

Cztery szkice o wierszach Piotra Mitznera

1. Pęd

„Bardzo szybkie posuwanie się naprzód, pędzenie, szybki bieg, lot, szybka jazda, bardzo szybki ruch, obrót, funkcjonowanie czego: rozmach, rozpęd, impet” (Słownik Doroszewskiego).

„Zanim i
na krzyż
na latarnię
na strych

na pierwszą stronę
Na krzyku rozpięty Bóg
Za nim
zanim”¹.

Tempo pierwszej częstce nadają krótkie wersy i tok jambiczny. Narzucone jest od początku. Mówiąc, nie respektują przerytnei, akcentują „i” w klauzuli pierwszego wersu. Dopiero wersy piąty i szósty osłabiają tempo, spowalniają, jakbyśmy przechodzili z poezji do prozy. Zakończenie szóstego wersu: „Na krzyku rozpięty Bóg”, z mocnym akcentem na słowo „Bóg” w klauzuli, pozwala przejść do kontrastu sensów i intonacji w dwóch ostatnich wersach. „Za nim”! z domyślnym wykrzyknikiem przechodzi w „zanim”... z domyślnym trzykropkiem.

Wiersze Piotra Mitznera, jak większość dobrych wierszy, wymagają głośnego odczytania. Ten jest krótki i niejednoznaczny. To wzywanie do pogoni – prawdopodobnie przez jednego z jej uczestników lub postronnych podżegaczy. Gonionym jest ktoś, komu grozi się śmiercią przez powieszenie, także ukrzyżowaniem, a śmierć ta będzie sensacją na pierwszych stronach gazet. Ofiara ucieka, myśląc pogoń („na krzyż”), chowając się lub chcąc się schować („na strych”). Tam też się nie uratuje. A koncept oparty na paronomazji, podobieństwie dźwiękowym słów „krzyż” i „krzyk” – to wskazanie, iż krzyk judzącego prowodyra pogoni „krzyżuje” także na powrót Jezusa. Finałowa gra słów: „za nim” – „zanim” (pisane raz łącznie, a raz rozdzielnie) to wezwanie do pogoni i ostrzeżenie... Przed czym? Pewnie przed karą, a w każdym razie przed jakimś dotkliwym skutkiem czynu. Ostatnie słowo, ostatni zarazem wers należeć może do tego samego,

¹ P. Mitzner, *Pogoń* [w:] idem, *Dom pod świadomością*, Warszawa 2007, s. 16.

co wcześniej podmiotu (wtedy domyślne mogłoby być na przykład rozwinięciem: „zanim uciekniesz”), albo należy do instancji autorskiej i jest ostrzeżeniem skierowanym do goniących oraz judzących: „zanim spotka was kara”.

(Inna interpretacja tego samego, religijna: On to Bóg, Chrystus, który jako ideał uymyka nam – ucieka przed nami i jednocześnie nas goni. Gonimy Go, ale także przed nim uciekamy, a z a n i m zapadnie klamka – lepiej chyba w tej parafrazie powiedzieć „zapadnie klamka” niż „nastąpi śmierć” – trzeba tę pogoń zakończyć, zostać uchwyconym lub uchwycić, osiągnąć cel).

Wszystko to zostaje powiedziane z maksymalną ekonomią słów i tropów. Jest wyrażenie z r o b i o n e, przemyślane. Grafia tego wiersza, odstępy między częstkami wyznaczające rytm ucieczki i pogoni, stanowi wskazówkę dla deklamacji (także dla wyobrażenia deklamacji dopełniającej się przy cichej lekturze).

Pęd w tym wierszu to pęd pogoni i pęd ucieczki. Podmiot nie jest tożsamy z wewnętrznym autorem. Przesycają ten tekst okrucieństwo i strach. Dla ściganego i dla czytelnika jest to pęd wymuszony.

Ale pęd może też być przyjemny. Siedzimy w pospiesznym pociągu przy oknie z książką na kolanach. A może bez książki, nie jest to jasne. Wiersz *Przedział* z tomu *Dom pod świadomością*:

„załamany róg nieba
zakreślenia lasu
zaśliniony kraj pola
tłuste plamy
prześwielone
i po kawie
na stawie
bure
ślady czytania

w mgnieniu pospiesznego okna².

Widok z okna pospiesznego pociągu i lektura – nakładają się na siebie. W rezultacie jest to lektura przelatującego pejzażu. „Załamany róg”, „zakreślenia”, „zaśliniony kraj” (skraj), „tłuste plamy (...) po kawie (...) bure ślady czytania” – jest to obcowanie z książką, którego nie poleca się bywalcom bibliotek ani pożyczającym książki od przyjaciół. Owa analogia nie pozwala na czerpanie przyjemności z widoku za oknem. Przelatujący pejzaż jest przez nią dewastowany. A może to analogia jest zła, gdyż należałoby porównać szukać raczej w sztuce filmowej. Stary obraz księgi natury, statycznej, wymagający aktywności od jej czytelnika – wydaje się nie na miejscu.

² Idem, *Przedział* [w:] idem, *Dom pod świadomością*, op. cit., s. 10.

*

Pęd może być horyzontalny, lecz może być też wertykalny. Może to być wzlot (którego trudno szukać w wierszach Mitznera), ale i spadanie, stale grożące człowiekowi poddanemu ziemskiej grawitacji. Oto jeszcze jeden utwór z tomu *Dom pod świadomością* – *Seans sen*:

„czepiam się skał ze twarde
czepiam się ścian ze zimne
gałęzi drapiących
rąk nieczystych
czepiam się żeby nie spaść”³.

Może to być zapis rzeczywistego koszmarnego snu: gdzieś się wspinam, nie bardzo wiadomo po czym, po czymś twardym jak skała, gładkim i zimnym jak ściana. W strachu przed upadkiem (po wersji „rąk nieczystych”) – budzę się. Sen się urywa. Senny mechanizm uobecniany jest przez elipsę, niedopełnianie zdań.

Można jednak ten wiersz czytać inaczej, elipsy dopełnić zgodnie z gramatyczną intencją: „Czepiam się skał”, dlatego że są twarde, ścian, dlatego że są zimne, gałęzi, dlatego że drapią” – i może: rąk, dlatego że są brudne, nieczyste, lepią się i przez to łatwiej je uchwycić. Czepiam się ich po to, żeby nie spaść. W tej drugiej lekturze nie sen jest przedmiotem utworu, ale świadoma refleksja, obrazowo wyrażona. Dwa te odczytania mogą współegzystować. Znaczą bowiem: wybrałem zapewne to, co trudniejsze (jeśli to jawa), albo – w drugiej interpretacji – przez trudniejsze zostałem wybrany (jeżeli to sen). Twarda skała się nie skruszy, ściany są też mocne i zimne, gałęzie drapią, dlatego że mają kolce czy inne chropowatości i nie wymkną się z dłoni. A „ręce nieczyste” oznaczają, że każda ręka, której mogę się uczepić, jest dobra, bo pomocna (choć narażam się, być może, na oskarżenie o oportunizm).

Tytuł tomu *Dom pod świadomością* odsyła do podświadomości, do tego, co jest moją prawdą psychiczną, tłumioną w życiu codziennym, na jawie. Ale można także owo „pod” w tytule rozumieć jako wprowadzenie godła, tak jak były godła rzemiosł, gospód i domów: „Dom pod trzema truflami”, „Gospoda pod gęsią nóżką”, „Apteka pod orłem”. Godłem, o którym mowa w tym tomie wierszy, jest świadomość. Konieczna, by nie upaść na jawie. Ona patronuje, ją wybieram – przeciw nieświadomemu, rzeczywistość – przeciw urojeniom.

W tym i innych wierszach Piotra Mitznera współegzystują – demonstracyjnie – dyscyplina i rozchwianie. Świadomość i nieświadomość. Racjonalne i irracjonalne. Rozum i wiara. Obraz podporządkowujący sobie rytm – i rytmy wprawiające obrazy w ruch. Pęd niszczy przestrzeń, którą trzeba wciąż naprawiać, remontować, a jest to przestrzeń kultury – domu, książki, epoki, wiersza. (Piotr Mitzner bierze udział w takich remontach na innych licznych polach swojej działalności, nie lubi destrukcji). Ale może to pęd właśnie jest zasadą tej poezji?

³ Idem, *Seans sen* [w:] idem, *Dom pod świadomością*, op. cit., s. 14.

2. Intermezzo

Efektownie byłoby nasilać w tym szkicu pęd, zwiększać szybkość, dobrać dalsze przykłady. Stopniować lęk, strach, przerażenie. Ale tak nie będzie. Wiersze Piotra Mitznera obok tonacji *serio*, i to bardzo *serio*, mają też inną, żartobliwą tonację *buffo*. Wprowadzają ją często gry słów, a jeszcze częściej anegdoty czy kawały, nieraz połączone z pastiszem (prawie wcale z parodią). Piotr Mitzner gospodaruje owymi wesołymi tonacjami w kolejnych księżkach poetyckich.

W *Domu pod świadomością* też są one obecne. Na przykład urywek rozmowy – *Siedzą baby na cmentarzu*:

„Zimowa
rozmowa
wdów
na Powązkach:
– ja mojego solę
– ja mojego tylko omiatam
sól mu szkodzi”⁴.

Takie dowcipy (chciałoby się powiedzieć „zanoty”) są wzięte (formalnie) jakby wprost od Białośzewskiego, choć treści biorą się zapewne z własnych spostrzeżeń autora.

Są i inne zabawy słowami, jak ta o spokrewnieniach poprzez słowo „pędzi”. Pochodzi ona z wiersza *Inicjacja*; ma ta inicjacja smętny finał, który obrazuje wtrącona historyjka o młynarzu:

„wiatr pędzi liście w alei
a wiatrak
pędzi życie
młynarza
młynarz
nalewkę na pestkach”⁵.

Pęd został obłaskawiony, by tak rzec, lingwistycznie. Nie niszczy przestrzeni ani zewnętrznej, ani mentalnej, przeniesiony został do przestrzeni wiersza, w niej rozbrojony. Można go tak w miarę łatwo obłaskawić, jeśli jest się poetą wystarczająco zdolnym i pomysłowym. Nie należy więc brać wszystkiego nazbyt poważnie, także rzeczownika „pęd”, czasownika „pędzi”. Solenność operacji lingwistycznych, do jakiej czytelnicy polskiej poezji zdołali przywyknąć, ustępuje tu często dawnym i sprawdzonym żartobliwym zastosowaniom tych operacji przez satyryków i humorystów. To, co zagadkowe, może wskazywać na ciemną stronę bytu, na nieznaną, na nienazywalną. Ale zagadki bywają też tylko formą dowcipu. Dowcipów także nie można objaśniać, tłumaczyć – wtedy się je morduje. Ani tajemnic bytu, ani dowcipów, ani snów.

⁴ Idem, *Siedzą baby na cmentarzu* [w:] idem, *Dom pod świadomością*, op. cit., s. 11.

⁵ Idem, *Inicjacja* [w:] idem, *Dom pod świadomością*, op. cit., s. 45–46.

I otrzymujemy dziwną końcową dyrektywę:

„nie krępować bydła
nie myć owoców
ze snu

o owocach”⁶.

Powaga przechodzi w niepowęgę i odwrotnie. Sen i jawa są ze sobą zmieszane. Racjonalna twórczość człowieka może dać złe owoce, z potworów snu może się wziąć coś dobrego (choćby dobry poemat czy obraz). Życie płynie swoją koleją, nie musi być i przeważnie nie jest koszmarem. Składa się z wielu radostek. Lecz z samych anegdotek nie można ułożyć prawdy, zapisać nimi losu.

*

Powiedzonka, przysłowia, ich kulturowe pokłady są przez Mitznera eksploatowane na różne sposoby. Czytam *Siedzą baby na cmentarzu* i od razu dopowiadam sobie trawestowany tekst dziecięcej wyliczniki: „Siedzi baba na cmentarzu, trzyma nogi w kałamarnu, przyszedł duch, babę buch, baba fik, a duch znikł”. Było to zabawne. Nikt z nas nie mógł przypuścić, że byle wierszyk wpływa na światopogląd. Ale nasze światopoglądy (osobiste) lepimy z takich różnych kosteczek. Z przysłów, które podlegają parafrazom: „gdzie raki zimują” przekształcone zostaje na „gdzie zmarli zimują” i to prowadzi do rzeczywistych śmierci w wierszu *Znaki* z tomu *Kropka*⁷. Pytanie: „gdzie zmarli zimują”? – to nie tylko gra przysłowiem, lecz także sugestia, że oni są gdzieś, z innej strony... W różnych wierszach z tego tomiku można podobne sugestie odnaleźć. Ciało i dusza w człowieku – zgodnie z intuicją wielu ludów – rozłączają się długo, nie od razu z ustaniem czynności mózgu. Ta intuicja, owo przekonanie rzutuje na inne dziedziny, także na twórczość poety. Dwie strefy, pomiędzy którymi sytuuje się pisanie, można by też określić jako duszę i ciało rządzące psychiką. Mitzner poeta rozdziela je: myśli są osobno, ciało osobno. Jest to ironiczne potwierdzenie dwoistości człowieka. Kieruje swoje słowa do chowanego nieboszczyka, ale i do siebie, i do nas:

„zanim się rozgościsz
w samotności
zanim złożysz kości
osobno a osobno
myśli
posłuchaj jak
deskami
stuka wiatr”⁸.

⁶ Idem, *Niewidy*, Warszawa 2009, s. 10.

⁷ Idem, *Znaki* [w:] idem, *Kropka*, Warszawa 2011, s. 32.

⁸ Idem, *Wólka* [w:] idem, *Kropka*, op. cit., s. 10.

Stojący nad grobem mówcy „rzucają słowa w dół // martwy milczy / wzwyż” w innym wierszu *Góra – dół* powiedziane zostaje, że „połączenie ziemi z niebem / nadal nie może być zrealizowane / bo uszkodzenie nastąpiło poza / naszymi plecami”. W tej informacji słychać głos pani z telefonicznej centrali.

3. Pisane na wodzie

Wiersz *Na wodzie* zamyka tom *Kropka*, stanowi zapowiadany przez jego tytuł znak interpunkcyjny.

„Na wodzie
piszę
stawiam kropkę

na wodzie
piszę
przekreślam

aż po szlam”⁹.

Pisanie na wodzie, podobnie jak pisanie palcem na ziemi, jest nietrwale, jeśli nie pozorne.

Kropka – znak interpunkcyjny w zdaniu trybu oznajmującego – potwierdza, jak potwierdza słowo „amen”. Kropka na wodzie jednak znika. Zapisana w wierszu – pozostaje. Przekreślanie wiersza pisanego na wodzie nie ma sensu, bo wiersz ten i tak od razu się rozpułnie¹⁰. Pochłonie go woda, która w tym tomie jest pożądana jako synonim czystości i synonim życia.

Piszący chce jednak ten „pisany na wodzie” wiersz naprawdę przekreślić, utwierdzając tym jego bytowość, nawet gdyby miał to być gest wyłącznie magiczny. „Przekreślam // aż po szlam”. Może to znaczyć: obniżam to, co napisałem, nadmierny patos, powagę, pychę słów, spycham mój wiersz do końcowej jednowersowej całości – „aż po szlam”. Chcąc go przekreślić, dociera aż do dna, do szlamu. Ale i wtedy przekreślenie się nie udaje, dukt przekreślenia (rowek w szlamie) znika. Pozostaje tedy niejasny (jak wyrocznia starożytna) morał: wobec tego, co napisałem na wodzie (i zapewne tylko tego) nie jestem suwerenny, nie daję się to wymazać czy skreślić.

Pozostańmy przy temacie wody. Oto wody jeziora:

„Jezioro z ołowiu
tłumi każdą falę
każdą myśl o fali

⁹ Idem, *Na wodzie* [w:] idem, *Kropka*, op. cit., s. 90.

¹⁰ W tym samym tomie w wierszu *Purgatorio* czytamy: „Wypierz ten zeszyt / masz szansę // nazwy nie mają szans / gesty nie mają szans / litery znikają // kleksy zostają”. Słowo „wypierz” brzmi mocno. Kategorycznie. W następnej całości już nie woda oczyszcza, ale światło „prześwieśla to / co tak długo / zamazywałem / w słowo / i zostaje”. Wyprany i prześwieślony wiersz ginie tedy, ustępując miejsca temu, co od niego wyższe – w sferze niekoniecznie życia praktycznego, ale w sferze symbolicznej na pewno. I to jest bardzo ważne w metapoetyckiej, autotematycznej warstwie utworu, a także w całym systemie wartości wyrażonym w tej poezji – panującym (tak!) w jej świecie poetyckim.

ten wers jest śladem bobra
bóbr płynie teraz przez jezioro
Głębokie

rozcina wody
i zszywa
rozcina
i zszywa"¹¹.

Obserwacja jeziora zaczyna się od metafory „jezioro z łoświu”. Chodzi tu o kolor wody, ciemnoszarej jak łośw, także o ciężar, ale to na drugim planie. Nie jest tu ekspozowany ciężar metalu, lecz „ciężka” barwa wody w bezruchu. łośw, a raczej łoświanosc jeziora „łtumi każdą falę”. Wszystko do tego miejsca dotyczy w utworze jeziora, czegoś więc, co jest na zewnątrz poznającego „ja”. W następnym wersie („każdą myśl o fali”) – wchodzimy w inną dziedzinę, w myśl i wyobraźnię patrzącego podmiotu. Gramatyczny czas terażniejszy (czas obserwacji i narracji jednocześnie) otwiera się na to, co będzie, bo „myśl o fali” odnosi się do czasu przyszłego. Przyjdzie wiatr i wzburzy wody jeziora. Ale nie jest tak, poruszenie dokonuje się w mniejszej skali, bo tylko w tej skali może (chce?) działać piszący ten utwór. On wpierw patrzy, potem myśli, a na końcu pisze – w porządku logicznym, realnie robi to jednocześnie. Pisze – to domyślne – na papierze, zwykle pisze się na papierze, a także pisze na wodzie („ten wers jest śladem bobra”). Bóbr może należeć do planu obserwacji, ale nie musi. Może bowiem jawić się on w wyobraźni podmiotu, gdy płynie przez jezioro, które jest konkretnie nazwane („Głębokie”) – „rozcina wody / i zszywa / rozcina / i zszywa”¹². Piszący (ale wcześniej patrzący i myślący) ingeruje w widziany obraz nieruchomego jeziora. Jego ingerencja jednak nie powinna, nie może naruszać obrazu określonego w pierwszym wersie metaforą narzędnikową: „Jezioro z łoświu”.

Wierność widzianemu jest tu najważniejsza. I nigdzie indziej w tej poezji nie jest chyba mocniej i zarazem dyskretniej przedstawiona. Trzy dziedziny: rzeczywistości postrzeganej, myśli i zapisu jakby się rozpadły, rozlały. Chodzi o ich koherencję. Element pierwszy – rzeczywistość empiryczna istnieje niezależnie. Element drugi – myśl oznacza tu operacje pamięci i wyobraźni, tak logiczne, jak i moralne, więc i wartościowanie. Element trzeci – język buntuje się, wymyka piszącemu, chce autonomii, niezależności od rzeczywistości i od myśli. Także w wierszach Piotra Mitznera buntuje się, skłania do gier, do zabawy z nim. Do uznania jego przewagi i nad rzeczywistym, i nad myślą. Poeta rozcina wody i zszywa, rozcina je i zszywa. „Jezioro z łoświu” ma jednak zostać, także w wierszu, mimo tych wszystkich myślowych i pisarskich operacji – nieporuszone.

¹¹ Idem, *Jezioro* [w:] idem, *Podmiot domyślny*, Warszawa 2011, s. 14.

¹² Idem.

*

Woda pochłania, ale i unosi, nie jest przepaścią („Przepaść przepadła / przepaść wróci” – *W środku miasta, W oku kuku*, 56). W kamienicy stojącej „w środku miasta” woda jest domowa, przyjazna, tuż pod ręką, wystarczy odkręcić krany:

„w środku miasta
jest duch wody zimnej
i duch wody gorącej

i nie ma zgody
nad zlewem
kiedy ręka
chce rękę umyć

*

w środku
nagość moczy się w wannie
bez książek
bez notatek
bez plików
(...)
cicha winda
bezszelestna woda
(...)
promuje
na lepszy brzeg”¹⁵.

W higienicznej, pachnącej wannie nie ma szlamu. Jest bezpiecznie. Chyba że spiesząc do innych przyjemności, ktoś nie zakręci kurka i zaleje sąsiadom z dołu mieszkanie. Jest też groźna woda – powodziowa.

„Co tu jest ziemią
co jest wodą
co jest naporem
co przeszkodą?

Czemu tak
na wysokiej skarpie stać
tak oczami zaczepiać
powódź uwodzić
wyciągać wodę z wody?

¹⁵ Idem, *W środku miasta* [w:] idem, *W oku kuku*, Warszawa 2011, s. 56–57.

Ona uderzy
i pierwszy
z brzegu

znika"¹⁴.

Tu nie ma żartów. „Tak oczami zaczepiać / powódź uwodzić” – na nic się nie przyda. „Wyciągać wodę z wody” – też nie jest do śmiechu. Przeciwnie. Woda jest żywiołem (śmierci). Nie jest tutaj przyjazna, przyjazny jest ląd („na wysokiej skarpie stać”). Ale woda w czasie rzeczywistej dużej powodzi nie respektuje pogroźek lądu, wchłania, zabija. Powódź zalewa wielkie miasto, ale sama przez to się wyczerpuje. „Czy wiesz jak wielkie podbiłaś miasto / ile ulic / placów / klatek do wypełnienia // jakie czyhają piwnice? // rozplyniesz się w nim i wyschniesz”¹⁵ – czytamy w utworze *Dwie ody do wody* z tomu *W oku kuku*. Miasto w tym wierszu pognębiło powódź, samo jednak bywa męczące. Kojarzy się z wysychaniem, wyschnięciem, suszą.

Wody jeziora, wody myśli (psychiki) i wody pisanego (właśnie: pisanego) tekstu burzą się, przelewają, zbuntowane, nie chcą być posłuszne ani pomocne. Woda jednak ma moc oczyszczania tego, co zostało zatrute. A takiego oczyszczania podmiot tej liryki pragnie, będąc w stanie suszy, w brudnej wielkomięskiej mgłę. Przeczytajmy fragment poematu *Cztery potoki*:

„Miasta zderzają się w mgłę

przejęzyczenia
klątwy zaklęcia
słowa bawią się w nas
zakorkowana arteria
i bieleje kamień
który odrzucił
źle budujących

Spalone miejsca
zielone jest szare
niebieskie jest szare
wszystko wsiąka
w substancję szarą
jak zabity czas
który się rozkłada
i zatrzuwa nas

Klucz się przekreśli”¹⁶.

¹⁴ Idem, *Powódź* [w:] idem, *W oku kuku*, op. cit., s. 10.

¹⁵ Idem, *Dwie ody do wody* [w:] idem, *W oku kuku*, op. cit., s. 11.

¹⁶ Idem, *Cztery Potoki. Pierwszy* [w:] idem, *Podmiot domyslny*, op. cit., s. 72.

Czas, tak jak woda (i – dopowiedzmy – jak życie), musi płynąć, inaczej gnije, zetrzuwa, zmienia się w szlam. W substancję nieszlachetną, na poły płynną, zalegającą pomiędzy wodą a – przecież potężniejszą od niej – ziemią.

4. Ziemia

Płynąca woda jest nietrwała. Trwałym żywiołem jest ziemia. Ale i ona zawodzi. Oto wiersz zatytułowany *Na ziemię*.

„1.

Na nic tresura na nic
ziemia się trzęsie
zrzuca z grzbietu
tratuje

ze strachu zabija

2.

albo jako wyspa
usypana ze snów
żegluję przechyła
żongluję
oczami¹⁷.

„Na ziemię” – tak sformułowany tytuł odsyła do tradycji raczej lekkich wierszy. Fraszki Kochanowskiego (*Na lipę, Na fraszki, Na Barbarę*) czy koncepty Andrzeja Morsztyna (*Na klacz hiszpańską, Na panny*). Znając jednak poezję Piotra Mitznera, skłonni jesteśmy i w tym tytule dopatrywać się paru znaczeń. „Na ziemię” możemy więc zrozumieć jako część wyrażenia „spaść, zlecieć na ziemię”. I możemy także traktować te dwa znaczenia tytułu jako jednoczesne, nietworzące alternatywy. Piszę przeto wiersz o czymś i tytułuję go rzeczownikiem poprzedzonym przymkiem „na”, w ten sposób wyrażam władzę nad przedmiotem mojej wypowiedzi, władzę nad pisany tekst i przedstawianym w nim światem albo spadam na ziemię czy kładę się na niej, szukając w niej oparcia. Ale może być jeszcze inaczej. Słyszę, jak ktoś krzyczy: „na ziemię!”. Biorę to jako rozkaz: „padnij!”. Wykonuję go, bo wiem, że grozi mi niebezpieczeństwo. Boję się, przenika mnie strach. A może nie boję się, ale padam na ziemię z rozsządku. W ten sposób łatwiej ocaleję, mniejsze będę przedstawiał pole rażenia dla odłamków, dla pocisków. Taka jest koniunkcja generowana przez tytuł: pycha władcy i strach bezbronnego.

Pierwsza część tego wiersza mówi o zjawisku sejsmicznym, zwanym trzęsieniem ziemi. Wielu czytających doświadczyło go, choćby jeżdżąc latem (z biurem podróży albo zarobkowo) do krajów śródziemnomorskich. Porównuję tę ziemię trzęsącą się do zwierzęcia,

¹⁷ Idem, *Na ziemię* [w:] idem, *Podmiot domyślny*, op. cit., s. 52.

wyobrażam ją sobie jako ogromne zwierzę niepoddające się tresurze. Nakaz Pański z Księgi Genesis: „Czyńcie sobie ziemię poddaną” na nic się nie zda w czasie trzęsień ziemi. To nieposkromione zwierzę „zrzuca z grzbietu, tratuje”. Przyjmuję to, gdyż jest zgodne z celem i mechanizmem animacji. Ono tutaj oswaja i dodaje, trochę absurdalnie, otuchy. Tak jak możemy poskromić (wytresować) najgroźniejsze dla człowieka zwierzę, jest to tylko kwestia zdolności, umiejętności i czasu tresującego (tresera), tak też potrafimy wytresować i tę bestię, która „ze strachu zabija”. Co w tym wypadku znaczy: „ze strachu zabija”? Zwierzę-ziemia czuje strach? Czego może się lękać? Tego, że człowiek zniszczy jej kwitnącą życiem organiczną powierzchnię? Nie o to chodzi. Może nad tym wierszem wypada przejść do porządku. Może autorowi tak tylko się powiedziało?

Ale popatrzmy inaczej, od strony podmiotu, człowieka, który boi się realnego trzęsienia ziemi. Stara się więc ten lęk przewyciężyć poprzez poezję, korzystając z poetyckich tropów. Zjawiska sejsmiczne napawają go grozą, są potęgą obcą. Łatwiej mu będzie przyjąć, że to nie ziemia zabija, lecz zwierzę (ziemia-zwierzę). Na nie można przerzucić strach, a poprzez nie dopiero na Ziemię, która „ze strachu zabija”. Podmiot rozładowuje swoje przerażenie, projektuje na nią swój strach za pośrednictwem zwierzęcia.

Wszystko, co zostało zapisane w tej pierwszej części utworu, należy do jawy, dzieje się w moim umyśle. Piszę wiersz o wydarzeniu, którego doświadczyłem, i piszę go po to, by owo własne doświadczenie zrozumieć i móc pokierować swym dalszym postępowaniem.

Druga część wiersza mówi o czymś innym. Ziemia nie jest już zwierzęciem, lecz „wyspą usypaną ze snów”. Czy to znaczy, że została do onirycznej wyspy porównana? W jakiejś mierze tak, ale w niewielkiej. Mamy bowiem teraz do czynienia z metaforą nie tyle będącą ukrytym porównaniem, ile utożsamieniem obu składników: ziemia (Ziemia) jest usypana ze snów, zewnętrznych względem „ja”. Jestem na wyspie zrobionej – „usypanej” – z czegoś, co jest niematerialne, nietrwałe. Owa wyspa „żegluje, przechyla”. Te dwa czasowniki wyrażają ruchy łagodne, kojarzą się z żeglowaniem po spokojnym morzu. Ale tak jest tylko przez moment. Poprzez mimowolne skojarzenie (ale też przez świadomy zabieg paronomazji) „żegluje” zmienia się w „żongluje” i to żongluje oczami. Oczy wyspy-ziemi są ruchliwe, niespokojne, patologiczne (z wielokrotnione oczy stanowią charakterystyczny temat schizofrenicznego malarstwa), groźne. Nie mam już w takiej ziemi (Ziemi) oparcia. Komenda „na ziemię!” z pierwszej części utworu traci w tej sytuacji sens. Nie ma na co paść, nic nie uchroni. Jedyna nadzieja w pierwszym rozumieniu tytułu *Na ziemię*. Jako poeta jestem władcą słów, ich użyć, panem mojej poezji.

Jeszcze jeden cytat związany z tematem ziemi (*Ziemi*):

„Stado orłów nad Wyspą Dębów
orzechy spadające
w twarde szczęki ziemi
zbudził się las
i schrupał matą dziewczynkę
z jagodami”¹⁸.

¹⁸ Idem, *Stado orłów nad Wyspą Dębów* [w:] idem, *Myszoser*, Warszawa 2000, s. 21.

Tak mówi się do dziecka. Dziewczynka wie, że las jej nie schrupie. Ale „orzechy spadające w twarde szczęki ziemi” – przeczą naszej stereotypowej wizji rozmnażania się roślin. Otuchy dawanej przez rośliny, ład natury. Groza żywiołu ziemi trwa.

Utarte wyrażenia, przysłowia, cytaty, frazeologizmy (niosące różne znaczenia), baśniowe stylizacje – stwarzają dla poety pole dla jego działania. Aby działając, oddał przerażenie, lecz go nie unieważniał.

*

Refleksja metapoetycka okazuje się w tych wierszach konieczna. Nie jest ani czymś dodanym do przedstawienia, ani wybiciem. Nie jest także wyrazem przekonania, że wszystko jest fabułą, którą można dowolnie przekształcać. Nie, sen pozostaje snem, tekst tekstem, rzeczywistość empiryczna rzeczywistością empiryczną; zło to zło, a dobro to dobro. Zarazem jednak poczucie braku oparcia jawi się jako fundament poezji Piotra Mitznera.

Summary **Four Sketches on Piotr Mitzner's Poems**

The article demonstrates that the principle of poetic construction in four selected texts by Piotr Mitzner (*The Pursuit*, *Dream seance*, *Wólka*, *The Lake*, *Onto the Earth*) is the co-presence of a series of opposites: discipline and instability, consciousness and unconsciousness, the rational and the irrational, the real world and a dream, reason and faith. The reflection on poetry in these poems expresses a conviction that the reality is not a plot which could be freely changed. This belief remains valid in spite of linguistic polysemy and emotional vacuum.