

Alchemia języka, przestrzeń wyobraźni. Albedo Radosława Wiśniewskiego

Przy pierwszym zetknięciu z wierszami Wiśniewskiego uderza obcość metafor, epitetów, obrazów. Z każdym kolejnym słowem przed oczami zarysowuje się dziwny, czasem niepojęty świat. Częściowo ludzki, gdyż zahaczający o znane nam doświadczenia, codzienne i historyczne; równocześnie jednak nieludzki, bo – dzięki niezwykłym konfiguracjom znaczeń – ma się wrażenie, jakby ktoś do nas przemawiał w języku wprawdzie podobnym do ojczystego, lecz w gruncie rzeczy diametralnie odmiennym. Wersy okazują się labiryntami, znaczenia mylnie wskazują drogę. Więzy pomiędzy wyrazami rozpadają się w niespodziewanych momentach, powstają przerwy, odległości niemożliwe do pokonania. Zdaje się niemalże, że rzeczownik „zdradca” przymiotnik, przestaje go określać, zmieniając trajektorię semantyczną całego zdania. Słowa niby są znane, lecz już same wyrażenia często niepojmowalne; denotują rzeczywistość, rządzącą się odmiennymi od naszej prawami.

Może dlatego *Albedo* najpierw zaniepokoiło mnie, ze względu na – jak mi się zdało – nierówny poziom tekstów autora, używającego naprzemiennie metafor i epitetów dających się zdeszyfrować oraz zestawień słów całkowicie sobie obcych, a przynajmniej z pozoru – niczym nie uzasadnionych. Zastanawiałam się, czy to niedostatek warsztatu? A może obojętność i pewne okrucieństwo wobec czytelnika – przedstawienie mu zagadki, której nie da się rozwiązać bez klucza, ten zaś spoczywa bezpiecznie w kieszeni twórcy łamigłówki i nigdy stamtąd nie zostanie wydobyty? Jednakże „klucz” istnieje – konstytuuje go głównie wiedza historyczna. I choć nie rozwiązuje ona wszystkich interpretacyjnych problemów, to działa w przypadku wielu niejasnych wierszy, jak światło reflektora.

Historyczne tropy można znaleźć chociażby w tytułach: *Godzina W.* (godzina wybuchu Powstania Warszawskiego), *Idioten aus Hartheim* (zamek w Hartheim w Górnej Austrii – przed wojną pełnił funkcję domu opieki dla umysłowo chorych, a w latach 1940–1944 zostało w nim zabitych co najmniej 30 tysięcy osób ze szpitali psychiatrycznych i obozów koncentracyjnych)¹, *Rubedo. Breslau. Wiosna Gauleitera* (wiosna w tym wierszu odsyła nas do historycznego wydarzenia, obrony Wrocławia – Breslau, prowadzonej przez wyjątkowo okrutnego nazistę, *gauleitera* Karla Hanke, która przeciągnęła się aż do maja 1945 roku). Nie brakuje też śladów wydarzeń historycznych w obrębie tekstów. Przykładowo, w *Rubedo. Breslau. Wiosnie Gauleitera* pojawia się wspomniany już Hanke, opisany jest też nagrobek państwa Stein – najprawdopodobniej nawiązanie do postaci intelektualistki Edyty Stein (św. Teresy Benedykty od Krzyża) – żydówki z pochodzenia

¹ Zob. na ten temat: T. Matzek, *Zamek śmierci Hartheim. Eutanazja w III Rzeszy*, Warszawa, 2004.

i katoliczki z wyboru, pochodzącej z okolic Wrocławia, która zginęła w 1942 roku w Auschwitz.

W wierszach Radosława Wiśniewskiego znaczącą rolę odgrywa również kod sakralny, choć nie jest on ograniczony do odwołań do jednej religii. I tak, pojawia się w nich język prawosławia (*jurodiyj*, grek cerkiewny, mistrz Eremiasz – imię Jeremiasz nosiło czterech patriarchów Konstantynopola), a także terminy wspólne dla całego świata chodzi o durnowatego chrześcijańskiego (paruzja, chorał, habitat, adwent) oraz motywy starotestamentowe (na przykład postać Rut czy Samuela – starotestamentowego proroka i autora Księgi Rut). Klucz do zagadki łączenia tych języków tkwi być może w historii samego Wrocławia – miejsca, do którego Wiśniewski wielokrotnie powraca w swoich wierszach. Pomijając już kwestię obecnego na tych terenach od ponad tysiąca lat chrześcijaństwa, warto wspomnieć choćby o wpływach reformacji – w 1523 roku, w wyniku kazania Jana Hessa, wygłoszonego w kościele Świętej Marii Magdaleny większość mieszkańców Wrocławia, wraz z radą miejską, przeszła na protestantyzm. Absolutna dominacja protestantyzmu utrzymywała się przez kolejne stulecia i nie zachwiała nią nawet próba rekatolicyzacji Śląska, podjęta przez Habsburgów po zakończeniu wojny trzydziestoletniej. Od XIII wieku we Wrocławiu znajdowała się również świetnie prosperująca Gmina Żydowska. Cały ten świat uległ jednak zniszczeniu w trakcie II wojny światowej, która ogarnęła miasto niczym „czas potwornej paruzji”, „armagedon”². Po wojnie powrócili do miasta Żydzi, napłynęła też prawosławna ludność z Kresów Wschodnich i przesiedleńi Łemkowie – wielokulturowy świat znowu ożył, jednak samo miasto pozostało pełne duchów, niedających spokoju i zmuszających do tego, by o nich mówić – ich językami. Duchy te wylaniają się z miejsc naznaczonych, znajdujących się zarówno w samym Wrocławiu, jak i w jego okolicach, takich jak obozy: Groß-Rosen (dziś Rogoźnica), Breslau-Lissa (Leśnica), Breslau I i II czy Breslau Hundsfeld (Wrocław Psie Pole).

Podejmowanie tematu Zagłady nie jest proste, tym bardziej dla kogoś, kto urodził się kilkadziesiąt lat później. Można się zastanawiać, jakie twórcą ma w ogóle prawo powracać do tamtych tematów, nieprzeżytych osobiście, odległych czasowo i mentalnie. Zdaniem Głowińskiego, gdy zajmujemy się problemem *Szoah*, pamięć zderza się z pewnymi konwencjami pisania i mówienia, a w efekcie:

„Zwyciężają ci pisarze, którzy dla pamięci o Holokauście czy innych wielkich wydarzeniach historycznych usiłują zdobyć nową formę”³.

Tacy, którzy odrzucają wzorce klasyczne. Radosław Wiśniewski pisze o historii (w ogóle) i historii II wojny światowej (w szczególności) w sposób szalenie oryginalny, zdecydowanie odstępując od zrutynizowanej retoryki na temat Zagłady i równocześnie nie popadając w różewiczowski ascetyzm. Wiersze Wiśniewskiego to jednak nie tylko

² Wszystkie cytowane fragmenty pochodzą z zbioru wierszy Radosława Wiśniewskiego, *Albedo*, Kraków 2006. Oznaczam je skrótem A i numerem strony, umieszczonym w nawiasie w tekście głównym.

³ *Zapisywanie Zagłady*. Z Michałem Głowińskim rozmawia Anka Grupińska [w:] „Tygodnik Powszechny”, 25 marca 2001, [archiwum internetowe „Tygodnika Powszechnego” <http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/50-51/glowinski.html>].

historyczne impresje, lecz także etiudy poetyckie, w których konsekwentnie budowany jest projekt świata widzianego w sposób niedokładny, fragmentaryczny, jedynie dzięki odbiciom i przeblyskom z przeszłości, podobnym do majaków sennych, przeplatających się z natchnionymi wizjami; świata tonącego w języku, wyrecytowanego w transie.

Już w pierwszym utworze zbioru, w wierszu *Albedo. Ścieżka tropiciela* na scenę wkra-
cza specyficzny bohater liryczny – „tropiciel”, który „wie”, „widzi”, „słyszy”, „zna”. Wiemy,
że gdzieś tam jest i rozumie prawa, które rządzą światem poetyckim, pomimo że nas
nie poprowadzi, pozostanie do końca ukryty:

„tropiciel wie (...)

że kiedyś narodzi się ten, który wytropi cię pierwszy” (A, s. 5)

Obcując z wierszami Wiśniewskiego sami stajemy się tropicielami, próbującymi roz-
plątać materię snu i rzeczywistości. Ważną dla interpretacji języka całego tomu wydaje
się postać i koncepcja jurodiwego. W języku polskim słowo to oznacza głupka, matolka.
Jednakże wspomniany termin pochodzi z języka staroruskiego i nawiązuje do greckiego
moros z listu świętego Pawła: „my głupi dla Chrystusa, wy mądrzy w Chrystusie”
(1 Kor 4, 10). Tym samym, nie jest to głupota rozumiana jako brak inteligencji, ale skry-
wiająca „mądrość Bożą” i wystawiająca na próbę „mądrość ludzką”. Jurodiwego wyróż-
nia specyficzna mowa – bełkot, mówienie zagadkami, glosolalia – obca i niezrozumiała.
Jeżeli milczy, milczenie to odbija mowę innych, demaskuje pustkę gadaniny tłumu. Juro-
diwy w sensie historycznym to zwykle Szaleniec Chrystusowy, który przybywa z Zachodu
i podróżuje na Wschód, poszukując tam prawdziwej wiary, czyli prawostawia. Pozostaje
w ciągłym ruchu, nigdzie nie czuje się u siebie, jest wiecznym pielgrzymem do miejsc
znajdujących się poza „tu” i „teraz”. Równocześnie jednak to miasto, wraz z jego zgief-
kiem, jest miejscem, w którym się zadamawia⁴.

W tekście *Jurodiwy wraca do nikogo*, osoba mówiąca w wierszu, Jurodiwy, kieruje
swoją wypowiedź do rzeczonoego „nikogo”, a więc – do kogokolwiek, do każdego, rów-
nież do samego autora. To zakamuflowany monolog, rozpisany na postacie, będące
prawdopodobnie częściami „ja”:

„mam nieco przeciwko tobie bowiem zamykasz oczy
nad przepaścią, odbierając innym prawo do lotu” (A, s. 6).

Cały zbiór wydaje się protestem przeciw „zamykaniu oczu nad przepaścią” –
co zresztą podkreślają zamieszczone na okładce tomu słowa Jerzego Ficowskiego, skie-
rowane do Wiśniewskiego:

„Porusza się Pan po stromej ścianie czasu i czasów, a ja mam całozyciowy lęk przed przepaścią,
przed taką wspinaczką – sam bym nie umiał”.

We wspomnianym już wierszu *Jurodiwy wraca do nikogo* pojawia się inna ciekawa
frazja, warta poświęcenia jej chwili uwagi:

„potajemnie odsączasz czerwień,
jakbyś nie miał miłosierdzia dla przelewanej krwi” (A, s. 6).

⁴ Więcej na temat pojęcia „jurodiwy”, zob.: C. Wodziński, *Św. Idiota. Projekt antropologii apofatycznej*, Gdańsk 2000.

„Odszczanie” staje się tu metaforą zapomnienia, odcinania się od trudnych zdarzeń – praktyką, której ludzki umysł oddaje się stale, odsuwając i spychając do podświadomości to, co nazbyt przerażające.

Postać Idioty w zbiorze *Albedo* ma charakter co najmniej dwuznaczny, jeżeli przypomnimy sobie inny wiersz *Idioten aus Hartheim*, gdzie tytułowi idioci, wariaci, osoby upośledzone i kalekie są eksterminowane przez nazistowskich lekarzy w byłym szpitalu psychiatrycznym w Hartheim. Jeżeli uwzględnimy ten kontekst, wyłaniają się nam dwa przeciwstawne systemy wartościowania – średniowieczny, prawosławny, w którym „mądry głupiec” zajmuje ważne miejsce i ma pozytywne znaczenie (podobnie jak później w *Idiocie* Dostojewskiego) oraz nazistowski, gdzie postać ta stanowi, przez sam fakt istnienia, obelgę rzuconą w twarz tym, którzy za pomocą eugeniki chcą stworzyć doskonałego człowieka rasy aryjskiej. Powrót Jurodiwego do nikogo jawi się jako powrót do siebie i do tematów, które domagają się wypowiedzenia, nawet jeśli spotkają się z niezrozumieniem lub potępieniem:

„w kolejnych ujęciach widzisz to,
co sobie pisałeś (...)
i słyszysz kobietę szepczącą (...):
lepiej ci było Idioto zostać w zaułkach zbyt ciemnych dla złoczyńców,
gdzie nikt nie potrafił wytrącić cię z pejzażu pustych dłoni,
odbicia twarzy
po tamtej stronie rzeki” (A, s. 6).

Wiersze te, pomimo że tak mocno osadzone w rzeczywistości historycznej, mają równocześnie charakter mitotwórczy – Jurodiwy jest właśnie takim przywołanym i reaktywowanym mitem. Jak twierdzi Durand, mit w społeczeństwach, gdzie przestał pełnić rolę religijną trwa jako „dynamiczna, twórcza siła, uchwytna w kategoriach *imaginaire*”⁵. Twórca i odbiorca znaczeń zanurzeni są w przestrzeni dającej się określić jako przestrzeń wyobraźni; jest to miejsce, w którym tekst istnieje; gdzie słowa, obrazy stają się tekstami. Tekst w tym ujęciu to „rzeczywistość imaginalna, miejsce interakcji pomiędzy światem postrzeżeń, (materią tekstu) a jego transcendencją”⁶. W wierszach Wiśniewskiego wydarzenia historyczne, fakty, stanowią kanwę, na której osnuta zostaje i toczy się swobodna gra wyobraźni, w efekcie powstaje rzeczywistość rządząca się własnymi, alchemicznymi prawami.

W tomie pojawiają się trzy ciekawe pojęcia – *albedo*, *rubedo* i *nigredo*. Odsyłają one do procesu tworzenia dzieła alchemicznego, którego – jak zwracał uwagę Jung w swojej książce *Psychologia a alchemia*⁷ – właściwy przedmiot stanowi ludzka psychika, a efekt to transformacja psychiki nieświadomej. Jednym z ważniejszych elementów pracy alchemicz-

⁵ B. Sosień, *Hipotezki, teksty, mity, czyli o współistnieniu metod* [w:] *Intertekstualność i wyobraźniowość*, pod red. B. Sosień, Kraków 2003, s. 15.

⁶ S. Jasinowicz, *Intertekstualność w świetle badań nad wyobraźnią twórczą* [w:] *Intertekstualność i wyobraźniowość*, op. cit. s. 25.

⁷ Zob. C. G. Jung, *Psychologia a Alchemia*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1999.

nej jest imaginacja, ekstrakt fizycznych i psychicznych sił witalnych, dzięki którym alchemik może przekształcać materię i swoją świadomość. Punktem wyjścia dzieła alchemicznego jest nigredo, ciemność i rozpad, a także niszczycielski aspekt świadomości.

„Nigredo – jak pisze Jung – to stan początkowy, istniejący już a priori jako właściwość materia prima, albo wytworzony w wyniku podziału żywiołów”⁸.

Zbiór wierszy Wiśniewskiego nie zaczyna się jednak od nigredo – punkt wyjścia stanowi albedo, a więc równowaga psychiczna, świadomość zintegrowana. Bohater pierwszego wiersza to tropiciel, ktoś nasłuchujący, wyczekujący – świat nie jest jednak spokojny; pojawiają się „uchodźcy lasu”, a rzeczywistość stopniowo rozpada się pod uważnym spojrzeniem:

„(..) zapadają się w przeźroczyści,
którą masz za mech, igliwie, gnój, próchnicę.” (A, s. 5)

Pojawiają się też inne niepokojące frazy:

„z głową coraz bliżej ziemi aż poznasz, że gra tutaj toczy się na śmierć” (A, s. 5)

Albedo, białość, jasność, chwieje się i rozpada. W trzecim wierszu pojawia się już nigredo, świat zapada się w otchłań, melancholię, ludzie stykają się z cieniem i zamętem, pierwotnym chaosem. Stare ulega zniszczeniu i rozpadowi:

„już czas na nas. Jesteśmy wolni, smutni i prawie dorośli do pierwszej
śmierci” (A, s. 7).

– pisze Wiśniewski w utworze *Nigredo*. Warszawa. *Księga Wyjścia*. Zaczyna się proces przemiany.

W kolejnych wierszach narastają niepokojące obrazy. Poeta konsekwentnie buduje świat, w którym kluczową rolę odgrywają „męskie”, „ciemne” kategorie: wojna, polowanie, przelewana krew. Prozaiczne czynności przypominają działania militarne. Nawet w utworze z pozoru odmiennym, o spokojniejszym rytmie, *Jeszcze mniejsza dziewczynka ściąga przez ramię przerzutnia kończy się zaskakującym epitetem*: „naciskałem spust// aparatu” (A, s. 13). W niektórych utworach nawet tytuły niosą niepokojące obrazy: „Ktoś z przydomkiem Szakal (..) planuje odwrót” (A, s. 12), „Abel (..) mówi do brata: zabij mnie glino” (A, s. 8). Ciało w szczególności nabiera groźnego charakteru – metaforyka oraz porównania podkreślające ten jego aspekt są obecne w wielu wierszach: „dłonie jak kolonialne korpusy karne” (A, s. 12), „nakarmię moim ciałem miasto” (A, s. 14), „przyszyły do ofiarnego biurka spinkami wpiętymi w nadgarstki” (A, s. 15), „miałem być twoją torbielką, wyciętą spod piersi” (A, s. 16), „otwierały się ściany naczyń z lekkiego kruszywa” (A, s. 21), „poletka kości” (A, s. 22), „wnętrzości nie układały się w żadną wróżbę”, „nocą ziemia pęka jak skóra na dłoniach starca” (A, s. 34). Czytając kolejne wiersze wędrujemy przez świat dotknięty chorobą, martwicą, przez rzeczywistość pełną okrucieństw, walk, płonąca i rozpadająca się. I nieważne, czy dzieje się to w Breslau, czy w Warszawie, czy ma to miejsce w Karkonoszach, czy też na Monte Alban w Meksyku, cały świat objęty jest gorączką, niepokojem. Czas nie ma tu aż takiego znaczenia – wiele wierszy skupia

⁸ Ibidem, s. 266.

się wokół tematu II wojny światowej, ale w innych wędrujemy poprzez wielość czasów i miejsc, co pozwala nam dotrzeć zarówno do okresu rozkwitu indiańskich kultur, jak i do dni całkowicie współczesnych. Momentami pobrzmiewa bełkotliwy język kultury popularnej, cytowane są tytuły z filmów (*Zabij mnie gline, Armageddon*).

Albedo pojawia się w zbiorze trzykrotnie. Po raz drugi w wierszu *Albedo II. Tarot z jokerami*. Czy jest to jednak „wyłonienie się na powierzchnię”, czy od tego momentu możemy się spodziewać korzystniejszego obrotu zdarzeń? Trudno rozstrzygnąć – wprawdzie „przejaśnia się pusty obtok”, „pękają piramidy pełne snu”, ale „w oku kiełkuje bielmo” (A, s. 23), a więc coś, co utrudnia widzenie. Bardziej prawdopodobne jest, iż w tym wypadku albedo oznacza tylko biel i zimno, nie zaś równowagę. Proces alchemiczny odwołuje się między innymi do żywiołów, ich cech i kojarzonych z nimi kolorów. Jedną z istotnych dla niego barw stanowi biel, a cechą jej odpowiadającą jest zimno.

Pofaziealbedo następujefazarubedo, czerwień, która pojawia się, gdynascenęwkracza Gauleiter Hanke (*Rubedo. Breslau. Wiosna Gaulaitera*). Najpierw przedstawiony jest surrealistyczny obraz – larwy termitów drążące aorty pod polami minowymi. Aorta, element układu krwionośnego, symbolizuje ogromną ilość krwi, która została przelana i wsiąkła w ziemię. W następnych wersach pojawia się kolejna „czerwona” metafora:

„miasto pije

beziemienną hemoglobinę z rozstępów cieszności” (A, s. 29)

Beziemienna hemoglobina to metonimiczne wyrażenie, za którym skrywa się obraz zalegającego wokół Wrocławia i w samym mieście pola trupów oraz rozlanej krwi, bezosobowej, niemożliwej do zidentyfikowania, podobnie jak nie da się ustalić tożsamości jej właścicieli. Rubedo oznacza zwiędzenie dzieła – i faktycznie – mordercze walki o Wrocław u kresu wojny można w pewnym sensie uznać, podobnie jak zniszczenie Warszawy, za finalizację dzieła destrukcji. Rubedo, według Junga⁹, prowadzi do zjednoczenia świadomości z nieświadomością, powstania nowej osobowości i nieporównywalnej z niczym wolności. W kontekście wiersza Wiśniewskiego wspomniany motyw wydaje się niejednoznaczny – czy chodzi o ucieczkę *Gauleitera* Hankego, który „przewidział wszystko tej wiosny”? Motyw zniknięcia zbrodniarza nie pojawia się jednak w wierszu i możemy tylko spekulować na ten temat. Przemiana świadomości po doświadczeniu tak okrutnego terroru i walk jest z pewnością nieunikniona czy prowadzi jednak do wolności czy raczej w ciemność, z powrotem w kierunku nigredo? A może to nadchodząca wolność, zapowiedź zakończenia wojny przebłyskują w tym utworze?

Wybór wierszy nie nosi jednak tytułu *Rubedo* tylko *Albedo* – zostajemy zawieszani w pośrednim stanie, momencie równowagi, w którym zintegrowana świadomość przeciwstawia się nieświadomości. Albedo jednak to nie tylko termin alchemiczny, ale również pojęcie naukowe, geograficzne i astronomiczne. Jeżeli odwołamy się i do tego zakresu znaczeń, pojawi się nowy trop. Tak rozumiane albedo oznacza bowiem odbijalność. Odbijalność czego? – moglibyśmy zapytać. Światła? Ale w tej rzeczywistości nie ma światła – snują się tyl-

⁹ Ibidem, s. 266.

ko mgły. Jeżeli się już gdzieś się ono pojawia, to „dołem pełźnie (...) brunatne (...) gęste jak it” (A, s. 22). W każdym wypadku musimy oceniać indywidualnie, w jakim stopniu słowa użyte w konkretnym wierszu absorbują sens, zaciemniają go, jak bardzo odbijają fizyczną rzeczywistość, a na ile poza nią wykraczają. Odbijalność „zależy od zagadnienia” – pozwolę sobie na taką metaforyczną formułę – gdyż to, co ciemne więcej absorbuje niż odbija. Zależy również od kąta, pod którym trzyma przedmiot ten, kto pragnie go ujrzeć naświetlonym. Kiedy zmienia się kąt nachylenia, zmienia się także odbicie samego przedmiotu. Ważną w tym kontekście kategorią jest też lustro – przyrząd do tworzenia niedokładnych kopii. Choć lustrzanym odbiciom można się wymknąć („już czas wyprowadzić się z luster wzdłuż alchemicznych ścieżek” (A,s.7), owocuje to tylko przejściem do krainy jeszcze bardziej skomplikowanych majaków. Znaczenia, które odbijają się w nich, wracają do nas przekrzywione, zniekształcone.

W kończącym zbiór wierszu *Albedo III. Avatar* nie ma jasności ani równowagi, jest tylko zdeformowane odbicie potwornego świata i strasliwego miejsca, Plötzensee, gdzie już w okresie cesarstwa i Republiki Weimarskiej w lokalnym więzieniu wykonywano wyroki śmierci, natomiast w latach 1933–1945 stały się tu one zdarzeniami powszednimi. W Plötzensee stracono wówczas około 3 tysięcy osób, które z różnych powodów stawiały opór reżimowi nazistowskiemu. W miejscu kaźni do dziś stoi gilotyna i dźwigar T z osmionoma hakami rzeźnickimi, narzędzia używane podczas egzekucji. Kluczowy dla interpretacji tego wiersza jest, moim zdaniem, ostatni wers:

„z dymiących pól nadchodziły
nowe wcielenia.” (A, s. 37).

Nowe wcielenia morderców czy też pomordowanych? Raczej tych drugich – awatara to w hinduizmie inkarnacja bóstwa, które zstępuje na ziemię w postaci śmiertelnej, by zaprowadzić ład.

Zbiór wierszy Radosława Wiśniewskiego to niezwykle ciekawe, choć równocześnie bardzo hermetyczne dzieło. Kłopotliwą dla czytelnika sprawą jest wewnętrzna aporia tekstów; opór, jaki stawiają, odsyłając odbiorcę do zespołu intertekstów i zmuszając do samodzielnych poszukiwań. Zrozumienie tych utworów bez rozległej wiedzy historycznej zdaje się trudne, jeśli w ogóle możliwe. Pomimo tego, nawet nieczytelne, wiersze Wiśniewskiego zachwycają. Obcowaniu z nimi towarzyszy – posłużę się tu terminem Barthesa – radość czytania (*joissance du texte*), wynikająca z różnorodności języka, bogactwa metafor i obrazów, mających wręcz synestezyjny charakter oraz ze zdolności tej poezji do inspirowania swobodnej gry wyobraźni.



Mariusz Gutowski