

Materiał edukacyjny dla nauczycieli polonistów oraz uczniów
(szczególnie dla nauczycieli i uczniów szkół ponadpodstawowych)

***Wszystko jest poezją, każdy jest poetą – odkrywaj piękno i wartości
w niepublikowanych/anonimowych tekstach artystycznych***

Edward Stachura – z którego książki wzięłem powyższy cytat – zalecał radykalnie, aby poezję czerpać z najtrywialniejszych nawet okrucichów rzeczywistości i akty kreacji (bez mała boskiej) tropić w pozornie najbanalniejszych ludzkich poczynaniach. Moja zachęta jest o niebo skromniejsza: dostrzegać wartości – przede wszystkim estetyczne – w tekstach artystycznych, które jednakże nie uczestniczą w życiu literackim, gdyż – z rozmaitych względów – nie zostały przez autora udostępnione szerszemu kręgowi odbiorców w formie publikacji. W ten sposób można na przykład doświadczyć piękna obecnego w nieprofesjonalnej twórczości naszych znajomych, ale można też dokonać odkrycia prawdziwych van goghów, utajonych małych arcydzieł w wierszach niedostępnych na rynku wydawniczym.

Czy istnieje coś, co zasadniczo różni teksty nieopublikowane od opublikowanych? Otóż tak: w procesie interpretacji te pierwsze pozbawione są pewnych kontekstów – np. biograficznego (jeśli nie znamy autora) bądź społecznego czy historycznoliterackiego (jeśli nie znamy czasu, w którym utwór powstał). Wszystkie znaczenia i sens globalny wiersza musimy wygenerować z samego tekstu, lecz z drugiej strony może to sprzyjać interpretacjom śmiałym i oryginalnym.

Proponuję przyjrzeć się uważniej sześciu lirykom tego samego autora, który niech pozostanie twórcą anonimowym. Kolejne analizowane wiersze zyskują niejaki kontekst interpretacyjny w postaci omówionych już wcześniej utworów, ale z pierwszym tekstem musimy się zmierzyć bez tej podwórki.

* * *

ta chwila przychodzi wówczas gdy
po krótkiej jak eon nieobecności
powracasz do mnie ciężarem głowy
powierzonej mej piersi

dopiero wtedy
rozpościeram obok twojej tajemnicy
swoją

wilgotnej jeszcze skroni odemkniętej w śnie
na powtórny gościnę w empireum
milczę o wielkiej odmowie
małodusznego stworzenia

oddech mój kołysze cię nie w mistyczną ciemność
zegar serca bije przeciwko wieczności
tętniczy hymn złowróży kopułom basilei

jaka ulga że nie widzisz
jak purpurę każdego naszego aktu
dławi
actus purus

Ulegam pokusie, aby przynależność gatunkową tego utworu skwitować formułą „erotyku metafizycznego”. Sytuacja liryczna jest ewidentna: spełnieni kochankowie konsumują swój jakże udany akt seksualny (nie pierwszy, skoro mowa w ostatniej strofoidzie o „każdym naszym akcie”). Ona, wyczerpana erotycznym zapałem („wilgotna jeszcze skroń”) złożyła głowę na piersi oblubienicy i pogrążyła się we śnie, w błogim śnie, w którym „powtórnie gości w empireum”, czyli raz jeszcze (przynajmniej intencjonalnie, a może także i istotowo: „skroń o dem knięta w śnie”) doświadcza ekstatycznego uniesienia w onirycznym empireum, tj. – według starożytnej i średniowiecznej kosmologii – w najwyższej sferze nieba, transcendentnie wzniosłym miejscu uważanym za źródło czystej myśli i szczytnych idei. On jest bardzo swoistą wariacją bodajże Arystotelesowskiej (choć niepotwierdzonej w żadnym z jego pism) frazy „omne animal triste post coitum” (każde stworzenie jest smutne po obcowaniu/zbliżeniu/spółkowaniu). Swoistość tego smutku ma źródło w niepokoju i buncie, których przyczyną jest konfrontacja bezpośrednio doświadczanego miłosnego aktu z koncepcją miłości właściwą teologii i praktyce chrześcijańskiej, czyli – z grubsza biorąc – konfrontacja Erosa z Agape. Podmiot liryczny, kontemplując w samotności swoje przeżycie, wyjawia nam tajemnicę, którą zatai przed ukochaną, tak jak ona nie zdradziła mu, w jakich rejonach bytu podziewała się (Bolesław Leśmian zgadywał, że „w niewiadomej otchłani”, „w swoim własnym pomroczu”) w czasie orgastycznej nieobecności, zresztą „krótkiej jak eon”, a oksymoron ten subtelnie nawiązuje do rozumienia eonu, jakie wykształciła biblijna apokaliptyka, w której mowa o dwóch następujących po sobie eonach (choć czasem nie chodzi już o proste ich oddzielenie, lecz o ich równoczesność z zachowaniem jakościowej odrębności): ziemski, doczesny, widzialny eon, panowanie cierpienia i zepsucia – i nowy, niewidzialny, niebiański eon, królestwo prawości i prawdy. Tajemnica obejmuje kontestację, w jakiej odmawia się włączenia indywidualnej ludzkiej miłości w kontekst wielkiego boskiego miłosierdzia. Oddech nie zostanie skojarzony z tchnieniem, pozostanie fenomenem stricte biologicznym (choć kojącym...) i odseparuje się od duchowych katuszy niestrudzonych mistyków, których najwyższym (jeżeli nie jedynym) dążeniem było przebić się poprzez „ciemną noc duszy” ku zespoleniu z samą istotą miłości („oddech mój kołysze cię nie w mistyczną ciemność”). Zbanalizowana już do imentu metafora „zegar serca bije” odzyskuje swój sens pierwotny w konkretnej sytuacji (ucho przy piersi w nocnej ciszy) oraz ewokuje oryginalne znaczenie jako przeciwstawienie ludzkiej efemeryczności pozaczasowej rzeczywistości boskiej („zegar serca bije przeciwko wieczności”). Niezgoda ewoluuje w kierunku protestu, gdy wyczuwalny przy dotyku bieg tętniczej krwi, fizjologicznie witalny i organicznie autonomiczny buńczucznie przepowiada kres ziemskiemu królestwu i eschatologicznemu panowaniu Boga upostaciowanemu w basilei – centralnym pojęciu biblijnej nowiny zbawczej („tętniczy hymn złowrózy kopułow basilei” – gdzie wyposażenie abstrakcyjnej basilei w atrybuty sakralnej budowli (bazyliki?) jest być może aluzją do obecnej we wszystkich Ewangeliach synoptycznych zapowiedzi zburzenia świątyni jerozolimskiej). Znaczącym rozwinięciem tego ostatniego obrazu poetyckiego (z „tętnicznym hymnem”) jest finałowe zestawienie purpury każdego aktu miłosnego bohaterów lirycznych z aktem czystym, jakim jest sam Absolut – definiowany w filozofii tomistycznej jako „actus purus”, wieczne i nieograniczone (samo)spełnienie. Tylko tym razem to już nie człowiek „złowrózy” Bogu, ale on „dławi” jego niezawisłość, samowystarczalność, niepokorność. Siły są bardzo nierówne, z czego buntujący się miłośnik doskonale zdaje sobie sprawę, określając się zresztą „małodusznym stworzeniem”. A jednak swoją odmowę nazywa „wielką” – świadom wysokiej stawki, o jaką toczy się gra, świadom ryzyka i ceny, jaką być może przyjdzie mu zapłacić. Dlatego nie wtajemniczy w swoje rozgrywki współpracownicy w miłosnym misterium; czyni ją bezpośrednią adresatką swojego monologu, lecz „powierzającą” mu się tak ufnie, bezpieczną i szczęśliwą uchroni przed swoimi rozterkami i kontestacjami: „jaka ulga że nie widzisz”.

I w tym momencie naszej interpretacji, jeśli nie już dużo wcześniej, całkiem zasadnie ktoś mógłby zapytać: ale tak właściwie to czemu ów bohater liryczny odżegnuje się od jakże atrakcyjnej tradycji i wykopuje topór wojenny? Przecież wpisując swój strzelisty akt miłosny w nimb miłości wieczystej i nieskończonej, przydałby mu splendoru i opromienił blaskiem ideału, a już na pewno zyskałby – jak jego ukochana – egzystencjalny błogostan i poczucie harmonijnego zespolenia ze

światem. Dlaczego więc wadzi się ze swoim Stwórcą, mówiąc językiem teologów: samoudzielającym się epicentrum wiekuiestej miłości, absolutną podstawą i najgłębszym (jedynym) sensem jego przygodnego bytu? Może ciąży mu właśnie owa istotowa zależność, chciałby wybić się na niezawisłość i – doświadczając bezgranicznej podmiotowości w autotelicznym związku z kobietą – równa się w akcie miłosnej kreacji z boską omnipotencją? A może po prostu odrzuca łatwą pokusę uwznioślenia i uniesmiertelnienia swojej relacji z ukochaną poprzez jej sakralizację, gdyż wątpi w istnienie jakiegokolwiek rzeczywistości transcendentnej? Na tych domysłach musimy poprzestać, albowiem do dalszych eksplikacji nie upoważnia nas tekst wiersza.

Spieszę jednakże z informacją, że analizowany utwór jest częścią poetyckiego cyklu składającego się z 26 liryków. Podmiot liryczny – ostentacyjnie nieomal utożsamiony z autorem – mierzy się w tym formacie z dramatami życiowymi, skomplikowaniem międzyludzkich relacji, dylematami etycznymi, światopoglądowym rozgardiaszem. Bolesnie wchodząc w dorosłość („Inicjacje” to tytuł cyklu), próbuje trudną rzeczywistość opanować (zrozumieć, uporządkować, usensownić) za pomocą najbardziej mu dostępnego i dotychczas niezawodnego narzędzia: pojęć, kryteriów i kategorii wywiedzionych z myśli (religii, filozofii, teologii) chrześcijańskiej. W tym intelektualnym i emocjonalnym testowaniu tradycji sukcesywnie nad idealizmem i optymizmem bierze górę sceptycyzm i gorzki relatywizm. Omówiony przez nas wiersz jest początkowym ogniwem tego procesu.

Ogniwem jednym z ostatnich jest poniższy utwór, w którym wszakże nad relacją z krachu religijnej pociechy dominuje opis egzystencjalnej zapaści:

* * *

Mnie płynąć, płynąć i płynąć
A. Mickiewicz

któregoś dnia wezbrały
moje oczy i runęły
kataraktą

bieg zdarzeń
odtąd daremnych
wchłonęła cisza rozlewiska

nad wodami
unosił się duch
homo lacrimabundus

nagi i ślepy
badam drżeniem palców
śląd własnej stopy na brzegu

Mottem wiersza jest ostatni wers Mickiewiczowskiego liryku [„Nad wodą wielką i czystą...”], w którym poeta definiuje człowieka pośród innych bytów. Przypomnijmy: człowiek nie izoluje się od świata („wszystko wiernie odbijam”), ale równocześnie się odeń dystansuje („odbijam” i „pomijam”), a w końcu odkrywa własną cechę dystynktywną, właściwą tylko jemu:

Skałom trzeba stać i grozić,
Obłokom deszcze przewozić,
Błyskawicom grzmieć i ginąć,
Mnie płynąć, płynąć i płynąć –

To rozpoznanie obejmuje zarówno charakter natury ludzkiej: byt amorficzny, płynny, pozbawiony określonej raz na zawsze struktury, jak i swoisty kodeks powinności i przeznaczeń: istota w ciągłym ruchu, szukająca celów i wyzwania, stwarzająca się wciąż od nowa. I taka właśnie diagnoza jest punktem wyjścia interesującego nas wiersza.

Autor bierze od wieszczą tematykę „aquarystyczną” jako *sui generis* sztafaż poetyckiego obrazowania, z centralnym motywem „ciszy rozlewiska”, u romantyka Jeziora Lemańskiego po burzy, gdy już „głos zniknął”:

A woda, jak dawniej czysta,
Stoi wielka i przejrzysta.

Woda w naszym tekście nie jest już ani czysta, ani przejrzysta (wyjaśnienie tej kwestii odłożymy na później), jednakowoż pozostaje wielka i – przede wszystkim – stoi. Wielka jest ogromem życiowej zapaści, którą wyobraża: oto przelała się czara goryczy (wreszcie, „któregoś dnia”) i wzbierające w oczach łzy „runęły kataraktą” (wodospadem, jaki powoduje w biegu rzeki próg skalny). Równocześnie katarakta jest zaćmą, czyli zmętnieniem soczewki oka połączonym z częściową lub zupełną utratą wzroku. A zatem doznający bezmiaru cierpienia bohater liryczny stracił orientację w świecie, znalazł się w martwym punkcie reprezentowanym przez „ciszę rozlewiska”, które wstrzymuje bieg rzeki, „bieg zdarzeń”, „zdarzeń odtąd daremnych”, bo w tej chwili przesilenia straciły one swoją rację bytu, nie powiodą do osiągnięcia jakichkolwiek celów. Jesteśmy w momencie krachu dotychczasowego ładu i wykluwania się nowego porządku, w biblijnym pierwszym dniu stwarzania świata, kiedy – już po ustanowieniu nieba i ziemi – „Duch Boży unosił się nad wodami”. Z wody najpewniej powstało życie, i tym razem wyłoni się z niej nowy gatunek człowieka, tylko już nie tak pyszny jak „homo sapiens”, „homo faber” czy „homo religiosus”, i nawet nie tak dramatyczny jak „homo viator” z lozańskiego liryku Mickiewicza (wieczny wędrowiec, podróżny, pielgrzym, wciąż w drodze – idąc czy płynąc) – to „homo lacrimabundus”, człowiek płaczący. Opis jego cech i pierwszych czynności wyodrębniony jest w tekście graficznym wcięciem i zmianą czasu przeszłego na teraźniejszy – cała puenta jest bowiem powrotem do Mickiewiczowskiej wizji kondycji ludzkiej, konieczności wznowienia wędrówki. Nowo narodzony jest – oczywiście – „nagi i ślepy”, wyszedł z wody bynajmniej nie „czystej” i „przejrzystej”, drży z niepewności, kim jest teraz i co go czeka po wyjściu na ląd:

badam drżeniem palców
ślad własnej stopy na brzegu

Budowanie nowego obrazu świata na gruzach starego trzeba rozpocząć od rewizji światopoglądowych pryncypiów. Zapisem pierwszego kroku w tym kierunku jest niniejszy wiersz:

* * *

zakazałem dłoni
klepać Boga po ramieniu

pojąłem oddalenie
obietnicę prochu
łaskę spoczynku w fałdach nieskończoności

więc skąd ten starczy sen
o puszystej brodzie pochylonej
na wyciągnięcie ręki

Już pierwszy dwuwiersz informuje o zerwaniu z tradycją religijną tak swojską i bliską, że już

niemal naturalną i pierwotną, angażującą najgłębsze emocje, w której Bóg jest serdecznym powiernikiem, a Jezus dobrym kompanem – jak w hippisowskim z ducha musicalu „Jesus Christ Superstar”. To oderwanie pępownicy nie przebiega łagodnie, jest bolesnym aktem woli, narzuconym sobie „zakazem”. Sfera uczuciowa ustępuje pola spekulacji myślowej, co dobitnie podkreśla czasownik „pojąłem”. W pierwszej kolejności zrozumienie obejmuje „oddalenie” – oddalenie Boga, który włada i sądzi z wysoka jako Pan Zastępów, Kyrios Sabaoth. Następnie przypomniane zostają słowa Jahwe wypędzającego Adama i Ewę z Edenu: „prochem jesteś i w proch się obrócisz” – i przepowiednię tę zwie się – raczej bez ironii – „obietnicą”. I jeszcze pojmowanie upomni się o „spoczynek w fałdach nieskończoności” – wychnienie po trudach życia w bezkresnej materii przestrzeni kosmicznej (fałdy nawiązują do poziomej ósemki jako matematycznego symbolu nieskończoności, choć może też do dawnych sferycznych wyobrażeń struktury wszechświata, fal eteru, zakrzywień kosmicznej przestrzeni... – w każdym razie fałdy powinny być czymś przytulnym i wygodnym dla potrzebującego spoczynku...). Zauważmy, że wszystkie te rewelacyjne odkrycia dokonywane przez oświecający się rozum nie są radykalne, podszyte są wahaniem i balansują na granicy między wizją świata bez Boga a duchowym doświadczeniem niedostępnej naszemu poznaniu boskiej transcendencji: Bóg jest „oddalony”, ale nie anihilowany, w proch obracają się niechybnie tylko doczesne nasze szczątki (wszak katolicki kapłan podczas egzekwii po słowach: „Prochem jesteś i w proch się obrócisz” obiecuje: „ale Pan cię wskrzesi w dniu ostatecznym”), nasz spoczynek w kosmicznym bezmiarze jest „łaską”. Wątpliwości te kumulują się w wyodrębnionej graficznie puencie wiersza, gdzie dochodzi do głosu spychane do podświadomości łaknienie Boga osobowego, na którego obraz i podobieństwo zostaliśmy stworzeni, dobrotliwego Boga z „puszystą brodą” (jak w książeczkach do nauki katechezy w najmłodszych klasach, jak w ikonografii chrześcijańskiej). Wizerunek takiego miłosiernego, czulego Boga Ojca pochylającego się „na wyciągnięcie ręki” nad dziecieniem w kołysce, łóżeczku czy wózku nawiedza nas w nieposłusznym zakazom i racjonalnym rygorom śnie (śnie „starczym” – co być może antycypuje starcze zdziecinnienie bądź zapowiada nierzadki w podeszłym wieku zwrot ku emocjonalnym formom religijności).

O ile ten utwór jest sprawozdaniem z potyczki o aktualność chrześcijańskiej tradycji, o tyle kolejny jest opisem krajobrazu po rozstrzygniętej już bitwie:

Głód, strach i ból: te trzy

1

aż podałem gardzieli
wykwintnie na tacy
Absolut

nowa rozkraczyła się przepaść

zawarczało
koło głodu
z pochwyconą w usta żołądź

2

przed cieniem własnym
z nocy zatrzaśniętej

– w bojaźń Bożą

panicznie

nasze współrzędne
na osiach Krzyża

We wcześniejszych wierszach cyklu autor skrupulatnie demontował system wartości chrześcijańskich, odwołując się do swoich osobistych doświadczeń, odczuć i przemyśleń. Na koniec dystansuje się od indywidualnych uwarunkowań i przedstawia w minimalistycznej formie rodzaj filozoficznego minitraktatu o istocie religii, wszelkiej religii, choć przykłady do obrazowania i argumentowania czerpie z chrześcijaństwa.

Zasadniczą tezę traktatu oznajmia już tytuł utworu (to rzadki przypadek w całym cyklu: na 26 liryków tylko 3 opatrzone zostały tytułami). U początków każdej religii tkwią trzy pierwotne ludzkie doświadczenia: głodu, strachu i bólu. Zostają one wysublimowane w system wierzeń i rytuałów niosących ratunek i ukojenie, w chrześcijaństwie przyjmują postać cnót teologicznych (teologicznych, wlnych, Boskich), które Paweł Apostoł w zakończeniu „Hymnu o miłości” uczynił gwarantem pełnego poznania Boga: „Teraz widzimy jakby w zwierciadle, niejasno; wtedy zaś [zobaczymy] twarzą w twarz. Teraz poznaję po części, wtedy zaś poznam tak, jak i zostałem poznany. Tak więc trwają wiara, nadzieja, miłość – te trzy”.

W trzech poetyckich obrazach obnażona zostaje prawdziwa natura każdej z cnót. Pierwszy redukuje wiarę do elementarnego głodu, wiecznego nienasycenia istoty ludzkiej pożądającej wiedzy i szczęścia, wciąż kwestionującej swój stan posiadania i owładniętej pasją doskonałego uczestnictwa w świecie najlepszym z możliwych. To fundamentalne niezaspokojenie rodzi idee religijne, lecz i one generują nowe niespełnienia, „skok wiary” nie pokona metafizycznej przepaści, z którą mierzył się między innymi Herbertowy Pan Cogito, wspominając przy tym przepaść Pascala i Dostojewskiego. Samonakręcająca się spirala bezkresnego pożądania zwizualizowana zostaje groteskowym wyobrażeniem mężczyzny samozaspokajającego się w oralnym autoakcie (co nawiązuje do tradycyjnego graficznego symbolu węża gryzącego swój ogon):

zawarczało
koło głodu
z pochwyconą w usta żołądź

Gęste są w zacytowanym passusie interakcje międzysłowne: koło głodu (na podobieństwo utrwalonego w wyobraźni kulturowej np. greckiego Koła Fortuny czy buddyjskiego Koła Życia) warczy jak wprawione w ruch techniczne urządzenie, ale i jak groźne dzikie zwierzę, a usta pochwytające żołądź za sprawą paronomazji stają się pochwą i wariantem gardzieli z pierwszego wersu wiersza. Konsekwentnie kontrastowane jest słownictwo odnoszące się do wierzeń religijnych z dosadnymi określeniami fizjologicznego głodu (także seksualnego) – dlatego Absolut podawany jest gardzieli (do tego prześmiewczo: wykwintnie, na tacy), a przepaść się rozkracza (czyli nie tylko powiększa swój zasięg, ale również bezceremonialnie otwiera się na nowe spełnienia/niespełnienia).

W drugiej części utworu obowiązuje ta sama – co w pierwszej – zasada obnażania pierwotnego impulsu (prehistorycznego i współczesnego strachu) w misternej konstrukcji religijnej (nadziei jako Boskiej cnoty). Człowiek już od tysiącleci przed Heideggerem rozpoznaje siebie jako byt ku śmierci, przeraża go własna kruchość (znikliwość) i perspektywa nieistnienia w nieskończoności czasu. Dlatego ucieka (cała druga część wiersza jest elipsą – wyrzucony został czasownik „uciekać” bądź jemu podobny) „przed cieniem własnym” (implikacje „cienia”: mroczna strona naszej egzystencji, ewentualna żalonna forma pośmiertnego istnienia, „bać się własnego cienia”), ucieka „z nocy zatrzaśniętej – w bojaźń Bożą”, a więc przed horrorem wiekuistej nocy zapadającej pod zatrzaśniętym wiekiem trumny chroni się w przestrzeni sakralnej, gdzie zawsze w obliczu świętości tremendum (strach) łączy się z fascinosum (zachwyty, uwielbienie), a w katolicyzmie bojaźń Boża jest jednym z darów Ducha Świętego. Kluczowym komentarzem tego działania jest jednakże

ostatnie w tej części słowo, które dobitnie sugeruje, że cała ta wspaniała eschatologia fundująca człowiekowi nieśmiertelność poprzez praktykowanie nadziei jest tylko ekspresją rudymetarnego, żywiołowego, panicznego lęku; ostatecznie – jakże paradoksalnie – przed strachem chronimy się w bojaźń.

Minimalizm jest artystyczną zasadą całego analizowanego utworu, ale osobno również jego kompozycji: każda kolejna część jest krótsza od poprzedniej, jakby była tylko wyliczaniem przykładów działania rozpoznanego już mechanizmu. W części trzeciej wiemy już, że cnota miłości jest odpowiedzią na nasz niezbywalny ból. Idealem do naśladowania jest Jezus Chrystus, który w zbawczej śmierci na krzyżu zespolił bezgraniczną miłość z niewyobrażalnym cierpieniem. Jednakże w zamykającym liryk dwuwierszu rozpięci zostaliśmy na drzewie krzyża bez tego soteriologicznego, sublimującego komponentu – z naukowym obiektywizmem i matematyczną precyzją: dane na osiach rzędnych i odciętych (belce pionowej i poziomej) dokładnie określają nasze położenie we wszechświecie, współrzędne naszego cierpienia wyczerpująco definiują ludzką kondycję.

Chrześcijańska tradycja jest dla poety głównym punktem odniesienia, gdy usiłuje on nadać głębszy sens swojemu jednostkowemu doświadczeniu i umieścić je w kontekście szerszej refleksji o świecie. Ostatecznie okazuje się trudnym dziedzictwem: wymusza postawy idealistyczne oparte na maksymalizmie dążeń i rygorystyce etycznym, a gdy dochodzi do kolizji z głupstwem tego świata, nie daje dostatecznego wsparcia w pokonywaniu duchowych kryzysów. I wówczas z nieocenioną pomocą przychodzi sztuka, poezja.

Autor cyklu „Inicjacje” świetnie zdaje sobie sprawę, że jego artystyczna propozycja ma jednoznacznie i bezapelacyjnie wyznaczony cel. Jeden z rozdziałów tomu poprzedza mottem wziętym z wiersza Herberta „Dlaczego klasycy”:

jeśli tematem sztuki
będzie dzbanek rozbity
mała rozbita dusza
z wielkim żalem nad sobą

to co po nas zostanie
będzie jak płacz kochanków
w małym brudnym hotelu
kiedy świtają tapety

Przytoczenie jest spektakularną polemiką: tematem całego cyklu jest właśnie „mała rozbita dusza z wielkim żalem nad sobą”. Cele poezji tego typu kształtują się bardzo specyficznie – oto ich krótka charakterystyka:

* * *

wiersza mojego umiłowanego
nie obracaj w palcach pod światło

piękno
wyjawia jedynie
słowa pożegnane i obrazy odeszłe

wybacz
że tylko ja jeden
w szczątkach pierwotnego kształtu
wielbię

całą
prawdę

przygarnij niewypowiedziane
jeśli możesz
i skłam chociażby
że ku lepszemu

W tym intymnym odautorskim samousprawiedliwieniu rozważone zostały trzy kardynalne funkcje poezji służebne wobec podstawowych w naszej kulturze wartości (po Platonie zwanych też ideami): piękna, prawdy i dobra (kolejność w tym wypadku nie jest przypadkowa). Najpierw ewentualny czytelnik proszony jest o zrezygnowanie z oczekiwania, że oto obcuje z artefaktem, który zapewni mu przeżycie estetyczne. Albowiem czytany właśnie liryk (a wierszem „umiłowany” jest nie tylko ten dopiero co poznawany, lecz i każdy inny z cyklu) w niczym nie przypomina porażających pięknem kamieni szlachetnych, nic nie da obracanie go „w palcach pod światło”, tropienie migotliwego blasku językowych metafor, podziwianie misternej konstrukcji wersów i strof – ponieważ

piękno
wyjawiają jedynie
słowa pożegnane i obrazy odeszłe

„Wiersz umiłowany” jest za każdym razem wierszem kalekim, bladym cieniem Wiersza, który zdołałby wyjawiać Piękno. Przebłyśkiem takiego idealnego, nieosiągalnego dzieła sztuki mogłaby być co najwyżej summa wszystkich poetyckich prób wyrażenia ludzkiego doświadczenia, niemożliwy do zarejestrowania cały twórczy proces.

Równie niemożliwe jest odzwierciedlenie w literackiej formie złożoności i wieloaspektowości każdego realnego zdarzenia. Jeśli nawet intuicyjny wgląd w istotę biegu rzeczy przytrafia się komuś przedzierającemu się przez skorupę świata do jego podszewki, to transpozycja tego aktu poznawczego w dzieło sztuki skazana jest na porażkę:

wybacz
że tylko ja jeden
w szczątkach pierwotnego kształtu
wielbię
całą
prawdę

I dopiero trzeci z wielkich celów poezji: pomnażać dobro i uszlachetniać człowieka – ma szansę na przynajmniej częściowe urzeczywistnienie. Ludzka solidarność w niedoli, wola porozumienia i integrowania się w rozwijaniu duchowego potencjału mogą ocalać mózół artysty, choć ułomność jego płodów (wybrakowanie) i skażenie podejrzeniem o fikcyjność intencji autorskich i czytelniczych oraz o iluzoryczną skuteczność sztuki słowa nie zostają zniesione:

przygarnij niewypowiedziane
jeśli możesz
i skłam chociażby
że ku lepszemu

Słyszalny w tym zakończeniu ton sceptycyzmu w odniesieniu do progresywnej mocy poezji donioślej wybrzmiał w ostatnim wierszu cyklu:

* * *

tak nie podźwignę gminy w doksologii
nie usprawiedliwię daru mowy
wiem

wystarczy
nieodwołalność raz zuchwałych słów
prawdziwe królestwo ludzkiego logosu

Pierwotne wspólnoty chrześcijan nazywały się gminami, a doksologia do dziś jest w liturgii wystawianiem chwały Boga na zakończenie modlitwy bądź hymnu – lecz współczesny poeta nie wypełnia już powinności kantora czy psalmisty, nie umacnia duchowo bogobojnej społeczności dziękczynną inkantacją. Ze swoim arsenalem „zuchwałych słów” jest co najmniej buntownikiem, a może i bluźniercą, gdy pyszni się tych słów „nieodwołalnością” i boskiemu Logosowi – Słowu, które „było na początku” i bez którego „nic się nie stało, co się stało” – przeciwstawia „królestwo ludzkiego logosu”. To królestwo niepomiernie lichsze od Niebieskiego, pozwala panować nie nad rzeczywistością, lecz zaledwie nad językiem, nad naszymi żalonymi narracjami usiłującymi wykrzesać iskrę sensu z ciemnej materii świata, ale przecież to właśnie królestwo jest „prawdziwe”, nasze, i ono – co najbardziej obrazoburcze, zwłaszcza jako zwieńczenie całego kontestacyjnego cyklu poetyckiego – „wystarczy”...

To wygłosowe „wystarczy” zdaje się również znakomitym komentarzem do pozostawienia „Inicjacji” poza obiegiem wydawniczym. Cykl jest ekstremalnym przypadkiem poezji katartycznej obliczonej na opanowanie traumatycznego doświadczenia autora i można przypuszczać, że osiągnął swój cel już w momencie napisania – publikacja okazała się zbędna. I teraz każdy kontakt tych wierszy z czytelnikiem wydaje się nadwyżką bytu, nadprogramowym wydarzeniem artystycznym – o tyle cennym, o ile osobiste przeżycie może być podstawą wysokiej próby przeżycia estetycznego, o ile przełamywanie indywidualnej rozpaczki może u empatycznego powiernika tych zwierzeń wywołać metafizyczny dreszcz.