

Krystyna Latawiec

Poetyckie portretowanie przodków, kobiet i ekscentryków

Utrzymany w konwencji snu lub niemego filmu poetycki obraz w wierszu *Pajak* (Cz 71) ma coś z pantomimy póż i gestów charakterystycznych dla egzystencji ludzkiej w ogóle. Twarz jej-jego, dwoistej, żeńsko-męskiej istoty osłonięta maską pudru, a sylwetka ubrana w kombinezon z czarnego jedwabiu i w rękawiczki, czy to dworskiego dandysa czy współczesnego kierowcy. Ekscentryczna postać przymierza przed lustrem kapelusze, nakłada peruki, opuszcza woalkę, mieni się zatem różnymi wizerunkami - ni to wicehrabiego z *Niebezpiecznych związków* Choderlos de Laclos, ni to dzisiejszego motocyklisty o włosach przyciętych na jeża. Nadto ma w sobie coś z kobiecej miękkości i kokieterii, bawiąc się z oglądającym tę scenę w chowanego. Zaś ten (widz) kołysze się „Niebezpiecznie wysoko, wcale tym nie zdziwiony,/ Że pod postacią pająka”.

Symboliczne sensory pająka to: twórcza zdolność tkającego swoją sieć, jego agresywność oraz sama pajęczyna jako spiralna forma mająca swoje centrum - wylicza Juan Eduardo Cirlot¹. Pominę agresywność, gdyż w cytowanym wierszu pajak, zawieszony ponad rozgrywającą się sceną, nie przejawia tego rodzaju aktywności, przeciwnie, jest biernym obserwatorem, świadomym nadto dziwności sytuacji. Skupia się na rejestrowaniu zjawisk, nie na ich komentowaniu czy wyjaśnianiu. Prócz niszczycielskiej mocy pajak wyraża też inwencję twórczą, w Indiach to Maja, odwiecznie tkająca woal iluzji. W przypadku poezji jest nim gobelin wyobraźni utkany z reminiscencji tego, co dawne i z odbieranych przez żywe zmysły wrażeń. Pajak snuje i pruje własną sieć, utrzymując w ten sposób w równowadze kosmos z jego zasadą nieprzerwanej inwersji, stąd ta podwójność płciowa jej-jego w cytowanym wyżej wierszu. Symbolizuje zmienność przejawów życia, czego wyrazem wielość kostiumów i rekwizytów, intensywnie obecnych, a zarazem oddalonych jak na

¹ J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 299-300.

niemy filmie bez napisów, które objaśniałyby akcję. Jedynie wyobraźnia jako psychiczna zdolność unaoczniania sfery przejawieniowej może choćby na chwilę wydobyć z niebytu minione formy istnienia. Nie jawią się one jako skończone całości, ale jak refleksy „na dnie posiwiałych luster”, w których odbija się materialny konkret rzeczy, ciał, strojów i gestów.

Wyobraźnię empatyczną trzeba odróżnić od fantazjowania, kreacyjnej skłonności do snucia obrazów odległych od potocznego doświadczenia. Pierwsza czerpie z realiów codzienności, druga od niej ucieka w krainy wymyślane. Poeta skupiony na *esse* nie ufa „złamanej metaforze / na trupio bladej kartce” (OCH 77), używa wyobraźni dla uchwycenia innych w ich bycie materialnym. Potrzebny mu jest konkret, który uszczegółowi egzystencję *Jedermann*a, zarysuje, choćby w skali mikro, jego indywidualność w natłoku ogólników. Szuka więc porozumienia ponad czasem z tymi, o których wielka historia zapomniała, a którzy pozostają na dnie pamięci oprawieni w ramę rodzinnej fotografii, anegdoty czy wspomnienia. Wyobraźnia Szubera nie pływa łodziami wikingów, ale niczym stół kuchenny pełna jest obierków jarzyn i owoców. Nie wabi ją egzotyka przygody, gdyż wychylona jest w stronę ludzkiej twarzy, w niej odnajduje uzasadnienie dla dość niepewnego przedsięwzięcia, jakim jest uprawianie poezji:

Patrząc w lustro czystej, białej kartki
Widziałem zawsze czyjaś, nigdy swoją, twarz.
Tylko poprzez innych mogłem zbliżyć się do siebie.
(OCH 80)

Wśród wielu znaczeń symbolicznych lustra jest i to, które wiąże je z wyobraźnią (lub świadomością) jako „zdolnością formalnego odwzorowywania przejawów świata widzialnego”². Dzięki tej dyspozycji poeta kieruje uwagę na twarze i rzeczy innych, oddalając zarazem pokusę analizowania stanów emocjonalnych. Podmiot jego wierszy kolekcjonuje detale, wydobywa z przedmiotów ich zmysłowo odczuwalną fakturę i konsystencję, a ludzkie wizerunki umieszcza w ramie zarysowanej mocną kreską poetyckiego nominalisty. Zbliża się przy tym do Eliotowskiej zasady „impersonality”³, ukrywając pierwiastek osobisty za galerią literackich portretów, kreślonych z pełnym czułości dystansem. Obserwuje uważnie

² Tamże, s. 237.

³ Zob. A. van Nieuwerkerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998, s. 304.

teraźniejszość, z której wydobywa chwile, nierzadko zwyczajne, jak choćby wychodzenie ludzi ze sklepu czy gra w szachy. Przeszłość widzi jako wciąż obecną w pozólkłych fotografiach i na pocztówkach, także w rodzinnych paradygmatach. Nie zawłaszcza jednak opisywanych zjawisk, kontemplując je raczej w ich różnorodności, zmienności i trwaniu. I nie o zaskakujący paradoks tu chodzi, a o przeświadczenie, że tak właśnie przejawia się widzialny świat, podlegając przemijaniu i utrwalając się zarazem w wyobraźni niczym w posiwiałym „lustrze pamięci”. Metafora ta obejmuje swym zasięgiem nie tylko pamięć indywidualną w psychologicznym znaczeniu. W omawianej tu poezji pamięć to raczej świadomość więzi z tym, co niedostępne bezpośredniemu poznaniu, a co można uobecnić w chwili medytacji nad przemijaniem. Aby tak się stało, należy przywrócić osobom i rzeczom ich widzialną postać, nietrwałą i migotliwą jak lustrzane odbicia. Z takich zwierciadlanych refleksów składa się poetyckie uniwersum postaci kreowanych przez Janusza Szubera.

„W wiecznym teraz bez wschodów i zachodów słońca” (*Tu i tam*, LT 106) znajdują się przodkowie, bliscy i dalsi krewni, domowe krawczynie, klezmerzy, Szejkwowaci żołnierze, uczennice sfotografowane przez Eliasza Puretza w roku 1902, Nikifor, sklepikarz Wasyl Czurma, koledzy i dziewczyny z czasów młodości, żeby wymienić kilka przykładów poetyckiego zatrzymania czasu. Wypełniają oni byt swą intensywną obecnością, nawet jeśli tylko chwilową, utrwaloną na fotografii czy też zatrzymaną we wspomnieniu z dzieciństwa. Tworzą rodzaj prywatnej mitologii z jej poszczególnymi działami jak rodzinna genealogia, galicyjska atmosfera *Austrii felix*, obyczaje i ceremonie *homo ritualis*. Syntetyczne narracje wymierzone są przeciw Nicości, a instrumentem przeciwdziałania rozpadowi jest język z jego gramatyką zaimków dzierżawczych i powinowactw słownych. One pozwalają wpisać własny los w ciąg istnień minionych, jak w wierszu o prababce Klarze urodzonej „Z prawego łoża, z łona szlacheckiego, / Ach te łona na łożach z liści szeleszczących” (OCH 37). I dalej wyznanie, że z prawideł gramatyki pochodzi „konieczny argument”, gdyż ciało to zaledwie ubranie na czas życia, podczas gdy doznanie zapisane w języku ma szansę przetrwać dłużej. Dlatego portretowanie ludzi w otoczeniu strojów i przedmiotów, na scenie ich powszednich obyczajów jest próbą wyjścia poza anatomie egzystencji z właściwą jej przygodnością, aby w wysiłku wyobraźni empatycznej uchwycić coś istotnego, wręcz esencjalnego.

Ciekawie przedstawiają się w poezji Szubera wizerunki kobiet z ich zamięłowaniem do światowych manier i z emancypacyjnymi ambicjami. Ciotka R. prowokowała stateczne i otyłe małomiasteczkowe panie, gdy latem 1939 roku mawiała: „Śmierci się dam, ale starości nigdy” (*Paradygmaty rodzinne*, LT 13). Jej atrybuty to żorzety, jedwabie i wieczna ondulacja, elegancji dopełniały francuskie czółenka i torebka z węzowej skórki. Tak zarysowany portret tym mocniej kontrastuje z jej obrazem w sowieckim Lwowie, gdy zwiędła i bez makijażu, otulona jesionką, w chustce na głowie, powtarzała z uporem, że syn i mąż wrócą, „bo przecież dwaj oficerowie rezerwy/ Nie mogą tak przepaść bez śladu” (LT 14). Historia polityczna XX wieku przełamała wespół prywatne dzieje bohaterki, radykalnie oddzieliła przedwojenny, letni czas znaczony bukietami centurii, wrzosem, dalią i szałwią od zimnego pokoju we Lwowie. Złamany los był też udziałem innej ciotki, Ireny, jednodniowej księżnej, która bez wiedzy rodziców poślubiła w 1915 roku oficera armii Brusilowa. Za poryw młodzieńczej namiętności zapłaciła tułaczką po Rosji, rodząc i grzebiąc dzieci, a po przegranej białych w wojnie domowej trudem życia codziennego na emigracji w pobliskim kraju. Tam jej mąż został rozstrzelany natychmiast po wkroczeniu Armii Czerwonej. W poszczególnych narracjach historia nabiera wymiaru konkretnego, jej ostrze uderza w ludzi bliskich, ukazanych najpierw w przyjaznym otoczeniu, potem wrzuconych w wir dwudziestowiecznych dziejów, bezwzględnie niszczących pojedyncze istnienia. Ślady po nich zachowały się jedynie w rodzinnych przekazach, pieczołowicie utrwalanych w pamięci wbrew heraklitejskiej zmienności.

W takich przypadkach z pomocą przychodzi Parmenides z jego filozofią jedności bytu, także „nieruchoma strzała eleatów” z wiersza *Alfabet kamieni* (OCH 30), który na prawach *pars pro toto* przywołuje świat galicyjskich Żydów sprzed wojny. Rozmawiający z czaplami i czarnym bocianem Mosze Tieger przyleciał na skrzydłach tałesu ze spalonej synagogi. Na wypalonej ziemi, gdzie „uduszone toboły” i „rozstrzelane walizki” już tylko kamienie odbijają w ciszy stary alfabet obecnej tam kiedyś kultury. Po tatarskich i germańskich strzałach, siejących zniszczenie, nadszedł może czas na strzałę eleatów, która zatrzyma w pamięci choćby tylko fragmenty przeszłości. Jednak nie tej historycznej, ale czysto ludzkiej z jej materialnym ciężarem (toboły, walizy), tak różnym od „nieznośnej lekkości bytu”.

Jeszcze głębiej w przeszłość sięga poeta w *Notatkach o pannie Teodozji D. (1848-1941)*, kreśląc postać kościstej kobiety, której surowe i zdyscyplinowane życie wyraźnie kontrastowało z „jurnymi skandalami siostrzeńców” (LT 17). Wierzyła w habsburski ład, założyła instytut dla dziewcząt, doceniony przez c.k. monarchię. Szorstka sylwetka panny Teodozji nie budzi estetycznego zachwytu, ale zasługuje na szacunek. Zmagiała się z problemami rodzinnymi (siostra morfinistka, samobójstwo brata), narzucała sobie żelazną dyscyplinę pracy, powściągała nazbyt łatwe sentymenty: „jej listy są rzeczowe/ oschłe nawet te/ do najbliższych” (LT 16). Jak przystało na kobietę dzielną, pełniła rolę głowy rodziny po przedwczesnej śmierci rodziców. W niepewny świat emocji wprowadzała porządek na miarę własnych możliwości, oddając się systematycznej i żmudnej pracy. Żadnych efektownych epizodów w tym zwykłym życiu eks-ziemianki, przywilej ekstrawagancji przysługiwał ekscentrykom, nie „starym pannom”. Jednak to jej syntetycznie ujęta biografia okazuje się tak istotnym filarem habsburskiego ładu, staroświeckiego, raczej nudnego, a przecież dającego poczucie bezpieczeństwa.

Zakorzeniu w doczesnym bytowaniu sprzyjają powtarzalne czynności podniesione przez Szubera do rangi domowych ceremonii. Zatem sobotnie szorowanie schodów relacjonuje jako zajęcie całkowicie absorbujące kobietę z warkoczem upiętym w ciężkie gniazdo. Oddana jest swojej pracy zupełnie, „jakby od niej / Zależało czy następny dzień, w zgodzie / Z trzecim przykazaniem, będziemy / Jako święty święcić” (*Trzecie przykazanie*, LT 22). Skupienie na działaniu jest gwarancją stabilności, porządku następstw dni powszednich i świątecznych. Utrwalona przez pamięć czynność szorowania została wyjęta z biegu powszednich zdarzeń, a nie pozbawiona przy tym materialnego konkretności codzienności. Przypomina scenkę rodzajową na obrazie realisty. Odnotowano tu akcesoria pracy, więc parujące mydliny, szczotkę ryżową, płócienny fartuch; zaznaczono zmęczenie kobiety (zaczerwienione ręce) i jej uważne oglądanie rezultatu mycia - schnącej powierzchni i bielejących klepek. Skupieniu dziewczyny na szorowaniu odpowiada uważność poety w obserwacji i opisie szczegółów zajęcia, jakby szukał on słów najlepiej przylegających do rzeczy. Dzięki nim może pokusić się o zadomowienie w zwyczajności, która jest wstępem do czasu świętowania. *Sacrum i profanum* nie oddziela mocna kreska, gdy zwykle mycie potraktować z pełnym oddaniem, a opis z uwagą godną czegoś wyjątkowego.

W domowej przestrzeni umieszcza poeta babkę jako demiurga kuchni, który „w fartuchu pontyfikalnym/ całopalną ofiarę składa/ z suchych polan bukowych” (OCH 124). Przygotowanie przetworów zanim „spadnie kurtyna zimy” jest barwnym spektaklem z udziałem ingrediencji w rodzaju: bursztyn daktyli, piasek mąki, wodorosty pomarańczowej skórki, złociste planety żółtek, tańczący na rozgrzanej blasze karmel. W takiej scenerii kobieta niczym demiurg kreuje kulinarny mikrokosmos „na białej muszli talerza”. Owoce i przyprawy podlegają alchemicznym transformacjom, wabiąc przy tym zmysły kolorem, zapachem, syczącym dźwiękiem smażenia. Przemiany mają w sobie coś tajemniczego i uroczystego, stąd „całopalna ofiara” i „fartuch pontyfikalny”. Uwodzą wyobraźnię naturalnego sensualisty, jakim jest dziecko towarzyszące babce w kuchni. Doznania wówczas zarejestrowane odnowione zostaną po latach na sposób ceremonialny, choć zarazem w ścisłym związku z materialną stroną domowej egzystencji. Postać babki sprawującej ofiarę jest utrwalona od zewnątrz, w przestrzeni kuchennej, przy stole i przetworach jesiennych, jakby nakreślona pędzlem starego mistrza holenderskiego z jego zamiłowaniem do konkretnych zwyczajnych zajęć. W takim podejściu znajduje wyraz afirmacja świata widzialnego, nawet adoracja powszedniości, o czym pisał w *Martwej naturze z wędzidłem* Zbigniew Herbert⁴.

Kobiety w poezji Szubera to nierzadko dobre gospodynie, niepozbawione przy tym elegancji w starym stylu. Otoczone aurą dawności, żeby nie powiedzieć staroświeckie, stanowią centrum domowej przestrzeni, jak pani Zofia z wiersza jej imieniem zatytułowanego. Poeta kreśli jej portret jako specjalistki od wyszukanych ciast i pasztetów, osoby zdyscyplinowanej przez rytm codziennych zajęć: „Czas poddany dyscyplinie ładu i umiaru, / Kunsztowny haft pisma, pasjans i lektura” (*Pani Zofia*, LT 20). Gdy w uporządkowany świat pani Zofii wkracza pod koniec życia choroba, traci panowanie nad fizjologią, a umysł jej zostaje upokorzony. I na nic się zdadzą w jej sytuacji „wzniosłe monologi Hioba”. Natura bierze górę nad ładem rytuałów, które zabezpieczały przed degradacją, a teraz są bezużyteczne. Rozum niczego nie wyjaśni, pozostaje jedynie bezradne współczucie, nie nazwane tu wprost, ale wyrażone przez odmowę uznania ludzkiego bólu za sensowny. Przeciw „ościeniowi Pana” można wierzczyć, gdy nie sposób pojąć przyczyny i celu cierpienia. Teologiczne wyjaśnienia pobrzmiewają retoryką Hioba, natomiast wszelkie

⁴ Z. Herbert, *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1993.

możliwe racjonalizacje nieprzyjemnych przejawów bólu prowadzą ku ideom filozoficznym, które zamykają żywe istoty w szklanych kulach abstrakcji.

Od nich właśnie poeta ucieka w konkret życia, porzucając retorykę lamentacji na rzecz uważnego obserwowania ludzi, owadów, rzeczy. Gdy pisze o zmarłej na raka Biedronce, to widzi jej młodzieńczą sylwetkę w czerwonym bikini. Przypomina jej żart na temat własnej choroby, wypowiedziany na kilka dni przed śmiercią. Emocję skrywa za pogodnym na pozór, choć w istocie podszytym żalem obrazkiem sytuacyjnym. W roli pośrednika uczuć występują też u Szubera rzeczy i inne niż ludzie istoty żywe. Z przedmiotów domowych przywołuje noże o startych klingach, pasy do ostrzenia brzytwy, mosiężne klamki u drzwi (*Obyczaje*, LT 46). Przygląda się pszczole na szybie synagogi w Lesku (*Mały traktat o analogiach*, LT 41). Każdy z detali odnosi na prawach analogii do stałych i zmiennych aspektów egzystencji. Rzeczy zaświadcza o przodkach, ustanawiają z nimi swoistą więź, są potwierdzeniem trwania wbrew wzburzonym nurtom dwudziestowiecznej historii. Unaoczniają cały miniony wiek z poprzedzającą go *la belle époque*, gdy czas płynął leniwie, a kobiece stroje emanowały wyrafinowanym estetyzmem. Nawet tak pospolity przedmiot jak grzebyk tworzy więź z przeszłością, skoro wspomnienie o sytuacji z nim związanej zapisane zostało nie w tym nijakim i mętnym czasie bieżącym, ale w innym, którym jest:

Niezniszczalne *teraz*, w którym dziadek,
Na peronie stacji Sanok-Miasto,
Podaje mi niebieski grzebyk,
I w tym wszystkim nie ma słowa *było* -
Tylko jedno, niepodzielne *jest*.

(*Niebieski grzebyk*, OCH 116)

Protoplaści zatrzymani na fotografii jeszcze z XIX wieku - „na tle płaskiej, pretensjonalnej/ Dekoracji z kolumnami i kiczowatym pejzażem/ Idealnej krainy” (*Protoplaści*, OCH 43) - budzą wzruszenie i onieśmienie. Uosabiają chwilę ładu, zamroźni w strojach i tkaninach niczym w miękkiej architekturze zaprojektowanej przez krawczynię. Ta staroświecka, wyidealizowana oprawa nie przylega co prawda do ich późniejszych żywotów, ale tak ich poeta pozostawia, kontemplując harmonię kompozycji. Powściągliwość

każe mu zmilczeć przyszły bieg wypadków, aby nie zburzyły one spokoju, którym nasycona jest stara fotografia. W jej ramie byt gęstnieje, nabiera intensywności dzięki trwaniu, podczas gdy ruch wprowadza element niepokoju. „Co upodabnia fotografię do obrazu lustrzanego?” - pyta Umberto Eco - i odpowiada: „Założenie pragmatyczne, według którego *camera obscura* powinna mówić prawdę tak samo jak lustro, a w każdym razie poświadczając obecność fotografowanego przedmiotu (równoczesną w przypadku lustra, wcześniejszą w przypadku fotografii)”⁵. Zamrożony obraz przodków pozostaje, mimo że oni już dawno minęli. Trwa w pamięci, odnawiany nie tyle jako blade wspomnienie przeszłości, co jej intensywna obecność, odczuwana nawet we własnym ciele, o czym pisze poeta w wierszu o prababce Klarze, naznaczając swoją anatomię - serce, wątrobę, jelito - rodzinną mitologią (*Klara*, OCH 37).

Tytułowy utwór z tomu *Las w lustrach* wprowadza czytelnika w dwa fizyczne zjawiska - pomnożenia: „Las w lustrach powtórzony / Spłoszonej cień korony” - i pogłosu: „Echo w głębokiej studni / Prześmiewczym głosem dudni” (LL 23). W myśl zasady *mimesis* lustro można odnieść do literatury, która poprzez nazywanie usiłuje zbliżyć się do rzeczy, choć nie przychodzi jej to łatwo. „Poeta to u Szubera zdetronizowany władca świata. To zaledwie aspirant tajemnicy” - zauważył Wojciech Ligęza⁶. Istotnie podmiot tej poezji jest powściągliwy, gdy idzie o formułowanie celów literatury. W wierszu *Mimesis* kreśli pejzaż niewysokich wzgórz, przelatujących czapli i pomarszczonej wody odbijającej ceglany dom „płasko i dokładnie”. A w drugiej strofie dodaje:

O, bym zapomniał, a nie powinienem:
Był tam kawałek folii, lustrzany, srebrzysty,
Na sztorc pomiędzy żółkniejącą trawą,
Poruszany wiatrem próbował naśladować życie.
(Cz 45)

Na pierwszy rzut oka wydawałoby się, że poeta ironizuje, gdy tyle skupionej uwagi i słów poświęca tak pospolitemu dziś odpadkowi, wszechobecnemu na miejskich ulicach i wiejskich polach. Jednak solenność, z jaką inicjuje opis kawałka folii, także epitety - lustrzany, srebrzysty - na miarę dawnego zwierciadła, a nie śmiecia, wreszcie puenta wiążąca

⁵ U. Eco, *O zwierciadłach*, [w:] tegoż, *Czytanie świata*, przeł. M. Woźniak, Kraków 1999, s. 96.

⁶ W. Ligęza, *Głosy, przedmioty, sny*, „Nowe Książki” 2002, nr 3, s. 46.

poruszaną wiatrem folię z naśladowaniem życia - to wszystko skłania do refleksji nad relacją literatura a rzeczywistość. Poeta próbuje słowo zakorzenić w realności, choćby to był tak mało atrakcyjny estetycznie krajobraz, jak ten nakreślony w wierszu *Mimesis*. Folia jest nieodzownym atrybutem współczesnej konsumpcji, więc dobrze przylega do materialnej strony świata. Doraźnej i stałej zarazem ze względu na szybkość zużycia i trwałość tego rodzaju odpadów. Z „krajobrazu z folią” przebija jednak melancholia, jakby to była kontemplacja na pustyni, której jałowość nie ożywia zmysłów, przeciwnie, powściąga zamiar ubarwienia banału. Prowadzi w stronę „monastycznego” realizmu, kiedy koncentracja na szczególe ustala więź ze światem⁷.

Materialna wyobraźnia poety nie tylko odbija, ale i mnoży zapamiętane obrazy, które składają się na gobelin pisma literatury. Ta bowiem, choć pobrzmiewa echem powielenia i wtórności wobec natury, daje możliwość utrwalenia przemijalnej chwili, umieszczenia jej w ramie fotografii czy na tablicy podmiotowej świadomości. Podobnie z ludźmi, znanymi osobiście lub tylko z opowiadań i lektur. Są w tej poezji ci, którzy byli i odeszli, albo zaistnieli tylko w rodzinnym apokryfie autora. Poeta daje im oprawę odpowiednią dla esencji ich życia. Zatem kuzyn Bubi w mundurze Wehrmachtu to typ nordycki, syn Polki i austriackiego Żyda, pokonany przez jedną wojenną kulę „wystrzeloną przez innego wspólnego kuzyna” i „zatrzymany w niespełnieniu / na progu dojrzałości” (*Kuzyn Bubi*, OCH 38). Zapomniany poeta polsko-ukraiński z XIX wieku, urodzony prawdopodobnie w Hoczwi, ukazany został jako drzemiący w fotelu, okryty pledem, z filcowymi pantoflami na opuchniętych stopach (*January Poźniak*, LT 53). Nagle przebudzony January Poźniak pyta „*kto tam?*” i słyszy odpowiedź współczesnego poety: „*swój, tutejszy*”. To kluczowe słowa dla Szuberowej ojczyzny złożonej z tutejszych, czyli polskich, ukraińskich, żydowskich, austriackich, ormiańskich nawet reminiscencji. Przestrzeń ta mieni się barwami etnicznymi i różnorodnością ludzkich typów, tak charakterystyczną dla Galicji z czasów austriackich.

Nie brak i postaci ekscentrycznych jak „baron”, którego portret trumienny zawiera rysy właściwe jego fizycznej sylwetce, jak też wyraźne znamię homoseksualnego pożądania. „Przyczajony w pisuarze kina / albo łaźni parowej” wypatrywał nastoletnich serafinów, prowokujących go uśmiechami (*Barona portret trumienny*, OCH 50). Niektóre biografie to

⁷ Zob. A. van Nieuwerkerken, dz. cyt., s. 305-306.

materiał na scenariusz albo powieść (np. *Biogram Harry'ego Donalda M.*, LT 70-71), w wierszu ujęte w zwarte rytmy syntetycznej narracji. Z dystansu „inny” okazuje się „znajomy, nieznajomy *każdy*” - tak ustala się wspólnota ludzka, poprzez powtórzenie wzoru egzystencji naznaczonej pracą, pożądaniem i chichotem Pani Śmierci. Ta często gości w utworach Szubera o barokowej proveniencji. Podległy przemijaniu żywot człowieka, *everymana*, zasługuje bardziej na czułe przygarbienie w poetyckiej frazie niż na sarkastyczny komentarz. Jeśli już ironia, to taka, do której zachęca sama portretowana postać. Amalia z Brühlów Mniszchowa, pochowana w Dukli, w bocznej kaplicy tamtejszego kościoła ma swój wizerunek w rzeźbie. Strojna w falbany z marmuru, lekko unosi głowę w pół-śnie lub w rozmarzeniu, oparta o poduszkę, książka wypadła jej z ręki - to przedstawienie inspirowało już Mirona Białoszewskiego i Jerzego Harasymowicza, o których Szuber wspomina w swojej *Dukli*. W komentarzu do nagrobka pisze:

muszla z luster rokokowa bombonierka
w czepku z książką w atlasowych pantofelkach
tak umierać na oczach gawiedzi
(GOP 14)

Prowokacyjna poza Amalii wywołuje zdziwienie, zaznaczone antykadencyjnym zawieszeniem głosu w końcowym wersie - „tak umierać na oczach gawiedzi”. Poeta sugeruje pewną dwuznaczność rzeźby, której bohaterka emanuje erotyzmem zamiast kontemplować własną *vanitas*. A że czyni to od trzech wieków i to na widoku publicznym, więc łagodna ironia wydaje się w pełni uzasadniona. Jest ona wyrazem nie wypowiedzianego wprost porozumienia między oglądającym a osiemnastowieczną arystokratką, znaną z ambicji i przewrotności. Nawet po śmierci kokietuje, zmysłowa i wytworna w marmurowej rzeźbie.

W podróż do przeszłości zaprasza poetę także inna postać, Infantka, a właściwie jej głowa, wyłaniająca się z batystów i brokatów. Szczegóły wyglądu ujrzone okiem realisty: spłowiałe oczy, wąskie brwi, wypieki na policzkach, skóra przezroczysta, rzadkie włosy - nie tworzą uładzonego portretu damy. Także ozdoba: „Perełka w prawie jarmarcznym kolczyku” (*Twarz Infantki*, OCH 96) nie dodaje urody wizerunkowi młodej kobiety. Taki opis daleki jest od konwencjonalnych przedstawień malarskich, zaskakuje precyzją rysunku i ciemną tonacją,

odmienną od jasnych wyobrażeń dworskich księżniczek. Szuber widzi „podlotka z przywiedłą twarzyczką”, wstawionego „w mroczny komin przecięty rapierem”. Jest w tym spłowiałym portrecie ślad współczucia dla dziewczyny skrepowanej strojem i pozą damy. Spoza etykiety przebijają cechy indywidualne portretowanej, opatrzone komentarzem, nasyconym sporą dozą sympatii dla kogoś, kto choć obcy, nie pozostaje obojętny wrażliwości współczesnego poety. Wątle istnienie niegdysiejszej Infantki budzi wzruszenie, chwilowe, obliczone zaledwie na czas kontemplacji - opisu, ale przecież inna więź nie jest możliwa po upływie czasu, w innej przestrzeni kulturalnej i mentalnej. Nawet jeden moment współodczucia z dziewczyną, obramowaną konwencją plastyczną, jest cenny, gdyż czyni z niej istotę ludzką, kiedyś schwytaną w pułapkę losu i w ramę obrazu, teraz przybliżoną w poetyckim opisie.

I na koniec przypomnę tekst *Do Anny* (OCH 80-81) z powracającym motywem „Infantki”. Tym razem słowo to odnosi się do tytułowej postaci, która niegdyś podarowała autorowi pióro sokoła, urzekające w swych tygrysiach pręgach, uwodzące zmysły kolorem i fakturą delikatnej materii. Zatem konkret, nawet jeśli będzie to tylko ząbek czosnku czy szczypta kminku, bardziej pociąga wyobraźnię poety niż „amulety wizygockich królów”. Gdy idzie o ludzi, to szuka twarzy innych, nie własnej, wyznając: „Tylko poprzez innych mogłem zbliżyć się do siebie”. Dlatego z takim upodobaniem portretuje sobie znanych i nieznaną, oddając pisarskie pióro na usługi świata widzialnego, odbitego w lustrze pojedynczej świadomości.

Wykaz skrótów:

OCH – *O chłopcu mieszkającym powidła. Wiersze wybrane 1968-1997*, Kraków 1999

LT – *Lekcja Tejrzejjasza i inne wiersze wybrane*, Kraków 2003

GOP – *Glina, ogień, popiół*, Berlin-Toronto 2004

Cz – *Czerteż*, Kraków 2006

Artykuł publikowany w książce: *Poeta czulej pamięci. Studia i szkice o twórczości Janusza Szubera*, pod red. Jolanty Pasterskiej i Magdaleny Rabizo-Birek, Biblioteka „Frazy”, Rzeszów 2008.