

Anna Moszczyńska

Od metafizyki do mistyki? : rozważania o poezji Anny Kamieńskiej

Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica 9, 259-273

2007

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Anna Moszczyńska

OD METAFIZYKI DO MISTYKI?
ROZWAŻANIA O POEZJI ANNY KAMIEŃSKIEJ

Metaforę *natura-księga* uznać można za jeden z najogólniejszych tropów interpretacyjnych, pozwalający rozwinąć temat konceptualizacji obrazów natury w poezji Kamieńskiej. Samo podjęcie tematu natury w poezji łączy się z podstawowym odniesieniem człowieka do danej mu przestrzeni życia. Konstatując to odniesienie u Kamieńskiej, Michał Sprusiński zauważa:

Sprostać światu – zatem spróbować go utrwalić, naznaczyć go sobą – próbuje poeta, twórczy partner natury, pamiętny, że: „Pierwszy poemat zapisała natura / na szarej karcie jurajskiego łupka” i świadomy, iż przyroda, tak jak on, „jest niezmordowanym wynalazcą form”. Kamieńska uznaje w poecie nie wszechmocnego kreatora, twórcę nowych światów o pełnej autonomii, lecz „pracownika słowa”, sięgającego do twórczyw najprostszych. Podobnie jak ludowy artysta pracujący w glinie, metalu, w drzewie¹.

Temat natury ewoluje w poezji Anny Kamieńskiej, decydując o stopniowej krystalizacji poetyckiego światobrazu autorki *Białego rękopisu*. Małgorzata Baranowska pisze wprost, że pierwsze tomiki Kamieńskiej to wypowiedzi dydaktyka i ideologa²; podmiot jej utworów pretenduje do roli demiurga, który zna kierunek Ewolucji i Historii. Aż do tomiku *Rzeczy nietrwale*, Kamieńska wyraża swoje przekonanie o poznawalnym, jawnym porządku rzeczy, stworzonym według renesansowych kryteriów. Przekonaniu temu towarzyszy zapatrzenie w uznaną wielkość poetów starożytnych, a poetyckim działaniom patronuje Jan Kochanowski – początkowo postrzegany jako mistrz, potem jako przedstawiciel wygodnej tradycji³. Należy tu dodać, że później powróci on jako wzór intymny, najdoskonalszy – według poetki

¹ M. Sprusiński, *Człowiek i ziemia*, „Twórczość” 1965, s. 114.

² Wczesna poezja Kamieńskiej została podzielona przez J. Sławińskiego na dwie grupy, ze względu na sposób opisywania świata w ujęciu patetyczno-dyskursywnym lub wychowawczo-deklaratywnym. Wówczas w mniejszości pozostawały utwory osobiste i odwołujące się do konkretnego, por. tenże: *Liryka Anny Kamieńskiej*, „Twórczość” 1960, nr 9, s. 113–116, a także J. Pięszczachowicz, *Rzeczy zatrute odejściem*, „Twórczość” 1973, nr 9, s. 106.

³ M. Baranowska, *Pracowita matka lęków*, „Literatura” 1974, nr 22, s. 7.

– tłumacz *Księgi Psalmów*⁴. Delikatnie komentuje pierwsze tomiki Kamieńskiej Konrad Tatarowski, sytuuje wczesną twórczość poetki „gdzieś na styku nurtów «moralistycznego» i «neoklasycznego» i podkreśla ciekawe połączenie rygorów klasycznej budowy wiersza z Peiperowskimi postulatami «ekwiwalentyzacji uczuć»⁵. Pierwszy przełom w twórczości Kamieńskiej widzi Tatarowski w tomie *W oku ptaka*, charakteryzującym się przejściem do zagadnień autotematycznych i stawiania pytań o sens i granice sztuki, co świadczy o próbie odejścia od powojennego wzorca twórczości. Po roku 1960 istotne miejsce w pisarstwie Kamieńskiej zajmuje dialektyka natury i kultury⁶. Krytyk podkreśla także, że poetka podejmuje próbę zespolenia antynomicznych części świata – reprezentowanych przez człowieka i przyrodę. W tym celu początkowo wykorzystuje panteistyczny obraz rzeczywistości (tomy *W oku ptaka*, *Źródła*, *Rzeczy nietrwale*), który przekształca się z czasem w „nasycone biologizmem wiersze z «Odwołania mitu» («Erotyk», «Żony Putyfarowe»)»⁷, a następnie w utwory poświęcone świadomości „bycia wygnanym” z natury (raju pierwotnego), z kultury i tradycji (wykorzystywane w tworzeniu poetyckich obrazów raju ostatecznego – antycypowanego).

Zofia Zarębianka twierdzi, że w twórczości Kamieńskiej od początku były obecne pierwiastki metafizyczne⁸. Natomiast w początkowej fazie twór-

⁴ A. Kamieńska pisze: „w Psalterzu Kochanowskiego przygotowują się i «cukrują» wszystkie dźwięki, rytmy i muzyki polskiego wiersza w ogóle”, [w:] taż, *Na progu słowa*, Poznań 1985, s. 71–73, a w innym miejscu oświadcza: „Psałterz Dawidów (1579) jest czymś więcej niż przekładem, jest arcydziełem polskiej liryki religijnej. [...] u podstaw całej poezji polskiej leżą Psalmi Dawidowe, [w:] taż, *Twarze księgi*, Warszawa 1982, s. 78–79 (por. tamże, s. 80–82). Potwierdzenie uznania Kochanowskiego za mistrza polskiej poezji pojawia się także jako aluzja literacka utworów Kamieńskiej; por. m.in. *Prośba*, [w:] taż, *Dwie ciemności...*, s. 59, za wejście w dyskurs z tradycją czarnońską uznać można także cały cykl trenów po śmierci męża, *Biały rękopis*.

⁵ K. W. Tatarowski, *Wszczęświat czerpany napałstkiem mego czasu*, „Poezja” 1974, nr 6, s. 99.

⁶ Choć na dialektykę przyrody i cywilizacji w twórczości Kamieńskiej po raz pierwszy zwrócił uwagę J. J. Lipski; por. tenże, *Dialektyka natury i kultury*, „Twórczość” 1967, s. 106–109.

⁷ K. W. Tatarowski, *dz. cyt.*, s. 99.

⁸ Z. Zarębianka, *Świadectwo słowa*, Kraków 1993, s. 164; podobnie sądzi J. Łukasiewicz, pisząc, że wielka wartość, jaką jest wymiar konsolacyjny wierszy Kamieńskiej – pocieszenie uzyskane przecież dzięki odkryciu obecności sacrum, nawet bez jego zrozumienia – była obecna w twórczości poetki od początku (por. tenże, *Wiersze Anny Kamieńskiej*, „Więź” 1976, nr 5, s. 73–87). Podobnie uważa A. Sulikowski, bazując na opinii samej poetki i ks. J. Twardowskiego; tenże, *Z dziejów pewnej przyjaźni*, „W drodze” 1996, nr 5, s. 51–54, a Z. Chojnowski zauważa, że ateizm Kamieńskiej to była „polemika z wiarą, a nie jej odrzucenie” i ryzykuje tezę, że poetka sprzed przełomu światopoglądowego to „nieuświadomione szczerbie nawrócenia”, [w:] tenże, *Matka Boska w twórczości Anny Kamieńskiej*, „Przegląd Powszechny” 1994, nr 10, s. 90–94

czości Kamińskiej – zdaniem Heleny Zaworskiej – potrzeba transcendencji zaspokajana jest wizją transformacji materii, a metafizyka, jeśli się pojawia, to wyłącznie w swej postaci immanentnej, jako odwieczne prawo przemijania⁹. Badaczka podkreśla wagę, którą podmiot liryczny tekstów Kamińskiej przywiązuje do natury, a nie jest to (poza pierwszymi czterema tomikami) wyłącznie delektowanie się urokami pejzażów. Choć natura nie jest postrzegana jako raj sprzed grzechu pierworodnego ani wymarzona Arkadia Wergiliusza czy Horacego¹⁰, to jednak – zgodnie z założeniami filozofii Lukrecjusza, tak bliskiej poetce – stanowi prawdziwe źródło poznania, etyki i sensu. W wierszach Kamińskiej ujawnia się, zdaniem Zaworskiej, przekonanie, że natura posiada siłę do udźwignięcia bytu doczesnego. Zwierzęta i rośliny mają bowiem, dla Kamińskiej, tę zdumiewającą moc, jakiej pozbawiony jest człowiek, obdarzony świadomością, wyobraźnią i lękiem¹¹. Zaworska nie podkreśla jednak tego, co podnosi Pieszczachowicz, komentując wiersz ****święty kamieniu*, że u Kamińskiej da się odczytać ból wynikający ze świadomości utraty kontaktu z przyrodą¹². Oderwanie od natury stanowi swoisty dramat egzystencjalny człowieka, niezwykle istotny w moich analizach poezji autorki *Dwóch ciemności*¹³, badaczka jednak nie przypisuje mu wartości fundamentalnej. Komentując poezję Kamińskiej, Zaworska mówi o jej ukrytym panteizmie – natura staje się „święta nie poprzez swą tajemniczość, niepoznawalność, obcość, lecz poprzez swą materialną, biologiczną konkretność, poprzez surowość, ale i miłość, jakie towarzyszą naszemu z nią

⁹ H. Zaworska, *Ziemia*, „Twórczość” 1975, nr 1, s. 66–74.

¹⁰ Tamże, s. 67.

¹¹ Tamże, s. 69 – komentarz dotyczy tekstu *Modlitwa poranna*, ale wniosek, sugerowany przeze mnie w tekście, jest zgodny z twierdzeniami uogólnionymi, prezentowanymi w cytowanym artykule H. Zaworskiej.

¹² W początkowej fazie twórczości stosunek Kamińskiej do natury aktualizował częściowo poglądy starożytnych. P. Jaroszyński, rozważając znaczenie *fizis* – natury, przyrody – w poglądach greckich od początków filozofii aż po Arystotelesa, pisze: „słowo *φύσις* pochodzi od czasownika *φύομαι*, które znaczyło «staję się, rosnę». Natura była więc tym, co samo się staje, samo rośnie. A jeśli samo, to znaczy, że posiada wewnątrz siebie jakąś zasadę stawania się i tę zasadę określano mianem duszy (*ψυχή*). Natura posiadając w sobie zasadę życia, sama rośnie, a życie może być wegetatywne (rośliny), wegetatywne i zmysłowe (zwierzęta), a wreszcie wegetatywne, zmysłowe i rozumne (człowiek)”, [w:] *t e n z e*, *dz. cyt.*, s. 28. W poezji Kamińskiej w ostatniej fazie jej twórczości, która najbardziej mnie interesuje, na wskazany sposób postrzegania natury nałożona została wizja chrześcijańska; pojawiła się reinterpretacja tematu utraty łączności człowieka z resztą stworzenia – nie w przestrzeni mitologicznej, ale w przestrzeni eschatologicznej, uwydatniając aktualność biblijnego *grzechu pierworodnego*, *bycia wygnanym z raju*. Autorka nie popada jednak w Kartezjański błąd spirytualizmu, bowiem to, co już u Arystotelesa nazywane jest inklinacją poszczególnych istnień – ich potencjalność i dążenie ku formie najwyższej przynależnej sobie – Kamińska widzi jako ostateczny horyzont teleologiczny świata i człowieka, jego kresem jest powrót do Jedności w/ze Stwórcą; por. Z. Zarębianka, *Jedność wszechrzeczy w jedności czasu i blasku*, „W drodze” 1990, nr 8, s. 51.

¹³ J. Pieszczachowicz, *Powrót z wygnania*, „Życie Literackie” 1971, nr 19, s. 4.

obcowaniu. Nie jest to obcowanie mistyczne z Całością Bytu, nie jest to egzaltowane docieranie do Niepoznawalnego, ukrytego za materialną zasłoną świata. [...] Kamieńska nie pragnie niczego do końca przenikać i poznawać, nad niczym nie chce panować, ani też nie odkrywa z upojeniem bezwzględnej przemocy natury nad ludzkim istnieniem”¹⁴.

W twórczości Kamieńskiej z lat sześćdziesiątych zarysowuje się krytyka cywilizacji i realizacja motywu „barbarzyńcy wielkowiejskiego”¹⁵. Ludzka działalność jako „utrwalanie śladów człowieka na powierzchni bezlitosnych przedmiotów” łączy się ściśle z projektem poetyckiego „słowa-głazu”¹⁶, dotykającego istoty rzeczy i w nim rzeźbiącego ślad egzystencji. Tomiki *Biały rękopis*, *Herody* i *Drugie szczęście Hioba* są poetyckim świadectwem wielkiej przemiany i nowych narodzin, narodzin wewnętrznych¹⁷, a jednocześnie dopełnieniem zarysowujących się już wcześniej cech poetyki immanentnej, dążącej do minimalistycznej perfekcji i wierności przedstawienia / świadectwa. Wtedy zaczęto postrzegać Kamieńską jako poetkę poszukującą przede wszystkim sposobów przekazania prawdy w sztuce. Było to zgodne z jej własną oceną twórczości – poezja powinna być oparta na biografii, nie wolno pisać o niczym, czego samemu się nie przeżyło, inaczej sztuka traci swą wielką moc, staje się atrakcyjną ozdobą, a to za mało¹⁸. Prawda

¹⁴ H. Zaworska, *dz. cyt.*, s. 66.

¹⁵ J. Pieszczałowicz, *Czas bez poezji i mity*, [w:] „Współczesność” 1967, nr 18, s. 10.

¹⁶ Tamże, s. 10.

¹⁷ Por. min. J. Łukasiewicz, *dz. cyt.*, s. 73–87; A. J. Kobierski, *Poezja cierpienia*, „Znak” 1980, nr 10, s. 1317–1338 (autor podkreśla wyraźną przemianę poetyki Kamieńskiej); A. Szymańska w swym szkicu pisze wprost: „Anna Kamieńska przyjmuje wyzwanie mistycyzmu i podejmuje w swej twórczości tematykę religijną po tragicznym doświadczeniu życiowym [śmierć męża]”, [w:] *t a ż*, *W pół słowa*, „Przegląd Powszechny” 1989, nr 3, s. 438–440, por. także M. Baranowska, *Pracowita matka lęków*, s. 7. M. Pieczara podkreśla, że dojrzała poezja Kamieńskiej operuje konkretem, pełna zmysłowej wrażliwości jest jednocześnie kameralna, intymna, jest twórczością „ściszonego głosu”, poezją „klarownej formy i wyrafinowanej prostoty. Badacz podkreśla, że to poezja szeroko otwarta na metafizyczne, moralne i religijne doświadczenia człowieka; osadzona przy tym głęboko w kulturowej tradycji”, [w:] *t e n ż e*: *Bogactwo skromności*, „Radar” 1986, nr 21, s. 19. W tym miejscu wypada zaznaczyć, że świadomość literacka i ogromna kultura poetki jest wyzwaniem dla czytelnika; podjęcie owego wyzwania implikuje jednak nie tylko konieczność głębokiego zanurzenia się w tradycję kultury śródziemnomorskiej, lecz także rozwinięcie umiejętności przekraczania doświadczeń codzienności.

¹⁸ A. Kamieńska, *dz. cyt.*, s. 29, a także K. Nastulańska, *Mądrość choćby najmniejsza* [rozmowa z Anną Kamieńską], „Polityka” 1976, nr 16; podczas wywiadu poetka przyznała: „Człowiek jest świadkiem jakiejś swojej prawdy, świadczy o niej swoim życiem i śmiercią. Poezja jest także takim świadectwem. [...] wydobyc jakąś prawdę to już być poetą. Z tym jednak zastrzeżeniem, że poezja to jakaś mądrość języka, umiejętność przedarcia się przez opory, jakie stawia materia słowa”. J. Łukasiewicz, wskazując w tym kontekście sposób traktowania poezji Kamieńskiej, pisze: „odrywanie dzieła od życiowej genety wydaje się nielojalnością – wtedy zwłaszcza, gdy sam autor przywołuje ją jako świadectwo autentyczności, a także jako kryterium porównawcze, według którego czytelnik ma osądzić, czy wiersz sprostał

poezji wiąże się z jej akuratnością – to dotyczy formy i słów, które najlepiej oddają intencję poety. Taka poetyka jest odwołaniem Kamińskiej do wzorców klasycznych i aktualizuje w swoisty sposób kategorię *katharsis* w jej sztuce. Jednak po konwersji akcenty ulegają jeszcze większemu przesunięciu, poetka zaczyna mówić innym głosem – Baranowska podkreśla jej otwarcie na przestrzeń metafizyczną (chodzi tu już o metafizykę transcendentną bliższą mistiche, w odróżnieniu od metafizyki immanentystycznej, odwołującej się do transformacji materii) w jej twórczości. Myśli zawarte w esejach z tomu *Jeden z grzechów pięknych* częściowo antycypują jasno zdefiniowane w *Na progu słowa* artystyczne credo ostatniej, spójnej fazy twórczości, której początkiem można bez wątplenia nazwać *Biały rękopis*. To wyznaczenie wiary, czy raczej wskazanie kierunku tworzenia i odczytywania tekstów Kamińskiej, obejmuje wspomniany już postulat prostoty¹⁹ i zagnieżdżenia wypowiedzi poetyckiej w doświadczeniu życiowym. Poetyka programowa poetki staje się swoistym przekształceniem idei semiologicznych św. Augustyna. Od niego rozpoczyna się w chrześcijaństwie tradycja używania rzeczy na oznaczanie innych rzeczy (rzecz staje się znakiem) i, jak zauważa Michał P. Markowski, stanowi to fundament chrześcijańskiej hermeneutyki²⁰. Skoro idziemy do Boga, wszystkie rzeczy pełnią funkcję znaku na drodze – jeśli znak staje się nieprzezroczysty, przysłania bądź oddala cel, wówczas jest zbędny. Zgodnie z tym postulatem, rzecz musi być przezroczysta w użyciu – jest to zbieżne ze stosunkiem Kamińskiej do sztuki poetyckiej.

Kamińska sugeruje wyjście człowieka poza Logos, a właściwie odważyłabym się powiedzieć, że wskazuje na intuicyjne rozumienie języka – prymarnej funkcji słowa – jako realizacji wzorca hebrajskiego (*davhar*: mów, działaj, bądź), nie zaś aktualizacji światopoglądu greckiego (*logos*: mów, rozważaj, myśl)²¹. Małgorzata Baranowska wskazuje także u Kamińskiej na wymiar

życiu” (tenże, *Wiersze Anny Kamińskiej*, „Więź” 1976, nr 5, s. 77); por. także M. B a b r a j, *Poprzez słowa prześwieca prawdziwa twarz człowieka*, [w:] A. K a m i e Ń s k a, *Dwie ciemności...*, s. 211.

¹⁹ Tamże, s. 75; B. Stawiczak [S. Barańczak], *dz. cyt.*, s. 5.

²⁰ M. P. M a r k o w s k i, *Pragnienie obecności. Filozofia reprezentacji od Platona do Karzełjusa*, Gdańsk 1999, s. 90–91.

²¹ Dystynkcja zaczerpnięta jest z: H. B l o o m, *A Map of Misreading*, Oxford 1975, s. 43. Kamińska wykorzystuje oba ujęcia funkcji słowa, gdyż „wyjście poza Logos” nie oznacza dla niej porzucenia idei Logosu w ogóle; grecka tradycja służy jej zawsze do podkreślenia niewystarczalności języka, słowo, jako narzędzie dyferencjacji analitycznej świata, zawsze zyskuje waloryzację negatywną, jego wartość zostaje zaprzeczona także w aspekcie estetycznym. Użycie słowa jako czynu, uchwycenie istoty istnienia przez nazwę indywiduującą, czyli zgodnie z tradycją hebrajską, to składnik poetyki postulatywnej Kamińskiej. W wierszach ostatnich postulat ten doprowadza Kamińska do aktualizacji w paradoksalnej formie niemal całkowitego zamilknięcia („wiersze milczenia”), które „nie jest w tej poezji automatycznym przeciwieństwem słowa, lecz wyrazem najwyższego poznania, przestrzenia transcendencji” (A. S z y m a Ń s k a, *W pół słowa*, „Przegląd Powszechny” 1989, nr 3, s. 40). Prostotę w twórczości, która dla

słowa poetyckiego, wymiar unieśmiertelniający poezji. Jest to motyw pojawiający się u poetki jako w pełni świadomy przedmiot refleksji twórczej: pierwszy raz po śmierci matki, wtóry – i jednoczący oba doświadczenia śmierci bliskich – po stracie męża. Baranowska pisząc o *Białym rękopisie* podkreśla, że poezja Kamieńskiej „przewaliła się przez naturalną przepaść, zmiotła ją i pogłębiła. [...] Tylko język, tylko poezja jest w stanie tak to posiadanie ciała i życia zatrzeć i «zrozumieć», i nazwać swoimi magicznymi zaimkami”. Dalej, odwołując się do wiersza *Ciężar*, w którym odnajduje głęboką inklinację Kamieńskiej do baroku, mówi: „Poezja jest zarazem sprawcą i następstwem istnienia osobnego”²².

Wpisując w swój dyskurs poetycki barok, Kamieńska unika jednocześnie jego pułapek formalnych – wykorzystując raczej skarbnicę odniesień i tradycji literackich, służących opisowi pewnych stanów psychicznych²³. Jak zauważa Elżbieta Dąbrowska²⁴, Kamieńska korzysta z barokowych sposobów mówienia o kondycji ludzkiej – czerpie nie tylko inspirację, ale podejmuje dyskurs z utrwalonymi w pamięci kultury formami i tematami, jak chociażby w analizowanym przez badaczkę utworze, dialogującym z sonetem Sępa Szarzyńskiego *Lekarstwa*. Kamieńska wykorzystuje zastane motywy, spraw-

poetki jest celem, oczyszczeniem formy, by wiersz stał się przezroczysty (***) Stanisławowi Wygodzkiemu, [w:] *Dwie ciemności...*, s. 90 i *Modlitwa która na pewno będzie wysłuchana*, tamże, s. 105), Czesław Miłosz traktuje jako brak artyzmu „*Nie była wybitną poetką. Ale to sprawiedliwe. / Dobry człowiek nie nauczył się podstępów sztuki*”; [w:] tenże, *Czytając Notatnik Anny Kamieńskiej*, [w:] *Dalsze okolice*, Kraków 1991, s. 29). Jednak J. Łukasiewicz w swoim szkicu zaznacza, że sztuczność i wieloznaczność wypowiedzi lirycznych poetka podejrzewała o niemoralność i podkreśla: „Jeśli Kamieńska występuje przeciw czemuś gwałtownie, to właśnie przeciw nadużywaniu sztuki pisania. [prócz pamflicysty] potępienia domaga się również ironista”; (*Wiersze Anny Kamieńskiej*, „Więź” 1976, nr 5, s. 75–84). Podobne refleksje zawarte są w eseju S. Sterny-Wachowiaka, *Złota litera (o poezji Anny Kamieńskiej)*, „Akcent!” 1988, nr 4, gdzie analizując teksty metapoetyckie, wykazuje, że piękno estetyczne, stające się celem samym w sobie, prowadzi ku sztuce „w służbie wielkiego Pamflicysty” (s. 73). Na temat wątków klasycznych w poezji A. Kamieńskiej por. S. Stabryła, *O antyku w poezji Anny Kamieńskiej*, „Meander” 1978, nr 3, s. 119–128.

²² M. Baranowska, *Pracowita matka łeków*, „Literatura” 1974, nr 22, s. 7.

²³ O istocie przestrzeni, w którą wpisuje się Kamieńska, S. Barańczak napisał: „Dramat zaczyna się [...] w momencie zdania sobie sprawy z faktu, że człowiek nie przynależy właściwie w pełni ani do świata bydlęcego, ani do anielskiego. Z jednego i drugiego jest w jednakowej mierze wyobcowany: od świata natury oddziela go samoświadomość, od świata nadprzyrodzonego – śmiertelność ciała i skażenie przez grzech. Człowiek pozostaje w wiecznym zawieszaniu między naturą a Bogiem: jego najróżnorodniejsze próby wdarcia się w oba te azyły stanowią scenariusz dramatu, jaki rozgrywa się na kartach poezji metafizycznej” (*Wstęp*, [w:] *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia. Wydanie drugie, poprawione i znacznie poszerzone*, wyb., przekł., wstęp i oprac. S. Barańczak, Warszawa 1991, s. 18–19).

²⁴ E. Dąbrowska, *Teksty w ruchu. Powroty baroku w polskiej poezji współczesnej*, „Studia i monografie”, nr 296, Opole 2001, s. 143.

dzone formuły barokowe²⁵, by mówić o ludzkim poczuciu osamotnienia wobec nierozwiązywalnych dylematów, o wierze, która nigdy nie przedradza się w jej świadectwie w wiedzę, a jeśli w pewność, 'to tylko w heroiczną pewność wiary. Szansę wyjścia ze stanu totalnej alienacji człowieka daje absolutna przeciwwaga: „założenie” istnienia Boga. Dlatego właśnie jednym z barokowych mistrzów Kamieńskiej jest Pascal. W pierwszej części *Notatnika* poetki pojawia się zapis: „Nocny lęk pascalsowski. Kosmos jest pode mną, nade mną, wszędzie. Jesteśmy w nim zanurzeni [...] jesteśmy wrzuceni w kosmos, w jego czarną otchłań”²⁶. Dyskurs ten jest uaktualniony także w wyborze *Dwie ciemności* tekstem *Pascal* oraz każdym przywołaniem obrazu przepaści. Oczywiście z czasem następuje rewaloryzacja światopoglądu filozofa w świetle odzyskanej wiary, lecz jego rola nie zostaje zmarginalizowana w twórczości autorki *Drugiego szczęścia Hioba*²⁷. Jak pisze Barbara Stawiczak [Stanisław Barańczak]: „Kamieńska odrzuca wszelkie systemy etyczne i normy postępowania, które wynikają z urojonych przeświadczeń o hierarchii wartości w obrębie ludzkiego świata”²⁸. Łączy się z tym doświadczenie konieczności ciągłego poszukiwania, rozpoznanie ludzkiego życia jako dynamicznego wyzwania etycznego – takiego, w którym ostateczny cel wy-

²⁵ Konceptualizm poezji Kamieńskiej podkreślał już J. J. Lipski, (por. *Dialektyka natury i kultury*, „Twórczość” 1967, s. 108; badacz docenia barokowość i koncept, dający wysokiej próby poezję (*Etyka*); użycie barokizmów jako wejście twórczości Kamieńskiej w obszar poezji metafizycznej postuluje M. Baranowska: „Barok zawiódł ją w tę grę przeciwieństw. [...] Wieloznaczność [...] coraz bardziej wkracza w tę poezję rozpiętą w nowej przestrzeni, przestrzeni metafizycznej [pojawia się ludzenie „barokowymi perspektywami” [...], żeby ujawnić głównego aktora – Poezję]. Poezja jest zarazem sprawcą i następstwem istnienia osobnego”. W cytowanym fragmencie badaczka powołuje się głównie na dwa teksty Kamieńskiej, *Świat obrócił się we mnie i Ciężko*; por. M. Baranowska, *Pracowita matka lęków*, s. 7; człowiek jako „istnienie rozdarte” w twórczości Kamieńskiej – zob. I. Galińska, *Poetka wielkiego paradoksu. O poezji Anny Kamieńskiej*, „Literatura” 1996, nr 6, s. 26–27; K. Świegocki, *Poezja tragicznego protestu*, „Tygodnik Kulturalny” 1973, nr 18, s. 4.

²⁶ A. Kamieńska, *Notatnik 1965–1972*, Poznań 1982, s. 202, por. również t.ż., *Kosmos*, [w:] *Odwolanie mitu*, Warszawa 1967, s. 86 („Poza mną rozlata się / groźna noc kosmosu”).

²⁷ Por. teksty Anny Kamieńskiej. Z. Zarębianka uważa, że podmiot liryczny utworów Kamieńskiej nie może być opisywany w kategoriach myśli pascalsowskiej: por. też e, *Zakoznienienia Anny Kamieńskiej*, Kraków 1997, s. 161. S. Dłuski, analizując tekst poetki *Kosmos*, pisze: „Bohater Kamieńskiej jest właśnie takim «człowiekiem Pascala» [...]. Przyroda nie jest więc [...] zawsze przyjazna i zrozumiała”, [w:] tegoż, *Egzystencja i metafizyka*, Rzeszów 2002, s. 100.

²⁸ Anna Kamieńska, komentując jedną z najbardziej dla niej znaczących ksiąg Starego Testamentu, Księgę Koheleta, napisała, że mądrość „nie jest skrzepem myśli ani żadnym systemem”, [w:] też e, *Tworze księgi*, s. 83–84; w analizowanej tu twórczości, dążąc do przekazywania mądrości, była wierna tej tezie. B. Stawiczak [S. Barańczak], *Samotność i wyrzeczenie*, „Tygodnik Powszechny” 1979, nr 43, s. 5.

znacza kierunek, który nie jest jednak osiągalny w ramach czasowej egzystencji²⁹.

Biały rękopis kończy w świadomości Kamieńskiej etap traktowania Biblii jako źródła mitologicznego w interpretacji świata³⁰. Poetka zaczyna patrzeć na wszystko oczyma wiary, ta perspektywa zaś powoduje, że odczytuje świat jako świętą zagadkę (zgodnie z duchem Ewangelii, która stała się istotną treścią jej życia), mowę, która nie dzieli się na sakralne kwestie i didaskalia profanów. Cała przestrzeń życia jest święta. Jak zauważa Łukasiewicz w przywoływanym już artykule, Kamieńska rezygnuje z mitologii – chce odnajdywać i komunikować jasną perspektywę eschatologiczną; wierzy, że „istnieje prostota słów, zdań, poematów, odpowiadająca stanowi rzeczy, rewelująca prawdę. Owa prostota odpowiada widzeniu świata w perspektywie rzeczy ostatecznych, właściwemu ludziom umierającym”³¹.

Ilustracją powyższych rozważań niech się stanie analiza wariacji na temat *Księgi Natury* – utwór *Dawny list*. Jest to tekst aktualizujący kluczowe cechy późnej, krystalicznej poetyki Kamieńskiej, charakteryzującej się duchowym poziomem prezentacji artystycznej i wpisującej się w kontekst metafizyki transcendentnej. Księga stworzenia staje się w nim aspektem pisma Boga, a nie samodzielnym komunikatem – do takiej interpretacji skłonić nas może metafora „miłosny list ojca”. Szczegółowa analiza tekstu poprowadzona zostanie według metody kognitywnej, inspirowanej tekstami R. Langackera, M. Tunera, J. Lakoffa oraz M. Johnsona³². Oto analizowany wiersz:

Dawny list

Szklany blask zimy
miłosny list ojca
żarzy się pod wszystkimi śniegami

Dawny list (domena źródłowa) – pismo pozostawione przez kogoś dla kogoś. List wymaga zaadresowania, jest wypowiedzią, o której nie można

²⁹ W tym sensie konieczność ciągłego poszukiwania u Kamieńskiej i towarzysząca jej świadomość niewystarczalności słów, niewystarczalności potocznie rozumianej kategorii piękna, jest świadectwem niemożności „zakorzenia”, uaktualnieniem toposu „drogi” jako w pełni znaczącej metafory, opisującej doświadczenie egzystencjalne w kontekście wiary – warunkowo należy zatem traktować kategorię „zakorzenia”, której używa w swojej ostatniej książce poświęconej poetce Z. Zarębianka (*Zakorzenia...*).

³⁰ Por. wcześniejsze: A. Kamieńska, *Jeden z grzechów pięknych*, Lublin 1967, s. 55.

³¹ J. Łukasiewicz, *dz. cyt.*, s. 86.

³² R. W. Langacker, *Concept, image, and symbol: the cognitive basis of grammar*, Berlin 1990; tenże, *Wykłady z gramatyki kognitywnej*, przekł. zbior., red. H. Kardela, Lublin 1995; G. Lakoff, T. Mark, *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago 1989; G. Lakoff, M. Johnson Mark, *Metafory w naszym życiu*, przekł. i wstęp T. P. Krzeszowski, Warszawa 1988.

sądzić, że została rzucona nie wiadomo do kogo, w pustkę. List to utrwalony fragment rozmowy, to niezaprzeczone świadectwo (wprost bądź ironiczne) czyichś myśli i przekonań, dotyczących omawianej w nim sprawy. List odsłania, dokumentuje otwarcie osoby; im bardziej osobisty, im bardziej intymny, tym bardziej bezbronnym aktem ufności się staje. Właśnie ze względu na wymiar osobisty i szczerść zawartych w piśmie wyznań, list traktowany jest w kulturze także jako niebezpieczny dowód, który może zostać wykorzystany przez przeciwników, szczególnie politycznych, może się stać podstawą pozbawienia nie tylko wolności, ale i życia. Zapiski wyrażające taki pogląd zawarte są w pismach Platona. Mówi on o tym wprost w *VII Liście do Filokratesa*³³. Pisząc list, szczególnie ważny, dajemy świadectwo wiary w ludzki szacunek i poszanowanie wolności – wierzymy, mamy nadzieję, że Ci, którzy pośredniczą między nadawcą a adresatem, nie naruszają tajemnicy prywatnej rozmowy. Jesteśmy całkiem zależni od innych, pozostających poza naszymi osobistymi relacjami.

Tytuł utworu odwołuje nas do listu dawnego, przechowanego – czyli ani nadawca, ani odbiorca nie bali się odkrycia, ujawnienia treści pisma osobistego i uznali, że jego zawartość godna jest ocalenia. Podmiot liryczny utworu kryje się za przywołaniem kluczowych elementów obrazu. Tekst otwiera statyczne wyrażenie przymiotnikowo-rzeczownikowe: „szklany blask zimy”. Mamy do czynienia z podwójną metaforą – epitetem metaforycznym „szklany blask” i metaforą „blask zimy”. Metafora jest bardzo spójna, co dodatkowo podkreśla statyczność wyrażenia. Dynamika jest ograniczona do minimum – tak w sferze wyrażenia (nie notujemy tu żadnego czasownika), jak i w sferze treści. „Szklany, blask” i „zima” – pola semantyczne wszystkich trzech słów częściowo nakładają się na siebie. Dzieje się tak na mocy bliskości znaczeń peryferyjnych, które możemy im przypisać (zimno, jasność, rozdzielanie), jak i na mocy bardzo silnego metaforycznego ładunku samego zjawiska (jego ramy doświadczeniowej), jakim jest zima. Ma ono szerokie konotacje, gdyż jest jednym z odwołań pierwotnych, jest elementem czasu naturalnego, jedną z czterech pór roku. Zima to jeden z etapów cyklicznej przemiany przyrody, to czas umierania lub lepiej obumierania, śmierci i oczyszczenia przed ponownym wybuchem życia, wiosną.

³³ Platon, *Listy*, przekł. i kom. M. Maykowska, Warszawa 1987, *List VII*. W kontekście tych rozważań może się także pojawić motyw niszczenia pisma, obecny w Biblii – tam jednak zjadanie zapisanej wiadomości od Boga ma wymiar symboliczny. Nie chodzi bowiem tylko o zabezpieczenie atrybutu noszącego znamiona świętości przed niepowołanymi, a o uzmysłowienie konieczności głębokiej interioryzacji przesłania prorockiego i włączenia go w nurt własnego życia, a wreszcie osobowości; por. D. Forstner, *Księga*, [w:] t a ż: *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 2001, s. 404-407.

Szkło jest przezroczyste, słabo przewodzi ciepło, elektryczność i dźwięk. Stanowi rodzaj (nie)obecnej zasłony, nie izoluje tylko od obrazu, zależnie od gatunku może go jednak bardziej lub mniej odkształcać. Ponieważ słabo przewodzi i nie kumuluje ciepła, w swej najpowszechniejszej postaci jest gładkie i przezroczyste, staje się antytypem istoty żywej. Analogonem szkła w świecie przyrody jest woda w postaci lodu. Zatem źródło życia, które w niskiej temperaturze ma zablokowaną podstawową funkcję, doprowadza nawet do zniszczenia życia, gdyż zamrożona woda zwiększa swoją objętość, co powoduje zniszczenie struktury komórkowej organizmu. Szkło kojarzmy zatem z zimnem, czymś nieożywionym, martwym.

Rzeczownik „blask”, umieszczony w kontekście zimy i szkła, oznacza świecenie światłem odbitym. Szkło jest przezroczyste, załamuje strumień światła. Zima, jeśli ma blask szklany, jest wizualizowana jako biały krajobraz, gdzie wszystko jest ciche, zamrożone, zlodowaciałe. Świat po horyzont pokryty śniegiem skrzy się, ale są to iskry pojawiające się pod wpływem zewnętrznego źródła światła. Zatem nawet blask, lśnienie, nie wynikają z jakiegokolwiek aktywności przywołanego obrazu świata. W wyrażeniu „szklany blask zimy” nie notujemy ani *explicite*, ani *implicite* wyrażonej żywotności. Zima połyskuje światłem odbitym.

Drugi wers jest oderwany od obrazu przywołanego w pierwszym, stanowi bezpośrednie odwołanie do tytułowego dawnego listu: jest to „miłosny list ojca”. Gdyby wyjąć to wyrażenie z wiersza, mogłoby oznaczać wyznanie mężczyzny skierowane do ukochanej – matki jego dzieci. W tekście ujawnia się jednak ukryty podmiot liryczny – ktoś odkrywa wyznanie dotyczące go bezpośrednio, podmiot liryczny jest owocem uczucia, po którym pozostał list. Jednak wiersz nie określa adresata – podmiot liryczny nie mówi bowiem o liście miłosnym do matki, określony zostaje stopień pokrewieństwa nadawcy, adresat jest pojęciem otwartym, choć można uznać go po prostu za dziecko. Dodatkowo brak wyrażenia przyimkowego – profil obrazu „list miłosny ojca” – podkreśla nie kierunkowość, a przynależność, i jest koniecznym uzupełnieniem intymnego charakteru listu miłosnego, wyznania. Podmiot liryczny staje bardzo blisko listu, którego dawność (sugerowana w tytule), odległość czasowa (pisany był przecież przez kogoś starszego co najmniej o pokolenie) zostaje zawieszona przez tę skróconą, dopełniaczową formę.

Potwierdzeniem tych intuicji interpretacyjnych jest ostatni, puentujący wers: „żarzy się pod wszystkimi śniegami”. Dystans czasowy między ojcowskim wyznaniem a podmiotem / potomkiem, delikatnie sugerowany poprzez epitet rzeczownikowy, zostaje odrzucony. List ojca, dawny list, „żarzy się” – jedyny czasownik w wierszu użyty jest w czasie teraźniejszym. Wyznanie miłosne „żarzy się” – czasownik jest aktualizacją ugruntowanego w kulturze metaforycznego mówienia o miłości jako o ogniu. Uszczegółowienie obrazu metaforycznego odwołuje się do wizji ostatniej fazy ogniska, chwili uspo-

kोजना, momentu szczególnie sprzyjającemu prowadzeniu spokojnych, głębokich rozmów. Żarzący się ogień daje poczucie bezpieczeństwa, nie będąc jednocześnie przerażającą formą żywiołu, daje ciepło i powoduje, że krąg wokół niego się zacieśnia. Ludzkie twarze wokół dogasającego ognia są rozjaśnione delikatną poświatą, która nie narusza ich spokoju, nie wymusza, a umożliwia odsłonięcie. Żarzący się ogień miłości przeszłego pokolenia to jednocześnie znak przekazania następcom pieczy nad ogniem; ogień miłości nie dogasa, zmienia swoich opiekunów. Wiersz pokazuje jednak, że czysto ludzki kontekst rozważań nie wyczerpuje jego głębi. Miłosny list ojca „żarzy się pod wszystkimi śniegami”. Wielki kwantyfikator zmusza czytelnika do odczytania tekstu poprzez odwołanie do najszerszego możliwego pola znaczeniowego. Tekst mówi o wyznaniu, które przenika „wszystkie śniegi”. Obraz otwierający wiersz przywoływał nieskonkretyzowany krajobraz zimowy. Podmiot liryczny nie umiejscowił go, w żaden sposób nie dopowiedział, dzięki czemu ostatni wers otwiera szerokie pole interpretacyjne. Zima staje się znakiem stanu świata, nie tylko w przyrodniczym sensie. Staje się odwołaniem archetypowym i symbolicznym, mianowicie obrazem śmierci – końca życia fizycznego, ale także każdej formy destrukcji, każdego przejawu martwoty. Na tak szerokie, metaforyczne rozumienie obrazu zimy pozwala wyrażenie „wszystkie śniegi”. Kontynuując analizę metaforycznej redeskrypcji, trzeba zapytać o postać ojca, który kiedyś uczynił wyznanie nie tylko obecne tu i teraz – to mogłoby wydarzyć się nawet tylko dzięki obecności jego potomka – ale wyznanie, które przenika każdą martwość, które, „żarząc się pod wszystkimi śniegami”, jest obietnicą ciepła, wiosny, życia. Horyzont znaczenia wypowiedzi poetyckiej zostaje rozszerzony, ponieważ tekst nie zawiera ograniczenia, jakim mógłby być zaimiek dzierżawczy – list miłosny „mojego” ojca. Ojciec nie jest rodzicem tylko podmiotu lirycznego, a ponadto jego słowo ma nieograniczone możliwości. Dokonane przez niego miłosne wyznanie przenika wszystkie śniegi, zatem dociera do wszystkich miejsc, w których panuje martwota, do wszystkich ludzi. Taką moc i takie przesłanie może nieść tylko jedna osoba, osoba absolutna – Bóg. Obraz natury przywołany w wierszu nie stanowi przeciwstawnej wobec Najwyższego części rzeczywistości. Przyroda pełni tu przede wszystkim funkcję *vehiculum* treści metaforycznej. Prawdą aktualną i niemetaforyczną dla świata przyrody pozostaje prawo śmierci i rozpadu, nie jest jednak ono prawem ostatecznym, gdyż nadzieją na zmianę jest żarząca się miłość Boga. List miłosny ojca to zatem słowo Boga, słowo, które stwarza, które podpowiada kierunek spełnienia i odnalezienia sensu. Każdy człowiek, otrzymując delikatne (jest nim przecieć „żar”, nie słup ognia) wyznanie Boga, które staje się wezwaniem, może za nim podążyć i rozpalic miłość, roztopić śnieg. Powołaniem człowieka, „potomka” Boga, jest być wiernym miłości, stać się posłańcem życia. Literacki motyw człowieka posłanego, by zwalczył

królestwo zimy i lodu, ma rodowód mityczny, tak jak odwieczna jest intuicja, że człowiek ma być na ziemi obrońcą życia, jest za świat, mimo swojej niedoskonałości, odpowiedzialny. Przekształcenie tego wątku w wierszu Kamińskiej dokonuje się ze szczególnym zwróceniem uwagi na kontekst chrześcijański. Tytułowy list-wyznanie, interpretowany przez profile domeny docelowej, możemy rozumieć bardzo szeroko jako wezwanie człowieka do spełnienia jego najwyższego życiowego celu – konkretyzacją tego wezwania jest ewangeliczne wezwanie do miłości. List-wyznanie „jest” z dawien dawna i jest obecny, aktualny teraz jako wezwanie, gwarantujące stały punkt odniesienia, jest w każdym miejscu i czasie życia, a skoro „jest” pozostaje niezmiennie.

Wiersz Kamińskiej nie niesie w sobie nachalnie wyrażonego pouczenia moralnego. Jego siła tkwi w bezpośredniości, szerokości i skontrastowaniu obrazów: martwoty i miłości, która delikatnie zachęca do działania. Szkło, blask i zima – opisujące docelowo to, co zimne, umarłe bądź nieczujące, przeciwstawione są żarzącemu się wyznaniu. Bardzo istotne jest to, że tekst nie ustanawia ostrej granicy między sprzecznymi przywołaniami, dzięki czemu obraz przepaści między życiem i śmiercią jest równocześnie obrazem śmierci paradoksalnie słabszej od życia. List-wezwanie „żarzy się” niczym obietnica, pod wszystkimi śniegami. Pod każdą śmiercią ukrywa się życie, we wszystkim, co umarło, pozostaje nadzieja.

W tym miejscu warto także ustosunkować się do formy poetyckiej utworu, kojarzonej przez krytyków i badaczy z haiku. Kamińska uznaje, że podobieństwo między jej wierszami-milczeniami a epigramatem japońskim to zbieg okoliczności, świadczący być może o tożsamości ludzkich poszukiwań, których rdzeń jest niezależny od poszczególnych kultur. Posługując się językiem paradoksu i przemilczenia, w innych swoich tekstach, a także w wierszu *Dawny list*, Kamińska próbuje zapisać to, co niewyraźne, to, co stanowi treść wiary i jej doświadczania. Można by zatem spróbować dodatkowo odczytać leksykę wiersza w kategoriach autotematyzmu. Szkło, jako twór przejrzysty, nie znaczy. Może się stać nośnikiem znaczenia lub filtrem znaczenia poprzez odkształcenie obrazu, które może powodować. Samo szkło – na przykład szyba – nie znaczy, oddziela, izoluje, można by powiedzieć sterylizuje naszą przestrzeń ograniczając lub całkowicie tłumiąc odgłosy i odczucia (węchowe i dotykowe – przez szybę nie czujemy wiatru, zapachu kwiatów etc.). Szkło może się stać nośnikiem informacji wtedy, kiedy coś je zanieczyści – gdy zobaczymy na szybie, szklance, lustrze ślad czyichś palców, ust, czyjejs skóry.

Szkło jako izolator pełni oczywiście nie tylko rolę redukującą nasz świat w sensie negatywnym. Umożliwia ono selektywną ochronę przed zjawiskami przyrody – chroni przed zimnem nie ograniczając dostępu światła. W tym sensie metaforycznym, jako bezpieczna zapora, jest rozumiane także w tek-

stach mistycznych naszej kultury. Oczyszczamy okno, które oddziela nas od Prawdy, ale dzięki niemu nawet w oświeceniu zachowujemy wobec Niej dystans, który umożliwia nam przeżycie kontaktu z totalnością.

Odbijanie obrazu zostaje przypisane w wierszu zimie, jest uitożsamienie z totalną biernością. Efekt tego zrównania zawiera w sobie głęboką ocenę biernej postawy czy poddania się temu stanowi – nawet, jeśli jest to punkt wyjścia dla człowieka odgadującego swoją sytuację egzystencjalną, swoje powołanie lub, jeśli jest to moment (nie w sensie dosłownym) doświadczany na drodze wewnętrznej wędrówki, sytuacja do przezwyciężenia, do przełamania. Śniegi, biel, stagnacja, śmierć i wreszcie pustka nie są ostatecznym kształtem świata. „Pod wszystkimi śniegami żarzy się wyznanie”. Jest to wpisana w najgłębszą strukturę konfesji poetyckiej Anny Kamieńskiej niezgoda na metafizykę nicości, co potwierdza jej autointerpretacyjne ustosunkowanie do podejrzewających jej twórczość o ukrytą sympatię dla buddyizmu.

Interesująca jest także struktura, którą nazwałabym rytmem semantycznym wiersza. Sposób prezentowania kolejnych obrazów oparty jest na paralelizmie – kolejne wersy to wyrażenia, składające się z przymiotnika, rzeczownika i przydawki dopełniaczowej. Zatem epitetowi „szklany” z pierwszego wersu odpowiada epitet „miłosny”, „blaskowi” – „list”, a „ojcu” – „zima”. Dochodzi to bardzo silnego, choć na pierwszy rzut oka (oka skupionego na obrazach pochodzących z dwóch całkowicie różnych porządków) niewidocznego zderzenia. Epitet „szklany”, zderzony z „miłosny”, wzmacnia negatywne konotacje „szkłańości”. Wers ostatni zwiększa siłę przymiotnika „miłosny” poprzez przywołanie najsilniej ugruntowanej w kulturze konceptualizacji abstrakcyjnego pojęcia miłości, mianowicie ognia. Ogień i szkło, rozumiane w kontekście zimy, zimna i lodu jako połączenie, zbliżenie skrajności, wywołuje silne napięcie semantyczne. Na innym poziomie, ale także na bazie przeciwieństwa, zestawione zostają „blask” (szklany, zimowy) i „list” (miłosny, ojca). Oba rzeczowniki ewokują swoją zewnętrzną przyczynę. Blask, zgodnie z sensem nadanym przez kontekst wyrażenia, potrzebuje zewnętrznego źródła światła, potrzebuje tego, co w szkłe będzie się odbijało. Blask jest martwy, odbija życie, nie ma w nim swego udziału, blask, a raczej od-blask, pokrywa pustkę. List także stanowi odbicie – ale odbicie nieprzypadkowe, odbicie intencjonalne. Zawiera wyznanie miłosne, najbardziej osobistą, najsilniej pozytywnie nacechowaną i najważniejszą dla życia wypowiedź osoby. Wreszcie – zima i ojciec – zderzenie nieosobowego z osobą, zależnego z posiadającym wolę stanowienia o sobie. Kulminacją zderzenia poetyckich antonimów, rymów semantycznych, jest wers ostatni, podsumowujący zestawienia przeciwieństw i potwierdzający przewagę osobowego, pozytywnego, przepełnionego miłością. „Pod wszystkimi śniegami żarzy się list miłosny” – dwa początkowo rozłączne obrazy zostają połączone. Śmierć i pustka nie zostaną przez miłość

ominięte, choć nie jest to dyrektywa, a raczej podpowiedź, wypełniająca ludzkie życie nadzieją, nadającą sens istnieniu wbrew poczuciu pustki i lęku wi przed śmiercią. *Zarzące się wyznanie* wznacnia ludzkie działanie, nadaje mu sens. Nie ma sensu prócz miłości. List oznacza pismo Boga, najcichszą z możliwych mów – taką, która oczekuje aktywności od człowieka³⁴.

Twórczość Kamińskiej, poddana najsurowszej wewnętrznej krytyce poetki, nigdy nieuspokojonej w mozolnym oddzielaniu tego, co nazywała prawdą doświadczenia, predestynowaną do bycia źródłem sztuki, od pokusy efektywności słów, przynosi, szczególnie w ostatniej fazie³⁵ wiele utworów podobnych do analizowanego wiersza. Koherencja obrazów – tak w krótkich, jak i bardziej obszernych formach – oraz wielka wrażliwość na słowo, używane we wskazanym przez poetkę, biblijnym kontekście symbolicznym, powodują, iż twórczość ta przemawia z coraz większą siłą³⁶.

Anna Moszczyńska

FROM METAPHYSICS TO MISTICISM?
DYVAGATIONS ABOUT ANNA KAMIŃSKA'S POETRY

(Summary)

The *nature as a book* is one of the most important motifs and interpretative *tropus*, which lets us describe the way of conceptualization in the Anna Kamińska's poetry. In her artistic work, the poetress has gone through rationalism – connected with communist social-political doctrine – to the immanent metaphysic – represented by the belief of that there is a never-ending

³⁴ O milczącej mowie Boga pisze bardzo wymownie W. Hryniewicz (*Chrześcijaństwo nadziei*, Kraków 2000, s. 43): „Bóg szanuje ludzką wolność. Pozostaje zawsze «Bogiem ukrytym» (Iz 45, 15). „Nikt, w normalnym biegu spraw, nie zostaje obalony jak Szawel, oczywistością świata niewidzialnego ani wizją przyszłego Królestwa, aby raz na zawsze stać się Apostołem Pawłem z Tarsu. Wiara nie jest przymusem ideologicznym. Jest zaproszeniem do zaufania Bogu i Jego słowom”, zob. także: J. Życiński, *Milczenie Boga*, „Tygodnik Powszechny” nr 40, s. 11.

³⁵ Mam tutaj na myśli zbiory, które powstawały w drugiej połowie lat siedemdziesiątych oraz w latach osiemdziesiątych XX w. aż do śmierci poetki: *Wiersze jednej nocy*, Warszawa 1981; *W pół słowa. Wiersze z lat 1979–1980*, Warszawa 1983; *Milczenia*, Kraków 1980; *Dwie ciemności i wiersze ostatnie*, Poznań 1989 oraz zbiór niezwykle istotnych dla zrozumienia twórczości Kamińskiej przekładów *Do źródeł*, Poznań 1988.

³⁶ Oczywiście nawiązuję tutaj do opinii ks. Jana Twardowskiego, który twierdzi, iż Kamińska pozostaje jeszcze nieodkryta, choć należy zauważyć, iż powstaje coraz więcej szczegółowych analiz jej twórczości, by wspomnieć choćby pracę S. Dłuskiego, *Egzystencja i metafizyka. O poezji Anny Kamińskiej*, Rzeszów 2002.

process of matter transforming in the Cosmos. The focal of her artistic search was the transcendental metaphysic – strongly and tightly connected with the Bible and Christian religion. In the last phase, Kamińska's work brought her even closer to mysticism. This hypothesis is strengthened by her commentaries in the *Diary* and theory of poetry formulated in essays. A wide analysis of her short piece *Dawny list (Old letter)*, presented in the article, shows the very profound symbolic coherence and formal exactness (minimalism, open structure and purposefulness of each element) of her text, what in total reinforces the conclusion about the mystical character of her poetry.