi z rytmem Drogi Krzyżowej. Tomik został po raz pierwszy opublikowany w antologii podsumowującej pierwszą dekadę drogi twórczej. Co niezmiernie ważne, Koehler zatytułował wybór *Na krańcu długiego pola i inne wiersze z lat 1988 – 1998*, dzięki

³⁵³ Pierwodruk: tamże, s. 37.

czemu nie tylko poinformował czytelników o nowym tomie wieńczącym dotychczasowe próby poetyckie, lecz także o tym, że to właśnie ten jest teraz najważniejszy. Implikacje odautorskie zawarte w tytule nie sugerują jednak, iż „inne wiersze” należy pominąć w tej wędrówce, jest to bowiem *Bildungsreise* – poetycka „powieść rozwojowa”, której bohaterem jest podmiot liryki. Sformułowanie „Na krańcu długiego pola” wyraża jasno lekturową postawę pielgrzyma, który dopiero po trudach długiej wędrówki może z pełnym przekonaniem stwierdzić: *finis coronat opus*. Uczyni tak tym bardziej, że „na krańcu”, a więc też doprowadzony do krańcowej ostateczności dochodzi do ewangelicznego Nowego Życia, aby po kolejnych stacjach nocy ciemnej wyznać – *credo in unum Deum*. Pisany kursywą epilog tomu pełni w tym wypadku rolę scenicznych didaskaliów:

*Więc w gruzy,
rozlewiska, prochy*

*przekształca się
trwożna wytrwałość*

*Przybyłem witać
umieranie nocy*

Przebij mnie, strzało!

*Przybyłem widzieć
światło w misach zatok
wzrok wznosić pod
blasku promienie*

*lecz stałem cicho
niemo, trwało
potężniejące wyniszczenie*

*Brnąłem z imieniem
Twoim w ustach, Panie
I nic zupełnie
nie widziałem
Umarłem wtedy
tak jak stałem*

Dopiero wtedy Cię poznałem.

(****Więc w gruzy*, OC 180)³⁵⁴

Jest też tom *Na krańcu długiego pola* cyklem doskonałym. Nie chodzi jednak o proste wartościowanie wyrokujące o arcydzielności, lecz o jasno wyrażone już na wstępie biblijno-prorockie konotacje zawarte w Mateuszowej Ewangelii. Przede wszystkim więc cykl ów ma dążyć do uchwycenia tajemnicy Eucharystii, która zawiera się w stwierdzeniu o absolutnym i mistycznym wymiarze:

*To, co ma stać się,
pozwała miłością radosnej
chwili dociągnąć do końca.*

*I nie uronić nic z
tego, co być ma.*

*Ani na jotę nie
zadrzy litera, nie
spadnie z głowy
włos nie policzony.*

*Wszystko, co ma być,
już dzieje się teraz.*

(****To, co ma stać się*, OC 161)³⁵⁵

Wyraża się tutaj katolicki dogmat o realnej obecności Chrystusa w sakramencie ołtarza, o tym, że „Wszystko”, a więc odkupieńcza ofiara dzieje się najzupełniej rzeczywiście na każdej mszy świętej, będącej nie tyle pamiątką męki i śmierci Zbawiciela, ale najpełniejszym, istotowym uobecnieniem Golgoty *hic et nunc*³⁵⁶. Słusznie zauważa Marzena Woźniak-Łabieniec, że w tomie występuje „współobecność dwóch porządków: ziemskiego i sakralnego”, zaś wędrówka „odbywa się w czasie linearnym (w przestrzeni długiego pola ku jego krańcom, poprzez ciemność zamierającego świata ku oczyszczeniu i bolesnej dojrzałości) oraz w czasie sakralnym (wędrówce towarzyszą

³⁵⁴ Pierwodruk: „brulion” 1998, nr 1, s. 107.

³⁵⁵ Pierwodruk: tamże, s. 108.

³⁵⁶ Zob. *Katechizm katolicki św. Piusa X*, przeł. M. Karas, Sandomierz 2017, s. 147; J.-D. Chalufour, *Przewodnik po Mszy świętej*, przeł. i red. P. Milcarek, przedmowa M. Zachara, Dębogóra 2012, s. 13.

znaki nieustannej obecności sacrum: aluzje do Izajaszowych proroctw odkupienia o cierpiącym słudze Jahwe [...]”³⁵⁷. Stąd też

Liturgia staje się anamnetycznym *theatrum*, gdzie nie mamy do czynienia wyłącznie z narracją. Chodzi zaś o liturgiczne *theatrum*, które oddaje szczególny charakter osoby Jezusa i Jego obecności. Celem nie jest oddanie wydarzeń z przeszłości na zasadzie ich historycznej, dramaturgicznej zgodności. [...] Podczas liturgii mamy natomiast do czynienia z reprezentacją sakramentalną³⁵⁸.

Mistyczną kodę „*Wszystko, co ma być, / już dzieje się teraz*” można zatem odczytywać jako próbę oddania istoty mszy świętej zgodnej z wielowiekowym magisterium Kościoła. W związku z tym *Katechizm katolicki św. Piusa X* podaje, że ofiara ta jest ofiarą hołdu, dziękczynienia, prześlągania oraz prośby³⁵⁹. Biorąc pod uwagę interpretację teologiczną, cykl *Na krańcu długiego pola* – niezależnie od późniejszej dynamiki twórczości Koehlera – stanowi jej teologiczne, ale i teleologiczne zwieńczenie, horyzont poznawczy nieusuwalnego „teraz”, wciąż ponawianego w każdym kolejnym tomie. Poemat z roku 1998 stanowi zatem chrystologiczne *opus magnum*.

Aluzje do modlitwy w Ogrójcu występują również w utworze, z którym analizowany wcześniej epigramat łączy bezpośrednio motyw „tężejącego”, niemal substancjalnego mroku, synestezyjna wrażeniowość oraz metaliteracki obraz zapisu-kreacji jako zamazywania-czernienia papieru. Tak brzmi trzeci (nie licząc prologu pisanego kursywą) wiersz tomu *Na krańcu długiego pola*:

Już prawie nic:
resztki światła
gasi deszcz
szarzeje las i dom
i pola podłużnego skręt
cofa się rzeki
bieg
Już nic:
tężeje czern

³⁵⁷ M. Woźniak-Łabieniec, *Oblicza młodego klasycyzmu (O poetyce i grze intertekstualnej w wierszach Krzysztofa Koehlera i Wojciecha Wencla, [w:] Dwudziestowieczność*, red. M. Dąbrowski, T. Wójcik, Warszawa 2004, s. 536.

³⁵⁸ A. Dańczak, *Transcendencja końca: pytanie o relację paruzji i śmierci człowieka*, „Collectanea Theologica” 2011, nr 3 (81), s. 36-37. Zob. też. R. Sokołowski, *Obecność eucharystyczna. Studium z teologii fenomenologicznej*, Tarnów 1995, s. 105.

³⁵⁹ *Katechizm katolicki...*, s. 148.

Przytoczony utwór z roku 1998 w szczególny sposób łączy się z wierszem Juliana Kornhausera z tomu *Kamyk i cień* (1996):

Już nic.

Dymy, dwie dzikie kaczki,
popiół ogniska.

Już nic.

Uśpione wodorosty,
wąska ścieżka.

Za wodą nic,
za torami
nic.

Już nic

nigdy nic,
już nigdy
za nic
na świecie
nic³⁶¹.

Marian Stala pisał o powyższych strofach następująco:

W wierszu Kornhausera szept może przejść w krzyk, uspokojenie – przekształcić w rozpacz, doznanie pustki – zmienić się w spotkanie z negatywnym absolutem. Pewna jest tylko niezwykła, nieledwie zmysłowa, intensywność i obsesyjność przeżycia, pozwalającego wszędzie dostrzec znaki nicości...³⁶²

Zapis podąża za zmieniającą się naturą świata, a nawet kosmosu, który w wierszu uobecnia się w sposób sensualny i dojmujący, zwiastując nie tylko zmianę tonacji uczuciowej, lecz najpełniej także kondycję duchową człowieka, w którego oczach i duszy „tężeje czerń” – mistyczna noc ciemna. Świadczy o tym specjalne miejsce wiersza w strukturze cyklu pasyjnego, a również aluzyjnie przywołane kontaminacje obrazów krwawego potu oraz agonalnych dreszczy – uwyrażniające perspektywę dojmującego opuszczenia przez Boga. Światło Chrystusa „gasi deszcz” w Getsemani, ale też noc w Ogrodzie Oliwnym zapada ilekroć wędrujący podmiot popełnia grzech. Koda utworu

³⁶⁰ Pierwodruk: „Frona” 1998, nr 11/12, s. 36.

³⁶¹ J. Kornhauser, *Już nic*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, red. A. Gleń, J. Kornhauser, Poznań 2016, s. 416.

³⁶² M. Stala, *Już nic. O jednym wierszu Juliana Kornhausera*, [w:] tegoż, *Druga strona...*, s. 130-131.

ma również wymiar metaliteracki, ponieważ nazywa zjawisko stawania się samego wiersza w jego najbardziej podstawowej, semiotycznej i materialnej postaci. W tym sensie miniatura nie jest zapisem przechodzenia wieczoru w zmierzch, ale staje się samym nadchodzeniem zmierzchu, jego powolnym podążeniem od incipitu aż do wygłosu. Ruchem tym rządzi znów wzrokocentryzm, ale teraz najdosłowniej czytelniczy, ponieważ im dłużej patrzemy na czarne czcionki na białym tle (a miniatura poetycka organicznie zakłada lekturę wielokrotną), tym bardziej „tężeje czerń” drukarska i uwypukla się organiczny kontekst semiotyczny – kształt niepełnej, czarnej klepsydry na kartce papieru. Po raz kolejny wiersz Koehlera staje się partyturą. Anna Opiela – pisząc o *Popołudniu Fauna* (*L'Après-midi d'un Faune*, 1876) Stephane'a Mallarmégo – wspominała: „Tak, jak białe miejsca tworzą ciszę w układzie typograficznym tekstu, podobnie biały kolor stanowi synestezyczny odpowiednik milczenia”³⁶³. Kontekst symbolistyczny nie wydaje się przypadkowy, ponieważ niejako z definicji przywołuje go poetyka miniatury i jej specyficzne obrazowanie. Jednak i bezpośrednia tradycja Mallarmégo nie jest Koehlerowi obca, choć bynajmniej nie okazuje się dziedzictwem wiodącym. Jest raczej zjawiskiem widocznym na zasadzie *pars pro toto* myśli obecnej w szeroko pojętej liryce nowoczesnej. Nawet jeśli w latach 90. nie była ona przywoływana wprost, jej obecność da się wyczytać z poetyki immanentnej. Znamienne, że pewne intuicje dotyczące roli graficznej organizacji komunikatu artystycznego widoczne w utworach wcześniejszych wracają w mocno autopoetyckim wierszu z tomu *Od morza do morza* (2011). W finale *Popołudnia Fauna*, którego tytuł jawnie nawiązuje do słynnego poematu Mallarmégo, znajdujemy następujące wyznanie – utrzymane w charakterystycznej dla baroku militarnej metaforyce:

Poszukuję uzasadnienia
dla nazywania. Nazywającego
Nie osłania nic: on
Sam buduje warownie,
Umocnienia, stacje
Przeciwko pędowi, płynięciu,
Zatraceniu.
To coś jak mosty:
Mają przeprowadzić nas,
Ale chyba bardziej

³⁶³ A. Opiela, *Poetyka muzyczności według Mallarmégo*, „Acta Philologica” 2014, nr 45, s. 160.

Molo: druga strona,
Jak ziejąca pustką otchłań.

(OC 301-302)

Wiersz-molo wyłania się z bieli, powołuje do istnienia barwne obrazy, lecz ostatecznie po lekturze wracamy do punktu wyjścia – ciszy edytorskiej i pustej kartki, dialog zmienia się w monolog. Wówczas poeta doświadcza najpełniej „**uderzenia Nicości**”³⁶⁴, okazuje się bowiem, że miejsce, do którego chciał dotrzeć za pośrednictwem literackiej formy nie istnieje albo jest zupełnie gdzie indziej, więc ponowna próba musi opierać się na zupełnie innych założeniach epistemologicznych. 8 marca 2014 roku we wrocławskim klubie Pieśniarze Koehler ów **pojedynek z Nicością** uznał za jedno z najważniejszych zadań swojej poezji³⁶⁵. Właśnie wówczas dochodzi w niej do „Mallarméańskiego odkrycia bezsilnej mocy wyrazu”³⁶⁶, doświadczenia znamiennego dla nowoczesnego kryzysu reprezentacji. Zgodnie z frazą z tytułowego poematu wędrujemy zatem „Od morza, do morza” (*Od morza do morza*, OC 321). Podmiot fugiczny nie tylko wędruje, nieustannie krąży po długim polu metafizycznej bitwy, lecz także wciąż ucieka od niemożliwej, bo pełnej opowieści. Fugiczne są wreszcie punktowe, jedno- albo dwusylabowe, barokowo-romantyczne słowa-klucze tej poezji, które raczej krążą wokół znaczenia, bardziej opalizują wieloznacznościami, niżli odsyłają do zdefiniowanej formuły, jak w wierszu otwierającym *Partyzanta prawdy*:

Cisza. Lód. Wąty śnieg

Wciąż jeszcze liście.

Równina z rzędem

wierzb.

Siniejące niebo.

Przede mną czyjeś

ślady. Rzeka,

mostek, postępująca kra.

³⁶⁴ Krzysztof Koehler u Pieśniarzy [5]...

³⁶⁵ Tamże.

³⁶⁶ M. Foucault, *Słowa i rzeczy*, przeł. S. Cichowicz, [w:] *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, oprac. W. Karpiński, Warszawa 1974, s. 333.

W dali las. Tam
już nie dojdę.
Trwa, porusza się krtań. Oddech.

Oddech

(***Cisza. Lód..., OC 121)

Słowa więc od-syłają, od-słaniają, od-poznają. Koehlerową realizację motywu faunicznego łączy z długą tradycją modernistyczną „charakterystyczna właściwość: uporczywe eksponowanie przemijalności, chwilowości, ulotności, nieuchwytności”³⁶⁷. Lirykę zdaje się oddzielać od odbiorcy nieprzekraczalna granica konwencji, lingwistyczna szyba (albo morze), która skazuje mówiącego na ciągłą nieufność wobec wysłowienia. Stąd też zapis zyskuje wymiar performatywny, przeistacza się w samo zapisywanie-wykonanie, w akt naddawania znaczeń wynikających z wyboru medium wersu, wreszcie zaś w „piśmienną metaforę druku i bieli”³⁶⁸. Zwłaszcza przy bardzo skróconej frazie i dużych przedziałach międzywersowych kontekst semiotyczny powoduje wrażenie nakładania się na siebie dwóch przestrzeni znakowych, niejako współistnienia dwóch wierszy: czarnego i drukowanego oraz białego wyznaczonego ramami edytorskiego światła. W tym sensie ułożony w linijkach utwór jest *par excellence* fugiczny, ponieważ składa się z graficznego zapisu oraz fug – przedziałów międzywersowych. Samuel Bogumił Linde definiuje fugę właśnie jako „spajanie w drzewach lub kamieniach wyrzynane, dla połączenia ich”, zaś jako przykład podaje zdanie „Oni śpią, choć słońce przez fugi świeci”³⁶⁹. Ta gra pustki i pełni w poemacie *Dziennik jesieni z Nieudanej pielgrzymki* współistnienie wiersza-druku i wiersza-ciszy splecione zostało z dialektyką życia i śmierci:

Szelest papieru.

Trzaski szczap.

Cisza. Więcej

nic. Trwa

zmaganie się

³⁶⁷ G. Igliński, *W modnym kostiumie Fauna: postacie „fauniczne” w literaturze i sztuce przełomu XIX i XX wieku oraz ich wpływ na kulturę współczesną*, „Wiek XIX: Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” V (XLVII), 2012, s. 72.

³⁶⁸ P. Śniedziewski, *Rzut kośćmi Mallarmégo – od oralnej metafory milczenia do piśmiennej metafory bieli*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1-2, s. s. 203

³⁶⁹ *Słownik języka polskiego przez Samuela Bogumiła Linde*, t. 1, Lwów 1854, s. 676.

życia i śmierci.

Lecz to jest

w głębi.

Cisza

To jeszcze

nie ja.

(****Szelest papieru*, OC 92)

Barokową kodę moglibyśmy chyba zapisać: to jeszcze cisza, nie ja. Pomimo że wrzucam w ogień zapisany papier – bo tak zapewne dzieje się w pierwszej części wiersza – nie ma mnie w moim dziele, a przynajmniej nie cały jestem tekstowy, skoro słowa płoną, a „ja” wciąż żyję. Zresztą palą się bardzo głośno, szeleszczą (krzyczą?) niemal tak donośnie jak trzaskające szczapy drewna, co zresztą podkreśla narzucająca się instrumentacja, która nie pozostawia czytelnika obojętnym wobec synestezyjnego dramatu. Jest to bowiem poezja „dramaturgiczna”, choć zamknięta w miniaturze, raczej dwugłosowa, niżli monologująca, rozpisana na tekst główny i didaskalia-parentezy. Do nich zapewne należy słowo „cisza” pojawiające się dwukrotnie niczym refren. Chyba wypowiada go ktoś inny niż bohater. Uosobiona Jesień, skoro to *Dziennik jesieni*? „Rękopisy nie płoną” powtarza za Michaiłem Bułhakowem Koehler. A może jednak płoną, skoro z *Dziennika jesieni* ocalało zaledwie osiem klepsydrowych utworów? Tytuł minicyklu wskazuje, że jedno wyznanie przypada na każdy dzień, a to ostatecznie niewiele biorąc pod uwagę zgoła trzymiesięczną podróż. Peregrynację-epitafium – dodajmy, bo miniaturowy poemat zadedykowano *pamięci Krzysia F.* (OC 92). Właśnie wówczas cisza braku zapisu najpełniej staje się przestrzenią semantycznej oraz skojarzeniowej kombinacji między przerzutniami. Wraz z biblijną metaforyką, a także przywoływaną dosłownie albo aluzyjnie sytuacją modlitwy, szczególnie zaś modlitwy bezgłośnej, owa gra kieruje uwagę czytelnika w stronę interpretacji religijnej. O przestrzeni międzywersowej możemy zatem powiedzieć: „Słowo tam jest, ale milczące, *Verbum silens*”³⁷⁰, ponieważ w nim zawiera się istota duchowości, które „chce wiernych przyzwyczać do wiary, nie opartej na widzeniu; chce uczynić z nas wiernych,

³⁷⁰ A. J. Nowowiejski, *Msza święta*, Płock 1993, s. 308.

nie ciekawych”³⁷¹, gdyż i sam Stwórca jest niewidzialny. Dlatego w innym wierszu czytamy:

Nic nie rozumiem,
tyle, że wciąż
idę i kiedy skupia
się cisza, wiem,
widzi mnie Bóg.

(OC 116)

Oczywiście niezachwiana pewność nieczęsto, a przynajmniej, nie zawsze towarzyszy Koehlerowemu bohaterowi, o czym najlepiej świadczą różnorakie zabiegi syntaktyczne. Istotnie, forma pełni rolę specyficznego kardiogramu zmiennych kolei losu partyzanta prawdy. Zgodnie więc z tezą Mallarmégo: „Wszystko staje się niepewnością, wyrwykowym układem, z przemiennością i z przeciwstawieniem, rywalizując z rytmem całościowym, którym byłby wiersz milczący, złożony z miejsc pustych”³⁷². Piotr Śniedziwski sięgając do francuskiego oryginału wskazuje, że właściwie poecie chodziło o „wiersz milczący składający się z bieli [lub, sięgając po termin z zakresu typografii, ze „świąteł]”³⁷³. Można zaryzykować też, że Koehlerowi podobnie jak Mallarmému

Zależy [...] raczej na pochwyceniu samego procesu myślenia. Dlatego niezapisany „papier” wyznacza niejako początek i koniec refleksji, jest niemym sygnałem równie niemych myśli lub tych momentów, kiedy myśl – wyzwalając się z „mowy wewnętrznej” – myśleć przestaje. To jedyny moment, kiedy [...] pojawia się milczenie absolutne albo raczej – by raz na zawsze porzucić tę oralną metaforę – niczym nieskażona biel. To czystość niebędąca substytutem czegokolwiek, to znak pozbawiony uchwytanego *signifiant* i rezygnujący z jakiegokolwiek *signifié*. Biel papieru to chwila absolutnej pustki. [...] W tekście poetyckim nic się wówczas nie wydarza, wszystko się zatrzymuje, ponieważ nawet myśl pisarza zostaje jakby zawieszona³⁷⁴.

Aleksandra Polewczyk słusznie podkreśla, że o *sacrum* podmiot próbuje raczej „nie-opowiedzieć” albo „opowiedzieć o sensie milczenia”³⁷⁵. Nawiązując zatem do

³⁷¹ Tamże.

³⁷² S. Mallarmé, *Kryzys wiersza*, przeł. E.D. Żółkiewska, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, red. A. Ważyk, Warszawa 1980, s. 84.

³⁷³ P. Śniedziwski, dz. cyt., s. 197.

³⁷⁴ Tamże, s. 204.

³⁷⁵ A. Polewczyk, „Partyzant prawdy”, *Milczenie sacrum*, [w:] tejże, *Na początku był „brulion”*. *O modelach kultury i poezji roczników sześćdziesiątych*, Kraków 2018, s. 328.

tradycji barokowej poezji wizualnej, Koehler istotnie ją przekracza (znów!), wpisując w formę wierszowania awangardową – ale też po części impresjonistyczno-symbolistyczną, a przy tym synestezyjną – refleksję o semiotyzacji kontekstu edytorskiej bieli. Jednak zniesienie granicy pomiędzy zapisem, a stawaniem się świata przedstawionego i samego tekstu prowadzi jeszcze dalej. Zbliża ten typ miniatur poetyckich do znanych skądinąd technik lirycznej ekspresji, które – posługując się cytatem z utworu Piotra Sommera – moglibyśmy nazwać „bezkarnym pomniejszani[em] odległości między brzmieniem a znaczeniem”³⁷⁶.

W tomie *Nieudana pielgrzymka* Koehlerowy uprzednio przytoczony wiersz o incipicie „Już prawie nic”, w którym „resztki światła [również edytorskiego?] / gasi deszcz” (liter?) (OC 164) dzieje się momentalnie i do-słownie na oczach (bo w nich mrocznieje oglądane) czytelnika, począwszy od lapidarnego stwierdzenia o nastaniu wieczoru aż do zupełnego wygaszania światła i nastania totalnego, „tężejącego” mroku. Technika miniatury poetyckiej staje się wówczas formalnym korelatem gasnącej świadomości, jakiejś nie-do-jawy i nie-do-snu. Takie zabiegi w odniesieniu do wpisania tomów z lat 1993 – 1998 w aluzyjnie przywoływaną tematykę Drogi Krzyżowej dają się poznać jako obrazowo-kompozycyjne, a także wizualne metafory Jezusowej agonii. Oczywiście wędrowiec w wielkim Koehlerowym cyklu jest podwójny, stąd i bohater podejmuje wysiłek naśladowania Chrystusa (*imitatio Chrisiti*), zaś dobór środków stylistycznych wskazuje najpełniej, że jest ono również *par excellence* wierszowe. Dlatego dokonując formalnej redukcji podmiot poświadcza swą własną śmierć dla świata, do której zachęcał święty Paweł, a także idzie w ślady ewangelicznej zasady wyrzekania się samego siebie (Łk 9, 23), więc i nadmiaru słów.

I nieustannie,
coraz bardziej się
zapadam, coraz
więcej ma mnie w sobie
grób.

(****Wciąż ten szelest*, OC 116)

³⁷⁶ P. Sommer, *Dni i noce*, [w:] tegoż, *Dni i noce*, Wrocław 2009, s. 10.

Wybór epigramatu każdorazowo staje się więc metaforą śmierci wiersza. W tomie *Partyzant prawdy* mieści się ekfraza nieistniejącego autoportretu³⁷⁷. Lapidarna konstrukcja utworu wyraźnie odbiega od formy innych utworów cyklu. Można domniemywać, że nie jest to różnica przypadkowa i kryje się w niej istotna informacja o charakterze metatekstowym. Wiersz zbliża się do gnomicznego szeptu, zaś jego kształt wizualny implikuje razem introspekcję i katabazę – schodzenie w głąb siebie, ale i bycie ku śmierci (dla świata).

Sen. Śnię

Powrót. Usta

otwarte.

Trawa.

Łzy

u wrót.

(****Sen. Śnię*, OC 137)

Poetycki kadr oscylujący wokół detalu ma nie tylko wymiar obrazowy, ale także formalny. Jednowyrazowe wersy ukierunkowują lekturę na substancjalność mowy. Swoisty realizm szczegółu uwypukla to, co jednostkowe i niepowtarzalne. Perspektywa imponderabiliów to perspektywa wnikliwej, niemalże fenomenologicznej obserwacji, autoanalizy, którą podmiot podejmuje. Opis portretu to w gruncie rzeczy mnemotechniczny opis Pawłowego „człowieka wewnętrznego” (Rz 7, 22). U świętego Augustyna takie sformułowanie zostaje przywołane w X Księdze *Wyznań*. „Człowiek wewnętrzny” to ta część duszy, w której złożona jest konstytuująca ego pamięć – „rozległe błonia” i „przestrzenne namioty pamięci”³⁷⁸. Kluczowa dla mnemonicznego charakteru cytowanego utworu pozostaje zbieżność brzmieniowa „powrót – u wrót”. Pamięć-powrót pozwala na drobiazgową analizę portretu, zwłaszcza zaś – oka. W kontekście wzroku (ale też wzroku wewnętrznego) należy odczytywać porównanie „Trawa / łzy”, która znajduje się „u wrót”. Takimi wrotami oczu byłyby powieki. Trawa – rzęsy (powieka) okazuje się *pars pro toto* oka. Mgławicowość świata widzianego przez łzy pozwala na wielość interpretacji. Którakolwiek z warstw palimpsestu zostałyby uznana za kluczową, czy byłyby to otwarte usta, źdźbło trawy przy nich, czy też rzęsy

³⁷⁷ Analiza poniższego utworu stanowi poszerzoną wersję szkicu. Zob. I. Staroń, *Modlitewne imaginarium...*, s. 263-264.

³⁷⁸ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006, s.130.

wokół oka, każdorazowo mielibyśmy do czynienia z waloryzacją detalu, maksymalnej intymności.

Poetyka skrótu najpełniej oddaje próbę sporządzenia notatki percypowanego zjawiska, jakiejś niedoskonałej jego fenomenologii³⁷⁹. W wierszu o incipicie ****Już prawie nic* ostatecznie na poziomie przeżycia czysto zdroworozsądkowego niewiele więcej da się powiedzieć o czerni, poza tym, że jest... czarna. Stąd też stan zamierania realistycznego wysłowienia objawia się jako kolejna część większego, metaliterackiego cyklu. Procesualność uwypukla mocna, puentująca koda, charakterystyczna zresztą dla prób poetyckich podejmowanych przez twórcę w latach 1993 – 1998. Skorelowanie zapisu ze stawianiem się przywodzi na myśl wiersz *Większa wartość* Juliana Kornhausera z tomu *Zjadacze kartofli* (1978):

Kto wie, może to wszystko, co mówię,
ma większą wartość niż orzech, który
właśnie rozłupuję i dzielę na kilka
części, odrywając różową skórkę z jego
tłustego nasienia, by następnie rozgryzać
je w ustach aż do chwili, gdy poczuję
łagodnie gorzki smak na języku³⁸⁰.

Wiele poetyckich miniatur Koehlera odczytywanych tylko na poziomie kolejnych prób zapisu rozterek **liryka-hermeneuty-fenomenologa**³⁸¹ jawi się jako wiersze poddane różnorodnym mechanizmom samookreślenia albo samointerpretacji mających wszakże

³⁷⁹ Mając w pamięci nieostrość samej kategorii „fenomenologii”, na podstawie analizy liryki pejzażowej Koehlera można stwierdzić, że jej bohater prezentuje nastawienie zbieżne chociażby z fenomenologią percepcji Maurice’a Merleau-Ponty’ego: „Powrócić do rzeczy samych to powrócić do tego świata sprzed poznania, o którym poznanie stale mówi i w stosunku do którego każde naukowe określenie jest abstrakcyjne, zależne i ma tylko charakter znaku, jak geografia w stosunku do pejzażu, który nauczył nas najpierw, czym jest las, łąka lub rzeka”. Zob. tegoż, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 6-7.

³⁸⁰ J. Kornhauser, *Większa wartość*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane...*, s. 179.

³⁸¹ Koehler przekracza zatem ważną dla siebie tradycję hermeneutyki egzystencjalnej. Trafnie o tak rozumianym przesunięciu akcentów pisze Michał Januszkiewicz: „Merleau-Ponty idzie więc dalej jeszcze niż Martin Heidegger, dla którego wyróżnionym sposobem bycia-w-świecie jest rozumienie. Francuski filozof zdaje się mówić, że owo rozumiejące bycie-w-świecie polega na percepcyjnej przynależności człowieka do otaczającego go świata. Percepcja to zatem tło wszelkich naszych działań albo inaczej: wszelkie nasze działania zakładają uprzednią wobec nich percepcję. Ale także: percepcja poprzedza wszelką teorię. I odpowiednio: egzystencja (bycie-w-świecie) poprzedza świadomość”. Zob. tegoż, *Fenomenologiczna hermeneutyka sztuki. Percepcja, konkretyzacja, recepcja, interpretacja*, [w:] tegoż, *Być i rozumieć. Rozprawy i szkice z humanistyki hermeneutycznej*, Kraków 2017, s. 140.

językowy charakter, gdyż – jak mówi Heidegger – „jeśli coś widzimy, to widzimy to zawsze poprzez język”³⁸². W perspektywie oglądu widzialnego świata po kodzie „tęże czerń” nie można powiedzieć znacznie więcej, gdyż – abstrahując od rozmaitych metaforyzacji (np. topiki nocy) – mamy do czynienia ze stwierdzeniem pewnego obiektywnego stanu danego raz i nieodwołalnie. Nawet, jeśli mowa o doświadczeniu mistycznym, dalsza metaforyzacja raczej oddala od niewysławialnego, niżli doń przybliża. Stąd wierszowanie Koehlera sprzeciwia się fałszom gotowych, mocno sfunkcjonalizowanych języków, przedkładając nad nie poetyckie laboratorium labilnych form i obrazów. Fizyczna wędrówka zapętla się (znów fuga), bohater powraca do miejsc już widzianych, zaś konwencja zapisu-notatki odsyła jedynie do szkicu większej całości, która jednak ginie nieuchwytna na długim polu białej kartki. Dlatego też „milczenie sacrum”³⁸³ łączy się z graficznymi kontrastami długości wierszowej linijki³⁸⁴. Dopiero wejście w czas mistyczny, wpisanie ludzkiej powtarzalności w powtarzalność Boską, wkroczenie na drogę naśladowania Chrystusa, wpisuje wędrówkę w sens uniwersalny. Warto też pamiętać, że przytoczone paralelne wobec siebie realizacje topiki nocy ciemnej są znacznie bardziej pojemne znaczeniowo. Silnie obecna symbolika pasyjna ewokowana przez stałe imaginarium Ogrodu Oliwnego i katastroficzny nastrój bynajmniej nie wyczerpują swoistej mgławicy znaczeń, charakterystycznej zresztą dla miniatury poetyckiej. Koehler świadomie korzysta z dykcji notatkowej, aby dać swojemu czytelnikowi maksymalną wolność interpretacyjną. Nie chodzi oczywiście o zwykły liryczny truizm. *Nieudaną pielgrzymkę*, *Partyzanta prawdy* oraz *Na krańcu długiego pola* wolno rozważać jako opowieść o próbie naśladowania Chrystusa. Jednak bez identyfikacji „jakości sakralnych”³⁸⁵, bez lekturowej wiary – przede wszystkim wiary w kulturowe aluzje³⁸⁶ połączonej z interpretacją semantyczną³⁸⁷ – tom pozostanie cyklem

³⁸² M. Januszkiewicz, *Fenomenologia hermeneutyczna i literatura. Przypadek pewnego wiersza Tadeusza Różewicza*, [w:] *Liryka i fenomenologia. Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz w kręgu myśli Ingardenowskiej*, red. J. M. Ruszar, D. Siwor, Kraków 2016, s. 69.

³⁸³ A. Polewczyk, dz. cyt., s.

³⁸⁴ A. Okopień-Sławińska, *Wiersz nieregularny i wolny Mickiewicza, Słowackiego i Norwida*, Wrocław 1964, s. 95.

³⁸⁵ Z. Zarębianka, *O poezji religijnej...*, s. 28.

³⁸⁶ Sylwia Panek pisała: „Dla «religijności» utworu konieczne są więc dwa momenty: znak religijny wpisany w strukturę utworu i aktywność czytelnika otwartego na *sacrum*”. Zob. teźże, „*Wniebowstąpienie wiersza*”, *czyli o problemach z kategorią sacrum w literaturze*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 1996, nr 3 (23), s. 215.

wierszy tylko wędrownych. Pomimo swej wizualnej wertykalności – horyzontalnych, ułożonych na długim polu, widokówkowych i poetycko-fenomenologicznych, nie zaś nadrealistycznych i symbolicznych. Formułą *res funebres – amores* określano niegdyś stylistyczno-tematyczną dwoistość elegii³⁸⁸. Coś z ducha tamtego paradoksu pobrzmiewa i w metafizycznych wierszach z lat 90.

Podsumowanie

W latach 1993 – 1998 Koehler stworzył barokowo-romantyczny tryptyk, na który składały się tomy: *Nieudana pielgrzymka*, *Partyzant prawdy* oraz *Na krańcu długiego pola*. Jego bohaterem jest spisujący swoją **nadbiografię**, tudzież wielogłosową metafizyczną autobiografię, człowiek mistyczny, ja uniwersalne, krańcowy neurastenik pielgrzymujący w archetypicznej przestrzeni długiego pola, umieszczony zarówno w typowo polskim pejzażu, jak i w emblematycznym krajobrazie wewnętrznym, w przestrzeni zmitologizowanej. Punktami węzłowymi tak rozumianego pamiętnika są próby zapisu namacalności bytu, stąd też poezję ujmuje się tutaj jako ciągłą transgresję w inny wymiar istnienia. Podobnie jak w *Tryptyku rzymskim* Jana Pawła II jej przedmiotem jest „Wszystko: Bóg, Człowiek, Stworzenie, Dzieje, Zbawienie”. Wędrujący protagonista pragnie jak Witkacy „sztuki czystej... jak spirytus”, oszałamiającej, palącej, „piołunowej” wizji świata, która zdolna byłaby wyzwalać z automatyzmu percepcji (Wiktor Szklowski).

Biorąc pod uwagę szereg kontekstów, takich jak: wczesnoromantyczna tradycja miniatury poetyckiej jako odbicia nieskończoności kosmosu (Novalis, Schlegel), Mallarméańska, transcendująca niewidzialne, krańcowa semiotyzacja ciszy edytorskiej i kontekstu białej kartki, wertykalne skrócenie frazy przywołujące kompozycję „słupków” księdza Baki oraz akcentujący niejasność ontologiczną synkopowy rytm przerzutniowy, możemy określić Koehlerowskiego bohatera tego czasu mianem **podwójnego wędrowca** (*Doppelgänger*). Wzorem znanego z Mickiewiczowskich *Dziadów* upiora przeżywa on mistyczną śmierć pierwszą, znaną także jako **śmierć dla świata**, tym samym zaś staje się wielką figurą człowieka drogi *metanoi*. Co więcej, otwierający *Nieudaną pielgrzymkę* wiersz *Pamięć* pozwala nazwać protagonistę kimś na kształt **ducha-powrotnika**,

³⁸⁷ Zob. K. Dybciak, *Izolacja czy przenikanie? Typologia związków*, [w:] tegoż, *Trudne spotkanie. Literatura polska XX wieku wobec religii*, Kraków 2005, s. 31-32.

³⁸⁸ T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław 1974, s. 142.

człowieka-objawiciela, a zatem upiora młodzieńczej duszy współczesnego Gustawa, który z perspektywy inicjalnego utworu jest już raczej jakimś nowym Konradem, postacią po mistycznej przemianie. Stąd też Koehlerowy tryptyk w perspektywie duchowej ma niejednokrotnie znamiona pamiętnika, co nie umniejsza faktu, że rodzący się w nim nowy człowiek (*homo novus*), ewangeliczny człowiek w Chrystusie, nie jest rzeczywistością skończoną. Przeciwnie, to figura dynamiczna, **bohater najpełniej liminalny**, poddany licznym mechanizmom teatralizacji, ciągle zwalczający w sobie „dawnego Adama”, niczym w średniowiecznym misterium podejmujący zmagania z duchowymi przywarami symbolizowanymi przez powracające emblematyczne obrazy błota, chłodu, deszczu, śniegu, spiekoty, wichury. W odsyłającej do kategorii biblijno-romantycznego **wzroku wewnętrznego** wizji z pogranicza fantazmatu oraz mistycznej epifanii zmienia się ów bohater w postać obserwującą własną agonię, następnie zaś przeżywającą powstanie z grobu swego rozczłonkowanego już ciała. Kiedy indziej natomiast podmiot poddany tyranii natchnień, widząc jabłonie na tle ciemniejącego nieba, przenosi się do Getsemani. Niekiedy bohater to esteta oddający się kontemplacji harmonii pejzażu ujmowanego jako otoczone ramami dzieło sztuki, wyraźnie zgeometryzowane, nakreślone niczym w liryce lemańskiej zaledwie kilkoma kreskami, niejako powstające na przecięciu poziomych i pionowych linii. Dlatego też za jedną z najważniejszych zdobyczy lat 1993 – 1998 wypada uznać skłonność do ujmowania rzeczywistości jako płynnej substancji, formy odczuwanej wszystkimi zmysłami, znajdującej się na pograniczu konkretności oraz imaginacji.

Linie Koehlera z tego czasu możemy sytuować w kręgu razem **katastrofizmu egzystencjalnego** i barokowego bojowania. Świadczą o tym nie tylko aluzje do Mickiewiczowego arcydramatu, sentencji Anioła Ślązaka, tudzież kolejne inkarnacje Bakowskiego frazowania, lecz również często przywoływana tradycja **nocy ciemnej**, tudzież szereg symboli obecnych wcześniej w dziełach świętego Jana od Krzyża, składających się na topikę świata zmitologizowanego, kształtowanego w duchu Ingardenowskiej **estetyzacji istnienia**. Na płaszczyźnie mistycznej (a nawet liturgicznej) ukazuje ona dzieje **hostii skruszonego łotra** (Fulton J. Sheen), a ten pasyjny kontekst objawia się nie wprost, lecz w samej immanencji jesiennego najczęściej pejzażu, włączonego w misterium Zbawiciela. Odwołując się do Listów świętego Pawła, a także do pojęć z zakresu teologii duchowości, ściślej zaś psychologii postaw teotropicznych, proces ten możemy nazwać **chrystoformizacją** (*christoformitas*), tudzież

uchrystusowaniem, a więc taką przemianą której zadaniem jest upodobnienie poddanego licznym próbom grzesznika do Arcywzoru, Mickiewiczowskiego „Arcy-Mistrza Wymowy” – Chrystusa. Tryptyk lat 1993 – 1998 obrazuje zatem drogę przemiany człowieka religijnego (*homo religiosus*), spontanicznie rozpoznającego *sacrum* i znającego jego filozoficzne konotacje, w człowieka wiary, ewangelicznego *homo novus* stawiającego w centrum osobowego Stwórcę. To zapis kształtowania się bohatera zanurzonego w *Communio Personarum*, a więc rozpoznającego siebie oraz innych w relacjach osobowych (Antoni J. Sobczyk). Prowadzi do koncepcji partyzanta prawdy – kreacji poety na wzór Chrystusa – wiecznej, Mickiewiczowskiej figury artysty odrzuconego, podejmującego w imię etyki *imitatio crucis*. Stąd też tak wiele w Koehlerowym wierszowaniu tekstów graficznych, które swym klepsydrowym kształtem odwołują się do wizerunku z Całunu Turyńskiego, zaś na poziomie ideowym realizują zasadę znaną z topiki mikrokosmicznej. Człowiek to zatem najpierw *imago Dei*, później zaś *imago mundi*, „Mikrobiblia”, w której odbijają się akcentowane m. in. przez Swedenborga romantyczne **związki odpowiedniości**, gdyż – jak podkreślał Koehler – „świat nieustannie wskazuje na Istnienie”, które „JEST”.

Niejasna ontologia opisywanego, wzmocniona niejednokrotnie konstytutywnym działaniem arbitralnej pauzy, sprawia, że wiersze dzieją się jednocześnie na trzech płaszczyznach czasowych: (1) **historycznej** (biblijnej), obejmującej dzieje wędrówki na Golgotę; (2) **mistycznej** (poczasowej i uniwersalnej), w której życie chrześcijanina wplecione jest w dzieje Chrystusa; (3) **lirycznej**, gdzie konkretne „ja” podejmuje trud *imitatio crucis* (**naśladowanie figuratywne**). Dzięki tak rozumianej perspektywie uniwersalizującej oraz eliptyczności jako naczelnej zasadzie konstrukcyjnej utworów sytuujących się w kręgu gnomy, sentencji oraz miniatury poetyckiej, Koehler ucieka od niewyszukanej apokryficzności, a tym samym w modernistycznym duchu włącza czytelnika w proces tworzenia. Taką strategię wzmacnia stosowana często poczwórna delimitacja: (1) **graficzna** – wertykalny oraz klepsydrowy układ jako korelat mistycznej drogi, graficzna metafora człowieka oraz Arcywzoru Chrystusa; (2) **składniowa** – przerzutniowa gra pomiędzy zdaniem a równoważnikiem jako imitacja rytmu wędrówki; (3) **kompozycyjna** – na architektonikę brzmieniową nakładają się ślady dawnych gatunków, np. obrys sonetu, co organizuje logikę i kolejność obrazowania; (4) **prozodyczna** – konstytutywna rola arbitralnej pauzy i transakcentuacji wzmacniającej leksemę monosylabowe jako zapis pulsu i oddechu pielgrzyma, a także odbicie rytmów

natury – Księgi zapisanej przez Boga. Tylko bowiem pełna, wielopłaszczyznowa interpretacja semantyczna, pozwala tutaj na identyfikację jakości sakralnych i wyjście poza lirykę pejzażową. Słowo organicznie zjawiające się na polu białej kartki wymaga przede wszystkim wiary w literackie aluzje, bez której implikowana sfera chrześcijańska nie zostanie zaktualizowana.

Skłaniająca do kontemplacji dykcja notatkowa pozwala określić wiersze z lat 1993 – 1998 mianem **poetyckiego brewiarza** silnie nawiązującego do liturgicznej, katolickiej tradycji przedsoborowej, akcentującej metafizyczną rolę ciszy, w której wypowiada się na głos jedynie to, co konieczne, resztę zaś wywodzi do otwartej na semiotyczne spotkanie przestrzeni niezadrukowanej stronicy. Milczenie jest bowiem „pełnią mowy – *Logosem*” (Peter Kwasniewski), zaś minimalny obraz odsyła do monumentalnej wizji (Maciej Urbanowski). Akcentowana w topice brewiarzowej powtarzalność tematów uobecnia się u Koehlera w postaci fugicznego dialogu wierszy-łączników spajających w większą liryczną narrację wątki czasowo oraz fabularnie odległe. Oprócz obecnych wówczas aluzji oraz kryptocytatów wrażenie powtarzalności wzmacnia także sfera wyobrazeniowa, ściślej zaś technika cięć i montażu (Wolfgang Iser) przywołująca obrazowanie filmowe i nadrealistyczne. Szczególnie interesujące efekty przynosi gra pomiędzy **planem totalnym** (kosmicznym), **panoramą**, a także **detalem**. Badanie liminalnych fenomenów wywiedzione z formacyjnego doświadczenia lektury *Sonetów krymskich* prowadzi do stworzenia poetyckiego **traktatu epistemologicznego**, w którym immanentny wzrokocentryzm ukazuje bezsilność poznania racjonalnego. Dzięki temu Koehlerowa droga lat 1993 – 1998 sytuuje się w kręgu wierszowania rozumianego jako miejsce mistyczne (*locus mysticus*), pojedynku podejmowanego z Nicością. Dlatego też poezja ta ma wymiar „dramaturgiczny”, raczej dwugłosowy niżli monologujący, jest więc niejednokrotnie rozpisana na „tekst główny” i didaskalia-parentezy, co pozwala określić jej autora mianem **liryka-hermeneuty-fenomenologa** podejmującego ciągły trud samookreślenia albo samointerpretacji. Źródłem tej drogi należy upatrywać nie tylko w dialogu ze świętym Pawłem i z Mickiewiczem, lecz przede wszystkim w głębokiej duchowości samego poety, który na początku lat 90. przeszedł przez **drogę oczyszczenia duchowego**. Wzmiankowane w wywiadach doświadczenie, bardziej zaś język użyty przez Koehlera do jego opisanie, zdradza liczne powinowactwa z pismami mistycznymi, umiejscawia się w tradycji nocy ciemnej, ściślej zaś w obrębie jej pierwszego, wstępnego etapu zwanego przez świętego Jana od Krzyża nocą ciemną zmysłów. Przywołuje także

romansową kompozycję alegorycznej historii miłości pasterskiej jako obrazu relacji Duszy-Oblubienicy i Chrystusa-Oblubieńca, która aktualizuje obrazowanie z Pieśni nad Pieśniami. Najpełniejszym świadectwem duchowego wstrząsu stała się w lirycznej biografii autora *Partyzanta prawdy* estetyczna wolta, odejście od dykcji klasycyzującej i powtórny debiut roku 1993. Rozpoczął on chrystocentryczny etap twórczości Koehlera, co też w sensie najbardziej istotnym odsyłało do Mickiewiczowskiej koncepcji „przekładalności literatury na życie”, tudzież **literaryzacji istnienia**, czyli przejścia od retoryki w stronę ontologii, tak, aby „nakłaniać ludzi do dobra”.

Rozdział III

Modernizm XXI wieku. Wielogłosowy nurt ironiczny „trzeciej części” twórczości (2000 – 2019)

Przez chwilę, przez chwilę gładzić zwiężle spleciony warkocz
kontrapunktu, rozważać cud współlistnienia głosów,
z których każdy odbywa w czasie osobną podróż
a w każdym punkcie czasu łączy je inna harmonia.

Stanisław Barańczak, *Kontrapunkt*¹

Nurt groteskowy lat 1986 – 1998 jako preludium przełomu stylowego

Który styl wcześniejszych dokonań okaże się po roku 2000 dla Krzysztofa Koehlera tradycją dominującą? Klasycyzujące frazy lat 1986 – 1990, czy też barokowo-romantyczny mistycyzm miniatur poetyckich okresu 1993 – 1998? A może w minionych dekadach objawił się nurt jeszcze inny, któryśmy dotychczas pominęli? Przypomnijmy kilka charakterystycznych fragmentów:

Słucham co usta twoje cicho powtarzają,
Co gardła, co goryczą kawy przepłukana jama
Śpiewa i nie potrafię, mój mistrzu starawy,
Powstrzymać gniewu.

(****Nic nie uchroni przed niebytem*, OC 9)

[...] pomału potężniejąc stajesz się martwy jak
brzask nad doliną Neckaru jak zmierzch
w wizgach sosen, jak – kiedy pamięć się chyli –
mroczne słońce plamiące tłustym sosem obrus
tego lata. [...]

(*Krzysztof Kolumb dopływa do Ameryki*, OC 79)

¹ S. Barańczak, *Kontrapunkt*, [w:] tegoż, *159 wierszy. 1968-1988*, Kraków 1990, s. 198.

Poprzez las, gęste błoto
(wcześniej spadł deszcz),
skrajem drogi, to znów,
samą drogą,
zostawiając za plecami
tablicę drogową z
nazwą miasta (w którym
miałem spędzić jeszcze
wiele dni)

wchodziłem na górę
w okolicy najwyższą,
co nie znaczy – wysoką:
w porządnym, górskim
kryterium był to pagórek raczej,
jak – nie przymierzając – wobec Rysów Morskie Oko.

(*Nieudana, ach, pielgrzymka do pewnego miejsca*, OC 88)

Przykłady moglibyśmy mnożyć, bo choć nurt – nazwijmy go umownie **komiczno-groteskowo-(auto)ironicznym**² – w latach 1986 – 1998 nie stanowił opcji dominującej, to w Koehlerowych propozycjach z tamtego czasu zajmował miejsce poczesne. Właśnie tamten „szalony klasycyzm” (podkr. moje)³ – jak odwołując się do horacjańskich inklinacji poety nazwała go Agnieszka Pluta – po roku 2000 z istotnych peryferii przesunął się w kierunku centrum twórczych poszukiwań. Gdzie jednak – poza zamiłowaniem do estetyki z *Listu do Pizonów* oraz barokowej wielogłosowości – szukać genezy tej poetyki w dorobku autora *Partyzanta prawdy*? Wspomnieliśmy już o koncepcji horacjańskiego błazna. Owszem i to też ważne, a wraz z charakterystyczną dla nurtów klasycyzujących autoironią niewątpliwie niemarginalne. Niemniej poza ogólnymi ideami, znajdujemy jeszcze wcale nie tak pobieżnie sformułowany program, choć przecież pisany nie z perspektywy autorskiego „ja”, lecz jako szkic recenzyjny,

² Szczegółowo zagadnienie groteski w tomach *Wiersze, Na krańcu długiego pola i inne wiersze z lat 1988 – 1998* oraz *Trzecia część* omawia Agnieszka Pluta w swojej dysertacji. Zob. tejsze, *Szalony klasycyzm Krzysztofa Koehlera*, [w:] tejsze, *Trzy warianty neoklasycyzmu w poezji polskiej po roku 1980 (Drzewucki – Ćwikliński – Koehler)*. <http://sbc.org.pl/Content/19761/doktorat3034.pdf> (dostęp: 05.07.2020), s. 124-180.

³ Tamże, s. 124.

niejako mimowolnie (a może wcale nie!) przeistaczający się w wypowiedź o ambicjach *artis poeticae* w załączku. *Kijanka czyli historia poezji ze wskazaniem na zwycięzcę: Merrill – Barańczak – polski wiersz klasyczny* (1992) – bo o tym artykule mowa – to bodaj jedna z najważniejszych podpowiedzi dotyczących narodzin specyficznego Koehlerowego podejścia formalnego do zagadnień wierszowej ironii. Właśnie w Barańczakowych przekładach Jamesa Merrilla odnalazł poeta reinkarnację ożywczej, zapośredniczonej w baroku, frazy Juliusza Słowackiego, „lansującej” utwór „wyluzowany, ale i rygorystyczny”, „na miarę ludzką, a zatem nie wydumany w pracowni, bliski wrażliwości ulicy”, będący „majstersztykiem i egocentrycznym marudzeniem zarazem”⁴. Przypomnijmy, że w liryce Amerykanina

to forma jest konkretem. Wiersz jest konkretem. Mikrokosmosem. Istniejącym. Wiersze Merrilla żyją bardzo mocno. Wystarczy posłuchać jak świszczą, tętnią i bębnią. Nie służą przekazaniu życia. Żyją. Są, co chyba zostało już zapomniane, radością⁵.

Co więcej owa forma wskazuje, że wierszy „podobnych nie było w polszczyźnie praktycznie nigdy, a które mogłyby być”, gdyby „umiano przeczytać poetów barokowych... Gdyby dokładnie przysłuchano się frazie Słowackiego...”⁶. Stąd też Merrillowsko-Barańczakowska forma

jest nadzwyczaj kunsztowna, często wręcz ekwilibrystyczna: cykle sonetów poddawanych wymyślnym modyfikacjom, kunsztowne rymy, zabiegi aliteracyjne, kalambury językowe na granicy obsesji, zwykle dowcipne, przeplatanie znaczeń ze strukturami rytmicznymi [...] ⁷.

Przed rokiem 2000 takiej formalnej ekwilibrystyki znajdujemy w idiomie Koehlerowskim niewiele. Niemniej, te fragmenty, które są w duchu Merrilla-Słowackiego przynoszą istotne antycypacje późniejszej ironicznej polifonii:

Czwartek. Wąż w kieszeni. Świadomość,
że do soboty nic się nie zmieni nie
pomaga. Płaczą dzieci. Żona natarcie
wzmaga, narzekają kochanki. „Łamaga” –
oświadcza szef. Zapomaga mnie R.,

⁴ K. Koehler, *Kijanka czyli historia poezji ze wskazaniem na zwycięzcę: Merrill – Barańczak – polski wiersz klasyczny*, „brulion” 1992, nr 19 A, s. 153.

⁵ Tamże, s. 154.

⁶ Tamże, s. 152.

⁷ Tamże, s. 153.

lecz zalega z wypłatą. „To grzech” – brzmi
mi w uszach ksiądz. Zgoda, było nas
trzech, nie mieliśmy nic, lecz czy
nie zbawi nas nikt?

Forsa. I owszem, czasami krucho z tym,
szczególnie, że nie do twarzy mi
z błądzą lic. Zęby, jak pociągnięte
szuwaksem, mają sporą chęć na piruet
lub *salhopf*, język zмага się w konkurencji
„w dal skok”, choć lepszy by w zmaganiach był
„wał go”, więc

w płat go dawam, lecz nie przynosi nic.

[...]

(*Kasa. List do R.*, OC 100)

Przełomowa, bardzo „merrillowska”, choć mocniej jeszcze eliotowska *Trzecia część* zaczęła powstawać w lutym i marcu 2000 roku w Houston, zrazu jako dwa poematy – *List* oraz *Kartka* – drukowane najpierw na łamach „Arcanów”⁸, później zaś włączone do tomiku pod numerami II i III (OC 190 – 204). To właśnie w latach 1997 – 1998 oraz 1999 – 2000 autor wykładał kulturę środkowoeuropejską na Rice University w Houston, zaś w 2002 i 2003 nauczał literatury i kultury polskiej na University of Illinois w Chicago oraz University of Indiana w Bloomington⁹. Zaiste, Koehlerowy wiersz „nowodykcyjny”, charakteryzujący się „niedokończeniem, sprzecznościami, niedookreślonością”¹⁰, przede wszystkim zaś aspirujący do miana surrealistycznego, neokatastroficznego, neoawangardowego, polifonicznego oraz groteskowego libretta – narodził się akuratnie w Stanach Zjednoczonych. Jacek Kopciński zauważał wówczas:

Nowe wiersze Koehlera powstały z dala od Polski, a dystans geograficzny rodzi w nich dystans emocjonalny i intelektualny, co nienowe w naszej poezji, wystarczy zajrzeć do Norwida. I właśnie autor *Nerwów* i *Do społecznych*, z jego przenikliwą ironią i „ciemną” mową zdaje się teraz patronować

⁸ K. Koehler, *List, Kartka*, „Arcana” 2000, nr 3 (33), s. 45-59.

⁹ Zob. hasło „Krzysztof Koehler”,
http://www.ppibl.ibl.waw.pl/mediawiki/index.php?title=Krzysztof_KOEHLER (dostęp: 03.02.2021);
<http://info-poland.icm.edu.pl/student/ricev.html> (dostęp 03.02.2021).

¹⁰ T. Cieślak-Sokołowski, *Poetyki nieokreśloności*, „Forum Poetyki” 2016 (zima), s. 39.

Koehlerowi. Z amerykańskiego oddalenia wychwytuje ona zrazu głosy polskich pisarzy i krytyków, by następnie mieszać je ze sobą w przewrotnych i dobitnych, wręcz „wyrapowanych” monologach¹¹.

Idee poezji kulturowej zostały, kompozycja zaś zbliżyła się do ekwilibrystyki poematów Andrzeja Sosnowskiego. Nie wydaje się to przypadkiem, że tak rozumiane pierwiastki kolażowego modernizmu kojarzonego w XX wieku z anglosaskim kręgiem poetyckim, obecne zaś podprogowo, okazjonalnie w dykcji polskiego neoklasyka od dawna, doszły do głosu w pełni właśnie w trakcie podróży za Ocean. Z Ameryką łączyła przecież Koehlera już od początku szczególna więź lekturowa, zresztą charakterystyczna dla roczników 60. Była to wszakże podróż do ojczyzny prawodawców awangardowego klasycyzmu spod znaku Eliota i Merrilla, do drugiej ojczyzny Wystana Hugh Audena i Josifa Brodskiego, do krainy gier brzmieniowych Eminema, w którego dykcji Koehler upatrywał formalnych podobieństw z frazami Wacława Potockiego¹²; wreszcie zaś wyprawa do korzeni „brulionu”, do szkoły nowojorskiej Johna Ashberry’ego, Franka O’Hary, Kennetha Kocha i Jamesa Schuylera. Podróż pod patronatem wielkich tłumaczy – Stanisława Barańczaka i Piotra Sommera – nieformalnych patronów poetów skupionych niegdyś wokół periodyku Roberta Tekielego.

Podróż do Ameryki w aspekcie ściśle formalnym przyniosła ewolucję synkopowego, podobnego do skansji albo rapu frazowania, porównanego niegdyś przez Karola Maliszewskiego do „transcendującego jazzu”¹³, objawiającego się w pełni w wertykalnych wierszach z lat 90., będących wszakże reinterpretacji „słupków” księdza Baki.

Więcej jakbym
nie miał
już odwagi:

świerszcze
szurganiem
wydeptują
próg,

¹¹ J. Kopciński, *W silniejszej sferze bycia*, „Rzeczpospolita – Plus Minus” 2003, nr 196, s. A 10.

¹² K. Koehler, A. Mirek, *Jestem bardzo awangardowym klasykiem*, „Nowy Napis Co Tydzień” 2019, nr 28, [https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-28/artukul/jestem-bardzo-awangardowym-klasykiem\(dostep:09.07.2020\)](https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-28/artukul/jestem-bardzo-awangardowym-klasykiem(dostep:09.07.2020)).

¹³ K. Maliszewski, *Cisza świata, dźwięk wieczności*, „Topos” 1998, nr 1-2 (38-39), s. 112.

rozkwitają
bramy.

To, co
nas dzieli,
jest wszak
dojrzwaniem.

Nie żebym,
skarżył się
na los.

Tyle mi
trzeba, abym
nie jak
wróg

mógł
towarzyszyć temu
dojrzwaniu.

(OC 67)

Wyzyskane wtenczas ironiczne działanie przerzutni oraz kondensacja sensów naddanych w sferach międzywersowej oraz międzystrofowej, wraz z instrumentacją nastawioną na akcentowanie wygłosowych melizmatów ujawniła zasadę „forma z formą mija się”¹⁴ – by użyć określenia Mariana Stali. Te inklinacje pozwoliły Andrzejowi Franaszkowi na stwierdzenie:

Koehler mówi o człowieku, rozpoznającym świat poprzez nieunikniony filtr mowy, ale też o poecie, konstruującym dzieło i przypomina, że czytając i interpretując jego wiersze znajdujemy się ciągle w świecie zbudowanym ze słów¹⁵.

Ironiczna wieloznaczność skróconej, pokawałkowanej, paraawangardowej frazy powstałej w wyniku świadomej destrukcji idiomu klasycyzującego w dłuższej perspektywie okazała się przyczynkiem do dalszej pracy na formach; do myślenia synkopowego już nie w kategoriach rozmiaru wersowej linijki (a przynajmniej ów rozmiar nie był już dominantą), akopunktowanej siecią oddalonych współbrzmień, lecz

¹⁴ S. Barańczak, M. Stala, *Prezentacje: Koehler*, Tygodnik Literacki” 1990, nr 3, s. 11.

¹⁵ A. Franaszek, „*Odpowiedź na śmierć*”. *O poezji Krzysztofa Koehlera*, „Polonistyka” 1995, nr 6, s. 406.

do przejścia w kierunku dzielonego wyraźnymi przerzutniami toku amplifikacyjnego, często stylizowanego dodatkowo na modłę quasi-ludowego, wielogłosowego, surrealistycznego wręcz zawodzenia:

I obroń nas: obroń nas, obroń nas,

od,

zachowaj nas,

umieść nas w swoim zanadrzu, w

zarękwkach, mufkach, ukryj nas

głęboko, **niech** oczy nasze, przerażone,

nie wodzą po spękaniach na szpitalnej

ścianie, **niech nie** budzi nas trzask wiader,

w porze karmienia, **niech nie** osłania nas

strach o to, co może się stać, **niech**

nie stanie się nic, co by miało

skręcić naszego życia kark, **niech**

nie zdarzy się nic, jeśli może, nic

nic, nic; abyśmy się już **nie** lękali,

aby nas **nie** karmił strach.

(*Msza o czwartej*, OC 211, podkr. moje)

Z litanii do Matki Boskiej wobec zalewu katastroficznego potopu pozostaje niewiele w kontekście rygorystycznej kompozycji hipotekstu. Ale też zarys dawnej formy wciąż pozostaje rozpoznawalny i to nie tylko w inkantacyjnej amplifikacji. Niezrównany jest bowiem kontrapunkt, który uzyskuje Koehler dzięki uczynieniu ze spójnika „od” wyraźnego melizmu. W tym najkrótszym wersie kumuluje się niejako cała późniejsza energia brzmieniowa, wzbierająca niczym fala powodziowa, której ruch wyznaczają obrazowo-instrumentacyjne amplitudy rozciągające się pomiędzy powtarzonymi cząstkami „niech nie”. Są one w najwyższym stopniu właśnie hipotekstem, opowieścią możliwą wobec tej dawnej, ukrytej potencjalnie w pustce jednosylabowego wersu poprzedzającego, jakby w myśl zasady, że „komunikować można jednak wyłącznie niemożność komunikacji”¹⁶. Ale właśnie z tej dialektycznej myśli wyciąga Koehler wnioski „partyzanckie”, wciąż na nowo składając Duchampowskie *ready mades*, przekracza ich horyzont i w amplifikacyjnej grze mogącej trwać pozornie

¹⁶ J. Orska, *Foks-trot, czyli pustka parodii*, [w:] tejże, *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989-2006*, Kraków 2006, s. 220.

w nieskończoność odkrywa coraz to nowe potencje znaczeń, teatralne „reprodukowanie ról”¹⁷. Dzięki temu prezentuje „słowa od dawna z poezji wygnane, zepchnięte w dewocję, zawstydzone, ukarane za bezpośredniość”¹⁸.

Na wcześniejszym przykładzie najlepiej widać, jak po okresie „krótkiego oddechu”¹⁹ jakby z nagłą stłumione siły twórcze wystąpiły z brzegów, wybuchły całą feerią barw. W ogólności za moment najbardziej twórczy uchodzi w tej poezji czas przesilenia, „przyrody fin de siècle”, gdy „Rozłżą się wersy”, bo nastaje

Wczesna jesień. Topole tracą
liście i blednie jak
przed plutonem skazaniec,
popołudniami niebo.

Delikatnie na horyzont
naciera las, powietrze się
zatrzymało jak jąkała
przed spółgłoską.

(*Ekloga. Sierpień*, OC 44)

Koehlerowy „poszukiwacz oddechu” czerpie siłę do dalszych formalnych poszukiwań właśnie z braku tchu, z trudności, jakie przysparzają masy powietrza, nadciągające niczym fronty atmosferyczne spółgłoski, nieznane jeszcze, a może tylko zapomniane rejestry języka, częstokroć „głosy skrzywdzonych, zgębionych, złamanych, niezrozumianych i nierozumiejących”, dlatego też „w strofach rzekomego klasyka niewiasty rozplączą się rzewną piosenką, a mężowie zaskomlą psalmami”²⁰. „Trzyma mnie opór / tylko on” (*Szósta rocznica*, OC 123) – wyznawał już w tomie *Partyzant prawdy*. Ta iście Barańczakowska metoda towarzyszy Koehlerowi niemal od początku jego artystycznej wędrówki. Zresztą autoironiczny motyw **poety-jąkały** to cytat z wiersza *Ustawienie głosu z tomu Widokówka z tego świata*:

[...] Czemu
sam nic nie powiesz pełniej, pewniej? Posiekane

¹⁷ A. Kałuża, *Rewolucja na patelni: „Czas triumfu gołębi” Krzysztofa Jaworskiego*, [w:] tejże, *Bumerang. Szkice o polskiej poezji przelomu XX i XXI wieku*, Wrocław 2010, s. 27.

¹⁸ A. Grabowski, *Głosy ludzkie, słowa Boże*, „Nowe Książki” 2020, nr 2, s. 9.

¹⁹ A. Piwkowska, *Tulaczka i poszukiwanie*, „Nowe Książki” 1999, nr 4, s. 16.

²⁰ A. Grabowski, *Głosy ludzkie...*, s. 9.

komunikaty, zgłoski tonące w milczeniu.
Dykcja, mój Panie, dykcja. Wszystko to ciekawe,
ale nic nie rozumiem w moim tylnym rządzie.
Wybacz. Ja nie kpię. Jakoś rozumiem Cię w sumie,
jak jąkała drugiego jąkałę rozumie,
to znaczy, z nim się męcząc, gdy chce coś powiedzieć²¹.

Samoograniczenie lat 90. przyniosło więc w efekcie erę wyzwolonej wyobraźni, pełniejszego osadzenia w polszczyźnie, zaś obrazowanie z gruntu neokatastroficzne²², nawet jeśli bezpośrednio nie przywoływało treści wodnych, stało się podstawą falowej, akwaticznej kompozycji. Jacek Kopciński recenzując *Trzecią część* uznał zatem Koehlera za „najzdolniejszego poetę swojej generacji, twórcę, który jako pierwszy zdołał tak interesująco pokonać własny schemat”²³. Po epoce rygoru wezbrała niczym nieograniczoną falą twórczość, której jedynym ściśle przestrzegany prawidłem miałyby być zasada przygody i ciągłego przekraczania swego poetyckiego ja. Fala ta – „potok”, „lawina, kaskada”²⁴ – dała asumpt do dalszego eksperymentowania, zachęciła do poszukiwań „formy bardziej pojemnej”, ale też do pełniejszego korzystania z dorobku Różewicza, Miłosza, Herberta, a więc „polskiej szkoły poezji”²⁵. Okazała się także refleksem okresu „brulionowej” awangardy, która według formuły Roberta Tekielego miała być „brudnopisem całej naszej kultury”²⁶. Nie można również zapominać o niegdysiejszej fascynacji samym „romantyzmem brulionowym”²⁷, która zaowocowała w 1990 roku programowym wierszem *Świątynia*, wyrosłym z analizy *ineditów*

²¹ S. Barańczak, *Ustawienie głosu*, [w:] tegoż, *159 wierszy...*, s. 190.

²² M. Woźniak-Łabieniec, *Nowy katastrofizm. O poemacie „Trzecia część” Krzysztofa Koehlera*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 4, s. 319-329.

²³ J. Kopciński, dz. cyt.

²⁴ *Wiersz to jest potok, leci jak lawina. Z Krzysztofem Koehlerem rozmawia Ireneusz Staroń*, „Nowe Książki” 2020, nr 2, s. 7.

²⁵ W. Kudyba, *Mejl do Krzysztofa Koehlera (o mniejszości)*, „Topos” 2012, nr 6 (127), s. 108.

²⁶ *Rzecznicy neogówniarzerii. Wywiad z Robertem Tekieli [sic!], redaktorem „brulionu”*, „Gazeta Wyborcza” 1991, nr 274, s. 17.

²⁷ E. Szczeglacka-Pawłowska, *Romantyzm „brulionowy”*, Warszawa 2015, s. 22; tejże, *Liryckość brulionowa Zygmunta Krasińskiego w kontekście wiersza „Bóg mi odmówił tej anielskiej miary”*, „Colloquia Litteraria” 2012, nr 2/, s. 19.

pierwszego wersu *Stepów akermanskich*²⁸. Nowa, kakofoniczna poetyka przede wszystkim ośmieliła Koehlera do jeszcze większej dramaturgizacji wiersza, do wpisania weni polifonii wynikającej już nie tylko z działania na rytmach, z modulacji wewnętrznego głosu w zależności od miejsca przerzutniowego cięcia, lecz do „podbicia” tegoż cięcia techniką synkopowania głównej osi wypowiedzi kolażowymi didaskaliami, do rezygnacji z liryczności na rzecz immanentnie dialogowej struktury. Tylko bowiem w takich tomach głos naprawdę własny, odautorski mógłby wybrzmieć, gdyż stałby się kontrapunktem wyraźnie odmiennym od otaczającej kakofonii. Jednocześnie zaś owa kakofonia staje się jakimś odbiciem Eliotowskiego „korelatu obiektywnego”, pozwalającego ciągle mediatyzować mówiące ja, gdyż „[...] poeta posiada nie jakąś osobowość do wyrażania, ale swoisty ośrodek, który osobowością nie jest, lecz tylko ośrodkiem”²⁹. Ale też działanie na rytmach, przywoływanie ich zmiennych rejestrów, od groteskowego libretta (*Trzecia część*) do miniatury sonetu graficznego (*Niektóre wiersze z cyklu „Niepodległość”*) – zgodnie z lekcją Leśmiana – chroniło przed banalizacją istnienia, gdyż świat zmultiplikowany za pomocą rytmicznych zmiennych został „wyposażony jakby w dodatkową projekcję, nadającą sens, zwielokrotniającą [...] odbiór”³⁰. W *Szrapneli pieśni zwycięskiej* ta perspektywa wyrażona została w charakterystycznej logorei:

Refreny piosenek, to wszystko, co przygrywa
do wtóru, bo każde powtórzenie, stopy, rytmy,
dźwięki i filozoficzne mamrotania o odzyskanych
połowach i marzenia rybaków o obfitych,
i posapywanie brzuchatych mężów o lepszych, i
oczekiwanie mistyków na całość,
są jak
refreny piosenek, to wszystko, co przegrywa,
skłania do utrwalania, jeżeli dwóch chociaż, jeżeli
dwa razy, raz i jeszcze raz, raz za razem,
zaraza powieleń, powrotów, kołowrotów; wracają

²⁸ Szerszej na ten temat w rozdziale I, w częściach: „*Świątynia*” jako program mickiewiczowskiego poszukiwacza oddechu. Parodia cytatu oraz *Planeta „brulion”*, czyli „*Świątynia*” jako manifest gombrowiczowskiej parodii konstruktywnej.

²⁹ T. S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, przeł. H. Pręczkowska, [w:] tegoż, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków 1998, s. 31.

³⁰ J. Trznadel, *Nad Leśmianem. Wiersze i analizy*, Kraków 1999, s. 10.

śniegi i opatrują w zieleń się gałęzie, i
cebulki wypuszczają w górę sondy,
excelesior, ku górze, always forward,
to wszystko, co może ofiarować sztuka i
wiara umysłu w codzienny porządek
i w
refreny piosenek, to wszystko, co przerywa
wątek, co porwane, fastryguje, zszywa,
łączy

(*Szrapneli pieśń zwycięska*, OC 231-232)

Przytoczony centon stanowi hymn pochwalny na cześć kosmicznego ładu przyrody, nad którym czuwa Opatrzność. Ładu, ale również różnorodności, ponieważ cytatość wiersza naśladuje bogactwo samej natury, także tej tożsamej z Księżą zapisaną przez Boga. Nie przypadkiem w łacińskim słowie „excelsior” (‘wyżej’) pobrzmiewa echo liturgicznej pieśni *Gloria in Excelsis Deo*, której incipit pochodzi z anielskiego zawołania przytoczonego w opisie narodzin Jezusa z Łukaszowej Ewangelii (Łk 2, 14). Ciągły ruch „ku górze, always forward” to w istocie „ruch człowieka w kierunku transcendencji”³¹. Przywołani w kolażu rybacy, brzuchaci mężowie oraz mistycy w tej perspektywie stają się reprezentantami Kościoła, ludźmi, „których Bóg sobie upodobał” (Łk 2, 14). Dlatego też we frazie „jeżeli dwóch chociaż” pobrzmiewają słowa z Ewangelii według świętego Mateusza: „A gdzie dwóch albo trzech zbierze się w imię moje, tam Ja jestem pośród nich” (Mt 18, 20). Z kolei w słowach „jeżeli / dwa razy, raz i jeszcze raz, raz za razem” słyhać echo dialogu: „Wtedy Piotr powiedział Mu: Panie, ile razy mam przebaczyć bratu, jeśli mi zawini? Czyż aż siedem razy? Powiada mu Jezus: Nie mówię ci: aż siedem razy, ale aż siedemdziesiąt siedem razy” (Mt 18, 21-22). Właśnie refren przebaczenia, miłosierdzia łączy się w wierszu z refrenem wiosny, a zarazem nierozzerwalnie z dialektyką nawrócenia i upadku, ponieważ refreniczny grzech „przerywa / wątek” niczym międzywersowa przerzutnia. Z kolei międzywersowy zrost na powrót – niczym fuga – „co porwane, fastryguje, zszywa”. Tak więc zmienny przepływ składni staje się formalnym korelatem treści metafizycznych, życia duchowego człowieka potrzebującego ciągłego nawrócenia. Praca na formach językowych symbolizuje drogę

³¹ A. J. Sobczyk, „*Homo religiosus a homo novus. Kiedy duchowość religijną można utożsamiać z chrześcijańską? Przykład praktycznego zastosowania w Papui Nowej Gwinei*, „Teologia i Moralność” 2013, nr 2 (14), s. 192.

oczyszczenia duchowego, zaś pozorny ich chaos „skłania do utrwalania”, do podjęcia wysiłku poety wzorującego się na idei Chrystusowego nauczania parabolicznego. Biblijnie pojęty „**chwyt formy utrudnionej**” (podkr. moje)³² stosowany jest po to, „aby patrzeli, a nie widzieli, i słuchali, a nie rozumieli” (Łk 8, 10). Stąd jest to – jak pisał Karol Francuzik – poezja „Stawiająca opór, nie poddająca się w pierwszym, bądź drugim czytaniu, żądająca powrotów, wciągająca żarem gorliwości”³³. Jeśli bowiem czytelnicy nie zrozumieli gnomicznej prostoty (pozornej!) lat 90. – a takie mniemanie można wyczytać z późniejszej wolty poetyki – tylko przypowieściowe zaciemnienie sensu (w rozumieniu ewangelicznym) może skłonić ich do podjęcia wysiłku interpretacji, do pracy intelektualnej, w wyniku której dotrą do właściwego przesłania. Wiersz – jak przypowieść – jest zatem zadaniem do rozwiązania, mową nie wprost skupia na sobie uwagę, dzięki nadorganizacji zatrzymuje oraz intryguje, staje się zaczynem fascynacji, a tylko z prawdziwej czytelniczej pasji może zrodzić się i mocna (nie tylko) czytelnicza wiara. Zresztą motyw mówienia wprost, które nie zostaje zrozumiane, ba!, nie wywołuje zupełnie żadnych emocji wraca w nawiązującym do Psalmu 104 wierszu *Wszystko to czeka na Ciebie...* zamieszczonym w styczniu 2019 roku na łamach periodyku „Arcana”:

„Jestem zasiany. Jeszcze przed jestem, jest,
Rozumiesz?” podjął próbę. „Nie” – bo
Od północy przechodziło w granat. Gdzieniedzie
Tuż nad horyzontem wdzierala się czerń. „Jest
Jest pierwsze od jestem. Nim wiesz, że jesteś,
Wcześniej znaczy, jest. Istnienie. Pierwsze. Dane.
Potem odebrane: siewca i kosiarz. [...]
Kobieta poprawiała makijaż w i-fonie,
„To nie jest rozwiązanie” dodała po chwili.
„To nie ma znaczenia”³⁴.

Gdy zatem zanurzone w kontekście biblijnym słowa podstawowe czynią słuchacza obojętnym potrzebna jest „zaraza powieżeń, powrotów, kołowrotów”, próba sensu, ale i próba ognia, odwołujące się do ewangelijnego archetypu ziarno, które zanim

³² W. B. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łuźny, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2006, s. 100.

³³ K. Francuzik, *Od morza do morza* [rec.], „dwutygodnik” 2012, nr 4, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3344-krzysztof-koehler-od-morza-do-morza.html> (dostęp: 27.11.2020). Zob. też K. Koehler, A. Mirek, dz. cyt.

³⁴ K. Koehler, *Wszystko to czeka na Ciebie...*, „Arcana” 2019, nr 1-2 (145-146), s. 182.

wyda owoc obumiera. M. in. dlatego w uprzednio analizowanej *Szrapneli pieśni zwycięskiej* skorelowane z tokiem wierszowym obrazowanie wegetatywne, telluryczne ukazuje dzieje kogoś, kogo włączono w „misterium obumierania” Zbawiciela³⁵, ściślej zaś – w teologiczną istotę samej Eucharystii. Koehler jednak wychodzi poza tekstowe klisze³⁶, poza symbolikę natalno-pasyjną, wiosenno-jesienną, poza topikę natury nieustannie śpiewającej hymn na cześć Stwórcy, poza refren rytuału, poza rytm kalendarza i brewiarza. Gdyby nie wpisane w formę zadanie doskonalenia człowieka, kulturowy glosariusz pozostałby tylko „refrenami piosenek”, byłby słowem-ziarnem zagłuszonym przez ciernie. Trafne w tym kontekście są uwagi Zofii Zarębianki:

Wobec jednokrotności indywidualnej egzystencji powtórzenia nabierają dodatkowego znaczenia, niekiedy z lekka ironicznego, poprzez które podkreśla się jeszcze dobitniej tragizm zderzenia jednostkowego, krótkiego życia (*vita brevis*) z niewzruszonym trwaniem historii, także historii literatury. Zderzenie to zdaje się ewokować działania artysty mające na celu przedłużenie owego skazanego na śmierć pojedynczego życia, dzięki trwaniu w słowie, poprzez więc takie operowanie językiem, które zdolne by było zatrzymać istnienie w jego niepowtarzalnej jednorazowości, unieruchomić, niejako zakląć w słowo, w melodię wiersza, w rytm, by ocalić³⁷.

Dzięki temu rzeczywistość podległa rytmowi „to coś jakby «musical» czy «nad-musical»”, jeśli tylko „potrafimy ten sens czy melodię rozpoznać i zapewnić jej, wraz z istnieniem, które ta melodia przenika, powtarzalność «ponadczasową»”³⁸.

Po roku 2000 Koehler konsekwentnie rozpoznanie owej melodii stara się utrudniać. Zdaje się, że zamiłowanie do przesiąkniętego specyficznym manieryzmem kolażu ze współczesnych, prócz Merrilla, najbardziej zawdzięcza Eliotowi, na którego powoływał się we wcześniejszych tomach kilkukrotnie. Michael Edwards w książce *Ku poetyce chrześcijańskiej* rozdział poświęcony twórczości autora *Ziemi jałowej* zatytułował *Eliot/język*. Podobnie moglibyśmy uczynić ze szkicem dotyczącym poezji Koehlera, która w znacznej mierze ma charakter metaliteracki. Więcej nawet, już od czasu debiutu wobec kryzysu orzekania o rzeczywistości poszukiwanie wciąż nowych środków wyrazu jest tutaj stałą wartością.

³⁵ A. Dańczak, *Transcendencja końca: pytanie o relację paruzji i śmierci człowieka*, „Collectanea Theologica” 2011, nr 3 (81), s. 23.

³⁶ Zob. R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 2, s. 114-115.

³⁷ Z. Zarębianka, *Trzecia część – ślad całości*, „Topos” 2004, nr 5 (78), s. 214-215.

³⁸ J. Trznadel, *Nad Leśmianem...*, s. 10.

Czy jednoczesne tworzenie i niszczenie znakomych dźwięków w niemądrych znaczeniach nie sygnalizuje jednak fundamentalnego rozdźwięku pomiędzy słowem i sensem? Czyż nie przedstawia ono upadku języka? [...] [wersy] Zwracają się przeciwko sobie, niepewne, wąpiące, a ich dźwięki i znaczenia się rozchodzą. Heroikomiczna dysproporcja języka staje się zatem sposobem na ujawnienie radykalnej skazy.

Poezja Eliota porusza się od drwiny z typów literatury do drwiny z samej literatury³⁹.

Zatem za autorem *Ziemi jałowej* opisuje polski poeta „spustoszenie historii i świadomości”, tworzy „budzące grozę *musée imaginaire*”, w którym „Odległe epoki, różne miejsca, cuda kultury leżą [...] porozrzucane, jak języki” (podkr. moje)⁴⁰. Tomy wydane po 2003 roku stanowią w znacznej mierze „zbiór możliwych wierszy”⁴¹, kolaż⁴², swego rodzaju targowisko próżności i konwencji, znane ze *Ślubu* Witolda Gombrowicza: „Przeinaczone. Wykręcone. Zrujnowane. Wypaczone”⁴³, do którego Koehler jakby ciągle się odnosi w powracających enumeracjach typu: „Wyciągnięte. Pozbawione. Obnażone. Wydane” (*W sieciach*, OC 259. Sam autor określił tę przemianę drogą od klasycyzmu do „**gadanizmu**”⁴⁴, do „zagadywania wszystkiego”⁴⁵, do koncepcji medium tego, „co słycać naokoło nieustannie”, świata rozedrganego i niespokojnego, w którym „z założenia ma się [...] coś dziać”⁴⁶. W tym kontekście Jerzy Sikora nazwał *Trzecią część* „tomikiem mówionym”⁴⁷, zaś za Walterem Jacksonem Ongiem moglibyśmy stwierdzić, że jego bohaterowie charakteryzują się „werbomotorycznym sposobem

³⁹ M. Edwards, *Ku poetyce chrześcijańskiej*, przeł. M. Szuba, red. nauk. J. Ward, M. Fengler, Gdańsk – Pelplin 2017, s. 118-119.

⁴⁰ Tamże, s. 131.

⁴¹ Tamże, s. 120.

⁴² R. Nycz pisał: „Językowym twórczym kolażowego montażu w literaturze bywają nie tylko cytaty fragmentów tekstów [...], kliszowe wyrażenia zaczerpnięte z repertuaru socjolektów i «oryginalne» teksty autorskie, lecz także pastiszowe oraz quasi-cytacyjne wytwory stylizacji”. Zob. tegoż, *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, [w:] tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 190.

⁴³ W. Gombrowicz, *Ślub*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. VI: *Dramaty*, red. J. Błoński, Kraków 1988, s. 110.

⁴⁴ *Krzysztof Koehler u Pieśniarzy [1]*, <https://www.youtube.com/watch?v=E4cfyBFof9w> (dostęp: 10.01.2021).

⁴⁵ *Wiersz to jest potok...*, s. 5.

⁴⁶ K. Koehler, A. Mirek, dz. cyt.

⁴⁷ J. Sikora, *Nie szokować, nie mamić*, „Arcana” 2004, nr 1-2, s. 167.

bycia”⁴⁸. „Gadanizmem” rządzi zasada różnorodności, **sarmacka varietas**, z periodyku „brulion” wzięta wariacja motywów, wątków, tematów i rejestrów, której patronuje dzieło Wacława Potockiego, ale też ironia *Beniowskiego*, w ogólności zaś szeroko pojęte tendencje barokowo-romantyczne. Nieustanna zmiana „tonu i rytmu” to także program przejęty z *Dziadów* części III – arcydzieła uznawanego przez Koehlera za „największe i najważniejsze”, jakie „napisano w literaturze polskiej wszystkich czasów”⁴⁹. Tak o synkretyzmie arcydramatu mówił Mickiewicz w roku 1834:

te nieustanne przejścia ze świata fantazji do rzeczywistości, owe egzorcyzmy, owe wyrażenia obrzędowe i sakramentalne, które zdają się wyjęte z średniowiecznych kronik, zmieszane z aluzjami miejscowości i współczesnego stanu politycznego i wiejskiego życia, wszystko to mocno razi nasze przyzwyczajenia literackie i dramatyczne... Różnorodne pojęcia poety wpłynęły na formę i styl *Dziadów*, toteż znajdujemy tu opowiadania w starym stylu biblijnym, liryczne hymny, piosenki przy kielichu, kolędy Bożego Narodzenia, złośliwe wiersze, zwrócone ku moskiewskiemu carowi, słowem jest to nieustanna zmiana tonu i rytmu⁵⁰.

Również w tym sensie tytuł przełomowego tomu *Trzecia część* należy rozumieć jako aluzję tyleż biblijną, co nawiązującą do arcydramatu, zaś ideowo sięgającą znacznie głębiej. Rozmyślenia filozoficzne oscylują wokół pytania z Mickiewiczowskiego *Popasu w Upicie* – „czym są wszystkie dzieje?”⁵¹. Zwrot ku najnowszym wypadkom, a także historiozofii nakłada się od roku 2000 na okres „**przełomu stylowego**”, który „prowadzi poprzez sferę komizmu” (podkr. moje)⁵². U poety, który w 1993 roku dokonał radykalnego zerwania z neoklasycyzmem poetyki (choć nie tematu), przechodząc od razu do wierszy jakże odmiennych, bo do gnom, miniatur i epigramatów mistycznych, o silnym nacechowaniu barokowo-romantycznym, kolejny przełom nie mógł okazać się aż tak dużym zaskoczeniem. Co więcej, zdawał się starannie przygotowany, choć zapewne układając antologię swej dotychczasowej twórczości w roku 1999, sam autor nie do końca wiedział jeszcze, w jakim kierunku poczną niebawem wędrować jego wersy.

⁴⁸ W. J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Warszawa 2011, s. 117-120.

⁴⁹ K. Koehler, *Nie jesteśmy sami* [Posłowie], [w:] tegoż, *Punkty krystalizacji. Szkice o literaturze staropolskiej*, Kraków 2020, s. 264.

⁵⁰ Cyt. za: I. Sławińska, *O strukturze słownej III cz. „Dziadów” (Zarys problematyki)*, „Roczniki Humanistyczne” 5 (1954-55) [wyd. 1965], z. 1, *W setną rocznicę Mickiewiczowską*, s. 141.

⁵¹ A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1975, s. 19.

⁵² E. Staiger, *O zagadnieniu zmiany stylu*, przeł. Z. Żabicki, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 3 (60), s. 296.

Niemniej tom *Na krańcu długiego pola i inne wiersze z lat 1988 – 1998* znakomicie wpisał się w katastroficzny klimat epoki końca drugiego tysiąclecia, a także w historycznoliteracki czas podsumowań pierwszej dekady niepodległości. Wyraźny gest wydawniczy nie był jednak jedynym aktem wieńczącym dotychczasowe poezjowanie. *Fin de siècle* przyniósł nie tylko amerykańskie pierwociny przyszłej „śpiewogry”⁵³ *Trzeciej części*, lecz także teoretyczne uzasadnienie wolty formalnej. W roku 2000 Koehler publikuje bowiem program progresywnego klasycyzmu, który

był (i jest, i nie ma powodu, żeby nie był w przyszłości) takim sposobem rozumienia literatury, który przyczynia się do jej odrodzenia i unowocześnienia. Czym jest klasycyzm? Rozumie się go tutaj bardziej w kontekście wyborów egzystencjalnych artystów (klasyków), niż li tylko w kontekście ich wyborów estetycznych. Klasycyzm tak pojmowany jest kategorią poznawczą. Określa go bardziej gest egzystencjalny, niż zamiłowanie do ponawiania i bezproduktywnego kopiowania wzorów. Klasycyzm, jak jest tu rozumiany, nie polega na studiowaniu podręczników do poetyki. Jest raczej aktywnym i świadomym uczestnictwem artysty w kulturze, zakładającym zarazem konieczność programowych zmian w jej obrębie. Sposobu zmiany czy też rewolucji w kulturze szuka klasycyzm (czy też klasyk) w przeszłości. Ponawiając dawny model kultury i wprowadzając go w krwioobieg współczesności, staje się klasycyzm przyczyną sprawczą jej odmiany i unowocześnienia⁵⁴.

Jest w tym iście barokowa odwaga ignorowania konwencji, dążenia do poezji „wszechogarniającej”, w duchu „awangardowego klasycyzmu”, charakteryzującej się bezkompromisową odwagą formalną, której nie sposób przyporządkować do jednego literackiego nurtu⁵⁵. Ta wielość prowadzi do szczególnych palimpsestów, których poetykę prześledzimy na podstawie kilku przykładów. Barokowa odwaga stylistycznego kolażu jest też dobrze osadzona u Koehlera w poetyce modernizmu, zaś początek przełomu stylowego nakłada się tutaj na powrót pewnych dwudziestowiecznych technik wierszowania. Przewodnikami po tym artystycznym dominium będą zatem badacze struktury nowoczesnej liryki – Hugo Friedrich i Marjorie Perloff. Zgodnie zatem z tezą autorki monografii *Modernizm XXI wieku* pragniemy wpisać Koehlerowskie wielogłosowe praktyki lat 2000 – 2019 w szerszy kontekst „nowych poetyk”⁵⁶, a więc

⁵³ K. Koehler, A. Mirek, dz. cyt.

⁵⁴ K. Koehler, *Progresywny klasycyzm*, „Polonistyka” 2000, nr 2, s. 73.

⁵⁵ K. Koehler, A. Mirek, dz. cyt.

⁵⁶ M. Perloff, *Modernizm XXI wieku. „Nowe poetyki”*, przeł. K. Bartczak, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2012, s. s. 14.

ruchów reaktywujących tradycję eliotowskiego awangardyzmu. W licznych montażach prześledzimy natomiast znaczeniowe niuansy kodów romantycznych, na czele z teatralizacją odwołującą się silnie do Mickiewiczowskich *Dziadów*. Jako że działania analityczne podejmowane na materii wierszy o miarach znacznie dłuższych niż te, z którymi mieliśmy do czynienia w latach 1993 – 1998 wymagają praktyki bliskiego czytania, zbliżającego się niekiedy do studium przypadku, metodę tę uznajemy za najbardziej zasadną. Pozostaje to zresztą zgodne z praktyką samej Perloff.

Zanim jednak przejdziemy do bardziej szczegółowych analiz, wyróżnijmy w Koehlerowym *variété* najważniejsze – jak się zdaje – strategie mówienia. W latach 2000 – 2019 możemy w tej poezji wskazać pięć głównych podmiotów, ściślej zaś – strategii mówienia:

(1) natchnionego, mówiącego językami **Bożego apostoła-szaleńca**, toczącego walkę o zbawienie człowieka:

„Tu, powiada, postójmy trochę
tu, pomódlmy się chwilę, bo docieramy
do sedna (gdzie), a raczej kresu człowieczego
(padlina). Gdy
zajrzymy w przeszłość, będziemy widzieli co?
(tam), że tak powiem, ogromne zmagania się
kłęski i zwycięstwa (zleca się).
Z tych obu – więcej pierwszych, ale
to właśnie one znamionują (sępy) wysiłek
człowieka w drodze na szczyty (gdzie”.

(*Opowieść przewodnika z małym udziałem chórków*, OC 232)

(2) quasi-mefistofelesowskiego **blazna-histriona** niszczącego z woli naczelnej instancji nadawczej zastane idiolekty, poddającego je neokatastroficznej próbie ognia:

Odrywająca się tapeta, nadłamane drzwi,
piec, rodzinne zdjęcia, koronki, makaty,
krakowiaki
w oknach i przekręcanie zamków
cykcyryk
jakby usuwały się spod lawiny,
unikały kataklizmu, umykały powodzi;
na chybotliwych łódkach wpływały

z wąskich strużek do szerokiej rzeki;

(*Msza o czwartej*, OC 210)

(3) tworzącego kolażowe, moralno-historiozoficzne parable współczesnego **Bohatera Polaków**⁵⁷, walczącego słowem o Rzeczpospolitą symboli:

A oni idą umrzeć, biją dzwony;
Idą dać się pogrzebać z nim;
Wchodzą już w cień
Zaraz za trumną, za milczącą wojskową kapelą,

Otarłszy z jada usta, kiedy
Podnosi głowę; widzi topór:
Niech żyje Polska! Spada gilotyna;
Rozlega się strzał.

Spośród piany głos się dobywa poety
I z wysokości tnie jak miecz
Rozcina ciszę śmierci, lamentsy legendy,
I wrzask wyniosłego pogrzebu.

(*Czesława Miłosza pożegnanie ostatnie [sprawozdanie kamerzysty]*, OC 288)

(4) relacjonującego cierpienie „małych bohaterów” **empatycznego reportera**:

Odwrócił się, jakby uciekał od tego widoku.
Długi korytarz tętniał wrzawą; z boku
Jakiś starzec podnosił poczerniałą nogę

Staruszka szła o kulach. „Pan wciąż
Odwiedza panie?” „Takie odwiedziny
To dla mnie frajda”. „Kolację dawali?”

Każde łóżko – niezdojta wyspa, warownia,
Ocalały szaniec albo okręt, co wbija się
w fale, gdy naokoło rozpędza się zamieć

A kiedy na korytarz powoli wjechały
Dwa wózki, a za nimi młodzi pielęgniarze
O czymś nieuniknionym z sobą rozmawiali
[...]

⁵⁷ Zob. R. Przybylski, *Słowo i milczenie Bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*, Warszawa 1993.

(*Odwiedziny*, OC 298)

oraz (5) zmagające się z przemijaniem i kryzysem własnego głosu **liryczne ja** o cechach metapoetyckich:

Widziałeś mnie przecież przez cały czas
W drodze, bo przecież wciąż popychały
Moje kroki Twoje ciemne drogi; byłem
Wszak heroldem co głosił wyroki, w znoju
Dążyłem, w radości i nędzy, odczytując
Sensy; patrzyłem i na odchodzenie
Ukochanych, widziałem kres miłości
I męża, i żony; rozkrwawiała mi serce
Zdrada dzieci; upadek ludów widziałem
I ludzi, bo mieszkam w ziemi,
Gdzie się nikt nie ludzi, że jakoś
Lepiej można wszystkim tym kierować, co
Nam wypełnia czas od narodzin
Do śmierci.

(*Stojący*, OC 419)

Wskazane strategie nie wyczerpują oczywiście możliwości Koehlerowej polifonii. Nie są także rozłączne. Więcej nawet – w jednym poemacie, ba!, w jednej strofie wymienione głosy mogą występować równocześnie, a w takim wypadku wytyczanie wszelkich linii demarkacyjnych byłoby złudne. Zwłaszcza takie formy jak *Dom na wzgórzu*, *Obce ciało* oraz *Odpowiedź*, które zostaną omówione w dalszej części wywodu, stanowią raczej o sile konglomeratów tematyczno-stylistycznych niżli o istnieniu jednej osoby przypisanej do danej roli. Niemniej w Koehlerowej sylwie te wstępnie zarysowane sygnatury mogą stać się co najmniej pomocne. Z racji obszerności tego *theatrum* w kolejnych partiach skupimy się przede wszystkim na działaniach błazna-histriona oraz Bohatera Polaków, śledząc w nich przejawy modernistycznej „**intertekstualności zgeneralizowanej**”⁵⁸, którą krytyka w kontekście Koehlerowym zwała niegdyś mianem wielopiętrowej aluzyjności. W jej efekcie powstaje coś na kształt „tekstu-mozaiki”⁵⁹.

⁵⁸ A. Hejmej, *Tekst-partytura Michela Butora. „Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse Diabelli”*, „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 3, s. 160.

⁵⁹ Tamże, s. 166.

Strategia wielopiętowej teatralizacji jako sposób mówienia o historii

Koncepcja „wielopiętowej aluzyjności”⁶⁰, poezji rozumianej jako medium wielu głosów albo też konglomerat kulturowych aluzji daleko wykracza poza tradycyjnie pojętą lirykę roli, czy też istotne w latach 1986 – 1990 wiersze, w których jako bohaterów obsadzał Koehler postaci historyczne. Tamtejsze próby były dialogiem co najwyżej dwóch person – protagonisty i nie zawsze działającej wprost naczelnej instancji nadawczej, przyjmującej rolę komentatora, świadka albo konstruktora (czasem perspektywy te były niepodzielne). Natomiast po roku 2000 dzięki zastosowaniu wielopiętowej aluzyjności poeta wbudowuje w strukturę wypowiedzi prawdę o czytelniku, który staje się „współbudowniczym wiersza”⁶¹. Sam zaś wiersz zawiera jedynie „instrukcję”, jak przeprowadzić „maksymalną mobilizację (nie tylko literackich) kontekstów”⁶². W 2020 roku w – mającym charakter ideowego programu – wstępie do tomu szkiców *Punkty krystalizacji* Koehler w sposób obrazowy tak charakteryzował wolność jako odwieczną, heroiczną, republikańską zasadę polskości:

Mel Gibson, a właściwie Wiliam Wallace, na katowskim pieńku krzyczący „Freedoom” w otwarte niebo głosem, od którego łyż się do oczu cisną, jest... Polakiem. Tym samym, który rzuca bombą w carskiego szpicla, który wieszany jest na stokach Cytadeli (jak bohater filmu Agnieszki Holland *Gorączka*, który stojąc tuż pod stryczkiem, wypływa na ziemię gryzioną do końca swojską kielbasę i krzyczy „Niech żyje Polska” w twarz kilku znudzonym rosyjskim żołdatom); tym samym, który ginie w wąwozie Samosierry, który ucieka przed ubecką obławą w lasach na Kielecczyźnie w latach 50. XX wieku, który owinięty w narodową flagę idzie Krakowskim Przedmieściem nastego dnia kwietnia roku 2011...⁶³

W tak rozumianej poetyce znaczenie rodzi się zawsze w sferze *in potentia*, dzięki aktualizacji wybranych propozycji⁶⁴, „zgodnie z lekcją poezji Merrilla musi ona rozpoczynać się od pracy na formach, od imitacji niestabilności samymi ich drganiami,

⁶⁰ K. Lisowski, *Zgwałcona Europa*, „Nowe Książki” 2009, nr 3, s. 59.

⁶¹ J. Błoński, *Język właściwie użyty. O poezji Jana Polkowskiego*, [w:] *W mojej epoce już wymieram. Antologia szkiców o twórczości Jana Polkowskiego (1979-2017)*, red. J. M. Ruzsar, I. Piskorska-Dobrzeńska, Kraków 2017, s. 36.

⁶² Tamże.

⁶³ K. Koehler, *Gall Anonim*, [w:] tegoż, *Punkty krystalizacji...*, s. 7.

⁶⁴ J. Błoński, *Język właściwie użyty...*, s. 36.

ruchami, osuwiskami”⁶⁵.

Aluzyjność funkcjonuje w twórczości autora *Partyzant prawdy* pod obcym pseudonimem *Erinnerung*⁶⁶. Bogdan Baran, tłumacz traktatu *Bycie i czas*, wyjaśnia:

„Przypomnienie”, „*Erinnerung*”, to dosłownie „wnikanie w głąb”, „zagłębianie się” (w przeszłość), do „wnętrza” przeciwstawionego „zewnątrżności” sfery powszechnego zatroskania⁶⁷.

Sam zaś Heidegger pisze o pracy pamięci m. in.

Tak jak oczekiwanie możliwe jest dopiero na gruncie wyczekiwania, tak i *przypomnienie* – na gruncie zapominania, *a nie na odwrót*, albowiem w *modus* zapomnienia byłość „otwiera” pierwotnie horyzont, w który jestestwo, zagubione w „zewnątrżności” tego, co objęte zatroskaniem, może wnikać przypomnieniem⁶⁸.

Heideggerowskie „przypomnienie” przywołane wprost pojawia się w poezji Koehlera dwukrotnie. W tomie *Porwanie Europy* „*Erinnerung*” to tytuł pierwszej części wiersza *Przeprawa* (OC 262). W tym samym zbiorze ósmy fragment *Ojczyzny. Poematu w kilku odsłonach* to natomiast *Idyllische erinnerung* (OC 285-286). Oba utwory są fragmentami spójnej, quasi-epickiej narracji, do której – z racji kontekstu filozoficznego – należy jeszcze wiersz *Martin Heidegger przepowiada Wielką Rzeszę* (OC 265). Po raz pierwszy określenie „*Erinnerung*” pojawiło się w twórczości poety w roku 2004, gdy na łamach „Arcanów” ukazała się *Ojczyzna. Poemat w kilku odsłonach*⁶⁹. Następnie zaś w 2005, kiedy to w czasopiśmie „Migotania, Przejaśnienia” ukazały się pierwodruki dwuczęściowej *Przeprawy* oraz utworu o Heideggerze⁷⁰.

Motyw *Erinnerung* powraca także w powieści *Wnuczka Raguela*. Dorota Heck zwracała zresztą uwagę, że narracje pierwszego dzieła epickiego krakowskiego poety

⁶⁵ Z. Jazienicki, *O'haryzm*, „Mały Format” 2020, nr 1/2, <http://malyformat.com/2020/02/koehler/> (dostęp: 06.08.2020); K. Koehler, *Kijanka czyli historia poezji ze wskazaniem na zwycięzcę: Merrill – Barańczak – polski wiersz klasyczny*, „brulion” 1992, nr 19 A, s. 148.

⁶⁶ Objaśnienie dotyczące *Erinnerung* stanowi rozbudowana parafraza fragmentu wcześniejszego szkicu. Zob. I. Staroń, *Negatyw blasku. „Erinnerung” Krzysztofa Koehlera*, „Metafora” 2017, nr 23 (104), s. 124-126.

⁶⁷ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł., przedmowa, przyp. B. Baran, Warszawa 1994, s. 476 (przyp. tłum.).

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ K. Koehler, *Ojczyzna. Poemat w kilku odsłonach*, „Arcana” 2004, nr 6, s. 73-84.

⁷⁰ K. Koehler, *Przeprawa, Martin Heidegger przepowiada Wielką Rzeszę*, „Migotania, Przejaśnienia” 2005, nr 1, s. 2.

„przypominają palimpsesty, kolejne warstwy nadpisywanych nad sobą quasi-tekstów”⁷¹. W jednej ze scen charakterystyka postaci opiera się na schemacie Heideggerowskiego przypomnienia:

Elżbieta przy śniadaniu czy przy kolacji opowiadała jej o sobie. A dziewczyna miała wrażenie, jakby stara wyciągała z siebie różne warstwy. Jak ubrania, sukienki nałożone jedna na drugą. Jakaś jej złożona z wielu obrazów osoba: wcielenie z czasów wojny; wcielenie z czasów, kiedy była młodą kobietą; wcielenie z lat, kiedy się starzała, matka dzieci, wdowa, samotniejąca w ciemnym mieszkaniu na parterze⁷².

W kontekście inklinacji mickiewiczowskich Koehlerowe „zejście w głąb” jawi się jako ponowienie pytania metaliterackiego z *Wielkiej Improwizacji*:

Myśl z duszy leci bystro, nim się w słowach złamię,
A słowa myśl pochłoną i tak drżą nad myślą,
Jak ziemia nad połkniętą, niewidzialną rzeką.
Z drżenia ziemi czyż ludzie głąb nurtów docieką.
Gdzie pędzi, czy się domyślą?⁷³

Z drugiej zaś strony owo *Erinnerung* jest ponowieniem zawołania Wysokiego ze sceny *Salon warszawski*: „Plwajmy na tę skorupę i zstąpmy do głębi”⁷⁴.

Krzysztof Lisowski uznał za najlepszy przykład wielopiętrowej aluzyjności, owego *Erinnerung* właśnie, finał tomu *Porwania Europy*⁷⁵. Warto szczegółowo prześledzić drogę, jaką przemierza w nim **poeta-bagiennik** wciągający czytelnika w literackie moczary, w których głębi kryje się pytanie o polską duszę. Zbiór z 2008 roku kończy *Epilogus: u wrót przeprawy. Dialog Palinura z Karonem*⁷⁶. W poemacie pisanym

⁷¹ D. Heck, *Upraszczając sens wielokrotnie*, „Topos” 2015, nr 1 (140), s. 125. Powieść doczekała się także innych omówień. Zob. E. Morawiec, *W końcu świat – dwie wizje*, „Arcana” 2014, nr 6 (120), s. 173-175; C. Rosiński, *Poszukiwacz sensu*, „Nowe Książki” 2015, nr 1, s. 74-75; L. Szaruga, „*Wnuczka Raguela*” Krzysztofa Koehlera, „Borussia” 2015, nr 55, s. 207-209; A. Stańczyk, *Odpowiedzialność jako zasada substytucji w powieści Krzysztofa Koehlera*, [w:] *Obrazy Boga w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Przełom XX i XXI wieku*, [Biblioteka Pana Cogito], red. E. Goczał, J.M. Ruszar, D. Siwor, Bielsko-Biała 2019, s. 135-151.

⁷² K. Koehler, *Wnuczka Raguela*, Kraków 2014, s. 58.

⁷³ A. Mickiewicz, *Dziady część III*, [w:] tegoż, *Dziela poetyckie*, cz. 3: *Utwory dramatyczne*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1982, s. 154, w. 6-10.

⁷⁴ Tamże, s. 205, w. 230.

⁷⁵ K. Lisowski, *Zgwałcona Europa*, „Nowe Książki” 2009, nr 3, s. 59.

⁷⁶ Pierwodruk: „Arcana” 2004, nr 6 (60), s. 80-84.

od sierpnia do października 2004 roku⁷⁷ Koehler przekracza jednak horyzont Menippejskich i Lukianowskich rozmów umarłych, ponieważ dyskusja elizejska staje się w pewnym momencie monologiem wygłaszanym przez Karona w obecności milczącego Palinura. Ten z kolei przywodzi na myśl typowego bohatera Koehlerowskiego początku XXI wieku, a zatem sam język. Nie przypadkiem inklinacje metaliterackie wracają w *Porwaniu Europy*, które, choć wielogłosowe, rozgrywa się „W języku, który okrywa, zasłani, tłumaczy i / Milczy Wielką Mową” (OC 284), jak czytamy w *Fukuyama's song*. Zatem i końcowe milczenie Palinura jest nad wyraz znaczące, gdyż niema mara to postać w polskiej literaturze pod wieloma względami uprzywilejowana, dość wspomnieć o milczącej zjawie w *Dziadach* wileńsko-kowieńskich. Epilog, choć przecież już w starożytności stanowił *locus classicus*, okazuje się apokryfem apokryfu. Znamienne, że rozmowa Palinura z Karonem bierze w polskiej literaturze początek od dzieła o niepewnym autorstwie, przypisywanemu Biernatowi z Lublina. Rzekomo Biernatowski *Dialog Palinura z Karonem* powstał w latach 1536 – 1542⁷⁸ jako emulacja czeskiego utworu z roku 1507 *Rozmłuwanej Charona s Palinurem...* Mikuláša Konáča z Hadiškowa. Ten tekst z kolei jest przekładem pochodzącego z 1445 roku łacińskiego *Palinurus sive De felicitate et miseria* włoskiego humanisty Maffeo Vegio (Vegiusa)⁷⁹. Na tym jednak nie kończy się lista dzieł, do których odwołuje się Koehler. Wspomnieliśmy bowiem, że epilog *Porwania Europy* jest w istocie apokryfem apokryfu. Język to „abecadło oddalenia” (*Ustanowienie sąsiedztwa*, OC 256), dlatego dialog Palinura z Karonem oddala się od pierwotnego kontekstu, ten zaś również jest niepewny. Okazuje się bowiem, że tak, jak rzekomy starożytny oryginał to dzieło Pseudo-Lukiana⁸⁰, tak też w tomie Koehlera rozmowę toczą Pseudo-Palinur i Pseudo-Karon, rozmowę, która, gdy towarzyszy Eneasza milknie, zmienia się w pseudo-rozmowę. Znamienne, że współczesny „Bohater Polaków” w domyśle ginie przypadkową śmiercią, bo taki los spotkał sternika, który wypadł za burtę statku w *Eneidzie*. Pośmiertny los Palinura jest tym bardziej tragiczny, ponieważ trwa on u wrót przeprawy od czasów mitycznej wyprawy Eneasza aż do

⁷⁷ Tamże.

⁷⁸ M. Szczot, *Dialog Palinura z Karonem wobec antycznej tradycji rozmów zmarłych*, [w:] *Biernat z Lublina a literatura i kultura wczesnego renesansu w Polsce*, red. J. Dąbkowska-Kujko, A. Nowicka-Struska, Lublin 2015, s. 77.

⁷⁹ Tamże, s. 78.

⁸⁰ Tamże.

współczesności. Już zresztą pierwsze słowa postaci są w tym kontekście znamienne, ponieważ wspominając przodków spoczywających na polskich narodowych nekropoliach, sternik stwierdza: „Pochowano pod kasztanami, w polu” (OC 289). Mówi to wszakże ten, któremu początkowo odmówiono pochówku, skazując tym samym na wieczną tułaczkę na obrzeżach krainy umarłych. Według zatem zawartej w dialogu koncepcji u korzeni polskości, polskiej poezji w najwyższym stopniu, bo tak przecież m. in. możemy rozumieć „częstkę lepszą” (OC 293), którą sternik pozostawił w świecie żywych, tkwi pewien brak, wykroczenie przeciwko prawom boskim. Losy kolejnych pokoleń są powtórzeniem losu Elektry, zaś trwanie wspólnoty zależy od tego, czy nadejdzie w końcu czas Antygony.

Jeszcze inny przykład wielopiętrowej aluzyjności przynosi motyw domu na wzgórzu, który jest w poezji Koehlera przestrzenią alegoryczną, metonimią polskiej historii, miejscem symbolicznym podobnym do bronowickiej chaty, którą nawiedzają widma wielkiego dramatu narodowego. W czwartej części *Ojczyzny. Poematu w kilku odsłonach* czytaliśmy wszakże *Albo Psalm XII o wybraństwie*:

Nocą dobiegają **domu na wzgórzu**

Dźwięki. To partyzantów, otoczonych w lesie,
Dobijają wrogowie krótkimi seriami.
To konfederaci szturmują za wysokie ściany,
To husaria z łoskotem zmierza w wroga szereg.

Nocą dobiegają domu na wzgórzu
Zapachy. To płoną stodoły, palą się pastwiska,
Potem obniża się niebo, kopie się ziemniaki
I mgły bratają wieczory z rankami; przenika się
Przeznaczenie z pochylonymi polami.

Nocą dobiegają do domu na wzgórzu
Obce kolory: to luny zatopione w szarości,
Monochromatyczność wędrująca wzwyz:
Jeśli podniesiesz oczy przywita cię echo:

Stąd wzięły się majaczenia ludu o wybraństwie,
Sprzyjaniu, misjach: z wiecznych klęsk wynikła
Dekonstrukcja sukcesu, hermeneutyka niepowodzeń,
Mitologia upadków. Milczenie zwycięstw.

(OC 282, podkr. moje)

Jest więc dom na wzgórzu niby chata z *Wesela* przestrzenią alegoryczną, **panhistoryczną**, a jednocześnie **panliteracką**, w dodatku przesiąkniętą atmosferą panironii; wreszcie zaś – **symbolicznym Wawelem**, w którym przenikają się wzajemnie pierwiastki epeiczne, razem wątek patriotyczno-bohaterski i martyrologiczny. Pobrzmiewa wreszcie w tych strofach nuta obrachunkowa znana z *Wyzwolenia* Wyspiańskiego, choć w tej części poematu *Ojczyzna* Koehler nie formułuje jeszcze propozycji pozytywnej, która miałaby po rewizji romantycznego mitu mesjanistycznego przybliżyć bohatera polskiego losu do odmiennego paradygmatu historiozoficznego. Nie mógłby zresztą uczynić tego w utworze, który już w tytule zakłada własne nieistnienie. Nie ma bowiem w rzymskim systemie liczby „XII”. Trudno zatem mówić o odwołaniu do *Psalmu* XLI, ponieważ przestawia świadczy raczej o pustej korespondencji. Tworzy więc Koehler „**albo-psalm**”, gdyż i sama wierszowa sytuacja zakłada perspektywę zamkniętego nieba, od którego modlitwy odbijają się niczym echo. Rytm tej nieustannej oscylacji oddaje trzykrotnie powracający wers początkowy. „Nocą dobiegają domu na wzgórzu” kolejno: dźwięki panhistorycznej batalii, zapachy płonącego pobojuwiska i „Obce kolory”, przy czym te ostatnie docierają wreszcie „do domu”, a więc i ów *Dom-Ojczyzna* pogrąża się „w szarości” fatalistycznej wizji dziejów widzianych jako pasmo klęsk. To wizja polskości zanurzonej w wiecznej Jesieni, będącej czasem ułudy i złudy, pełnej kompleksów, sakralizującej mit własnego upadku jako formę koniecznej wzniosłości, polskości pogrążonej w chocholim tańcu, z którego wyzwolić ma polifoniczna próba ognia.

*a kiedy umierali żołnierze na froncie,
to im świeciły gwiazdy niegasnące
gwiazdy sztabowców, zgrai gibkich
poruczników; i śniły im się węże,
generalskie pokuszenia; w okopach,
zagrzebani, dni swych dożywali,
pod Troją, Cheroneą, Gorlicami, i umierając,
śpiewali:
a kiedy umierali żołnierze na froncie,
to im świeciły gwiazdy niegasnące.*

(Szrapneli pieśń zwycięska, OC 231)

Wyraźna rama kompozycyjna oparta na refrenicznym dwuwersie odsyła do perspektywy nieskończoności artykulacyjnej, do fugicznego powtarzania. Przytoczona

w wierszu quasi-epicka narracja bohatera mogłaby trwać *ad infinitum*. Wrażenia uniwersalizującego teraz i zawsze nie umniejsza nawet wygłosowy znak kropki. W istocie bowiem żaden wygłos nie następuje, zaś krótki interwał pauzy staje się preludium kolejnego nagłosu: „*a kiedy umierali żołnierze na froncie*”. Pieśń ta wydaje się przedwieczna, gdyż „*dni swych dożywali, / pod Troją, Cheroneą, Gorlicami*”. Dotyczy narracji archetypicznych, tożsamościowych. Odwołując się do Jungowskiej koncepcji filogenezy, można powiedzieć, że stanowią one „podkład” w dwoistym sensie. Z jednej bowiem strony „podkład” ów to sfera, na której w sposób niemalże organiczny „odkładają się” kolejne warstwy zbiorowych mitów. Z drugiej zaś, „podkład” odsyła do popularnego określania ścieżki dźwiękowej utworu muzycznego. Byłaby więc *Szrapneli pieśń zwycięska* tym, „co przygrywa / do wtóru” (OC 231), refrenem, którego bohaterami są zmarli-nieobecni. Jednakże poprzez refreniczną pauzę-nie-pauzę przeniesieni w sferę kulturowych uniwersaliów, a przez to nad-obecni. Jeśli i tę właściwość uznamy za przykład restytucji modernizmu w poetyce Koehlera po roku 2000, należałoby mówić o Baudelaire’owskiej i Eliotowskiej **depersonifikacji**⁸¹ wiersza, tudzież jego „zde-narczywaniu”, o którym pisał Wystan Hugh Auden w *About the House*⁸².

Panmaskarada oraz błazenada transcendentalna

Rozpoczęta na przełomie wieków dykcja polifonicznej niemal Schulzowskiej (mocno przecież po staropolsku barokoizującej w rozumieniu stylu) **panmaskarady** – w której „wszystko dyfunduje poza swoje granice, trwa tylko na chwilę w pewnym kształcie, ażeby go przy pierwszej sposobności opuścić”⁸³ – rozgrywa się na przecięciu dwóch antycznych toposów – *theatrum mundi* oraz *totus mundus agit histrionem*. Na przecięciu, bowiem zrazu współczesny świat – choć poddany biblijnej próbie ognia – jawi się jako farsa grana przez „mało zabawnych” histrionów „uprawiających komedianctwo”, bez twórcy, scenariusza, ani widowni⁸⁴. Ów „plebs teatralny” wygłupia

⁸¹ H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i wstęp E. Felisiak, Warszawa 1978, s. 58-61.

⁸² D. Hartwich, *Nieobecność gracza*, „Format” 2010, nr 58, s. 58.

⁸³ Bruno Schulz *do St. I. Witkiewicza*, [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, BN I 264, s. 444

⁸⁴ D. Kosiński, *Histrioni i aktorzy*, „Ethos” 2007, nr 77-78, s. 139.

się „wzajemnie przed sobą”, stanowi „być może zabawkę jakichś okrutnych bogów”, nie przeznaczono mu jednak zbawienia⁸⁵.

Przyjm ofiarę, Panie. Składaną z wysokości schodów.

Przyjm, Niesyty Morderco, Chytrusie, miłośniku

Podrzynanych gardeł, tępoto niebios. Okrutniku,

Tarzający się po zmiętej pościeli ze swą wybraną,

Ciągle płodzący nowe potwory, Potworze Największy.

[...]

(*Porwanie Europy: 5. Ofiara*, OC 254)

Igrzec – a to, jak wskazuje Dariusz Kosiński, polski odpowiednik histriona – jedynie parodiuje, jednak bez symbiozy z aktorem niszczy wszelki ład, zamieniając go w katastroficzny karnawał⁸⁶. W tomach wydanych po roku 2000 zatem histrioni rywalizują z aktorami, a więc tymi, którzy „spełniają akt” (łac. *agere*), czynią coś ważnego, zabierają głos, aby mówić sensownie⁸⁷. Rozpad dawnego poetyckiego idiomu obrazuje naturę późnej nowoczesności widzianej jako skrajna realizacja toposu *totus mundus agit histrionem*, a więc „Widowisko Wcielone”. Krzysztof Rutkowski (idąc śladem Guya Deborda i Giorgia Agambena) określa tak naturę „społeczeństw postdemokratycznych”, dla których „widowisko jest «naśladowczym przedstawieniem» ich «bycia-tu-oto» (*Da-sein*), z którego zniknęło i «tu», i «bycie»”⁸⁸. Owo „widowisko” – jak dopowiada Kosiński – to „doprowadzona do monstualnych i medialnie zglobalizowanych rozmiarów, transmitowana na cały świat nędzna komedyjka”, odgrywana przez histrionów „zapełniających swymi ciałami ekrany i okładki wielkonakładowych pism lub marzący o takiej ekspozycji i naśladowcy najbardziej eksponowanych szarzy zjadacze widowiskowego chleba”⁸⁹. Jednak rzeczywistość „oglądaczy seriali i / Prognoz pogody” (*Epilogus: u wrót przeprawy. Dialog Palinura z Karonem*, OC 290) nie jest horyzontem ostatecznym Koehlerowych poematów.

⁸⁵ Tamże.

⁸⁶ Tamże, s. 143.

⁸⁷ Tamże.

⁸⁸ Cyt. za: tamże, s. 141. Zob. K. Rutkowski, *Ostatni pasaż. Przypowieść o życiu byle-jakim*, Gdańsk 2007, s. 23-30.

⁸⁹ Tamże.

Finalnie, z chaosu wyłania się bowiem rozumna zasada *Theatrum Dei*⁹⁰, w którym aktorzy oglądani przez Wielkiego Spektatora⁹¹ – razem Autora, Widza i Krytyka w jednej Boskiej Osobie – starają się jak najlepiej odegrać powierzone sobie role, naśladowując w tym Arcyaktora – Chrystusa⁹², co zresztą zgodne z tradycją romantyczną⁹³.

Po roku 2000 Koehlerowy wiersz staje się zatem „małym dramatem”, zaś większe partie czerpią z różnorodnych strategii teatralizacji. Chociażby *Trzecia część* dzięki śpiewności przeistacza się w kolażowe libretto operetki, zaś *Porwanie Europy* ciąży ku do dramatowi z finałem rozpisany na partie dialogowe. Wrażenie ciągłego agonu wzmacnia rezygnacja z *decorum* na rzecz gry pomiędzy stylem wysokim oraz niskim, a także liczne stylizacje. Dążenie do formy bardziej pojemnej – owej wziętej z Różewicza, Polkowskiego i Barańczaka „walki o oddech”⁹⁴ – przekracza wreszcie mowę pisaną i dosłownie prowadzi Koehlerowych bohaterów na scenę. Powstaje zatem libretto do opery-misterium *Moby Dick* na podstawie powieści Hermana Melville’a do muzyki Eugeniusza Knapika (premiera 2014), a także piosenki do jego oratorium *Canticum pueorum* (premiera 2016). Te ostatnie wchodzi później do tomu *Pieśni wojennych dzieci*, którego pierwodruk wieńczy książkę *Obce ciało. Wiersze z lat 1989 – 2019*. Stąd też Koehlerowy utwór początku XXI wieku – jak mówił o nim z charakterystyczną dozą autoironii sam autor – bardzo często

przeradza się w opowiadane z różnych punktów widzenia historyjki. Żeby te historyjki miały głębszą wymowę, są jakieś pioseneczki i ballady, i refreny. Kiedy czytam na głos te wiersze, dopiero wtedy one się w pełni stają. [...] wyszukuję sobie głośno refreny [...]. Wracam ze trzy razy do jakiegoś zdania, które akurat dzisiaj coś znaczy albo ma jakiś rytmiczny sens. Przeskakuję niektóre elementy, które np. się źle czyta i tak dalej. Na pewno jest to wielogłosowość plus śpiewność⁹⁵.

Następująca po okresie neoklasycystycznym (1986 – 1990) i barokowo-romantycznym (1992 – 1998) kolejna faza twórczości krystalizuje się w tomie *Trzecia część*, która niczym III część *Dziadów* rozgrywa się w przestrzeni **dramatu narodowego**,

⁹⁰ W. Kudyba, *Europa, czyli historia*, „Topos” 2009, nr 4 (107), s. 133.

⁹¹ S. Świontek, *Teatr jako widowisko*, [w:] *Teatr. Widowisko*, red. M. Fik, Warszawa 2000, s. 12.

⁹² D. Kosiński, *Histrioni i aktorzy...*, s. 140.

⁹³ P. Goźliński, *Bóg aktor. Romantyczny teatr świata*, Gdańsk 2005, s. 133-142.

⁹⁴ Szerzej na temat figury oddechu w rozdziale I w części *Poszukiwacz oddechu, czyli poeta-synkretysta na progu „nowego języka”*.

⁹⁵ *Wiersz to jest potok...*, s. 6.

niekiedy w jakimś nowym palimpsestowym *Salonie warszawskim*, gdzie ścierają się ze sobą racje oraz ideologie, „zniewolone umysły” i dążący do odnalezienia w próbie ognia prawdziwych wartości. Maciej Urbanowski zauważa, że w tym kontekście tytuł tomu można odczytywać jako rodzaj autokomentarza. Poeta rozpoczyna okres poezjowania, wyraźnie inny od faz wcześniejszych, rzecz można, pisze swoiste *opus magnum*⁹⁶. Krakowski krytyk podkreślając „maksymalizm i odwagę artystyczną” tomu, zestawia go z *Ziemią jałową* Eliota, *Balem u Salomona* Gałczyńskiego, *Widmami* Gajcego, *Traktatem moralnym* Miłosza i *Cantos* Pounda⁹⁷. Perspektywa wielkiej syntezy pojawia się zresztą już w drugiej odsłonie poematu otwierającego książkę z roku 2003. W nim właśnie dyskusja toczy się na scenie zaaranżowanej przez współczesnego senatora Nowosilcowa:

Jeżeli jest dziś gdzieś z dzieł Lenina
i z *Bolszoi*
Sowietskiej Encyklopedii
(51 tomów!) zbudowana ściana,
to komu taka sud’ba jest dana?

Rozmawiamy o Blake’u
i o Swedenborgu,
o zapełnieniu miejsca
po chrześcijańskim Bogu
o ketmanach
a w ustach piana

I o strategiach mówimy
przetrwania, i o pamięci,
i metodach rozliczania,
wywołujemy duchy tych,
zabitych w głowę, którym
nie dano otuchy

I o piwnicach, i salach balowych.
Mój senatorze, więzień
niegotowy, ach
ślicznie z nich dobrana para,
a jeśli zamieszkamy w cieniach,
to absolutnie nic nie zmienia,

⁹⁶ M. Urbanowski, „*Opus magnum*” *Koehlera*, „*Arcana*” 2003, nr 6 (54), s. 179.

⁹⁷ Tamże, s. 182.

a jeśli na wody swych narodzin
wtórych wpłyniemy, to
jaką z tego korzyść odniesiemy?
I co jeść będziemy, i co
zbuduje tradycję?

(****Jeżeli jest dziś gdzieś z dzieł Lenina*, OC 184-185)

Stawia więc Koehlerowski dramat narodowy pytania dotyczące przede wszystkim tożsamości kulturowej polskiej wspólnoty w początkach XXI wieku, ale także o to, czy taka wspólnota w dobie powszechnej pluralizacji dyskursów (rzeczywistej albo wyobrażonej) jest wciąż jeszcze możliwa. Dziejowe *theatrum* książek poetyckich lat 2003 – 2019 nazwać można

świątynią kulturowej rytualizacji historii. To świątynia laicka, otwarta dla wszystkich, ale jednocześnie to miejsce metaforycznych inicjacji, „Sądu Bożego” – zarówno teraźniejszości, jak i zbiorowego projektu przyszłości. W sumie jest to miejsce czasoprzestrzennego wymiaru transcendencji, gdzie jednostki i społeczeństwa winny zdać sobie sprawę ze swoich misji, które nadadzą im dynamiczną tożsamość. Każde nowe doświadczenie przyniesione na to *forum mundi* może stać się figurą zbiorowego stawania się, ale jednocześnie każdy historyczny proces rodzi się w transcendentnych matrycach ostatecznej rzeczywistości, w odniesieniu do narodzin i zmartwychwstania Jezusa Chrystusa, herosa – fundatora cywilizacji uniwersalistycznej etyki. W tym sensie ta kulturowa świątynia jest miejscem inicjalnych misteriów chrześcijańskich, nowej rytualności wprowadzonej do nowożytności, by dać odpowiedź na związane z cywilizacją przemiany⁹⁸.

Teatralizacja prowadzi wreszcie do „**blazenady transcendentalnej**”⁹⁹, której emanacją jest już sam krajobraz, wypełniony powidokami wydarzeń historycznych:

Niebo powoli przechyła
Się ku zachodowi, jak
Trafiony torpedą
Krążownik, dziób
Wędruje w dół.
To co było

⁹⁸ M. Masłowski, *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*, Warszawa 1998, s. 253.

⁹⁹ A. Muchowicz, „*Taniec Chochola*” czyli „*ambiwalencja misterium i szopki*”, „*Sztuka i Filozofia*” 1994, nr 9, s. 229. Zob. też M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 371.

Ukryte ostatni raz
Rozbryzgiwane falami
Lśni w świetle.

(*Natura i zmysły*, OC 299)

Dlatego też w tytułowym, wieńczącym tom *Wiersze z lat 1989 – 2019* poemacie *Obce ciało*¹⁰⁰ narodowe *theatrum* przyjmuje kształt karnawału-insurekcji odsyła bowiem do topicznych wyobrażeń „krwawych godów”, zaś samo to określenie po raz pierwszy w poezji polskiej pojawia się już w *Lamencie świętokrzyskim* i ma wymiar pasyjny. Mielibyśmy jednak do czynienia nie tyle z karnawalizacją powstania, ile z kolażowym nałożeniem na siebie nierozdzielnych filtrów. Tak więc w wierszu niejako zachodzi koniunkcja karnawału, insurekcji i Wielkiego Postu. Taką realizację znamy z *Wesela* Wyspiańskiego, do którego również w sposób aluzyjny odnosi się Koehler:

Widzeniem będąc czystym co widziałem?
Dziewczęta. Twarze jasne, i co zapowiadało
Wieczór; wszystko gotowe,
Jak odświętne; w noc wyruszały grupki
Młodych ludzi, **żadne powstanie, zbrojny**
Czyn, chłopcy i dziewczyny. To będzie
Dobra noc, zapach perfum, obietnica
Uścisków i spotkań; jak
Drżący ranek, nim słońce pociechę
Ześle nocy; jak żrebię, zachłannie
Wdychające tajemnicę mroku; lub
Lepki pączek – zapowiedź wydarzeń
Prolog, wyczekiwanie aktora
Za sceną, wymachiwanie boksera
Przed walką i jednak – niechże będzie –
Młodzieńca przed spotkaniem z panną,
Pana młodego, pod koniec wesela, kaprała
Bombardiera na widzenie z żoną,
Więźnia na pryczę, głodnego na obiad,
Lekarza na pacjenta czy gwoździa na
Obraz
Widzeniem będąc czystym to

¹⁰⁰ Analiza utworu oparta została na rozpoznaniach zawartych we wcześniejszym szkicu. Zob. I. Staroń, *Pycha i nawrócenie. „Obce ciało” Krzysztofa Koehlera*, „Topos” 2018, nr 2 (159), s. 57-69.

Odczytywałem, brodząc pomiędzy nimi
Ulicami, miastem w poniedziałek koło
Osiemnastej. Załgany przecie, bo się
Wciąż wciskało w widzenie czyste
Obce ciało. [...]

(OC 460, podkr. moje)

Otwierający żart językowy „Widzeniem będąc czystym co widziałem?” został mocno osadzony w literackiej tradycji. Pobrzmiwa w nim bowiem echo Mickiewiczowskiej frazy, pochodzącej, co ważne, z mistycznego wiersza *Widzenie*:

[...] i w dziwnym widzeniu
I światłem byłem, i źrenicą razem.
I w pierwszym, jednym, rozlałem się błysku
Nad przyrodzenia całego obrazem;
W każdy punkt moje rzuciłem promienie,
A w środku siebie, jakoby w ognisku,
Czułem od razu całe przyrodzenie¹⁰¹.

Sens początkowej, pleonastycznej frazy można oddać jako ‘widzenie widzące’, tudzież ‘widzenie, które widzi’, „widziane widzi widzącego i otwiera się przed nim: jest widzącym miejscem, widzącym otwarciem, w które ten, kto patrzy na obraz, może wejść”¹⁰². Powtórzenie dwóch kluczowych leksemów, równoczesne występowanie formy rzeczownikowej i czasownikowej, wydaje się zupełnie nieracjonalne w kontekście ekonomiki językowej. Zyskuje retoryczny, w tym wypadku **antymetaboliczny** charakter. „Widzenie czyste” to w istocie raczej sam akt „snucia” narracji, która swą aurą tajemniczości mogłaby przywołać nokturnalną balladowość. Albo też perypetie Eliotowskiego podstarzałego Prufrocka. To właśnie z autorem *Ziemi jałowej* łączą Koehlera utwory wykorzystujące „metonimię, homonimiczne kalambury, paragram i semantyczne możliwości struktury brzmieniowej do wytworzenia słownych artefaktów, z charakterystycznym zmieszaniem bezpośredniości i złożoności, stylu potocznego i elementów gotowych wklejanych do wiersza w formie obcych zapożyczeń”¹⁰³. Ciąg ów oscyluje wokół nieustannej „zapowiedzi”, wiecznego od-syłania, **ciągłego hipo-tekstu**.

¹⁰¹ A. Mickiewicz, *Widzenie*, [w:] tegoż, *Dziela poetyckie*. t 1: *Wiersze*, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1982, s. 365.

¹⁰² J. M. Rymkiewicz, *Do Snowia i dalej*, Kraków 1996, s. 132.

¹⁰³ M. Perloff, *Modernizm XXI wieku...*, s. 59.

Podobnie jak w koncepcji Brunona Schulza „«ruch» metafor zastępuje «ruch» fabuły”¹⁰⁴. Na odsyłaniu, na snuciu kolejnych nici powiązań kompozycji niemalże łańcuchowych polega również specyficzna nastrojowość utworu. Czytelnikowi towarzyszy **stan permanentnej niewiedzy**, skazany jest on na domenę aluzji. I właśnie owo zawieszenie pomiędzy wiarą-złudzeniem a wiedzą-widzeniem należy uznać za epistemologiczną dominantę poematu.

Złożona, konkatenacyjna składnia, a także łamana fraza toku przerzutniowego to najistotniejsze, nie licząc obrazowych, wyznaczniki tej poetyki. Nieprzypadkowo wieczorne spotkanie chłopców i dziewcząt widziane jest w dwójnasób. Z jednej bowiem strony nie mamy wątpliwości, że narratorowi zależy na tym, aby młodzi ludzie wyruszający w noc przypominali powstańców, po trosze znanych z wcześniejszych tomów „partyzantów prawdy”. Z drugiej zaś, w newralgicznym momencie wypowiedzi kluczowa fraza zostaje urwana. Dowiadujemy się zatem, że pomimo konspiracyjnych skojarzeń, jakie nocy nadali choćby romantycy, o „żadnym powstaniu” nie może być mowy. Nie mamy jednak pewności, iż zapowiadana insurekcja w ogóle nie wybuchnie. Nie będzie bowiem „powstania”, lecz może będzie „zbrojny / Czyn”. Wszakże tok przerzutniowy uprawnia do odczytania, w którym występuje nie tylko koniunkcja, ale również alternatywa. Tym bardziej, że wygłos wersu kończy się znów sugestywnym zawieszeniem głosu. Sugeruje ono, iż słowa „To będzie” odnoszą się zarówno do „zbrojnego czynu”, jak i do „Dobrej nocy”. W drugiej części utworu czas akcji – „w poniedziałek koło / Osiemnastej” (OC 460) – możemy uznać za odwrócenie (warunkowane znów motywem lustra i techniką oglądu zza „przymkniętych” powiek) określenia „we wtorek koło siedemnastej”, które wskazywałoby na datę wybuchu Powstania Warszawskiego.

Równie istotna wydaje się metaforyzacja obcości związana ze sferą liminalną, przejściem pomiędzy karnawalem a Wielkim Postem, wpisanym w kontekst zarówno eschatologiczny jak i egzystencjalny czy nawet historyczny. Wątek ów podpowiada nam nie tylko sygnatura datująca powstanie wiersza na Środę Popielcową 2016 – 2019, ale także wspomniana aluzyjna sytuacja „fabularna”. Oto bowiem „chłopcy i dziewczyny” zdają się wyruszać na zabawę karnawałową, w tym wypadku zapustową (akcja ma miejsce „w poniedziałek koło / Osiemnastej”, zapewne tuż przed Popielcem).

¹⁰⁴ W. Panas, „Regiony czystej poezji”. *O koncepcji języka w prozie Brunona Schulza*, „Roczniki Humanistyczne” 1974, t. XXII, z. 1, s. 159.

Równocześnie wiemy, że „dobra noc” to jedynie – a może aż – „widzenie”. Co więcej – „załgan[e] przecie”, ponieważ obserwowane jakby zza karnawałowej maski „obcego ciała”, które przeczy nieograniczonej, mistycznej perspektywie znanej z Mickiewiczowskiego *Widzenia*, do którego wszakże Koehler mocno nawiązuje. Nie wiadomo zatem, czy sygnowana data odnosi się tylko do domniemanego czasu napisania utworu, czy też również do czasu akcji. W tym drugim wypadku byłaby to perspektywa szczególna.

Zderzenie misterium i szopki [...] wyzwala niepowtarzalną „ironię”, która jest zarazem metodą i kategorią. Pełni ona także funkcję chwytu formalnego w pierwotnym znaczeniu tego terminu, gdyż znane jakości i punkty widzenia wprowadza w nowe złożone układy, a ponieważ są to elementy przeciwstawne (na przykład tragizm i komizm, powaga i żart, świętość i świeckość), dlatego ich związek jest ambiwalentny. Zestawienie obu płaszczyzn wartości nie przebiega w zwyczajnej logicznej konfrontacji, lecz przybiera formę „dialogowej ambiwalencji”, w której owe płaszczyzny nie zostają ani wprost zanegowane, ani wprost zaakceptowane, lecz zyskują refleksyjny dystans „ironiczny”. Tradycje reprezentowane przez obie płaszczyzny: zarówno przez „misterium”, wyrażające się w poważnych sakralnych inicjacjach i iluminacjach, jak i przez „szopkową” kulturę śmiechu – farsową celebrację ojczyzny współczesnej i przyszłej – mogą tworzyć tylko jeden punkt widzenia: „**ironiczno-ambiwalentny**” (podkr. moje)¹⁰⁵.

W *Obcym ciele* przejawia się on również w formie świadomego obniżenia poetyckiego rejestru. **Katachretyczny** charakter zwłaszcza finalnej partii ciągu porównań uwypukla karnawalizację obrazowania połączoną w z topiką świata teatru. Stosunkowo krótkie frazy wpisane w wyliczenia sprawiają, że intonacja zmienia się na przestrzeni jednego wersu nawet trzykrotnie. Enumeracyjność i charakterystyczna melodyka przywodzą na myśl wszelkiego rodzaju kompozycje akwaticzne, w tym eseistyczne, dla których ważny jest aluzyjny i eliptyczny tok wypowiedzi występujący w korelacji z paralelizmem składniowym, a także specyficznym rytmem tematów i motywów. Pierwiastki te razem składają się znów na modernistyczne zgoła przekonanie o utracie własnego głosu. Płynne, niespokojne, drżące tak moglibyśmy skrótowo określić owo przechodzenie. Wszakże „Chmurzy się, ale wiatr / Jak to nad morzem rozgania / Chmury jak zomowiec” (*W stronę Góry Chełmskiej*, OC 303), zaś gdy pytamy „«Dokąd wiodą drogi tego miasta?»”, w odpowiedzi słyszymy: „«Tam, gdzie wszystkie – czas jak / ciasto na chleb wzrasta»” (*Lityczne wzloty*, OC 198). Ten ironiczno-ambiwalentny ton

¹⁰⁵ A. Muchowicz, dz. cyt., s. 229.

podważając kanoniczną opowieść pozwala prowadzi niejednokrotnie do rozpoznania rodem z teatru absurdu, w duchu **katastrofizmu egzystencjalnego**:

Zimy zasłonę odgrzebują
Pracowicie sikorki, wróble, wrony i gołębie.
I nic innego
Nie było
Nie ma
I nie będzie.

(*Consolatio fidei*, OC 276)

W *Obcym ciele* ironiczna ambiwalencja zasadza się w znacznej mierze na prawdzie instrumentacji przypominającej krzyżowe toki asonantyczne, wewnątrz których występują jeszcze człony podobne do inkantacji znanych z wieków średnich. Technika oparta na ciągu homioptotonów (np. wyczekiwanie – wymachiwanie – spotkaniem, aktora – boksera – bombardiera), połączona z aliteracją dobrze oddaje charakterystyczne dla konkatenacji wrażenie fugicznego gubienia i ponownego odnajdywania głównego wątku, które Koehler uczynił dominantą *Trzeciej części*:

[...] czymś
przygnani prosto z drogi,
przyzywani, wyszydzani,
ostudzani w swym zapale nieustannie,
wszystkim co pod ręką było:
złością, kłótnią, chorobami,
brakiem forsy, gniewem, podrózkami,
zapomnieniem, drzewem
figi, autkiem Ani, rozwichrzonym
niebem, jakby autostradę
ktoś wyłożył nam puzzlami
[...]

(*Wyszydzani, ostudzani*, OC 245, podkr. moje)

Podróż pędem przez amerykańską autostradę ustanowił poeta wielką metaforą czasów płynnej, mozaikowej, puzzlowej współczesności. Wyliczenie, synkopowane niejako powracającymi litanijnie homioptotonami, formalnie temu pędowi odpowiada. Współbrzmienia, dodatkowo podbijane przerzutniowym akcentem, przywodzą na myśl frazowanie rapu, zupełnie tak, jakby pewnym podskórnym, głoskowym fałszem była

w istocie podszyta sama podróż. Przepływ powracających sylab, ich wzajemne zależności, krzyżowe asonanse, schodkowe układy – nad tym wszystkim czuwa biegle władający słowem improwizator. W istocie to jednak „autostradę / ktoś wyłożył nam puzzlami”. Panujemy nad językiem, ale niekoniecznie nad coraz bardziej pofragmentowaną rzeczywistością, a to przecież w niej kryje się wyższy sens, zakryty na próbę za quasi-dziecięcą układanką. Jeśli zatem instrumentarium głoskowe, owo „zagadywanie” wszystkiego słownymi szaradami, ku czemuś prowadzi, to jest to kolejny poziom biblijnej, ogniowej weryfikacji, trudnej drogi prowadzącej do *Theatrum Dei*.

W *Obcym ciele* ta językowo-obrazowa błazenada transcendentalna kulminuje w słowach „Pana młodego, pod koniec wesela, kaprała”, które możemy odczytywać jako odwołanie do epilogu dramatu Wyspiańskiego. Oto bohaterowie bezskutecznie wypatrują Wernyhory zwiastującego początek insurekcji, zastygają w bezruchu niczym... obraz. Czternastowersowy ciąg porównań przypomina w istocie zabieg estetyczny sytuujący się w obrębie **barokowego nominalizmu**, w którym ciągle nawarstwianie określeń tylko oddala od przedmiotu opisu¹⁰⁶, zaś kończy się w najkrótszym wersie wiersza, będącym niemal „ikoniczną reprezentacją ciszy”¹⁰⁷. Stanowi on nie tylko wyraźną cezurę dzielącą utwór na dwie części, ale pełni także funkcję swoistego śródtytułu, którego znaczenie metaliterackie nie jest dla ogólnej wymowy obojętne. „Obraz” to określenie paragatunkowe odsyłające wprost do plastyczności, szeroko pojętej intencji ekfrastycznej. Jednakże dokładny opis byłby tu w istocie próbą charakterystyki niemożliwego i nieistniejącego dzieła malarskiego, którego twórcą, a raczej kompozytorem byłby sam Chochoł. Radykalne skrócenie miary wierszowej tworzy wręcz wizualny kontrast pomiędzy słowem-kluczem, a wersami okalającymi. Utwór staje się w tym miejscu „obrazowy” w ścisłym, graficznym znaczeniu. Co więcej, uprzednie wyliczenie pseudonimów oczekiwania nie kończy się wyraźną puentą, ku której dąży logiczno-intonacyjny porządek wypowiedzi. Po raz kolejny bowiem przerwanie spójnej frazy („Lekarza na pacjenta czy gwoźdźca na / Obraz”) osłabia oczekiwany wygłos, zaś słowo kluczowe pojawia się w obcym dla siebie kontekście. W tym sensie rzeczony „obraz” staje się nieomal synonimem tytułowego „obcego ciała”, fałszywego odbicia

¹⁰⁶ K. Wyka, *Barok, groteska i inni poeci*, [w:] tegoż *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977, s. 187-188.

¹⁰⁷ M. Löschnigg, *Niewysłowiona wojna. Trauma i „kryzys języka” w angielskiej i niemieckiej literaturze pierwszej wojny światowej*, przeł. G. Marzec, „Teksty Drugie” 2018, nr 4, s. 77.

warunkowanego pychą antropologiczną¹⁰⁸. Nominalizm wiersza ma znaczenie zwłaszcza w kontekście próby oddania wartości tak nieuchwytnej, jaką jest nastrój, którego emanacją pozostaje noc. To o niej wreszcie mówi opowiadacz, klucząc niejako wśród niejednokrotnie sprzecznych i komicznych skojarzeń. Zdaje się, że podmiot stosuje symbolistyczno-impresjonistyczną **strategię sugestii**, która na poziomie składniowym realizuje schemat wieloczłonowego porównania. Omija tym samym „słowo właściwe” (*le mot juste*), zgodnie zresztą z tezą Stéphane’a Mallarmégo: „nazwać przedmiot to zniszczyć trzy czwarte rozkoszy poetyckiej”¹⁰⁹. Walter Pater w szkicu *Styl* z roku 1889 definiował *le mot juste* jako „jedno jedyne słowo na określenie jednej rzeczy, jednej myśli, wśród mnóstwa podobnych terminów i słów, które mogłyby wystarczyć: oto problem stylu! – unikalne słowo, wyrażenie, zdanie, akapit, esej czy pieśń”¹¹⁰. W *Obcym ciele* mówiący niejako nieustannie poszukuje owego – niemal legendarnego – *le mot juste*, odpowiedniego rytmu-oddechu, jednak klucząc pomiędzy wątkami z różnych fabuł, miast opowiadać, nie wychodzi poza ekspozycję „właściwej” opowieści. To, co wydawało się spójną strategią zmienia się w charakterystyczny dla europejskiego modernizmu **motyw „brakującego słowa”**¹¹¹. Nieprzypadkowo po roku 2000 Koehler konsekwentnie ujmuje własną poezję jako „potarganą sieć” oraz „rozprzęgnięte węzły zdań”, które nie potrafią sprostać tematowi, jakim jest ojczyzna.

Gdyby żył Wieszczyłóplłby sieć i nadał sens
Nieklarownym osadom, zdradom, powinnościom;
Tych kilku słów wyrwanych śmierci nie zastąpi nic,
lecz nie ma ich.
Rozsupłały się, wypadły z mowy, rozprzęgły się węzły zdań.
A cóż ułowi potargana sieć? I kto uniesie herosów na stosie?
[...]

(*Pochówek Ryszarda Kuklińskiego [relacja świadka]*, OC 277)

¹⁰⁸ *Doświadczyłem Istnienia...*, s. 80.

¹⁰⁹ Cyt. za W. Bolecki, *Język poetycki i proza: twórczość Brunona Schulza*, [w:] tegoż, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy. Gombrowicz. Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1996, s. 254.

¹¹⁰ W. Pater, *Styl*, przeł. M. Szuster, „Literatura na Świecie” 2009, nr 9/10, s. 124.

¹¹¹ R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002, s. 57; G. Steiner, *Powieźy Babel. Problemy języka i przekładu*, przeł. O. i W. Kubińscy, Kraków 2001, s. 123; P. Valéry, *Leonardo i filozofowie*, [w:] tegoż, *Estetyka słowa. Szkice*, wybór A. Frybesowa, wstęp M. Żurowski, przeł. D. Eska, A. Frybesowa, Warszawa 1971, s. 89.

Immanentna omowność wiersza zbliża się do konspiracyjnego szyfru, w którym ukryto znaczące „ruchy, mimikę, słowa, / Gesty”. Swoista **mowa ezopowa** jest niezwykle istotna co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, służy jako wyrazisty kostium wzmacniający czytelność aluzji odwołujących się do insurekcyjnej i konspiracyjnej przeszłości. Po drugie, biorąc pod uwagę wątpliwą ontologię zarówno narratora, jak i bohaterów, możemy stwierdzić, że anturaż stylizacji został mocno osadzony w tradycji romantycznej mary. Ryszard Przybylski pisał, iż byt ten „[...] istnieje w dwóch sferach, w «niewidzialnej, niematerialnej» i w «sferze ludzkich myśli i działań». Jest czystym duchem bez ciała i jednocześnie konkretnym «myślącym ciałem»¹¹². Więcej nawet, okazuje się, że upiór „to zjawisko ludzkie i przyrodzone, ale niezwykle i niepodobne do wytłumaczenia rozumem”¹¹³. Trudno zracjonalizować bowiem byt istoty będącej „widzeniem czystym”. Tym bardziej, że jedyne świadectwo jakie o niej mamy pochodzi z monologu wewnętrznego. W świecie przedstawionym opowiadający zdaje się w ogóle nie istnieć. Zatem o czym mogłaby być jego opowieść? O wybuchu Powstania Warszawskiego („żadne powstanie, zbrojny / czyn, chłopcy i dziewczyny”)? O dziejach „Pana młodego”, który „pod koniec wesela” zmienia się w „kaprała / Bombardiera” czekającego na „widzenie z żoną”? A może o zabawie młodzieży w ostatnią noc karnawału („dobra noc, zapach perfum, obietnica / uścisków i spotkań”? Czy też o dziejach upiorowatego podmiotu, który zawieszony pomiędzy bytem a nie-bytem z żalem „wraca na młodości kraje / Szukać lubego oblicza”¹¹⁴ („Byłem jak ten, / Co patrzy z drugiej strony”)? Podobnych pytań moglibyśmy postawić znacznie więcej, lecz żaden z powyższych wątków nie znajdzie w odpowiedzi na nie swego rozwinięcia, gdyż i sam poemat jest jedynie mirażem, fantazmatem, „obcym ciałem” w tkance *Wierszy z lat 1989 – 2019*, złudzeniem-„widzeniem czystym”, któremu ulegli czytelnicy. Samego utworu zaś nigdy tutaj nie było, gdyż błazeński podmiot po raz kolejny wprowadził nas w arkana panmaskarady:

[...] Osadza się
W powietrzu kształt
I zaraz wietrzeje. Chciałem im

¹¹² R. Przybylski, *Słowo i milczenie...*s. 51-52.

¹¹³ Tamże, s. 52.

¹¹⁴ A. Mickiewicz, *Upiór*, [w:] tegoż, *Dzieła poetyckie*, cz. 3: *Utwory dramatyczne...*, s. 9.

Coś powiedzieć od siebie,
Widzeniem będąc czystym, które
Zawiść osnuwa i smutek.
Lecz nic nie mówiłem, tylko
Się gapiłem.

(OC 461)

Finał staje się korelatem chocholego tańca, polskości zamkniętej w micie biernego karnawału, siedzącej wokół komina niczym „krajowcy” i „kukły w dymie” z wiersza *Idyllische erinnerung* (OC 285 – 286), zamkniętej w znanym z *Karmazynowego poematu „spektaklu modernistycznym”*¹¹⁵. Rządzi nim kolejno: „afirmacja aktualizująca – afirmacja uhistoryczniająca – neglizujące zwątpienie”¹¹⁶.

Spektakl ów sprawia, że, począwszy od *Trzeciej części*, różne są granice „ziemi jałowych”, różne także pola **poetyckiego recyklingu**, który najbardziej radykalny wymiar przybrał właśnie w tym przełomowym tomie. Tutaj bowiem odzyskiwane z „odpadków” są zarówno poszczególne formy słowne, frazy, jak i całe idiomy, poczynając od groteski Tuwima z *Balu w operze*, po Miłoszowy katastrofizm, Różewiczowski *Poemat otwarty*, aż na Herbertowym „śmietniku” – na którym bohaterowie zostają „w bardzo dziwnych pozach”¹¹⁷ – kończąc. Różne są w ziemiach jałowych Koehlera także duchowe, a nawet fizyczne granice nieszczęśliwych królestw, bo że ze swego rodzaju przeniesieniem „królestwa bez kresu” z wiersza *Przesłanie Pana Cogito* mamy do czynienia, rzecz oczywista. W *Trzeciej części* dominium trawione biblijnym ogniem rozpościera się od polskich kartoflisk aż po ciemne ulice Las Vegas, zaś poprzez zastosowanie techniki filmowej perspektywa rozszerza się nawet w przestrzeń kosmiczną. W *Porwaniu Europy* schyłek dotyka całego kontynentu, i to w wymiarze zarówno doraźnym jak i dziejowym, gdyż findesieclizm Koehler dostrzega już w micie założycielskim śródziemnomorza. Zresztą przestrzeń wodna, szerzej zaś akwatyeczność jako zasada znaczeń powraca w tomie kolejnym, który *nomen omen* nosi tytuł *Od morza do morza*, zupełnie tak, jakby poeta chciał objąć także polską Rzeczpospolitą symboli. Z europejskiego chaosu wyłania się niemniej chaotyczna

¹¹⁵ I. Opacki, *Wokół „Karmazynowego poematu” Jana Lechonia*, „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 4, s. 466.

¹¹⁶ Tamże.

¹¹⁷ Z. Herbert, *Przebudzenie*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. M. Mikołajczak, Wrocław 2018, BN I 331, s. 295.

ojczyzna, która rozciąga się, co prawda, pomiędzy dwoma morzami, ale są to raczej wody ciemności: Styks i *mare tenebrarum* zarazem, jakie oblewają kraj po katastrofie smoleńskiej i gwałtownych powodziach roku 2010, ale także Lete – rzeka zapomnienia. *Kraj Gerazeńczyków* to z kolei ziemia jałowa w odmianie pustynnej. Błądzą po niej metafizyczni bezdomni z biblijnych opowieści o wyprawie do Kanaanu, ale także współcześni emigranci, chorzy albo cierpiący, starzy, ubodzy¹¹⁸, słowem – Herbertowscy „mali bohaterowie”, będący po stronie „pana od przyrody”, nie zaś „łobuzów od historii”¹¹⁹, czy też, Miłoszowych *Głosów biednych ludzi*. W tomie *Pieśni wojennych dzieci* oglądamy historyczne powidoki ofiar okupacji, Rzezi Wołyńskiej, zesłańców Sybiru, zaś o nowoczesnej stolicy czytamy: „Piekło jest dość podobne do Warszawy” (*Warszawa w piekle*, OC 447).

***Idyllische erinnerung* jako pytanie o „święte źródła” polskości. Mechanizm kulturowej filogenezy¹²⁰**

21 numer „Tygodnika Literackiego” z 1990 roku przyniósł nie tylko krytyczną recenzję *Wierszy* pióra Grzegorza Filipa, ale również utrzymany w zupełnie innym tonie szkic Zbigniewa Bieńkowskiego *Antyгона zapracowana i śliczna*. Już tytuł zawierał główną tezę interpretacyjną, w myśl której poezja Krzysztofa Koehlera niczym bohaterka antycznej tragedii „chce obronić minione przed profanacją, chce pogrzebać ostatecznie, na zawsze «*le Passé*», aby żadne mitomanie i mitologie nie rozwłóczyły umarłych heroizmów i udręczeń po rynkach i targowiskach świata”¹²¹. Zdaniem recenzenta ta nowa *Antyгона*, polemizując z Miłoszem i Herbertem sięga więc po sarkazm Różewicza i sprzeciwia się „nieustannym ekshumacjom”¹²². Dlatego też główną ideę artystyczną debiutanta Bieńkowski nazwał „paseizmem” (od *Le Passé*). Przeciwstawił ją z jednej strony historyzmowi, ponieważ Koehler „nie wyciąga z przeszłości analogii, aby wspomóc się wzorami zachowań, aby podejrzeć ideologicznie, etycznie czy politycznie swój stosunek do rzeczywistości”, lecz jedynie opisuje „minione jak martwe ciało

¹¹⁸ Zob. I. Staroń, *Carmina dolorosa*. „Kraj Gerazeńczyków” Krzysztofa Koehlera, „Arcana” 2017, nr 3 (135), s. 241-244; tegoż, *Poeta spotyka Pana*. W kraju Gerazeńczyków Krzysztofa Koehlera, „Topos” 2017, nr 4 (155), s. 135-139.

¹¹⁹ Z. Herbert, *Pan od przyrody*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 134

¹²⁰ Niniejszy podrozdział stanowi rozwinięcie szkicu *Plugiem przez skiby pamięci...*, s. 73-86.

¹²¹ Z. Bieńkowski, *Antyгона zapracowana i śliczna*, „Tygodnik Literacki” 1990, nr 21, s. 20.

¹²² Tamże.

świata”. Stąd w omawianej poezji sprzeciw wobec prezentyzmu Nowej Fali Stanisława Barańczaka i Adama Zagajewskiego, a co za tym idzie wczesne utwory autora *Nieudanej pielgrzymki*

stroficzne, kunsztowne (z przestawniami), regularne, rytmiczne, w zasadzie białe, choć czasem akopunktowanej rymem – oddają dobrze spokój pośmiertny, spokój ciała nie dręczonego już przez ducha istnienia. [...] W wierszach Koehlera nie ma więc ani masochistycznej secesji nagrobków cementarnych, ani masochistycznej urody baroku. Ani księdza Baki, ani jego ministranta J. M. Rymkiewicza. [...] *Le Passé* [...] jest faktem historii, przygodą mitu, przypadkiem emocji, przeżyciem gromady, doznaniem osobistym. Minione to minione, śmierć wszystko do wspólnego grobu składa. Na monitorze elektrokardiogramu bezruch już się nie różnicuje. Statyka spokoju upodabnia do siebie Ukrzyżowanie Chrystusa i wygnanie Odysa, polski wrzesień 1939 i wizytę Goethego w Krakowie, opis Lwowa i podzwonne dla intymnego wyznania poety¹²³.

Czy tak rozumiany „paseizm” rzeczywiście przyświecał poczynaniom lirycznym Koehlera w początkach lat 90., czy też był raczej zjawiskiem z zakresu komentatorskiego *licentia poetica*, trudno dociec. Dość powiedzieć, że interpretacyjnego konceptu Bieńkowskiego nikt już później nie podjął, bo i oglądane w klasycyzującej podróży kulturowej *Le Passé* ustąpiło niebawem w idiomie poety pielgrzymkom barokowo-romantycznym człowieka mistycznego, zaś dziesiąta dekada XX wieku przyniosła w Koehlerowej propozycji niemal całkowite *désintéressement* dla tematyki historycznej. Bywała wtenczas widziana raczej przygodnie jako gorzka reminiscencja doświadczeń poety wyniesionych ze służby wojskowej w Lesznie w końcu lat 80. i jako taka sytuowała się raczej na pograniczu wątku egzystencjalnego oraz refleksji nad konkretem najnowszych dziejów (*Leszno, Paryż, New York*, OC 75-76; *Jesień. Leszno. Czekamy na nowy przydział*, OC 83-84; *Jan Amos Komenski ucieka z Leszna*, OC 85-87; *Do przyjaciela pierwszej rozterki porucznika B.*, OC 105). Niemniej uwagi Bieńkowskiego łączące warsztat formalny z tak, czy inaczej pojętą historiozofią – zwłaszcza w kontekście tomów z lat pierwszych – warte są głębszego namysłu. Jeśli bowiem za recenzentem połączymy regularność debiutanckich *Wierszy* z dążeniem do odnalezienia kompozycyjnego korelatu „spokoju pośmiertnego, spokoju ciała nie dręczonego już przez ducha istnienia”¹²⁴, uwidoczní się tym wyraźniej chaologiczny wymiar polifonicznych poematów z XXI wieku. Jeżeli też tamto *Le Passé* było „minione” i „martwe”, o ileż to

¹²³ Tamże.

¹²⁴ Tamże.

z nowszych tomów okaże się żywe oraz podatne na „mitomanie i mitologie”¹²⁵. Ale też twórczo przetwarzane. Zofia Zarębianka pisała w tym kontekście o specyficznej „zasadzie powtórzeń”,

niejako przepowiadania sobie przez podmiot „dawnego”, ciągłych przywołań przeszłości i powrotów do minionego [która] wydaje się podyktowana próbą odkrywania w tych powtórzeniach i poprzez nie sensu – rozumianego jako to, co stałe, ostateczne, wyznaczające swego rodzaju ontologiczne jądro w lawie przemian¹²⁶.

Zasada ta również sytuuje się w kręgu wielopiętrowej aluzyjności, sarmacko-heideggerowskiego *Erinnerung*. Temat historii, z rzadka obecny w latach 1993 – 1998, wraca z całą mocą po roku 2000. Zrazu pytaniem-wyrzutem „Czy byłeś przy Herberta zgonie?” (OC 186), skierowanym do współczesnego intelektualisty, później natomiast już w całościowym projekcie, jakim były kolażowe poematy historiozoficzne *Trzeciej części* (2003). W tomie *Porwanie Europy* (2008) historia staje się wręcz tematem totalnym, ukazany za pośrednictwem znanej z Norwida **paraboli moralno-historiozoficznej**. Poczynając od czasów najazdu barbarzyńców po gorzką współczesność, Koehler wzorem Słowackiego stara się śledzić poczynania ducha dziejów, zaś zgodnie z topiką romantyczną stawia czytelnika na tychże dziejów „widowni”¹²⁷.

Królobójców poddaje się wymyślnym torturom. Zdanie z podręcznika,
Z papieru, lekcje zadane: pompowany jak żaba słomką,
Przez chłopaków na najdłuższej z przerw, pompowany
Nazwiskami, ideami, postaciami, co chwiejąc się, łapały
Kotarę i odkrywało się ukryte.

(*Porwanie Europy*, 3. Spisek, OC 253)

Patos alegorii, fabuły *in illo tempore* staje się świadectwem „zapomnianego”, „papierowego”, „literackiego”, wreszcie zaś – „sztucznego” języka. Szczególną właściwością takiego idiomu jest rosnące napięcie semantyczne pomiędzy „podręcznikiem” a wiedzą historyczną, prawdą a orzekaniem o prawdzie, jawnym a ukrytym. Jeśli zatem dociekanie zakulisowe w manierze parodystycznej uznamy za jeden z głównych wyznaczników **nowoczesności krytycznej**, idiom Koehlera

¹²⁵ Tamże.

¹²⁶ Z. Zarębianka, *Trzecia część...*, s. 214.

¹²⁷ M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 186.

z pewnością wpisuje się w ten paradygmat.

Programowe *Idyllische erinnerung* rozpoczyna się od przywołania bukolicznej wizji, która wnet zmienia się w wędrówkę osadzoną w topice *Et in Arcadia ego*. Koehler zatem zgodnie z długą tradycją – niczym sam francuski mistrz malarskiego baroku Nicolas Poussin – również i w swoim Raju umieszcza nagrobek z inskrypcją „Ja (Śmierć) jestem nawet w Arkadii”¹²⁸. Stąd też tytułowa „idylliczne przypomnienie” zostaje wpisane w układ piętrowych ironii, w którym literalne znaczenie nie jest jedynie prostym odwróceniem alegorii. W istocie bowiem rama modalna motta wprowadza perspektywę cytatu w cytacie, atmosferę teatralnych kulis.

*Tak my sam na wsi: kiedy już zasiejemy,
komin wkoło obsiedziemy, a lada co i mówimy, i piszemy.*
Jan Kochanowski, z listu do Stanisława Fogelwedera,
6 Octobris 1571

W sierpniu za pługiem w
Słońcu mit Piasta; krok za
Krokiem rozdziera się ziemia
I odkrawana szkli się momentalnym
Blaskiem, by zaraz zmatowieć
Jak lustro przytykane do łoża boleści.

O jasnych włosach chłopskie dziecię
Zagląda do studni. Wykrzykuje kilka sylab
W czarną wodę. Nocami śni podboje:
Przekraczanie gór, ciemnowłose kobiety,
Okrzyki, upalne noce pod gwiazdami.

Och, szyja rozdęta gniewem, pożądaniem,
Wepchnięta między uda męska moc.
Z liśćmi, śmieciami we włosach
Zgwałcona Europa zbiera potargane ubranie.

Tutaj zimą krajowcy zasiadają przy piecu,
I w dymie, co wciska się w strop,
Formują półkole;

¹²⁸ E. Panofsky, „*Et in Arcadia ego*”. *Poussin i tradycja elegijna*, [w:] tegoż, *Studia z historii sztuki*, wybrał, oprac. i posłowiem opatrzył J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 324-342.

Śpiewają swoje harcerskie piosenki;
Otwierają usta w śpiewie,
Usta pełne dymu mają;
Kukły w dymie;
Wygasłe żagwie.

(OC 285-286)¹²⁹

Podjmując orkę wzorem Piasta, bohater historiozoficznej przypowieści Koehlera postępuje zatem zgodnie z Blake'owską frazą „Wóz swój i pług prowadź przez kości umarłych”¹³⁰. Odwołanie do tego toposu znajdujemy również w *Lilli Wenedzie* Juliusza Słowackiego:

I przejdą po nich zapomnienia pługi,
I stokrocie się rozwiną
Na krwawym umarłych stepie;¹³¹

Właśnie strofa wielkiego romantyka stanowi najistotniejszy kontekst Koehlerowego kolażu, który podobnie jak dzieło autora *Króla-Ducha* zawiera na poły legendarne wyobrażenie narodu polskiego, jego mityczną prahistorię, a także próbę wynalezienia dla niej właściwej formy literackiej¹³². Wymienione pierwiastki są też głównym tematem tomu *Porwanie Europy*, w którym aluzyjnie przeplatają się ze sobą postaci kojarzone z następcami szlacheckich Wenedów i dzikich Lechitów, choć w świetle samego dramatu podział ten był oczywiście mocno uproszczony. Ów konflikt w twórczości Słowackiego łączono ze słowami z *Grobu Agamemnona* o „duszy anielskiej” i „czerepie rubasznym”. Stąd też dzieło Koehlera jawi się jako pewien rodzaj „szopki teatralnej, szopki politycznej, literackiej i poetyckiej zarazem”¹³³. W tym znaczeniu *Idyllische erinnerung* jest pytaniem o „święte źródła”¹³⁴ polskości,

¹²⁹ Pierwodruk: „Arcana” 2004, nr 6 (60), s. 78-79.

¹³⁰ Cyt. za: T. Sławek, *U-bywać. Człowiek, świat, przyjaźń w twórczości Williama Blake'a*, Katowice 2001, s. 338.

¹³¹ J. Słowacki, *Lilla Weneda. Prolog*, [w:] tegoż, *Utwory wybrane*, t. 2, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1970, s. 172, w. 99-101.

¹³² J. Kleiner, *Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 2, Kraków 1999, s. 173.

¹³³ S. Treugutt, *Mistrz dramatu polskiego* [wstęp], [w:] J. Słowacki, *Dramaty*, Warszawa 1955, s. 13.

¹³⁴ Cyt. za: Y. Shibata, *Fantazmat „niewinnej ofiary” w „Lilli Wenedzie” Juliusza Słowackiego w świetle koncepcji Deleuze'a*, „Pamiętnik Literacki” 2012, z. 3, s. 7.

o **genealogię narodowego ducha**, wreszcie zaś – o „punkty krystalizacji”¹³⁵ wspólnoty.

W wierszu charakterystyczny dla poetyckiego lingwizmu motyw ziemi jako języka nakłada się na polską tradycję polityczną, w której funkcjonowało pojęcie „ciało Królestwa» (*Corpus Regni*), w średniowieczu łączące wspólnotę poddanych (*communitas subditorum*) z późniejszymi desygnatami «Korony» i «Rzeczypospolitej»¹³⁶. Perspektywę tę odnoszono również do bezpośredniego biologicznego pokrewieństwa związanego z żywiołem tellurycznym. U Franciszka Salezego Jezierskiego, że „Ziemia ojczyzna jest ziemią, z której pożywienia utworzone jest ciało moje”¹³⁷. Obie perspektywy łączy w *Idyllische erinnerung* motyw pługu oraz topika zwierciadlana. stanowi zatem sugestywną głosem do motta całego poematu. Jest nim fragment *Mojej Ojczyzny* Cypriana Kamila Norwida:

Niechże nie ucą mnie, gdzie ma ojczyzna,

Bo pola, sioła, okopy

I krew, i ciało, i ta jego blizna

To ślad – lub – stopy¹³⁸.

Jacek Bartyzel trafnie zauważał, że w poemacie Koehlera ważny pozostaje nie tylko kontekst Norwidowski,

ale również *adagium* Maurycego Barrésa: *la Terra et les Morts* – «ojczyzna to ziemia i groby zmarłych», a być może nawet ziemia, która w tym konkretnym doświadczeniu egzystencjalno-historycznym wspólnoty polskiego losu jest po prostu od zarania *ziemią umarłych*: tak pozwala nam sądzić obranie sobie za przewodnika po narodowym cmentarzu pamiątek: Powązkach, Łyczakowie, Rakowicach i Rossie – Palinura, a więc sternika statku Eneasza i pierwszego Trojańczyka, który zginął na lądzie nowej, włoskiej ojczyzny wygnańców z Troi¹³⁹.

Biorąc pod uwagę lejtmotyw gleby, będącej znakiem jednostkowej i zbiorowej pamięci, jawi się Palinur jako „geolog”, czy może bardziej „archeolog” badający

¹³⁵ K. Koehler, *Gall Anonim*, [w:] tegoż, *Punkty krystalizacji...*, s. 13-14.

¹³⁶ M. Górka, *Polonia – Respublica – Patria. Personifikacja Polski w sztuce XVI-XVIII wieku*, Wrocław 2005, s. 116.

¹³⁷ F. S. Jezierski, *Niektóre wyrazy porządkiem abecadła zebrane i stosownymi do rzeczy uwagami objaśnione*, [w:] tegoż, *Wybór pism*, oprac. Z. Skwarczyński, wstęp J. Ziomek, Warszawa 1952, s. 234.

¹³⁸ C. K. Norwid, *Moja ojczyzna*, [w:] tegoż, *Poezja i dobroć. Wybór z utworów*, wybór, oprac. i wstęp M. Piechal, Warszawa 1981, s. 173.

¹³⁹ J. Bartyzel, *O „Porwaniu Europy” Krzysztofa Koehlera*, „Arcana” 2010, nr 1 (91), s. 154.

metafizyczny obszar polskości, próbujący dotrzeć do – by użyć Heglowskiego określenia – „substancji etycznej”¹⁴⁰ narodu:

*nasz kraj ponury wrzesień
pośród białego lata
nasz kraj ciągliwe pola
aż po horyzont i dalej
i jeśli się nie oprze
na hardej stali górali
to wnet z pewnością
cały się w drzazgi zawali*

(*Carmen saeculare*, OC 188)

W kontekście mitu Piasta obrazowanie przywodzi na myśl najbliższy kontekst historyczny, a więc rozbicie dzielnicowe. Jednakże perspektywa paraboliczna, metafora orki podejmowanej na cierpiącej glebie-ojczyźnie to wielka figura wyobraźni znacznie wykraczająca poza piastowską lokalność tekstu. Jest ona prostym analogonem ikonografii rozbiorowej ukazującej rozdzieranie mapy Rzeczypospolitej. Każde cięcie wykonane za pomocą narzędzi gospodarskich staje się nieledwie przetrącaniem kości przodków, ekshumacją minionego, odkrawaniem kolejnych warstw kolektywnej podświadomości. Te zaś odkładają się w glebie-pamięci wzorem materii organicznej w procesie Jungowskiej filogenezy. *Erinnerung* – zejście w głąb sfery archetypów – przypomina zarazem Blake’owskie „u-bywanie”. Prowadzi ono „do wniosków epistemologicznych: u-bywając, poznaję to, czego nigdy «przedtem *nie* poznało» moje (zamknięte) serce. U-bywanie jest operacją, którą bycie przeprowadza na otwartym sercu”¹⁴¹. W tym sensie podróż do otwartego „serca” piastowskiej ziemi jest również introspekcją, odmianą liryki roli, samopoznaniem, próbą ognia, której wynik trudno przewidzieć. Dlatego też za motto

¹⁴⁰ Ks. Józef Tischner pisał:

Filozofia narodu XIX wieku odkrywa, że naród jest przede wszystkim jakąś „substancją etyczną”. Formuła ta pochodzi od Hegla, ale opisuje bardziej powszechne przeświadczenia. Naród to nie tylko język, geografia ani ciągłość rodowa, naród to substancja etyczna. „Substancja” to mocne słowo. Wskazuje ono na to, co naprawdę jest, trwa jako stałe podłoże pod zmiennością zdarzeń, co nadaje spójność każdej rzeczy i każdemu procesowi zmian. Naród ma jakąś „substancję” – prawdę, która go stanowi. Substancja ta ma charakter etyczny.

Zob. tegoż, *Polska jest Ojczyzną*, [w:] tegoż, *Polska jest Ojczyzną. W kręgu filozofii pracy*, Paryż 1985, s. 107.

¹⁴¹ T. Sławek, dz. cyt., s. 252.

wspólne dla Koehlerowskich poezji początku XXI wieku możemy uznać fragment Księgi Zachariasza w przekładzie Biblii Tysiąclecia: „dwie części zginą i śmierć poniosą, trzecia część tylko ocaleje. I tę trzecią część poprowadzę przez ogień” (Za 13, 8-9), z którego autor zaczerpnął tytuł neokatastroficznego książki z 2003 roku. Marzena Woźniak-Łabieniec podkreśla tutaj nie tyle doniosłość perspektywy eschatologicznej, co egzystencjalnej. Badaczka pisze, że po motyw biblijnego ognia Koehler celowo sięgnął do tradycji starotestamentowej, nie zaś do Apokalipsy świętego Jana. W istocie bowiem akcja *Trzeciej części* dotyczy nie końca czasów, lecz trwających wciąż dziejów¹⁴². Nowoczesność jawi się w tym kontekście jako czas rozpadu form językowych, domena nieustannej fluktuacji sensów, która prowadzi do destrukcji zastanego idiolektu.

W *Idyllische erinnerung* tą próbą jest orka-ekshumacja – rozkrawanie ziemi-nekropolii, zaś obraz, w którym „chłopskie dziecię / Zagląda do studni” kończy się przywołaniem wojennej pożogi i gwałtu na Europie, ale i na samej Polsce. Cytuje zatem Koehler także romantyczną teorię podboju, w myśl której Lechici mieliby zająć ziemie Wenedów, dając tym samym początek przyszłemu państwu polskiemu. Mit ów przekształcił, rzecz jasna, Słowacki. Według Juliusza Kleinera wieszczowi chodziło jednak nie tyle o poetyckie zobrazowanie polskiej genealogii, lecz o katastroficzne ukazanie dziejów ginącego świata, a także o literackie przetworzenie tematu „tragicznej wojny narodowej”, w której badacz upatrywał aluzji do klęski powstania listopadowego¹⁴³. W wierszu Koehlera na prawach paraboli można dostrzec próbę zmierzenia się z topiką tragicznych insurekcji. W utworze została ona daleko przekroczona i – podobnie jak w *Lilii Wenedzie* – wpisana w wielką metaforę polskości. W *Idyllische erinnerung* w sposób symetryczny przedstawiono dzieje zarówno podbitych Wenedów, jak i zwyciężskich Lechitów, a obie te postaci składają się na mit arche-Polaka – Derwida, który może stać się Lechem i Lecha, który może stać się Derwidem¹⁴⁴. Więcej nawet – w ślad za Słowackim legendę tę czyni Koehler punktem wyjścia do rozważań nad kondycją człowieka początku XXI wieku. Odwieczna walka pomiędzy dwoma sprzecznymi pierwiastkami jest także biblijną próbą ognia, drogą chrystoformizacji, która nadaje metafizyczny sens dziejom. Odkryć go można dzięki wędrówkom w głąb słów,

¹⁴² M. Woźniak-Łabieniec, *Nowy katastrofizm...*, s. 321.

¹⁴³ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, s. 284.

¹⁴⁴ Por. P. Schreiber, *Metafora i „Lilia Weneda”*, [w:] *Świat z tajemnic wypowiedany... Studia o „Samuelu Zborowskim”*, red. M. Kalinowska, J. Skuczyński, M. Bizior, Toruń 2006, s. 124-125.

czyli kulturowemu *Erinnerung*. Słusznie zauważał Maciej Urbanowski, że to właśnie słowa, literatura i kultura

chronią nas od okrucieństwa historii, niczym płaszcz zasłaniając nas od nieuniknionego kresu wpisanego w każde istnienie i zarazem ucząc nas mężnie przyjmować gorzką wiedzę, iż „wnętrzem jest śmierć”. Koehler nie absolutyzuje historii, nie fascynuje go przelewana w dziejach wciąż porywanej Europy krew, jest sceptyczny wobec „kandyzowanych legend”, ale nie zapomina o owej lepszej części, jaką wydobywa historia z człowieka [...] ¹⁴⁵.

Ukazując zarówno okrutnych Lechitów jako „chłopskie dzieci” śniące w dzieciństwie o podbojach, które w przyszłości doprowadzą do upadku Europy, jak i Wenedów jako „krajowców” przy piecu śpiewających pieśni o czynach, posłużył się poeta późnoantycznym **toposem** *puer-senex*. Ernst Robert Curtius podaje, że obraz ten pojawia się „czasami w formie odwróconej starego człowieka jako chłopca. O Apoloniuszu z Tyany powiada Filostratos [...], iż nie wiadomo było, czy dożył lat osiemdziesięciu, dziewięćdziesięciu, stu, a może jeszcze więcej i czy w ogóle umarł” ¹⁴⁶. Dlatego też „krajowcy” śpiewają „harcerskie piosenki”, choć sformułowania „usta pełne dymu” oraz „Wygaste żagwie” świadczą raczej o tym, że mamy do czynienia nie z młodymi harcerzami, lecz z kombatantami wielu wojen. Sytuację *in articulo mortis* obrazuje motyw przewróconej skiby opisanej jako „lustro przytykane do łoża boleści”. Antycypację znajdujemy w tomie *Trzecia część*:

Rude trawy. Resztę
przykryły pola
(teraz oddają!)
między nimi miedze,
nieme miedze między!

Póki jeszcze się szklą
(porównaj do oczu zostawianej
kochanki albo do gorących
prześcieradeł, kołdry i krzyku),
nim wiatr nie wysuszy

¹⁴⁵ M. Urbanowski, *Wygaste żagwie historii*, [w:] tegoż, *Romans z Polską. Szkice o literaturze współczesnej*, Kraków 2014, s. 223.

¹⁴⁶ E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997, s. 108. Szerzej mit *puer-senex* w dramacie Słowackiego analizuje R. Majewska. Por. tejże, „*Lilia Weneda*” *Juliusza Słowackiego a romantyczna teoria podboju. Problem z lekturą historyzoficzną dzieła*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2011, nr 9.

wewnętrznego blasku

[...]

(*** *W skibach, w przewróconej*, OC 223)

Moment lingwistyczny zasygnalizowany wyrazistym kalamburem („między nimi miedze, / nieme miedze między!”) podkreśla paradoksalną, ale i immanentną afazję gleby-pamięci. Po raz kolejny obrazowanie przypomina wizję Blake’owską, ponieważ „ziemia pozostaje otwarta, tak jak otwiera ją pług, ale [...] nie mamy do czynienia z żyznymi brudami, lecz z cmentarnym kopcem, [...] a bytowanie mieszkańców jest domeną smutku i żałoby”¹⁴⁷. Ta swoista ekshumacja ujawnia wyraźną opozycję tego, co zewnętrzne i pozorne, a także „wewnętrznego blasku” bijącego z głębi.

Motyw solarny wyraźny jest również w *Idyllische erinnerung*, wszakże arche-Polanin podejmuje orkę w „Słońcu mitu Piasta”. Archetyp niemalże dosłownie promieniuje z wnętrza ziemi, zaś koncept wyobrażeniowy został w tym wypadku wzmocniony parą asonansów Piasta – blaskiem. Przywołanie legendarnego protoplasty sprawia, że w skrótovej formie mamy do czynienia z wykładem genealogii ducha. Zatem każdy twórca, który podejmuje się uprawy roli-poezji-polszczyzny, powtarza gest założycielski Piasta Kołodzieja, na nowo ustanawia państwo Polan. Staje się spadkobiercą zarówno Romulusa jak i Eneasza, który „pługiem łan zatnie, na sporym obszarze / Wydziela grunt pod domy, / gród Ilium zwać każe, / kraj Troję”¹⁴⁸. Dlatego też „praca rolnika zachowuje związek z poetycko-mitologicznym światem podziemnym”¹⁴⁹, do którego wprost prowadził rytuał zakładania miasta:

Nim poznano użycie żelaza, lemiesz wykonywano z zakrzywionego kawałka drewna [...]. Rzymianie zwali ową odkładnicę *urbs*. [...] pierwsze miasta, które wszystkie zakładano na uprawnych polach, powstały jako wynik ukrycia się rodzin wśród napawających lękiem świętych lasów. [...] dlatego też pierwsze miasta zwano *arae*, czyli ołtarzami [...]¹⁵⁰.

Pisał niegdyś – ważny skądinąd dla romantyków – Giambattista Vico. Dlatego też – dodaje Tadeusz Sławek – „Praca na roli – to zajęcie, w którym początek ludzkiej historii jest jeszcze oświetlony nikłym już co prawda, lecz jednak dostrzegalnym

¹⁴⁷ T. Sławek, dz. cyt., s. 360.

¹⁴⁸ Wergiliusz, *Eneida*, przeł. T. Karyłowski, oprac. S. Stabryła, Wrocław 1980, BN II 29, s. 149, w. 755-757.

¹⁴⁹ T. Sławek, dz. cyt., s. 94.

¹⁵⁰ Cyt. za: tamże (przeł. T. Sławek).

światłem tego, co nie-ludzkie [...]”, zaś „pług jest narzędziem, w którym przechowuje się pamięć o [...] bezsprzętowym kontakcie ręki ze światem”¹⁵¹. Dlatego wewnętrzny komentarz w *Idyllische erinnerung* to obszar narodowych pamiątek. Przypomnijmy ostatnią strofoidę:

Tutaj zimą krajowcy zasiadają przy piecu,
I w dymie, co wciska się w strop,
Formują półkole;
Śpiewają swoje harcurskie piosenki;
Otwierają usta w śpiewie,
Usta pełne dymy mają;
Kukły w dymie;
Wygasłe żagwie.

(OC 286)

Po raz kolejny przywołajmy Słowackiego. Tym razem słowa Fantazego ze sceny VI aktu IV:

[...] Królestwo mego ducha całe
Nie zbuntowane... ale z ciała już się płodzą
Robaki... i te w ustach słowa zimne
Są robakami...¹⁵²

Usta pełne dymu i usta pełne robaków to bardzo sugestywne motywy sugerujące załamanie się pewnego sposobu mówienia o rzeczywistości. Odtąd można jedynie:

Bełkotać w płonące gałęzie. Wybuchać jakimiś słowami,
W języku, który okrywa, zasłania, tłumaczy i
Milczy Wielką Mową.

(*Ojczyzna. Poemat....*, 6.: *Fukuyama's song*, OC 284)

Jarosław Marek Rymkiewicz pisał: „jeśli Fantazy słowa romantycznego ducha do trumiennych robaków porównuje, to Słowacki [...] musiał już wiedzieć, że słowa mu umierają: bo, nadużywane, wytarły się i zużyły”¹⁵³. Tamtejszy kryzys paradygmatu romantycznego zamienia się u Koehlera w kryzys polskich narracji tożsamościowych

¹⁵¹ Tamże, s. 93-94.

¹⁵² J. Słowacki, *Fantazy (Nowa Dejanira)*, [w:] tegoż, *Utwory wybrane....*, s. 427, w. 45-48.

¹⁵³ J. M. Rymkiewicz, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, Warszawa 1989, s. 29.

u progu XXI, bo tak przecież moglibyśmy odczytać jedną z głównych idei tomów *Trzecia część, Porwanie Europy i Od morza do morza*. W parodii romansu Laury i Filona kochanka nie dość, że gnije jak Fantazy, to jeszcze spala się jak przywoływane już „kukły w dymie”:

*I chociaż wiatr miał nie ustać,
woda zaczęła chlustać
i gasnęły ogniska,
dymu wstążeczka glista
wypełniła twe usta, twe usta dziewczyno*

(*Piosenka pasterska*, OC 218)

Obraz ten powraca również w VIII odsłonie *Trzeciej części*:

[...] choć właśnie
gaśnie świat; jeżeli nawet lekki wiatr, wszędzie pył, masz go we
włosach, na ubraniu, proch wieje nam w twarz; i
„ziemia sama z siebie wydaje plon”, choć właśnie naokoło proch i
to, co zostało z palonych ognisk, więc nic, resztki, strzępy, pożegnania;

(*** „*jak gdyby ktoś ziarno zasadził*”, OC 228)

Z kolei w librecie do opery-misterium Eugeniusza Knapika *Moby Dick* niemożność wysłowienia oddaje obraz Izmaela – topielca poddanego egzystencjalnemu fatum:

Będę to kiedyś śnił: jak sen
Ucieczka stała się pułapką.
Może opowiem kiedyś komuś,
Jak przemieniała się ma morska droga
W tunel, gdzie z otwartości
Nie zostało nic, tylko jeden kierunek.
Jak jednak opowiem,
Kiedy mi woda usta zatka zimną dłonią?
Jak zaciskała się pętla losu
Ku zatraceniu,
Jak stałem się złowieszczym
Czytelnikiem znaków.
Wolałbym nie rozumieć nic
I życia taśmę cofnąć znów do portu.
Lecz już się stało

I wykuwa zgłoski tępym ciosem
Los na katafalku ludzkich sumień¹⁵⁴.

Podobnie jak autor *Balladyny*, tak i współczesny poeta dla zobrazowania ograniczeń określonych dykcji literackich wybrał groteskowy sztafaż. W *Idyllische erinnerung* spopielają się ciała „krajowców” niczym czarownice na stosie w zainscenizowanej historiozoficznej makabresce. W tym kontekście cenne wydają się uwagi Piotra Śliwińskiego, który pisał o specyficznej „**hermeneutyce upadku**” (podkr. moje):

Rysuje się hipoteza skrajna, a mianowicie, że wybitnym dziełem klasycyzmu może być jedynie dzieło poświadczające klęskę lub co najmniej nieskuteczność klasycystycznego programu, takie, jakie z wnętrza modernistycznego kryzysu – nie zaś spoza jego niemożliwych do wytyczenia granic – nawiązuje istotny związek z Bogiem, słowa z rzeczą, żywych z umarłymi; takie, jakie – szczerze pragnąc wymknienia się spod władzy nieznosnej epoki – oryginalnie i wiarygodnie przegrywa¹⁵⁵.

Tak widziana „**modernistyczna rebelia**” „sprzeciwia się pojęciu życia jako *ersatzu* i pozoru” (podkr. moje)¹⁵⁶. Zatem przy piecu ogniska domowego albo przy ognisku partyzantów prawdy „Formułują półkole” upiory anachronicznych quasi-romantycznych pieśniarzy. Płoną, ale – jeśli wolno użyć takiego porównania – ta ofiara całopalna nie przynosi wspólnocie większego pożytku, również narracyjnego. Nie słyszymy słów pieśni (chyba że za takie uznać opowieść o micie Piasta i porwanej Europie), zaś opowieść zasłania metapoetycki dym, chyba symbolizujący również Eliotowską „**dysocjację wrażliwości**” (*disociation of sensibility*)¹⁵⁷, zubożenie przekazu. Przywołując po raz kolejny Norwida można zatem powiedzieć, że ojczyzna to „moralne zjednoczenie, bez którego partyi nawet nie ma – bez którego partie są jak bandy lub koczowiska polemiczne, których ogniem niezgoda, a rzeczywistością dym wyrazów”¹⁵⁸. Wiersz przeradza się w wizję klęski, która jest tym bardziej dotkliwa, im bardziej nie

¹⁵⁴ K. Koehler, *Moby Dick. Opera-misterium w IV aktach* [libretto do opery E. Knapika], [w:] *Moby Dick. Knapik. Chmura/Wysocka/Hanicka* [program opery], Teatr Wielki-Opera Narodowa, Warszawa 2014, s. 42.

¹⁵⁵ P. Śliwiński, *Klasycyzm i hermeneutyka upadku*, [w:] tegoż, *Horror poeticus. Szkice, notatki*, Wrocław 2012, s. 22.

¹⁵⁶ Tamże, s. 25.

¹⁵⁷ T. S. Eliot, *Poeci metafizyczni*, przeł. H. Pręczkowska, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, red., wybór i przedm. W. Chwalewik, przeł. H. Pręczkowska, M. Żurowski, W. Chwalewik, Warszawa 1963, s. 137.

¹⁵⁸ C. K. Norwid, *Głos niedawno do wychodźstwa polskiego przybyłego artysty*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 4: *Proza*, wyb. i oprac. J. W. Gomułicki, Warszawa 1968, s. 382.

może zostać wypowiedziana. „Usta pełne dymu” dobitnie świadczą o afazji. W tomie *Od morza do morza* motyw ten dopełnia katastroficzna wizja niemych „tragarz[y] zarazy”, którzy pijąc wodę zatrutą trupem sarny przenoszą „rozproszone / w nurcie nuty śmierci”:

Zaczopowaliśmy gardła pieśni
I usta mamy zatkane
Spoconą dłonią.

(****Domy w dolinie. Czerwone dachy*, OC 352)

W *Idyllische erinnerung* Koehler celowo umieścił parabolę w czasach przedhistorycznych, w bajecznej rzeczywistości króla Piasta, jednakowoż prawo przypowieści zakłada, że stanowi ona każdorazowo głosę do współczesności. Sygnalizujące cierpienie dymy zatem aż nazbyt kojarzą się z dymami nad Birkenau czy też z dogasającymi ruinami Warszawy. Zdaje się, że poeta stawia jasno tezę o tym, że polskie doświadczenia XX wieku dotknęła specyficzna niemota.

Dym się rozplywa
W zmierzchającym powietrzu
Z oddali słysząc pociąg
Pewnie nas widzą skulonych
Przy ogniu, przegranych
Opuszczonych bez echa
Głosów, co wznoszą się wzwyż
I opadają jak spopieliałe źdźbła

(****Małe kurhany ognisk*, OC 350)

Obrazy ust pełnych dymu, „zaczopowanych”, zamkniętych, czy też mówiących do dołu grobowego świadczą o tym, że polski wiek XX mógł stać się pełnoprawną opowieścią, pozostał jedynie „harcerską piosenką”, piosenką nie zaś pieśnią o czynach (*chansons de geste*). Ponawiając pytanie Miłosza „Czym jest poezja, która nie ocala / Narodów ani ludzi?”¹⁵⁹, Koehler pyta również o sens Miłoszowej *Piosenki pasterskiej*, której echo pobrzmiewa w pieniach „kukieł”. Czy zatem najnowsza poezja nie ocala, bo jest tylko „harcerska”, a nie żołnierska? A może harcerska oznacza także epigońska i pretekstowa? W takiej zaś soczewce można widzieć przeszłość nieledwie jako „Kandyzowane legendy” (*Zdarzenie w Italii*, OC 281), w których role zostały

¹⁵⁹ Cz. Miłosz, *Przedmowa*, [w:] tegoż, *Wiersze*, Kraków 1987, s. 151.

nieodwołalnie ustalone. A może harcerskie piosenki nie ocalają nie dlatego, że nie są heroiczne, ale dlatego, że nie pamiętają o losie Wenedów? Maciej Urbanowski trafnie zauważa, że dym pochodzi w istocie z „wygasłych żagwi historii”¹⁶⁰, które pseudonimują pewien model tożsamości narodowej. W tym sensie tom *Porwanie Europy* jest „bardzo gorzkim obrachunkiem z polskością, śniącą o podbojach, wiecznie przegrywającą, «zamieszkałą przez inny czas», «ubraną w cudze mity», bezsilną w swych snach o podboju Europy, chciałoby się rzec – pogrążoną w chocholim milczeniu albo zabawie”¹⁶¹. „Cudze mity” obrazuje tytuł metaliterackiego utworu, będący najpełniej parodią cytatu. Zgodnie z niemiecką gramatyką rzeczownik *Erinnerung* należałoby zapisać dużą literą, u Koehlera zaś dzieje się odwrotnie. Nie wiadomo więc, czy tytułowa fraza to już po części spolszczony makaronizm, licencja poetycka podmiotu-zecera, a może poprawnościowa hybryda. Jakkolwiek by było motto wiersza – „Tak my sam na wsi: kiedy już zasiejemy, komin wkoło obsiędziemy, a lada co i mówimy, i piszemy” (OC 285) – jasno wskazuje na sytuację językowej kreacji. Jakiś nadrzędny podmiot powołując się na list Jana Kochanowskiego wyznaje, że „lada co i mówimy, i piszemy”, lecz cytując mimowolnie stawia pod znakiem zapytania relację nadawczo-odbiorczą. Pytamy zatem, kto mówi i pisze? Niemiecki skryba, który przekłada „*erinnerung*” nad pamięć? Nieznani obcy? Odwieczni wrogowie, a może zwycięzcy, którzy – zgodnie ze znanym frazeologizmem – piszą historię? Jakkolwiek by było, „idylliczne wspomnienie” zawiera w sobie obraz narodowej inercji, kapitulującej przed siłą fatalną historii, ród epigonów dawnych mitów, pogrążonych w biernym rozpamiętywaniu, niezdolny do tyrtejskiego aktywizmu.

Sfunkcjonalizowany rozpad języka jako droga odnowienia dykcji. W stronę modernizmu XXI wieku

Strategie demitologizacyjne podjęte w *Porwaniu Europy* były nie tylko wynikiem polemiki z tradycją romantyczną. W istocie ich kolażowa natura wynikała z szerszej koncepcji. Marjorie Perloff typowy dla *Ziemi jałowej* „problem nadmiaru informacji”, „szumu”, a także „technikę ekspozycji oderwanych, nieopatrzonych komentarzem odautorskim fragmentów”, „dodatkowo skomplikowaną kalamburową grą” uznała za jedne z najpopularniejszych poetyk modernizmu, powracających w początkach XXI

¹⁶⁰ M. Urbanowski, *Wygaste żagwie...*, s. 222.

¹⁶¹ Tamże.

wieku¹⁶². Wszystkie te *par excellence* Eliotowskie składniki pojawiają się w idiomie Koehlera, w swoich nieomal modelowych realizacjach, właśnie po roku 2000. Więcej nawet – zostają stematyzowane w formie autokomentarza wpleczonego w quasi-mityczną agrarno-telluryczno-żołnierską (*sic!*) narrację, w której wielka metaforyka wegetatywna nakłada się na perspektywę lingwistyczną:

[...]

układa kalambury, bo cokolwiek
potoczy się po tych polach
(kiedy się tak zastanowić,
dałoby się policzyć, ile razy
zasieją i zbiorą, ile razy
może przyjść grad
albo powódź, a nawet
jakie maszyny wyjadą na łąkę, nawet
ile par znajdzie przytułek na miłość
w osłonie z buraków), bo cokolwiek się
przydarzy (aha i jeszcze niebo, jakie
chmury i ich kształt, to też, i jakie
ludzkie ofiary, nawet jakie i w jakim języku
rozmowy toczyć będą chłopci, a nawet też to,
jaką machorkę będą kurzyć i ile
wyleją łez) bo.

Co

kolwiek więc się będzie działo, będzie

co

kolwiek już jest tu

i nawet teraz, kiedy on wciąż

te swoje kalambury układa,

a kto?

A feldfebel Koehler, kiedy

nie wie, co pisać w liście do

żony

i potem

kiedy wcisną go w zagony

buty piechurów

¹⁶² M. Perloff, *Modernizm XXI wieku...*, s. 227.

I z tego co?
Co z tego?
Powiem tak:
krzaki rudzieją.
Po ogniu sierpnia
idzie wrzesień.

Pogodzi i pogrzebie

(****Cieniesie-nie język*, OC 216-217)

Paralele uprawa ziemi – walka na polu bitwy – uprawa poetyckiego słowa – zyskują dzięki rwanemu konkatenacyjnemu tokowi, o wyraźnym nacechowaniu potocyzującym, walor szczególny. Pozorny chaos sygnalizuje bowiem niespożyte siły natury, zaś „płodność” kalamburowych gier wynika wprost ze specyficznego naśladownictwa odwiecznej przyrodniczej dialektyki – rozkładu prowadzącego do odrodzenia. Na ile sam Koehler traktuje wspomniane paralele całkiem serio, a na ile wpisują się one w powszechną w tej poezji w latach 2000 – 2019 karnawalizację świata przedstawionego – to inna rzecz. Ciekawym pozostaje fakt, że **immanentna cytatorowość** prowadzi w końcu do znanego z *Balu w Operze* asemantycznego cięcia wyrazów jako specyficznego chwytu (bez)sensotwórczego¹⁶³. Z ducha sowizdrzalska **strategia autodeprecjacji**, podbudowana dodatkowo transakcentuacyjnym przekraczaniem zasad prozodii, wpisana zaś w ciąg rytmów biologicznych, daje się odczytać jako sugestia, że mamy tu do czynienia z „**antywierszem**”¹⁶⁴, niekoherentną glebą-zbiorem przypadkowych słów, z których dopiero po wcześniejszym formalnym „nawożeniu” wyrośnie właściwa poezja, będąca wynikiem jakiejś niemożliwej a krytycznej selekcji. Takie znaczenia sugeruje nie tylko obrazowanie, lecz także **kształt linearny** poszczególnych wersów¹⁶⁵, ściśle powiązany z synkopową instrumentacją głoskową:

Co

kolwiek więc się będzie dzia**lo**, będzie

co

kolwiek już jest tu

¹⁶³ P. Bukowiec, *Metronom. O jednostkowości poezji „nazbyt” rytmicznej*, Kraków 2015, s. 114.

¹⁶⁴ M. Dłuska, *Skrzydła poezji polskiej współczesny nasz antywiersz*, [w:] *tejże, Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, t. 2, Warszawa 1978, s. 309-333.

¹⁶⁵ W. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004, s. 79.

i nawet teraz, kiedy on wciąż
te swoje kalambury układa,

a **kt**o?

A feldfebel Koehler, kiedy
nie wie, **co** pisać w liście **do**

żony

i **po**tem

kiedy wcisną **go** w **za**gony

buty piechurów

(****Cieniesie-nie język*, OC 217, podkr. moje)

Oczywiście sieciowa natura współbrzmień pozwala na znacznie dokładniejszą analizę melicznych subtelności, lecz w kontekście metaforyki wegetatywnej szczególnej wagi nabiera wizualny rozkład ciągu „co – ko – ło – co – ko – kto – co – do – po – go – go”. Wspólna dlań samogłoska „o” jest celowo umieszczona w różnych miejscach wersowej linijki, tak, jakby samą instrumentacją Koehler chciał zobrazować wędrówkę soków witalnych, swoiste kiełkowanie i dojrzewanie frazy. W tej optyce wersy jednosylabowe łatwo skojarzyć z ziarnem ukrytym w ziemi, zaś stopniowe przemieszczanie się melizmatu – ze wzrostem pędów wiersza-rośliny. Lektura wzrokowa ujawnia samą naturę tego procesu dzięki wizualnej różnicy pomiędzy krótką a długą linijką. Tekst graficzny wspomaga w tym względzie jeszcze początkowa asemantyczna przerzutnia, ponieważ człony „co / kolwiek” stają się nieledwie wizualną metaforą rozkładu materii organicznej, której składniki przeistaczają się następnie w substraty wzrastających organizmów. Mityczna perspektywa łącząca pracę poety z pracą rolnika zyskuje zatem silne umocowanie semiotyczne. Dzięki grze grafii oraz instrumentacji Koehler pokazuje (dosłownie!) procesualną naturę swojej poezji, projekt nie zaś gotowy artefakt, dynamikę oraz dialektykę dekonstrukcji jako re-konstrukcji. Wreszcie – wers jako partyturę o dwoistej naturze – wzrokowo-audialnej. Pełny, ostateczny kształt wiersza zależy zatem od niepowtarzalnej konkretyzacji, istnieje potencjalnie, gdyż zastygła na zawsze forma nie przystaje do płynnej nowoczesności początków XXI wieku. Nie była także ceniona w samym modernizmie: „Poezja skazana jest na tę wyższą formę interpretacji, która żywi się nieporozumieniem. Wiersz napisany kończy się niewątpliwie, ale bynajmniej nie ustaje; szuka innego wiersza w sobie samym, w autorze, w czytelniku,

w milczeniu”¹⁶⁶. Częstokroć więc zadaniem utworu jest unaocznienie **procesu percepcyjnego**, wzmożenie **poetyki odbioru**¹⁶⁷, wreszcie zaś – manifestacja **relacyjnego charakteru** samej konstrukcji opartej na „koincydencji wiersza (układu wersów) i metaforyki”¹⁶⁸. W takim wypadku dochodzi do aktualizacji modernistycznej Poundowsko-Bernsteinowskiej zasady „wiersz [nowoczesny] wypowiedziany w inny sposób, nie jest wierszem”¹⁶⁹. W grach podejmowanych przez Koehlera nie sposób nie odczytywać tego prawidła w oderwaniu od Baudelaire’owskiego (i romantycznego) pryncypium – „**arystokratycznej rozkoszy niepodobania się**” (podkr. moje)¹⁷⁰. Jak wskazuje Tomasz Cieślak-Sokołowski przestrzeń słowna „okazuje się nie tyle próbą wypracowania czytelnego komunikatu, ile polem ścierania się różnych elementów dyskursu (które są przez wiersz badane, testowane czy zwyczajnie zgrywane)”¹⁷¹. Zatem utwór zostaje pozbawiony „jedynie estetycznej wartości, czy też na poziom estetyczny wywindowane zostają różne elementy współczesnych dyskursów ideologicznych (społecznych, politycznych, kulturowych)”, stąd też owa „przestrzeń nie może okazać się jednorodną w tym sensie, że nie wypracowuje tradycyjnie rozumianego przesłania wiersza (tworzonego w linearnie odbywającej się lekturze)”¹⁷². Szerokie wykorzystanie kiczu w sąsiedztwie stylu wysokiego, a przede wszystkim imitacja twórczości *minorum gentium*, nieprofesjonalnej, trywialnej, osadzonej w rekwizytorium idiomu niskiego – wpisuje się w strategię ciągłej prowokacji. Ironiczny jest zatem stosunek autora wewnętrznego do autora tomu jako do niegdysiejszego neoklasycysty uznanego na scenie literackiej lat 90., a zatem i ów status zostaje celowo podważony, tak samo, jak i status liryki współczesnej w ogóle. „Konwencjonalne znaki artykulacji podmiotowości – zauważa Ryszard Nycz – maski stylów i ról stają się tu świadectwem wyłącznie

¹⁶⁶ Cyt. za: H. Friedrich, dz. cyt., s. 247.

¹⁶⁷ E. Balcerzan, *Perspektywy „poetyki odbioru”*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław 1971, s. 88; A. Grabowski, *Wiersz: forma i sens*, Kraków 1999, s. 24.

¹⁶⁸ K. Skibski, *Lingwizm w poezji współczesnej jako kategoria odbiorcza*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2009, t. XV, s. 25. Zob. też K. Skibski, *Metaforyzacja a semantyczna potencja wiersza wolnego*, „Literaturoznawstwo” 2007, nr 1, s. 227-235.

¹⁶⁹ Cyt. za: T. Cieślak-Sokołowski, dz. cyt., s. 38-39.

¹⁷⁰ H. Friedrich, dz. cyt., s. 69.

¹⁷¹ T. Cieślak-Sokołowski, dz. cyt., s. 40.

¹⁷² Tamże.

negatywnej identyfikacji ironicznego podmiotu”¹⁷³. Strategia ta powoduje „rozziew między pozornym, nieautentycznym podmiotem wypowiedzi a postulowanym, utopijnym – ukrytym najczęściej w negacji i przez to nie podlegającym jej całkowicie – Metapodmiotem [...]”¹⁷⁴. Po roku 2000 poezja twórcy *Kraju Gerazeńczyków* ma zatem coraz częściej wywoływać „nerwowy szok”, szczyć się „irytowaniem czytelnika” oraz tym, że pozostaje niezrozumiała¹⁷⁵. Zasadę „niespodzianki” łączącą – co szczególnie ważne dla Koehlerowskich inklinacji – estetykę nowoczesną spod znaku Baudelaire’a z poetyką baroku tak ujmował Paul Valéry: „Powinno powstać takie studium poezji nowoczesnej, które by pokazało, jak od przeszło pół wieku wynajdywano co pięć lat nowe rozwiązanie problemu szoku”¹⁷⁶. Hugo Friedrich podkreśla:

Jeśli spojrzymy na owe zasady z szerszej perspektywy czasowej, okaże się, że od czasów romantyzmu wydatnie wzmógł się **protestacyjny charakter** poezji. Jeśli poezja nowoczesna zajmuje jeszcze jakieś stanowisko wobec czytelnika, to czyni to najchętniej w ataku. Przepaść między autorem i publicznością nie zanika właśnie dzięki szokującym efektom. Efekty te rozgrywają się w anormalnym stylu „nowego języka” (podkr. moje)¹⁷⁷.

Dlatego też utwór niekiedy programowo „Nie klei się. Rozplata jak warkocz / Deszczu, jak mgła się rozmywa” (***)*Nie klei się...*, OC 307), wraca do odbiorcy z konwencjonalnymi motywami „jak zadana / Rana; jak refren, powtórzenia, / Echo” (*Obce ciało*, OC 461), ofiarując „Słowa niezmordowanie słane w wygaszony / Pejzaż” (*Pendolino Coming*, OC 405). Piotr Śliwiński słusznie zauważał, że

Czytelnik jest świadkiem wzajemnego zwalczania się spójnego organizmu i nieokiełznanego przypadku, sprawowania i tracenia kontroli nad tokiem wiersza, tego wreszcie, jak wzniosłość – dotknięta nagłym ruchem ironii – zawstydzą się sobą i oddaje pole trywialności¹⁷⁸.

Krytycy niejednokrotnie podkreślali w Koehlerowych tomach współistnienie obok siebie wierszy o różnym poziomie warsztatowym, swoistą nierówność artystyczną

¹⁷³ R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 20.

¹⁷⁴ Tamże.

¹⁷⁵ H. Friedrich, dz. cyt., s. 69.

¹⁷⁶ Cyt. za: tamże, s. 210.

¹⁷⁷ Tamże.

¹⁷⁸ P. Śliwiński, *Tygiel*, „Nowe Książki” 2004, nr 1, s. 29.

w obrębie poszczególnych książek¹⁷⁹. Jednak *poeta doctus*, a zatem osoba o nieprzeciętnym wyrobieniu czytelniczym tego faktu nie mogła bezwiednie ignorować, a jeśli nie ignorowała, decyzja o druku słabszych utworów musiała być w pełni świadoma. To sylwiczne z gruntu nastawienie w perspektywie Baudelaire'wskiej strategii „niepodobania się” oraz modernistycznej koncepcji uznaniowego charakteru tego, co uchodzi za poezję – urasta do miana przemyślanej ideologii artystycznej. Ideologii, do której – rozpisany na wiele głosów, będący samym językiem – bohater dojrzał stopniowo, poszukując dla siebie właściwego sposobu wyrażenia. W tomie *Trzecia część* ta wędrówka w poszukiwaniu odpowiedniej dykcji została ukazana w formie parodystycznej przypowieści. Kształtowanie idiomu nowoczesności jawi się tutaj jako długotrwałe oblężenie niemożliwej do zdobycia twierdzy. Narastające amplifikacyjnie wyliczenie dzięki transowo powracającym współbrzmieniom nabiera charakteru litanijnej lamentacji. Katastroficzną tonację wzmagają purnonsensowa koda, w której wykraczający poza językowe poznanie świat porównany zostaje do zrzucającego skórę węża:

dochodziliśmy latami, nie wiem
ile, nie policzę, bo to liczy się
inaczej, przed bramami stali
moi poprzednicy, i stukali,
wypychali z lasu kolubryny i
maszyny oblężnicze przystawiaali
do zwieńczenia murów, zdobywaali
blanki, wysadzali mury,
rozbijaali bramy, pokonani, gdy
nie odnajdywaali tego, co szukaali,
wciąż się cofali,
zapadaali w lasach, przegrywaali,
nim nie szturmowaali znów, więc nie liczę
tego zdobywania, które trwać by
mogło jeszcze dłużej
dość, że staliśmy
chwilami dłużej i wracało, co
za nami gdzieś zostało,
zawodzenie trubadurów,
skrzypki i cymbały, i

¹⁷⁹ A. Musiałowicz, „Ten las się kiedyś skończy”. „Obce ciało” Krzysztofa Koehlera, „Nowy Napis Co Tydzień” 2019, nr 28, <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-28/arttykul/ten-las-sie-kiedys-skonczy-obce-cialo-krzysztofa-koehlera> (dostęp: 12.01.2021); R. Wiśniewski, *Marginesy patosu*, „Odra” 2012, nr 10, s. 115.

padwany, pieśni, polonezy
układanie wierszy dla gawiedzi,
i śpiewanie w ogień, w ogień, w ogień;
i miłosne świergotania
i gromkie nawoływania
i co obejmiesz słowem
i co obejmiesz myślami
i jakie szelesty idą od
zrzucającego skórę
grzechotnika: kto
usłyszy niesłyszalne?
Kto zobaczy niewidzialne?

nie wiem.

(*Nie policzy, co się liczy*, OC 242-243, podkr. moje)

Oto „sprowadzony do asocjacyjnych migotek materiał słowny zamyka w sobie jak ze snu zrodzoną nieskończoność”¹⁸⁰. Za Wiktoorem Szklowskim autor *Trzeciej części* mógłby powtórzyć, że „sztuka jest sposobem przeżywania tworzenia rzeczy, to zaś, co stworzone, w sztuce nie jest ważne”¹⁸¹. Pojawia się tu zatem „problem formalnej jednorazowości”¹⁸². Dlatego też ostateczna forma – z perspektywy wpisanej w samą istotę Koehlerowego komunikatu – jest oczywiście świadomie konstruowaną utopią. Fragmentaryczny świat przedstawiony (jeżeli w ogóle w poprzednim utworze można mówić o takim świecie poza instrumentacyjną ornamentacją), rozpisany na wiele różnych wersowych, wyliczeniowych, intonacyjnych kombinacji zakłada przecież własną jednorazowość, gdyż kompozycja sprawia, że nie sposób powrócić do poprzedniej konkretyzacji. Już bowiem w *Nieudanej pielgrzymce* (1993) pojawił się **quasi-futurystyczny**, traktowany na wpół ironicznie, ale i po trosze serio program:

Unikaj,
jeśli możesz,
unikaj
każdej normy,

¹⁸⁰ H. Friedrich, dz. cyt., s. 76.

¹⁸¹ W. B. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2006, s. 100.

¹⁸² M. Głowiński, *Gatunki literackie w muzyce*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, t. 2: *Narracje literackie i nieliterackie*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 183.

bądź cichy i
pokorny,
podaruj
słowom
wolność

(****Doskonale*, OC 73)

Z niego pochodzi w prostej mierze równie futurystyczne, zaś przez asemantyczne rozbicie wręcz dadaistyczne zawołanie „Co / kolwiek więc się będzie działo, będzie”. Jest ono podstawą zasady **wariantywnej wersowej łączliwości** – zaproszeniem czytelnika do ciągłego rozszerzania przestrzeni znaczeń, zwłaszcza tych wynikających z eliptycznej natury arbitralnego podziału na poszczególne linijki. Było ono aktualne nie tylko w kontekście – będących pokłosiem podróży do Ameryki – neoawangardowych, lingwistycznych prób pojawiających się około roku 2000. Również dwie dekady później na łamach „Nowych Książek” autor wyznawał, że „wiersze przychodzą”, „z nimi się nic nie robi”¹⁸³. Bliskie są zatem Koehlerowi tradycje surrealistycznego *écriture automatique* (co do techniki, niekoniecznie zaś artystycznej ideologii), a także doświadczenie „**kompulsywnego pisanía**”, które – jak z charakterystyczną dozą autoironii wspominał – „przeradza się w opowiadane z różnych punktów widzenia historyjki. Żeby te historyjki miały głębszą wymowę, są jakieś pioseneczki i ballady, i refreny”¹⁸⁴. Dylematy formalne tomów z lat pierwszych XXI wieku stają się z jednej strony swego rodzaju analogonem wielowątkowej struktury odczarowanego świata późnej nowoczesności. Z drugiej zaś wynikają z wiary w możliwość ponownego zaczarowania tegoż świata poprzez wprowadzenie doń chaologicznych, nieprzewidywalnych, zaskakujących, jakby powstających wbrew racjonalnej logice wierszy. Stąd ta ciągle powracająca synkopa, będąca nie tylko przesunięciem brzmieniowych, wizualnych oraz obrazowych akcentów, lecz przede wszystkim metodą ironicznego poznania; poznania poprzez zaburzenie, zakłócenie, zmańcenie syntaktycznego, a więc rozumowego toku utworu.

Motyw poznania poprzez zaburzenie składniowych albo obrazowych relacji wpisuje się w szerszy projekt **orfickiej podróży do korzeni języka**. Szczególny wymiar ma ona w wierszu *Dom na wzgórzu* z tomu *Kraj Gerazeńczyków*, w którym idea

¹⁸³ *Wiersz to jest potok...*, s. 8..

¹⁸⁴ Tamże s. 6.

peregrynacji staje się zjawiskiem obrazowo-intonacyjnym, rytmicznym, oddającym formę ruchu¹⁸⁵:

[...] Milknie. Nagle. Dom
na wzgórzu, ostatni przed lasem, z tyłu za nim,
jakby ktoś uciął je tasakiem, polany z łoskotem rzeki
leczą w dół. Jakby świat widzialny kończył się
już tu. Jakby otwartość pól, miedz, ścieżek, sarnich
tropów; jakby ludzkie drogi: jakby naganiane
wiatrem ciągłe słoty; tak, wszystko co z nami
działo się, od kiedy pamięć sięga wstecz, od kiedy
schodzą z gór potoki, zsuwają się lody, odkąd
pomyślał sobie kiedyś ktoś, że będzie jednak
starał się, choć ciężki los wciska go w ziemię,
w płacz i w złorzeczenie, jakoś podnosić nieustannie
nogi i stawiać mimo wszystko kroki;
a niebo, gwiazdy, planety i słońce ciągle są z nim w
wędrowce bez końca. Tak mi się zdało, żeśmy
tu właśnie dotknęli brzegu, krańca, kresu może
nawet, który przecina każde, w tym i nasze, życie
w pół i pali żywym ogniem... Ganek, dziurawy jak
durszlak; śnieg wciska się w szpary, hula wiatr.
Patrzy za nami w uchylonych drzwiach.
Złamana w pół postać. Jeszcze widać dobrze
Zrytą życiem twarz. Odchodzimy, tak trzeba, co jakiś
Czas wracając spojrzeniem. W dół wiedzie nas stok.
Za nami już tylko zieleń domu. Uchylone drzwi.
A w drzwiach ludzka, pogarbiona postać. A wokół niej
mrok.

(OC 401-402)

Wielka Całość za wzgórzem nie wyraża się bogactwem Wszystkiego, ale jakby wyraża, ponieważ „jakby ktoś uciął je tasakiem, polany z łoskotem rzeki / leczą w dół”. Czym jest ta przepaść? W pierwszej kolejności matecznikiem archetypów, lasem rzeczy, sylwą opowieści, bowiem i sam dom jest „ostatni przed lasem”, a zatem utożsamiony został z **Arche-Domem**. Jego ideę trafnie oddaje fragment Schulzowskiej *Jesieni*: „Dom

¹⁸⁵ A. Dziadek, *Rytm i podmiot w „Oktostychach” i „Muzyce wieczorem” Jarosława Iwaszkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 31.

człowieka staje się, jak stajenka betlejemka, jądrem, dookoła którego zagęszczają przestwór wszystkie demony, wszystkie duchy górnych i dolnych sfer”¹⁸⁶. Czytamy więc: „Uchylone drzwi. / A w drzwiach ludzka, pogarbiona postać. A wokół niej / mrok”. **Dom-Rogatka** świata żywych umieszczona na granicy nieprzeniknionego Lasu zmarłych należy do stałego imaginarij baśni i bajek. Władimir Propp wymieniał tutaj tak chaty Baby Jagi, jak i domki na kurzej nóżce, które pełniły rolę bramy do nie-rzeczywistości¹⁸⁷. Charakterystyczne, że mieszkanką domostwa na skraju Lasu była zawsze wiedźma, zaś jej progi porównać można było do przeprawy Charona. Z tego kapitału symbolicznego korzysta również Koehler, choć w jego wierszu tajemne moce raczej ogniskują się wokół domu na wzgórzu, niżli w rękach tajemniczej piastunki tych włości. Ostatecznie zatem skarga staruszki zmienia się w monolog przepaści, w swoisty układ rozkwitający¹⁸⁸ owego „jakby”. Więcej nawet, urywając frazę Koehler jednocześnie sięga po obrazowy kontrapunkt silnie wzmocniony zmienną linią intonacyjną oddającą charakter „porywu myśli”, niejako pędu romantycznego Farysa¹⁸⁹, w którym występuje zjawisko podobne do „interferencji wielkich figur semantycznych”¹⁹⁰. Przede wszystkim gra składniową logiką odzwierciedla zróżnicowane ukształtowanie terenu, na którym „działo się, od kiedy pamięć sięga wstecz”. Otwiera się przed nami „rumowisko głosów”, jak nazwał poemat *Flow Chart* Johna Ashbery’ego Andrzej Sosnowski¹⁹¹. Podobnie jak w amerykańskim utworze z 1991 roku, tak i tutaj czytelnik

znajduje się poniekąd w sytuacji anioła historii Waltera Benjamina. Podmucha wiatru z rajów niepowstrzymanie pcha anioła ku przyszłości, lecz anioł zwrócony jest twarzą w stronę rajów. Nie widzi

¹⁸⁶ B. Schulz, *Jesień*, [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, BN I 264, s. 321-322.

¹⁸⁷ W. Propp, *Historyczne korzenie bajki magicznej*, przeł. J. Chmielewski, Warszawa 2003, s. 164. Zob. też M. Michocka-Babiuk, *Nie czytaj mi, mamo, czyli makabra w folklorze wschodniosłowiańskim*, [w:] *Groza i postgroza*, red. K. Olkusz, B. Szymczak-Maciejczyk, Kraków 2018, s. 581.

¹⁸⁸ „Element inicjalny takiego zdania ulega stopniowemu rozwinięciu i dopełnieniu w dalszych członach. Każdy kolejny człon ogarnia niejako swój poprzednik bądź w całości, bądź tylko niektóre jego składniki, osadzając go w kontekście nowych określeń”. Zob. J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Wrocław 1962, s. 75.

¹⁸⁹ J. Łukasiewicz, *Pęd*, [w:] *Pejzaże kultury. Prace ofiarowane Profesorowi Jackowi Kolbuszewskiemu w 65. rocznicę Jego urodzin*, red. W. Dynak, M. Ursel, Wrocław 2005, s. 173.

¹⁹⁰ J. Sławiński, *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, [w:] *W kręgu zagadnień teorii powieści*, red. J. Sławiński, Wrocław 1967, s. 28.

¹⁹¹ A. Sosnowski, *O poezji „flow” i „chart”...*, s. 68.

w rozwijającej się przed nim historii następstwa zdarzeń, ale momentalną ruinę, pojedynczą katastrofę, sięgające nieba rumowisko¹⁹²

Tutaj, podobnie jak w *Balu w Operze* Tuwima, „«tempo» stylistyczne ewokuje tempo fabularne”¹⁹³, choć oczywiście sama „fabułę” należy rozumieć w znaczeniu **fabularyzacji opisu**. Tekstowym ruchem rządzi amplifikacyjna deskrypcja, która w najbardziej podstawowym rozumieniu odzwierciedla trudy egzystencji staruszki z domu na wzgórzach. Wspomniane „płacz i złorzeczenie” są zatem nie tyle stematyzowane wprost, lecz stają się ogólną zasadą poetyki lamentacyjnej opartej na konkatenacyjnym zawroźdzeniu: „jakby ktoś uciał je tasakiem, polany z łoskotem rzeki / lecą w dół. Jakby świat widzialny kończył się / już tu...”. Litanijno-obrządowy ton w istocie opiera się na zasadzie odwróconej gradacji (antyklmaksu), któremu w „**poetyce zaniku**” odpowiada „wyliczenie odnoszące się do nieistniejących już lub właśnie zanikających desygnatów”¹⁹⁴. Antykadencja po członie „polany z łoskotem rzeki” zostaje wzmocniona kolejną kadencją, która następuje po zaledwie trzech zgłoskach – „leczą w dół”. Co więcej, spadek intonacyjny ulega niejako podwojeniu, ponieważ akcent pada na jednosylabowe słowo „dół”. Ta linia melodyczna uzyskuje jeszcze większy wymiar w kolejnym wersie, w którym zostanie dopełniona męskim, asonantycznym rymem „już tu”, dodatkowo jeszcze podkreślonym zdaniowym akcentem. Wskazane ramy brzmieniowe dookreśla słowo „tropów”. Trójkowy asonans „leczą w dół” – „już tu” – „tropów” ma nie tylko wyraziste walory meliczne, ale również sam w sobie stanowi jedną z osi znaczeniowych wędrówki. Dlatego też tekst będący „zaproszeniem do czytelnicznej rekonstrukcji serii mylonych tropów, śladów i luk, podrzuconych strzępków rozpoznawalnych obrazów,

¹⁹² Tamże, s. 67-68. U Benjaminia przytoczona wizja wygląda następująco:

Tak musi wyglądać anioł historii. Zwrócił oblicze ku przeszłości. Gdzie nam ukazuje się łańcuch zdarzeń, on widzi jedną wieczną katastrofę, która nieustannie piętrzy ruiny na ruinach i ciska mu pod stopy. Chciałby zatrzymać się, zbudzić umarłych i złączyć to, co rozbite. Ale od rajy wieje wiatr, który napiera na skrzydła i jest tak silny, że anioł nie może ich złożyć. Ten wichur pędzi go niepowstrzymanie w przyszłość, do której jest zwrócony plecami, podczas, gdy przed nim rośnie stos ruin. Tym wichrem jest to, co nazywamy postępem.

Zob. W. Benjamin, *O pojęciu historii*, [w:] tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, oprac. H. Orłowski, przeł. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1996, s. 418.

¹⁹³ T. Stępień, *Z czego zrobiony był „Bal w Operze” (kabaretowe konteksty poematu Juliana Tuwima)*, [w:] *Skamander*, t. 3: *Studia o poezji Juliana Tuwima*, red. I. Opacki, Katowice 1982, s. 147.

¹⁹⁴ K. Szalewska, *Poetyka zaniku. Projekt lektury*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 5, s. 233-234.

staje się laboratorium lekturowego doświadczenia”¹⁹⁵. W związku z tym – jak dodaje Aleksandra Polewczyk – „Interpretacja przestaje być tym samym kwestią jedynie o-czytania, umiejętności manewrowania znanymi obrazami (tą strategią posługuje się tekst), staje się serią «przybliżeń i oddaleń» do i od performowanego «brudnopisu»”¹⁹⁶. Z domu na wzgórzu przenosimy się stopniowo, warstwa po warstwie, do Wiecznego Teraz, nasze mniemania i wspomnienia „leczą w dół” momentalnie, bo „już tu”, a jednak zagadka to pozorna, skoro próbujemy znanych od zarania „tropów”. Ich „ruch” nie jest „swobodnym *flux* wewnątrztekstualnym, wywołanym niestabilnością piśmiennego *signifiant*, lecz strategią obliczoną na maksymalizację pewności w świecie zasadniczo niepewnym i zagrażającym egzystencji człowieka”¹⁹⁷. Koehlerowski lot opiera się zatem o dialektyczną figurę *flow chart*, którą analizował Sosnowski na marginesie swojego przekładu poematu słynnego nowojorczyka:

Jakie są warunki żeglugi przez *Flow Chart* Ashbery’ego, przez mój fragmentaryczny „Spław”? Są one paradoksalne. W tekście nowojorskiego autora o Elizabeth Bishop [...] czytamy, że „każda poetycka próba najwyższej próby” zjawia się w postaci paradoksu. Taki paradoks widać w zestawieniu słów „flow” i „chart”, w połączeniu płynności z umowną statycznością wykresu lub mapy. W jaki sposób możliwe jest unieruchomienie płynności na wykresie? Ukartowanie przepływu? Z interpretacji przestrzeni dzielącej te dwa słowa, z interpretacji niemal systematycznej gry przeciwieństw pomiędzy nimi wynika tytuł polskiego przekładu: „Spław” jako swobodny spływ („flow”), poddany nawigacji („chart”)¹⁹⁸.

Podobne wyglądają „warunki żeglugi” przez *Dom na wzgórzu* Koehlera. *Chart* wersu, arbitralnej pauzy, poetyckich tropów, paralelizmów składniowych, sieci współbrzmień zostaje poddany próbie *flow* nawarstwiających się obrazów, zabaw intonacyjnych, żartów językowych oraz rwących tok przerzutni. „Wiersz to jest potok, leci jak lawina, kaskada...”¹⁹⁹ – wyznaje autor *Partyzanta prawdy*. Co do zasady, ów romantyczny pęd znów sytuuje się w kręgu językowo-wyobraźniowej gry *Erinnerung*-przypomnienia, a więc „«wnikania w głąb», «zagłębiania się» (w przeszłość), do

¹⁹⁵ A. Polewczyk, *Na początku był „brulion”*. O modelach kultury i poezji roczników sześćdziesiątych, Kraków 2018, s. 329.

¹⁹⁶ Tamże.

¹⁹⁷ A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004, s. 166.

¹⁹⁸ A. Sosnowski, *O poezji „flow” i „chart”...*, s. 65.

¹⁹⁹ *Wiersz to jest potok...*, s. 7.

«wnętrza» przeciwstawionego «zewnętrznosci» sfery powszechnego zatroskania²⁰⁰. Podobnie i w *Domu na wzgórzu* z chwilą, gdy staruszka milknie oko poetyckiej kamery przenosi „akcję” z zacisza intymnej rozmowy o możliwych a niemożliwych gościach mącących spokój samotnej kobiety do „**drugiej przestrzeni**”, jakby-rzeczywistości, w której „świat widzialny” jakby się kończy, zaś rozpoczynają się: „jakby świat”, „jakby otwartość pól”, „jakby ludzkie drogi; jakby naganiane / wiatrem ciągle słoty;”. Koehler sięga po poetykę zawodzenia, w którym paralelizmy składniowe, przede wszystkim zaś dosłowne powtórzenia zyskują niemal magiczny wymiar, jednocześnie zaś łączą się formalnie z katastroficznym obrazem powracającej ulewy. Sygnalizują odwieczny porządek wegetatywny, telluryczny, oparty na życiodajnej sile wody „od kiedy / schodzą z gór potoki, zsuwają się lody”. **Dominanta akwaticzna** łączy się z proteuszowo zmienną przestrzenią. Wielocłonowe porównanie oparte jest na refrenicznej niemalże partykule „jakby”, co do zasady, przypomina barokowe kompozycje łańcuchowe, te zaś, jak pamiętamy, nie tyle przybliżały do opisywanego, ile radykalnie od niego oddalały²⁰¹. Stąd język jest po Eliotowsku „naładowany znaczeniem – do ostatecznych granic”²⁰². Pomimo – a może właśnie dzięki – niejasnej ontologii przedstawianego za domem na wzgórzu rozciąga się „wszystko co z nami”, a jednocześnie „wszystko co z nami / działa się, od kiedy pamięć sięga wstecz”. To znowuż Eliotowskie: „cień jakiegoś prostego metrum ukrywać się będzie w zapleczu nawet najbardziej «wolnego» wiersza, by groźnie postąpić naprzód, gdy tylko zdrzemniemy się na chwilę, i cofać w momencie naszego przebudzenia”²⁰³. Rwana fraza toku przerzutniowego składa się na formalny odpowiednik **rzeczywistości przesuniętej** i prozodycznie, i wizualnie, bowiem specyfika kompozycji oparta została w dużej mierze na schodkowym układzie współbrzmień wewnątrzwersowych. Dzięki temu uzyskuje Koehler wrażenie pełnego panowania nad słowem, „giętkość języka” charakterystyczną dla poezji metafizycznej²⁰⁴. Zapowiada ona nadejście Wielkich Figur, jednocześnie zaś kryzys mówienia o rzeczywistości, czas

²⁰⁰ M. Heidegger, *Bycie i czas...*, s. 476..

²⁰¹ K. Wyka, *Barok, groteska i inni poeci*, [w:] tegoż, *Rzecz wyobraźni...*, s. 187-188.

²⁰² E. Pound, *ABC czytania*, przeł. K. Biskupski, [w:] *Nowa krytyka. Antologia*, wybór H. Krzeczkowski, wstęp i oprac. Z. Łapiński, Warszawa 1983, s. 48.

²⁰³ T. S. Eliot, *Rozważania nad wierszem wolnym*, [w:] tegoż, *Szkice krytyczne*, przeł., wybór i wstęp M. Niemojowska, Warszawa 1972, s. 151.

²⁰⁴ J. S. Sito, *Poeci metafizyczni*, Warszawa 1981, s. 16.

fantazmatów demiurga dążącego do nieograniczonego władania przyrodą, której kształty będą odtąd formować się na podobieństwo porywów jego duszy. Co więcej, peregrynacja ma charakter kosmiczny, ponieważ momentalna epifania przepaści uruchamia muzykę sfer: „a niebo, gwiazdy, planety i słońce ciągle są z nim w / wędrówce bez końca” (OC 401). Zdaje się zatem, że opowiadający niczym Konrad gra „na szklanych harmoniki kręgach”²⁰⁵. Zresztą z *Wielką Improwizacją* łączy *Dom na wzgórzu* właśnie perspektywa nieskończoności, którą można *in statu nascendi* powołać słowem, gdyż przekroczyło się próg Arche-Domu W poemacie zatem również „Milion tonów płynie”²⁰⁶. Skoro bowiem podmiot wyznaje, że widzi „wszystko” „od kiedy pamięć sięga wstecz”, mógłby także posłużyć się mową z celi wileńskiego klasztoru bazylianów:

Sam śpiewam, słyszę me śpiewy –
Długie, przeciągłe jak wichru powiewy,
Przewiewają ludzkiego rodu całe tonie,
Jęczą żalem, ryczą burzą,
I wieki im głucho wtórzają;
A każdy dźwięk ten razem gra i płonie,
Mam go w uchu, mam go w oku,
Jak wiatr, gdy fale kołysze,
Po świstach lot jego słyszę,
Widzę go w szacie obłoku²⁰⁷.

Gość domu na wzgórzu porzuca konkret na rzecz konwencji, poddaje się pędowi Farysa, który choć pośrednio heroizuje postać staruszki, wpisując jej życie w prawa kosmosu, uświadamia sobie jednak własną twórczą niemoc. Albo inaczej: podkreśla moc twórczą, jakby z baroku wzięty nominalizm, wrażliwość na melodię frazy i... nic poza tym. Dlatego też lot, a raczej spadanie ku granicom pamięci kulturowej i jednostkowej kończy się wraz z siłą natchnienia. Wielopiętrowa aluzyjność objawia po raz kolejny swą **programową niewysławialność**. Ten konglomerat środków Szkłowski nazwałby zasadą „**udziwnienia rzeczy**” oraz „**chwytym formy utrudnionej**” (podkr. moje)²⁰⁸. Dzięki zwrotowi w stronę nie-nazywania, swoistego przetrącania znaczeń języka naturalnego,

²⁰⁵ A. Mickiewicz, *Dziady część III...*, s. 155, w. 30.

²⁰⁶ Tamże, w. 33.

²⁰⁷ Tamże, w. 40-49.

²⁰⁸ W. B. Szkłowski, dz. cyt., s. 100.

Koehler postanawia budować poprzez pozorną destrukcję, wystawiając na próbę ognia gotowe formuły stawia je w niegotowych kontekstach, a ten rozpaczliwy niekiedy mariaż staje się jedyną możliwą epistemologią doby pokartezjańskiej. Frazy przedzielone wyraźnymi pauzami emocyjnymi²⁰⁹ odpowiadają na płaszczyźnie wyższych jednostek znaczeniowych motywowi spalania poetyckiego języka. Gwałtowne „utlenianie”, by użyć określenia chemicznego, mowy odbywa się *hic et nunc*, jedynie od osobistego zaangażowania czytelnika zależy tempo tego procesu. W obliczu Wielkiej Całości, Boga, ojczyzny, tradycji literackiej, pojawia się ryzyko poetyckiej afazji, jałowej epigonii. Metatekstowe pytanie „jak pisać?”, implikowane już poprzez motto, a wspólne dla Koehlerowskich tomów pierwszego dwudziestolecia, ma zatem charakter totalny. W istocie bowiem od wyniku „próby ognia”, której poeta poddaje własną poezję zależy nie tylko kształt poetyki *in spe*, ale także dorobku potencjalnych następców:

bohater [...] płonie w tym ogniu i spopiela się wiele z jego formuł egzystencji, form, które nas chronią przed nami samymi. Że pozbywając się tych [...] wypalających się formuł (ile ich jest? od formuły Polak-katolik, poprzez formułę: język poetycki, do formuły: pychy antropologicznej), bohater wyzwala się do poznania²¹⁰.

Niejednokrotnie więc język podprogowo panuje nad mówiącym, za pomocą prozodii, nieuświadomionej melodii słów, labiryntu luster, w których odbija się to, co pomyślane (tak jak w analizowanym już *Idyllische erinnerung*). Po drugiej stronie lustra pozostaje zaś powiedziane. Język trwa dłużej niż pojedyncza egzystencja, a zatem pamięta więcej, dlatego też wypowiedziane słowa, pod względem znaczeniowym, nie są takie, jakimi wydają się mówiącemu. W IX części poematu *Trzecia część* czytamy nawet:

stąd Pana tych wydarzeń,
sensu, łaknie umysł i
pragnienie to wypełnia
niebo, jeśli pustki samo
nie potrafi ono unieść

skoro umrzeć znaczyło
zawrócić, czyli zrozumieć

czy inny sens był jakiś w powtórzeniach?

²⁰⁹ Fragment tego akapitu jest rozwinięciem wyimku z wcześniejszego szkicu. Zob. I. Staroń, *Echa nieobecności. „Trzecia część” Krzysztofa Koehlera*, [w:] *Między czasem a bezczasem*, red. B. Kuklińska, M. Gudowska, Lublin 2019, s. 204-205.

²¹⁰ *Doświadczyłem Istnienia...*, s. 81.

(***, „Jeżeli jest już ścierwo, OC 230)

Jeśli zatem długie trwanie modernizmu, tudzież jego powrót po latach poetyckiej abstynencji, chciałoby się widzieć jako paradygmat wciąż żywy w pierwszych dekadach nowego stulecia, propozycja artystyczna autora *Nieudanej pielgrzymki* dostarczyłaby z pewnością licznych dowodów. Eliotowa kolażowość wraz z istotnym nachyleniem romantycznym zaświadcza, że naczelnym zadaniem poezji jest wciąż walka z Nicością, tym bardziej problematyczna, iż podejmowana w epoce powszechnego wątpienia, w „erze rozwiązanej sielanki” (*Złożenie do grobu Pierwszego Księgowego Rzeczypospolitej*, OC 280), w której wciąż wracają pytania:

Gdzie teraz jestem? Czym się bawią słowa?

Orzekli, że to zmierzch jest, gdy słońce się chowa,

Świtem nazwali powstawanie blasku –

Nie wywinąłem się z potrzasku.

(*Roll on John*, OC 412)

Koehlerowe próby po roku 2000 są zatem mocno osadzone w poetyce **niedomykania znaczeń** (*dysraphism*)²¹¹. Tę technikę Perloff zalicza do praktyk łączących modernizm „wczesnego XX i wczesnego XXI wieku”²¹². Stąd wiersze niejednokrotnie „posługują się aluzją i pastiszem, aby wytworzyć niezwykle, **jałowy poetycki głos**, dla którego ironia jest nieustanną pamiątką własnej niestabilności Ja” (podkr. moje)²¹³. W tej nowoczesnej wędrówce do Kanaanu wciąż „czoło / kolumny wchodzi / w mrok” (*Wyjście z ziemi niewoli*, OC 360). We fragmencie *Mszy o czwartej* z tomu *Trzecia część* czytamy zatem:

A jeśli nic już, to chociaż

i świerszcze, i muchy,

bo cokolwiek się stanie,

to i tak niewiele pozostanie

z mowy, strzępy, zdania

urwane, wcale nie te

układane podług prawideł,

ale przypadkowe, wyrwane,

²¹¹ M. Perloff, *Modernizm XXI wieku...*, s. 221.

²¹² Tamże, s. 210.

²¹³ Cyt. za: tamże, s. 21.

ach, ocalone, wcale nie tak, nie
te, co miały być ocalone,
[...]

(OC 213)

Występuje tutaj wyraźnie „chwyt załamania norm językowych”²¹⁴, podstawowych zasad komunikatywności. Oto bowiem odbywa się „W niemilkącym trzepocie języka / Uderzenia o zęby; ciosy w podniebienie / Gwałt na strunach” (*Czesława Miłosza pożegnanie ostatnie [sprawozdanie kamerzysty]*, OC 286). Tym bardziej zatem „Harcerskie piosenki” z *Idyllische erinnerung* nie ocalają nie dlatego, że nie są heroiczne, ale dlatego, że nie pamiętają o podstawowym nakazie ponadpokoleniowego współodczuwania, nakazie wiernego mówienia wobec przeszłości, a także o podstawowym związku słowa i rzeczy. Nie zawierają w sobie także „częstki lepszej”, a więc polskości, ściślej zaś poezji zdolnej podjąć tradycję etosu republikańskiego, odnajdującej się w kodzie patriotyczno-symbolicznym, choćby i on „niósł uludę”:

KARON:

Została tam? I pieśni tka?
Syci pamięć. Wilgotnieją
Oczy i bije serce szybciej.
Niesie uludę! Owijają się
Nią, jak płaszczem, żołnierze
Nad ogniskiem.

Zasłonić aby kres,
Stworzono ci ojczyznę;
Przechwycić ból aby
Wmówiono serce czyste.

Aby zamieszkał
Ptak w gałęziach niemych drzew
Wprzęgnięto cię w mowę.

Aż rozwiązany już
Osuwasz się w osnowę.

Pająk nicości snuje sieć

Wnętrzem jest śmierć.

²¹⁴ P. Bukowiec, dz. cyt., s. 9-10.

(*Epilogus: u wrót przeprawy. Dialog Palinura z Karonem*, OC 294)

Koehler wraca po raz kolejny do lekcji *Sonetów krymskich* i *Beniowskiego*, do lekcji tego wielowątkowego nurtu romantycznego (i nie tylko!), w którym zasadnicze sensory oscylowały wokół bez-sensu. Stara się jednak to poczucie przezwyciężyć. Jarosław Marek Rymkiewicz pytał w takim wypadku o poezję, „Która zwrócona jest ku niczemu, ale w tym zwróceniu ku niczemu otwiera się, przyjmuje w siebie i objawia. Co? Nasze miejsce w bycie?”. Zaś ową programową „niewysławialność” *Sonetów* porównywał do późniejszych dokonań Stéphane’a Mallarmégo, Paula Valéry’ego i Rainera Marii Rilkego²¹⁵. To właśnie z poezją autora *Elegii duinejskich* łączy Koehlera specjalna nić porozumienia, więc i tutaj odnajdujemy kolejne skrzyżowanie osi wielorakich inspiracji krakowskiego poety-profesora. W próbach z XXI wieku wyrazem niewysławialności dzieła twórcy *Partyzanta prawdy* jest powracający motyw **utruty własnego głosu** („Woda pochłania blask / jest jak z balastem / wyrzucona w nicość / informacja.”, *Realistyczne obserwacje*, OC 200) na rzecz kolażowej polifonii („Osuwasz się w osnowę”), w której obrazowanie batalistyczne nakłada się na symbolikę pola bitwy rozumianego jako zmaganie się różnych strategii lirycznych, walkę wielu podmiotów częstokroć osadzonych w jednym utworze albo nawet w jednym wersie. W 2004 roku tak rozumianą **technikę kontrapunktu** Piotr Śliwiński uznał za konstytutywną dla poematu *Trzecia część*:

Koehler oscyluje na granicy. [...] Autor nieustannie wykracza poza ustalone, zawsze tylko na chwilę, parametry swego wiersza – monolog przekształca w wielogłos, realistyczny obraz zastępuje onirycznym, styl wysoki nicuje na język potoczny, prowokuje kicz, gotów ponieść związane z tym ryzyko, kontemplacje przerywa uwagami nieomal publicystycznego autoramentu, z czasu terażniejszego przenosi w czas przeszły²¹⁶.

Śliwiński mówił jeszcze o „zderzaniu i stapianiu różnorodności”, które na poziomie kompozycyjnym miałyby odpowiadać metaforze – *melting pot*, „tygłowi narodów”²¹⁷. Poznańskiemu krytykowi sekundowała Anna Kałuża. Badaczka zauważała tutaj technikę „rozpraszania głosów”, ustanawiającą „mnóstwo przesłon, która zapośredniczają każdy sąd, wprawiają wszystkie wygłaszane poglądy w ruch

²¹⁵ Mickiewicz czyli wszystko. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Adam Poprawa, Warszawa 1994, s. 108.

²¹⁶ P. Śliwiński, *Tygiel...*, s. 29.

²¹⁷ Tamże.

dwuznaczności i sprzeczności”, dodatkowo potęgowany zderzeniem liryki z „elementami dramaturgii i epickości”²¹⁸ oraz literatury niskiej oraz wysokiej²¹⁹. W perspektywie historycznoliterackiej można dostrzec w Koehlerowym idiomie powrót do modernistycznego (**multi**)perspektywizmu²²⁰, a nawet jego specjalne przekroczenie, zintensyfikowanie, wzbogacenie „możliwości neoklasycznych technik poetyckich o elementy, których one dotąd nie znały”²²¹.

***Odpowiedź* jako kolażowa scena dramatu narodowego. Struktury mityczne w kontekście antropologii widowisk**

Znakomitym przykładem perspektywizmu jest napisany w dniach 10 – 22 kwietnia 2010 roku wiersz *Odpowiedź* – będącym próbą palimpsestowego reportażu z uroczystości pogrzebowych Marii i Lecha Kaczyńskich. Odwołując się do typologii Kudyby poemat stanowi połączenie wszystkich czterech stylów Koehlera, począwszy od „logorei”, po „dolną” i „środkową *middle class*” aż do patetycznej „*first class*”²²². Rzadki to przejaw bezpośredniej reakcji na aktualne wydarzenia w poezji Koehlera. W latach 1986 – 2019 zresztą jedyny o takiej, tj. polifonicznej randze.

Buty, czerwone sznurowadła,
Rozczłapane adidasy z Carrefoura,
Krok po kroku, tureckie dżinsy, pod pachą
Zrolowane koce, (bo koczowali w kolejce
w nocy) i reklamówki, spocone ciała,
A i mężczyzna z dzieckiem na rękę,
O kulach, jak starał się przyklęknąć,
A i sędziwy starzec, AK-owiec?
Widziałeś?
Widziałeś naród?

Widziałem jak wznosi flagi
W łopocie na Rynku w Krakowie,
Jak intonuje pieśń aż szyby drżą,

²¹⁸ A. Kałuża, *Bez sentymentu*, „Twórczość” 2004, nr 5, s. 107-108.

²¹⁹ Tamże, s. 109.

²²⁰ M. Löschnigg, dz. cyt., s. 91.

²²¹ W. Kudyba, *Mejl do Krzysztofa Koehlera...*, s. 108.

²²² Tamże, s. 107.

Jak szuka miejsca, by w przykucu
Najświętszy Sakrament, gdzieś
Na drugim końcu placu, we wnętrzu,
Wznoszony rękami kardynała,
Adorować.

Widziałem, widziałem, widziałem.

Zapalali znicze i całe wiązanki
Kwiatów podawali sobie z rąk do
Rąk, jak w amoku,
Ruchliwi, z miejsca w miejsce,
Z oka kamery podniebnej,
Jak mrówki jakieś ze wzrokiem
Utkwionym w ziemi.

Nie patrz w ziemię, w niebo podnieś głowę!

Nie patrz w ziemię?

Jakże nie patrzeć

W ziemię, skoro ja z ziemi jestem?
Z tych wypoconych koców,
Tym utyłany staniem, okopcony
Knotkiem wątłym świecy,
Skoro rozpycham się w tłumie,
Mało widzę, bo wciąż zasłania,
Przeszkadza, na palce się wspinam,
Ale i telebimu nawet nie zobaczę.
Ani głów, ani ramion, ni pleców,
Oddycham, śpiewam, płaczę.

W niebo mam patrzeć?

I co zobaczę?

Owszem, w oknie głowę:
Szklą się błyski w złoconej
Oprawie: relacjonowanie
Zbiorowych uniesień i rachunek
Narodowego sumienia: to jest
Rachuba zranień i krzywd, estetyczny
Bezdład i żaloszny patos,
Zbiór wynaturzeń.

*Obudził się demon,
Zmartwychwstał trup,
Obudził się demon,
Zmartwychwstał trup
I truże, zaturuwa, kazi, Sączy, bredzi
Nacjonalnym slangiem lud.
Tfu!*

Niebo a na nim białe chmury i niewidzialna
Łapa pyłu, która tuli nas, przyciska,
Zamyka, zostawia na placu.
Samych.

Więc lepiej w ekran komputera, setki razy
Ten sam film i wycie syreny
I strzały w mglistym lesie, aż po
Doczepione do nich rozwiązania,
Rozstrzygnięcia, domniemania,
*Nie rozumiesz czy nie chcesz,
Boisz się, zrozumieć?*

My, Panie, niepokorne Twoje dzieci w tłumie.
Niewidzące, widziane
Przyciągane,
Stracone, odzyskane
Zbrukane, oczyszczane
Spalone, zmiążdżone,
Rozwalone, rozproszone
W pył, proch, w parę,
W chrzęst.

[...]

(OC 333-334)²²³

Odpowiedź daje najlepszą syntezę poetyk wcześniejszych, znanych w Koehlerowym idiomie co najmniej od początku lat 90., łączy „mistycyzujący i precyzyjny styl z rozedrganiem, kolażowością modernistycznych poematów”²²⁴. Doniosłości wydarzeń akompaniuje więc doniosłość utworu, który chciałoby się określić

²²³ Pierwodruk: „Rzeczpospolita” 2010, nr 101, s. P5.

²²⁴ A. Leszkiewicz, *Przywrócić Polskę poezji. Poezja po Smoleńsku*, „Pressje” 2012, nr 28, s. 223.

mianem **wszystko-wiersza**, jakiejś nowej „**nikiformy**”²²⁵, „**wielkiej syntezy**”²²⁶, która z Eliota wziętą wielogłosowością naśladuje różnorodność narodu zebranego na Rynku Głównym w Krakowie; daje wyraz „późnonowoczesnej pluralizacji” „skazującej nas na ustawiczne rozpoznawanie siebie w obcych i obcych w sobie”²²⁷, co autorowi-profesorowi literatury staropolskiej musiało kojarzyć się jeszcze z ideą jagiellońską. Dlatego też eliotowski ton zostaje wzbogacony o treści „charakterystyczne dla archetypicznego imaginarium «polskości»”²²⁸. Przenikanie się różnych rejestrów artystycznego ukształtowania naśladuje także strukturę słowną *Dziadów* części III. Jak się niebawem okaże, **heterogeniczna koncepcja zbiorowości** ma także uzasadnienie moralno-teologiczne. Oprócz obrazowania filmowego oraz techniki wyobrazeniowego kontrapunktu wrażenie nieustannego dialogu potęguje **figura paradoksu** pojawiająca się zwłaszcza w litanijnej modlitwie, w której Polacy są opisywani jako dzieci poddawane przez Boga biblijnej próbie ognia, a więc m. in. „Niewidzące, widziane”, „Stracone, odzyskane / Zbrukane, oczyszczane”. Zatem wiersz aspirując do kanonu²²⁹ włącza w wersową tkankę różne głosy i niejako zapowiada narodziny całego nurtu „romantyzmu smoleńskiego”²³⁰, „poezji posmoleńskiej”²³¹, tworzonej spontanicznie nie tylko przez uznanych (jak Dakowicz, Rymkiewicz, Wencel), lecz często przez setki amatorów²³²;

²²⁵ Por. M. Bukowiecka, *Antyliterackie, a więc literackie. O „Nikiformach” Edwarda Redlińskiego*, „Teksty Drugie” 2015, nr 4, s. 326-353.

²²⁶ W. Kudyba, *Mejl do Krzysztofa Koehlera...*, s. 107.

²²⁷ P. Czaplinski, *Resztki nowoczesności: dwa studia o literaturze i życiu*, Kraków 2011, s. 139.

²²⁸ W. Kudyba, *Mejl do Krzysztofa Koehlera...*, s. 108.

²²⁹ Michał Tabaczyński wskazywał, że w dobie znikomego zainteresowania liryką współczesną w społecznym obiegu (śladowa obecność w mediach wysokonakładowych, mała liczba recenzji w tygodnikach opinii, brak w programach nauczania, swoista nadprodukcja na rynku wydawniczym prowadząca do dewaluacji oraz hermetyczny język odbiegający od potocznych wyobrażeń o tzw. poetyczności) tylko poezja patriotyczna oraz religijna, nawiązująca do znanej powszechnie tradycji (głównie mickiewiczowskiej), a także poważnie traktująca zadania wieszczce, posiada szersze grono czytelników i ma szansę na wejście do szkolnego kanonu. Co więcej, istnieje w obiegu innym niż tylko specjalistyczny (recenzje i przedruki w wysokonakładowej prasie o profilu konserwatywnym; tu np. „Gość Niedzielny”, „Sieci”, „DoRzeczy”, „Gazeta Polska”). Zob. tegoż, *Będzie jeszcze mówić przez proroków? O poezji smoleńskiej po śmierci poezji*, „Lampa i Iskra Boża” 2014, nr 1-2, <http://www.lampa.art.pl/poezjaposmo1500.php> (dostęp: 01.12.2020).

²³⁰ A. Bağlajewski, *Czy istnieje „romantyzm smoleński”?*, [w:] tegoż, *Obecność romantyzmu*, Lublin 2015, s. 195.

²³¹ M. Tabaczyński, dz. cyt.

zjawiska w podobnej skali nienotowanego po roku 1989²³³, a z pewnością od czasu lat 80. i poezji strajkowej oraz poezji stanu wojennego²³⁴. Późnonowoczesna pluralizacja w istocie wywodzi się z o wiele starszej, tomistycznej, stopniowalnej koncepcji wspólnoty²³⁵. W tej prototypicznej wizji członkiem zbiorowości „można być w większym lub mniejszym stopniu, w zależności od tego, czy jest się moralnym i zaangażowanym, zgodnie z daną koncepcją moralności i zaangażowania”²³⁶. Biblijna próba ognia jaką dla Polaków były dziejowe klęski okazuje się w tej perspektywie metafizyczną szansą społecznego doskonalenia. Wiedzie ona przez śmierć mistyczną, ową śmierć dla świata, choć niekiedy – w realizacji patriotyzmu żołnierskiego – wymaga wzorem Chrystusa oddania życia za ojczyznę. Końcowy akord wyliczenia – „W pył, proch, w parę, / W chrzest” – wydaje się kryptocytatem z *Wielkiej Improwizacji*, w której

Ten tylko, kto się wrył w księgi
W metal, w liczbę, w trupie ciało,
Temu się tylko udało
Przywłaszczyć część Twojej potęgi.
Znajdzie truciznę, proch, parę,
Znajdzie blaski, dymy, huki,
Znajdzie prawność, i złą wiarę
Na mędrki i na nieuki²³⁷.

„Niepokorne dzieci”, a więc współcześni racjonalisci to zatem ci, którzy wierząc jedynie w siłę nauki, w „proch, parę”, odrzucają możliwość poznania pozarozumowego, tym samym skazując się na bolesną konfrontację prowadzącą – jak to zostało zapisane w Koehlerowej modlitwie – „W pył, proch, w parę, / W chrzest”. Ta glosa sugeruje, że bez perspektywy metafizycznej nie sposób pojąć katastrofy smoleńskiej, zaś szczątki

²³² Z. Sala, *Chwilowe zawieszenie wątpliwości. „Antologia smoleńska. 96 wierszy” jako poetyckie świadectwo traumy*, [w:] *Doświadczenia negatywne w poezji polskiej XXI wieku*, red. T. Dalasiński, K. Muca, Toruń 2017, s. 88-89.

²³³ B. Sadulski, P. Witkowski, *Stratosferyczni. Rzecz o poezji smoleńskiej*, „Odra” 2012, nr 4, s. 149.

²³⁴ M. Kobielska, „Teatr wspomnień i opera lez!” (*K. Jaształ*). *Poezja smoleńska – rozpoznania wstępne*, „Polisemia” 2011, nr 5, <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-12011-5/numer-1-2011-5/teatr-wspomnie-i-opera-ez> (dostęp: 01.12.2020).

²³⁵ M. Łuczewski, *Katastrofa, Mesjasz, Krzyż*, [w:] *Katastrofa. Bilans dwóch lat*, red. J. F. Staniłko, Warszawa 2012, s. 93.

²³⁶ Tamże.

²³⁷ A. Mickiewicz, *Dziady część III...*, s. 160, w. 195-201.

rządowego samolotu „starte w proch”, wskazują na chrześcijańską teleologię cierpienia.

Niemal antologijna²³⁸ polifonia staje się więc medium, „miejscem patriotycznym”²³⁹ dla wielu innych podmiotów „posmoleńskich”, głosów obywatelskich, często artystycznego *minorum gentium*, dla których „poezja jest drogą, a nie celem”²⁴⁰. Choć pisana z perspektywy świadka, *Odpowiedź* znacząco ją przekracza, poprzez gry gatunkowe sytuując się mocno w sferze metaliterackiej, czy nawet panhistorycznej – wskazującej, że „kwestie wspólnotowości poznaje się poprzez sytuacje ostateczne”, wtenczas, gdy napotyka się „coś bardzo starego, może wiecznego nawet”²⁴¹. W związku z tym – podobnie jak poezję przełomu lat 70. i 80. – utwór Koehlera można rozpatrywać w trzech wymiarach: (1) **konkretnym** (kwiecień 2010 roku), (2) **symbolicznym** (polska historia) oraz nadającym im sens wymiarze (3) **ewangelicznym**²⁴². W wierszu „wierny rebeliant pielgrzymujący w czasie”²⁴³ poszukuje właściwego dla współczesności idiomu, a więc – jak pisał Przemysław Dakowicz – „adekwacji językowej, uwzględniającej specyfikę ponowoczesnej percepcji – wieloogniskowej, wielowektorowej, labilnej”²⁴⁴.

²³⁸ Poetyckim świadectwem czasów po 10 kwietnia były poświęcone pamięci ofiar antologie, które zbierały twórczość zarówno wysokoartystyczną, jak i amatorską. Zob. m. in. *Antologia smoleńska. 96 wierszy*, wstęp A. Nowak, posłowie ks. S. Małkowski, Łódź-Warszawa 2015; *Antologia smoleńska II. 96 wierszy*, wstęp A. Nowak, posłowie E. Stankiewicz, Łódź-Warszawa-Wrocław 2020; *Bóg, Honor, Ojczyzna. Pamiętamy. Antologia wierszy poświęconych Katastrofie Smoleńskiej 10.04.2010*, red. J. D. Telejko, Wrocław 2010; *Lament smoleńsko-katyński. Antologia o ofiarach katastrofy lotniczej pod Smoleńskiem*, red. A. Dąbrowski, Kielce-Starachowice 2010; Taką samą funkcję w przestrzeni internetowej spełniał blog założony przez W. Wencla. Zob. <http://wierszeosmolensku.blogspot.com> (dostęp: 01.12.2020). Pisano także o realizacjach prozatorskich. Tu warto wymienić studia wskazujące na schematyzm i niskie walory artystyczne wielu takich dzieł. Zob. szkice: Z. Ziątka (*Schemat przemiany w powieściach smoleńskich*), A. Sobolewskiej („*Wiwarium*” Jarosława Kamińskiego – kraj w cieniu), J. Z. Szei (*Sztuka przekonywania przekonanych. O „Spotkałam kiedyś prawdziwego hipstera” Maryny Miklaszewskiej*) oraz K. Nadany-Sokołowskiej (*Hipoteza satanistyczna, czyli „Fausteria” Wojciecha Szydy*) zawarte w części *Osobne obiegi, osobne wspólnoty. Dyskusja wokół katastrofy smoleńskiej* w książce IBL PAN *Debaty po roku 1989. Literatura w procesach komunikacji. W stronę nowej syntezy (2)* (red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Warszawa 2017).

²³⁹ J. Sochoń, *Literatura jako „miejsce patriotyczne”*, „Warszawskie Studia Teologiczne” 2007, nr 1, s. 255-264.

²⁴⁰ A. Nowak, *Droga przez pustynię*, [w:] *Antologia smoleńska. 96 wierszy*, wstęp A. Nowak, posłowie S. Małkowski, Łódź-Warszawa 2015, s. 18.

²⁴¹ *Wiersz to jest potok...*, s. 6.

²⁴² S. Barańczak, *Niewidzialna ojczyzna*, [w:] tegoż, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988, s. 164.

²⁴³ K. Francuzik, dz. cyt.

²⁴⁴ P. Dakowicz, *O literaturze polskiej w wieku dwudziestym pierwszym*, [w:] tegoż, *Obcowanie. Manifesty i eseje*, Warszawa 2014, s. 25.

Świadczy o tym nie tylko zamierzona intertekstualność i stylizacja na mowę żywą, ale i wyliczeniowa, konkatenacyjna składnia, jakby z ducha wielości wzięta. Wśród stylizacji na autentyk przewijają się także echa literackiego kanonu. Pośród kodów Mickiewiczowskich ujawnia się Herbertowski dystans wobec historii jako materii nie poddającej się łatwo romantycznym mitologizacjom. Trzykrotne „Widziałem, widziałem, widziałem” to zresztą kryptocytat z utworu *Co widziałem* z roku 1956 poświęconego pamięci Kazimierza Moczarskiego. Jako przedruk liryk ten otwierał Herbertowy *Raport z obłąkanej Miasta* (1983). W strofach Koehlera słyhać zwłaszcza tamtą gorzką kodę:

czy to ostatni akt
sztuki Anonima
płaskiej jak całun
pełnej zduszonego szlochu
i chichotu tych
którzy odsapnąwszy z ulgą
że znów się udało
po uprzątnięciu martwych rekwizytów
wolno
podnoszą
zbroczoną kurtynę²⁴⁵

Nie można także pominąć najbardziej podstawowego kontekstu, który sygnalizuje sam tytuł. Chodzi o wiersz *Odpowiedź* z tomu *Hermes, pies i gwiazda* (1957). Mottem tej Koehlerowej *Odpowiedzi* mogłyby być zwłaszcza końcowe słowa:

tyle dźwigamy naszych ojczyzn
na jednym grzbiecie jednej ziemi

lecz ta jedna której strzeże
liczba najbardziej pojedyncza
jest tutaj gdzie cię wdepczą w grunt
lub szpadlem który bardzo dzwoni
tęsknocie zrobią spory dół²⁴⁶

Współbrzmia zresztą Herbertowe wersy z wyliczeniem:

²⁴⁵ Z. Herbert, *Co widziałem*, [w:] tegoż, *Wybór poezji...*, s. 418.

²⁴⁶ Z. Herbert, *Odpowiedź*, [w:] tamże, s. 178.

My, Panie, niepokorne Twoje dzieci w tłumie.
Niewidzące, widziane
Przyciągane,
Stracone, odzyskane
Zbrukane, oczyszczane
Spalone, zmiażdżone,
Rozwalone, rozproszone
W pył, proch, w parę,
W chrzęst.

(OC 334)

Owo zstępowanie do grobu odbywa się właśnie „tutaj gdzie cię wdepczą w grunt”. Pomijając odmiennosc dykcji, w obu utworach dają się rozpoznać silnie obecne wątki ewangelijne, zwłaszcza zaś parabola siewcy i ziarna oraz ugniatanego winnego grona, które nakładają się na mity wegetatywne i telluryczne. Zatem kochać ziemię ojczystą to stać się we wszystkim do niej podobnym, przemienić się w samą ziemię, obumrzeć jak ugniatana, ścierana, mielona materia organiczna. Obrazowanie chrystologiczne jednak nie tyle uwzniośla ofiarę, gdyż historia dowodzi, że *communitas* jak każdy organizm żywi się płodami ziemi, tej zaś nie byłoby, gdyby w kolejnych repetycjach śmierci nie marła w niej ludzka materia. U obu autorów nie można więc oddzielić od siebie historii oraz indywidualnej egzystencji. We wczesnym wierszu pt. *Hymn żywych, który mi objawił Pan Światłości przez służbę swego Pawła z Tarsu w Mogile w kościele cystersów 18 lub 19 marca 1993* Koehler pisał:

Śmierć nie jest nicością. Nie pomył się.
Śmierć jest matką: logicznie i
metafizycznie.

Śmierć karmi życie, więc nie jest
przekleństwem. Jest glebą dla dębów i jesionów.

Póki żyjesz adorujesz śmierć.

(OC 126)

Również i w dziejach manifestuje się ciągle Pawłowo-Mickiewiczowska śmierć dla świata²⁴⁷. Manifestuje tym usilniej, im bardziej są one krwawe, gdyż Koehler nie wierzy w ich ewolucyjny charakter. Przeciwnie – historia to próba ognia, wiary, dana,

²⁴⁷ Więcej na temat tego wątku w rozdziale II.

aby w niej każdy człowiek miał szansę wejść na drogę uchrystusowania. W tym sensie dzieje są ciągłym wypełnianiem się Ewangelii, zaś mesjanizm – zrealizowanym chrześcijaństwem (Hoene-Wroński)²⁴⁸, nie zaś społeczną utopią. Formalnym korelatem tej prawdy są zresztą przejścia międzyujęciowe starające się nadażyć za zmiennością opisywanego ruchomego bohatera zbiorowego. Wędruje zatem tłum, ale wędruje również poetycka kamera, od detalu, poprzez plan ogólny, powracając wreszcie do detalu, by zeń przeskoczyć momentalnie do planu totalnego i wreszcie kosmicznego – Boskiego, zmieniając oko poety-operatora w Oko Opatrzności, aby już przez sam wybór techniki obrazowania nadać mu rangę metafizyczną. Zresztą w dialogicznym, pełnym wewnętrznych napięć zapisie, i ona może okazać się jedynie fantazmatem, wyrazem wiary w pozaracjonalny sens historii. Nie wszyscy bohaterowie Koehlerowego palimpsestu weń wierzą. Są wśród nich i bezradnie pytający o zasadność wpatrywania się w niebo, na którym „białe chmury i niewidzialna / Łapa pyłu” (OC 334). Czy to jedynie pył znad islandzkiego wulkanu Eyjafjöll, który w kwietniu 2010 roku sparaliżował ruch lotniczy na znacznym obszarze Europy; znak ze strony Opatrzności, zapowiedź katastrofy, a może nowego, politycznego, społecznego, kulturowego otwarcia? Złudzenie optyczne, wyraz ukrytych pragnień lub obaw? Trudno dociec, bowiem chmura „tuli nas, przyciska, / Zamyka, zostawia na placu. / Samych” (OC, tamże), co zresztą jest niepełnym echem gorzkiej Herbertowskiej strofy z wiersza *17 IX*:

A potem tak jak zawsze – łuny i wybuchy
malowani chłopcy bezsenni dowódcy
plecaki pełne klęski rude pola chwały
krzepiąca wiedza że jesteśmy – sami²⁴⁹

Odpowiedzi nie daje również „ekran komputera, setki razy / Ten sam film i wycie syreny / I strzały w mglistym lesie”, ponieważ do nich są jedynie „doczepione” „rozwiązania, / Rozstrzygnięcia, domniemania”. Co ważne, parenteza zapisana kursywą –

²⁴⁸ P. Rojek, *Mesjanizm integralny*, „Pressje” 2011, nr 26, s. 22; Rojek podaje tutaj podstawową wykładnię teologiczną:

Słowo „mesjasz” oznacza namaszczonego, a Izraelici namaszczeni królów, proroków i kapłanów. Jezus był Chrystusem, to znaczy Mesjaszem, czyli prawdziwym królem, prorokiem i kapłanem. Zgodnie z nauczaniem Kościoła, każdy chrześcijanin na mocy chrztu świętego jest powołany do pełnienia tych samych funkcji. Funkcja królewska polega na panowaniu nad sobą i nad światem, funkcja prorocka – na głoszeniu Królestwa Bożego, a funkcja kapłańska – na uświęcaniu siebie i świata (tamże, s. 21).

²⁴⁹ Z. Herbert, *17 IX*, [w:] tegoż, *Wybór poezji...*, s. 503.

„Nie rozumiesz czy nie chcesz, / Boisz się, zrozumieć?” – staje się niemal cytatem ze struktury dramaturgicznej *Dziadów*. Przypomina zatem tamtejsze głosy aniołów, duchów i diabłów, postaci ze sfery „meta-”. Nie wiadomo także, czyim podszeptem jest przytoczona teza o zamachu pod Smoleńskiem, czy sytuuje się w kręgu interpretacji martyrologicznej, topiki ofiarniczej, czy też *Realpolitik* każącej upatrywać w Rosji niegasnącego od wieków zagrożenia; czy mieści się w obrębie mowy żywej uczestników społecznej dyskusji, a może w kręgu języka przekazu medialnego. Z pewnością można w niej rozpoznać charakterystyczną dla tomów po roku 2000 atmosferę panironii. Koehler i tym razem wykorzystuje subtelna grę tonów oraz łamanej przerzutniami składni, umiejętnie dozując patos, miesza go z poetyką codzienności, konkretem, jakby zgoła nowofalową mową gazet współczesnego kosmopolitycznego *Salonu warszawskiego* („*I truje, zatruwa, kazi, Sączy, bredzi / Nacjonalnym slangiem lud. / Tfu!*”, OC 334), aby dzięki kontrapunktom dać wyraz rozedrganej, pofragmentowanej, wielogłosowej współczesności. Ale jednocześnie pod pozornymi formami, w warstwie głębszej – wzniosłej, „wciągającej” „jakimś wewnętrznym, niewytłumaczalnym żarem gorliwości”²⁵⁰.

„Buty, czerwone sznurowadła, / Rozczłapane adidasy z Carrefoura, / Krok po kroku, tureckie džinsy pod pachą” – czytamy już w pierwszych słowach. Zapowiadają one powracający refren, który mówi o wzroku „utkwionym w ziemi”. Antycypują również porównanie tłumy widzianego „Z oka kamery podniebnej” do mrówek, bo właśnie z takiej „mrówczej”, widzianej z dołu, z samej ziemi niejako perspektywy wędrujemy „krok po kroku” z ludźmi wszystkich stanów oddających hołd parze prezydenckiej zapewne na Krakowskim Przedmieściu, później zaś na Rynku Głównym w Krakowie podczas uroczystego pogrzebu. Co więcej, tematykę krwi, ofiary, ale i rozbudzonej z nagłą wspólnotowej woli życia, sygnalizuje w incipicie rekwizyt zgoła trywialny, jakim są czerwone sznurowadła. Jesteśmy jakże daleko od Lechoniowego *Karmazynowego poematu*, a jednocześnie czerwień – jako jedyna przytoczona z nazwy barwa – wybrzmiewa szczególnie mocno w achromatycznej wierszowej przestrzeni, bo to przecież ów kolor miałby m. in. sygnalizować powrót Mickiewiczowskiej lawy, rozbudzenie dyskusji na temat kondycji państwa. Korzystając z imaginarium wędrowki (buty) znajduje więc Koehler symbol jakże adekwatny do wyrażenia narodowej żałoby

²⁵⁰ K. Francuzik, dz. cyt.

z początku XXI wieku, widzianej w nowoczesnym, kolażowym anturazie, dalekiej od gotowego patosu poezji mogli.

Buty, czerwone sznurowadła,
Rozczłapane adidas z Carrefoura,
Krok po kroku, tureckie dżinsy, pod pachą
Zrolowane koce, (bo koczowali w kolejce
w nocy) i reklamówki, spocone ciała
[...]

(OC 333)

Wejście (dosłownie!) w historię jest w pierwszej kolejności doświadczeniem osobistym, prywatnym, zanurzonym w materialnym, często cielesnym i bardzo sensualnym konkretem. Romantyczna historiozofia oparta na demokratyzacji dziejów oraz demokratyzacji bohaterstwa²⁵¹ znajduje tutaj swój szczególny, już ponowoczesny wyraz. Człowiek zanurzony w kulturze supermarketu, otoczony rekwizytami gospodarczego konsumpcjonizmu opartego o artykuły niskiej jakości („adidas z Carrefoura”, „tureckie dżinsy”) okazuje się kolejnym wcieleniem Koehlerowego partyzanta prawdy. W tomie z roku 1996 czytaliśmy wszakże „Tło jest mniej ważne, / sala czy las” (*Szósta rocznica*, OC 123). Katastrofa smoleńska ujawniła zatem pokłady heroizmu bycia wspólnotowego rozumianego najzupełniej namacalnie jako „koczowanie w kolejce”, gest wyjścia na ulicę, manifestacja swojej obecności jako najmniejszej części widowiska dziejów. Trafne wydają się tutaj słowa księdza Józefa Tischnera:

Wybierając Ojczyznę, wybieramy również własną historię. Wybór własnej historii oznacza, że pewne wydarzenia odsuwamy na plan dalszy, inne stawiamy sobie w sposób szczególny przed oczy jako jakiś wzór. Ma to ogromne znaczenie. Nawiązując do historii, człowiek ma udział w godności tych, których dzieło kontynuuje²⁵².

Oto opisywana przez Koehlera krakowska „kolejka” do królewskiego wzgórza obrazuje prawdę, że herosem doby ponowoczesnego końca historii oraz liberalnej doktryny technokratycznego państwa zarządzającego rzeczami²⁵³, a zatem rycerzem czasów nieheroicznych może stać się *Everyman* w „tureckich dżinsach” spontanicznie

²⁵¹ M. Janion, M. Żmigrodzka, dz. cyt., s. 187.

²⁵² J. Tischner, *Etyka solidarności*, Kraków 1981, s. 98.

²⁵³ Lech Kaczyński prowadził ponowoczesne powstanie. Z prof. Zdzisławem Krasnodębskim rozmawia Piotr Pałka, „Frona” 2010, nr 55, s. 119.

rozpoznający w katastrofie rządowego samolotu przesłanie metafizyczne oraz moralną przestrożę.

Konstruując swoją *Odpowiedź* poeta obiera znaną z wcześniejszych, demaskatorskich tomów, technikę filmową, która służy „wystawianiu życia na scenie życia społecznego”²⁵⁴. Tym razem jednak fragmentaryzacja obrazów-kadrów jest nie tyle wyrazem próby ognia, parodii konstruktywnej prowadzącej do odnowienia języka, do ustawienia właściwego tonu mowy. Choć niekiedy ze świadomego obniżenia rejestru korzysta. Owa mowa jest przede wszystkim „żywa”, zanurzona w swojej współczesności, zdolna po czasie prób zapisać ją w formie częściowo dokumentarnej poetyki. Nie przypadkiem krótki dialog: „Widziałeś? / Widziałeś naród? // Widziałem [...]” (OC 333) jest parafrazą ze *Sceny więziennej* drezdeńskich *Dziadów*. Tam na identyczne pytanie Jan Sobolewski odpowiada: „Wszystkich, – do jednego / Sam widziałem”²⁵⁵. Wersy „Jakże ja mam zapomnieć o tobie, / Jeśli zapomnę o was, czy zapomnę, / Nie zapomnę [...] (OC 335)” także odsyłają do słów opowiadającego Jana: „Jeśli zapomnę o nich, Ty, Boże na niebie, / Zapomnij o mnie. –”²⁵⁶. Przywołanie relacji Sobolewskiego nie sugeruje jedynie odczytania katastrofy smoleńskiej w świetle martyrologicznym. Zgodnie z logiką Mickiewicza czyni z niej dramat metafizyczny, w którym współczesną „kibitką” i „Sybirem” jest perspektywa odrzucenia symboliczno-romantycznego kodu polskości oraz – jak możemy się domyślać – wiara w utopię końca historii.

W wierszu dostrzec możemy również ślady funeralnej elegii, po trosze biblijnego hymnu²⁵⁷, po trosze centonu, dającego świadectwo doniosłej historycznie chwili, w której na ulicach i placach miast można było – jak w momentach dawnych powstań i wielkich patriotycznych manifestacji – zobaczyć naród w jego różnorodności zespolonej wspólną ideą. A przynajmniej ponadjednostkowymi, nierozstrzygalnymi w planie współczesnym pytaniami. Umitycznia jednak nie tylko historyczny moment, lecz także swoich współczesnych, Polaków roku 2010 rozumianych „nie jako deklaratywne «my» zbiorowości, ale jako niezwerbalizowana, wspólna podmiotowość jednostek pozostających ze sobą w gorączkowej relacji, zawieszonych między pytaniem

²⁵⁴ P. Czapliński, *Resztki nowoczesności...*, s. 57.

²⁵⁵ A. Mickiewicz, *Dziady część III...*, s. 140, w. 189-190.

²⁵⁶ Tamże, s. 142, w. 245-246.

²⁵⁷ A. Leszkiewicz, *Przywrócić Polskę...*, s. 224.

a odpowiedzią, między «ja» i «ty»²⁵⁸. Również politycznie podzielonym, przenosząc ów spór w wymiary metafizyczne, ratując opowieść przed doraźną publicystyką, spełniając tym samym poetycki obowiązek Konrada-świadka dziejów usiłującego przeniknąć ich wyższy, ponadpokoleniowy sens²⁵⁹. Właśnie ten wymiar miał także na myśli Piotr Śliwiński, który sankcjonując wysoką rangę Koehlerowych wierszy patriotycznych powstałych po 10 kwietnia pisał o nich:

nareszcie ani ośleple od zranionej miłości czy z nagła obudzonej nienawiści, ani cyniczne. Tamta tragedia i polski, tradycyjny patriotyzm zasługują na poezję, która poważnie odnosi się do świata – i do siebie samej, do spraw estetyki, konwencji, języka, nie dając się im zdominować przez Temat, ratując Temat przed łatwością²⁶⁰.

Leszkiewicz tłumaczy ten sukces rezygnacją z liryczności i gotowych schematów na rzecz romantycznego synkretyzmu, co sprowadza się do chwytu mówienia z perspektywy nieidentyfikowalnych głosów²⁶¹. Restytucja Wielkiej Całości nie oznacza u Koehlera zatem wizji naiwnej. *Odpowiedź* jest bowiem dramatem narodowym w miniaturze i to ze wszystkimi tego konsekwencjami. Finalnie zdaniem Macieja Urbanowskiego mówiący afirmuje Polskę zjawiającą się, aby „oddać hołd prezydentowi, w całej swojej przyziemności, cielesności, polskość paloną, miazdżoną, zabijaną, czasem brzydką, a przecież wspaniałą i nieśmiertelną”²⁶². Równocześnie spontanicznie rozpoznającą romantyczno-symboliczny paradygmat, uchwycony *in statu nascendi*, nie jako abstrakcyjna idea, lecz konkretny tłum, który zawładnął ulicą poruszony wspólnymi uczuciami²⁶³.

Utwór aktualizuje w sposób aluzyjny prawdziwy **konglomerat struktur mitycznych**, tudzież symbolicznych mających na celu w zmetaforyzowany sposób wyrazić konkretne – nienotowane w najnowszych dziejach doświadczenie. Jest więc

²⁵⁸ Tamże, s. 223.

²⁵⁹ Zob. K. Czech, *Poeta jako strażnik narodowego mitu. Romantyczny wiktymizm poezji smoleńskiej*, „Czas Kultury” 2020, nr 2, s. 130-136.

²⁶⁰ P. Śliwiński, [nota recenzyjna na skrzydełku 1 s. okładki], [w:] *Od morza do morza*, Poznań 2011. Książka w I wydaniu miała dwie, alternatywne wersje okładkowej noty. Drugą napisał Maciej Urbanowski.

²⁶¹ A. Leszkiewicz, *Przywrócić Polskę...*, s. 224-225.

²⁶² M. Urbanowski, *Poezja w cieniu Smoleńska*, [w:] tegoż, *Romans z Polską. O literaturze współczesnej*, Kraków 2014, s. 249.

²⁶³ A. Nowaczewski, *Wojna symboliczna pod flagą białą-czerwoną*, [w:] tegoż, *Konfesja i tradycja: szkice o poezji polskiej po 1989 roku*, Sopot 2013, s., s. 28.

pewnym **aktem illokucyjnym**²⁶⁴ wpisującym aktualne – a przez to niezrozumiałe, przypadkowe, bezsensowne? – w porządek wyższych układów znaczeniowych, wielkiej metafizycznej narracji; w Polskę widzianą nie tylko jako zbiór faktów, lecz system znakowy²⁶⁵, którym starano się tłumaczyć ostatnie wypadki co najmniej od czasów *Dziadów* części III. Podmiot utworu (rozumiany jako „najwyższa, udokumentowana instancja nadawcza”²⁶⁶ w tym wielosłowniu), tudzież „gospodarz poematu”²⁶⁷ będący poetą-obywatelem oddając głos pomniejszym podmiotom podejmuje szereg działań o charakterze kompensacyjnym. W momencie dramatycznej sytuacji o charakterze wspólnotowym – stara się ową wspólnotę pocieszyć; pomóc jej oswoić się ze smoleńską klęską, przede wszystkim zaś mówić z „samego serca”, w geście solidarności jako członek-uczestnik, ale i reżyser *theatrum*²⁶⁸, w którym nakładają się na siebie *mysterium mortis* i *mysterium historiae*²⁶⁹. Biorąc pod uwagę konstrukcję osoby odpowiedzialnej za naczelną instancję nadawczą w wierszu, *Odpowiedź* stanowi modelową realizację Koehlerowskich założeń programowych z końca XX wieku. W szkicu *Progresywny klasycyzm* czytaliśmy o poezji, która, „jeżeli ma mieć sens dla innych [...] zdaje się, że

²⁶⁴ Na Austinowską teorię aktów mowy, koncepcje Quentina Skinnera, a także retoryczną lekturę Koehler powoływał się wielokrotnie, zwłaszcza w swoich analizach piśmiennictwa staropolskiego. Zob. tegoż, *Rzeczpospolita. Obywatelskość. Wolność. Szkice o polskim piśmiennictwie politycznym XVI wieku*, Warszawa 2016. Zob. też J. L. Austin, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł., wstęp i oprac. B. Chwedeńczuk, przekład przejrzał J. Woleński, Warszawa 1993.

²⁶⁵ Zob. R. Barthes, *Mit dzisiaj*, [w:] tegoż, *Mit i znak. Eseje*, przeł. W. Błońska, oprac. J. Błoński, Warszawa 1970, s. 48.

²⁶⁶ A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] tejże, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Kraków 2001, s. 109 i in.

²⁶⁷ K. Wyka, „*Pan Tadeusz*”. *Studia o poemacie*, Warszawa 1963, s. 153 i n.

²⁶⁸ Studium romantycznej teatralizacji (w kontekście performatyki i antropologii widowisk) reanimowanej po 10 kwietnia poświęcona jest osobna monografia. Zob. D. Kosiński, *Teatra polskie. Rok katastrofy*, Kraków 2011. Z kolei w powieści *Spotkałam kiedyś prawdziwego hipstera* Maryna Miklaszewska tworzy groteskową narrację, według której wydarzenia pod Smoleńskiem były częścią ogromnego widowiska społeczno-polityczno-medialnego pt. *Status Head* stworzonego przez Teatr Wielkich Wizjonerów (MChAT 2) przy współpracy Polteatru (razem rosyjskie i polskie służby specjalne). Kanwą dziejowego spektaklu była antropologiczno-filozoficzna teoria kozła ofiarnego René Girarda oraz teorie i praktyki teatralne: Gordona Craiga, Stanisława Wyspiańskiego, Konstantego Stanisławskiego i Jerzego Grotowskiego. *Status Head* poprzedzały widowiska: *Triangolo* (zamach na Jana Pawła II) oraz *Popiel* (zabójstwo ks. Jerzego Popiełuszki). Historiozoficzna, katastroficzna wizja pojawia się w dziele jako swoisty głos nadnarratora, eseistyczne, quasi-teatrolologiczne intermedium (z gatunku *political fiction*) pt. *Notatki z widowni*, które dzieli powieść na dwie części, a równocześnie poddaje teatralizacji właściwą obyczajowo-sensacyjną opowieść. Zob. tejże, *Spotkałam kiedyś prawdziwego hipstera*, Warszawa 2012, s. 97-204.

²⁶⁹ Ten romantyczny duopol dzieli Koehler mocno chociażby z Rymkiewiczem. Zob. P. Dakowicz, *Orfeusz w piekle historii. O „Pastuszku Chelmońskiego” Jarosława Marka Rymkiewicza*, [w:] tegoż, *Obcowanie. Manifesty i eseje*, Warszawa 2014, s. 150.

powinna jakoś przemawiać z tłumu, spośród wspólnoty, w jej imieniu; powinna, jak się zdaje, być jakoś jednak potrzebna człowiekowi”²⁷⁰. W żadnym innym utworze z lat 1986 – 2019 koncepcja twórczości jako obywatelskiego medium nie była tak wyraźna, gdyż w żadnym innym liczne mediatyzacje nie konstytuowały podmiotu będącego metonimią narodu *hic et nunc*, uchwyconego w zmaganiach z wydarzeniami tworzącymi najnowszą historię. Jest też Koehlerowy zapis późną *Odpowiedzią* na twierdzenia Marii Janion o potrzebie zaniku po roku 1989, w dobie „normalności”²⁷¹ wolnego państwa romantyczno-symbolicznego paradygmatu w jego wymiarze tyrtejskim²⁷², gdyż w najistotniejszym sensie projektuje – za Mickiewiczem – wizję romantyzmu integralnego, w którym historia i egzystencja tworzą nierozwiązywalny splot. O czym zresztą ta sama badaczka wraz z Marią Żmigrodzką przed przełomem pisały wielokrotnie, chociażby w związku z twierdzeniami Giambattisty Vica:

W historii romantyzmu polskiego dominuje zmienny, a przecież nieustanny proces przepływu inspiracji między jednostką a narodową wspólnotą. Naród pojmuje sam siebie i odnajduje swoją drogę w działaniu bohaterów, warunkiem i miarą wielkości indywiduum jest jego związek z przecuciami, marzeniami, dążeniami wspólnoty, z „myślą ludu”, ze świadomością i pamięcią narodu. „Ja” romantyczne jest zakotwiczone w historycznym istnieniu zbiorowości. Przepływ czasu egzystencjalnego łączy się w nim z wpływem czasu historycznego²⁷³.

Wskrzeszając tradycję wiersza jako żałobnej sceny narodowej, Koehler pisze „scenariusz” wielkiego paradygmatycznego przedstawienia, w którym setki tysięcy „aktywnych świadków, widzatorów”²⁷⁴ bierze udział jako metonimiczna reprezentacja ogółu, co Hegel wyrażał w zdaniu: „Duch jest życiem etycznym narodu, o ile jest jego bezpośrednią prawdą; jest jednostką, która stanowi świat”²⁷⁵. Opisując ludzi stojących wzdłuż trasy limuzyny z ciałem prezydenta Dariusz Kosiński pisał, że w „performansach

²⁷⁰ K. Koehler, *Progresywny klasycyzm*, „Polonistyka” 2000, nr 2, s. 19.

²⁷¹ P. Czapliński, *Zaklinanie normalności: literatura wobec Innego*, [w:] tegoż, *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*, Kraków 2004, s. 13-16.

²⁷² M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, [w:] tejże, *Projekt krytyki fantazmatycznej: szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991, s. 8; *Pożegnanie z romantyzmem. Z Marią Janion rozmawia Andrzej Bernat*, „Nowe Książki” 1991, nr 6, s. 1-4; tejże, *Zmierzch paradygmatu*, [w:] tejże, *Do Europy tak, ale z razem z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000, s. 27-28.

²⁷³ M. Janion, M. Żmigrodzka, dz. cyt., s. 24.

²⁷⁴ D. Kosiński, *Teatra polskie. Rok katastrofy...*, s. 120. Autor nawiązuje tutaj do terminu *spectators* Augusta Boala.

²⁷⁵ G. F. W. Hegel, *Fenomenologia ducha*, t. 2, przeł. A. Landman, Warszawa 1965, s. 7.

wielkiej skali, które w swej całości oglądane być mogą jedynie na scenie medialnej [...] widzowie biorący bezpośrednio udział w wydarzeniach [...] oglądając dany performans, sami są zarazem oglądani i pokazywani”²⁷⁶. Idąc zatem niejako za współczesnymi teoriami z pogranicza antropologii widowisk, Koehler dzięki zastosowaniu obrazowania filmowego pokazuje także jego nowoczesne mediatyzacje, których korzenie tkwią w mitach, baśniach i legendach²⁷⁷. Spektakl wielkiego pogrzebu narodowego przywódcy staje się zgodnie z teorią Daniela Dayana i Elihu Katza wydarzeniem medialnym – ceremonią „Koronacji”, „mającej w sobie coś ze stylistyki uroczystości królewskich”, będącej zaś w istocie tryumfalną „paradą”²⁷⁸. W tym sensie oprawa telewizyjna (i nie tylko) wawelskiego *requiem* przypominała tę, która towarzyszyła pogrzebom Johna Kennedy’ego²⁷⁹, później zaś Jana Pawła II. Zastosowana w wierszu technika filmowa uwidacznia coś jeszcze. Odtwarzając mit, ukazuje jednocześnie mechanizm jego powstawania, „pozateatralnej teatralizacji”²⁸⁰. Dzięki wielości podmiotów oraz kontrapunktowej grze planów Koehler sugeruje, że krakowski Rynek Główny to przestrzeń poliwalentna – rzeczywista dla uczestników pogrzebu prezydentostwa Kaczyńskich oraz zapośredniczona dla widzów telewizyjnej transmisji. Okazuje się zatem, iż „oprawienie wielkich wydarzeń w ramy – w istocie swej domowego – małego ekranu oraz to niby-zaproszenie do «bycia tam» osłabia realność faktów, miniaturyzuje je, przyozdabia baśniową lub romansową formą narracji i wymaga od nas zawieszenia nieufności”²⁸¹, gdyż „wokół odbiornika pojawia się aureola, a sposób oglądania telewizji ulega całkowitej przemianie”²⁸². Mitologizacja łączy się zatem w wierszu z demitologizacją, a siły te Koehler traktuje jako nierozdzielne, uwikłane w nieprzekraczalne aporie, zawieszony pomiędzy spontanicznością realizacji a zapośredniczoną w tekstach kultury oraz w medialnym anturazie konstrukcją.

²⁷⁶ D. Kosiński, *Teatra polskie. Rok katastrofy...*, s. 120.

²⁷⁷ D. Dayan, E. Katz, *Wydarzenie medialne. Historia transmitowana na żywo*, przeł. A. Sawisz, wstęp W. Godzic, Warszawa 2008, s. 73. Zob. też Ł. Michoń, *O żalobie narodowej jako wydarzeniu medialnym*, „Tematy z Szewskiej” 2014, nr 2 (12), s. 52-59; Ł. Michoń, I. Morozow, *Scenariusz filmu: „Żaloby narodowej nie było”*, „Tematy z Szewskiej” 2014, nr 2 (12), s. 60-74;

²⁷⁸ Tamże, s. 71.

²⁷⁹ Tamże.

²⁸⁰ M. Janion, *Czas formy otwartej*, Warszawa 1984, s. 127-131.

²⁸¹ D. Dayan, E. Katz, dz. cyt., s. 75.

²⁸² Tamże, s. 39.

Korzystając z imaginariów Mickiewiczowskiego, wraca do krytycznych reinterpretacji w duchu Wyspiańskiego, miast gotowych formuł proponuje zapis zjawiania się pewnych form. Pobrzmiwają zresztą tutaj i twierdzenia Maurycego Mochnackiego o dziejach jako o „nigdy nieprzerwanym procesie **uobecniania się** samemu sobie”²⁸³. Przeszłość historyczna w literaturze ujawnia „**czucie** samego siebie w całym przestworze rodowego bytu; tak żeby za każdym uderzeniem pulsu, w każdym nieledwie tchnieniu tego życia, wywijają się z zapadłej niepamięci minione, zatracone jestestwo”²⁸⁴. Do rangi symbolu urasta zatem obecność na krakowskim Rynku Głównym sędziwego AK-owca – reprezentanta rycerskich tradycji pokolenia II RP, a i samo miejsce przywołuje scenę narodowego teatru, na której niegdyś Zygmunt Stary przyjmował hołd pruski, później zaś Tadeusz Kościuszko składał przysięgę w trakcie insurekcji. Myśl tę uobecnia w Koehlerowych wierszach technika palimpsestu. Bohaterów – niczym postaci z *Wesela* – trawia zatem niepokojące, czasem zaś wzniosłe wizje narodowej przeszłości („Plutony egzekucyjne / Kompanie honorowe”), za którymi kryje się tradycja dramatu romantycznego. Za Norwidem więc powtarza poeta-sprawozdawca „Przeszłość – jest to dziś, tylko cokolwiek dalej”²⁸⁵, gdyż zgodnie z mniemaniem wieszczów „«My jesteśmy żyjącą historią»”²⁸⁶. A skoro tak, skoro kształtujemy je *hic et nunc*, wciąż się wraz z nimi stajemy, ponieważ dzieje to „ludzka forma twórczości i podstawowa, a niekiedy jedyna forma samowiedzy”²⁸⁷. Nie są one jednak nigdy instancją ostateczną:

[...]

Więc dłoń ściskam w pięść, bo inny sens mojego życia jest,
I inny rzeczy bieg, nie to co tu, nie tak, nie ja, klucznikiem
Jestem, mam zamek, mam klucz.

Co dzieje się, wyciąga ręce do tego tu trwania.
Czy ono o nim coś wie? Dlaczego potrzebuje mnie.
Biegający w błyskach bomb dostrzegą to i zrozumieją śmierć
I lęk. Tak wejdą w bycia bieg.

(*Martin Heidegger przepowiada Wielką Rzeszę*, OC 266)

²⁸³ Cyt. za: M. Janion, M. Żmigrodzka, dz. cyt., s. 24.

²⁸⁴ Tamże.

²⁸⁵ C. K. Norwid, *Przeszłość*, [w:] tegoż, *Poezja i dobroć...*, s. 630.

²⁸⁶ M. Janion, M. Żmigrodzka, dz. cyt., s. 191.

²⁸⁷ M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 46.

Historia ma charakter obiektywny, zaś człowiek „podlega działaniu sił od siebie niezależnych, okoliczności narzuconych, presji Opatrzności [...]”²⁸⁸. Dlatego protagonistów niepokoją powracające obsesyjnie pytania „polskiego Don Kichota”, a zarazem Gustawa-Konrada, takie jak: „czy w ogóle istnieje? A jeśli istnieje, to dla kogo istnieje i przez kogo powołane zostało jego istnienie?”²⁸⁹. Ujawniają się one z całą mocą zwłaszcza w momentach dziejowych tragedii, kiedy to dochodzą do głosu dwie podstawowe kategorie myśli romantycznej – „wolność” i „konieczność”, a więc „kwestia stosunku tego, co boskie, do tego, co ludzkie, transcendencji do immanencji, podmiotu do przedmiotu, historii do Boga, indywidualności do bezosobowego ducha dziejów”²⁹⁰. Czy bohaterowie rzeczywiście w takiego ducha wierzą jest rzeczą raczej sporną, niemniej nie sposób pominąć, że takie refleksje niemal stale im towarzyszą. Stąd nie tylko dwoistość ontologiczna postaci Cervantesa patronuje wspólnocie kwietnia 2010 roku. W tle widoczna jest także mara Hamleta, którego „zagadką” według Wyspiańskiego okazuje się „to, co jest w Polsce do myślenia”²⁹¹. Z tradycji autora *Wesela* pochodzi niejako w Koehlerowej wizji palimpsestowa „idea teatru labiryntu”, która zakłada „konieczność aktywnego udziału wszystkich uczestników procesu artystycznego (w tym także widzów) w trudzie każdorazowego «przewalczenia myślą» wielkich dzieł, tak by mogły one służyć jako narzędzie analizy sytuacji egzystencjalnej i historycznej”²⁹². Atmosfera ciągłego „przewalczania myślą” literackich kodów panuje w *Odpowiedzi* niepodzielnie. Trud ów ma nie tylko walory kompensacyjne, włączające smoleńskie *requiem* w ciąg polskich kodów heroiczych, czyniąc katastrofę rządowego tupolewa czymś „na miarę” mitu, lecz właśnie na narodowym i na myśleniu narodu się zasadza. Spoza rzeczywistości widzialnej przeziera zatem druga przestrzeń, domena walki myśli, psychomachii duchów toczących zawody o polską duszę, a więc o przyszłość dziedzictwa *Dziadów* drezdeńskich w kolejnych dekadach XXI wieku. Agonowi temu patronują – a jakże! – strofy Prologu arcydramatu:

²⁸⁸ Tamże.

²⁸⁹ Sz. Wróbel, *Don Kichote w krainie uogólnionej psychopatologii*, „Kultura Liberalna” 2013, nr 224, <https://kulturaliberalna.pl/2013/04/23/#2> (dostęp: 30.12.2020).

²⁹⁰ M. Janion, *Gorączka romantyczna...*, s. 46.

²⁹¹ S. Wyspiański, *Hamlet*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 13, red. L. Płoszewski, S. Góra, A. Łempicka, J. Skórnicki, Z. Skrzatowa, Kraków 1961, s. 99.

²⁹² D. Kosiński, *Teatra polskie. Rok katastrofy...*, s. 159.

Człowieku! gdybyś wiedział, jaka twoja władza!
Kiedy myśl w twojej głowie, jako iskra w chmurze,
Zabłyśnie niewidzialna, obłoki zgromadzą,
I tworzy deszcz rodzajny lub gromy i burze;
Gdybyś wiedział, że ledwie jedną myśl rozniecisz,
Już czekają w milczeniu, jak gromu żywioły,
Tak czekają twej myśli – szatan i anioły:
Czy ty w piekło uderzysz, czy w niebo zaświecisz;
A ty jak obłok górny, ale błędny, pałasz
I sam nie wiesz, gdzie lecisz, sam nie wiesz, co zdziałasz.
Ludzie! każdy z was mógłby, samotny, więziony,
Myślą i wiarą zwałać i podźwigać trony²⁹³.

Sensem historii jest „nieskończone spełnianie się wolności w dziejach”²⁹⁴. Włączona w ów trud *Odpowiedź* wpisuje się w ciąg inicjacji prowadzących do uznania „Chrystusa za herosa wieków, za jedyny model autentycznego i pełnego heroizmu”²⁹⁵. Stąd w wierszu pojawia się adoracja Najświętszego Sakramentu w czasie monumentalnej mszy pogrzebowej *Requiem* za prezydentostwo Kaczyńskich, a także modlitwa rozpoczynająca się słowami „My, Panie, niepokorne Twoje dzieci w tłumie...”. Wizja ta znajdzie dopełnienie w pasjonizmie poematu *Niektóre wiersze z cyklu „Niepodległość”* – kulminacji Koehlerowskiego dramatu narodowego lat 2000 – 2019. Jej celem – podobnie jak w *Dziadach*, *Kordianie* i *Nie-Boskiej Komedii* – jest

zrodzenie się postawy chrześcijańskiego bohaterstwa dziejowego. W planie symbolicznym chodzi zarówno o śmierć egoistycznego „ja”, interioryzację Chrystusa i zmartwychwstanie w Chrystusie (Polska – czterdzieści-i-cztery), jak też o powtórne narodziny w Chrystusie [...]²⁹⁶.

Nie przypadkiem poemat *Niektóre wiersze z cyklu „Niepodległość”* rozpoczyna zapisany kursywą sonet-motto pisany jako bożonarodzeniowa pieśń pochwalna. W pierwszych słowach czytamy zatem: „*Hosanna! Narodził się! Narodził się! / Pan bitych; pan zdradzonych*”, w ostatnich zaś Jezusa określa się mianem „*Pantokrator*”

²⁹³ A. Mickiewicz, *Dziady część III...*, s. 129, w. 144-155.

²⁹⁴ M. Janion, *Gorączka romantyczna...*, s. 46.

²⁹⁵ M. Masłowski, dz. cyt., s. 241.

²⁹⁶ Tamże, s. 242.

(****Hosanna!*, OC 337), a zatem Wszechwładca. Z kolei w finałowych strofach ostatniego wiersza powstałego pod wpływem katastrofy smoleńskiej pobrzmiewają nuty biblijnego hymnu, w którym podmiot prosi o śmierć, która jest jedyną drogą do spotkania z Chrystusem:

Orszaku znad pól, mokradel
Z zatrutych studni wyschłych
Żrenic, piwnic, zakurzonych szop
Przyjdź, ach przyjdź

Nadejdź zagadko ostatnia
Przyjdź pocałunku, przywitaj
Wysokie wzgórza, pokłoń się
Pęczniejącej pełni.
Hosanna, hosanna, pean.

kwiecień 2010

(OC 349)

Ugruntowany w okresie 1993 – 1998 chrystocentryzm, w XXI wieku poczyną obejmować już nie tylko płaszczyznę liryczną, lecz także zbiorową. Ten rozwój poetyckiej filozofii przebiega zgodnie z logiką apostołską. Oto bowiem bohater przemieniwszy się dzięki łasce w tomie *Na krańcu długiego pola* (1998) staje się medium wielu głosów, które stara się wprowadzić na drogę nawrócenia. W sensie istotnym *Odpowiedź* zapisuje scenariusz drezdeńskich *Dziadów* na Krakowskim Przedmieściu, gdzie „życie – bez teatru – wystawiło spektakl, który grał się sam”²⁹⁷; gdzie przez kilka miesięcy po katastrofie „bezwiednie” „inscenizowano metaforę”; gdzie „zderzyły się dwa przeciwstawne żywioły polskiej historii: siły powagi i niepowagi, bytu i nie-bytu, roszczenia do formy i bezkształtnej miazgi”²⁹⁸. Ta psychomachia znajduje swoje odzwierciedlenie w wierszowych antynomiach:

[...] rachunek

Narodowego sumienia: to jest

²⁹⁷ D. Siwicka, *Nasze widowisko – Dziady*, [w:] *Dziady nasze mają to szczególnie... Studia i szkice współczesne o dramacie Adama Mickiewicza*, red. E. Hoffman-Piotrowska, A. Fabianowski, Warszawa 2013, s. 204.

²⁹⁸ D. Karłowicz, *Dziady na Krakowskim*, [w:] tegoż, *Teby – Smoleńsk – Warszawa. O złudzeniu nietragiczności polityki*, Warszawa 2020, s. 81. Pierwodruk: (wraz z M. A. Cichockim) „Teologia Polityczna” 2012, nr 6, s. 5-8.

Rachuba zranień i krzywd, estetyczny

Bezląd i żaloszny patos,

Zbiór wynaturzeń.

[...]

(OC 334)

Choć w wierszu nie padają konkretne nazwiska, można domyślać się, że symbolika pasyjno-rezurekcyjna włącza ofiary katastrofy smoleńskiej w grono partyzantów prawdy, w szereg Koehlerowych bohaterów gotowych ponieść śmierć dla świata na drodze uchrystusowania.

Plutony egzekucyjne

Kompanie honorowe

I salwy armatnie,

I przeraźliwy krzyk.

I mamrotanie przez

Łzy: O nie zapomnij

O mnie; nie zapomnij

O mnie; nie zapomnij

O mnie, pamiętaj o mnie,

Za nami się módl.

Jakże ja mam zapomnieć o tobie,

Jeśli zapomnę o was, czy zapomnę,

Nie zapomnę, jakże zapomnieć,

Pamiętam widzę słyszę jestem.

W samym sercu jestem.

Zamieszkałem już.

I nie otworzy się grób

Bo i nie zamknął się grób.

Otwarto najcięższe z wrót.

Jesteśmy w Polsce już.

W Polsce jesteśmy znów.

(OC 335)

Bycie „w Polsce znów” wiąże się z reaktywacją Mickiewiczowskiego programu „chrześcijaństwa społecznego, wracającego ludziom utracone dostojeństwo ich natury i zobowiązującego do zmieniania znieprawionego świata w świat tworzony rękami

naśladowców Chrystusa”²⁹⁹. Koehlerowa koda zawiera także pragnienie restytucji poezji dziejów, poetyckie wyznanie wiary w literaturę zdolną „opiewać społeczne wypadki”, choć „Zamiast mitologii są naoczne świadki”³⁰⁰ – jak pamiętamy ze sceny *Salon warszawski z Dziadów* części III. Fraza „otwarto najcięższe z wrót” oznacza przeto włączenie spisywanych „na gorąco” wydarzeń w rzeczywistość panhistoryczną, beczasową³⁰¹, która *in statu nascendi* przeistacza się w mit rozumiany jako archetypowa sekwencja zdarzeń³⁰², opowieść parenetyczna tworząca wspólnotę i wiodąca ją w „święty czas” jedności³⁰³. W nim zaś cierpienie i ofiara poniesiona przez dziewięćdziesięciu sześciu zyskuje rangę uniwersalną, chrześcijańską, bowiem mówi, że wśród nich mógł być „każdy z nas”, zgodnie z romantyczną ideą demokratyzacji bohaterstwa³⁰⁴. Warunkiem życia zbiorowości jest zatem aktualność wawelskiego Akropolis jako punktu odniesienia dla postaw egzystencjalnych, nośność romantycznego paradygmatu jako afirmatywnie albo krytycznie pojętego wzorca³⁰⁵, zasadniczej osi sporów ideowych, bez których nie byłibyśmy „w Polsce znów”. Dla wielu Koehlerowych „partyzantów prawdy” katastrofa smoleńska kończy zatem czas ponowoczesnej inercji, kryzysu tożsamości chrześcijańskiej, zaniku wiary w konieczność obrony suwerennego państwa w dobie europejskich tendencji federacyjnych, globalizacji oraz wątpliwości co do metafizycznego uzasadnienia istnienia polskiej wspólnoty politycznej (*Trzecia część, Porwanie Europy*):

Kiedy słońce hostii
Zaszło nad narodem,
Kiedy sukienki przenicowali
Racjonalnymi wywody,
Kiedy roczniki statystyczne

²⁹⁹ A. Witkowska, *Mickiewicz...*, s. 99.

³⁰⁰ A. Mickiewicz, *Dziady część III...*, s. 203, w. 194-195.

³⁰¹ Zob. K. Czech, *Mityzacja katastrofy smoleńskiej w filmie Antoniego Krauzego i poezji smoleńskiej jako funkcja pamięci zbiorowej*, „Er(r)go. Teoria, literatura, kultura” 2020, nr 1 (40), s. 157.

³⁰² C. Lévi-Strauss, *Struktura mitów*, przeł. K. Pomian, [w:] *Świat człowieka – świat kultury. Antologia tekstów klasycznej antropologii*, red. E. Nowicka, M. Głowacka-Grajper, Warszawa 2009, s. 755-775.

³⁰³ V. Turner, *Od liminalności do liminoidalności w zabawie, przepływie i rytuale*, [w:] tegoż, *Od rytuału do teatru*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005, s. 92-93.

³⁰⁴ M. Janion, M. Żmigrodzka, dz. cyt., s. 190.

³⁰⁵ Por. J. Ławski, *Symplifikat. Kartka z dziejów Mickiewiczowskiego mesjanizmu*, [w:] *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009, s. 330.

Podmienili za żywoty świętych
Kiedy załopotwały gwieździste
Sztandary.

(*God's playground. A historical outline for the beginners*, OC 285)

W takiej optyce opisana w *Odpowiedzi* żałoba narodowa jest ekstraordynaryjnym czasem ponownego symbolicznego zamieszkania na Wawelu, a więc w samej w historii, odwrotem od milczenia „Wielkiej Mowy” (*Fukuyama's song*, OC 284) doby Fukuyamowskiej. Janion pisała o niej następująco:

kres historii oznacza również kres kultury. Koniec historii to kompletna demitologizacja społeczeństw. Zajęte tworzeniem dobrobytu materialnego, nie będą doświadczały pokus wyobraźni. Sam Fukuyama mówi o nadejściu „bardzo smutnej epoki”, w której będzie dominowała kalkulacja ekonomiczna oraz bezustanne rozwiązywanie problemów technicznych. Zabraknie, jego zdaniem, motywacji do twórczości, która uwiędnie w uściskach liberalnego technokratyzmu³⁰⁶.

Wygłos *Odpowiedzi* „W Polsce jesteśmy znów” oznacza więc powrót do tradycyjnie rycerskich, staropolskich wyobrażeń o Rzeczypospolitej jako *Rei Publicae Christianae*³⁰⁷, kiedy

Dzwony podzieliły dzień
Na części; jeszcze przed zmrokiem
Zaśpiewano chwałę Bogarodzicy.

Potem nauczono się walczyć
Z tym śpiewem na ustach.
Zadawać rany i umierać w
Pobożnym ładzie. Tłumaczyć
Kłęski, fetować zwycięstwa:
Aż zamieszkano w łańdach
Niebieskiej sukienki.

Oto widać ich na obrazie: tłoczących
Się w społecznym nieładzie
Pod rozsunięte, opiekuńcze poły.

(*God's playground...*, OC 284)

³⁰⁶ M. Janion, *Romantyzm blaknący*, „Dialog” 1993, nr 1-2, s. 152.

³⁰⁷ P. Subocz-Białek, I. Staroń, *Poza mapą. O „Nadberezyńcach” Floriana Czarnyszewicza*, Kraków 2020, s. 82.

Sonet graficzny jako hipoteza całości. Obrys struktury w *Niektórych wierszach* z cyklu „*Niepodległość*”³⁰⁸

Strategia polifoniczna sprawiła, że ideowe dopełnieniem *Odpowiedzi* zostało utrzymane w zupełnie innej poetyce. W *Od morza do morza* pomieścił Koehler *Niektóre wiersze z cyklu „Niepodległość”*³⁰⁹, w których, dzięki licznym aluzjom i elipsom, zawarł syntezę polskiego losu w jego heroicznej realizacji. Aktualność wpisana została w biblijno-barokową topikę życia jako bojowania, metafizycznej bitwy („Pan poluje! Przez las idzie / Tyraliera”, ****Pan poluje!*, OC 345). Sam zaś koncept jest tyleż starotestamentowy, co właśnie staropolski, wzięty chociażby ze słynnej *Pieśni o żubrze* Mikołaja Hussowskiego, a więc: „opowiedzieć o Królestwie Polskim za pomocą wiersza o tematyce myśliwskiej”³¹⁰. Choć Koehlerowskie obrazowanie jest w poemacie niewątpliwie katastroficzne, dość wspomnieć, że do głównych motywów należą: mgła, błoto, chmury czy też złowróżbny wiatr, to mottem cyklu uczyniono adwentową pieśń pochwalną.

Hosanna!

Narodził się! Narodził się

Pan bitych; pan zdradzonych,

Pan wyśmiewanych

Pan pokornych, pan wydanych

Pan kamienowanych i

Pan w krzyż odzianych; pan

niewinnych spiskowców

Pan mordowanych o świecie

Bez słowa, Pan oszukiwanych

Tysiącem słów

³⁰⁸ Niniejszy podrozdział stanowi rozszerzenie interpretacji zawartej w szkicu „*Dalej niż lęk*”. *Forma wobec Niewyraźnego w „Niektórych wierszach z cyklu «Niepodległość»” Krzysztofa Koehlera*, [w:] *Obrazy Boga w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Przełom XX i XXI wieku*, [Biblioteka Pana Cogito], red. E. Goczał, J.M. Ruszar, D. Siwor, Bielsko-Biała 2019, s. 153-175.

³⁰⁹ Pierwodruk: Pierwodruk: „*Arcana*” 2011, nr 1 (97), s. 6-11.

³¹⁰ K. Koehler, *Żubr – polska sprawa! I nie chodzi bynajmniej o piwo*, [w:] tegoż, *Punkty krystalizacji...*, s. 74.

Pan przegranych
Wzgardzonych, wyszydzanych
Pantokrator

Ostatni tydzień Adwentu 2010
(****Hosanna!*, OC 337)

Niezależnie od ostatecznego wygłosu, *Niektóre wiersze...* to z pewnością *carmina dolorosa*, choć słyhać tu raczej szept albo krzyk, niżli śpiew („Z ustami w ziemi, / U wrót korzeni”, ****Zaciska się oblawa*, OC 346). Jak się domyślamy, rzecz dzieje się w symbolicznym Lesie Katyńskim, po trosze zaś w Herbertowym Lesie Ardeńskim, w którym na pamięć o Arkadii nakłada się katastrofa upiornego wieku XX:

złóż ręce tak by pamięć czerpać
umarłych imion wyschłe ziarno
więc znowu las: zwęglony obłok
czoło znaczone światłem czarnym
i tysiąc powiek zaciśniętych
wąsko na gałkach nieruchomych
drzewo z powietrzem przełamane
zdradzona wiara pustych schronów³¹¹

Koehlerowy Las jest jeszcze miejscem hiobowej psychomachii, pośród drzew odnajdujemy natomiast wyimek poematu o każdym ludzkim losie („Układamy haggady ludzkości”, ****Bo tam jest słońce*, OC 342), wreszcie zaś – szkic powieści historycznej, czy bardziej nawet historiozoficznej, jednocześnie jednak ramowy plan wielogłosowej biografii ducha, swoistej nad-bio-grafii o ambicjach epepeicznych („Nazwij historię te krzyki / We mgle”, ****Nawołują się w lesie duchy*, OC 340). Cykl jedenastu quasi-sonetów³¹² to misterium polskich dziejów, ujętych w ramy chrystoformizacji³¹³; palimpsest, w którym przecina się kilka osi horyzontalnych i wertykalnych: zbrodnia katyńska, oblawa na Żołnierzy Wyklętych, ale też wyklętych żołnierzy wszystkich

³¹¹ Z. Herbert, *Las Ardeński*, [w:] tegoż, *Wybór poezji...*, s. 55.

³¹² Określenia tego użył w swojej recenzji tomu A. Leszkiewicz. Zob. tegoż, *Od morza do morza* [recenzja], „Pressje” 2012, nr 30-31, s. 371.

³¹³ Więcej na temat uchrystusowienia w rozdz. II.

narodowych insurekcji („Nawołują się chłopcy w lesie / Nawołują się w lesie ci, / Co poginęli”, ****Nawołują się...*, OC 340). Uniwersalizująca soczewka synchronizuje plany odległych wydarzeń, aluzyjnie odwołuje się również do katastrofy smoleńskiej i powodzi, jaka miała miejsce w 2010 roku.

Pan poluje! Przez las idzie
Tyralliera; przeczesują każdą
Kępę drzew; hałas:
Krzyki, pohukiwania, kołowrotki

Oto jest droga do kresu:
Uporządkowany chaos
Mający cel (jakże cię wzrusza
Radosną żywością pochód strachu)

Jeśli uciekniesz
Przywita cię ołów.
Świt;

Pan poluje! Chmury
Ze świstem płyną
Nad błotnistą ziemią

(****Pan poluje!*, OC 345)

W tym miejscu wypada za *Słownikiem symboliki biblijnej* przytoczyć: „Przebiegłość i śmiertelna precyzja Boga jako myśliwego oddają Jego moc, królewską władzę oraz suwerenne panowanie nad wydarzeniami tego świata”³¹⁴. Metafizyczna, ale i dosłowna **oblawa**, będąca zarówno lejtmotywem, jak i **metakognitywną figurą ludzkiego losu**, kieruje uwagę czytelnika w stronę pytania *unde malum?* To także pytanie o rolę Boga w historii i wobec historii:

Bo tam jest słońce,
Upał, blask i wiatr,
Co przesypuje piasek
Wiecznych pustyń

³¹⁴ *Polowanie*, [w:] *Słownik symboliki biblijnej. Obrazy, symbole, motywy, metafory, środki stylistyczne i gatunki literackie w Piśmie Świętym*, red. L. Ryken, J. C. Wilhoit, T. Longman, przeł. Z. Kościuk, Warszawa 2010, s. 733.

A u nas błoto i cienie w lesie
I rowy pełne mętnej wody
I krowy porykujące zmierzchem
I szare, blade, niebo co nas pcha

Nad ten sam dół, w który zsuwamy się
Parami, pojedynczo, spychani przez
Tyfus, strzały, starość, wrzód

Układamy haggady ludzkości
Śpiewamy wysokie psalmy
Lecz ty nas prowadzisz przez ból

(****Bo tam jest słońce, OC 342*)

Pytanie o rolę Najwyższego w dziejach, choć ważne w całym cyklu, niezwykle dramatyczny wymiar zyskuje w epilogu:

Zaciska się oblawa,
Już siebie dostrzegają
Naganiacze, ręce im wznosi
Zwycięski gest;

Żdźbło trawy,
Kropla wody. Oddech:
Z ustami w ziemi,
U wrót korzeni.

Po biegu. Po ucieczce.
Dalej niż lęk. Mech,
Rozpadające się liście.

Grudka błota. Powiedz jej,
Powiedz: Jeszcze Polska
Powiedz: Skończyło się

(****Zaciska się oblawa, OC 346*)

W nowszych polskich narracjach bohaterskich obława jednoznacznie kojarzy się z symboliką wilka-partyzanta. Takie utożsamienie jest wynikiem popularności przede wszystkim dwóch utworów: cyklu *Obława* Jacka Kaczmarskiego i *Wilków* Zbigniewa Herberta. Z tej konwencji korzysta również Koehler w przytoczonym sonecie. Wiersz cechuje symultaniczność niesynonimicznych asocjacji. Zarówno niepewność, jak i warstwowość opisywanego współgra z rwaną frazą toku przerzutniowo-wyliczeniowego. Kompozycja została oparta na porządku zstępującym, który znamionuje zmianę ogniskowej soczewki obrazowania od ogółu do szczegółu. Co więcej, postrzeganie szczegółu także jest wielofazowe, odzwierciedla bowiem zaburzenia percepcji towarzyszące agonii. Począwszy od drugiej strofy oko poetyckiej kamery wykonuje drobiazgową operację schodzenia w głąb, która co do zasady odwołuje się do techniki palimpsestu-*Erinnerung*. Oscylując pomiędzy detalem (źdźbło trawy, mech, liście) a perspektywą mikro (kropla wody) poeta podkreśla niepewność sytuacji badacza. Ten, kto dokonuje ekshumacji nieuchronnie narusza intymną granicę śmierci pojedynczego człowieka, którą znamionuje sugestywne obrazowe połączenie: „Oddech: / Z ustami w ziemi / U wrót korzeni”. Stłumiony oddech konającego, pogrzebanego żywcem człowieka okazuje się ostatnim aktem narracji bohaterskiej. W tym sensie owa uosobiona Historia³¹⁵ jawi się jako nieustanna repetycja śmierci i cierpienia, proces cyklicznego odkładania się materii organicznej i kulturowej, wreszcie zaś *mater dolorosa*. Nawet jednak w agonii w świeżo wykopanym grobie najważniejsze wydaje się słowo będące odbiciem Logosu („Powiedz jej / Powiedz: Jeszcze Polska”). Groźniejsza od śmierci jest tylko afazja, porażka w pokoleniowej sztafecie („Po biegu”) niosących słowa wiary w Boga i w polskość „Dalej niż lęk”. Metafora życia jako walki w wyścigu to refleks passusu świętego Pawła: „W dobrych zawodach wystąpiłem, bieg ukończyłem, wiarę ustrzegłem” (2 Tm 4, 7)³¹⁶. Wątek pasjonistyczny przybiera pełny wymiar w wygłosowym „Skończyło się” – nawiązującym do Chrystusowego „wykonało się” (J 9, 30; greckie τετέλεσται – *telestai*, łacińskie *consumatum est*). Parafraza szóstego słowa z Krzyża daje nadzieję na eschatologiczne zwycięstwo tym, którzy podążając za Ewangelią giną w obronie ojczyzny i zgodnie z romantycznym wzorem księcia Józefa

³¹⁵ Radosław Wiśniewski, nie tylko w kontekście obecnej w tomie personifikacji Historii, zauważa między innymi: „Kiedy czyta się te wiersze, staje się twarzą w twarz wobec spraw i rzeczy, których nie wypada zapisywać z małej litery, a zarazem nie wypada o nich nie pisać w ogóle. To marginesy dawnego patosu, co do którego trwają spory, czy jeszcze jest w poezji możliwy”. Zob. tegoż, dz. cyt., s. 116.

³¹⁶ Przekład BT.

Poniatowskiego stają się „bohaterami żalobnymi”³¹⁷. W ich biograficznej legendzie specjalną rolę odgrywa moment śmierci – „chwila próby – sprawdzian wielkości człowieka i bronionych przezeń wartości, a jednocześnie przesłanka jego moralnego zwycięstwa”³¹⁸. Warto dodać, że ostatnia strofa wiersza Koehlera to swego rodzaju fragmentu utworu Jana Polkowskiego:

Powiedz wolno jeszcze raz –
Jeszcze Polska nie zginęła –

słowo po słowie,
podejdz, okaleczony,
wespzyj mnie
pustko³¹⁹

U obu autorów szczególna nauka mówienia w przededniu katastrofy wiąże się z „**etosem mniejszościowym**”. U Koehlera refleksem postawy Herbertowskiej, zapośredniczonej w tym wypadku w *Panu Tadeuszu* są programowe słowa z tomu *Partyzant prawdy*: „widzę i opisuję / wiernie: / oddaję dług” (***)*Ludzie na burej*, OC 147). Nakaz wierności wiąże się jednak nie z mimetycznym odwzorowaniem rzeczywistości, z epickim realizmem szczegółu, lecz z określonymi postulatami etycznymi, jakie pełnić winna literatura, a zwłaszcza mowa wiązana. Poeta jest tutaj nie tylko lirykiem, ale również kronikarzem i depozytariuszem jednostkowej i narodowej tożsamości, rodzimego krajobrazu, mitu Domu-Ojczyzny. Dlatego też w przywołanym wierszu mowa o „długu” wierności wobec „małych bohaterów”, jak ich nazywa Wojciech Kudyba w *Mejlu do Krzysztofa Koehlera (o mniejszości)*³²⁰. W cytowanym utworze to „Ludzie na burej / ziemi [...]” i „Zające osaczone / otwartością pól” (OC 147). Autorowi *Nieudanej pielgrzymki* „małych bohaterów” pozwala dostrzec specyficzne ustawienie poetyckiego głosu i soczewki obrazowania. Kudyba określa je następująco: „«spojrzenie z dołu» sprawia, że [poeta] bardzo wyraźnie zarysowuje swoisty mniejszościowy etos,

³¹⁷ M. Janion, M. Żmigrodzka, dz. cyt., s. 292.

³¹⁸ Tamże.

³¹⁹ J. Polkowski, ****Rozumiem wszystko, słowo po słowie...*, [w:] tegoż, *Gdy Bóg się waha. Poezje 1977-2017*, red. J. M. Ruszar, Kraków 2017, s. 13.

³²⁰ W. Kudyba, *Mejl do Krzysztofa Koehlera...*, s. 110.

projekt społecznych zachowań w warunkach kryzysowych. Jego istotną częścią jest doświadczenie opresji czy nawet klęski³²¹. Dalej zaś czytamy:

Historia nie jest u ciebie pasmem zwycięstw, lecz błędzeniem. Piszesz przecież: „nazwij historią te krzyki / We mgle” [...]. Ostatnie słowo nie należy jednak u Ciebie do Historii. Ona nie jest całym naszym światem. Przegrana w historii może stać się zwycięstwem w obszarze tego, co ponad nią – w sferze duchowości. Tak mniej więcej wygląda fundament owego „mniejszościowego etosu”, który zbudowany jest z nakazów wierności najprostszym ludzkim powinnościom. Mój debiutancki tom wierszy miał tytuł *Wierność w malej rzeczy*, Ci wszyscy twoi „mali bohaterowie” są mi bardzo bliscy – „biedni ludzie”, mniej lub bardziej przegrani, z jakimś najprostszym przekonaniem, że „musimy biec” [...]. To awers „etosu mniejszości” – jego rewersem jest [...] imperatyw nieufności wobec mainstreamu tak silny m. in. u Marcina Świetlickiego³²².

Współlistnienie często krańcowo odmiennych postaw wpisuje się w barokową tradycję sonetu będącego „małym dramatem”. Takim mianem Jan Błoński określił wielogłosową kompozycję *Rytmów* Mikołaja Sępa Szarzyńskiego³²³. W *Niektórych wierszach z cyklu „Niepodległość”* polifonia polega niejednokrotnie na „rozszczerpieniu lirycznego bohatera na (pozornie) neutralny i obiektywny «głos» i na «aktora»” oraz na „podwojeniu słuchacza: [...] sonet zaadresowany jest raz do wszystkich, raz do Boga”³²⁴. Efekt ów wzmocniony zostaje jeszcze za pomocą zewnętrznego kształtu wiersza, odwołującego się do poezji wizualnej, a także dzięki retoryczności wypowiedzi rozpisanej na tekst główny oraz didaskalia w licznych parentezach. Zresztą pytanie retoryczne to również istotniejszy środek metaliteracki:

Jaką ziemię, na Boga,
Zamieszkuje? Gest
Jest jego sztolnią
Gest jest

Jego sednem,
Gest jest –

³²¹ Tamże.

³²² Tamże.

³²³ J. Błoński, *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*, Kraków 1967, s. 163.

³²⁴ Tamże, s. 167

On jest

Gest

Gest – relik

Gest – relief

Gest – skamielina

Gest

Odcisk

Powietrza

(****Jaką ziemię, na Boga*, OC 339)

Sonet jest tutaj graficzny w podwójnym sensie. Wersyfikacja nie wynika z realizacji określonego schematu kompozycyjnego. Przeciwnie, delimitacja ma po części charakter wolny i emocyjny, zaś podział stroficzny nawiązuje do sonetowego hipotekstu jedynie na poziomie wizualnym. Przypomina więc „restytucję ewokatywną formy” albo jej reminiscencję³²⁵, ponieważ dwie strofy czterowersowe i dwie trójwersowe stanowią wyłącznie „obrys” konwencjonalnej struktury³²⁶. Piotr Michałowski używa tutaj pojęcia „mimetyzm graficzny”³²⁷. Pomimo że wciąż mamy do czynienia z sonetem, jego jedynie graficzna motywacja, sprawia, iż „Konstrukcja wersyfikacyjna jest teraz hipotezą nowej metryki, czymś indywidualnym i problematycznym”, a jednak „wcale nie grafika służy tutaj stylistyce, lecz odwrotnie, operacje stylistyczne zaczynają pracować na rzecz efektu wersyfikacyjnego. Uzasadniają rację bytu tej właśnie – takiej właśnie – konfiguracji wersów³²⁸. Taką naturę wiersza wolnego podkreślał Edward Balcerzan i coś z owej natury w Koehlerowym sonecie-nie-sonecie z pewnością przetrwało, w jego arbitralnej, *ad hoc* konstruowanej normie. Z powodu redukcji formalnej, która zbliża omawiany utwór do miniatury poetyckiej, wizualność właśnie staje się istotniejszym walorem kompozycyjnym. Układ graficzny przypomina w tym wypadku kształt

³²⁵ S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 90-91.

³²⁶ P. Michałowski, *Z nowszych dziejów sonetu*, [w:] tegoż, *Głosy, formy, światy...*, s. 124. Zob. Z. Guty, *Sonet w poezji polskiej po 1956 roku*, Lublin 2017, s. 157-158.

³²⁷ Tamże, s. 124.

³²⁸ E. Balcerzan, *Badania wersologiczne a komunikacja literacka*, [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1976, s. 356.

klepsydry³²⁹. Jednakże realizacja wzorca jest niepełna. Coraz krótsze wersy kwadryn wpisane zostały w figurę odwróconego trójkąta, zaś specyficzna logika u-bywania prowadzi aż do jednowyrazowego wersetu – „Gest”. Aby w drugiej części sonetu dopełnić klepsydrowy kształt Koehler winien konsekwentnie wydłużać kolejne linijki, każdorazowo o jedną albo dwie sylaby, tak, aby możliwie w wygłosie uzyskać miarę zbliżoną do długości incipitu. Tak się jednak nie dzieje. Pierwsza tercyna przypomina trapez albo trójkąt ze ściętym wierzchołkiem, bowiem nieznacznie dłuższy jest jedynie wers ostatni.

Gest – relik
Gest – relief
Gest – skamielina

Dla Koehlera jako badacza pism Stanisława Orzechowskiego geometria musiała mieć szczególne znaczenie w kontekście przedstawienia idei polskiej. W 1563 roku Orichovius ujmuje bowiem Rzeczypospolitą jako figurę *quincunsa* – ostrosłupa o podstawie czworokąta³³⁰. Oczywiście w cytowanym sonecie trudno mówić o bezpośredniej inspiracji akurat poglądami Orzechowskiego, niemniej sam sarmacki konceptyzm z pewnością nieobcy jest autorowi *Partyzanta prawdy*.

Finalna strofa, rozpoczyna się monosylabą, przez co wyraźnie kontrastuje z poprzedzającym trójwsem. Graficzna niekonsekwencja okazuje się w istocie czynnikiem konstytuującym sensy naddane, stając się swoistą składnią niepewności, rozwijającą inicjalne pytanie: „Jaką ziemię, na Boga, / Zamieszkuje? Gest”. Co ważne, leksem „gest” pojawia się aż sześciokrotnie w nagłosie, natomiast raz występuje jako samodzielny, najkrótszy wers, dodatkowo umieszczony w połowie utworu. Taka delimitacja niewątpliwie wpływa nie tylko na prozodię wiersza, ale również organizuje jego kształt wizualny. Zwłaszcza czteroczłonowa anafora, począwszy od ostatniej linijki drugiego czterowiersza, aż do nagłosu końcowej tercyny, tworzy wyraźną oś wertykalną.

³²⁹ Kompozycję barokowych z ducha *carmen figuratum* w poezji Koehlera szerzej omawia Elżbieta Dąbrowska. Zob. teŹe, *Teksty w ruchu. Powroty baroku w polskiej poezji współczesnej*, Opole 2001, s. 326-330.

³³⁰ K. Koehler, *Misja Polski*, „Teologia Polityczna” 2006-2007, nr 4, s. 266.

Gest

Gest – relik

Gest – relief

Gest – skamielina

Gest

Ciekawy pod względem graficznym jest trójwers, stanowiący eliptyczną enumerację, w której „gest” utożsamia się za pomocą myślnika kolejno z „relikt[em]”, „relief[em]” i „skamielin[ą]”. Koehler połączył dwie kluczowe perspektywy: pionową (anafory) oraz poziomą (myślnika), tym samym zaś zastosował kompozycję krzyżową, która na poziomie wyższych całości znaczeniowych odsyła oczywiście do Krzyża Chrystusowego. Zresztą już obrazy przywołane w wierszu „krzyżują się” w specyficzny sposób. Tutaj oś horyzontalną wyznacza sztolnia, zaś wertykalną – relief. Z kolei synteza przytoczonych wyobrażeń daje w efekcie wyrazistą antytezę – „Gest / Odcisk / Powietrza”, którą również można traktować jako pseudonimizację Boga, ściślej zaś – Boskiego Tchnienia, Ducha Świętego. Jednak najbardziej sugestywną aluzję dotyczącą Stwórcy stanowi biblijny kryptocytat umieszczony nie bez przyczyny dokładnie w połowie wiersza. „On jest” przywodzi bowiem na myśl starotestamentowy imię samego Boga – „Jestem, który Jestem”.

Specyficzną meliczność opartą na monotonnych aliteracjach i współbrzmieniach daje się wytłumaczyć sferą wyobrazeniową, do której Koehler silnie nawiązuje. Mowa o przekształceniu toposu Boga Rzemieślnika (*Deus Faber*), jak również występującym z nim w ścisłym związku motywie poety-rzemieślnika. W takiej perspektywie inicjalne pytanie „Jaką ziemię, na Boga, / Zamieszkuje?” można rozumieć nie tylko jako sugestywny wstęp retoryczny, ale również traktować jako wypowiedź metaliteracką. Ciąg leksemów „ziemia – sztolnia – relik – skamielina – odcisk” odsyła wyraźnie do mitu głębi, stanowiącego amplifikację mitu tellurycznego. Pisanie jawi się – podobnie jak w cytowanym już programowym haśle słownika *Palus sarmatica* – jako wydobywanie istotnego w jakiejś archetypicznej kopalni sensu, orficka podróż w głąb ziemi. Jednakże wierszowy Orfeusz nie jest śpiewakiem, lecz niejako górnikiem, tudzież **archeologiem**. Miast rozbudowanej melicznej frazy, wystukuje jedynie miarowy rytm.

Zatem w jakiej mierze sonet pozostaje gotowym artefaktem, a w jakiej dynamicznym szkicem? Poetyka skrótowej enumeracji sprawia, że utwór został sprowadzony jedynie do konturu jakiegoś innego, nieistniejącego wiersza. Tym samym

dzieło problematyzujące gest samo staje się gestem odległej, kanonicznej formy. Radosław Wiśniewski recenzując w 2012 roku tom na łamach „Odry” pisał zatem następująco:

To nieporządek właściwy dla apokryfu, dopisków na marginesie dzieła kanonicznego. Ten, który dopisuje, zdaje sobie sprawę, że nie ma do napisania nic znaczącego, gdyż wszystko już zostało wypowiedziane, dopełnione, objawione, a jednak wewnętrzny głos, dotkliwy świat widzialny – każe wydać z siebie głos, choćby był on tylko pogłosem tego pierwszego Słowa, pierwszego Gestu. Bo w poezji Koehlera wraca do łaski gest (na przykład gest opowiedzenia się po stronie) jako afirmacja istnienia. [...] Gest ratuje dzieło stworzenia, które jest otwarte, domaga się ciągłego podtrzymywania ze strony człowieka i Absolutu [...] ³³¹.

Powołany *ad hoc* quasi-sonet poprzez redukcję formalną spełnia założenia redukcji epistemologicznej w duchu symbolistycznego postulatu niemożliwej, aczkolwiek podejmowanej próby „wyrażania niewyraźnego”³³². W tym wypadku byłaby to próba zapośredniczenia teofanii w specyfice formy wierszowej. Jak wysoce ryzykowna to recepta świadczyć może koda utworu, którą można odczytywać jako wyraz katastrofy samozaprzeczającej, samozwrotnej formy-obrysu kompozycyjnego. Wygłosowy wers równie dobrze mógłby stanowić poprzeczniowe dopełnienie (‘Odcisk Powietrza’), jak i sugerować prośbę – „Powietrza!”. A zatem oddechu wobec agonii wiersza, wobec agonii konającego w panhistorycznym katyńskim lesie; szerszej frazy w obliczu Absolutu. Albo jedynie tlenu dającego nadzieję na krótkie oddalenie śmierci, które zapewnić może darowująca nieśmiertelność literatura. Wspomniane „nad-mówienie” ogniskuje się właśnie w powracającym „goście” – reminiscencji romantycznej filozofii „literaryzacji” życia, kształtowania rzeczywistości na wzór poetyckiej idei, uteatralizowanej gestykulacji³³³. Wraca więc w *Niektórych sonetach...* ironiczny „Głos skądś” podszeptujący poecie w *Nie-Boskiej Komedii* słowa „Dramat układasz”³³⁴. Stąd

³³¹ R. Wiśniewski, dz. cyt., s. 115.

³³² R. Nycz pisał: „motyw niewyraźności – a w jego ramach zwłaszcza oksymoroniczna formuła «wyrażania niewyraźnego» – zdają się określać kluczowe cechy nowoczesnej twórczości tyleż w jej szerokim rozumieniu, sięgającym od romantycznych antecedenencji po zmięch awangard, co – w nie mniejszym stopniu, w jej węższym znaczeniu – symbolistycznej sztuki przełomu XIX i XX w. Obserwację tę w pełni potwierdzają polskie diagnozy i dokumenty poetologicznej świadomości modernistycznej formacji. «Wyrazić niewyraźne, uchwycić nieuchwytnę» – oto hasło sztuki nowoczesnej. Tymi właśnie słowami streszczał Ignacy Matuszewski zasady symbolistycznej poetyki...”. Zob. tegoż, *Wyrażanie niewyraźnego w literaturze nowoczesnej*, [w:] tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 41.

³³³ M. Janion, M. Żmigrodzka, dz. cyt., s. 6.

³³⁴ Cyt. za: tamże.

też Koehler wzorem romantyków zmagając się z poetyką udrapowanych póz wybrał dla swego poematu formę sonetu graficznego, zupełnie tak jakby „ginący w ponadhistorycznym katyńskim lesie Żołnierze Wyklęci wszystkich narodowych powstań mogli być upamiętnieni tylko w ascezie słowa, naśladowującej prostotę wojskowych mogił”³³⁵. Przyjmując rolę współczesnego Konrada zмага się więc po raz kolejny z formą romantyczną, której „gest” jest jednocześnie „reliktem”, „reliefem”, „skamieliną” – epigonią, ale i koniecznym – w optyce poematu – fundamentem myśli narodotwórczej.

Wertykalna kompozycja przywołanego uprzednio sonetu odsyła do charakterystycznego dla metafizycznej poezji „obrazowania kosmicznego”, w którym to niejednokrotnie ruchomy podmiot³³⁶ znajduje się wciąż w jakimś **transcendentalnym pomiędzy**. Taki ruch „między żywiołami [...] między pierwotną ciemnością a gwiazdami, między wodą a światłem”, sprawia, że „ewokowane przedmioty, wyzbywając się zmysłowej realności, pełnią funkcję poetyckich emblematów”³³⁷. Owa kosmiczna emblematyczność mieści się w tradycji miniatury poetyckiej. W wierszu Koehlera dwoistość uwypukla jeszcze bardziej związek brzmieniowy jest – gest, oparty na nagłosowej różnicy. Dlatego też inicjalne powtórzenia mają podwójną naturę, bowiem każdorazowo miarowy, niemalże wystukiwany rytm: „gest – gest – gest”, w czymś, co chciałoby się określić mianem **czytelniczej pamięci współbrzmień**, stanowi dopełnienie albo alternatywę formy „jest”. Co więcej, tak rozumiana meliczność łączy się z podziałem stroficznym sonetu. Forma czasownikowa pojawia się jedynie w tradycyjnie wiązanych z opisem tetrastychach. Trójwersy natomiast, łączone w modelowych realizacjach strofy, tudzież gatunku z refleksyjnością, nie zawierają ani jednego czasownika. W związku z tym mamy do czynienia niejako z podwójną delimitacją, ponieważ na formę sonetu graficznego nakłada się wierszowa syntaksa, w której znakiem podziału staje się powracające słowo „gest”. Składnia została zorganizowana wokół powtórzeń monosylabowego, wyraźnie akcentowanego wyrazu. Tym bardziej, że sam leksem „gest”, nawet bez kontekstu refrenicznego, stanowi pod względem brzmieniowym częśćkę o wyjątkowym potencjalnie ekspresywnym. Wiersz składa się z dwudziestu

³³⁵ I. Staroń, *Brudnopis Wielkiej Czołosci*, OC 466.

³³⁶ Zob. M. Urbanowski, „Partyzant prawdy” *Krzysztofa Koehlera*, „Arcana” 1997, nr 4 (16), s. 150.

³³⁷ J. Błoński, *Mikołaj Sęp-Szarzyński...*, s. 41.

siedmiu słów. Wśród nich aż ośmiokrotnie powtarza się kluczowy „gest”, a czterokrotnie wyraz „jest”. Taką organizację łatwo sprowadzić do logiki dwuwartościowej, do psychotycznego, transcendującego i zapętlonego rytmu jest – nie jest. W kontekście głównej figury cyklu, a zatem obławy, rytm ów staje się prozodycznym korelatem teodycei, pytaniem o działanie Boga w dziejach, ale i o możliwość istnienia narodu i jednostki poza ideą literatury wieszczej. Z drugiej zaś strony, biorąc pod uwagę dwoistość samego wierszowego „gestu”, który, zgodnie z prawami przerzutni, można odnosić zarówno do Stwórcy, jak i do człowieka, wspomniany rytm ma znamiona pytania o „czyny Boga przez ludzi”, o to, czy historia to „*gesta Dei per homines*” (podkr. moje)³³⁸. Takie postawienie sprawy wydaje się tym bardziej zasadne, że omawiana miniatura sonetu stanowi ciąg dalszy utworu, który, z racji wyrazistego nacechowania emocjonalnego, nie jest jeszcze gnomą. Albo inaczej: właśnie dlatego gnomą być jeszcze nie może:

Gdzie jest ten, co stoi
I trzyma w ręku krzyż
Lub sobą zatrzymuje
Karawanę czołgów?

Gdzie jest? wyolbrzymiony
Podziwem, wykoślawiony
Pomówieniem (poznajesz mnie, synu?)
Zasłonięty – prawdziwie!

Albo płonący na stadionie?
Albo niosący na drzwiach?
Niežnośnie patetyczny,

Znak, symbol oporu.
Gdzie jest? Jaką
Zamieszkuje ziemię?

(****Gdzie jest ten, co stoi*, OC 338)

„Gdzie jest ten, co stoi / I trzyma w ręku krzyż”, a zatem sam Chrystus? A może każdy, kto Go naśladuje? Pomimo perspektywy uniwersalnej, dzięki czytelnym aluzjom do konkretnych wydarzeń historycznych wiersz przypomina apel poległych.

³³⁸ M. Janion, M. Żmigrodzka, dz. cyt., s. 29.

W „płonący[m] na stadionie” rozpoznajemy Ryszarda Siwca, który 8 września 1968 roku w proteście przeciwko udziałowi Polski w inwazji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację dokonał aktu samospalenia na Stadionie Dziesięciolecia. Z kolei „niosący na drzwiach” „Znak, symbol oporu” to zapewne Zbyszek Godlewski – ofiara Grudnia 1970, bohater *Ballady o Janku Wiśniewskim*, który poległ zastrzelony przez żołnierzy LWP w trakcie masakry „czarnego czwartku”. Zresztą sugestywna parenteza „(poznajesz mnie, synu?)” sugeruje w zasadzie potencjalną nieskończoność asocjacji dotyczących ewentualnej tożsamości aktorów dziejowego dramatu ofiary i odkupienia, który ma prowadzić do tryumfu wolności.

Granice własnej autentyczności. Poetyka chaosu wartości

Zarówno kolażowa *Odpowiedź* jak i sonetowe *Niektóre wiersze z cyklu „Niepodległość”* czytane z perspektywy szerszej Koehlerowej narracji stanowią rzadką w latach 2000 – 2019 próbę ujęcia tematu ojczyzny nie w kontekście próby ognia testującej wartości. Zgoła inaczej wygląda to w tomie *Porwanie Europy*. W pewnym momencie dialogu *Epilogus: u wrót przeprawy...* Palinur rozpoczyna parodystyczną pieśń żalobną od przywołania obrazu milczących kamieni nagrobnych pochłanianych przez wody Styksu, a może bardziej – Lete – rzeki zapomnienia:

PALINUR:

(śpiewa:)

Kamienie, strzaskane nagrobki

Leżą na brzegu rzeki i liżą je fale;

Liżą je fale, i zmywają trwale, i

Mech zdzierają razem z napisami i

Już jesteśmy bez nich,

Już jesteśmy sami.

Już jesteśmy sami, nie okryci **niczym**

Gotowi, by stanąć przez Jego **obliczem**.

Wydarci pamięci słowa mamrotamy,

Że mamy swoich przodków, nie jesteśmy sami.

Owinięci płaszczem, wskazujemy w niebo,

Że nasi to poeci, modlą się do Niego.

Ale nie ma poetów, cicho szemrze rzeka,

Nie ma już nikogo, On szuka człowieka.

Nagie, nieosłonięte niczym stoją drzewa
Przygniatane wiatrem, chłostane ulewą

Trawa cierpliwie wystawia się na śnieg
Bo umrzeć znaczy przejść na drugi brzeg

Nagim, bez niczego
Lecz tutaj w jakimś języku modlić się do Niego

I mówić drzewom i czepiać się traw
Szeleścić w wietrze, i rzucać się wplaw

Kamienie ułożone w szereg zmyje woda
I rozkruszy wiatr
Słowom pozostaje trwać
(*milknie, nagle*)

(*Epilogus: u wrót przeprawy...*, OC 291-292, podkr. moje)

Ruch fal oddaje forma – refreniczność oraz charakterystyczna wygłosowa pozycja spójnika „i” w trzecim oraz w czwartym wersie. Dopełnienie staje się w takim wypadku kwestią międzywersowej interpretacji. Istotą fali zapomnienia jest zatem mikropauza przed dalszym ciągiem koniunkcji, ponieważ znaczeniowa różnica pomiędzy inskrypcją przyływu a odpływu stopniowo się zaciera („Liżą je fale, i zmywają trwale, i”), by przejść w pretekstową śpiewną formę, która sygnalizuje swym niewyszukaniem ograniczenia poznawcze. Palinur śpiewa, lecz pozbawiony „częstki lepszej” może zdobyć się jedynie na niewyszukany rytm i rym, gdyż swój dawny głos dawno stracił. Jest zatem upiorem. Mówi słowami pożyczonymi, używa form będących nieledwie odbiciem wielkiej tradycji. Ten specyficzny rytm staje się przecież jakimś analogonem pracy żałoby po demitologizacji panteonu, po jego demuzykalizacji („Ale nie ma poetów, cicho szemrze rzeka”), której sekundują rymy gramatyczne, a także zanik „e” pochylonego w parze współbrzmień: niczym – obliczem. W tekście, gdzie „strzaskane nagrobki” podlegają rytmowi pływów, jakby zmiennych myślowych koniunktur późnej nowoczesności, nawet mocne wygłosowe „i” przestaje łączyć *signifiant* oraz *signifié*, nazwisko wyryte w kamieniu z pamięcią o rzeczywistym, historię oraz egzystencję, choć może opozycje binarne są tylko pozorem w tej epoce powszechnego pozoru („Szeleścić w wietrze, i rzucać się wplaw”). Zatem zdaniowy łącznik umieszczony w klauzuli staje się kolejnym znakiem formalnym języka jako „abecadła oddalenia” (*Ustanowienie sąsiedztwa*, OC 256). Respektując prawo ruchu fal powinniśmy raczej powiedzieć: od-

dalenia, gdyż dramat pamięci i niepamięci to w pieśni Palinura moment międzywersowy, międzywyrazowy, a wreszcie – międzystrefowy; to chwila „u wrót przeprawy”, w której współczesny Bohater Polaków zapomina o inskrypcjach z narodowych nekropolii, zaś jego rodacy z Eneaszowego okrętu „Rzecz-pospolita to jest Rzym”³³⁹ stają się pieśnią anonimów. Lecz czy dotyczy to każdego języka? W końcu „Słowom pozostaje trwać”, bo to one są po horacjańsku trwalsze od narodowych nekropolii, od kultury materialnej wykutej w kamieniu. A jednak Palinur milknie, gdyż takie słowa sytuują się poza horyzontem poznawczym tomu *Porwanie Europy*, nie są dane jego błądzącym protagonistom. Bohater polskiej *Eneidy* nie znajduje ich we współczesności, a i w przeszłych czasach były one problematyczne, jeżeli ograniczały się jedynie do cytatu: „Owinięci płaszczem, wskazujemy w niebo, / Że nasi to poeci modlą się do Niego”. Wystawia więc Palinur polszczyznę na próbę i w senilnym tonie stwierdza, że samo używanie języka przodków nie stanowi o żywotności tradycji, jeśli nie przełoży się na wymiar etyczny – na stale obecny u Koehlera postulat lepszego życia. Wreszcie sam arche-Polak milknie upodabniając się niejako do niemej inskrypcji. Stąd już nie daleko do skojarzeń z Widmem, które pojawia się w finale II części *Dziadów*:

Bo utrapione straszycło
Jak stanęło, tak i stoi,
Niemo, głucho, nieruchomie,
Jak kamień pośród cmentarza³⁴⁰.

Cmentarz-biblioteka podmywana przez rzekę niepamięci to również obrazowe odwołanie do historii samego Palinura – przewodnika, który w końcu musiał poddać się chaosowi odmętów, wizji morza śmierci przeciwko równaniu nawigacji nowego argonauty. Antycypację złowieszczego kołysania fal, którego analogonem miałyby być kompozycja oparta na kluczowej roli spójnika „i” znajdziemy w wierszu *Metafora zajmie się tobą*. Oto kluczowy fragment tego utworu:

To historie mają
Stworzyć cel! Opowieści,

³³⁹ K. Koehler, *Rzecz-pospolita to jest Rzym!*, <https://teologiapolityczna.pl/krzysztof-koehler-rzecz-pospolita-to-jest-rzym> (dostęp: 11.02.2021).

³⁴⁰ A. Mickiewicz, *Dziady część II*, [w:] tegoż, *Dziela poetyckie...*, s. 37, w. 592-594.

Przypuszczenia, legendy,
Eposy.

Metafora zajmie
Się tobą. Teraz
Ukołysze cię
Nieuniknione i
Utuli do nicości
Hiperbola.

(OC 261)

Tok wierszowy jest tutaj niezwykle ważny, ponieważ za pomocą wyrazistych przerzutni Koehler starał się oddać wielopoziomowość mowy. Pomiedzy nagłosowym „Się” drugiego wersu a wygłosowym „i” wersu czwartego rozmieszczono heideggerowskie sensy, pustą gadaninę „Nieuniknionego i”. Zarazem owo „ukołysanie” zwraca uwagę na „nieuniknionność” czegoś poza „metaforą” oraz „hiperbolą”, w ogólności zaś poza retorycznym ukształtowaniem wypowiedzi, a więc na „nieuniknioną” konfrontację z poza-wypowiadalnym, ukrytym w pozornie mało istotnym „i”. Wyraźny melizmat postawiony w mocnym wygłosie staje się jednak na wielu poziomach sygnałem metatekstowym. Wskazuje na sam akt pisania, każdego pisania, lecz w kontekście tematyki tomu, na sposób pisania o historii, który zawsze odsyła do „nieuniknionego i”, zawsze pozostaje zależny od interpretatora wstawiającego swoje indywidualne dopełnienie do drugiego członu koniunkcji. Zatem opowiadanie o dziejach jest jednocześnie działaniem metaliterackim, ciągłą dyskusją o sposobach każdego, nie tylko historycznego wysłowienia, co przecież po raz kolejny nadaje tej twórczości rys mickiewiczowski. Polifoniczna forma staje się **formalnym korelatem „zjawiania się”** minionego czasu, każdorazowo – w zależności od tembru akuratnie dobranego głosu – w jednym z możliwych, ale nie koniecznych kształtów. Historia to zatem materia niewolna od siły narracji, od czasu fenomenologicznego interpretatora, drżąca i pulsująca „magma”³⁴¹, której namacalności doświadczamy jeśli nie w powoływanych przez wiersz obrazach, to w jego materii brzmieniowej, w zależnej od wersyfikacji grze akcentuacyjnej, której niuanse odpowiadają płynnej naturze mówienia o przeszłości.

³⁴¹ G. Marzec, *Hermeneuta i historia. Jarosław Marek Rymkiewicz w Bakecie*, Warszawa 2012, s. 151.

Płynnej, lecz nie dowolnej, gdyż jej bohaterowie odwołują się do postulatu wierności kodeksowi rycerskiemu, a także – dzięki silnie eksponowanej ekspresji językowej – w ogóle w pamięci istnieją:

to zasrane pole
kończy się kiedyś
w snach i
przeskakuję okop
i nie ma tam
Ruskich i nie
ginę ani ja,
ani nikt z was
i w buraczane pole
wciska się mgła i jak
czołgam się, to mój zad
służy za tarczę, ziemia,
badyle, a w zagonach
woda z deszczu,
co to lał jeszcze dwa dni temu i
budzi się czas:
bo jeszcze by mogło być
mogło by się było stać
może mogli byli byśmy żyć

(****Cieniesie-nie-język*, OC 215)

Ten groteskowo-oniryczny list z pola bitwy, jakby ostatni gryps poległego, szerzej zaś tego typu utwory – oparte na wyraźnych przerzutniach oraz mowie potocznej – są świadomie niedoskonałe, „dowolne” pod względem formalnym, niedopracowane oraz niedoszacowane – przez to zaś bliższe prawdy, po ludzku ułomne, „partyzanckie” (*Partyzant prawdy*), nie zaś „żołnierskie”, a więc poddane ścisłym regułom. Zofia Zarębianka nazywała tę właściwość światopoglądu poetyckiego autora „przeświadczeniem o marności każdej sztuki, każdego działania artystycznego wobec bogactwa i soczystości samego życia”³⁴². Mottem tej twórczości mogłoby być zatem zdanie Juliusza Kleinera: „Życie poza obrębem naszej jaźni własnej kłębi się dokoła nas jako chaos fragmentów; losy i działanie innych ludzi, zjawiska przyrody cząstkowo tylko

³⁴² Z. Zarębianka, *Trzecia część...*, s. 215.

wchodzą w krąg świadomości naszej”³⁴³. W takiej perspektywie, przecież nie wszędzie obecnej u Koehlera po roku 2000,

poezja ze względu na „wielowykładalność” swoich znaczeń czyniących z niej *perpetuum mobile* sensu, staje się najdoskonalszym medium dla kontaktu z rzeczywistością, wehikułem ponowoczesnej epifanii, czyli miejscem, w którym zrasta się ontologiczne pęknięcie między językiem i rzeczywistością³⁴⁴.

Wiersze poświadczają niepowtarzalność i jednostkowość istnienia postawionego często *in articulo mortis*, wprzęgniętego w opowieść heroiczną, rycerską, ale niejako wbrew sobie, bo choć chcącego wypełnić nakaz wierności, równocześnie pragnącego mówić własnym głosem, jakże innym od gotowych fraz poezji żołnierskiej. Dzięki dramaturgizacji i rozmyciu podmiotów, Koehler paradoksalnie wydobywa z ich wyznania tony liryczne – niby toniczny kontrapunkt, a dzięki temu unika patosu oraz ukazuje autentyczną wolę życia ginących na „zasranym polu” upostaciowującym kolejną inkarnację śmietnika historii. Jest jeszcze coś. Spoza „pociętego” przerzutniami wiersza, o wyraźnie wertykalnej kompozycji wyłania się nie dana wprost cielesność mówiących, rozbitych przez wojnę, zabitych i pokonanych. Tak jak w 1990 roku Zbigniew Bieńkowski mówił o ówczesnym idiomie poety jako o paseizmie traktującym „minione jak martwe ciało świata”³⁴⁵, tak tutaj spotykamy jego wyraźną odwrotność. Przeszłością rządzi ruch, który ustaje chyba tylko wtedy, gdy „budzi się czas” (***) *Cieniesie-nie-język*, OC 215). Trwa w poematach nieustanne „jeszcze” – jedyna siła zdolna sprawić, że dawne „mogło być / mogło by się było stać” (tamże). To opowieść powołuje do istnienia, ale jednocześnie istnienie jest większe od opowieści, gdyż stoi po stronie realności i konkretności, które w aspekcie formalnym naśladują utwory ustylizowane na bezładną relację, oparte na asocjacyjnej enumeracji. Ostatnie wersy przytoczonego fragmentu ujawniają jeszcze inny sens Koehlerowej oscylacji, owego wpatrywania się za pomocą różnorodnej formy wierszowej w „Pulsujące”³⁴⁶ – Boski rytm świata. Ów wymiar dotyczy poszukiwania idiomu zdolnego opisać człowieka, nie zaś ideę, historię od strony pulsującego właśnie zmiennymi rytmami życia, a nie dzieje pojęć:

³⁴³ J. Kleiner, *Fikcja intelektualna w literaturze*, [w:] tegoż, *Studja z zakresu literatury i filozofii*, Warszawa 1925, s. 127.

³⁴⁴ M. Zaleski, *Horyzonty nowoczesności*, „Res Publica Nowa” 2004, nr 5, s. 70.

³⁴⁵ Z. Bieńkowski, dz. cyt.

³⁴⁶ *Doświadczyłem Istnienia...*, s. 76.

Czas tu wiruje jak bączek po trawie,
Jak skrzydła trzmiela, i te skrzydła właśnie
Albo trzmiel kosmaty zanurzony w kwieciu
Prawdziwy jest.

(*Lwów*, OC 33)

Wraca tutaj programowe pragnienie mówienia „od strony łopianów i badyli”³⁴⁷. Podobnie jak dla Herberta aksjologia jest dla Koehlera „nierozzerwalnie związana z ontologią: realność rzeczy jawi się jako ich «wierność», która «otwiera nam oczy» na złudę idei”³⁴⁸. Po roku 2000 ta „wierność” znajduje swój adekwat w polifonii oddającej naturę realnego. Dlatego też niepozbawione częstokroć czarnego humoru partytury stają się swego rodzaju etiudą aktorską dla samego czytelnika. Z chwilą bowiem, gdy oddziały „feldfebla Koehlera” (***)*Cieniesie-nie język*, OC 217) wycofują się z pola wierszowej bitwy (*nota bene* niemieckie *Feld* oznacza pole) to właśnie odbiorca obejmuje dowództwo nad szeregami wersów, które coraz częściej maszerują w sobie tylko wiadomym kierunku. Oto, jak się zdaje, po trosze pamflet na ten typ literatury pierwszego dziesięciolecia III RP, który Tomasz Burek nazwał „nową polską szkołą kiczu”³⁴⁹, twórczością efektowną, lecz pozbawioną ambicji metafizycznych:

Niskie pola i niebo niezbyt wysokie
gdziekolwiek zawadzić okiem
brudne domy, podwórka
niekończących się wojen
Były Szwedy, Turki, Niemcy,
Obce pułki, ja całe życie chodziłem
do stodołki
Ja całe życie chodziłem za oborę
i wiarygodną, uprawiałem wiary
rolę

Ja od młodości taplałem się w błocie

Ja liczę krople z dachu, ćwicząc bezrobocie

³⁴⁷ Tamże, s. 72.

³⁴⁸ Z. Najder, *Ojczyzna i naród w poezji Zbigniewa Herberta*, „Ethos” 2000, nr 52, s. 140.

³⁴⁹ *Nowa polska szkoła kiczu*, z T. Burkiem rozmawia M. Nowicki, „Życie” 2000, nr 70, s. 15.

Ja do kościoła miałem niedaleko
Ja mam zdjęcie papieża i Maryi obrazek
A to jest mój z powstania chłopskiego
dziadek

Teren przechodził w różne ręce,
różne ręce ten teren trzymały
i wszystkie teraz nagle się
podały i nie ma rąk,
które by wyniosły z tej wojny
dobytek nasz skromny,
dobytek skromny, hej!

*Za małym wzgórkim jest dolina zielona
teraz tam śniegu leży od groma*
Jeżeli pójdziesz tam wiosną okrążą cię jaskółki
i wszelakiego kwiecica osaczą cię pułki

Cokolwiek się zrymuje,
to przytrzyma niebo,
aby się zatrzymało
nad przyrudziałą biedą

marzec 2001

(La Canzona, OC 186-187)

„Nie Polak – ale istny Bajronista”³⁵⁰ – ironizował o sobie Słowacki. Piszący *La Canzonę* to zapewne „petrarkista”, choć przecież i Beniowski wzdychając do Anieli śpiewał pieśni włoskie³⁵¹. Jakkolwiek by było, Koehler znów podejmuje tradycję kontrolowanej destrukcji języka znaną z tamtego poematu dygresyjnego³⁵², po gombrowiczowsku wynajdując mocno nacechowany kulturowo tytuł, poddaje wykonawcy temat tej quasi-muzycznej fugi... i nic poza tym. Pieśń bowiem „śpiewa się” sama („Cokolwiek się zrymuje / to przytrzyma niebo”) niczym podsuwane konwencją romantyczne kalki w *Beniowskim*. Język zatem „umiera”, konwulsyjnie, w drgawkach przedśmiertnych jeszcze przecież coś znaczy, ale czy wciąż oznacza, odsyła? „Pozwól

³⁵⁰ J. Słowacki, *Beniowski*, wstęp i oprac. M. Ursel, Wrocław 1985, s. 61.

³⁵¹ Tamże, s. 56.

³⁵² J. M. Rymkiewicz, *Juliusz Słowacki...*, s. 31-37.

więc tylko, bym bawić się mógł – / Nim pamięć skona”³⁵³ – czytaliśmy niegdyś w debiutanckich *Wierszach* – a co w tomie *Obce ciało* zmieniło się w prośbę „Pozwól więc tylko, bym cieszyć się mógł” (OC 9). Jeśli zatem zawodzi „mowa Cyncerona” (tamże), poezji pozostaje jeszcze wzięta z baroku i rapu Marshalla Mathersa „nieustanna gra słów”, będąca również – choć nie przede wszystkim – radosną wziętą znów z Jamesa Merrilla³⁵⁴ „przygodą poetycką”, sprawdzianem wielości skojarzeń, „pajęczną siecią”, w której idą ze sobą w zawody „rymiczność oraz rytmiczność” (podkr. moje)³⁵⁵. Dopiero ciągły pojedynek z ograniczeniami własnej dykcji pozwala zajrzeć „na drugą stronę”, zobaczyć, „co jest po drugiej stronie klasycznego wiersza, a co jest po drugiej stronie wiersza rapowego, a co jest po drugiej stronie kakofonii”³⁵⁶; wyjść poza oczekiwania publiczności stojącej się „socjologicznym [...] ekwiwalentem tradycji”³⁵⁷. Widać w tym dążeniu jakby na wskroś Eliotowską strategię świadomego dochodzenia do „granic własnej autentyczności” (podkr. moje)³⁵⁸. Ta strategia, którą uprzednio za Karolem Maliszewskim zwaliśmy poszukiwaniem oddechu³⁵⁹, po roku 2000 staje się osią ideową autoironicznego nurtu Koehlerowych wierszy. Jako lejtmotyw powraca w różnych kontynuacjach, takich jak chociażby motyw utraty tchu, szyby-okna-muru, czy też płonącej granicy:

Cokolwiek powiedziane
i cokolwiek łączy, wiem, będzie
odebrane inaczej i rozcięte prędzej
niż powietrze, co zaledwie
wzięte na chwilowy bezdech.

(****Nie wiem, jak się zaczęło, wiem*, OC 238)

³⁵³ K. Koehler, ****Nic nie uchroni przed niebytem*, [w:] tegoż, *Wiersze...*, s. 9.

³⁵⁴ K. Koehler, *Kijanka czyli historia...*, s. 153.

³⁵⁵ *Wiersz to jest potok...*, s. 7.

³⁵⁶ Tamże, s. 8.

³⁵⁷ J. Klejnocki, J. Sosnowski, *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „brulionu” (1986-1996)*, Warszawa 1996, s. 120.

³⁵⁸ M. Kochanowski, „*W wir tej nocy diabli biorą*” – wiry w poezji modernistycznej. *Wstępne rozpoznania*, [w:] tegoż, *Modernizm mniej znany. Studia i szkice o literaturze*, Białystok 2016, s. 100.

³⁵⁹ K. Maliszewski, *Cisza świata...*, s. 111.

Bo wydani jesteśmy, wystawiani: jak szyby, jak okna:

Na czyjeś zrozpaczone oczy, na konary
Co ustępują stalowym obłokom; i do niczego
Sztuka układania słów w pociechę,
Skoro mur oddziela wszelkie doświadczenie
Od tego, co można o nim powiedzieć.

(*Dla Skazanej*, OC 270)

[...] Tak mi się zdało, żeśmy
tu właśnie dotknęli brzegu, krańca, kresu może
nawet, który przecina każde, w tym i nasze, życie
w pół i pali żywym ogniem... [...]

(*Dom na wzgórzu*, OC 401)

To także „walka poety z oporem materiału językowego”, określana przez Karola Wiktora Zawodzińskiego mianem „**gwałtu nad językiem**” rozumianego jako „zjawisko wieczne i warunkujące istnienie sztuki poetyckiej” (podkr. moje)³⁶⁰. Zwłaszcza *Trzecia część* jest wielkim poematem sfunkcjonalizowanej, **pozornej destrukcji**, gdyż na nową dykcję przyjdzie czas dopiero w *Porwaniu Europy*, a przecież i tam nie wszędzie, i znów nie do końca serio. Koehler wie, że dawne słowa mu „umierają”, iż stają się dymem jak w późniejszym *Idyllische erinnerung*. Oto rozpacz semantyka!³⁶¹ Ale pozorna, gdyż kolaż językowej próby ognia jest świadomym wyborem polemiczno-dygresyjnym, przemianą zdolną dać współczesności adekwatną do niej dykcję. I w niej właśnie podjąć polemikę z dykcją późnej nowoczesności³⁶². Odwołując się do myśli Marii Delaperrière można zatem nazwać Koehlerowy projekt po roku 2000 mianem **modernizmu à la polonaise**, a więc rodzimej wizji literatury, w której „modernizm wiązał się z tradycją, indywidualizm ze zbiorowością, subiektywizm z Kosmosem, racjonalizm z intuicją”,

³⁶⁰ K. W. Zawodziński, *Mit „nieomyślności poety” sprawdzony na jednym przykładzie*, [w:] tegoż, *Studia z wersyfikacji polskiej*, oprac. J. Budkowska, Wrocław 1954, s. 452.

³⁶¹ Zob. W. Tatarkiewicz, *Romantyzm, czyli rozpacz semantyka*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4 (62), s. 3-21.

³⁶² Zob. D. Heck, *Opór*, [w:] tejże, *Genologiczne synergie. O eseistyce i beletrystyce w drugim dziesięcioleciu XXI wieku*, Lublin 2020, s. 112.

zgodnie zresztą z „Gombrowiczowską dewizą bycia «pomiędzy»”³⁶³. Dlatego autor *Partyzanta prawdy* mówi wciąż niczym Fantazy, „rozkładając” się jako poeta, rozkłada samą mowę, pozwalając swoim postaciom mówić za dużo, ciągle nadużywając słów³⁶⁴. Porzuca więc i *La Canzona* kontekst poezji miłosnej, powtarza natomiast językowe klisze liryki sentymentalnej („*Za małym wzgórkim jest dolina zielona / teraz tam śniegu leży od groma*”), patriotycznej, religijnej, mowy gazet, ale zamiast dumki o polskich bojach („*podwórka / niekończących się wojen*”) staje się parodią opowiadającą o samej poezji, rozumianej potocznie jako mowa wiązana jedynie rymem (zresztą ostentacyjnie i celowo niewyszukanym). Anna Kałuża słusznie spostrzegła, że „tradycją literacką, która okazała się najbardziej płodna, by mógł poeta dokonać swoistej konfrontacji ludowego i oficjalnego, religijnego i bluźnierczego, współczesnego i anachronicznego, była właśnie tradycja ludowych piosenek, sielankowych obrazów świata, ludowego i prymitywnego nieco bohatera”³⁶⁵. Stylizuje się ów bohater często na „romantyka zwyczajności”³⁶⁶. Również dlatego jest wreszcie milenijna *La Canzona* centonem naśladowującym jakiś **(po)nowoczesny poemat heroikomiczny** („i wszelakiego kwiecica osaczą cię pułki”), który pozornie niewiele ma do powiedzenia mieszkańcom niskich pól i brudnych podwórek, ponieważ sam – tak jak jego bohaterowie – liczy „krople z dachu, ćwicząc bezrobocie”. Poniekąd i domniemana historia jawi się raczej jako zadanie do o-powiedzenia, ale przecież nie-wy-powiadalne, bo złożone z krańcowo synkretycznych, często zaś wykluczających się strategii, mikronarracji, które – niczym wspomniany w utworze teren – „przechodziły w różne ręce”, zgodnie zresztą z logiką *Erinnerung* – zapadania się, zagłębiania, schodzenia w głąb. Czyli gdzie? Trudno orzec, gdyż kolażowa pieśń jest mocno osadzona w „**topice chaosu wartości**”³⁶⁷. „Szwedy, Turki, Niemcy” to już raczej słowa-klucze dość zamierzchłych czasów, co samo w sobie jawi się jako karykatura antycznego toposu chwaleńczego męstwo herosa w starciu z nieprzyjaciółmi. W XXI wieku Koehler obiera **strategię bricoleura**, świadomie, ostentacyjnie, wręcz w tonacji *buffo*.

³⁶³ M. Delaperrière, *Arkana modernizmu*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5-6, s. 61.

³⁶⁴ Tamże, s. 49.

³⁶⁵ A. Kałuża, *Bez sentymentu...*, s. 109.

³⁶⁶ Z. Chojnowski, *Poetycka wiara Jarosława Iwaszkiewicza*, Olsztyn 1999, s. 112.

³⁶⁷ M. Popiel, *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 1999, s. 210.

W końcu wieku wzmaga się siła kolizji między dynamiką form a bezwładem wartości. Formy i style zmieniają się w dziejach, nie oznacza to jednak ani ewolucji, ani postępu, gdyż widzimy jak na dłoni, że późniejsze wcale nie musi być doskonalsze od wcześniejszego³⁶⁸.

Za błazenadą kryje się w istocie nigdy nie zarzucona „**dykcja odpowiedzialna**”³⁶⁹, pragnienie poety-obywatela Rzeczypospolitej symboli, którą chciałby on – niczym ponowoczesny Konrad – „dźwignąć, uszczęśliwić”, zaś wyznając „nie mam sposobu / i tu przyszedłem go dociec! / Przyszedłem zbrojny całą myślą władzą”³⁷⁰, porywa się nie na pojedynek z Bogiem, lecz z samą poezją współczesną, z jej instytucją, krytyką i wokół niej krążącym historycznoliterackim anturażem. Przy okazji pytając, o jaką Rzeczpospolitą symboli chodzi, ile z jej odwiecznych znaczeń pozostało nadal żywotnych, ile zaś przeistoczyło się w martwą literę, w sztafaż werbalnego przywiązania, w gloryfikacyjny anturaż dawnego, przysyłający przywary współczesnych. W nawiązującej do *Elegii VIII* Klemensa Janickiego³⁷¹ kodzie pierwszej odsłony tomu *Trzecia część* czytamy zatem:

Tu jesteśmy. Jak powiadał poeta,
idź książeczko w świat. Nie mam
nad tobą władzy żadnej.
Jesteś sama.

Mówimy o miłości,
że powinienem kochać to, co mam.
Sam wiem.

Mój sentyment do tych wiersz
rozpłynął się.

marzec 2001

³⁶⁸ E. Balcerzan, *13 akapitów na koniec stulecia*, „Arkuszy” 2000, nr 3, s. 3.

³⁶⁹ K. Koehler, *Wysychające kałuże (krótki traktat o poetach barbarzyńcach)*, [w:] M. Jaworski, *Barbarzyńcy, klasycyści i inni. Spory o młodą poezję w latach 90.*, Poznań 2018, s. 203. Pierwodruk: „Nowy Nurt” 1995, nr 25.

³⁷⁰ A. Mickiewicz, *Dziady część III...*, s. 157, w. 115-116.

³⁷¹ Idź już, książeczko, nagłą przyjaciele.
Musisz się z mroku wynurzyć na światło.
Staniesz się służką tłumy, za grosz kupną,
I stracę władzę ojcowską nad tobą.

K. Janicki, *Elegia VIII: O sobie samym do potomności*, [w:] *Medytacje Janicjusza*, przeł. i oprac. Z. Kubiak Warszawa 1993, s. 50.

(****Tu jesteŝmy, Jak powiadał poeta*, OC 189)

„Tu” – a wiêc w momencie otwierania „teki poŝmiertnej” Herberta (***)*Nie wiem, jakie listy i pisma wyjęli z teki*, OC 189), którego odejŝcie wpisuje siê w ciąg katastroficznych obrazów towarzyszących Koehlerowi na przełomie wieków. Okazuje siê, ŝe pewne rekwizytorium polskoŝci („sentyment do tych wierz”b”) jest jedynie „w mówioną formą”³⁷², rodzajem dyskursu, tudzieŝ dyskursów, po których odrzuceniu okazuje siê, „ŝe nic tam nie ma”³⁷³. Jest wiêc Koehlerowy Konrad po lekcji innych wieszczów – Wyspiańskiego i Gombrowicza – inne teŝ sobie stawia cele. To gest ŝwiadomie szalony – w rozumieniu jednak horacjańskim – skłaniający do czytelnicznej aktywnoŝci, w myśl zasady *tolle lege!*. Jeŝli wiêc walka nowoczesnego „partyzanta prawdy”, spadkobiercy Herbertowskiego Pana Cogito, wydaje siê teŝ nowoczesnoŝci nazbyt heroiczna, obiera on strategię heroikomiczną, tworzy szkice i maski, reŝyserując starcie wielu głoŝów, nie im jednak, lecz czytelnikowi daje szansê odnaleŝć właŝciwe i siêgające do kodeksu rycerskiego przesłanie („z tła, powiedzmy, móc / wysupłać tę osnowę, // tę osnowę, która tworzy / mowę”, ****Dajmy na to, z jakiejŝ wieŝy*, OC 194). Około roku 2000 trapią zatem Koehlera pytania charakterystyczne dla epoki końca pierwszej dekady niepodległego państwa, którego poeci stykają siê z dylematami o zgoła ogólniejszej proveniencji („Wszyscy podlegli grawitacji!”, *Filozoficzne mamrotania*, OC 202):

co można tak naprawdê dziŝ autentycznie „wyznać”, jeŝli nie jest siê do końca pewnym, czy właŝnie siê kogoŝ nie zacytowało? Co można od siebie, prywatnie, w wierszu powiedzieć, mając ŝwiadomoŝć, iŝ juŝ w momencie napisania słoŝa „ja” nie jest siê niczym wiêcej, jak tylko literacką postacią, zanurzoną w ŝwiecie literackiej fikcji. Przy tym biografia pisana wieloma jêzykami – składowa siê z cudzych myŝli i przeŝytych przez siebie zdarzeń, z cytatów i właŝnych słoŝów, z jêzyka „cudzego” i indywidualnego, zarówno wierszem wolnym, jak i odwołująca siê do klasycznych gatunków i do gatunków paraliterackich w jakiŝ sposób upodrzednia „ja” liryczne wobec dyskursu. Uŝwiadamia nam miêdzy innymi, ŝe materiałem, w którym pracuje podmiot, nie sã twory oryginalne, przez niego wykreowane (mimo iŝ jego historia jest jego prywatną właŝnoŝcią), tylko juŝ wielokrotnie uŝyte, teraz tylko na nowo przetwarzane³⁷⁴.

³⁷² *Krzysztof Koehler u Pieŝniarzy* [4], <https://www.youtube.com/watch?v=QfqlmgE-x6w> (dostêp: 09.01.2021).

³⁷³ Tamŝe.

³⁷⁴ J. Orska, *Polska i ŝwiat: nowojorskie historie i nowa poezja polska*, „Teksty Drugie” 1999, nr 5 (58), s. 55.

Szkic Joanny Orskiej ukazał się w roku 1999, a więc niemal w tym czasie, kiedy Koehler przechodzi na stronę poetyki wielu głosów. I rzeczywiście tożsamą diagnozę owoczesnej twórczości, nawet tej zgoła „lirycznej”, możemy dostrzec już w praktyce pisarskiej roku 2000, gdy w prasie ukazują się pierwsze strofy projektowanego jeszcze temu *Trzecia część*. Jednak problem nieautentyczności „wyznania” towarzyszył twórcy niemal od początku jego poetyckiej drogi, stąd jej dominantą stało się stałe – z ducha awangardowe (tudzież awangardowo-klasycyzujące) – poszukiwanie nowego języka (***)*Nowy język: język*, OC 140), który w nieuchronnym **brikolażu**, nie stroniąc od „sfunkcjonalizowanej sztuczności”³⁷⁵, byłby choć trochę własny w łańcuchu cudzych słów. Oczywiście działo się to na przestrzeni lat z różną intensywnością, by wreszcie po roku 2000 stworzyć idiom rozumiany

jako szczególny, autorecenzujący się sposób nadorganizacji wiersza, dzięki któremu podmiot istnieje w tekście nie tylko jako narrator, ale i jako twórca dyskursu, co równocześnie potwierdza jego tożsamość, wskazując na autentyczność tekstu, jak i podkreśla sztuczność dyskursu, wskazuje na jego tekstowość i nieprzezroczystość – podmiot w tym wypadku może być tylko figurą semantyczną biorącą udział w tekstowej grze. Daje on więc znać o sobie równocześnie w tradycyjny sposób – na przykład poprzez ekspresję emocji czy opowiadanie w pierwszej osobie, ale, jak w wierszach awangardowych, pośrednio – jako konstruktor tekstu³⁷⁶.

Z perspektywy rozpoznania Orskiej chodziłoby o zbliżenie Koehlerowej poetyki do znanych z lat 90. (a po części i jeszcze dawniejszych) zabiegów w twórczości Darka Foksa, Andrzeja Sosnowskiego, Marcina Świetlickiego, Piotra Sommera, czy też Bohdana Zadury. I znowuż po roku 2000 u autora *Partyzanta prawdy* ujawniają się z całą mocą wskazane tendencje, wcześniej obecne z mniejszą intensywnością w grach tekstowych okresu klasycyzującego, a po części i w barokowo-romantycznych epigramatach lat 1993 – 1998³⁷⁷. Strategia „autorecenzowania”, ale i auto-amputacji³⁷⁸ w *La Canzonie* pojawia się wszakże nie tylko w związku z obecnością jawnie manifestowanej mowy obcej. Zresztą i owa „obcość” przejawia się na co najmniej kilku poziomach, z których każdy charakteryzuje się innym tembrem głosu. Wśród nich możemy wyróżnić odmienną od mowy nadrzędnego – występującą w całym poemacie

³⁷⁵ K. Koehler, *O'haryzm*, [w:] M. Jaworski, *Barbarzyńcy, klasycyści i inni...*, s. 100.

³⁷⁶ J. Orska, *Polska i świat...*, s. 57.

³⁷⁷ Co zresztą na konkretnych przykładach omówiliśmy w rozdziałach wcześniejszych.

³⁷⁸ Zob. P. Dakowicz, *Poeta (bez)religijny. O twórczości Tadeusza Różewicza*, Łódź 2015, s. 149.

– podmiotu-narratora, a więc mowę tego, kto „odczytuje” partie dające się rozpoznać jako didaskalia. Jak owe „didaskalia” mają się do ogólnej „atmosfery kulis” pozostanie zapewne pytaniem otwartym. Wiersz podporządkowany – by użyć określenia Northopa Frye’a – **rytmowi asocjacyjnemu** (*associative rhythm*)³⁷⁹ w istocie stwarza wrażenie „pisanania na gorąco”³⁸⁰, przypomina notatkę z próby teatralnej jakiegoś nieistniejącego spektaklu, czy może bardziej reportażu interwencyjnego z emblematycznej, błotnistej prowincji. Utrzymany w takiej poetyce utwór – sam będący wszakże podmiotem swej (auto)metaliterackiej przemowy – poprzez zastosowanie techniki kolokwializacji oraz fragmentu pseudonimuje zbiorowe historyczne traumy, wyzwala do poznania³⁸¹ i zmierzenia się z nimi; w „próbie ognia” oczyszcza język, aby w chwili pozajęzykowej próby – a taką dla Koehlera okaże się w tomie *Od morza do morza* katastrofa smoleńska – tonację *buffo* zastąpić poetyką serio. Inna rzecz, że dając świadectwo nowoczesnej echolalii, grając w „śmierć autora”, zza fasady której mruga do widza raczej mocno modernistyczny (albo ironiczno-romantyczny) konstruktor-improwizator, dochodzi niekiedy twórca do granicy wysłowienia. W jednych z ostatnich wersów tomu *Kraj Gerazeńczyków* czytamy więc:

Staralem się być głosem, wierzyłem, że mogę,
Powiedzieć za nich wszystkich, lecz
Nawet za siebie nie byłem w stanie
Wypowiedzieć słowa.

(*Stojący*, OC 419)

Senilna tonacja zbioru z 2017 roku osiąga w wyznaniu już odautorskim swoje apogeum. To najczystsza linia lozańska i po jej przekroczeniu poecie wolno jedynie zamilknąć. Albo – jak już drzewiej bywało – porzucić dotychczasową dykcję i przejść kolejną stylistyczną konwersję i jeszcze bardziej zadbać o formę bardziej pojemną. Nie byłby bowiem poeta Koehler sobą, gdyby nieustannie nie „użył twórczo”³⁸² modernistycznego, neoklasycystycznego, romantycznego, barokowego *etc.* kryzysu. Ze zwątpienia i z przesytu ta poezja wyrasta i doń ciągle powraca, na rozterki paradygmatu

³⁷⁹ J. Orska, *Polska i świat...*, s. 62. Zob. M. Perloff, *The Dance of the Intellect*, New York 1985, s. 142.

³⁸⁰ Tamże.

³⁸¹ *Doświadczyłem Istnienia...*, s. 81.

³⁸² B. Schulz, [Z listu do Romany Halpernowej z 30 VIII 1937], [w:] tegoż, dz. cyt., s. 429

dając wciąż na nowo odpowiedź pozytywną, zapładniającą do kolejnych poszukiwań „języka giętkiego”, którym honorował się inny poszukiwacz w pierwszych pięciu pieśniach *Beniowskiego*. Jeśli zbiór *Obce ciało. Wiersze z lat 1989 – 2019* przeczytamy synchronicznie, okaże się, że punktem dojścia będą końcowe *Pieśni wojennych dzieci*, sygnowane datą 2016, w których dominuje świadome **obniżenie rejestru**, stylizacja na poezję amatorską albo twórczość dziecięcą (rymowanki oraz wyliczanki w duchu wojennej makabreski). Oto przykład:

Raz i dwa.

Tratata.

Teraz trzy

Giniesz ty.

Cztery, pięć

W brzuchu brzdąc.

Siedem, sześć

Wytnij go.

Osiem, dziewięć

Weź go i

Dziesięć, trzy

Na kij wbij.

Dziewczyneczka

Malunieczka

Z boku stała

We krwi cała.

Czyja krew?

To nie jej.

Ona cała

Oniemiała.

Zastrzel ją,

Sobie weź.

Daj jej w łeb,

Jak tam chcesz.

Raz, dwa, trzy

Skoczny rytm.

Dusi dym,

Wisi Żyd.

Białoruczka
Młoda suczka
Będziesz jej
Jaśnie pan.

Raz i dwa
Tratata.

(*Wołyńska tarantara*, OC 427-428)

Już w tomie *Od morza do morza* o życiu albo śmierci decydowała katastroficzna wylicznanka (*W drodze do pieca ognistego*, OC 297), w której można byłoby się doszukiwać kolejnej pseudonimizacji historii. Tutaj, z poziomu wielkiej metafory schodzimy do konkretnych wydarzeń. Wyraźna synkopa rytmiczna faworyzująca deklamację skandującą, łączy ze sobą reminiscencje wczesnego wiersza *Rokiciny* (OC 74)³⁸³ ze strofą Bakowską, na które nakłada się długa tradycja dziecięcych oraz quasi-dziecięcych, ludowych rymowanek o proveniencji wyraźnie katastroficznej³⁸⁴, baśniowej, utrzymanej w poetyce groteskowego „panoptikum zmór”³⁸⁵, groźniejszego tym bardziej, że prócz Rzezi Wołyńskiej przywołującego m. in. historię syberyjskiego wygnania:

Jak pakunek
Albo co
Z rąk do rąk
W okna mrok

Pociąg lśni
Ludzi krzyk
Mamy dłoń
Taty wzrok

Jadę już –
Oni tam
Woła ktoś.
Siostry głos

³⁸³ Więcej na ten temat w rozdz. II w części *Od estetyzacji pejzażu do estetyzacji istnienia...*

³⁸⁴ J. Cieślowski, *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy, wyobrażenia dziecka, wiersze dla dzieci*, Wrocław 1985, s. 111; A. Kępiński, *Lęk*, Warszawa 1979, s. 88-89, 158-159.

³⁸⁵ M. Jonca, *Enfants terribles. Dzieci złe, źle wychowane w literaturze polskiej XIX wieku*, Wrocław 2005, s. 165.

Jestem sam
Miasta kres
Nie wiem co
Dzieje się

Pośród pól
Wszędzie kurz
Kobiet płacz
Mężczyzn wrzask

Mama też? –
Pyta mnie
Tata tu? –
Nie, nie, nie!

Jestem sam.
Całkiem sam.
Jadę w dal
Jadę w dal

(OC 430)

Utrzymana w stylistyce mrocznego karnawału synteza tragicznego polskiego losu doby XX wieku stanowi – podobnie jak cały tom *Pieśni wojennych dzieci* – punkt dojścia Koehlerowych poszukiwań formy na tyle pojemnej, aby zdolna była mówić o pełni doświadczenia, a ta możliwa jest tylko w kontekście historycznego trwania. W obliczu echa wielu umęczonych głosów pozostaje – jak sam poeta pisał o Herbertowskim *Epilogu burzy* – „Prosta wierność wobec tych z krzyżkami z chleba, wobec miażdżonych, niemych, milknących. [...] W zasadzie nic”, ocalające „ten uporczywy wzrok karmiącej w oku cyklonu, w perspektywie gromu”³⁸⁶. Nie przypadkiem Zbigniew Chojnowski stwierdza, że Koehler należy do poetów, którzy „zanurzeni są w czasie wielkopostnym i pasyjnym”³⁸⁷.

Jednak, aby dojść do prostoty dziecięcej piosenki, musiał współczesny Bohater Polaków przejść przez lekcję wielu centonów. W *La Canzone* niewiele mówi kolaż, bo

³⁸⁶ K. Koehler, *W oku cyklonu, w perspektywie gromu*, „Frona” 1998, nr 14/15, s. 351.

³⁸⁷ Z. Chojnowski, *Obcy z miłości do Niego*, „Akcent” 2020, nr 2 (160), s. 125.

i sama figura odbiorcy jest kolejną kliszą, parodią cytatu³⁸⁸ nawiązującą – co prawda – do trudnej sytuacji ekonomicznej początków drugiej dekady III RP, ale przecież adresat to jakże niejasny, zróżnicowany, połączony być może tylko krytycznym stosunkiem do polskiego modelu transformacji. Z drugiej zaś strony rozczarowany pierwszym dziesięcioleciem sztuki słowa po przełomie³⁸⁹. Zresztą „włoski” centon wyrasta tyleż z intencji kronikarskich, co bardziej jeszcze ze stosunku do samej instytucji życia literackiego, w którym po roku 1989 wręcz topiczne stało się „polowanie na arcydzieła”³⁹⁰. A jednak ironia jest tutaj co najmniej podwójna, gdyż w wierszu przedstawiono również krajobraz, gdy „mistrzowie odchodzą”³⁹¹, w którym owo pragnienie całkowicie wygasa, a wówczas – jak pisał Burek –

giną pierwiastki w życiu umysłowym i literackim bezcenne. Ztraca się swoisty *élan vital* literatury, zdolność iluminacji, przecucie dreszczu nowego, przepada fantazja, temperament i styl, przepada to wszystko, co Andrzej Kijowski nazwał pewnego razu „poezją krytyków”³⁹².

Z takich intuicji wyrasta po części *La Canzona*, w której literatura przypomina „podwórka / niekończących się wojen” (OC 186). Brak zatem dzieła będącego w stanie „oddać ducha czasu”, uchwycić niejako *in statu nascendi* dylematy „polskiej drogi do wolności”. Jest więc *La Canzona*, ale i cała *Trzecia część* artykulacją pewnych krytycznoliterackich pragnień, a może bardziej uroszczeń względem współczesnej wtenczas literatury, od której wielu wymagało dążenia do mimetycznego odwzorowania aktualnej albo niedawno minionej rzeczywistości. Dlaczego jednak i czy słusznie? To już pytania Koehlerowego utworu, dążącego do przekroczenia instytucjonalnie pojętych życzeń literackiej akademii. Wierszowe dylematy obrazują sytuację, którą Andrzej

³⁸⁸ M. Butor, *Krytyka i inwencja*, [w:] tegoż, *Powieść jako poszukiwanie. Wybór esejów*, przeł. J. Guze, Warszawa 1971, s. 136. Zob. I. Staroń, *Wiersza jako parodia cytatu. „List do PI” Krzysztofa Koehlera*, „Prace Literackie” LVII, 2017, s. 89-103.

³⁸⁹ Zob. m. in. M. Stala, *Coś się skończyło, nic się nie chce zacząć*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 2, s. 1, 14; J. Kornhauser, *Po festiwalu złudzeń*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 4, s. 1, 12; J. Klejnocki, *Pejzaż z wisielcem*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 6, s. 12.

³⁹⁰ Zob. M. Urbanowski, *Apetyt na arcydzieło w polskiej krytyce literackiej po 1945 roku (Kijowski – Burek – Wencel)*, [w:] *Olimp – ideał, doskonałość, absolut*, red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, Kraków 2014, s. 449-467; P. Śliwiński, *Wolność od arcydzieła?*, [w:] M. Jaworski, *Barbarzyńcy, klasycyści i inni...*, s. 275-292.

³⁹¹ J. Orska, *Mistrzowie odchodzą. O pojęciu mistrza, kanonu i arcydzieła w świadomości krytyki po 1989 roku*, [w:] *20 lat literatury polskiej 1989-2009, cz. 1: Życie literackie po roku 1989*, red. D. Nowacki, K. Uniłowski, Katowice 2010, s. 27-42.

³⁹² T. Burek, *Żadnych marzeń*, Londyn 1987, s. 19.

Sosnowski nazwał „kryzysem głosu”. W szkicu „*Apel poległych*” (o poezji naiwnej i sentymentalnej w Polsce) czytamy „skoro nie ma uprzywilejowanego miejsca, z którego można mówić, ani ufnej czy choćby bliżej określonej i pedagogicznie spreparowanej publiczności, to nie wiadomo, jak mówić, jak mówić znikąd i do kogo mówić”³⁹³. Stawiają wreszcie tego typu wiersze, poprzez grę piętrowych ironii i autoironii, pytania o model polskości. Sytuują się w kręgu pytań,

dlatego tak niewiele mamy wartościowej liryki religijnej. Patriotycznej, narodowej. Być może dlatego właśnie, że literatura, poezja zwłaszcza, chce być – i jest – uczciwą odpowiedzią na rzeczywistość. Nie projektem świata, nie formą ideologii, nie dydaktyką, ale – przecież nie pozbawioną troski, za to pozbawioną kwietyzmu – odpowiedzią na świat, który co wyraźniej odmawia, czy się to komu podoba, czy nie, posłuchu literaturze. Forma *in statu nascendi* [...] jest odpowiedzią na wyobrażenie świata *in statu moriendi*³⁹⁴.

W *La Canzonie* wątki militarne oscylują wokół wielkich narracji tożsamościowych, wokół – jak się zdaje w świetle „fabuły” – kultury potrafiącej dzielnie stawiać opór na polu bitwy, niekoniecznie zaś odnajdującej właściwy dla siebie paradygmat w czasie pokoju. Czytamy: „różne ręce ten teren trzymały / i wszystkie teraz nagle się poddały”. Jest więc Koehlerowa „pieśń” – podobnie jak i cały tom *Trzecia część* – utworem rozliczeniowym i to wielokrotnie zakodowanym, ponieważ osiłą sporu pozostają z jednej strony realne wartości przeciwstawione antywartościom, z drugiej zaś jedne formuły przeciwstawione innym. Niewątpliwie pisany w marcu 2001 roku wiersz sytuuje się w kręgu pytań o nowy paradygmat romantyczny, o zaproponowane przez Marię Janion przejście z koncepcji tyrtejskiej w kierunku egzystencjalnej. Jak się zdaje, *La Canzona* sygnalizuje ów spór z początku lat 90., jednak z perspektywy końca pierwszej dekady III RP, nie stawia jasnych deklaracji ideowych, nie zajmuje stanowiska, bo przecież swą poetyką podważa samą istotę prezentowanej dychotomii, co do której swe wątpliwości Koehler wyrażał również w publicystyce. Dla przykładu przywołajmy chociażby artykuł opublikowany w 2009 roku na łamach „Nowego Państwa”. Autor pyta w nim, co właściwie miałyby oznaczać „zmierny paradygmatu romantycznego”: „Czy zaangażowanie kultury w dyskurs patriotyczny? Ależ to najstarsze zatrudnienie kultury europejskiej! A może kult poświęcenia obywatelskiego? Ależ to sięga czasów

³⁹³ A. Sosnowski, „*Apel poległych*” (o poezji naiwnej i sentymentalnej w Polsce), [w:] tegoż, „*Najrzykowniej*”, Wrocław 2007, s. 26.

³⁹⁴ P. Śliwiński, *Wolność od arcydzieł...*, s. 289.

republikańskiego Rzymu!”³⁹⁵. Po czym dodaje jeszcze, „że to raczej z obywatelskim, rzymsko-greckim poczuciem służby ojczyźnie szli na bagnety powstańcy warszawscy, nawet jeśli czerpali te idee z wierszy Słowackiego”³⁹⁶. W próbie ognia – będącej wszakże lejtmotywem zbioru – poddaje krytyce koncepcje, które w logice dwuwartościowej chcą zamknąć wielość polskiego losu. W *Carmen saeculare* czytamy:

*Macali się ojcowie po boku
za szablami
i też w kościele z pochwy oneż
wyciągali
były to piękne gesty obrońców
Dziewicy
ich dzisiaj cienie straszą
mieszkańców mej ulicy
Ich cienie dzisiaj wieszczą
nadchodzi koniec świata
nasz kraj ponury wrzesień
pośród białego lata
nasz kraj ciągliwe pola
aż po horyzont i dalej
i jeśli się nie oprze
na hardej stali górali
to wnet z pewnością
cały się w drzazgi zawali
bo ludzie prości wielbią
proste opowieści
i w owej mowie
prostej wiele się
prawdy mieści
i prawdy i mądrości
i też tajemnej wieści
i stoją nad krainą
dwa duchy opiekuńcze
Oroman i Armyzdan
nie ma w nich żadnej treści
wiosną spływają pola*

³⁹⁵ K. Koehler, *Romantyzm dzisiaj*, „Nowe Państwo” 2009, nr 9, s. 21.

³⁹⁶ Tamże.

*latem rosna jesienia
zbiera sie buraki
oto jest problem taki*

(OC 187-188)

Wielopodmiotowy wiersz Koehlera w istocie staje się w tym miejscu „bezpodmiotowy”, ponieważ ukazuje „podmiot złapany w sieć snobizmu i mody, powodowany pragnieniami, które nigdy nie są jego własne, lecz już należą do wielkiego Innego, zarządzającego światem społecznym”³⁹⁷. Retoryczna strategia **autodeprecjacji**³⁹⁸, rozmycia lirycznego głosu na rzecz polifonii wiąże się z demaskacją owych struktur, w myśl zasady „I to mówiłem mu, ale nie do końca” (OC 212), wyrażonej w utworze *Msza o czwartej*. Wraca więc w tomach po roku 2003 motyw pisania automatycznego, mówienia, które „się mówi”, tworzenia jako niedokończonego projektu³⁹⁹:

I tak układa się równanie

I tak układa się równanie

Śmieje się las i

śmieje się las aż

w refrenie głupiej piosenki zjawi się rym:

„nie będzie nas...”

(****Uczniowie wpisali zdanie*, OC 192)

Dlatego też do głównych figur wyobraźni po roku 2000 należy obrazowanie nautyczne. Ta specyfika wiąże się nie tylko z tradycyjnym motywem Ojczyzny-okrętu, z przekształceniem konwencji satyrycznego dialogu dwóch sterników – Karona i Palinura, szerzej zaś w ogóle z gatunkiem rozmów umarłych, które częstokroć za tło miały przeprawę przez Styks; topika nautyczna jest przede wszystkim jedną z zasad kompozycyjnych, dopiero zaś stąd wynikają figury myśli oscylujące wokół konwencji życia jako rejsu. Wspomnieliśmy już o charakterystycznej dla krytycznej nowoczesności panmaskaradzie, dzięki której za pomocą techniki nadorganizacji sensów wokół zasady

³⁹⁷ A. Bielik-Robson, *I rozważna i romantyczna – czyli o racjonalności romantyzmu*, [w:] *tejsze, Romantyzm. Niedokończony projekt. Eseje*, Kraków 2008, s. 13.

³⁹⁸ Zob. M. T. Cicero, *O mówcy*, przeł. J. Korpanty, [w:] *Rzymska krytyka i teoria literatury*, wybór i oprac. S. Stabryła, Wrocław 1983, BN II 207, s. 184; C. Wodziński, *Nic po ironii. Metafizyka, ironika, sofistyka*, [w:] *Powaga ironii*, red. A. Doda, Toruń 2004, s. 34.

³⁹⁹ Zob. *Wiersz to jest potok...*, s. 5.

dzieła jako słownika-grzędawiska poeta-„bagiennik”⁴⁰⁰ miałyby zachęcać czytelnika do udziału w grze wielokrotnych palimpsestów. Jednak w tomie *Porwanie Europy* zasada lektury jako nieustannego odnoszenia, gry planów znaczeniowych, biblioteki jako swoistego gabinetu wielu luster-aluzji („Przestaną wtedy smętne pieśni zawodzić różne Dafnidy / Klorydy, Halkidy”, *Złożenie do grobu...*, s. 32) zostaje o tyle skomplikowana, o ile pośród czytelniczych moczarów zawodzi nawigacja:

Dziś są niemi i z kamieni spoglądają
W dół: jak kukułcze gniazda uwite w języku.
Wyniesione z Troi.

(*Epilogus: u wrót przeprawy. Dialog Palinura z Karonem*, OC 290)

Zgodnie z tradycyjną symboliką puste gniazdo miałyby oznaczać ciało bez duszy. Taka pseudonimizacja zwłok odwołująca się do wyobrażeń martwego domu wzmacnia obraz języka jako zbioru, który zawiera również bezdomne, opuszczone, zapomniane słowa. Funkcjonują one na prawach archaizmu, choć archaizmami nie są w sensie ścisłym, ponieważ wciąż używane utraciły swe pierwotne znaczenie. Zastosowana w wierszu figura niemego, patrzącego a niewidzącego posągu-nagrobka przywodzi na myśl kod Herbertowski. Obraz języka jako pustego gniazda sytuuje się w kręgu „katastrofizmu pamięci”⁴⁰¹. Przekształcenie frazeologizmu „kukułcze jajo” odwołuje się także do figur nautycznych. Kukułka według tradycji prowadziła dusze zmarłych do Hadesu, zaś jej gniazdo możemy uznać za swego rodzaju analogon przewodniczej łódki. To wrażenie wzmocnione zostało jeszcze poprzez krajobraz wyobrazeniowy budowany w tomie wokół osi góra-dół. Szczególny jest zwłaszcza motyw z wiersza *Ustanowienie sąsiedztwa*, bowiem moment lingwistyczny polega tutaj na połączeniu obrazów: poety-ptaka, języka-tkaniny oraz języka-łódki-tkackiego czółenka, które razem składają się na motyw filtra mowy oddzielającego doświadczenie od orzekania o nim. Co ciekawe, już tytuł wspomnianego utworu wydaje się przekształceniem Heideggerowskiej frazy. Kontekst ten uwidacznia się znacznie mocniej, jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że kolejnym wierszem w tomie jest *Bezdomność*, w którym *per negationem* wyrażono zasadniczą tezę cytowanego wcześniej filozoficznego szkicu. Chodzi przede wszystkim o koncepcję zamieszkiwania jako czworokąta. Heidegger pisze: „Zamieszkiwanie jako

⁴⁰⁰ K. Koehler, *Palus sarmatica*, [w] tegoż, *Palus sarmatica...*, s. 5.

⁴⁰¹ M. Mikołajczak, *Wstęp*, [w:] Z. Herbert, *Wybór poezji...*, s. LI.

czworakie zachowywanie czworokąta dokonuje się właśnie w ratowaniu Ziemi, w zgodzie na Niebo, w oczekiwaniu Istot Boskich, w posłuszeństwie istocie Śmiertelnych”⁴⁰².

Wszystko składa się, by

Nie stanąć tu.

Nasze zimy – lata – jesienie

Tkackie czółenko

Oszustwo Penelopy.

Zasłona. Bo Boże widzenie

Sięga do wrót.

Nasze – uczepione potoku –

Papierową łódką pędzi w dół.

Więc po to, by

Nie stanąć tu?

Tak. Nieruchome widzenie

Topi. Przeszywa.

Zabiera do cna.

Spoglądając z miejsca

Co zostało po tobie

(OC 257)

„Kukułcze gniazda” odpowiadają zatem „tkackiemu czółenku” – papierowej łódce, która „pędzi w dół” w potoku mowy, bo tak przecież moglibyśmy określić sytuację wierszową. *Ustanowienie sąsiedztwa* zdaje się po trosze poetyckim komentarzem do Heideggerowskiej wykładni „mowy” ze szkicu *Budować, mieszkać, myśleć*, zwłaszcza zaś do zagadnienia swego rodzaju pychy antropologicznej prowadzącej człowieka do metafizycznej bezdomności:

Istotę jakiejś rzeczy perswaduje nam mowa, zakładając, że poważamy jej własną istotę. Tymczasem szaleje co prawda niepoohamowane a zarazem gładkie gadanie, pisanie i przekazywanie tego, co powiedziane na całej kuli ziemskiej. Człowiek zachowuje się tak, jakby to *on* był twórcą i panem mowy, podczas gdy to

⁴⁰² Tamże, s. 142.

ona przecież nim włada. Być może właśnie uprawiane przez człowieka (*betriebene*) wypaczenie tego stosunku panowania wypędza (*treibt*) przed wszystkim innym jego istotę z własnego jej domu⁴⁰³.

Wspomniane przez niemieckiego filozofa „wypaczenie”, uzurpacja względem języka polegająca na utracie powagi samej mowy na rzecz „gadania”, prowadzi w wierszach Koehlera do dramatycznego wygłosu „Co zostało po tobie”. Dlatego też język jako „Oszustwo Penelopy”, tkanina, która zasłania rzeczywistość przeciwstawiony zostaje „Bożemu widzeniu” sięgającemu do istoty rzeczy, a zatem samemu Logosowi. W wierszu *Zdarzenie w Italii* czytamy:

Kandyzowane legendy:

O Przedmurzu,

O jakiejś bitwie świtanem

Gdy różanopalca ściąga kotarę;

O Gofredach,

O Piastach,

O słupach na Dniestrze,

O ciągłości

W łudzącym podobieństwie,

W morzu łaciny:

MARE, MARE, MARIAE.

(OC 281, podkr. moje,)

Można rzec, że znany z epilogu tomu z 2008 roku poeta-Palinur zdaje się błądzić w ciemności, nie wie jak sterować okrętem Europy, który porwał z portu przy płonącej Troi. Dzieje się tak, ponieważ klasyczna koncepcja twórczości jako rozmowy z umarłymi zawodzi, a może bardziej zawodzi filtr form i konwencji. Choć wciąż gramy w cytaty, jesteśmy jednak „barbarzyńcami w ogrodzie”. Nagrobki w bibliotece-nekropolii nie stanowią już bezpiecznego punktu odniesienia, przylądka na wodach Styksu. Niemniej busola przechyla się w kierunku transcendentalnej względem tekstu nadziei, gdy jej wskazówka kieruje się w stronę „MARIAE”.

Podsumowanie

Odwołując się do tytułu przełomowego, wielogłosowego tomu, możemy powiedzieć, że po roku 2000 rozpoczyna się „trzecia część” twórczości Krzysztofa

⁴⁰³ M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, przeł. K. Michalski, „Teksty” 1974, nr 6, s. 138.

Koehlera. Autor uwalnia w niej pełnię swojej wyobraźni, odchodzi od gnomy, epigramatu i miniatury. Kierując się w stronę wielorakich strategii dramaturgizacji (libretto opery i operetki, śpiewogra, piosenka w tonacji *buffo*, ludowy zaśpiew, dziecięca wyliczanka, dialogizacja) stosuje **chwyt formy utrudnionej** (Wiktor Szklowski), odwołujący się mocno do tradycji **intertekstualności zgeneralizowanej** (Michel Butor). Nie oznacza to jednak całkowitej rezygnacji z dotychczasowych sposobów wysłowienia, lecz raczej ich uzupełnienie. Chociażby w *Odpowiedzi* z tomu *Od morza do morza* mistycyzujący styl, zamiłowanie do skrótowego konkretności, często paradoksalnie na granicy emblematu oraz psalmiczno-hymniczne uwznioślenie łączy się z filmową techniką obrazowania ujawniającą modernistyczne **rozmycie podmiotu**. Oddaje ono heterogeniczną koncepcję zbiorowości i dążenie do poetyckiego reportażu. Gnomiczna eliptyczność lat 1993 – 1998 wraca z kolei w rozgrywających się w panhistorycznym Lesie Katyńskim sonetach graficznych *Niektórych wierszy z cyklu „Niepodległość”*. Na omowność nakłada się jednak rzecz nowa – napięcie pomiędzy wierszem wolnym, a obrysem konwencjonalnej struktury stroficznej. Stąd utwór jako hipoteza formalna dozuje patos narracji bohatera i nie narusza prawdy o tym, że każda śmierć jest pojedyncza. Jeszcze inną inkarnację wcześniejszej dykcji przynoszą *Pieśni wojennych dzieci*, gdzie dla zobrazowania tragicznego polskiego losu obrał Koehler wertykalne ukształtowanie graficzne strofy Bakowskiej z jej momentalną przerzutnią oraz makabreskę quasi-dziecięcych rymowanek.

Zgodnie z logiką romantycznych przemian, jakim co najmniej od początku lat 90. podlega główny bohater, tudzież podmiot czynności twórczych tej poezji, kolejną jej fazę określić należy mianem III części współczesnych *Dziadów*, bowiem i kontekst arcydramatu jest tutaj obecny nieustannie. Koehler, uważający to synkretyczne dzieło Mickiewicza za największe osiągnięcie literatury polskiej, rozmiłowany w barokowej wielostylowości Wacława Potockiego i konceptyzmie *Beniowskiego*, postanowił w swej dojrzałej dykcji w pełni zastosować zasady formy bardziej pojemnej. Gest ten, dobrze osadzony w strategii **wielopiętrowej aluzyjności** (rozumianej w kontekście Heideggerowskiego przypomnienia – *Erinnerung*), znakomicie wpisuje się w podkreślany przez Marjorie Perloff powrót modernistycznych poetyk spod znaku awangardyzmu Eliota, mocno zauważalny w początkach XXI wieku. To właśnie kolażowa technika filmowa, mariaż stylu wysokiego i niskiego, psalmiczne uwznioślenie z jednej i ludowe zawołanie z drugiej strony, razem zaś charakterystyczne dla autora

Ziemi jałowej polifoniczne *musée imaginaire*, w którym odległe epoki i kody kulturowe „leżą porozrzucane jak języki” (Michael Edwards), stanowi najbardziej współczesną podstawę „nowodykcyjnego” wiersza Koehlera. Charakteryzuje się on „niedokończeniem, sprzecznościami, niedookreślonością” (Tomasz Cieślak-Sokołowski). Strategię tę – mocno osadzoną w stylizacji na język mówiony – sam autor nazwał „**gadanizmem**”. Ta niemal sarmacka, **sylwiczna *varietas***, z periodyku „brulion” wzięta zmienność estetyk i motywów, wizja świata rozedrganego i tętniącego, brzmieniową, asonantyczną, wewnętrzną energią, a zwłaszcza jej ironiczna, programowa wersowa i obrazowa synkopa – wszystkie te składniki miały swą genezę w obecnym wcześniej w latach 1986 – 1998 nurcie **komiczno-groteskowo-(auto)ironicznym**. Od początku lat 90. patronował mu spolszczony przez Barańczaka James Merrill. Nie było zatem przypadkiem, że to właśnie w czasie podróży do Stanów Zjednoczonych, pod koniec wieku miał miejsce **przełom stylowy** (Emil Staiger) owocujący pierwszymi mocno surrealistycznymi, neokatastroficznymi poematami-misteriami, które później weszły do tomu *Trzecia część*. Odtąd za naczelną zasadę uchodzić będzie ciągle przekraczanie **granic własnej autentyczności**, prawo poetyckiej przygody, zmienność estetyk, „język giętki” *Beniowskiego*, zdolny objąć jak najszerze obszary doświadczenia. Dlatego dając świadectwo echolalii, grając w „śmierć autora” i piętrzenie konstrukcji z konstrukcji, objawia się tutaj mocno modernistyczny improwizator, twórczo przekraczający kolejne kryzysy paradygmatu (neoklasycystycznego, romantycznego, nowoczesnego).

W latach 2000 – 2019 wielką rangę w Koehlerowej wyobraźni zyskuje topika teatralna. Osadzona w manierze **panmaskarady**, tudzież wziętej z *Wesela błazenady transcendentalnej* (ironiczno-ambivalentnego zderzenia szopki i misterium), poetyka opiera się na nieustannym napięciu pomiędzy motywami *totus mundus agit histrionem* oraz *theatrum mundi*. W biblijnej **próbie ognia**, jakiej poddawane są obiegowe formuły i pozorne wartości, toczą ze sobą pojedynek dwie grupy bohaterów: komedianci-parodyści-histrioni współczesnego widowiska medialnego oraz aktorzy rozumnego *Theatrum Dei*. Efektem tego zderzenia okazuje się chrystoformizacja, wizja dziejów jako sprawdzianu wartości wydobywającego z ludzi „częstkę lepszą”, nawrócenie Konrada i narodziny w nim „nowego Adama”. Ów Mickiewiczowski program „chrześcijaństwa społecznego” to reinkarnacja romantycznej idei demokratyzacji bohaterstwa. W kwietniu 2010 objawiła się ona w paradygmatycznej teatralizacji wspólnotowego uczestnictwa w polskim etosie jako spektaklu „widzaktorów” rozpoznających dzieje jako

formę samopoznania oraz „uobecniania się samemu sobie” (Maurycy Mochnacki). Koehler zatem reaktywuje tradycję romantyzmu integralnego, w którym historia i egzystencja tworzą nierozzerwalny splot, zaś życie narodu stanowi podstawę kreacyjnego wymiaru istnienia jednostkowego (Giambattista Vico).

W agonie próby ognia możemy wyróżnić pięć głównych strategii mówienia, tudzież ról gospodarza poematu: (1) **Bożego apostoła-szaleńca** toczącego walkę o zbawienie człowieka; (2) quasi-mefistofelesowskiego **blażna-histriona** pseudonimującego neokatastroficzną siłę, niszczącą z woli naczelnej instancji nadawczej zastane idiolekty, tak, aby oczyszczony język powrócił do podstawowej funkcji nazywania; w polemiczno-dygresyjnym kolażu, we współczesnym poemacie heroikomicznym podejmuje on dyskusję z postmodernistycznym chaosem wartości i nieasertorycznością słowa; (3) współczesnego **Bohatera Polaków** tworzącego moralno-historyczne parable, walczącego o Rzeczpospolitą symboli; (4) **empatycznego reportera** relacjonującego cierpienie „małych bohaterów”; (5) metapoetyckie, **liryczne ja** zmagające się z przemijaniem i kryzysem własnego głosu, uwikłane w aporie tego, który chcąc coś wyznaczyć zmienia się momentalnie w postać literacką, przez to zaś podejmuje grę wielopiętrowych ironii (Joanna Orska). Wskazane strategie mogą być także nierozdzielne, zaś ich szczególny splot świadczy o sile konglomeratów retoryczno-kompozycyjnych. Nad nimi czuwa podobny do reżysera dramatu, znany z tomu szkiców *Palus sarmatica*, **poeta-bagiennik** wciągający czytelnika w panliterackie moczary, odsłaniający kolejne warstwy symboli w testującym różne metody wysłowienia laboratorium form.

Wielogłosowość i multiperspektywiczność szczególne znaczenie zyskują w wierszach będących reaktywacją tradycji **dramatu narodowego**, zarówno w jego romantycznej, jak i neoromantycznej postaci. W istotnym w tym kontekście *Idyllische erinnerung* z tomu *Porwanie Europy* Koehler wzorem Słowackiego z *Lilii Wenedy* pyta o „święte źródła” polskości, poszukując **genealogii narodowego ducha** w mitycznych czasach króla Piasta. Duch ów okazuje się językowym wmówieniem, pustym konstruktem, który nie przechodzi twórczo przez próbę dekonstrukcji. Nową treścią wypełni się dopiero w tomie *Od morza do morza*. W powracającym obrazie ust pełnych dymu objawia się **jałowy głos** dykcji niezdolnej do demitologizacji „kandyzowanych legend” polskości wiecznie przegrywającej oraz do przejścia do krytycznego paradygmatu z *Wyzwolenia* Wyspiańskiego. Wówczas korelatem tożsamości zamkniętej

w micie biernego karnawału staje się strategia spektaklu modernistycznego, którą rządzi kolejno: „afirmacja aktualizująca – afirmacja uhistoryczniająca – neglizujące zwątpienie” (Ireneusz Opacki).

Jeszcze inną funkcję paraboli dostrzegamy w programowym, wieńczącym tom wierszy zebranych, utworze *Obce ciało*, aluzyjnie nawiązującym do momentu wybuchu Powstania Warszawskiego. Złożona, **konkatenacyjna składnia** wraz z amplifikacją konsekwentnie omijających słowo właściwe (*le mot juste*) porównań daje efekt fabularnej zapowiedzi, zgodnie z zasadą „ruch metafor zastępuje ruch fabuły” (Władysław Panas). Nieustanna oscylacja jest próbą odnalezienia rytmu zdolnego zbliżyć się do odwiecznego, Boskiego i „Pulsującego”. Biorąc pod uwagę militarne aluzje, topikę *biformis vates* oraz nawiązania do mistycznego *Widzenia* Mickiewicza, immanentna omowność zbliża się do konspiracyjnego szyfru, zaś mgławicowość podmiotu o ontologii upiora znów sytuuje się w kręgu poetyckiego traktatu epistemologicznego. Katachretyczne obniżenie rejestru wraz z łamaną frazą toku przerzutniowego przywodzą na myśl różnorakie kompozycje akwatywne oparte na aluzyjnej grze i symbolistyczno-impresjonistycznej **strategii sugestii**. Ta estetyka urasta zresztą do rangi dominującej w latach 2000 – 2019. Wśród jej wyznaczników warto wyróżnić jeszcze m. in. wzmagającą poetykę odbioru zasadę **wariantywnej wersowej łączliwości**, osadzony w topice chaosu wartości **chwyt pozornej destrukcji**, logorei, w której podmiot obsadza się w roli medium poddanego żywiołowi *écriture automatique*, czy też zasadę **udziwnienia** związaną z ideą **niedomykania znaczeń** (*dysraphism*). Zwłaszcza zaś w stylizowanych na ludowe śpiewne centony wierszach z *Trzeciej części* (np. *La Canzona*) dzięki rytmowi asocjacyjnemu autor stwarza wrażenie „pisania na gorąco”, która to technika staje się m. in. wielką metaforą niedookreśloności pierwszego dziesięciolecia III RP. Te i inne sposoby modernistycznej ekspresji spod znaku Eliota i Bernsteina kulminują w urastającym do rangi wszystko-wiersza utworze *Odpowiedź*, pełnią także ważną rolę w wykorzystującym orficko-farysowski motyw pędu w dół rumowiska głosów wierszu *Dom na wzgórzu*. Ogółem zaś pozwalają określić Koehlera mianem poety **interferencji wielkich figur semantycznych**.

Palimpsestowa wyobraźnia autora *Porwania Europy* wiąże się z rolą pisarza jako **hermeneuty historii**⁴⁰⁴. Nie dziwi zatem, że twórca musi w końcu dotrzeć do

⁴⁰⁴ Niniejszy akapit jest poszerzoną wersją podsumowania wcześniejszego szkicu. Zob. I. Staroń, *Plugiem przez skiby pamięci. Afazja i głębia w poezji Krzysztofa Koehlera*, „Topos” 2018, nr 5 (162), s. 86.

językowych fundamentów naszego myślenia o świecie. Od-poznawanie etymologii rozpoczyna zatem od pary polski – polny, a *Na krańcu długiego pola*, na rogatkach Rzeczypospolitej symboli, bo tam dochodzi pod koniec dziesiątej dekady ubiegłego wieku, odnajduje kolejny „stopy odcisniętej ślad” (***)*Na samym krańcu*, OC 179). Dodajmy, że najpewniej ślad to samego Boga albo sygnatura błędzącego w świecie miniatury poetyckiej mówiącego. W następnym stuleciu metafizyczny pielgrzym do plecaka form (jak przystało na globtrotera Brudnopisu Wielkiej Całości⁴⁰⁵) i tym razem włoży Biblię oraz *Słownik symboli*, bo tylko tak w pełni może zadośćuczynić triadzie: **filologia – filozofia – filogeneza**. Nad nimi częstokroć góruje także teologia. Wędrowka to zatem szczególna, w pełni trójwymiarowa: (1) **liryczno-literacka** (znane z pism Freuda i Heideggera *Erinnerung*, a więc pamięć i przypomnienie rozumiane jako „zapadanie się” w głąb słów i w głąb siebie, wreszcie zaś ku archetypom), (2) **krajoznawczo-historyczna** (krajobraz polny i polski) i (3) **metafizyczno-religijna** (wertikalna i kosmiczna). Częstokroć jednak wszystkie te typy występują jednocześnie, zaś uniwersalizujący sens odpowiada palimpsestowej technice pisarskiej, opartej na sieci wielu literackich i kulturowych aluzji. Wojciech Kudyba słusznie wspomina, że w tej poezji spojrzenie wstecz oznacza niejednokrotnie spojrzenie w głąb⁴⁰⁶. Nieuchronnie zatem obraz „partyzanta prawdy” wiąże się z wielowątkową realizacją **mitu głębi**. Motyw docierania do skarbu ukrytego we wnętrzu ziemi, na szczycie wysokiej góry, na krańcu długiego pola, biblijnej pustyni, razem ziemi jałowej, ziemi wygnania (Nod, Urlo), Rzeczypospolitej symboli i metahistorycznej sylwy polskości – a przede wszystkim sama droga, jaką winniśmy w tym celu podjąć w imię zasady „ważny jest tylko ruch” (*List do Pi*, OC 125) – to wyraźny *imago princeps*⁴⁰⁷ tej twórczości; oto niezbywalny lejtmotyw, niekiedy **figura metakognitywna**, czasem wielka metafora ludzkiej egzystencji, nadto jednak naczelna zasada organizująca wyobraźnię – słowami Gastona Bachelarda – „Cogito Podziemne Marzyciela”⁴⁰⁸. Cel owej wędrowki „jawi się następująco: zbudować taką mowę – i taką świadomość – w której, na zasadzie całkowitego zaprzeczenia ciemności ogarniającej mieszkańców dzisiejszego «więzienia

⁴⁰⁵ I. Staroń, *Brudnopis Wielkiej Całości*, OC 463-470.

⁴⁰⁶ W. Kudyba, *Europa, czyli historia...*, s. 130.

⁴⁰⁷ Zob. M. Karwowska, *Antropologia wyobraźni twórczej w badaniach literackich. Świat wyobrażony Brunona Schulza*, Łódź 2015, s. 26.

⁴⁰⁸ Tamże.

z bajki», mógłby pojawić się promień boskości”⁴⁰⁹. Jak zwykle w przypadku poezjowania autora *Nieudanej pielgrzymki* trudno wskazać jednoznaczną genezę danego zjawiska, ponieważ immanentna palimpsestowość należy do jej niezbywalnej natury.

Niemniej **staropolska, jagiellońska sylwiczność** to tradycja dominująca, na którą nakłada się **modernistyczno-neoklasyczna polifonia**, której wynikiem okazuje się skomplikowany **tekst-partytura-brulion**. W świetle wcześniejszych ustaleń mianem tym należały objąć całokształt Koehlerowskiego wierszowania. Zwłaszcza w latach 2000 – 2019 krakowski twórca realizuje zatem specyficzną strategię historyzofa, a jednocześnie **poety-rapera-librecisty**, guślarza (w przypadku wielogłosowych poematów) i monodramisty (w odniesieniu do liryki, ale i liryki roli) działającego w teatrze kulturowej wyobraźni.

⁴⁰⁹ J. Kopciński, dz. cyt.

Zakończenie. Staropolskie moczary albo jeszcze o wyobraźni

Krajobraz rozmowy z Bogiem oraz duchami. Sarmacja i Mickiewicz

Gwoli podsumowania sylwicznej Koehlerowej drogi lat 1986 – 2019 wypada raz jeszcze sięgnąć do szkiców programowych poety. Szczególnie dwa wypisy tłumaczą jego specyficzną staropolską wrażliwość wyobrazeniową. Jako przykład późnej poetyki sformułowanej, której założenia były *ex post* widoczne w wierszach możemy wskazać wstęp do eseistycznego słownika kultury staropolskiej. Tytułowe *Palus sarmatica* to zatem

moczary, bagno, grzęzawisko (*palus, paludis*, w sensie: *tarda palis*, jak w języku Cyncerona mawiało się na przykład o nieprzyjemnym wcale Styksie) [...] Chciałbym, jak jakaś syrena bagiennica rodzaju męskiego (bagiennik?), pociągnąć Państwa w głąb tych sarmackich mokradeł, w głębię niekończącą się tego grzęzawiska, gdzie wszelki – taki czy inny – porządek jest nieuzasadniony i niewskazany, bo jakoś szatkujący przedstawianą materię [...]. Opowiadam [...] dawną Polskę w formie odsłon, wywoływanych przez ułożone wedle alfabetu hasła, które z kolei domagają się kolejnych wyjaśnień, te zaś jeszcze kolejnych, więc coraz głębsze zapadanie się chciałem Państwu zaproponować; ale też (jeśli popatrzymy na to z innej strony) można to działanie ukazać bardziej pozytywnie: to nie zapadanie się, ale zagłębianie się czy zgłębianie (np. wiedzy)¹.

Bogata metaforyka przywołanego passusu odwołuje się do kilku tradycji retoryczno-hermeneutycznych, a także fenomenologicznych. Przede wszystkim odsłanianie dziejów Rzeczypospolitej (rozumianej również jako *Res publica* symboli) zostaje ukazane zgodnie ze – stale obecnym również w Koehlerowej poezji – mitem głębi, mitem kopalnym, w którym bohater prócz introspekcji podejmuje również wędrówkę do wnętrza kolektywnej podświadomości, postulując niejako „projekcję diachronii w synchronię”². W będącym aluzją do łacińskiego poematu epickiego Mikołaja Hussowskiego (1523) wierszu o tym samym tytule *Carmen de statura, feritate ac venatione bisontis* czytamy:

Etrusków wyspę zatopiły Romy wody,
Romy ostrowy zalały wezbrane potoki ludów.
Układały się przyrosty pokoleń w słoje jak w drzewach.

¹ K. Koehler, *Palus sarmatica*, [w:] tegoż, *Palus sarmatica*, Warszawa 2016, s. 5-6.

² J. Sławiński, *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*, [w:] tegoż, *Dzieło. Język. Tradycja*, Warszawa 1974, s. 11-38.

Droga do owoców: wznoszące się w blasku liście, zwycięski
Chlorofil, potem jabłka, gruszki, oliwki, cytryny.

(OC 282)

Podjmując alegoryczną interpretację słynnej *Pieśni o żubrze, jego postaci i polowaniu na niego*³ poszukiwacz skarbu – a raczej Mickiewiczowskiej zagubionej arki⁴ – zapada się w grzęzawisku archetypów, starając się usilnie odnaleźć sens istnienia literatury dla zbiorowości „w czasie zarazy” – jak ująłby to Jarosław Klejnocki – stanu „podwyższonej uwagi, gorącego czasu eskalacji zjawisk modelujących komunikację w kulturze i określających jakieś nowe wzorce uczestnictwa”⁵. Koehler, nawiązując do myśli Michela Foucaulta, proponuje zatem czytelnikom swoistą „archeologię świadomości”⁶. Kolejne obrazy przedstawiają kolejne warstwy kulturowej nieświadomości, które odkładają się na różnych głębokościach bagiennej ziemi, niczym materia organiczna naniesiona przez wieki w procesie filogenezy.

z dołu głos się dobywa,
od korzeni idzie
szum i uderzenia
wcale nie rytm
raczej chaos
ram ta ram ta tam
samogłoski i
oddech.

(****W skibach, w przewróconej*, OC 222)

Kopki kretów na stepie,
podziemne państwa
korytarzy i mądrych
rozporządzeń ślepa

³ K. Koehler, *Carmen de statura feritate ac venatione bisontis (Pieśń o żubrze, jego postaci i polowaniu na niego)* Mikołaja Hussowczyka, [w:] *Historia literatury polskiej*, t. II: *Renesans*, Bochnia-Kraków 2003, s. 192-197.

⁴ J. Klejnocki, *Pasażerowie zagubionej arki*, [w:] tegoż, *Literatura w czasach zarazy. Szkice i polemiki*, Warszawa 2006, s. 111-117.

⁵ J. Klejnocki, *Czym jest zaraza?*, [w:] tamże, s. 8.

⁶ K. Koehler, *Zejsście z Jasnej Góry? Kilka uwag o długim trwaniu sarmackiej religijności*, „Teksty Drugie” 2015, nr 1 (151), s. 408.

społeczność
bryłki wysadzonej ziemi
ponad zieleń, dowody na trwanie
korzeni, dżdżownic, żyjątek,
jedyne widzialne
świadczenia rewersu,
karmicielki, zasady.

(*Opowieść z krypty*, OC 234)

Perspektywa Jungowska aktualizuje rozumienie pamięci kulturowej jako pojemnika, do którego docieramy za pomocą skomplikowanej sztuki przypominania, a więc nie zawsze w pełni uświadomionej „mnemotechniki”. Z drugiej zaś strony kontaminacje obrazów bagna, moczaru i grzęzawiska, razem otchłani Styksu i bezgraniczności Lete, oraz sylwy-słownika widzianego jako **biblioteka-nekropolia** przypominają z równą siłą wizję pamięciowego labiryntu, do którego wchodzi odbywający specyficzną katabazę współczesny Orfeusz. Koehler jest jednak zbyt świadomym twórcą, aby nie przepuszczać swojej metaliteratury przez filtr ironii, a nawet **panironii**. Dlatego też nad tomami z lat 2003 – 2019 unosi się atmosfera isticie Gombrowiczowska. Jednak Koehler czyta autora *Ferdydurke* dość podejrzliwie, również i jego groteskowe teksty poddaje próbie ironii, co w efekcie tworzy szczególny splot. Wreszcie zaś obsadza swoje poetyckie *alter ego* w roli „Robaczka” z *Trans-Atlantyku*, który

Pojawia się, wyławia go wzrokiem narrator zawsze w momentach szczególnego napięcia; w momentach dla decyzji ważnych. Staje się dlań ów Robaczek jakimś punktem odniesienia właśnie, ostatecznym kontekstem, wychyleniem się poza sytuację, poza wszelkie uwikłanie. Co on znaczy? [...] mieszka on otóż na moczarach, jest moim ziemskim sąsiadem. Jest zanurzony, ukołysany istnieniem, jest „wkołysany w otwarte”. Heidegger? Tutaj? I Heidegger, i Robaczek, i Rzeczpospolita...⁷

Ta błazeńska strategia pozwala na synkretyczne podejście do tradycji, na jej twórczą redefinicję. Ale też Gombrowiczowski „Robaczek” w lekcji Koehlera obrazuje z dawna w tej poezji obecne zamiłowanie do marginaliów, do sfery brulionowej, która pozwala na „wychylenie się poza sytuację”, zapewne też komunikacyjną, językową, kulturową. Tak rozumiane zapadanie się w głąb grzęzawiska archetypów, **sarmacko-heideggerowska hermeneutyka** urasta do głównej metody twórczej lat 1986 – 2019.

⁷ K. Koehler, *Lampeczka oświeceniowa a „Trans-Atlantyka”*, [w:] tegoż, *Palus sarmatica...*, s. 179.

Dobrym komentarzem byłby tutaj fragment programowego szkicu *Nie jesteśmy sami*, ukończonego w czasie Adwentu 1995 roku, zaś opublikowanego w 1996 na łamach „Frondy”. Jest to passus o tyle istotny, o ile zawiera syntezę nie tylko ideową, lecz także – poprzez proste wyliczenie znanych z wierszy motywów – wyobrażeniową ówczesnych lirycznych dążeń poety:

Gdybym nie żył w Polsce, może szczególnie teraz, w listopadzie 1995, może nie pojąłbym wiele, żyjąc w błogiej nieświadomości przeświadczenia, że żyję gdziekolwiek, w jakimkolwiek miejscu, a to, że wyrażam się cały akurat w tym języku przyjąłbym za całkowicie nieistotną przypadłość. Ale mieszkam tutaj, i kiedy w snach przychodzą do mnie moi Dziadkowie, z trudną przeszłością ludzi, którzy żyli w trudnych czasach, i kiedy słysząc melodię Różańca patrzę przez zamglone szyby pociągu i widzę domy w dolinach, ludzi wędrujących ku swoim celom, drzewa odarte z liści, potoki i rzeki przecinające równiny, kiedy widzę łagodne stoki wzgórz i spoglądam na dymy [w]suwające się w ciężko zawieszzone nad głowami niebo, i dachy, i wieże kościołów, kiedy to wszystko widzę, wiem, że to dotyka mnie i naznacza. I nie widzę w tym żadnego ograniczenia, albowiem pierwszym moim gestem była zgoda. Zgoda na tu i teraz. Mickiewicz dotknął owej zgody subtelnie i zarazem zatrzymał ją, powstrzymał, zawiesił. Ale w tym działaniu nie było już pychy Konrada, były natomiast pokora i wybaczenie: cichość i to, z czego wszystko, co dobre wynika: miłość. Miłość. Miłość⁸.

Artystyczne credo Koehlera w połowie lat 90. wyznacza zatem jasno myśl chrześcijańska, przefiltrowana przez lekturę Mickiewiczowych *Dziadów*, które – przypomnijmy – poeta uznaje za największe arcydzieło „literatury polskiej wszystkich czasów”⁹. Nieprzypadkowo więc, ilekroć w spuściźnie autora *Partyzanta prawdy* odnajdujemy próby interpretacji arcydramatu – wierszowane albo krytycznoliterackie – mają one walor szczególny, bliski artystycznej metateorii. Zresztą i do „frondowego” szkicu *Nie jesteśmy sami* Koehler przywiązywał wielką wagę, tak wielką, że posłowie do tomu *Punkty krystalizacji. Szkice o literaturze staropolskiej* zatytułował identycznie. Epilog z roku 2020 nie był jednak przedrukiem artykułu z lat 90., choć autor ponownie pisał o *Dziadach*. Niemniej wygłos *Punktów krystalizacji* brzmiał dzięki takiemu podwojeniu szczególnie, zaś fraza „nie jesteśmy sami” jeszcze mocniej wiązała Koehlerowe światoodczucie z arcydramatem, w którym Mickiewicz „przedstawił [...] działanie i istnienie polskiej zasady, owej wspólnoty doświadczenia żywych i już

⁸ K. Koehler, *Nie jesteśmy sami*, „Fronda” 1996, nr 6, s. 91.

⁹ K. Koehler, *Nie jesteśmy sami* [posłowie], [w:] tegoż, *Punkty krystalizacji. Szkice o literaturze staropolskiej*, Kraków 2020, s. 264.

umarłych”¹⁰. Słusznie Ryszard Przybylski zauważał, że „Cogito poety klasycznego to także duchy przodków, pamięć rodzaju. [...] to nieustanne Zaduszki”¹¹.

Nie całkiem na marginesie dodajmy, że w szkicach o charakterze programowym znajdujemy jeszcze drugą wersję zapisu tamtej, listopadowej podróży pociągiem roku 1995, a przynajmniej opis ideowo zbliżony, choć z pewnymi przesunięciami w obrębie poetyki. W nim hermeneutykę pejzażu Koehler podejmuje w kontekście *Psalmodii polskiej* Wespazjana Kochowskiego, której lektura – jak się okazuje – towarzyszyła mu w czasie kolejowej peregrynacji. Za oknem zaś:

badyle, szare pola, królujący kolor ugorów, jakieś zamokłe łąki, zamglone lasy, zagajniki, z rzadka domy, no i ciągle, właściwie wciąż objawiające się, jakoś spajające ten krajobraz wieże kościołów; tak sobie to wtedy wyobraziłem, że krajobraz jest niejako zszywany, z fragmentów składany i przyszpilany, wynoszony do wcale nie wysokiego, niskiego, szarego, zalegającego tuż nad ziemią nieba. Nie na odwrót: nie, jak można byłoby sobie pomyśleć, że wieże tychże kościołów powstrzymują ciężkie ołowiane niebo przed opadnięciem ostatecznym, przygnieceniem „szerokich włości sarmackich” niebieskim ołowiem, ale że wieże te podnoszą owe włości w jakimś geście, jak rakiety startujące z przylądka Canaveral z rodzajem pióropusza ognia i resztek grawitacji przyczepionymi do ogonów, wprost w błękit, do nieba, w górę¹².

Ten znakomity przykład „patriotyzmu pejzażu” – który po Mackiewiczowsku „obejmuje całość, bo i powietrze, i lasy, i pola, i błota i człowieka jako część składową pejzażu”¹³ – wyrasta wszakże z inklinacji sarmackich, jagiellońskich. Jednak, aby w pełni zrozumieć teatralne uwznioślenie krajobrazu widzianego nieomal jako wielokształtna kurtyna, wznoszona w górę za pomocą kościelnych wież, pseudonimujących wielowiekową, wspólnotową modlitwę (a przecież katedra to model świata!), należy powrócić do pierwotnej wersji tego ulirycznionego obrazu. Przyjrzyjmy się zatem bliżej poetyce przytoczonego uprzednio – bardzo zresztą poetyckiego, plastycznego – fragmentu z roku 1996.

Zgodę człowieka mistycznego na oglądane *hic et nunc*, ale też jakoś wieczne i zaświatowe, w szczególny sposób naznaczyła perspektywa zamglonej szyby pociągu, co już samo w sobie odsyła do topiki metafizycznej, do tradycji wizyjnej. W 1994 roku na

¹⁰ Tamże, s. 271.

¹¹ R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, wstęp M. Janion, Warszawa 1978, s. 27.

¹² K. Koehler, *Prorok Kochowski*, [w:] tegoż, *Punkty krystalizacji...*, s. 203-204.

¹³ J. Mackiewicz, *Lewa wolna*, Londyn 2012, s. 416.

łamach „Czasu Kultury” jako główną inspirację swej poetyki w tym zakresie Koehler wskazywał konkretny passus z Mickiewicza:

W *Widzeniu* w czterdziestym czwartym wersie (przypadek?) następuje rozrost dumy poety-wizjonera. Pojawia się obok aniołów białych i czarnych, zagląda do ludzkiego umysłu i widzi, jak decyzje się tam dokonują. Patrzy w zwoje, kłęby mózgu. Myśl się waży. On w tym nie uczestniczy, tylko patrzy. To zapis niezwykłego doświadczenia¹⁴.

Kolej staje się wehikułem poruszającym się pomiędzy odmiennymi strefami: jawą i snem, światem i za-światem, terażniejszością i przeszłością, jednostką oraz narodem, zarazem metaforą wieku pary i elektryczności, jak i jedną z istotniejszych metafor XX stulecia¹⁵. Dzieje się w Koehlerowej wizji wszystko niczym w arcydramacie: teraz, wiecznie i historycznie. W innym miejscu szkicu poeta powiada, że „doświadczenie wspólnoty, komunikacji leżącej u podstaw bytu człowieka na ziemi, jest – zdaniem Mickiewicza – najbardziej podstawowym zacznym polskości, polskiego katolicyzmu”¹⁶. Wieszczył dał wyraz temu przekonaniu nie tylko w swoim uniwersum poetyckim, lecz także w *Wykładach Paryskich*, w lekcji IV z 4 stycznia 1842 roku, kiedy to mówił o tym, że w Polsce „wszystkie zwyczaje wojenne i cywilne opierały się na mocnej wierze w zależność bezpośrednią świata ziemskiego od świata wyższego, w to objawienie się tego związku, które nazywamy cudami”¹⁷. Idąc tym tropem w haśle *Niebiosa* w swoim słowniku *Palus sarmatica* Koehler pisał, że dawni szlacheccy święci, kiedy „udawali się w podróż ku niebiosom, to tak jakby zasysali za sobą do rzeczywistości niebieskiej trochę (a może całkiem znowu sporo!) tej sarmackiej Rzeczypospolitej”, stając się tam „deputami czy posłami”¹⁸. W optyce sarmacko-romantyczno-katolickiej nie jest zatem przypadkiem, że w sennym widzeniu autor *Partyzanta prawdy* spotyka zmarłych

¹⁴ W cieniu doświadczenia. Z Krzysztofem Koehlerem rozmawiają Jerzy Borowczyk i Wiesław Ratajczak, „Czas Kultury” 1994, nr 3, s. 34.

¹⁵ R. Nycz, *Literatura: litery lektura. O tekście, interpretacji, doświadczeniu rozumienia i doświadczeniu czytania. Z dodaniem przypadku „Wagonu” Adama Ważyka*, [w:] tegoż, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012, s. 307-326. Zob. też rozdział I.

¹⁶ K. Koehler, *Nie jesteśmy sami...*, s. 81.

¹⁷ Tamże, s. 94, przyp. 2: „[...] w Polsce cios zdany religii katolickiej wywrażał od razu Rzeczpospolitą, bo tu wszystkie zwyczaje wojenne i cywilne opierały się na mocnej wierze w zależność bezpośrednią świata ziemskiego od świata wyższego, w to objawienie się tego związku, które nazywamy cudami. Z tej wiary wypływa cała moralna i polityczna siła organiczna Polski – do niej też trzeba było odwoływać się zawsze, ilekroć chodziło o wydobywanie z narodu potęgi bądź czynnej, bądź odpornej”. Cytat z Mickiewicza Koehler podaje za wydaniem: *Dzieła wszystkie*, t. 6: *Literatura słowiańska 2*, oprac. T. Pini, Lwów 1900, s. 40.

¹⁸ K. Koehler, *Niebiosa*, [w:] tegoż, *Palus sarmatica...*, s. 243.

Dziadków, których życie naznaczyły dwie wojny światowe i lata komunistycznego reżimu. Lecz owi Dziadkowie to też postaci jeszcze Mickiewiczowskie, urodzone zapewne w dobie Młodej Polski albo i wcześniej, w wieku XIX, a przez to jakoś symboliczne, bo pośredniczące pomiędzy „dawnymi a nowymi laty”, między ziemią i niebiosami. Istotne, że rytm obrazów widzianych z za nieprzejrzystego filtra zostaje niejako przeciwstawiony, ale i zestawiony z rytmem zgoła odmiennym, podskórnym, czyli z melodią różańca. Bardzo to romantyczne połączenie, ponieważ ciągowi widokówek akompaniuje jakby za-światowa muzyka modlitwy, jakby muzyka sfer. W Koehlerowej Polsce lat 90. panuje niepodzielnie „czas kalendarza i brewiarza”¹⁹. Wracają obrazy, wracają słowa różańcowej oracji. A zestawieniu patronuje specyficzny biblijny wzrok wewnętrzny, w którym wyobrażone-wymodlone-usłyszane nakłada się na realne-dookolne, niczym w *Wielkiej Improwizacji*:

Przewiewają ludzkiego rodu całe tonie
Jęczą żalem, ryczą burzą.
I wieki im głucho wtórzają;
A każdy ten dźwięk razem gra i płonie,
Mam go w uchu, mam go w oku,
Jak wiatr, gdy fale kołysze,
Po świstach lot jego słyszę
Widzę go w szacie obłoku²⁰.

Rytm pociągu, rytm modlitwy oraz rytm obrazów układają się razem w świat mistycznego współ-odczuwania, najpełniej Mickiewiczowski, łączący żywych z umarłymi, a wszystko jeszcze z wiecznością. Zdaniem Ryszarda Przybylskiego w obrzędzie Dziadów

Dopóki człowiek współczuje z bliźnim, pozostaje ciągle w świętym kręgu, chroniącym wzajemne stosunki przed zbrodniczym zdziczeniem. Zbliżając się do bliźniego ma prawo liczyć na jego współ-czucie, które nie jest łaską, lecz obowiązkiem. Przekroczenie tej zasady, znieważające samą istotę relacji między „ja” a „ty”, stawia gwałciciela poza wspólnotą egzystencjalną i naraża go na odwet ze strony Odwiecznej Sprawiedliwości²¹.

¹⁹ N. Taylor, *Florian Czarnyszewicz*, „Więź” 1991, nr 2, s. 71; P. Subocz-Białek, I. Staroń, *Poza mapą o „Nadberezyńcach” Floriana Czarnyszewicza*, Kraków 2020, s. 133.

²⁰ A. Mickiewicz, *Dziady część III*, [w:] tegoż, *Dziela poetyckie, cz. 3: Utwory dramatyczne*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1982, s. 155, w. 42-49.

²¹ R. Przybylski, *Słowo i milczenie...*, s. 27.

W szkicu *Nie jesteśmy sami* mgła więc staje się mgłą ducha, mgłą duchów, widzialnym znakiem jakości nie-widzialnych, zaś w jej lustrze przegląda się ponadto czuwająca nad harmonijnym pejzażem meta-fizycznym Opatrzność²². Harmonijnym, co nie oznacza jednak wyidealizowanym i pozbawionym kontrastów. Zauważmy przeto, że z mgłą zestawiono „dymy suwające się w ciężko zawieszono nad głowami niebo”. Jest jesień, listopad, *par excellence* Koehlerowa, ale i Mickiewiczowska pora, symbolizująca wciąż nie zakończoną drogę mistycznej śmierci, oznaczająca także zejście na drogę upadku, nieodłączną zgodę także na cierpienie, *imitatio crucis*; lecz też czas miesięcznej, rokrocznej, a przy tym wiecznej i pozaczasowej wędrówki Upióra-Pustelnika-Gustawa:

Ci, którzy bliżej cmentarza mieszkali,
Wiedzą, iż upiór ten co rok się budzi,
Na dzień zaduszny mogiłę odwali
I dąży pomiędzy ludzi.

Aż gdy zadzwonią na niedzielę czwartą
Wraca się nocą opadły na sile
Z piersią skrwawioną, jakby dziś rozdartą
Usypia znowu w mogile²³.

Ów mistyczny listopad trwa niejako w Koehlerowej poezji nieprzerwanie. „Requiem pogodne / Nieustanne trwa” (*Klasztor cystersów. Mogiła*, OC 24), a więc polski pejzaż to także *communio sanctorum* – świętych obcowanie. W teologii jest ono rozumiane rozmaicie. Wpisane w ówczesną poetykę ambicje holistyczne pozwalają domniemywać, że *communio* należy rozumieć możliwie najszerzej. Byłaby to horyzontalno-wertykalna wspólnota świętych, „związek trzech społeczności (ludzi na ziemi, dusz w czyśćcu i świętych w niebie), najpierw na płaszczyźnie jak gdyby poziomej, w łonie wspólnot samych w sobie, a potem na płaszczyźnie pionowej, w relacjach: ziemia – niebo, ziemia – czyściec, niebo – czyściec”²⁴. Właśnie w takim duchu Koehler pisał o polskich Zaduszkach:

Idąc na groby, uznajemy, wyznajemy i zaświadczy, że nie jesteśmy sami. Że jest pewna ciągłość, **nieustanne kontinuum** pomiędzy nami, którzy jeszcze oddychamy, i tymi, którzy pograżyli się w – póki

²² Wiersz to jest potok, leci jak lawina. Z Krzysztofem Koehlerem rozmawia Ireneusz Staroń, „Nowe Książki” 2020, nr 2, s. 5.

²³ A. Mickiewicz, *Upiór*, [w:] tegoż, *Dziela poetyckie*, cz. 3: *Utworki dramatyczne...*, s. 9. w. 13-20.

²⁴ E. Ozorowski, *Wokół „Communio sanctorum”*, „Studia Theologica Varsaviensia” 1971, nr 2, s. 84-85.

co – niedostępnej dla nas rzeczywistości. Że jest, wciąż istnieje, pewna możliwość komunikacji, wzajemnej pomocy, relacji, która przechodzi najcięższą z prób: próbę niewidzialności, zniknięcia, usunięcia się z naszego bycia tu i teraz (podkr. moje)²⁵.

Kluczowe w kontekście metafizycznej więzi Kościoła jest zatem pojęcie „obcowania”. Przemysław Dakowicz w swoich esejach wprowadza, powołując się na Samuela Bogumiła Lindego i tzw. słownik warszawski, pojęcie „obcownik”. Otóż, jest nim, „ten, co obcuje z kim, współnik, sojusznik, towarzysz, przyjaciel, kompan, kolega”²⁶. Odwołując się do tej myśli, a także do wykładni teologicznej, można powiedzieć, że Koehlerowskie „Requiem pogodne” z lat 90. to pejzaż metafizycznej wspólnoty „obcowników”, która – pomimo późniejszej zmiany poetyki – konstytuuje wiersze także w XXI wieku.

Antycypacje rozumienia polskiej przestrzeni na wzór Mickiewiczowskiej wspólnoty znajdujemy w przywołanym już wierszu *Klasztor cystersów. Mogiła*, który swój pierwodruk miał w roku 1987 na łamach „brulionu”:

Ciche modlitwy
Słone kwiaty ust
W stuletnich dębach
Pochylony Bóg

Nad ziemią lichą
Siwym nieba strzęp
Chłodnych posadzek
Obudzony dźwięk

Nad rzeki brzegiem
Pośród wrzasku miast
Requiem pogodne
Nieustannie trwa

(OC 24)²⁷

Biorąc pod uwagę właściwości prozodyczne utwór o mogiłskim opactwie, na poziomie retoryczno-kompozycyjnym²⁸ naśladuje muzyczny dwugłos zwany

²⁵ K. Koehler, *Nie jesteśmy sami* [posłowie]..., s. 272.

²⁶ P. Dakowicz, *Dlaczego „Obcowanie”?*, [w:] tegoż, *Obcowanie. Manifesty i eseje*, Warszawa 2014, s. 5.

²⁷ Pierwodruk: „brulion” 1987, nr 2/3, s. 106.

„*fughetta*”²⁹. Wersy parzyste zakończone są jednosylabową akcentowaną klauzulą. Napisane zostały trypodją trocheiczną katalektyczną. Zaś wersy nieparzyste to dypodie – odpowiednio: trocheiczno-amfibrachiczne (pierwszy, siódmy i jedenasty wers) bądź też amfibrachiczno-trocheiczne (wersy: trzeci, piąty, dziewiąty). Krzyżowy układ stóp akcentowych skorelowany z wymiennością antykadencji i kadencji wpływa na specyficzny rytm frazowania, oddający immanentną dialogiczność wiersza. Krzyżowy jest również układ rymów, w tym wypadku asonansów. W każdej strofie niepełne współbrzmienia pojawiają się w wygłosach wersów parzystych: ust – Bóg, strzęp – dźwięk, miast – trwa. Meliczność wiersza polega również na bezpośrednim przywołaniu muzycznego intertekstu. „*Requiem aeternam Dona eis Domine et lux perpetua luceat eis*” („wieczny odpoczynek racz im dać, Panie, a światłość wiekuista niechaj im świeci”³⁰) – czytamy w łacińskim przekładzie apokryficznej IV Księgi Ezdrasza (Ez 2, 34-35). W nadzwyczajnej formie rytu rzymskiego słowa te rozpoczynają antyfonę na wejście (*Introit*) śpiewaną podczas mszy żałobnej (*Missa pro defunctis* lub *Missa Requiem*). Pojawiają się także w kolejnych częściach chorałowych, a więc w graduale oraz w responsorium na Komunię³¹. Układ liturgiczny stał się z czasem kanwą wokально-instrumentalnych kompozycji muzycznych o nazwie *Requiem*, z których za najbardziej znane uchodzi dzieło Wolfganga Amadeusza Mozarta (1791). Wyjąwszy kontekst liturgiczny, zapewne również i o nim myślał Koehler, umieszczając w tomie *Wiersze* nazwisko austriackiego symfonisty (*Wilanów*, OC 48). Jednak w odniesieniu do ewokowanego w tej liryce pejzażu metafizycznego istotniejsza jest rzecz inna. *Missa Requiem* w szczególny sposób łączy się bowiem z Mickiewiczowskimi *Dziadami*. Jako nabożeństwo absolucyjne za wszystkie dusze czyścicowe była odprawiana w Dzień Zaduszny, a więc wtenczas, gdy – zgodnie z podaniem z balladowego *Upiora* – rozpoczyna się przedakcja arcydramatu. Zresztą już sam obrzęd *Dziadów* musiał odbywać się około Zaduszek, zaś w każdym razie listopadową porą, kiedy w kościołach nader często rozbrzmiewały słowa *Requiem*. Właśnie w Dzień Zaduszny przed ołtarzem

²⁸ Przypomnijmy, że tak rozumie wszelkie nawiązania do formy muzycznej fugi w literaturze Andrzej Hejmej. Zob. tegoż, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012, s. 110.

²⁹ J. Habela, *Słowniczek muzyczny*, Kraków 1998, s. 67-68.

³⁰ A. Stachura, „*Requiem*” Edwarda Bogusławskiego – *tradycja i nowoczesność*, „Prace Naukowe Akademii im. J. Długosza w Częstochowie. Edukacja muzyczna” 2005, z. 1, s. 14.

³¹ Zob. *Dzień Zaduszny*, [w:] *Mszał Rzymski*, przeł. i oprac. o.o. benedyktyni z opactwa tynieckiego, Poznań 1963 [reprint: Warszawa 2012], s. 1174-1177.

umieszczano „zamek bóleści” (*castrum doloris*) – katafalk z pustą czarną trumną symbolizującą śmierć Człowieka-Każdego³². W kaplicy, w której dzieje się II części *Dziadów* taki katafalk musiał znajdować się wielokrotnie, a skoro w czasach wieszca nie znano innej formy mszy za zmarłych, także i słowa *Requiem* rozbrzmiewały w niej niegdyś nader często. Oprócz *Zaduszek*, jeszcze w dzień śmierci, podczas pogrzebu, następnie zaś w trzecim, siódmym, dziewiątym, trzydziestym oraz czterdziestym dniu od zgonu, ponadto w kolejne rocznice odejścia zmarłego³³. Znając uczuciowość Mickiewicza, obraz ten musiał silnie przemawiać do jego wyobraźni, tym bardziej, że miał on również wymiar eschatologiczny. Do stałych części mszy żałobnej należy średniowieczna sekwencja *Dies irae*, będąca prośbą o miłosierdzie w dniu Sądu Ostatecznego. Zważmy jeszcze, że czarny katafalk z *Missae pro defunctis* oznacza także śmierć dla świata, dla grzechu, śmierć mistyczną, zaś

na duchów zgromadzenie,
W tajemniczą noc na Dziady,
Można wzywać żywych cienie.
Ciała będą u biesiady
Albo u gry, albo w boju,
I zostaną tam w pokoju;
Dusza zwana po imieniu
Objawia się w lekkim cieniu;
Lecz póki żyje, ust nie ma,
Stoi biała, głucha, niema³⁴.

Również i te postaci będą miały swój symboliczny grób w czasie mszy żałobnej, choćby i nie były na niej fizycznie obecne. Dodajmy, że ów „zamek bóleści” z *Requiem* w kontekście *Dziadów* części III musiał mieć dla Mickiewicza znaczenie także patriotyczno-martyrologiczne i dopiero w tym kontekście można zrozumieć pełnię opisywanej przezeń wspólnoty. Dlatego w poezji Koehlera pejzaż, w którym trwa nieustannie modlitewna wymiana pomiędzy światem i za-światem, ciągła *Missa pro defunctis*, musi być dziełem sztuki, miejscem nieledwie sakralnym, w którym ma miejsce

³² P. Subocz-Białek, *Czarny katafalk albo zamek bóleści z tomu „tolle, lege” Janusza Nowaka*, „Topos” 2020, nr 2 (171), s. 105.

³³ Cz. Grajewski, *Michał Anioł i Wolfgang Amadeusz – dwie wizje końca świata*, „Liturgia Sacra” 2011, nr 2 (17), s. 368.

³⁴ A. Mickiewicz, *Dziady część III...*, s. 249, w. 15-24.

świętych obcowanie, razem DOMEM i KATEDRĄ³⁵, przestrzenią ciągłego, a więc fugicznego odczytywania nadnaturalnych znaków.

Podsumowanie

Opus magnum Koehlera – *Obce ciało. Wiersze z lat 1989 – 2019* oraz utwory z czasopism z tego czasu – to **wielki synkretyczny glosariusz**, oparty na eklektycznym, polifonicznym ruchu wielu estetyk, ciężący zaś ku syntezie doświadczeń człowieka przełomu XX i XXI wieku, a więc stworzonej na wzór *Boskiej Komedii* **epopei współczesności**. Chcąc posłużyć się słowami Jerzego Kwiatkowskiego na temat pisarstwa Jana Lechonia, możemy ów projekt artystyczny określić mianem „antologii poprzedzającej go poezji polskiej”³⁶. Autor *Kluczy do wyobraźni* miał zresztą na myśli bogactwo wyobraźni właśnie, która łączyła pozornie sprzeczne tradycje: barok, romantyzm, modernizm i klasycyzm³⁷.

Koehlerowe poezjowanie (1986 – 2019) podzielić możemy na trzy fazy: (1) **klasykującą** (z mocnym nachyleniem katastroficznym) lat 1986 – 1990; (2) **barokowo-romantyczną** z dominacją gnomy, sentencji, epigramatu oraz miniatury poetyckiej w odmianie liryki mistyczno-pejzażowej lat 1993 – 1998; (3) wreszcie zaś najbardziej synkretyczną, w stylu **barokizującego zderzenia estetyk**, tj. **wielogłosowo-neoawangardowych** (tudzież modernistycznych w duchu powrotu Eliotowskiego kolażu) **poematów** lat 2000 – 2019. I znów, zarysowana periodyzacja opiera się na ideowo-stylistycznych dominantach, posiada jednak charakter inkluzywny. W istocie bowiem poszczególne fazy mają swoje antycypacje. Tak chociażby programowa *Świątynia* opowiadająca o Mickiewiczowskiej podróży krymskiej oparta została na przefiltrowanej przez ironię Gombrowicza wyliczeniowo-przerzutniowej synkopie, rodem ze strofy Bakowskiej, choć przecież miała swój pierwodruk w roku 1990. Pod względem poetyki należeć winna już zatem do okresu 1993 – 1998 i to do – a to kolejna komplikacja! – obecnego tam przygodnie nurtu groteskowo-(auto)ironicznego, sowizdrzalskiego, który z kolei zapowiada estetykę po roku 2000. Już samo motto (oczywiście jak zwykle w przypadku **dykcji kulturowej** jedno z wielu) „ważny jest tylko ruch” (*List do Pi*, OC

³⁵ P. Śliwiński, *Albo Mickiewicz*, [w:] tegoż, *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002, s. 218-224

³⁶ J. Kwiatkowski, *Czerwone i czarne. O poezji Jana Lechonia*, [w:] tegoż, *Szkice do portretów*, Warszawa 1960, s. 21.

³⁷ Tamże.

125) okazuje się wynikiem kontaminacji różnych programów: od *navigare necesse est* z *ineditów* incipitu *Stepów akermahskich* (cóż to za inkarnacja Schulzowskiego Autentyku!), „walkę o oddech” jako metaforę poszukiwania właściwego rytmu poezji (via Różewicza, Polkowskiego i Barańczaka), czy wreszcie reinterpretację *élan vital* poety „niedowcieleń i odcieleśnień” Leśmiana, w znaczeniu jednak nie tyleż Bergsonowskim, co biblijnym – pseudonimującym osobowego Boga jako przyczynę wszelkiego ruchu. Ta wierszowa kineza, to ciągłe poszukiwanie „nowego języka” (szczególnie hołubione przez modernistów od Rimbauda po Eliota) zwłaszcza w – opartych o topikę świata-teatru – tomach po roku 2003 przybiera postać znanej z Schulza **panmaskarady**. W swej najgłębszej ideowej istocie wyrasta ta Księga, której zresztą topika wraca tu kilkakrotnie, z „**gościnności kultury staropolskiej**, która jakże chętnie włączała w swój krwioobieg zjawiska czy kulturowe fakty z innych kultur pochodzące” (podkr. moje)³⁸. Nieprzypadkowo zatem Koehler – profesor literatury sarmackiej – określa staropolszczyznę mianem „**kultury silnej**”, „to znaczy takiej, która nie boi się zapożyczeń, nie lęka się o tożsamość” (podkr. moje)³⁹. *Per analogiam* możemy zatem nazwać projekt autora *Partyzanta prawdy* mianem **poezji silnej, odważnej, otwartej**, czyniącej ze swego synkretyzmu najistotniejszą metaforę **wielokulturowej polskiej entelechii**, jej także estetycznego republikanizmu (w duchu *Rei Publicae Christianae*), tworzącego własną i oryginalną tożsamość tak na podstawach będących wynikiem wyłącznie oryginalnych dążeń, jak i na **inkorporacji** oraz **przetworzeniu** innych dykcji. Stąd też często powraca w tym wierszowaniu obraz nieskończonych przestrzeni długiego pola, archetypowego, otwartego na różne znaczenia, **wolnościowego krajobrazu** Rzeczypospolitej, traktowanej także jako *Res Publica* symboli, przestrzeń wielogłosu, którego poruszenia zapisuje **poeta-medium**.

Ów mediacyjny charakter narodził się w pełni u progu lat 90. (*vide rozdział I*), kiedy to trauma przymusowej służby wojskowej u schyłku PRL-u, wraz z późniejszym, symptomatycznym dla pokolenia „brulionu”, rozczarowaniem kierunkiem transformacji ustrojowej oraz nieomal epifaniczną lekturą *Sonetów krymskich* – spowodowały razem odejście od neoklasycznej dykcji. Rezygnacja z „sylabotonicznej klatki” zwróciła Koehlera w kierunku koncepcji ciągłego poszukiwania właściwego **rytmu-oddechu**,

³⁸ K. Koehler, *Gofred albo Otwartość. Opowieść królestwa*, [w:] tegoż, *Punkty krystalizacji...*, s. 170.

³⁹ Tamże, s. 171.

nieustannego poszerzania zasobu form, które ma zbliżyć do pierwotnego rytmu orzekania, do ideału rajskiej, intuicyjnej prajedni słowa i rzeczy, a zatem POEZJI przeciwstawionej prozatorskiemu, intelektualnemu językowi cywilizacji technicznej, nakładającemu szereg zaciemniających filtrów na otaczającą rzeczywistość (tradycja Leśmianowska). Pragnienie nazywania „od strony łopianów i badyli” sytuowało się także w kręgu orfickim, a zatem dzięki wierszowaniu świat miałby dochodzić do pełniejszego istnienia, co czyniło z poezjowania działalność zarazem i poznawczą i egzystencjalną. Wobec nieasertoryczności słów doby transformacji Koehler skłonił się ku inspirowanej niegdysiejszą poetyką Barańczaka „nowej nieufności”. W niej synkopowy rytm, jakby z Baki wziętych wierszy-słupków, nie tylko imitował niestabilność epoki, lecz także dzięki prymatowi prozodii (a nie obrazu) ocalał słowa przed banalizacją, domagając się właśnie wielokrotnego, rytmicznego powtórzenia. Lekcja *ineditów* pierwszego wersu *Stepów akermańskich* pozwoliła wreszcie autorowi *Partyzanta prawdy* na szersze zastosowanie Gombrowiczowskiej parodii konstruktywnej, która dzięki wyliczeniowej składni i międzywersowej przerzutni (oraz komicznemu obrazowaniu) stworzyła koncepcję wiersza jako **miejsca „działania słów”** tworzonego w wyniku awangardowego **rozbijania „foremek” w „ułamkach zdania”**. Stąd też wówczas Koehlerowe dominium rozciągało się pomiędzy „słowami na wolności” a „tworzeniem pięknych zdań”, czyli w niejako Schulzowej poezji rozumianej jako „krótkie spięcia sensu między słowami”. Dzięki temu stał się autor najpełniej **poetą językowej neurastenii**, opierającym swą dykcją na przekroczeniach i kontrapunktach, gdyż tylko one mogą oddać ciężar gatunkowy każdej chwili istnienia.

Ujawnia się i tutaj ukształtowany w czasach współpracy z „brulionem”, ale i wzięty ze staropolskich rękopiśmiennych ksiąg „fanzionowy sposób podejścia do komunikatu międzyludzkiego”⁴⁰; owo dowartościowanie wyliczeniowej, metonimicznej, przerzutniowej składni, dynamicznie kształtującej sensy w sferze **międzywersowej, brulionowej, sztambuchowej** właśnie – będącej wreszcie najpełniej miejscem działania potęgującej naddane znaczenia elipsy, zapraszającej czytelnika do wypełniania przestrzeni niedookreślenia; tworzącej z odbiorcy współtwórcę aktualizującego w swojej konkretyzacji wielorakie, nie tylko literackie konteksty. W latach 90. (**vide rozdział II**) zasadzie tej patronowała tworząca **nad-biografię** miniatura poetycka (Novalis, Schlegel),

⁴⁰ K. Koehler, *Rękopisy (nie płoń!)*, [w:] tegoż, *Palus sarmatica...*, s. 322.

a więc ten rodzaj mistyczno-pejzażowej liryki chrystocentrycznej, która za pomocą maksymalnie skróconej frazy otwierała na treści kosmiczne, pozczasowe, pasyjne, w swej eliptyczności wyrażane wręcz w obrazowaniu bliskim technice ostrego filmowego montażu (Wolfgang Iser), nad-realnym, dzięki waloryzacji wieloznacznego wersu stającym się miejscem Ingardenowskiej estetyzacji istnienia. Ta technika bliska niekiedy ekspresjonizmowi, a na pewno z gruntu symbolistyczna (co do idei), podbudowana zaś Mickiewiczowską ideą krymską poetyckiego **traktatu epistemologicznego**, ukazującego „tryumf oka” wobec bezsilności rozumu – urosła w latach 1993 – 1998 do miana głównej metody artystycznej. O tyle frapującej, że przejawiającej się we wszelkiego rodzaju synkopowaniu strofy quasi-Bakowskiej, kształtowanej wertykalnie (mityczna oś góra – dół), przenikniętej zaś symboliką nocy ciemnej (św. Jan od Krzyża) oraz biblijnego zmagania niezbędnego na drodze przemiany duchowej (św. Paweł). Tej znów patronował Mickiewicz, gdyż bohater wędrując po długim polu (rozumianym także jako krajobraz wewnętrzny, emblematyczny), w swym boju z wichurą, śnieżycą, gwałtownym deszczem, palącym słońcem, niszczycielskim gradem okazywał się podobny do romantycznego upiora, **ducha-powrotnika** będącego figurą chrześcijanina po mistycznej śmierci dla świata, wkraczającego na drogę *metanoi*. Dzięki niejasnej ontologii protagonisty stała się możliwa fuzja trzech płaszczyznach czasowych: (1) **historycznej** (biblijnej), obejmującej powszechnie znane dzieje wędrówki na Golgotę; (2) **mistycznej** (pozczasowej i uniwersalnej), w której życie wplecione jest na sposób duchowy w dzieje Chrystusa; (3) **lirycznej** – konkretne wierszowe „ja” podejmuje trud *imitatio crucis* (**naśladowanie figuratywne**).

Po roku 2000 (*vide rozdział III*) projektowana postawa aktywnego czytelnika została sprowadzona do poszukiwania „słowa właściwego” (*le mot juste*), ukrytego pośród strumieniowej logorei, dynamizowanej w dodatku grą wielorakiego zderzenia stylów: począwszy od ludowej inkantacji po piosenki oraz kształtowane w kręgu barokowego nominalizmu toki amplifikacyjne, zbliżone do z ducha nadrealistycznej kompozycji łańcuchowej, tudzież Eliotowskiego kolażu. W inspirowanych sieciowym układem współbrzmień (często podbudowanych graficznie dzięki „schodkowej” architektonice) *Beniowskiego*, rapera Eminema oraz Wacława Potockiego (znów eklektyzm!), a także składnią Merrillowską w przekładzie Barańczaka, w ogólności zaś barokowo-romantyczno-modernistycznym synkretyzmem, Koehler tworzy wielowątkowe, palimpsestowe poematy. Strategię włączania w tkanę wierszową

zastyszanych, mówionych głosów nazywa „**gadanizmem**”. Strumieniowa, asocjacyjna logika wypowiedzi korzysta w tym wypadku z topiki świata-teatru. Jednak wśród kilkudziesięciu masek możemy wyróżnić następujące instancje nadrzędne: (1) **Bożego apostoła-szaleńca** toczącego walkę o nawrócenie nowoczesnego człowieka, (2) **blażna-histriona** niszczącego zastane idiolekty, (3) współczesnego **Bohatera Polaków** utrwalającego Rzeczpospolitą symboli, (4) **empatycznego reportera** skupionego na intymistycznej opowieści „małych bohaterów”, (5) **lirycznego ja** o cechach metapoetyckich. *Varietas* wielopiętrowej aluzyjności, a także **chwyt formy utrudnionej** sprawiają, że niekiedy wskazane perspektywy są nierozdzielne. Wówczas, zgodnie z romantycznym imaginariem, wskrzesza Koehler tradycję wiersza jako sceny narodowej (w zależności od tonacji także znanej z *Wesela błazenady transcendentalnej*), na której toczą ze sobą walkę paradyści z przedstawicielami rozumnego *Theatrum Dei*. W jej toku, w trakcie biblijnej próby ognia, bohaterowie wyzwalają się do poznania, odrzucając fałszywe, niezdolne nazwać rzeczywistość formy. Szczególną rolę odgrywają tutaj **parabole moralno-historyczne**, w których poeta pyta o **genealogię narodowego ducha**, a także odwołując się do *Dziadów* i tradycji Herbertowskiej podejmuje reinterpretację kodu heroicznego, tworząc dzięki technice filmowej nowoczesną (w rozumieniu długiego modernizmu) odmianę wierszowania patriotycznego. Wówczas sytuuje się w obrębie paradygmatu romantyzmu integralnego (Giambattista Vico), w którym wymiar historyczny, wspólnotowy przenika się z egzystencjalnym. Uczestnictwo w dziejowych wydarzeniach ma zatem cechy „nigdy nieprzerwanego procesu uobecniania się samemu sobie” (Maurycy Mochnacki). Co więcej, umożliwia drogę chrystoformizacji, wyzwala w człowieku rycerskiej „częstki lepszej”. Wędrówka ta opiera się na triadzie: filologia – filozofia – teologia.

Podsumowując, ideałem dzieła jako pewnej całościowej narracji wykraczającej poza jednostkową kompozycję danego tomiku są dla Koehlera sylwy – „sarmackie moczary” niosące „w sobie zapach ludzkiego istnienia: różne ręce je pisały, różne płyny karty ich zdobiły”⁴¹. Właśnie ten dawny barokizujący wielogłos poeta stara się naśladować dzięki różnorodności formalnej. Swoistym komentarzem mógłby być tu fragment Koehlerowego szkicu dotyczącego *Roksolanek* Szymona Zimorowica, które autor widział jako „traktat o człowieku”, zaś sam akt rozmowy wierszowej jako:

⁴¹ K. Koehler, *Silva rerum*, [w:] tamże, s. 365.

widownię i scenę pogrążone w ciemności. Na środku tej drugiej tylko wąski snop światła. W to światło, wyłaniając się z mroku i zaraz po wypowiedzeniu swojej kwestii w nim się pogrążając, wychodzi pojedynczo sześćdziesiąt dziewięć postaci: każda ma kilka minut na opowieść o sobie. [...] Wyłaniają się z mroku (jak z nicości), są z nami, mówiąc, i wracają do mroku (nicości). Czy my czasem, jak mawiał Martin Heidegger, Ziemianie, nie jesteśmy [...] mówieniem? Mówieniem, którym przecież staramy się ogarnąć zrozumienie tego, co nazywamy swoim doświadczeniem istnienia: siebie i świata wokół nas⁴².

W fudze światła jak w prześwicie bycia defilują przed nami głosy-obrazy, długie formuły i zdawkowe wersy, niecne knowania oraz pełne uśmiechy, cyzelowane frazy, a z nimi wraz rozedrgane inkantacje. Nie jest jednak Krzysztof Koehler malarzem dawnych formatów, choć ustami jego bohaterów mówi polszczyzna przez wieki, mówi językami. Rzadko aniołów, częściej małych bohaterów, nieraz herosów. Raz przekroczywszy granicę konwencji, wejrząwszy w przepaść krymską, nie boi się poeta kolejnych „debiutów”. Performansu na scenie wersu. Koncept jest bowiem ruchem, czyli życiem. Na krańcu długiego pola są zawsze jeszcze inne wiersze.

⁴² K. Koehler, *Sarmackie „pieśni doświadczenia”*, [w:] tamże, s. 195, 196-197.

Bibliografia

Książki poetyckie Krzysztofa Koehlera

Koehler Krzysztof, *Antologia*, wybór autora, wstęp M. Urbanowski, Warszawa 2013.

Koehler Krzysztof, *Kraj Gerazeńczyków*, Kraków 2017.

Koehler Krzysztof, *Na krańcu długiego pola i inne wiersze z lata 1988 – 1998*, Warszawa 1999.

Koehler Krzysztof, *Nieudana pielgrzymka*, Kraków-Warszawa 1993.

Koehler Krzysztof, *Obce ciało. Wiersze z lat 1989 – 2019*, posłowie I. Staroń, Warszawa 2019.

Koehler Krzysztof, *Od morza do morza*, Poznań 2011.

Koehler Krzysztof, *Partyzant prawdy*, Warszawa-Kraków 1996.

Koehler Krzysztof, *Trzecia część*, Kraków 2003.

Koehler Krzysztof, *Wiersze*, Kraków 1990.

Wiersze K. Koehlera publikowane na łamach czasopism oraz w antologiach

Koehler Krzysztof, ****Ach, więc pomiędzy myślą*, „Arcana” 1998, nr 2 (20).

Koehler Krzysztof, *Kraków, Pochwała scholastyki, Klasztor cystersów. Mogiła, Elegia, Pani Stefanii P.*, „brulion” 1987, nr 2-3.

Koehler Krzysztof, *Przeprawa, Martin Heidegger przepowiada Wielką Rzeszę*, „Migotania, Przejaśnienia” 2005, nr 1.

Koehler Krzysztof, ****Mówię więcej niż wiem*, „Arcana” 1998, nr 2 (20).

Koehler Krzysztof, ****Nie było głosu. Cisza*, „Arcana” 1998, nr 2 (20).

Koehler Krzysztof, *Wszystko to czeka na Ciebie...*, „Arcana” 2019, nr 1-2 (145-146).

Koehler Krzysztof, ****Z daleka zwykle pole...*, „Arcana” 1998, nr 2 (20).

Koehler Krzysztof, ****Zmrok. Opowieść o kilku wybranych*, „Czas Kultury” 1998, nr 5 (86).

Książki prozatorskie K. Koehlera

Koehler Krzysztof, *Wnuczka Raguela*, Kraków 2014.

Libretta

Koehler Koehler, *Moby Dick. Opera-misterium w IV aktach* [libretto do opery E. Knapika], [w:] *Moby Dick. Knapik. Chmura/Wysocka/Hanicka* [program opery], Teatr Wielki-Opera Narodowa, Warszawa 2014.

Książki krytyczno- oraz historycznoliterackie K. Koehlera

Koehler Krzysztof, *Boży podżegacz. Opowieść o Piotrze Skardze*, Warszawa 2012.

Koehler Krzysztof, *Palus sarmatica*, Warszawa 2016.

Koehler Krzysztof, *Punkty krystalizacji. Szkice o literaturze staropolskiej*, Kraków 2020.

Koehler Krzysztof, *Rzeczpospolita. Obywatelskość. Wolność. Szkice o polskim piarstwie politycznym XVI wieku*, Warszawa 2016.

Szkice, artykuły programowe oraz naukowe K. Koehlera

Koehler Krzysztof, *Autentyczność i literatura*, „Zeszyty Karmelitańskie” 2003, nr 3 (24).

Koehler Krzysztof, *Carmen de statura feritate ac venatione bisontis (Pieśń o żubrze, jego postaci i polowaniu na niego)* Mikołaja Hussowczyka, [w:] *Historia literatury polskiej*, t. II: *Renesans*, Bochnia-Kraków 2003.

Koehler Krzysztof, *Doświadczenie i cierpienie*, „Zeszyty Karmelitańskie” 2003, nr 1 (22).

Koehler Krzysztof, *Jan Polkowski – poeta polski*, [w:] *W mojej epoce już wymieram. Antologia szkiców o twórczości Jana Polkowskiego (1979-2017)*, red. J. M. Ruszar, I. Piskorska-Dobrzeniecka, Kraków 2017.

Koehler Krzysztof, *Kijanka czyli historia poezji ze wskazaniem na zwycięzcę: Merrill – Barańczak – polski wiersz klasyczny*, „brulion” 1992, nr 19 A.

Koehler Krzysztof [krk], *Kokieteria Polkowskiego*, „brulion” 1987/1988, nr 4.

Koehler Krzysztof, *Który to jest ten Tycjan? Jan Wolfgang Goethe jedzie do Italii*, „Frona” 1996, nr 1.

- Koehler Krzysztof, *Misja Polski*, „Teologia Polityczna” 2006-2007, nr 4.
- Koehler Krzysztof, *Nie jesteśmy sami*, „Frona” 1996, nr 6.
- Koehler Krzysztof, *O'haryzm*, [w:] M. Jaworski, *Barbarzyńcy, klasycyści i inni. Spory o młodą poezję w latach 90.*, Poznań 2018.
- Koehler Krzysztof, *Od Baki do Budzyńskiego*, „Frona” 1999, nr 15/16.
- Koehler Krzysztof, *Odpowiedź na ankietę „Religia i literatura”*, „Frona” 1998, nr 11/12.
- Koehler Krzysztof, *Odpowiedź na ankietę „Świadectwa”*, „Teksty Drugie” 1996, nr 5 (41).
- Koehler Krzysztof, *Okopy i afirmacja*, „brulion” 1988, nr 7-8.
- Koehler Krzysztof, *O radości i nadziei [odpowiedź na ankietę]*, „Polonistyka” 2004, nr 7.
- Koehler Krzysztof, *Praca i słowo*, „Zeszyty Karmelitańskie” 2005, nr 3 (32).
- Koehler Krzysztof, *Romantyzm dzisiaj*, „Nowe Państwo” 2009, nr 9.
- Koehler Krzysztof, *Rzecz-pospolita to jest Rzym!*, <https://teologiapolityczna.pl/krzysztof-koehler-rzecz-pospolita-to-jest-rzym> (dostęp: 11.02.2021).
- Koehler Krzysztof, *Sztuka czysta jak... spirytus. Kilka uwag programowych*, „Zeszyty Karmelitańskie” 2006, nr 3 (36).
- Koehler Krzysztof, *„Traktat teologiczny” i „Tryptyk rzymski”: próba porównania*, „Arcana” 2004, nr 6 (60).
- Koehler Krzysztof, *Widokówki znad krawędzi*, „Dekada Literacka” 1994, nr 7 (67).
- Koehler Krzysztof, *Wojciech Wencel czyli o wierszowaniu ocalającym*, „Frona” 1997, nr 8.
- Koehler Krzysztof, *W oku cyklonu, w perspektywie gromu*, „Frona” 1998, nr 14/15.
- Koehler Krzysztof, *W rytmie „Godzinek”, na rosyjskim trupie*, „Frona” 1995, nr 4/5.
- Koehler Krzysztof, *Wstęp. Jan Polkowski – poeta polski*, [w:] J. Polkowski, *Antologia*, wybór autora, wstęp K. Koehler, Warszawa 2013.

Koehler Krzysztof, *Wysychające kałuże (krótki traktat o poetach barbarzyńcach)*, [w:] M. Jaworski, *Barbarzyńcy, klasycyści i inni. Spory o młodą poezję w latach 90.*, Poznań 2018.

Koehler Krzysztof, *Zejsście z Jasnej Góry? Kilka uwag o długim trwaniu sarmackiej religijności*, „Teksty Drugie” 2015, nr 1 (151).

Wywiady z K. Koehlerem

Doświadczyłem Istnienia. Z Krzysztofem Koehlerem rozmawia Michał Larek, „Kresy” 2004, nr 1/2.

Jestem silny (z Krzysztofem Koehlerem rozmawiają Robert Chojnacki i Mariusz Czyżowski), „Studium” 1996, nr 4.

Jesteśmy ludem Gerazeńczyków – z Krzysztofem Koehlerem rozmawiają Anna Czartoryska-Sziler i Dariusz Kawa, „Arcana” 2016, nr 3 (129).

Klasyk i barbarzyńcy [rozmowa z K. Koehlerem], [w:] P. Czapliński, P. Śliwiński, *Kontrapunkt. Rozmowy o książkach*, Poznań 1999.

Koehler Krzysztof, Mirek Andrzej, *Jestem bardzo awangardowym klasykiem*, „Nowy Napis Co Tydzień” 2019, nr 28, <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-28/artukul/jestem-bardzo-awangardowym-klasykiem> (dostęp: 09.07.2020).

Nowe „Dziady”. Z poetami „brulionu” Marcinem Baranem, Krzysztofem Koehlerem, Marcinem Świetlickim rozmawia Paweł Rodak, „Res Publica Nowa” 1993, nr 6.

Pełnia i tkliwość – rozmowa z K. Koehlerem i W. Wenclem, oprac. E. Blamowska, „Pro Arte” 1997, nr 7.

Poezja jest poznawaniem świata. Z Krzysztofem Koehlerem, poetą, nie tylko o poezji – rozmawia Rafał Rżany, „Nowy Nurt” 1994, nr 18.

W cieniu doświadczenia. Z Krzysztofem Koehlerem rozmawiają Jerzy Borowczyk i Wiesław Ratajczak, „Czas Kultury” 1994, nr 3 (51).

Wiersz to jest potok, leci jak lawina. Z Krzysztofem Koehlerem rozmawia Ireneusz Staroń, „Nowe Książki” 2020, nr 2.

Materiały audiowizualne, wywiady oraz zapisy spotkań autorskich K. Koehlera

Krzysztof Koehler u Pieśniarzy [1], <https://www.youtube.com/watch?v=E4cfyBFof9w> (dostęp: 10.01.2021).

Krzysztof Koehler u Pieśniarzy [4], <https://www.youtube.com/watch?v=QfqlmgE-x6w> (dostęp: 09.01.2021).

Krzysztof Koehler u Pieśniarzy [5],
<https://www.youtube.com/watch?v=P9MsdyYK1pw&t=419s> (dostęp: 08.01.2021).

Recenzje, szkice oraz inne opracowania dotyczące twórczości K. Koehlera

Alchinowicz Karol, *Droga wyobraźni*, „Twórczość” 2017, nr 9.

Barańczak Stanisław, Stala Marian, *Prezentacje: Koehler*, Tygodnik Literacki” 1990, nr 3.

Bartyzel Jacek, *O „Porwaniu Europy” Krzysztofa Koehlera*, „Arcana” 2010, nr 1 (91).

Bieńkowski Zbigniew, *Antyгона zapracowana i śliczna*, „Tygodnik Literacki” 1990, nr 21.

Borowczyk Jerzy, *Póki tak krąże...*, „Czas Kultury” 1994, nr 3 (51).

Chojnowski Zbigniew, *Obcy z miłości do Niego*, „Akcent” 2020, nr 2 (160).

Cyranowicz Marta, *Krzysztof Koehler u wrót doliny i ani słowa o klasycyzmie (K. Koehler – „Partyzant prawdy”)*, „Studium” 1997, nr 9.

Czaplewski Wojciech, *Niosę w sobie kawalek Koehlera*, „Akant” 2015, nr 11,
<http://akant.org/archiwum/111-archiwum-miesiecznik-literacki-akant-2015/akant-2015-nr-11/4673-wojciech-czaplewski-niose-w-sobie-kawalek-koehlera> (dostęp: 8.03.2017).

Ekierhardt Anna, *Cieżar światła*, „Fa-art” 1997, nr 2-3 (28-29).

Grabowski Artur, *Głosy ludzkie, słowa Boże*, „Nowe Książki” 2020, nr 2.

Grabowski Artur, *Psalmista z ciemnogrodu*, „Znak” 1997, nr 10.

Filip Grzegorz, *Poezja leksykonu*, „Tygodnik Literacki” 1990, nr 21.

Franaszek Andrzej, *„Droga w kamienne serce blasku...”*, „NaGłos” 1992, nr 7 (22).

- Franaszek Andrzej, „*Odpowiedź na śmierć*”. *O poezji Krzysztofa Koehlera*, „Polonistyka” 1995, nr 6.
- Francuzik Karol, *Od morza do morza* [rec.], „dwutygodnik” 2012, nr 4, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3344-krzysztof-koehler-od-morza-do-morza.html> (dostęp: 27.11.2020).
- Franczak Józef, *Brodskizm, albo natręctwo muchy*, „Za pozwoleniem. Pismo wrocławskich polonistów” 1990, nr 7.
- Heck Dorota, *Opór*, [w:] tejże, *Genologiczne synergie. O eseistyce i beletryście w drugim dziesięcioleciu XXI wieku*, Lublin 2020.
- Heck Dorota, *To nie są kwiatki*, „Nowy Napis”, 26.11.2019, [https://nowynapis.eu/czytelnia/artukul/nie-sa-kwiatki_\(dostęp: 14.08.2020\)](https://nowynapis.eu/czytelnia/artukul/nie-sa-kwiatki_(dostęp: 14.08.2020)).
- Heck Dorota [M. Tarczyńska], *To nie są kwiatki*, [w:] tejże, *Recenzje bez cenzury*, Lublin 2015.
- Heck Dorota, *Upraszczając sens wielokrotny*, „Topos” 2015, nr 1 (140).
- Jabłoński Artur, *Poeta osobny*, „Nowe Książki” 2012, nr 6, s. 35.
- Jaworski Marcin, *Wers i wiara. O poezji Krzysztofa Koehlera*, [w:] *Nowa poezja polska. Twórcy — tematy — motywy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2009.
- Jazienicki Zbigniew, *O'haryzm*, „Mały Format” 2020, nr 1/2, <http://malyformat.com/2020/02/koehler/> (dostęp: 06.08.2020).
- Kałuża Anna, *Bez sentymentu*, „Twórczość” 2004, nr 5.
- Kaliszewski Andrzej, „*Błądziłem po parku*” (*neoklasycyzm Krzysztofa Koehlera*), [w:] tegoż, *Nostalgia stylu. Neoklasycyzm liryki polskiej XX wieku w krytyce, badaniach i poetykach immanentnych (w kontekście tradycji poetologicznej klasycyzmu)*, Kraków 2007.
- Kaliszewski Andrzej, *Klasycyzujący o'haryści? O'haryczni klasycy?*, „Akcent” 2000, nr 1-2.
- Kamieńczyk Monika, „*Mój Bóg...*” *O poezji Krzysztofa Koehlera*, „Topos” 2003, nr 6 (73).

- Kopciński Jacek, *W silniejszej sferze bycia*, „Rzeczpospolita – Plus Minus” 2003, nr 196.
- Kudyba Wojciech, *Europa, czyli historia*, „Topos” 2009, nr 4 (107).
- Kudyba Wojciech, *Mejl do Krzysztofa Koehlera (o mniejszości)*, „Topos” 2012, nr 6 (127).
- Leszkiewicz Adam, *Od morza do morza* [recenzja], „Pressje” 2012, nr 30-31.
- Leszkiewicz Adam, *Przywrócić Polskę poezji. Poezja po Smoleńsku*, „Pressje” 2012, nr 28.
- Lisowski Krzysztof, *Zgwałcona Europa*, „Nowe Książki” 2009, nr 3.
- Lorkowski Piotr Wiktor, *Mowa głębokiego widzenia (wprowadzenie do spotkania autorskiego Krzysztofa Koehlera, Wojciecha Wencla, Jarosława Zalesińskiego)*, „Topos” 1997, nr 3.
- Maliszewski Karol, *Cisza świata, dźwięk wieczności*, „Topos” 1998, nr 1-2 (38-39).
- Maliszewski Karol, *Krytyczna schizofrenia; casus Koehler*, „Nowy Nurt” 1994, nr 12.
- Maliszewski Karol, *Krytyczna schizofrenia; casus Koehler*, „Pracownia” 1995, nr 14/15.
- Mazur Piotr, *Poezja dobra*, „Nasz Dziennik”, 23.02.1999.
- Morawiec Arkadiusz, *Do źródła*, „Twórczość” 1997, nr 10.
- Morawiec Elżbieta, *W końcu świat – dwie wizje*, „Arcana” 2014, nr 6 (120).
- Musiałowicz Aleksandra, *„Ten las się kiedyś skończy”. „Obce ciało” Krzysztofa Koehlera*, „Nowy Napis Co Tydzień” 2019, nr 28, <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-28/artukul/ten-las-sie-kiedys-skonczy-obce-cialo-krzysztofa-koehlera> (dostęp: 12.01.2021).
- Nyczek Tadeusz, Krzos Jacek [Stala Marian], B. St. [Balbus Stanisław], *Pogodne requiem* [trójgłos o poezji K. Koehlera], „brulion” 1987, nr 2/3.
- Pawelec Dariusz, *„Szyk” i „skowyt”. O poezji debiutantów drugiej połowy lat osiemdziesiątych*, „Kresy” 1991, nr 6.
- Perloff Marjorie, *Zróznicowane czytanie*, przeł. T. Cieślak-Sokołowski, „Wielogłos” 2011, nr 9.

- Piwkowska Anna, *Tulaczka i poszukiwanie*, „Nowe Książki” 1999, nr 4.
- Pluta Agnieszka, *Szalony klasycyzm Krzysztofa Koehlera*, [w:] tejże, *Trzy warianty neoklasycyzmu w poezji polskiej po roku 1980 (Drzewucki – Ćwikliński – Koehler)*. <http://sbc.org.pl/Content/19761/doktorat3034.pdf> (dostęp: 05.07.2020).
- Polewczyk Aleksandra, „*Partyzant prawdy*”. *Milczenie sacrum*, [w:] tejże, *Na początku był „brulion”*. *O modelach kultury i poezji roczników sześćdziesiątych*, Kraków 2017.
- Ratajczak Wiesław, *Przerażenie i ład*, „Czas Kultury” 1994, nr 3 (51).
- Rosiński Cezary, *Poszukiwacz sensu*, „Nowe Książki” 2015, nr 1.
- Sikora Jerzy, *Nie szokować, nie mamić*, „Arcana” 2004, nr 1-2.
- Stańczyk Aleksandra, *Odpowiedzialność jako zasada substytucji w powieści Krzysztofa Koehlera*, [w:] *Obrazy Boga w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Przełom XX i XXI wieku*, [Biblioteka Pana Cogito], red. E. Goczał, J.M. Ruszar, D. Siwor, Bielsko-Biała 2019.
- Staroń Ireneusz, *Brudnopis Wielkiej Całości*, [w:] Koehler Krzysztof, *Obce ciało. Wiersze z lat 1989 – 2019*, postłowie I. Staroń, Warszawa 2019.
- Staroń Ireneusz, *Carmina dolorosa*. „*Kraj Gerazeńczyków*” Krzysztofa Koehlera, „Arcana” 2017, nr 3 (135).
- Staroń Ireneusz, „*Dalej niż lęk*”. *Forma wobec Niewyrażalnego w „Niekórych wierszach z cyklu «Niepodległość»” Krzysztofa Koehlera*, [w:] *Obrazy Boga w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Przełom XX i XXI wieku*, [Biblioteka Pana Cogito], red. E. Goczał, J.M. Ruszar, D. Siwor, Bielsko-Biała 2019.
- Staroń Ireneusz, *Echa nieobecności*. „*Trzecia część*” Krzysztofa Koehlera, [w:] *Między czasem a beczasem*, red. B. Kuklińska, M. Gudowska, Lublin 2019.
- Staroń Ireneusz, *Fenomen pejzażu*. *O hermeneutyce granicy w poezji Krzysztofa Koehlera*, [w:] *Między czasem a beczasem*, red. B. Kuklińska, M. Gudowska, Lublin 2019.
- Staroń Ireneusz, *Modlitewne imaginarium*. *Nad-realizm K. Koehlera*, [w:] *Przekraczanie granic*. *Triumf wyobraźni*, red. B. Kuklińska, M. Gudowska, A. Gudowski, Lublin 2018.

Staroń Ireneusz, *Negatyw blasku. „Erinnerung” Krzysztofa Koehlera*, „Metafora” 2017, nr 23 (104).

Staroń Ireneusz, *Plugiem przez skiby pamięci. Afazja i głębia w poezji Krzysztofa Koehlera*, „Topos” 2018, nr 5 (162).

Staroń Ireneusz, *Poeta spotyka Pana. W kraju Gerazeńczyków Krzysztofa Koehlera*, „Topos” 2017, nr 4 (155).

Staroń Ireneusz, *Pycha i nawrócenie. „Obce ciało” Krzysztofa Koehlera*, „Topos” 2018, nr 2 (159).

Staroń Ireneusz, *Ścieg sensu. Międzywersy Krzysztofa Koehlera*, [w:] *Efekt motyla 3. Od teorii chaosu deterministycznego do indeterminizmu praktyki literackiej i artystycznej*, red. K. Bakula, D. Heck, Kraków 2017.

Staroń Ireneusz, *Wiersza jako parodia cytatu. „List do PI” Krzysztofa Koehlera*, „Prace Literackie” LVII, 2017.

Szaruga Leszek, *„Wnuczka Raguela” Krzysztofa Koehlera*, „Borussia” 2015, nr 55.

Śliwiński Piotr, *Mniej, więcej, coś*, „Res Publica Nowa” 1994, nr 9.

Śliwiński Piotr, *Tygiel*, „Nowe Książki” 2004, nr 1.

Urbanowski Maciej, *„Opus magnum” Koehlera*, „Arcana” 2003, nr 6 (54).

Urbanowski Maciej, *„Partyzant prawdy”*, „Arcana” 1997, nr 4 (16).

Urbanowski Maciej, *Wstęp*, [w:] K. Koehler, *Antologia*, wybór K. Koehler, wstęp M. Urbanowski, Warszawa 2013.

Urbanowski Maciej, *Wygasłe żagwie historii*, [w:] tegoż, *Romans z Polską. Szkice o literaturze współczesnej*, Kraków 2014.

Wencel Wojciech, *Coraz ściślej związany z losem*, „brulion” 1998, nr 1.

Wilczek Piotr, *Otacza nas Duch*, „Nowe Książki” 1997, nr 6.

Wiśniewski Radosław, *Marginesy patosu*, „Odra” 2012, nr 10.

Woźniak-Łabieniec Marzena, *Nowy katastrofizm. O poemacie „Trzecia część” Krzysztofa Koehlera*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 4.

Woźniak-Łabieniec Marzena, *Oblicza młodego klasycyzmu (O poetyce i grze intertekstualnej w wierszach Krzysztofa Koehlera i Wojciecha Wencla*, [w:] *Dwudziestowieczność*, red. M. Dąbrowski, T. Wójcik, Warszawa 2004.

Wyka Marta, *Dar*, „NaGłos” 1991, nr 3 (28).

Zarębianka Zofia, *Trzecia część – ślad całości?*, „Topos” 2004, nr 5 (78).

Wiersze pozostałych autorów

Antologia smoleńska. 96 wierszy, wstęp A. Nowak, posłowie S. Małkowski, Łódź-Warszawa 2015.

Antologia współczesnej poezji lubelskiej, oprac. L. Zalewski, Lublin 1939.

Baran Marcin, *Dlaczego poeta (J. Polkowskiemu)*, „Res Publica” 1988, nr 6.

Barańczak Stanisław, *159 wierszy. 1968-1988*, Kraków 1990.

Barańczak Stanisław, *Wiersze zebrane*, Kraków 2007.

Brodski Josif, *Tym tylko byłem. Wybór wierszy*, wybór J. Illg, Kraków 2006.

Czechowicz Józef, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. T. Kłak, Wrocław 1970.

Eliot Thomas Stearns, *Wybór poezji*, oprac. K. Boczkowski, W. Rulewicz, Wrocław 1990, BN II 230.

Herbert Zbigniew, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. M. Mikołajczak, Wrocław 2018, BN I 331.

Kornhauser Julian, *Wiersze zebrane*, red. A. Gleń, J. Kornhauser, Poznań 2016.

Kudyba Wojciech, *W końcu świat*, Sopot 2014.

Leśmian Bolesław, *Poezje wybrane*, wstęp i oprac. J. Trznadel, Wrocław 1983, BN I 217.

Leśmian Bolesław, *Poezje zebrane*, oprac. W. Madyda, Toruń 2000.

Mallarmé Stephane, *Wybór poezji*, red. A. Ważyk, Warszawa 1980.

Medytacje Janicjusza, przeł. i oprac. Z. Kubiak Warszawa 1993.

- Mickiewicz Adam, *Dzieła poetyckie*, cz. 1: *Wiersze*, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1982.
- Mickiewicz Adam, *Dzieła wszystkie*, t. 1, cz. 3: *Wiersze 1829-1855*, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1981.
- Miłosz Czesław, *Wiersze*, Kraków 1987.
- Norwid Cyprian Kamil, *Poezja i dobroć. Wybór z utworów*, wybór, oprac. i wstęp M. Piechal, Warszawa 1981.
- Petrarca Francesco, *Sonety do Laury*, przeł. J. Kurek, posłowie A. Borowski, Kraków 1998.
- Poezja młodej Polski*, wybór i wstęp M. Jastrun, oprac. J. Kamionkova, Wrocław 1967.
- Poezja polska okresu międzywojennego*, cz. 1, wstęp i oprac. M. Głowiński, J. Sławiński, Wrocław 1987, BN I 253.
- Polkowski Jan, *Antologia*, wybór autora, wstęp K. Koehler, Warszawa 2013.
- Polkowski Jan, *Gdy Bóg się waha. Poezje 1977-2017*, red. J. M. Ruszar, Kraków 2017.
- Różewicz Tadeusz, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. A. Skrendo, Wrocław 2017, BN I 328.
- Sęp Szarzyński Mikołaj, *Rytm i wiersze polskie oraz cykl erotyków*, oprac. J. Krzyżanowski, Wrocław 1973.
- Słowacki Juliusz, *Utwory wybrane*, t. 2, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1970.
- Sommer Piotr, *Dni i noce*, Wrocław 2009.
- Sonety Adama Mickiewicza. Podobizna pierwodruku w 150 rocznicę 1826-1976*, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1976.
- Sosnowski Andrzej, *Dożynki 1987-2003*, Wrocław 2006.
- Świetlicki Marcin, *Wiersze*, Kraków 2011.
- Zagajewski Adam, *Komunikat*, Kraków 1972.

Inne dzieła literackie

Blecher Max, *Přihody z bezprostředního neskutečna, Zjizvená srdce*, przeł. H. Janovská, Praha 1996.

Demostenes, *Wybór mów*, przeł. i oprac. R. Turasiewicz, Wrocław 1991, BN II 15.

Gombrowicz Witold, *Dzieła*, t. VI: *Dramaty*, red. J. Błoński, Kraków 1988

Gombrowicz Witold, *Dzieła*, t. VIII: *Dziennik 1957-1961*, red. J. Błoński, Kraków 1986.

Gombrowicz Witold, *Dzieła*, t. II: *Ferdydurke*, red. J. Błoński, Kraków 1987.

Herbert Zbigniew, *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1993.

Jan od Krzyża, *Dzieła*, przeł. B. Smyrak, wpraw. Jan Paweł II, wstęp O. Filek, oprac. zbiorowe, Kraków 2010.

Krasiński Zygmunt, *Dzieła literackie*, t. 1, wybór i oprac. P. Hertz, Warszawa 1973.

Leśmian Bolesław, *Utwory rozproszone. Listy*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1962.

Mackiewicz Józef, *Kontra*, Londyn 1988.

Mackiewicz Józef, *Lewa wolna*, Londyn 2012.

Mickiewicz Adam, *Dzieła wszystkie*, t. 4, *Pan Tadeusz*, oprac. K. Górski, Wrocław 1969.

Miklaszewska Maryna, *Spotkałam kiedyś prawdziwego hipstera*, Warszawa 2012.

Miłosz Czesław, *Ziemia Ulro*, Paryż 1985.

Mickiewicz Adam, *Utwory dramatyczne*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1982.

Norwid Cyprian Kamil, *Pisma wybrane*, t. 4: *Proza*, wyb. i oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1968.

Nowak Tadeusz, *Modły jutrzenne – modły wieczorne*, Balbus Stanisław, *Poezja w czasie marnym*, Kraków 1991.

Ossendowski Antoni Ferdynand, *Lenin*, wstęp P. Wieczorkiewicz, Łomianki 2008.

Pasja według objawień bł. Anny Katarzyny Emmerich, przeł. W. Galant, Kraków 2014.

Schulz Bruno, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, BN I 264.

Słowacki Juliusz, *Beniowski*, wstęp i oprac. M. Ursel, Wrocław 1985.

Słowacki Juliusz, *Dramaty*, wstęp S. Treugutt, Warszawa 1955.

Wergiliusz, *Eneida*, przeł. T. Karyłowski, oprac. S. Stabryła, Wrocław 1980, BN II 29.

Wyspiański Stanisław, *Dzieła zebrane*, t. 13, red. L. Płoszewski, S. Góra, A. Łempicka, J. Skórnicki, Z. Skrzatowa, Kraków 1961.

Wywiady, rozmowy na łamach czasopism

Franaszek Andrzej, Śliwiński Piotr, *W Polsce jest mnóstwo „wielkich poetów”*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/w-polsce-jest-mnostwo-wielkich-poetow-16062> (dostęp: 17.11.2020).

Inteligencja ma za złe. Rozmowa z redaktorem „brulionu” Robertem Tekieli [sic!], „Rzeczpospolita” 1993, nr 172 (3516).

Ja już wiem. Rozmowa z Robertem Tekieli [sic!] (z udziałem Miłosza Biedrzyckiego), „Ha!art” 2004, nr 19B.

Lech Kaczyński prowadził ponowoczesne powstanie. Z prof. Zdzisławem Krasnodębskim rozmawia Piotr Pałka, „Frona” 2010, nr 55.

Nowa polska szkoła kiczu, z T. Burkiem rozmawia M. Nowicki, „Życie” 2000, nr 70.

Początek rozmowy. Z Marcinem Świetlickim rozmawia Ryszard Krynicki, „Nowy Nurt” 1996, nr 13.

Pożegnanie z romantyzmem. Z Marią Janion rozmawia Andrzej Bernat, „Nowe Książki” 1991, nr 6.

Rzecznicy neogówniarzerii. Wywiad z Robertem Tekieli [sic!], redaktorem „brulionu”, „Gazeta Wyborcza” 1991, nr 274.

Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacques’em Derridą rozmawia Derek Attridge, przeł. M. P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1988, nr 11-12.

Zupełny zastój w interesach. Z Marcinem Świetlickim rozmawia Paweł Dunin-Wąsowicz, „Lampa” 2007, nr 7-8.

Szkice, artykuły naukowe oraz recenzje na łamach czasopism

Armstrong Paul B., *In Defense of Reading: or, Why Reading Still Matters in a Contextualist Age*, „New Literary History” 2011, nr 1.

Balcerzan Edward, *13 akapitów na koniec stulecia*, „Arkusz” 2000, nr 3.

Baudrillard Jean, *Zły duch obrazu*, przeł. J. Niedzielski, „Film na Świecie” 2000, nr 401.

Biliński Krzysztof, *Utwory mistyczne Adama Mickiewicza*, „Czasop. Zakładu Nar. im. Ossolińskich” 2000, z. 11.

Birchall Clare, *Być może masz paranoję, ale oni faktycznie chcą cię dopaść. Studia kulturowe o teoriach spiskowych i jako teorie spiskowe*, przeł. M. Czech, „Czas Kultury” 2016, nr 2.

Bolecki Włodzimierz, *Język jako świat przedstawiony: o wierszach Stanisława Barańczaka*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 2 (76).

Bujak Janusz, *Imago Dei jako źródło godności człowieka i wartości jego cielesności*, „Studia Koszalińsko-Koło-brzeskie” 2010, nr 15.

Bukowiecka Marta, *Antyliterackie, a więc literackie. O „Nikiformach” Edwarda Redlińskiego*, „Teksty Drugie” 2015, nr 4.

Cieślak-Sokołowski Tomasz, *Poetyki nieokreśloności*, „Forum Poetyki” 2016 (zima).

Cieślak-Sokołowski Tomasz, *Powroty do „close reading” we współczesnych lekturach literatury XX wieku*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2017, nr 1 (34).

Cieślak-Sokołowski Tomasz, *„Poza wierszem i prozą, poza intencją i uzasadnieniem”. O granicach wierszowości w serii przypisów do utworu „Zmieniał się język”, „Czytanie literatury: łódzkie studia literaturoznawcze” 2012, nr 1.*

Czech Katarzyna, *Mityzacja katastrofy smoleńskiej w filmie Antoniego Krauzego i poezji smoleńskiej jako funkcja pamięci zbiorowej*, „Er(r)go. Teoria, literatura, kultura” 2020, nr 1 (40).

- Czech Katarzyna, *Poeta jako strażnik narodowego mitu. Romantyczny wiktymizm poezji smoleńskiej*, „Czas Kultury” 2020, nr 2.
- Czyż Antoni, *Wstęp do barokowej poezji metafizycznej*, „Przegląd Humanistyczny” 1982, nr 10.
- Danilewicz Zielińska Maria, *Mickiewicziana i album Moszyńskiego*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 1989.
- Dańczak Andrzej, *Transcendencja końca: pytanie o relację paruzji i śmierci człowieka*, „Collectanea Theologica” 2011, nr 3 (81).
- Dąbrowska Elżbieta, *Tekst artystyczny między stylami i gatunkami (genologiczne „silva rerum” nowej i najnowszej literatury polskiej, Przestrzenie Teorii*” 2006, nr 6.
- Dąbrowski Stanisław, *Filologia i filologizm*, „Ruch Literacki” 1978, z. 2.
- Delaperrière Maria, *Arkana modernizmu*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5-6.
- Derrida Jacques, *Sygnowane Ponge*, przeł. S. Cichowicz, „Literatura na Świecie” 1988, nr 8-9.
- Dziadek Adam, *Rytm i podmiot w „Oktostychach” i „Muzyce wieczorem” Jarosława Iwaszkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2.
- Friedrich Michał, *Co robić, gdy Słowacki nie zachwyca? Pozaliterackie konteksty interpretacyjne w nowoczesnej szkole*, „Studia Pragmalingwistyczne” 2009, nr 1.
- Garbulińska Katarzyna, *Sobowtóry, maski, zwierciadła – mit sobowtóra w „Diablich eliksirach” Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmana i „Sędziwoju” Józefa Bogdana Dziekońskiego*, „Prace Literackie” 2012, ser. LII.
- Gasparow Michaił L., *Filologia jako moralność*, przeł. E. Skalińska, „Teksty Drugie” 2014, nr 2.
- Grajewski Czesław, *Michał Anioł i Wolfgang Amadeusz – dwie wizja końca świata*, „Liturgia Sacra” 2011, nr 2 (17).
- Gubrynowicz Bronisław, *Album Piotra Moszyńskiego*, „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”, t. 6 (1898).

- Gutowski Piotr, *Czy możliwa jest metafizyka w literaturze współczesnej? Na kanwie wykładów noblowskich Wisławy Szymborskiej i Olgi Tokarczuk*, „Akcent” 2020, nr 2 (160).
- Hartwich Dorota, *Nieobecność gracza*, „Format” 2010, nr 58.
- Heidegger Martin, *Budować, mieszkać, myśleć*, przeł. K. Michalski, „Teksty” 1974, nr 6.
- Hejmej Andrzej, *Tekst-partytura Michela Butora. „Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse Diabelli”*, „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 3.
- Igliński Grzegorz, *W modnym kostiumie Fauna: postacie „fauniczne” w literaturze i sztuce przelomu XIX i XX wieku oraz ich wpływ na kulturę współczesną*, „Wiek XIX: Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” V (XLVII), 2012.
- Iser Wolfgang, *Apelatywna struktura tekstów. Nieokreśloność jako warunek oddziaływania prozy literackiej*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 1 (71).
- Jakobson Roman, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2.
- Jakobson Roman, *„Przeszłość” Cypriana Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 2 (54).
- Janion Maria, *Romantyzm blaknący*, „Dialog” 1993, nr 1-2.
- Jenny Laurent, *Strategia formy*, przeł. K. i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1 (79).
- Klejnocki Jarosław, *Pejzaż z wisielcem*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 6.
- Kobielska Maria, *„Teatr wspomnień i opera lez!” (K. Jaształ). Poezja smoleńska – rozpoznania wstępne*, „Polisemia” 2011, nr 5, <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-12011-5/numer-1-2011-5/teatr-wspomnie-i-opera-ez> (dostęp: 01.12.2020).
- Kornhauser Julian, *Po festiwalu złudzeń*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 4.
- Kosiński Dariusz, *Histrioni i aktorzy*, „Ethos” 2007, nr 77-78.

Kudyba Wojciech, *Sacrum i duchowość w polskich badaniach literackich*, „Religious and Sacred Poetry” 2013, nr 1.

Ladorucki Jacek, „*Brulion*” jako pismo literackie i kulturalne schyłku XX wieku (zarys problematyki), „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Librorum” 2002, nr 11.

Legeżyńska Anna, *Kolejny klasycyzm czy pusty liczman?*, „Czas Kultury” 1997, nr 1.

Legeżyńska Anna, *Nowi klasycyści i reszta*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 1997, t. 4.

Löschnigg Martin, *Niewysłowiona wojna. Trauma i „kryzys języka” w angielskiej i niemieckiej literaturze pierwszej wojny światowej*, przeł. G. Marzec, „Teksty Drugie” 2018, nr 4.

Łanda Siemion, *Z dziejów powstania „Sonetów” Adama Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 4 (68).

Majewska Renata, „*Lilia Weneda*” Juliusza Słowackiego a romantyczna teoria podboju. *Problem z lekturą historiozoficzną dzieła*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2011, nr 9.

Maliszewski Karol, *Pomiędzy „Świetlickim kredowym kołem” a „Wencłowym przedmurzem”*, „Fa-art” 1996, nr 2.

Martuszevska Anna, *Tekst dzieła literackiego jako partytura*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5.

Marzec Grzegorz, *Romantyczne metafory pamięci*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2005, r. VIII (L).

Meyer Herman, *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej*, przeł. Z. Żabicki, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3 (61).

Meyer Holt, *Pamięć, wędrówka i przymus powtarzania w Mickiewiczowskich „Sonetach krymskich”*, „Ogród” 2003, nr 1-2.

Michalski Cezary, *Lata 90.: koniec świat wariatów i przemytników*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/2299-lata-90-koniec-swiata-wariatow-i-przemytnikow.html?print=1> (dostęp: 26.10.2020).

- Michałowska Teresa, *Świerszcz i poeta: na marginesie „Muzy” Jana Kochanowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4 (71).
- Michałowski Piotr, *Barokowe korzenie haiku. Ostatnia przygoda Stanisława Grochowiaka*, „Akcent” 1993, nr 4.
- Michałowski Piotr, *Miniatura poetycka*, „Pamiętnik Literacki” 1994, nr 2 (85).
- Michałowski Piotr, *Polskie imitacje haiku*, „Teksty Drugie” 1995, nr 2.
- Michoń Łukasz, *O żałobie narodowej jako wydarzeniu medialnym*, „Tematy z Szewskiej” 2014, nr 2 (12).
- Michoń Łukasz, Morozow Iwona, *Scenariusz filmu: „Żaloby narodowej nie było”*, „Tematy z Szewskiej” 2014, nr 2 (12).
- Moretti Franco, *Przypuszczenia na temat literatury światowej*, przeł. P. Czapliński, „Teksty Drugie” 2014, nr 4.
- Muchowicz Andrzej, *„Taniec Chochola” czyli „ambiwalencja misterium i szopki”*, „Sztuka i Filozofia” 1994, nr 9.
- Najder Zdzisław, *Ojczyzna i naród w poezji Zbigniewa Herberta*, „Ethos” 2000, nr 52.
- Nasiłowska Anna, *Kto się boi dzikich?*, „Teksty Drugie” 1996, nr 5.
- Niewiadomski Andrzej, *Kilka uwag o młodej poezji*, „brulion” 1989, nr 10.
- Nycz Ryszard, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 2.
- Nycek Tadeusz, *Wiersze Polkowskiego*, „brulion” 1987, nr 1.
- Opacki Ireneusz, *Wokół „Karmazynowego poematu” Jana Lechonia*, „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 4.
- Opiela Anna, *Poetyka muzyczności według Mallarmégo*, „Acta Philologica” 2014, nr 45.
- Orliński Jan, *O poszukiwaniu wyjść z sytuacji bez wyjścia*, „Kultura” 1988, nr 7-8.
- Orska Joanna, *Polska i świat: nowojorskie historie i nowa poezja polska*, „Teksty Drugie” 1999, nr 5 (58).

- Ozorowski Edward, *Wokół „Communio sanctorum”*, „Studia Theologica Varsaviensia” 1971, nr 2.
- Panas Władysław, „*Regiony czystej poezji*”. *O koncepcji języka w prozie Brunona Schulza*, „Roczniki Humanistyczne” 1974, t. XXII, z. 1.
- Panek Sylwia, „*Wniebowstąpienie wiersza*”, czyli o problemach z kategorią *sacrum* w literaturze, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 1996, nr 3 (23).
- Pater Walter, *Styl*, przeł. M. Szuster, „Literatura na Świecie” 2009, nr 9/10.
- Perloff Marjorie, *Nowe progi, stare anatomie. Współczesna poezja a granice egzegezy*, przeł. A. Preis-Smith, „Literatura na Świecie” 1986, nr 7.
- Piwińska Marta, „*Śniła się zima*”. *Sen – wiersz – egzystencja*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1 (78).
- Pospieszalski Antoni, *Sacrum i sanctum*, „Aneks” 1983, nr 29-30.
- Ritz German, *Polska liryka współczesna a postmodernizm*, przeł. A. Kopacki, „Odra” 1994, nr 2.
- Rojek Paweł, *Mesjanizm integralny*, „Pressje” 2011, nr 26.
- Ros Salvador, *Co to jest mistyka?*, przeł. A. Rachmajda, „Zeszyty Karmelitańskie” 2007, nr 1 (38).
- Ros Salvador, „*Un pastorico*” *św. Jana od Krzyża*, przeł. D. Wandzioch, „Zeszyty Karmelitańskie” 2007, nr 2 (39).
- Sadulski Bartosz, Witkowski Przemysław, *Stratosferyczni. Rzecz o poezji smoleńskiej*, „Odra” 2012, nr 4.
- Said Edward, *Powrót do filologii (cz. 1)*, przeł. P. Bem, „Teatr” 2015, nr 2.
- Said Edward, *Powrót do filologii (cz. 2)*, przeł. P. Bem, „Teatr” 2015, nr 3.
- Shibata Yasuko, *Fantazmat „niewinnej ofiary” w „Lilli Wenedzie” Juliusza Słowackiego w świetle koncepcji Deleuze’a*, „Pamiętnik Literacki” 2012, z. 3.
- Skibski Krzysztof, *Lingwizm w poezji współczesnej jako kategoria odbiorcza*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2009, t. XV.

- Skibski Krzysztof, *Metaforyzacja a semantyczna potencja wiersza wolnego*, „Literaturoznawstwo” 2007, nr 1.
- Sławińska Irena, *O strukturze słownej III cz. „Dziadów” (Zarys problematyki)*, „Roczniki Humanistyczne” 5 (1954-55) [wyd. 1965], z. 1, *W setną rocznicę Mickiewiczowską*.
- Słodczyk Rozalia, *Poe a motyw sobowótora w literaturze XIX wieku*, „Tekstualia” 2009, nr 1 (16).
- Sobczyk Adam Józef, *„Homo religiosus a homo novus. Kiedy duchowość religijną można utożsamiać z chrześcijańską? Przykład praktycznego zastosowania w Papui Nowej Gwinei*, „Teologia i Moralność” 2013, nr 2 (14).
- Sochoń Jan, *Literatura jako „miejsce patriotyczne”*, „Warszawskie Studia Teologiczne” 2007, nr 1.
- Sochoń Jan, *Poeta klasyczny żyje! Próba manifestu*, „Ethos” 1996, nr 3-4 (35-36).
- Staiger Emil, *O zagadnieniu zmiany stylu*, przeł. Z. Żabicki, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 3 (60).
- Stala Marian, *Coś się skończyło, nic się nie chce zacząć*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 2.
- Stala Marian, *1989: dwa dwudziestolecia (jednej epoki)*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/284-1989-dwa-dwudziestolecia-jednej-epoki.html> (dostęp: 17.05.2020).
- Stachura Anna, *„Requiem” Edwarda Bogusławskiego – tradycja i nowoczesność*, „Prace Naukowe Akademii im. J. Długosza w Częstochowie. Edukacja muzyczna” 2005, z. 1
- Staroń Ireneusz, *Ropiejące szuflady wspomnień. „Rozświetlona jama. Dziennik sanatoryjny” Maxa Blechera*, „Topos” 2019, nr 2 (165).
- Stefanowska Zofia, *Duch-powrotnik u Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 4 (96).
- Subocz-Białek Paulina, *Czarny katafalk albo zamek boleści z tomu „tolle, lege” Janusza Nowaka*, „Topos” 2020, nr 2 (171).

- Subocz Paulina, *Dwa napięcia pomiędzy przelotami gęsi. Notatki o poezji Jana Polkowskiego*, „Topos” 2017, nr 6 (157).
- Subocz Paulina, *Genialność minionego. Rzecz o pokojach pamięci*, „Metafora” 2017, nr 23.
- Szalewska Katarzyna, *Poetyka zaniku. Projekt lektury*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 5.
- Szczeglacka-Pawłowska Ewa, *Liryczność brulionowa Zygmunta Krasińskiego w kontekście wiersza „Bóg mi odmówił tej anielskiej miary”*, „Colloquia Litteraria” 2012, nr 2.
- Szymankiewicz Błażej, *Mitomani (nie)rzeczywistości. Bruno Schulz i Max Blecher – próba porównania*, „Schulz/Forum” 2016, nr 8.
- Śniedziwski Piotr, *Rzut kośćmi Mallarmégo – od oralnej metafory milczenia do piśmiennej metafory bieli*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1-2.
- Śniedziwski Piotr, *„Treść, gdy w rytm się stacza” – Leśmian i symbolistyczna fascynacja rytmem*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 3.
- Tabaczyński Michał, *Będzie jeszcze mówić przez proroków? O poezji smoleńskiej po śmierci poezji*, „Lampa i Iskra Boża” 2014, nr 1-2,
<http://www.lampa.art.pl/poezjaposmo1500.php> (dostęp: 01.12.2020).
- Tatarkiewicz Władysław, *Romantyzm, czyli rozpacz semantyka*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4 (62).
- Taylor Nina, *Florian Czarnyszewicz*, „Więź” 1991, nr 2.
- Tomkowski Jan, *Mistyka i egzystencja*, „Więź” 1988, nr 3.
- Tarnowski Karol, *Źródła niepoznawalności Boga*, „Znak” 1996, nr 491.
- Trybuś Krzysztof, *Pytanie o tradycję*, „Nowy Nurt” 1995, nr 9.
- Witkowska Alina, *Oniologia i oniromania*, „Teksty” 1973, nr 2.
- Wolfson Susan J., *Reading for Form*, „Modern Language Quarterly” 2000, nr 1.

Woźniak-Łabieniec Marzena, *Lekcja Barańczaka. „Nieufni i zadufani” po latach*, „Acta Universitas Lodzianis. Folia Literaria Polonica” 2010, nr 13.

Wróbel Szymon, *Don Kichote w krainie uogólnionej psychopatologii*, „Kultura Liberalna” 2013, nr 224, <https://kulturaliberalna.pl/2013/04/23/#2> (dostęp: 30.12.2020).

Wróblewska Elżbieta, *Awangarda i Leśmian*, „Prace Polonistyczne” 1974, nr 30.

Zacharska Jadwiga, *Miniatury poetyckie Pawlikowskiej w „Pocałunkach”*, „Przegląd Humanistyczny” 1967, nr 2.

Zaleski Marek, *Horyzonty nowoczesności*, „Res Publica Nowa” 2004, nr 5.

Zarębianka Zofia, *O poezji religijnej i sposobach jej badania*, „Roczniki Humanistyczne” 1990, t. XXXVIII, z. 1.

Żurek Jacek, *Nie tylko ksiądz Popiełuszko*, „Biuletyn IPN” 2009, nr 5-6.

Książki naukowe: krytyczno- oraz historycznoliterackie, filozoficzne, teologiczne i inne opracowania

Ałpatow Michaił W., *Historia sztuki*, t. 3: *Renesans i barok*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1983.

Andrzejewski Bolesław, *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech*, Warszawa-Poznań 1989.

Austin John L., *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł., wstęp i oprac. B. Chwedeńczuk, przekład przejrzął J. Woleński, Warszawa 1993.

Bachtin Michaił, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982.

Bagłajewski Arkadiusz, *Obecność romantyzmu*, Lublin 2015.

Bajda Justyna, *Poeci to są słów malarze... Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*, Wrocław 2010.

Balbus Stanisław, *Między stylami*, Kraków 1996.

Balcerzan Edward, *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Toruń 2013.

Balcerzan Edward, *Poezja polska w latach 1939-1965, cz. 2: Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988.

- Balcerzan Edward, *Poezja polska w latach 1939-1965, cz. 1: Strategie liryczne*, Warszawa 1982.
- Barańczak Stanisław, *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław 1971.
- Barańczak Stanisław, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988.
- Barańczak Stanisław, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn 1990.
- Barańczak Stanisław, *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990-1992*, Kraków 1993.
- Barthes Roland, *Mit i znak. Eseje*, przeł. W. Błońska, oprac. J. Błoński, Warszawa 1970.
- Barthes Roland, *S/Z*, przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiowska, Warszawa 1999.
- Benjamin Walter, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, oprac. H. Orłowski, przeł. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1996.
- Berendt Joachim Ernst, *Wszystko o jazzie. Od Nowego Orleanu do jazz-rocka*, przeł. S. Haraschin, wstęp A. Trzaskowski, Kraków 1991.
- Bielik-Robson Agata, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004.
- Bielik-Robson Agata, *Romantyzm. Niedokończony projekt. Eseje*, Kraków 2008.
- Bieńczyk Marek, *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*, Gdańsk 2001.
- Błoński Jan, *Odmarsz*, Kraków 1978.
- Błoński Jan, *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*, Kraków 1967.
- Błoński Jan, *Romans z tekstem*, Warszawa 1981.
- Bochwic Florian, *Zasady myśli i uczuć moich*, Wilno 1842.
- Bolecki Włodzimierz, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy. Gombrowicz. Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1996.
- Borges Jorge Louis, *Powszechna historia nikczemności*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, S. Zembrzuski, Warszawa 1976.

- Buczyńska-Garewicz Hanna, *Znak i oczywistość*, Warszawa 1981.
- Bukowiec Piotr, *Metronom. O jednostkowości poezji „nazbyt” rytmicznej*, Kraków 2015.
- Burek Tomasz, *Żadnych marzeń*, Londyn 1987.
- Burkot Stanisław, *Literatura polska 1939-1999*, Warszawa 2002.
- Burkot Stanisław, *Literatura polska 1939-2009*, Warszawa 2010.
- Burska Lidia, *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce*, Gdańsk 2012.
- Burzyńska Anna, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001.
- Butor Michel, *Powieść jako poszukiwanie. Wybór esejów*, przeł. J. Guze, Warszawa 1971.
- Cassirer Ernst, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1977.
- Chalufour Jean-Denis, *Przewodnik po Mszy świętej*, przeł. i red. P. Milcarek, przedmowa M. Zachara, Dębogóra 2012.
- Chojnowski Zbigniew, *Poetycka wiara Jarosława Iwaszkiewicza*, Olsztyn 1999.
- Cieśla-Korytowska Maria, *O romantycznym poznaniu*, Kraków 1997.
- Cieślak-Sokołowski Tomasz, *Moment lingwistyczny. O wczesnym pisarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*, Kraków 2011.
- Cieślakowski Jerzy, *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy, wyobrażenia dziecka, wiersze dla dzieci*, Wrocław 1985.
- Cunningham Valentine, *Reading After Theory*, Oxford-Malden 2002.
- Curtius Ernst Robert, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997.
- Czaplejewicz Eugeniusz, *Poezja jako dialog*, Warszawa 1981.
- Czapliński Przemysław, *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*, Kraków 2004.
- Czapliński Przemysław, *Resztki nowoczesności: dwa studia o literaturze i życiu*, Kraków 2011.
- Czapliński Przemysław, *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90.*, Kraków 2002.

- Czapliński Przemysław, Śliwiński Piotr, *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999.
- Czubała Henryk, *Realizm metafizyczny. Literatura w poszukiwaniu formy pojemnej*, Kraków 2009.
- Czyż Antoni, *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*, Wrocław 1988.
- Dakowicz Przemysław, *Lustra tradycji. Studia i szkice interpretacyjne*, Łódź 2018.
- Dakowicz Przemysław, *Obcowanie. Manifesty i eseje*, Warszawa 2014.
- Dakowicz Przemysław, *Poeta (bez)religijny. O twórczości Tadeusza Różewicza*, Łódź 2015.
- Dayan Daniel, Katz Elihu, *Wydarzenie medialne. Historia transmitowana na żywo*, przeł. A. Sawisz, wstęp W. Godzic, Warszawa 2008
- Dąbrowska Elżbieta, *Teksty w ruchu. Powroty baroku w polskiej poezji współczesnej*, Opole 2001.
- Derrida Jacques, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Warszawa 2002.
- Dłuska Maria, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, t. 2, Warszawa 1978.
- Dudek Antoni, *Historia polityczna Polski 1989 – 2015*, Kraków 2016.
- Dybczak Krzysztof, *Trudne spotkanie. Literatura polska XX wieku wobec religii*, Kraków 2005.
- Eagleton Terry, *Jak czytać literaturę*, przeł. A. Kunicka, Warszawa 2014.
- Edwards Michael, *Ku poetyce chrześcijańskiej*, przeł. M. Szuba, red. nauk. J. Ward, M. Fengler, Gdańsk – Pelplin 2017.
- Eliade Mircea, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966.
- Eliot Thomas Stearns, *Kto jest klasyk i inne eseje*, przeł. M. Heydel, M. Niemojowska, H. Pręczkowska, M. Żurowski, Kraków 1998.
- Eliot Thomas Stearns, *Szkice krytyczne*, przeł., wybór i wstęp M. Niemojowska, Warszawa 1972.

- Eliot Thomas Stearns, *Szkice literackie*, red., wybór i przedm. W. Chwalewik, przeł. H. Pręczkowska, M. Żurowski, W. Chwalewik, Warszawa 1963.
- Fitas Adam, *Tylko prawda jest ciekawa. O twórczości Józefa Mackiewicza*, Kraków-Warszawa 2019.
- Friedrich Hugo, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i wstęp E. Felisiak, Warszawa 1978.
- Gabrysiak Alicja, *Filozofia obrazu – obraz Filozofii. Przypadki Heideggera i Derridy*, Wrocław 2010.
- Gleń Adrian, *Istnienie i literatura (notatnik hermeneuty)*, Sopot 2010.
- Głowiński Michał, *Głowiński, Gombrowicz i nadliteratura*, Kraków 2002.
- Głowiński Michał, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969.
- Głowiński Michał, *Prace wybrane, t. 2: Narracje literackie i nieliterackie*, red. R. Nycz, Kraków 1997.
- Głowiński Michał, *Prace wybrane, t. 4: Zaświat przedstawiony – szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998.
- Goźliński Paweł, *Bóg aktor. Romantyczny teatr świata*, Gdańsk 2005.
- Górnica Karolina, *Dwudziestowieczna poezja polska w kontekście anglo-amerykańskiego modernizmu. „Słoje zadrzewne” Tymoteusza Karpowicza i „The Pisan Cantos” Ezry Pounda*, Lublin 2016.
- Górska Magdalena, *Polonia – Respublica – Patria. Personifikacja Polski w sztuce XVI-XVIII wieku*, Wrocław 2005.
- Grabowski Artur, *Wiersz: forma i sens*, Kraków 1999.
- Granat Wincenty, *Ku człowiekowi i Bogu w Chrystusie*, t. 1, Lublin 1972.
- Granat Wincenty, *Personalizm chrześcijański. Teologia osoby ludzkiej*, Poznań 1985.
- Grochowski Grzegorz, *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Wrocław 2000.
- Grupiński Rafał, *Kiec Izolda, Niebawem spadnie błoto, czyli kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej*, Poznań 1997.

- Grzenia Jan, *Język poetycki jako struktura polifoniczna (na materiale poezji polskiej XX wieku)*, Katowice 1999.
- Guty Zuzanna, *Sonet w poezji polskiej po 1956 roku*, Lublin 2017.
- Heck Dorota, *Bez znaku, bez śladu, bez słowa. W kręgu problemów duchowości we współczesnej literaturze polskiej*, Wrocław 2003.
- Heck Dorota, *Filologia i (jej) interpretacje*, Wrocław 2012.
- Hegel Georg Friedrich Wilhelm, *Fenomenologia ducha*, t. 2, przeł. A. Landman, Warszawa 1965.
- Heidegger Martin, *Bycie i czas*, przeł., przedmowa, przyp. B. Baran, Warszawa 1994.
- Heidegger Martin, *W drodze do języka*, przeł. J. Mizera, Warszawa 2007.
- Hejmej Andrzej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.
- Huizinga Johan, *Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985.
- Hutcheon Linda, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, London 1991.
- Hutnikiewicz Artur, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Warszawa 1974.
- Ingarden Roman, *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1957.
- Janion Maria, *Czas formy otwartej*, Warszawa 1984.
- Janion Maria, *Do Europy tak, ale z razem z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000.
- Janion Maria, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.
- Janion Maria, *Projekt krytyki fantazmatycznej: szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991.
- Janion Maria, Żmigrodzka Maria, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978.
- Jankowski Bogdan M., *O muzyce i muzykach*, Warszawa 1976.

Januszkiewicz Michał, *Być i rozumieć. Rozprawy i szkice z humanistyki hermeneutycznej*, Kraków 2017.

Jaworski Marcin, *Barbarzyńcy, klasycyści i inni. Spory o młodą poezję w latach 90.*, Poznań 2018.

Jaworski Stanisław, *U podstaw awangardy. T. Peiper. Pisarz i teoretyk*, Kraków 1968.

Jeziński Franciszek Ksawery, *Wybór pism*, oprac. Z. Skwarczyński, wstęp J. Ziomek, Warszawa 1952.

Jonca Magdalena, *Enfants terribles. Dzieci złe, źle wychowane w literaturze polskiej XIX wieku*, Wrocław 2005.

Jung Carl Gustav, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybór, przeł. i oprac. J. Prokopiuk, Warszawa 1976.

Kałuża Anna, *Bumerang. Szkice o polskiej poezji przełomu XX i XXI wieku*, Wrocław 2010.

Kałuża Anna, *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2008.

Kant Immanuel, *Krytyka czystego rozumu*, przeł. R. Ingarden, Kęty 2001.

Karłowicz Dariusz, *Teby – Smoleńsk – Warszawa. O złudzeniu nietragiczności polityki*, Warszawa 2020.

Karpiński Jakub, *Portrety lat. Polska w odcinkach 1944 – 1988*, Katowice 1990.

Karpowicz Tymoteusz, *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*, Wrocław 1975.

Karwowska Marzena, *Antropologia wyobraźni twórczej w badaniach literackich. Świat wyobrażony Brunona Schulza*, Łódź 2015.

Kępiński Antoni, *Lęk*, Warszawa 1979.

Kleiner Juliusz, *Mickiewicz*, t. 1: *Dzieje Gustawa*, Lublin 1948.

Kleiner Juliusz, *Mickiewicz*, t. 1: *Dzieje Gustawa*, Lublin 1997.

Kleiner Juliusz, *Mickiewicz*, t. II, *Dzieje Konrada*, cz. 1, Lublin 1997.

- Kleiner Juliusz, *Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 2, Kraków 1999.
- Kleiner Juliusz, *Studja z zakresu literatury i filozofii*, Warszawa 1925
- Klejnocki Jarosław, Sosnowski Jerzy, *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „brulionu” (1986-1996)*, Warszawa 1996.
- Klejnocki Jarosław, *Literatura w czasach zarazy. Szkice i polemiki*, Warszawa 2006.
- Kłoczowski Jan Andrzej, *Drogi człowieka mistycznego*, Kraków 2001.
- Kmieciak Michalina, *Oblicza miejsca. Topiczne i atopiczne wyobrażenia przestrzeni w poezji Juliana Przybosa*, Kraków 2013.
- Kochanowski Marek, *Modernizm mniej znany. Studia i szkice o literaturze*, Białystok 2016.
- Kołąkowski Leszek, *Jeśli Boga nie ma... O Bogu, diable, grzechu i innych zmartwieniach tak zwanej filozofii religii*, Kraków 1988.
- Kołodziej Łukasz, *Być, czyli mieć. Próba transpozycji „Przyczynków do filozofii” Martina Heideggera*, Kraków 2016.
- Kopaliński Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2000.
- Kosiński Dariusz, *Polski teatr przemiany*, Wrocław 2007.
- Kubacki Wacław, *Z Mickiewiczem na Krymie*, Warszawa 1977.
- Kudasiewicz Józef, *Matka Odkupiciela*, Kielce 1991.
- Kudyba Wojciech, *Próba bólu. O wierszach Joanny Pollakówny*, Warszawa 2016.
- Kukołowicz Tomasz, *Raperzy kontra filomaci*, Warszawa 2014.
- Kulawik Adam, *Wersologia. Studium wiersza, metru i kompozycji wersyfikacyjnej*, Kraków 1999.
- Kraśński Zygmunt, *Pisma filozoficzne i polityczne*, oprac. P. Hertz, Warszawa 1999.
- Królíkiewicz Grzegorz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993.

Krupa Marlena, *Duch i litera. Liryczna ekspresja mistycznej drogi świętego Jana od Krzyża w polskich przekładach*, Gdańsk 2011.

Krzyżanowski Julian, *Dzieje literatury polskiej*, Warszawa 1982.

Kwasniewski Peter, *Kryzys i odrodzenie. Tradycyjna liturgia łacińska a odnowa Kościoła*, przeł. P. Kaznowski, Kraków 2016.

Kwiatkowski Jerzy, *Klucze do wyobraźni*, Kraków 1973.

Kwiatkowski Jerzy, *Szkice do portretów*, Warszawa 1960.

Legeżyńska Anna, *Gest pożegnania*, Poznań 1999.

Legeżyńska Anna, *Krytyk jako domokrążca. Lekcje literatury z lat 90.*, Poznań 2002.

Leszczyński Edward, *Harmonia słowa. Studium o poezji*, Kraków 1912.

Leśmian Bolesław, *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1959.

Lizut Mikołaj, *PRL (Punk Rock Later)*, Warszawa 2003.

Mackiewicz Paweł, *Sequel. O poezji Marcina Senddeckiego*, Poznań 2015.

Majerski Paweł, *Odmiany awangardy*, Kraków 2001.

Maliszewski Karol, *Nowa poezja polska 1989-1999. Rozważania i uwagi*, Wrocław 2005.

Marecki Piotr, *Pospolite ruszenie. Czasopisma kulturalno-literackie w Polsce po 1989 roku. Rozmowy z redaktorami*, Kraków 2005.

Markiewicz Henryk, *Przekroje i zbliżenia. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*, Warszawa 1967.

Markowski Michał Paweł, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004.

Markowski Michał Paweł, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.

Marzec Grzegorz, *Hermeneuta i historia. Jarosław Marek Rymkiewicz w Białej*, Warszawa 2012.

Masłowski Michał, *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*, Warszawa 1998.

- Mayenowa Maria Renata, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1974.
- Merleau-Ponty Maurice, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001.
- Michałowska Teresa, *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław 1974.
- Michałowski Piotr, *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*, Kraków 2008.
- Mickiewicz Adam, *Dzieła*, t. 11: *Literatura słowiańska: kurs czwarty*, oprac. J. Maślanka, przeł. L. Płoszewski, Warszawa 1998.
- Mickiewicz Adam, *Dzieła*, t. 11: *Literatura słowiańska: kurs trzeci*, oprac. J. Maślanka, przeł. L. Płoszewski, Warszawa 1998.
- Mickiewicz czyli wszystko. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Adam Poprawa*, Warszawa 1994.
- Mickiewicz Władysław, *Żywot Adama Mickiewicza*, t. 1, Poznań 1929.
- Mochnecki Maurycy, *O literaturze polskiej w XIX wieku*, Łódź 1985.
- Moretti Franco, *Distant Reading*, London 2013.
- Morzyńska-Wrzosek Beata, „...i na piękność, i na wyczyn burzy”. *Proces kształtowania tożsamości w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, Bydgoszcz 2013.
- Mrugalski Michał, Pietrzak Przemysław, *Spory o Bachtinowską koncepcję karnawału*, „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 4.
- Mszał Rzymski*, przeł. i oprac. o.o. benedyktyni z opactwa tynieckiego, Poznań 1963 [reprint: Warszawa 2012].
- Nawarecki Aleksander, *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Wrocław 1991.
- Niesporek Katarzyna, „Ja” *Świetlickiego*, Katowice 2014.
- Nieuwerkerken van Arendt, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998.
- Niewiadomski Andrzej, *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. O refleksji metapoetyckiej we współczesnej poezji polskiej*, Lublin 2010.

- Nowaczewski Artur, *Konfesja i tradycja: szkice o poezji polskiej po 1989 roku*, Sopot 2013.
- Nowak Antoni Jozafat, *Osobowość sakramentalna*, Lublin 1997.
- Nowicka-Jeżowa Alina, *Pieśni czasu śmierci. Studium z historii duchowości XVI-XVIII w.*, Lublin 1992.
- Nowowiejski Antoni Julian, *Msza święta*, Płock 1993.
- Nycz Ryszard, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.
- Nycz Ryszard, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001.
- Nycz Ryszard, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012.
- Nycz Ryszard, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000.
- Nycz Ryszard, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2.
- Okopień-Sławińska Aleksandra, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Kraków 2001.
- Okopień-Sławińska Aleksandra, *Wiersz nieregularny i wolny Mickiewicza, Słowackiego i Norwida*, Wrocław 1964.
- Ong Walter Jackson, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Warszawa 2011.
- Opacki Ireneusz, *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*, Katowice 1999.
- Opacki Ireneusz, *„W środku niebokręga”*. *Poezja romantycznych przełomów*, Katowice 1995.
- Orkisz Szymon, *„Servite Domino!”*. *Podręcznik dla ministrantów i ceremoniarzy do liturgii w nadzwyczajnej formie rytu rzymskiego*, Kraków 2018.
- Orska Joanna, *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989-2006*, Kraków 2006.
- Panas Władysław, *W kręgu metody semiotycznej*, Lublin 1991.

- Panofsky Erwin, *Studia z historii sztuki*, wybrał, oprac. i posłowiem opatrzył J. Białostocki, Warszawa 1971.
- Paszek Jerzy, *Stylistyka. Przewodnik metodyczny*, Katowice 1974.
- Peiper Tadeusz, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, BN I 225.
- Perloff Marjorie, *Modernizm XXI wieku. „Nowe poetyki”*, przeł. K. Bartczak, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2012.
- Piekarski Ireneusz, *Strategie lektury podejrzliwej*, Lublin 2018.
- Pigoń Stanisław, *Zawsze o Nim. Studia i odczyty o Mickiewiczu*, Kraków 1960.
- Piwińska Marta, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992.
- Popiel Magdalena, *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 1999.
- Prejs Marek, *Poezja późnego baroku*, Warszawa 1989.
- Próchniak Paweł, *Wiersze na wietrze (szkice, notatki)*, Kraków 2008.
- Polewczyk Aleksandra, *Na początku był „brulion”. O modelach kultury i poezji roczników sześćdziesiątych*, Kraków 2017.
- Propp Władimir, *Historyczne korzenie bajki magicznej*, przeł. J. Chmielewski, Warszawa 2003.
- Przyboś Julian, *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1998.
- Przybylski Ryszard, *To jest klasycyzm*, wstęp M. Janion, Warszawa 1978.
- Przybylski Ryszard, *Słowo i milczenie Bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*, Warszawa 1993.
- Ricoeur Paul, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006.
- Rojek Paweł, *Awangardowy konserwatyzm. Idea polska w późnej nowoczesności*, Kraków 2016.
- Rutkowski Krzysztof, *Ostatni pasaż. Przypowieść o życiu byle-jakim*, Gdańsk 2007.
- Rymkiewicz Jarosław Marek, *Adam Mickiewicz odjeżdża na żółtym rowerze*, Warszawa 2018.

- Rymkiewicz Jarosław Marek, *Czym jest klasycyzm*, Warszawa 1967.
- Rymkiewicz Jarosław Marek, *Do Snowia i dalej...*, Kraków 1996.
- Rymkiewicz Jarosław Marek, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, Warszawa 1982.
- Rymkiewicz Jarosław Marek, *Żmut*, Warszawa 2005.
- Sadowski Witold, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004.
- Saganiak Magdalena, *Mistyka i wyobrażenia, Słowackiego romantyczna teoria poezji*, Warszawa 2000.
- Sala Zuzanna, *Chwilowe zawieszenie wątpliwości. „Antologia smoleńska. 96 wierszy” jako poetyckie świadectwo traumy*, [w:] *Doświadczenia negatywne w poezji polskiej XXI wieku*, red. T. Dalasiński, K. Muca, Toruń 2017.
- Sawicki Stefan, *Poetyka. Interpretacja. Sacrum*, Warszawa 1981.
- Schiller Fryderyk, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, Warszawa 1972.
- Schwarz Daniel R., *In Defense of Reading: Teaching Literature in the Twnty-First Century*, Malden-Oxford 2008.
- Seweryn Dariusz, *O wyobraźni lirycznej Mickiewicza*, Warszawa 1996.
- Sheen Fulton J., *Kalwaria i Msza Święta*, przeł. I. Parowicz, wstęp W. A. Mering, Sandomierz 2017.
- Shusterman Richard, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski i in., Wrocław 1998.
- Sito Jerzy S., *Poeci metafizyczni*, Warszawa 1981
- Siwiec Magdalena, *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacje w stanie kryzysu (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki)*, Kraków 2012.
- Skarga Barbara, *O filozofię bać się nie musimy*, Warszawa 1999.
- Skarga Barbara, *Ślad i obecność*, Warszawa 2002.
- Sławek Tadeusz, *U-bywać. Człowiek, świat, przyjaźń w twórczości Williama Blake’a*, Katowice 2001.

- Sławiński Janusz, *Dzieło. Język. Tradycja*, Warszawa 1974.
- Sławiński Janusz, *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Wrocław 1965.
- Sobieska Anna, *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków 2005.
- Sokołowski Mikołaj, *Nikt tylko Mickiewicz*, Gdańsk 2008.
- Sokołowski Robert, *Obecność eucharystyczna. Studium z teologii fenomenologicznej*, Tarnów 1995.
- Sołtys-Lewandowska Edyta, *O „ocalającej nieporządek rzeczy” polskiej poezji metafizycznej i religijnej drugiej połowy XX i początków XXI wieku*, Kraków 2015.
- Sosnowski Andrzej, *„Najryzykowniej”*, Wrocław 2007.
- Speyr von Adrienne, *Msza święta*, przeł. J. Kubaszczyk, Poznań 2018.
- Stala Marian, *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków 1991.
- Stala Marian, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997.
- Stefanowska Zofia, *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 2001.
- Steiner George, *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*, przeł. O. i W. Kubińscy, Kraków 2001.
- Sterna-Wachowiak Sergiusz, *Szyfr i konwencja. O językach i gatunkach poezji XX wieku. (Eseje i szkice)*, Poznań 1986.
- Stróżewski Władysław, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002.
- Strzyżewski Mirosław, *Romantyczne sfery muzyczne. Literackie konteksty idei „musica instrumentalis”*, Toruń 2010.
- Subocz-Białek Paulina, Staroń Ireneusz, *Poza mapą o „Nadberezyńcach” Floriana Czarnyszewicza*, Kraków 2020.
- Subocz Paulina, Staroń Ireneusz, *Nadkolory i nadaromaty. Schulz, Mueller, Blecher*, Lublin 2017.
- Sudbrack Joseph, *Mistyka*, przeł. B. Białecki, Kraków 1996.

- Sulikowski Andrzej, *Świat poetyki księdza Jana Twardowskiego*, Lublin 1995.
- Surzyn Jacek, *Z wydarzania bycia. Szkice z „Przyczynków do filozofii” Martina Heideggera*, Katowice 2018.
- Szczegliacka-Pawłowska Ewa, *Romantyzm „brulionowy”*, Warszawa 2015.
- Śliwiński Piotr, *Horror poeticus. Szkice, notatki*, Wrocław 2012.
- Śliwiński Piotr, *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002.
- Tischner Józef, *Etyka solidarności*, Kraków 1981.
- Tischner Józef, *Filozofia dramatu*, Kraków 1999.
- Tischner Józef, *Polska jest Ojczyzną. W kręgu filozofii pracy*, Paryż 1985.
- Trznadel Jacek, *Nad Leśmianem. Wiersze i analizy*, Kraków 1999.
- Trznadel Jacek, *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*, Warszawa 1964.
- Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*, przeł., wstępem i objaśn. opatrzył T. Sinko, Wrocław 1951, BN II 57.
- Turner Victor, *Od rytuału do teatru*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005.
- Ulicka Danuta, *10 szkiców o antropologii filologicznej*, Warszawa 2013.
- Uspienski Borys, *Poetyka kompozycji: struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*, przeł. P. Fast, Katowice 1997.
- Valéry Paul, *Estetyka słowa. Szkice*, wybór A. Frybesowa, wstęp M. Żurowski, przeł. D. Eska, A. Frybesowa, Warszawa 1971.
- Wencel Wojciech, *Przepis na arcydzieło. Szkice literackie*, Kraków 2003.
- Witkowska Alina, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1975.
- Wyka Kazimierz, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977.
- Wysłouch Seweryna, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001.
- Zarębianka Zofia, *Poezja wymiaru sanctum. Kamieńska, Jankowski, Twardowski*, Lublin 1992.

Zawodziński Karol Wiktor, *Studia z wersyfikacji polskiej*, oprac. J. Budkowska, Wrocław 1954.

Zielińska Marta, *Mickiewicz i naśladowcy*, Warszawa 1982.

Antologie szkiców, tomy zbiorowe, encyklopedie oraz słowniki

20 lat literatury polskiej 1989-2009, cz. 1: Życie literackie po roku 1989, red.

D. Nowacki, K. Uniłowski, Katowice 2010.

Antologia współczesnej estetyki francuskiej, przedm. W. Tatarkiewicz, wybór i oprac. I. Wojnar, Warszawa 1980.

Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji, oprac. W. Karpiński, Warszawa 1974.

Biernat z Lublina a literatura i kultura wczesnego renesansu w Polsce, red. J.

Dąbkowska-Kujko, A. Nowicka-Struska, Lublin 2015.

Do Polski przyjadę...: Rainer Maria Rilke w oczach krytyki polskiej, red. M. Zybura, Wrocław 1995.

Dramat polski. Interpretacje. Cz. 1: O wieku XVI do Młodej Polski, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, Gdańsk 2001.

Dunin-Wąsowicz Paweł, Varga Krzysztof, *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, Warszawa 1995.

Dziady nasze mają to szczególnie... Studia i szkice współczesne o dramacie Adama Mickiewicza, red. E. Hoffman-Piotrowska, A. Fabianowski, Warszawa 2013.

Groza i postgroza, red. K. Olkusz, B. Szymczak-Maciejczyk, Kraków 2018.

Habela Jerzy, *Słowniczek muzyczny*, Kraków 1998.

Homo Novus, red. A. J. Nowak, T. Paszkowska, Lublin 2002.

Interpretacje. Festiwal Tradycji Literackich, nr 1, red. M. Hamkało, Wrocław 2018.

Intryga interpretacji. Profesor Władysław Panas „in memoriam”, red. A. Fitas, Lublin 2016.

Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1939-1989), red. A. Nawarecki, przy współpr. D. Pawelca, Katowice 1999.

Katastrofa. Bilans dwóch lat, red. J. F. Staniłko, Warszawa 2012.

Leksykon duchowości katolickiej, red. M. Chmielewski, Lublin-Kraków 2002.

Liryka i fenomenologia. Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz w kręgu myśli Ingardenowskiej, red. J. M. Ruszar, D. Siwor, Kraków 2016.

Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu – antologia, oprac. M. Stala, Kraków 1998.

Miniatura i mikrologia, red. A. Nawarecki, Katowice 2000.

Mistrz świata. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego, red. P. Śliwiński, Wrocław 2011.

Nowa krytyka. Antologia, wybór H. Krzeczkowski, wstęp i oprac. Z. Łapiński, Warszawa 1983.

Nowy człowiek: wizje, projekty, języki, red. S. Jasionowicz, Kraków 2017.

Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej...: autorzy – dzieła – czytelnicy, cz. 6, red. M. Piechota, J. Ryba, M. Janoszka, Katowice 2016.

Osobne obiegi, osobne wspólnoty. Dyskusja wokół katastrofy smoleńskiej w książce IBL PAN *Debaty po roku 1989. Literatura w procesach komunikacji. W stronę nowej syntezy* (2), red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Warszawa 2017.

Pejzaże kultury. Prace ofiarowane Profesorowi Jackowi Kolbuszewskiemu w 65. rocznicę Jego urodzin, red. W. Dynak, M. Ursel, Wrocław 2005.

Piechota Marek, Lyszczyna Jacek, *Słownik Mickiewiczowski*, Katowice 2000.

Postmodernizm. Antologia przekładów, red. R. Nycz, Kraków 1997.

Powaga ironii, red. A. Doda, Toruń 2004.

Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1976.

Problemy socjologii literatury, red. J. Sławiński, Wrocław 1971.

- Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1967.
- Problemy teorii literatury*, seria 3: *Prace z lat 1975-1984*, wybór H. Markiewicz, Wrocław 1988.
- Przez znaki do człowieka*, red. B. Sienkiewicz, Poznań 1997.
- Rilke po polsku*, red. J. Kulas, M. Gołubiewski, Warszawa 2009.
- Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009.
- Romantyzm w lustrze postmodernizmu (i odwrotnie)*, red. W. Hamerski, M. Kuziak, S. Rzepczyński, Warszawa 2014.
- Rzymska krytyka i teoria literatury*, wybór i oprac. S. Stabryła, Wrocław 1983, BN II 207.
- Sacrum w literaturze*, red. J. Gotfryd i in., Lublin 1983.
- Skamander*, t. 3: *Studia o poezji Juliana Tuwima*, red. I. Opacki, Katowice 1982.
- Słownik języka polskiego przez Samuela Bogumiła Linde*, t. 1, Lwów 1854.
- Słownik teologii biblijnej*, red. X. Léon-Dufour, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1973.
- Słownik symboliki biblijnej. Obrazy, symbole, motywy, metafory, środki stylistyczne i gatunki literackie w Piśmie Świętym*, red. L. Ryken, J. C. Wilhoit, T. Longman, przeł. Z. Kościuk, Warszawa 2010.
- Stanisław Wyspiański. Studium artysty. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim 7-9 czerwca 1995*, red. E. Miodońska-Brookes, Kraków 1996.
- Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971.
- Studia o metaforze II*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1983.
- Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982.
- Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, t. 1, red. M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław 1977.
- Styl i kompozycja*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1965.
- Świat człowieka – świat kultury. Antologia tekstów klasycznej antropologii*, wybór i red. E. Nowicka, M. Głowacka-Grajper, Warszawa 2009.

Świat z tajemnic wypowiedziany... Studia o „Samuelu Zborowskim”, red. M. Kalinowska, J. Skuczyński, M. Bizior, Toruń 2006.

Teatr. Widowisko, red. M. Fik, Warszawa 2000.

Teorie literatury XX wieku. Antologia, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2006.

The Oxford Handbook of Global Modernisms, red. M. Wollaenger, M. Eatough, Oxford 2012.

Tkanina. Studia, szkice, interpretacje, red. A. Węgrzyniak, T. Stępień, Katowice 2003.

„To, co boskie, to, co ludzkie”. Materiały z sesji „Poezja religijna, metafizyczna, czy...?”, red. R. Pyzałka, Wrocław 1996.

Trzynaście arcydzieł romantycznych, red. E. Kiślak, M. Gumkowski, Warszawa 1996.

W kręgu zagadnień teorii powieści, red. J. Sławiński, Wrocław 1967.

W mojej epoce już wymieram. Antologia szkiców o twórczości Jana Polkowskiego (1979-2017), red. J. M. Ruszar, I. Piskorska-Dobrzeńska, Kraków 2017.

Z ducha Orfeusza. Studia o polskiej poezji lat 2010-2016, red. W. Kass, J. Ławski, Białystok-Pranie 2018.

Z dziejów form artystycznych w literaturze, t 56: Pogranicza i korespondencje sztuk, red. T. Cieślakowska, J. Sławiński, Wrocław 1980.

Zygmunt Krasiński. Pytania o twórczość, red. B. Kuczera-Chachulska, M. Prussak, E. Szczeglacka, Warszawa 2005.

Z zagadnień frazeologii, stylistyki i kultury języka, red. S. Bąba, P. Fliciński, Poznań 2006.

Streszczenie

Fuga i rap. O poezji Krzysztofa Koehlera to aspektowa monografia lirycznego dorobku autora *Partyzanta prawdy*. Refleksją badawczą objęto wiersze z lat 1986 – 2019. Są one rozumiane jako poezja synkretyczna, dzieło wielkiej kulturowej syntezy, skupiające w sobie pozornie sprzeczne tradycje takie jak: barok, romantyzm, modernizm i klasycyzm. Styl bogactwa-wyczerpania wynika z ciągłego dążenia do formy bardziej pojemnej, wielogłosowej, zdolnej stworzyć epopeję współczesności. Stąd też wiersz widziany jest jako Heideggerowska kompozycja fugiczna, w której nazywane wciąż umyka nazywającemu i pozostaje w istocie nienazwane. To znaczenie fugi wiąże się z retoryczno-kompozycyjnym ukształtowaniem wiersza na wzór dzieła muzycznego opartego na grze rytmicznego gubienia oraz odnajdywania głównego wątku. Strategia ta realizuje się na trzech poziomach, którym odpowiadają trzy główne rozdziały.

Pierwszy dotyczy koncepcji poszukiwania właściwego rytmu-oddechu, zdolnego maksymalnie zbliżyć poezję do rzeczy (tradycja Leśmianowska). Pragnienie to przefiltrowane przez lekturę *Sonetów krymskich* oraz kontestację nieasertoryczności słowa w dobie transformacji ustrojowej doprowadziło do zerwania z dykcją neoklasyczną i do powtórnego barokowo-romantycznego debiutu. Zrodziło także koncepcję osadzoną w tradycji nieustannego modernistycznego dążenia do „nowego języka”. Program ten ukształtował się w wierszu *Świątynia*, w którym za pomocą składniowej fragmentaryzacji oraz gombrowiczowskiej parodii konstruktywnej Koehler ukazał Mickiewicza kreślącego z trudem kolejne wersje incipitu *Stepów akermanskich*. Dzięki waloryzacji brudnopisu jako jedyne autentyku autor sformułował założenia poezji jako działalności egzystencjalnej.

W rozdziale II podejmowaną w latach 1993 – 1998 tradycję miniatury poetyckiej powiązano z teologicznym pojęciem chrystoformizacji – uchrystusowienia. Tomy *Nieudana pielgrzymka*, *Partyzant prawdy* i *Na krańcu długiego pola* potraktowano jako mistyczny tryptyk, w którym liczne aluzje biblijne, tonacja katastroficzna, a także synkopowe frazowanie toku przerzutniowego nie pozwalają oddzielić od siebie wędrówki lirycznej od kontekstu pasyjnego. Bohater-pielgrzym, po wywiedzionej z listów świętego Pawła i *Dziadów* Mickiewicza mistycznej śmierci dla świata, porusza się w symbolicznej przestrzeni kształtowanej zgodnie z logiką biblijno-romantycznego widzenia wewnętrznego; podlegającej także dynamicznej teatralizacji. Oprócz topiki podwójnego wędrowca – upiora, za twórcze dominanty uznano: technikę filmową, Ingardenowską

estetyzację pejzażu, Mallarméańską semiotyzację światła edytorskiego jako długiego pola – przestrzeni fenomenologicznego z-jawiania się wiersza.

W rozdziale III omówiono polifoniczną dykcję lat 2000 – 2019 w kontekście wskazywanego przez Marjorie Perloff powrotu poetyk modernistycznych w początkach XXI wieku. W tomach po roku 2003 sylwiczna barokowość stylu wiąże się u Koehlera ze strategią wielopiętrowej aluzyjności, która wraz z immanentną teatralizacją prowadzi do ironicznej koncepcji panmaskarady. W nawiązujących do Eliota kolażowych, onirycznych, neoawangardowych poematach toczy się nieustanna psychomachia, której wielką metaforą jest próba ognia. Pomiędzy parodystami-histrionami, aktualizującymi topikę chaosu wartości, oraz aktorami rozumnego *Theatrum Dei* toczy się inkrustowana kulturowymi cytatami metafizyczna bitwa. Łącząc modernistyczny synkretyzm z romantycznym imaginariem Koehler wskrzesza tradycję wiersza jako palimpsestowej sceny narodowej, na której dzięki zastosowaniu obrazowania filmowego spotykają się ze sobą odległe epoki oraz bohaterowie płynnej nowoczesności. Dzięki szerokiemu zastosowaniu chwytów takich jak: utrata własnego głosu, autodeprecjacja mówiącego, zasada niespodzianki, czy też immanentna cytatowość – autor powołuje do istnienia kilka głównych instancji nadawczych. Wśród nich na plan pierwszy wysuwają się głosy: (1) Bożego apostoła-szaleńca, (2) błazna-histriona, (3) współczesnego Bohatera Polaków, (4) empatycznego reportera, (5) lirycznego ja o cechach metapoetyckich.

W Zakończeniu omówiono główne figury wyobraźni Koehlera. Pierwsza dotyczy hermeneutyki rozumianej jako zapadanie się w grzęzawisku archetypów (*palus sarmatica*). Druga zaś spełnia się w chrześcijańsko-romantycznym pejzażu jako filogenetycznej przestrzeni wielowiekowego *communio sanctorum*.

słowa-klucze: Krzysztof Koehler, fuga poetycka, modernizm, romantyzm, awangardowy klasycyzm, poezja mistyczna, miniatura poetycka, poetycki kolaż

08.04.2021

Summary

Fugue and rap. On Krzysztof Koehler's Poetry is an aspect-oriented monograph on the lyrical oeuvre of the author of *Partyzant prawdy* (*The Truth Guerrilla*). The research reflection covers poems from 1986 – 2019. They are understood as the poetry of a great cultural synthesis, bringing together seemingly contradictory traditions such as: baroque, romanticism, modernism and classicism. The style of wealth-exhaustion results from the constant striving for a more capacious, multi-voiced form, capable of creating an epic of modern times. Hence, the poem is seen as a Heideggerian fugue composition, in which the called still escapes the naming and remains in fact unnamed. This meaning of the fugue is related to the rhetorical and compositional shaping of the poem resembling a musical work based on the game of rhythmic losing and finding the main plot. This strategy is implemented on three levels, which correspond to three main chapters.

The first chapter concerns the concept of searching for the right rhythm-breath that can bring poetry as close as possible to things (Leśmian's tradition). This desire, filtered through the experience of reading the *Crimean Sonnets* and the contestation of the untruthfulness of the poetic words in the era of political transformation, led to a break with neoclassical diction and a second romantically baroque debut. It also gave birth to a concept embedded in the tradition of modernist striving for a "new language", constantly transcending one's own diction. This program was formed in the poem *Świątynia* (*The Temple*), in which Koehler used a syntactic fragmentation and Gombrowicz's constructive parody to depict Mickiewicz who with difficulty plotted successive versions of the *Stepy akermanskie* (*The Ackerman Steppe*) incipit. Thanks to the valorization of the draft as the only authentic poem, the author came to the concept of poetry as an existential activity.

In the second chapter, the tradition of poetic miniature, undertaken in the years 1993 – 1998, was connected with the theological concept of Christoformization – Christening. The volumes *Nieudana pielgrzymka* (*Failed Pilgrimage*), *Partyzant prawdy* (*The Truth Guerrilla*) and *Na krańcu długiego pola* (*At the End of the Long Field*) were treated as a mystical triptych, in which numerous biblical allusions, a catastrophic mood, as well as syncopated phrasing of the enjambment syntax prevent the separation of the lyrical journey from the passion context. The protagonist-pilgrim, after the mystical death for the world, derived from the Letters of Saint Paul and Mickiewicz's *Forefathers' Eve* (*Dziady*), moves in a symbolic space shaped according to the logic of biblical and

romantic inner vision and being also subject to dynamic theatricalization. Apart from the topics of the double wanderer – the phantom, the following were considered creative dominants: film technique, Ingarden's landscape aestheticization, Mallarméan semiotization of editorial light as a long field – the space of phenomenological appearance of the poem.

The third chapter discusses the polyphonic diction of the years 2000 – 2019 in the context of the return of modernist poetics in the early twenty-first century indicated by Marjorie Perloff. In the volumes after 2003, Koehler's baroque style is associated with a strategy of multi-story allusiveness, which, together with immanent theatricalization, leads to the ironic concept of pan-masquerade. In collage, dreamlike, neo-avant-garde poems referring to Eliot, a constant psychomachia takes place, the great metaphor of which is the trail by fire. A metaphysical battle is fought between parodists-histrions, updating the topics of the chaos of values, and actors of the rational *Theatrum Dei*. By combining modernist syncretism with the romantic imaginary, Koehler resurrects the tradition of the poem as a palimpsest national scene where, thanks to the use of film imagery, distant eras and heroes of fluid modernity meet each other. Due to the wide use of such tricks as: loss of one's own voice, self-depreciation of the speaker, the principle of surprise, or the immanent quotation, the author creates several main broadcasting instances. Among them, the following voices come to the fore: (1) God's apostle-madman, (2) jester-histrion, (3) contemporary Hero of Poles, (4) empathetic reporter, (5) lyrical self with metapoetic features.

The Conclusion discusses the main figures of Koehler's imagination. The first concerns the hermeneutics, understood as collapsing into the quagmire of archetypes (*palus sarmatica*). The latter is fulfilled in the Christian-Romantic landscape as a phylogenetic space of a centuries-old *communio sanctorum*.

key words: Krzysztof Koehler, poetic fugue, modernism, romanticism, avant-garde classicism, mystical poetry, poetic miniature, poetic collage

08.04.2021