

Iwona Matuszkiewicz

POETYKA ZAMIESZKIWANIA STANISŁAWA VINCENZA

*Marzę świat, więc świat istnieje tak, jak go marzę*¹.

Krajobraz to u Stanisława Vincenza główne pole ludzkiej aktywności, przejawiającej się w romantycznej postawie otwierania kosmosu². Literacki wszechświat tego środkowoeuropejskiego pisarza ma bowiem wiele wspólnego z romantyczną wizją „Kosmosu pojętego jako nieskończona całość”³, o której pisała Maria Janion, wybitna polska znawczyni tej epoki⁴. Bohaterowie tetralogii *Na wysokiej połoninie* wychodzą z domu, aby świat „udomowić”. Punktem wyjścia tego „podboju” jest „kosmiczny obraz”⁵ domu, jaki ze sobą zabierają⁶. W zaprezentowanej w tym szkicu topoanalizie⁷ wykorzystam kilka wybranych rozdziałów z tetralogii Vincenza.

Poetyka zamieszkiwania przestrzeni, którą da się odczytać w „poetyckich obrazach”⁸ semantycznie zagęszczonego języka prozy Vincenza koresponduje z fenomenologią Martina Heideggera i filozofią marzenia Gastona Bachelarda. Pokrewieństwo odnajduję tu w rozumieniu przestrzennego wymiaru egzystencji

¹ G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, przeł. L. Brogowski, Gdańsk: 1998, s. 180.

² O „otwieraniu kosmosu” przez romantyków pisała Janion w nawiązaniu do klasycznego dzieła Alexandra Koyré: „Otwarcie kosmosu stało się otwarciem na jego wieczność i nieskończoność. [...] Romantycy i musieli, i chcieli traktować to nieskończone uniwersum, ten otwarty w wieczność i na wieczność kosmos jako dom właśnie”. M. Janion, *Kuźnia natury*, Gdańsk 1994, s. 12. Zob. też: A. Koyré, *Od uzavřeného světa k nekonečnému vesmíru*, przeł. na j. czeski P. Horák, Praha 2004.

³ M. Janion, *Kuźnia natury*, dz. cyt., s.13.

⁴ M. Janion, *Kuźnia natury*, dz. cyt., s.13.

⁵ G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, dz. cyt., s. 203.

⁶ „Dom jest naszym kątem świata. Jest naszym pierwszym wszechświatem. Jest prawdziwym kosmosem” („Nebot dům je našim koutem světa. Je [...] našim prvním vesmírem. Je skutečným kosmem”). Por. G. Bachelard, *Poetika prostoru*, przeł. J. Hrdlička, Praha 2009, s. 30.

⁷ Termin zaczerpnięty od Bachelarda, oznaczający opis intymnej struktury duszy na podstawie obrazu domu w kontekście psychologii głębi C. G. Junga. Zob. G. Bachelard, *Poetika prostoru*, dz. cyt., s. 25.

⁸ „[...] jsou básnické obrazy dílem ‘obrazotvornosti’ ve zvláštním smyslu: nejsou to pouhé fantazie a iluze, nýbrž obrazy jako viditelná proniknutí toho, co je cizí, do podoby toho nám blízkého”. (Obrazy poetyckie są dziełem wyobraźni szczególnego rodzaju: nie są to jedynie fantazje czy iluzje, ale obrazy jako widzialne przeniknięcie tego, co obce do formy nam bliższej”). M. Heidegger, *Básnický bydlí člověk: německo-česky*, przeł. na czeski I. Chvatík, Praha 2006, s. 97.

człowieka, a zwłaszcza roli, jaką odgrywa w nim wyobraźnia poetycka (marzenie). Zarówno Heidegger, jak i Bachelard posługują się terminem „poetyka“ przy wyjaśnianiu pojęcia przestrzeni i jego związku z człowiekiem. Vincenz, który w *Na wysokiej połoninie* tworzy literackie obrazy, wpisuje się w krąg twórców poetyzujących przestrzeń.

Przedmiotem mojego dalszego wywodu będzie wytropienie w tetralogii Vincenza śladów tak rozumianej poetyki. Na dwa aspekty chciałabym zwrócić szczególną uwagę, mianowicie na „budowanie” i „zamieszkiwanie”, które łączą się z figurami domu i mostu.

W zapiskach Vincenza znaleźć można notatkę zatytułowaną *O zamieszkiwaniu i budowaniu*⁹, w której cytuje fragment książki *Dance and drama in Bali* Beryl de Zoete: „Straciliśmy umiejętność życia w krajobrazie bez naruszania go; bycia częścią tego wszystkiego z elegancją właściwą rzeczom naturalnym: roślinom, ptakom, zwierzętom”. Takiemu stanowi rzeczy autorka przeciwstawia trudną do zdefiniowania harmonię życia, jaką osiągnęli mieszkańcy Bali:

Mieszkańcy Bali nie żyją zauroczeni i beztroscy w tym przepięknym, żywym krajobrazie, a piękno to nie spadło na nich z nieba jak płaszcz. To oni stworzyli Bali z dziewiczej dżungli, przemieniając ją w tę z niczym nieporównywalną harmonię poletek ryżowych, świątyń i wiosek, z których każda jest inna, a jednocześnie tak charakterystyczna dla Bali. Na wyspie Bali osiągnięto harmonię życia; jest ona wyrazem pewnej postawy¹⁰.

Fragment ten skłania Vincenza do refleksji na temat rodzimej architektury krajobrazu i prowadzi do konstatacji:

Jeśli coś tu jeszcze można zrobić czy zachować, to tylko trzeba włożyć dom w otoczenie, nie naruszając nim krajobrazu. (Wzór w klasztorach chińskich, które „wyzyskiwały” przyrodę, jej stoki, jej wzniesienia, zabudowując je i tuląc się w ten sposób do przyrody. U nas można by wyzyskać graźdowy¹¹ typ idąc w szerokość a rzadko i ostrożnie w górę)¹².

Daniela Hodrova w studium o poetyce miejsc pisze:

Stavba domu – stavba vlastnima rukama [...] hluboce souvisí s duší stavitele. [...] Carl Gustav Jung přirovnává strukturu domu k hlubinné struktuře duše. Duše se podobá domu, jehož jednotlivé části pocházejí z různých dob [...]. Jungova metafora poslo-

⁹ S. Vincenz, *Outopos. Zapiski z lat 1938–1944*, odczytał z autografu A. Vincenz, oprac. J.A. Choroszy, Wrocław 1993, s. 70. Vincenz nie wymienia jednak nigdzie nazwiska Heideggera, do którego tekstu *Bauen, Wohnen, Denken* mógłby nawiązywać.

¹⁰ S. Vincenz, *Outopos...*, s. 70.

¹¹ Obronna zagroda gospodarska huculskiego typu obejmująca chatę, komorę, spichrz, drewnię i stajnię połączone szczelnym ogrodzeniem.

¹² S. Vincenz, *Outopos...*, s. 71.

użyła Gastou Bachelardowi w jego *Poetyce przestrzeni* (1957) jako východisko k úvahám o poetyce domu¹³.

Wypowiedź Carla Gustava Junga, z którego Bachelard czerpał inspiracje, mogłaby również dobrze stanowić motto do filozofii budowania zawartej w rozdziale *Prawdy starowieku* zatytułowanym *Chata*¹⁴. Szwajcarski psycholog zanotował: „W gruncie rzeczy prymitywne chaty są urzeczywistnieniem idei Całkowitości – rzecz można: całkowitości rodzinnej, w której uczestniczy nawet drobny inwentarz”¹⁵. Właśnie o tę „całkowitość” w pojmowaniu domu u Vincenza mi chodzi. We wspomnianym rozdziale *Prawdy starowieku* znajdziemy opis kolejnych stadiów powstawania domu: „Więc trzeba pilnie patrzeć, w których miejscach było lubi odpoczywać lub gdzie się gnieźdzą mrowiska, bo tam jest dobre miejsce na chatę” (s. 56). Cały proces budowy domu i obejścia przypomina długo przygotowywany rytuał („Co ma trwać długo, powstaje długo”, s. 56), w którym świat ludzki współgra z odgłosami natury i na swój sposób je odczytuje: „Gdy się już ustawi podwaliny, siadają wszyscy: rodzina, sąsiedzi i pomocnicy. I słuchają, wysłuchują, jaki znak, jaka wróżba, przepowiednia co do szczęścia i przeznaczenia chaty, choćby z daleka się objawi” (s. 58).

Kolejny etap budowy związany jest ze starannym przygotowaniem materiału. Ale materiał to szczególny, mający znamiona żywej istoty: „Drzewo-przyjaciel, co przez ofiarę przeniosło się do ludzkiego świata, by go chronić i grzać” (s. 57). Chata powstaje stopniowo. Vincenz przy opisie jej budowy kieruje się pseudoludową topoanalizą¹⁶:

Każdy członek chaty to postępek jej myśli. Na podwalinach stawia się naprzód odrzwia, bo chata nie ma być pudłem. Wejść i wyjść – oto skrót losu człowieczego. [...] Składana chata rośnie jak skrzynia. Otwarta i jasna schnie nieustannie, przewietrza się nie tylko przez drzwi i okna, przede wszystkim od góry, od nieba, bo dach się jeszcze nie urodził (s. 58).

Prawdziwy mistrz ciesielski, który taką chatę składa, kieruje się „poetyką śnienia”¹⁷:

¹³ „Budowa domu własnymi rękami ma głęboki związek z duszą budującego. C.G. Jung porównuje strukturę domu do głębokiej struktury duszy. Dusza przypomina dom, którego części pochodzą z różnych epok. Metafora Junga posłużyła G. Bachelardowi w *Poetyce przestrzeni* jako punkt wyjścia do rozważań na temat poetyki domu” (przeł. I. Matuszkiewicz). D. Hodrova i in., *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*, Jinočany 1997, s. 213.

¹⁴ Tytuł rozdziału *Chata*. Zob. S. Vincenz, *Na wysokiej połoninie. Prawda starowieku. Obrazy, dumy i gawędy z Wierchowiny huculskiej*. Warszawa 1980, s. 53–64. Kolejne cytaty z tego tomu oznaczono w tekście głównym podaniem w nawiasie numeru strony.

¹⁵ B.L., *Wieża – dom Junga. C.G. Jung – z książki: Wspomnienia, sny, myśli*, <https://permakultura.edu.pl/wieza-dom-junga/> [dostęp: 23.02.2019].

¹⁶ Termin zaczerpnięty od Bachelarda. Oznacza systematyczne studium psychologiczne krain naszego intymnego życia (nie literatury).

¹⁷ Zob. G. Bachelard, *Poetika snění*, Praha 2010.

„Ale ten, co umie czytać obrazy przekrojów – odczyta mistrza, pozna go wszędzie. I wie, że spobratymował się z drzewem. Sam mistrz cieszyłby się po cichu, że go odkryli, nie po pustym rozgłosie, lecz po dziele, to znaczy, że zbliżył drzewo do człowieka i odnalazł wspólnotę snów [...]” (s. 60). Można by dzisiejszym językiem określić tak powstający dom jako „inteligentny” a nawet „uduchowiony”: „Od podwalin wzniesić się do dachu, to myśl przewodnia budowy. Dach chroni z góry i z boków. [...] Jednak już w ciągu budowy, gdy chata rodzi się dopiero, pieści ją dach jakby ducha co bierze na się ciało [...]” (s. 60). Nie dziwi więc i fakt, że: „Chata naśladuje poprzeczny przekrój ciała człowieka” (s. 61). Archetypem domu staje się u Vincenza także jaskinia:

Jaskinia nie dopuszcza deszczu, wilgoci ni światła, jest sucha ciepła i ciemna. Jest wzorem doskonałego domu. Jak ciało człowieka ma ona oko, lecz dla siebie tylko, aby wyrzec, śledzić, a nie aby kto przez nie zajrzał do wnętrza. Wewnątrz ciemna, w ten sposób odcina się od bezmiaru świata. Nie słońcem ogrzewa się ani oświeca, tylko wiatrą, gdy jej potrzeba. Dlatego po wiekach jeszcze przetrwała zasada, że dom choć obszerny, ma być ciemny jak legowisko niedźwiedzia [...]. Napastnik nie zna wejścia ani wnętrza, [...], a gdy wtargnie, dostanie po łbie (s. 55).

Dobrym przykładem jest skalna jaskinia, w której kryjówkę znalazł watażka Dobosz i wielu jemu podobnych. Opis jego zimowania w górach, pogawędek z Babą Lodową (miejscową górą), znajomości z niedźwiedziem to przykład, że i srogą naturę można udomowić i z nią się zaprzyjaźnić.

Dom otwarty¹⁸

Dům je ještě více než krajina stavem duše¹⁹.

Dom dziadka, którego szczegółowy opis znajdziemy w *Epilogu (Kronikach stаницy górskiej) Barwinkowego wianka*, stał się dla Vincenza nie tyle żywym wspomnieniem, co „domem snów”, jak o tym pisał Bachelard²⁰. Kiedy podążamy wraz z małym samotnikiem Siuną (*porte parole* samego autora) po zakamarkach dworskiego obejścia, to jakbyśmy za Bachelardem odkrywali tę myśl:

Dom obdarzony pełnią oniryczną jest jedynym, w którym można przeżywać marzenia intymności w całym ich bogactwie. Człowiek żyje tam sam albo we dwoje, albo całą rodziną, nade wszystko jednak sam. Dzieje się tak na mocy pewnych cech, właściwych archetypowi domu, w którym spotykają się wszelkie uroki życia

¹⁸ Por. z „maison fermée” (dom zamknięty) – określeniem, którego użył Paul Claudel w odniesieniu do „światopoglądu” średniowiecznego. Za M. Janion, *Kuźnia natury*, s.12.

¹⁹ „Dom jest jeszcze bardziej niż krajobraz stanem duszy” (przeł. I.M.). G. Bachelard, *Poetika prostoru*, s. 88. Krajobraz w rozumieniu stanu duszy po raz pierwszy opisał w literaturze H. F. Amiel. Tegoż, *Z důvěrného deníku*, przeł. na czeski R. Thonová, Praha 1929.

²⁰ G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 302.

samotniczego. Każdy marzyciel czuje potrzebę powrotu do swej celi, ma powołanie do życia samotniczego²¹.

Z drugiej strony tak oniryczny, jak realny dom u Vincenza jest przykładem domu gościnnego i otwartego:

W ówczesnych warunkach podróżowania samotny dwór był dla ludzi z zewnątrz Huculszczyzny, dla wędrowców zanieśionych tu losem z obszarów bliższych cywilizacji, jedyną przystanią i schroniskiem. Stąd później liczne serdeczne znajomości i przyjaźnie, stąd miłe wspomnienia o gościnności. Była to bowiem gościnność ludzi osamotnionych. Długotrwała samotność i głód wrażeń sprawiała, że przyjazd gości był dla domu zdarzeniem (s. 472).

Tę gościnność praktykował Vincenz i w późniejszych wędrówkach po licznych domostwach na emigracji. Jak sam przyznawał, nigdzie nie czuł się obco, wszędzie był u siebie, jakby zawsze towarzyszył mu ten dom pierwszy:

Tak więc dom oniryczny to obraz, który w marzeniach i snach staje się siłą opiekuńczą. Nie są to tylko ramy, w których pamięć odnajduje swe obrazy. Radzi jesteście żyć w domu, którego już nie ma, ponieważ – nawet nie zdając sobie z tego sprawy – przeżywamy w nim dynamikę spraw podnoszących nas na duchu. Dom chronił nas, a więc nadal dodaje nam ducha²².

Już w chłopięcych marzeniach Vincenza: „Wierchowina była mu najwyższym z kręgów rajszych, a w myślach jego dziadek królował nad całą Wierchowiną” (s. 535). W podobnym duchu ujął marzenie o domu Bachelard w *Wyobraźni poetyckiej*: „Dom jest ośrodkiem świata. Obejmując we władanie dom przejmuje się w posiadanie wszechświata”²³. Swoją drogą zastanawiające, jak Vincenz przypomina niekiedy w swej poetyckiej refleksji o domu język tego francuskiego myśliciela: „Dom to takie schronienie jak *ja* człowiecze. Tylko gdy szczelne, zwarte i ciche, może zeń wypłynąć tęsknota zdobywczą. I wtedy doń dochodzi muzyka świata” (s. 128). W swoich esejach nigdzie nie wymienia nazwiska Bachelarda (1884–1962), chociaż teoretycznie, będąc prawie jego rówieśnikiem (1888–1971) i władając dobrze językiem francuskim, mógł znać jego pisma. Wiadomo, że obaj czytali *Waldena* Davida Thoreau²⁴, na którego Bachelard kilka razy się w *Wyobraźni poetyckiej* powołuje,

²¹ Tamże, s. 308.

²² Tamże, s. 322.

²³ Tamże.

²⁴ Obok R.W. Emersona, najbardziej znany transcendentalista amerykański, głoszący powrót do jedności z Naturą i „nieposłuszeństwo obywatelskie”. Ślady lektury obu myślicieli znajdziemy m.in. w zapiskach Vincenza z lat 1938–1944, pierwotnie nieprzeznaczonych do druku, odczytanych z autografu przez syna autora, Andrzeja, i opracowanych przez J.A. Choroszego (S. Vincenz, *Outopos....*, s. 9–11).

a którego Vincenz wspomina także w *Na wysokiej połoninie*²⁵ i w zapiskach²⁶. Zbliżyły ich zapewne lektury, ale może jeszcze bardziej doświadczały „pobratymstwa” w odczuwaniu poetyckości miejsc.

Nic właściwie nie pozostało z dworku dziadka autora w Krzyworówni, który spłonął w 1915 roku wraz z pracą habilitacyjną Vincenza²⁷, grzebiąc tym samym jego plany dotyczące ewentualnej kariery akademickiej. Fakt ten nie przeszkodził mu jednak przez całe swoje życie w podróży powracać duchem do tego miejsca. Heidegger pisał: „Wszelako jeśli tylko człowiek *namyśla się* nad brakiem ojczyzny, nie jest już ona niedolą. Należyćie przemyślana i dobrze pamiętana, jest jedynym przekazem, który *wzywa* śmiertelnych w zamieszkiwanie”²⁸.

Przestrzenna figura domu (czy jego namiastki w postaci pokoju) jako centrum małej ojczyzny często powraca w tetralogii Vincenza. Na uwagę zasługuje tutaj perspektywa z jakiej opisywane są poszczególne domostwa. W kontekście poetyki przestrzeni Bachelarda, Józef Olejniczak zauważył, że Vincenz nie stosuje (poza wyjątkiem w opisie domu Tytusa, postaci, która jest już do pewnego stopnia kimś z zewnątrz, kto na nowo próbuje się zdomowić) optyki odśrodkowej²⁹ w opisie domostw, ale wychodzi jakby na zewnątrz (łąki, podwórza itp.) i stamtąd stopniowo zbliża się do nich, aby na koniec zajrzeć do ich wnętrza. To bardzo ważne spostrzeżenie. Taki sposób kreowania świata przedstawionego, perspektywa otwarcia, zapraszania świata do domu, jest kluczowa dla zrozumienia nie tylko koncepcji krajobrazu, ale w ogóle całej filozofii Vincenza.

Udomowienie świata oto przesłanie tetralogii Vincenza:

Świat ogromny, a nie ma w nim miejsca. Kto sam stanął wobec puszczy bez granic, tego pierwszym ratunkiem skryć się przed bezmiarem [...]. Lecz pierwsza ulewa wypędzi go przed siebie. Dzieje wygnania w świat stare jak świat, a od wygnania zaczyna się szukanie schronu i budownictwo. Niedgdyś przed wiekami [...] cała ludność Wierchowiny powstała ze zbiegów, tułaczy, wygnańców. Od bezdomnego nikt lepiej nie pojmie, że całe życie trzodzi się na wspinającej ścieżynie i [...] buduje dom jak dusza ciało. [...] Dlatego wygnaniec szuka postaci schronu, znajduje je, uczy się: oto dachy drzew, oto kopyły grzybów, wydrążone pnie, ślimacze skorupy (s. 54).

²⁵ Zwrócił na to uwagę Józef Olejniczak w przypisie 38 do czwartego rozdziału swej monografii *Arkadia i małe ojczyzny*. Zob. J. Olejniczak, *Arkadia i małe ojczyzny. Vincenz – Stempowski – Wütlin – Miłosz*, Kraków 1992, s. 159.

²⁶ Zob. S. Vincenz, *Outopos...*, s. 9.

²⁷ „I wreszcie chyba jako wspomnienie tylko, moja «kobyła»: *Hegel w Rosji i w Polsce*, która zamierzona zbyt obszernie i opracowywana pilnie, zbyt długo czekała w stosach, ale raczej w uporządkowanych tomach zapisków, aby w czasie wojny przepaść wraz z naszymi domami” [w:] S. Vincenz, *Po stronie dialogu*, t. 2, Warszawa 1983, s. 146–147.

²⁸ M. Heidegger, *Budować mieszkać myśleć* [w:] tenże, *Odczyty i rozprawy*, przeł. J. Mizera, Warszawa 2007, s. 157.

²⁹ Olejniczak pisze o „dośrodkowym charakterze wyobrażeń domu” u Bachelarda (tegoż, dz. cyt., s. 135).

Jeden z rozdziałów *Barwinkowego wianka* nosi tytuł *W domu*. Główny bohater powraca na krótko do rodzinnego dworku „z wielkiej wędrówki naokoło świata i po dziesięcioletnim pobycie w Stanach Zjednoczonych Ameryki”³⁰. Typowe rysy charakteru pana Tytusa to niepokój i skłonność do marzycielstwa: „Dlatego może, ukochane przezeń w marzeniach krajobrazy, były to stepy bezkresne, oceany bezbrzeżne, wysokogórskie płaszczyzny dalekie jak w Afryce wschodniej. To były dziedziny jego wymarzonej działalności. Lubił patrzeć przed siebie, mieć świat otwarty przed sobą. Nadzieja jego spłotła się z wiarą w przestrzeń” (*Bw*, s. 119, podkreślenie I.M.). Jako niepoprawny wyznawca przestrzeni nigdzie na dłużej nie może zagrzeć sobie miejsca, a marzycielstwo nie opuszcza go nawet po zawarciu małżeństwa:

Po ożenku przedstawiał sobie nieraz siebie wraz z żoną w takiej wielkiej przestrzeni bez końca. Będą jechać razem ku kresowi horyzontu, horyzontu tak bezkresnego, jaki widział w Besarabii i na Węgrzech. [...] Jako swe mieszkanie widział wieżę³¹ taką niemal jak wieża Babel, z której by widać było pół ziemi. Ale wciąż dalej, wciąż oboje przemierzać będą i przemierzać ten świat niezmierny (*Bw*, s. 120, podkreśl. I.M.).

Wybór wieży na mieszkanie³², choćby tylko w marzeniu, jest tutaj znaczący. Marzenie bowiem jest podwaliną domu. Jung we wspomnieniach³³ opisuje swoje przedsięwzięcie budowlane oparte na pragnieniu zbudowania domu, który odpowiadałby pierwotnym, psychicznym potrzebom człowieka. W efekcie powstało czteroczęściowe domostwo (realizacja idei czwórny³⁴) z wieżą mieszkalną w jego centrum³⁵. U Vincenza mamy również do czynienia z psychologizacją domu: „Dom to takie schronienie jak *ja* człowiecze. Tylko gdy szczelne, zwarte i ciche, może zeń wypłynąć tęsknota zdobywczą. I wtedy doń dochodzi muzyka świata. Dal nie jest zagrożona, nie zatarasowana, lecz zapewniona, zawsze obecna – wyłączenie do jej osiągnięcia niepotrzebne” (*Bw*, s. 128). I choć bohater *Barwinkowego wianka* w Pascalowskim duchu³⁶ uświadamia sobie ogrom i nieczułość przestrzeni poza

³⁰ S. Vincenz, *Na wysokiej połoninie. Pasma 3, Barwinkowy wianek*, posł. A. Vincenz, Warszawa 1983, s. 119. Kolejne cytaty z tego tomu oznaczam skrótem Bw i numerem strony podanym w nawiasie.

³¹ „[...] stavba věže [...] má [...] charakter kosmogonie – je tvorbou světa a zároveň [...] je tvorbou individua”. D. Hodrova, *Příběhy věže* [w:] D. Hodrova, i in., *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*, Jinočany 1997, s. 201.

³² Wiadomo, że Jung wybudował sobie rodzaj czteroczęściowej, realizującej ideę czwórni rezydencji z wieżą znajdującą się w jej centrum. Zaczął jej budowę po śmierci matki, aby sfinalizować ją po śmierci żony, kiedy to postanowił być w pełni sobą.

³³ C.G. Jung, *Wspomnienia, sny, myśli*, przeł. R. Reszke i L. Kolankiewicz, Warszawa 1997.

³⁴ C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1981, s. 201–247.

³⁵ B.L. *Wieża – dom Junga. C. G. Jung – z książki: Wspomnienia, sny, myśli*, <https://permakultura.edu.pl/wieza-dom-junga/> [dostęp: 23.02.2019].

³⁶ „[L]e silence éternel des ces espaces infinis m’effraie” (wiekuista cisza tych nieskończonych przestrzeni przeraża mnie). Cyt. za: M. Janion, *Kuźnia natury*, s. 12.

bezkrzesnym horyzontem, przejawiając przy tym romantyczne cechy swej natury³⁷, decyduje się podążać za swym marzeniem:

I choć tak lubił patrzeć w dal, choć nadzieję swą związał z przestrzenią, niechętnie spoglądał ku gwiazdom. Bał się ich właściwie. Bo możesz tak iść, gnać, lecieć stepem-morzem, a one niezależnie od twego ruchu, ciągle bez przerwy spokojne, niewzruszone. Tak jakbyś zawieszony gdzieś u góry, spętany arkanem z promieni, ani kroku nie zrobił. Sądzą cię swym ogromem, bezlitośnie przytłaczają swą wiecznością, bez przerwy szepcą ci, żeś takie straszne nic (*Bw*, s. 120).

Wyrusza w świat. Najpierw podróż po Europie, która przynosi rozczarowanie:

A tam świat był stary, gotowy. Jak gdyby nawet mniejszy czy ciałniejszy od małej, zacofanej Bukowiny z kresów Europy, czołowego bastionu Karpat, u bramy Bałkanu i stepów czarnomorskich. W zakątku bukowskińskim wydawało się, że „świat” czeka, że przyszłość otwarta dla jakiejś niepoprawnej nadziei. A oni tam wszędzie już zapomnieli o tym. Może już dawno odrobili wszystko... (*Bw*, s. 122).

Potem bohater Vincenza podróżuje po Afryce, Ameryce Południowej, Indiach, Australii, aby w końcu usadowić się w nowym świecie. Stany Zjednoczone, kraj „chronicznej nadziei”, mimo materialnej stabilizacji, nie zaspokaja innych oczekiwań naszego bohatera:

Bo były to spełnienia w kraju Liliputów, bo nie były to dzieła, ino business. Jedno nie wiązało się z drugim, a kto mógł kiedy sprawdzić, czy wiązało się z całością. [...] Jeszcze nigdy nie stworzyła się przed nim tak przepaścista pustka, jeszcze nigdy tak nie naskoczyła nań upiorność przemijania ludzi, bez pamięci, bez śladu duszy (*Bw*, s. 124).

Diagnozę stanów duchowych Ameryki Pan Tytus znajduje w literaturze:

Objawieniem stały się dlań wtedy słowa amerykańskiego mędrca [Whitmana, którego Vincenz tłumaczył, przyp. I.M.], że Ameryka to wielkie pole jałowca, gdzie ani cedr, ani dąb nie wystrzeli w górę. Albo jeszcze gorzej: ujrzał, że to zbita nieskończona gęstwina jałowca na jałowej jakiejś Północy, co roku ginąca i znów odradzająca się co roku. Wszystko było tak przemijające, tak bez pamięci, jakby nie było żadnego ja, ani nawet jego własnego (*Bw*, s. 123).

Zadziwiająco, do jakże aktualnej, „ponowoczesnej” refleksji dochodzi: „zrozumiał [...], iż skoro jeden świat pokratkowany szynami i szlakami – co więcej, gdy świat drugi, nowy rzekomo, nie rośnie w górę, nie ma wierzchołków ani głów, ani pamięci, a nadzieja jego trzyma się tylko pędami i przyziemnością – to

³⁷ „Romantycy zaś z wielką siłą dali wyraz nowożytnej ambiwalencji odczuć wobec ogromu oraz niezmiernych, przepastnych głębi kosmosu”. M. Janion, dz. cyt., s. 14.

tamte pragnienia na nic” (*Bw*, s. 124). A pamiętajmy, że nasz protagonista pragnie zamieszkać w wieży. Dlaczego nie znajduje więc spełnienia w zamorskich wysokościach? Może dlatego, że wertykalny wymiar nowego świata, utracił łączność z jego głębią³⁸. Pęd ku górze zagubił swój metafizyczny kontekst i stał się wyrazem innego już bycia w świecie. Ocalający okazuje się dla niego powrót do domu, który w sensie wewnętrznym oznacza powrót do samego siebie (do środka³⁹):

W tym bezdrożu, w jałowcowym wertepie strasznej beznadziejności – jedynym wyjściem był powrót do portu, z którego wyruszył, aby przypomnieć sobie samego siebie. Znow mu była potrzebna Bukowina. [...] Niegdyś przekroczył swój Rubikon. Na drugim brzegu było pustkowie. Zatem cofnął się znow. I nikt nigdy nie dowiedział się o niczym (*Bw*, s. 124).

Tak więc pięćdziesięcioletni pan Tytus przemierza samotnie swoje dawne pokoje, pokryte warstwami kurzu, oświetlając je płomieniem świecy⁴⁰. W jego głowie ożywają wspomnienia minionego życia. W blasku przyniesionego światła przypominają się przedmioty. Otwarte książki pozostawione przed laty na stole w bibliotece, w tym „gnieździe nadziei” (*Bw*, s. 127), rozsiewają jeszcze silną woń marzeń. Nasz bohater doświadcza czegoś na kształt epifanii, siedząc przy wielkim piecu, w pluszowym fotelu i słuchając dolatujących z zewnątrz odgłosów:

Wiatr, wielki głos wielkiego świata⁴¹, do reszty zmieniał wszystko, cofał czas, zakręcał go wstecz ślimakowato, po czym zawieszał ten zwój gdzieś głęboko przed zaczęciem się czasu. Przestrzeń małą pokoiku⁴² wyniósł na coś jedyne a bezpiecznego, jak jedyny i zupełnie zamknięty system w kosmosie, jakby nie było tej innej niekończącej się otchłani, sprawiał, że nie była potrzebna. Owszem, przynosił wiatr ów w sobie i tę wielką przestrzeń, ale jako widowisko dla łoża zamkniętej a uprzywilejowanej (*Bw*, s. 127–128, podkreśl. I.M.).

Przy czym wiatr uosabia tu kosmiczny oddech, w którym moglibyśmy doszukać się wywodzącej się z myśli stoickiej czynnej zasady wszechświata (*pneuma*⁴³): „Znow wystrzeliło go w przestrzeń i ku wichrowi, który tam był czynnym

³⁸ D. Hodrova, *Příběhy věže* [w:] D. Hodrova i in., *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*, s. 203.

³⁹ Zob. B. Griffith, *Powrót do środka*, przeł. T.A. Malanowski, Warszawa 1985.

⁴⁰ Zob. G. Bachelard, *Samota snícího nad svící* [w:] tegoż, *Plamen svíce*, przeł. na czeski R. Vyhřídál, Praha 1997, s. 49–76.

⁴¹ „Motyw powietrza służącego za analogon ducha i/bądź duszy powracać będzie choćby w tak niezwykłych ujęciach, jak stoicka wizja kosmosu lub inspirowana starożytnością alchemiczna wizja świata”. Zob. M. Sacha-Pickło, *Powietrze jako jeden z żywiołów kosmicznych. Powietrze i eter* [w:] *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia – woda – ogień – powietrze*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002, s. 204.

⁴² Por. D. Hodrova, *Smysl pokoje* [w:] D. Hodrova i in., *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*, s. 217–238.

⁴³ Hebr. *ruah*, łac. *spiritus*, czyli technicznie, duch, wiatr, oddech. *Pneuma* to centralne pojęcie po-

jej duchem” (*Bw*, s. 131). Dla Vincenza znamienne jest to ożywienie przestrzeni: „Jak rytm serca jest głównym przejawem życia, tak i rytm stwarza przestrzeń. [...] Przestrzeń oddycha wraz z duszą. [...] Dusza oddycha – przestrzeń jest pierśią duszy. A przestrzeń poza duszą? Jest powietrzem, światłem i rozpięciem. Jest rytmem i pauzą – muzyki świata”⁴⁴. Bohater tetralogii Vincenza, „zanurzony w oddychającym świecie”, wydaje się mówić: „świat oddycha we mnie, uczestniczę w porządnym oddychaniu świata”⁴⁵. Rozpoznajemy Bachelardową „diagnozę antropomorfizmu”⁴⁶ w świecie Vincenza, który wyobraża sobie kosmos jako wielki, żywy organizm.

Dom, albo raczej marzenie o domu, które zawiesza się niejako w czasie, unieruchamia, staje się skutecznym antidotum na lęk przed nieoswojoną, daleką i bezmierną przestrzenią, która przytłacza (Pascal). Z perspektywy bezpiecznej „łóż” domowej bezmierny wszechświat staje się jedynie wielkim kosmicznym spektaklem: „jeví se jako trvalé, nikoli pouze dočasné místo s tajemstvím”⁴⁷. Bowiem dom, jak napisał Vincenz, jest jedynym bezpiecznym miejscem w kosmosie. Jest pierwotnym i niezmiennym, choć może zapomnianym „stanem duszy” poprzedzającym „wrzucenie we (wszech)świat”⁴⁸. Ojczyzną duchową, z której przybyliśmy⁴⁹:

Budził się na chwilę. Otwierał oczy. Nasycił się stanem nieznanym od lat i właściwie nigdy tak naprawdę przezeń nienazwanym – *domem*. [...] Tak płynęły godziny szczęśliwe, domowe godziny, zasunięte gdzieś w głąb czasu, w podolek świata, przed poczęciem czasu i kiełkowaniem nadziei, zanim człowiek się narodził (*Bw*, s. 129).

zornie dualistycznej i materialistycznej filozofii stoickiej, oznaczające źródło ruchu i życia, czyli czynny pierwiastek biernej materii obecny w niej samej. Według tych poglądów wszechświat jest jednorodny i nic poza materią i ruchem nie istnieje. Później termin zapożyczony przez neoplatoników (za pomocą *pneumy* dusza łączy się z ciałem). W chrześcijaństwie oznacza Bóże tchnienie życia bądź Ducha Świętego. Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. I, *Filozofia starożytna i średniowieczna*, Warszawa 1988, s. 130–131. Zob. też *Encyklopedia katolicka*, t. XV, Lublin 2011, s. 874 (hasło: *Pneuma*).

⁴⁴ S. Vincenz, *Outopos...*, s. 23.

⁴⁵ G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, s. 205.

⁴⁶ Tamże, s. 207.

⁴⁷ „[...] jawi się jako trwałe a nie tymczasowe miejsce z tajemnicą”. D. Hodrova, *Divadlo světa* [w:] D. Hodrová, *Místa s tajemstvím: (kapitoly z literární topologie)*, Praha 1994, s. 19.

⁴⁸ Nawiązanie do Heideggerowskiego terminu *Geworfenheit*. Z koncepcją wrogięgo świata, do którego wrzucone jest *Dasein* polemizuje Bachelard: „o człowieku marzenia nie można powiedzieć, że „jest wrzucony w świat”. Świat cały jest dlań zaproszeniem, a on sam jest zasadą uprzejmego przyjęcia”. Cyt. za L. Brogowski, *Posłowie od tłumacza. Gaston Bachelard: fenomenologia (marzenia poetyckiego) czy poezja (marzącego fenomenologa)?* [w:] G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, s. 260.

⁴⁹ Wpływ myśli Platona na pisarstwo Vincenza jest przez badaczy jego twórczości uważany za niezaprzeczalny. Pisarz wielokrotnie wspomina o nim także w swoich esejach. Zob. np. M. Ołdakowska-Kufłowa, *Stanisław Vincenz wobec dziedzictwa kultury*, Lublin 1997.

Pierwotne doświadczenie domu-kolebki⁵⁰ znajduje swoje dopełnienie w odkryciu naszego bohatera, chorego na serce, że może on być również domem-trumną, kiedy w jednej chwili ma poczucie, „że jest w grobie” (*Bw*, s. 130). Broni się przed nim ucieczką w przestrzeń⁵¹, jak kiedyś przed laty w hotelowym pokoju w Nowym Jorku, kiedy mało nie wyskoczył przez okno⁵², aby później spędzić noc „blisko morza i ziemi, blisko wiatru, bez dachu i bez domu ciasnego, poza ciałem” (*Bw*, s. 130).

Pan Tytus, „wyznawca” przestrzeni, odkrywa, że: „Krajobraz to realność lub drogowskaz ku niej, jej memento” (*Bw*, s. 131). Jest łącznikiem między świadomością a realnością ukazującym autonomię tej drugiej: „Świadomość jest tylko sztucznym wyborem, wycinkiem z niej [realności], jak obraz na ścianie. A ona obca, bez troski, niezasypująca nas pyłem. To przyjazna, bo wyzwolona od nas samych” (*Bw*, ms. 131). Bohater Vincenza samotnie marzy w pustym domu, przeczuwając, że „Całość świata zawsze jest przecież obecna w pewien sposób, choć nie zawsze tak wyraźnie, by sobie ją uświadomić” (*Bw*, s. 129). Objawia mu się ona się stopniowo:

Od dreszczu podziwu i przeczuć, spływających z zielonych pagórków letnim wieczorem, poprzez różne możliwości widzenia, aż do takich widzeń jak trzęsienie ziemi, sen o gradzie meteorów lub wizji takiego stanu, kiedy by z powodu repulsji wszystko zaczęło się rozlatywać, są to różne gradacje objawiania się całości świata w widzeniach (*Bw*, s. 129).

Obraz domu, jaki znajdziemy w końcowej części tetralogii Vincenza nosi znamiona „obrazu kosmicznego”, który Bachelard charakteryzuje następująco:

Poprzez kosmiczność obrazu wzbogacamy się o doświadczenie świata, dzięki kosmicznemu marzeniu zamieszkujemy świat. Daje ono marzycielowi wrażenie bycia u siebie w wyobrażonym wszechświecie. Wyobrażony świat powierza nam owo „u siebie” w stanie ekspansji jako odwrotność takiego „u siebie”, kiedy mówimy: „w swoim pokoju”. [...] Marząc o wszechświecie, Zawsze wyruszamy w podróż, mieszkamy gdzie indziej – w zawsze wygodnym gdzie indziej. Aby dobrze nazwać wymarzony świat, trzeba go napiętnować szczęściem⁵³.

⁵⁰ Bachelard polemizuje z Heideggerem: „Dům ochraňuje člověka v bouřích nebe i v bouřích života. Je duší i tělem. Je prvním světem lidské bytosti. Dříve než je „vržen do světa“ [...], je člověk uložen do kolébky domu“ (Dom chroni człowieka w burzach nieba i burzach żywota. Jest duszą i ciałem. Jest pierwszym światem istoty ludzkiej. Zanim jest człowiek „rzucony w świat“, układa się go do kolebki domu. I.M.). G. Bachelard, *Poetyka prostoru*, s. 32.

⁵¹ „Stare wahadło desperackiej nadziei jeszcze działało. Znowu wystrzeliło go w przestrzeń i ku wichrowi, który tam był czynnym jej duchem” (*Bw*, s. 131).

⁵² W 1956 roku z okna w hotelu w Nowym Jorku wyskoczył Jan Lechoń – pierwszoplanowa postać życia kulturalnego w przedwojennej Polsce, wybitny poeta i dyplomata. Był to epizod silnie przeżywany w środowisku polskiej emigracji, na pewno także przez Vincenza.

⁵³ G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, s. 203.

Siła marzenia tkwi również w tym, że w odróżnieniu od ducha naukowego dostarcza obrazu świata jako całości⁵⁴, z czym mamy do czynienia u Vincenza. Wprawdzie francuski fenomenolog duszy⁵⁵ odnosi się głównie do poezji, ale w przypadku autora bukowińskiej sagi mamy do czynienia z zagęszczoną prozą poetycką, która w materii języka takie właśnie, kosmiczne obrazy tworzy. Bohater wspomnianego rozdziału występuje w roli marzyciela, który marzeniem oswaja przestrzeń, przypisując jej „dobro-byt”: „Zarówno w kosmicznym obrazie, jak i w obrazie swojego domu jesteśmy w dobro-bycie wytchnienia”⁵⁶. Bachelard w swoich *Poetykach* odwołuje się krytycznie do filozofii Heideggera i jego koncepcji zamieszkiwania⁵⁷. Staje w opozycji do pesymizmu niemieckiego filozofa. Polemizuje z jego koncepcją człowieka jako „bytu-ku-śmierci”, wrzuconego w nieprzyjazny świat, przeciwstawiając mu perspektywę marzenia, w której podmiot jest prawdziwie wolny i wyswobodzony od lęku (trwogi)⁵⁸. W marzeniu bowiem zamieszkuje się przestrzenie szczęśliwe (topofilia). W tym także bliski jest „kosmicznej” wizji Vincenza.

Zamieszkiwanie w czwórni

W tetralogii Vincenza kluczowym zagadnieniem wydaje się pozycja człowieka w przestrzeni i wobec krajobrazu przejawiającego się zarówno w kulturze, jak i naturze (np. w żywiołach czy różnorakich formach przyrodniczych). Innymi słowy, centralnym problemem jest tutaj miejsce człowieka w otaczającym świecie. Analizując aspekt usytuowania czynnika ludzkiego w środowisku, dojdziemy do kwestii „budowania”⁵⁹, a szczególnie „zamieszkiwania”, którą Heidegger interpretował inspirując się romantyczną poezją Hölderlina. Według niemieckiego filozofa, „zamieszkiwanie jest sposobem bycia śmiertelnych na ziemi”⁶⁰. Na trzy rzeczy chciałabym tutaj zwrócić uwagę. Po pierwsze – jest to sposób bycia, a więc istnienia w świecie. Po drugie – sposób bycia śmiertelnych⁶¹ implikuje zagadnienie nieśmiertelnych, czyli istot boskich⁶². Po trzecie – bycie śmiertelnych na

⁵⁴ Zob. J. Hrdlička, *Kosmos a obraz. Ke dvěma Bachelardovým poetikám* [w:] G. Bachelard, *Poetika snění*, przeł. J. Hrdlička, Praha 2010, s. 206.

⁵⁵ Zob. G. Bachelard, *Poetika prostoru*, s. 12.

⁵⁶ G. Bachelard, *Poetika marzenia*, s. 203.

⁵⁷ Zauważył to np. Leszek Brogowski, tłumacz *Poetyki marzenia* na język polski. Tegoż, *Postłowie od tłumacza...* [w:] G. Bachelard, *Poetika marzenia*, s. 260.

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ „Oba sposoby budowania – budowanie jako pielęgnowanie, po łacinie *colere, cultura*, i budowanie jako wznoszenie budowli, *aedificare* – są zawarte we właściwym budowaniu, w zamieszkiwaniu”. M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć* [w:] tenże, *Odczyty i rozprawy*, s. 144–145.

⁶⁰ Tamże, s. 143.

⁶¹ „Śmiertelni to ludzie. Zwiążą się śmiertelnymi, ponieważ mogą umierać. Umierać znaczy: sprostać śmierci jako śmierci. Tylko człowiek umiera, i to nieustannie, dopóki pozostaje na ziemi pod niebem wobec boskich”. [w:] M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, s. 144–145.

⁶² „Istoty boskie są dającymi znaki posłańcami boskości. Z jej świętego władania Bóg wyłania się w swoją obecność lub usuwa w swoje zasłonięcie.” M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, s. 144.

ziemi⁶³ – zakłada ich bycia również pod niebem⁶⁴. Uzyskujemy w ten sposób poczwórny kształt bycia, jego istotę⁶⁵, w której mieści się ziemia z niebem i śmiertelni z istotami boskimi. Taką postać istnienia w świecie Heidegger nazywa „czwórną” (*Geviert*), a jej ochronę uznaje za podstawowy rys zamieszkiwania:

Śmiertelni mieszkają, o ile ratują ziemię [...]. Ratunek nie tylko broni przed niebezpieczeństwem, «ratować» oznacza właściwie: wyzwać coś w jego własną istotę. Ratować ziemię to coś więcej niż wyzyskiwać ją lub wręcz maltretować. Ratowanie ziemi nie opanowuje jej i nie czyni jej sobie poddaną, skąd tylko krok do bezgranicznej eksploatacji.

Śmiertelni mieszkają, o ile przyjmują niebo jako niebo. Pozostawiają słońcu i księżycowi ich bieg, gwiazdom ich tor, porom roku ich dobrodziejstwa i kaprysy, nie robią z nocy dnia, a z dnia nieustającej bieganiny.

Śmiertelni mieszkają, o ile oczekują boskich jako boskich. Z nadzieją trzymają dla nich niespodziewane. Czekają znaków ich nadejścia i nie zapoznają oznak ich braku. Nie tworzą sobie ich bogów i nie uprawiają kultu bożków. Nawet w nieszczęściu czekają na wycofane zbawienie.

Śmiertelni mieszkają, o ile własną istotę, że mianowicie mogą podołać śmierci jako śmierci, oddają na użytek tego podołania, aby mieć dobrą śmierć. Wprowadzenie śmiertelnych w istotę śmierci w żadnym razie nie oznacza stawiania sobie za cel śmierci jako pustej nicości; nie chodzi również o zaciemnianie zamieszkiwania ślepy m wpatrywaniem się w kres⁶⁶.

Przy czym: „pobyt przy rzeczach [podkreśl. I. M.] jest jedynym sposobem, w jaki zawsze jednocznie spełnia się poczwórny pobyt w *czwórni*”⁶⁷. Zatem powrót do rzeczy samych⁶⁸ jest gwarancją ochrony czterowymiarowości bycia.

Kolejną kwestią, która mnie zaprzęta, jest zamieszkiwanie poetyckie⁶⁹. Heidegger wychodząc od znanego wiersza Hölderlina⁷⁰ stwierdza: „Zamieszkiwanie człowieka polega na spoglądaniu w górę przy przemierzaniu wymiaru, do którego niebo należy w tym samym stopniu co ziemia”⁷¹. Przy czym pamiętać

⁶³ „Ziemia jest czymś, co służyć, dźwiga, kwitnąć, owocuje, rozpościera się skałami i wodami, wschodząc roślinnością i zwierzyzną”. M. Heidegger, *Budować, mieszkac, myśleć*, s. 144.

⁶⁴ „Niebo jest drogą słońca po sklepieniu, zmieniającym postać w swoim biegu księżycem, wędrującym blaskiem gwiazd, porami roku i ich zmianą, światłem i zmierzchem dnia, mrokiem i jasnością nocy, sprzyjaniem i niesprzyjaniem aury, wędrowką chmur i błękitna głębią ceterum”. M. Heidegger, dz. cyt., s. 144.

⁶⁵ „Zamieszkiwać [...] znaczy: pozostawać [...] w swobodnym przestworze, który ochrania wszystko w jego istotę”. M. Heidegger, *Budować, mieszkac, myśleć*, s. 144.

⁶⁶ *Jw.*, s. 145.

⁶⁷ Tamże, s. 146.

⁶⁸ „Atoli same rzeczy chronią czwórną *tylko wówczas*, gdy same są pozostawione w swojej istocie jako rzeczy”. M. Heidegger, *Budować, mieszkac, myśleć*, s. 146.

⁶⁹ M. Heidegger, „...poetycko mieszka człowiek...”, [w:] tenże, *Odczyty i rozprawy*, s. 183–201.

⁷⁰ F. Hölderlin, *W rozkoszonym błękitnie [w:] tenże, Wiersze*, przeł. B. Antochewicz, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1982, s. 99.

⁷¹ M. Heidegger, *Budować, mieszkac, myśleć*, s. 192.

trzeba, że ów zwrot ku niebu dokonuje się z ziemi. Otwiera się przed człowiekiem tym samym nowa perspektywa, zawierająca w sobie przestrzeń pomiędzy niebem i ziemią. Człowiek wchodzi w ten wymiar (przemierza go, czyli przymierza się do niebian⁷²) nie przypadkowo, ale jakby z natury, która go tak ustawia i stanowi o jego człowieczeństwie, bowiem „Taka jest miara rozumu człowieka”⁷³ – jak mówi Hölderlin. Taka też jest miara poezji, która wbrew obiegowym opiniom nie odrywa człowieka od ziemi, ale go na nią sprowadza, inicjując niejako zamieszkiwanie.

Snując swoje rozważania o poetyckości zamieszkiwania, Heidegger zastrzega: „Poezja i myślenie tylko wtedy i tylko dopóty spotykają się w tym samym, gdy zdecydowanie pozostają przy odmienności swoich istot”⁷⁴. Podobną miarę przyłożył do swoich rozważań o przestrzeni Gaston Bachelard⁷⁵. W refleksji niemieckiego myśliciela przemierzanie nie jest nauką (np. geometrią), ale poetyckim zamieszkiwaniem. Poezję rozumie przy tym jako branie-miary, „dzięki któremu dopiero człowiek czerpie miarę dla całego zakresu swej istoty”⁷⁶. Miarą jest tutaj boskość:

Miara polega na sposobie, w jaki pozostający nieznanym Bóg *jako* Bóg jest jawny za sprawą nieba. Zjawianie się Boga za sprawą nieba następuje w odsłanianiu, które pozwala widzieć to, co się skrywa, ale pozwala widzieć nie dlatego, że próbuje wyrwać coś skrytego z jego skrytości, lecz wyłącznie dlatego, że strzeże to skrywane się tego. W ten sposób nieznaną Bóg zjawia się jako Nieznany za sprawą jawności nieba. Owo zjawianie się jest miarą, którą człowiek mierzy siebie⁷⁷.

Paradoks polega na tym, że miarą jest *de facto* Coś Nieznanego. Ale czy to Coś Nieznane może się przejawiać?

To, co pozostaje obce dla Boga, widoki nieba, dla człowieka jest czymś swojskim. Co to takiego? Wszystko, co na niebie, a wraz z tym pod niebem, a więc na ziemi, lśni i kwitnie, dźwięczy i pachnie, wznosi się i nadchodzi, lecz także idzie i upada, lecz także skarży się i milczy, lecz także błednie i ciemnieje. W tym czymś dla człowieka swojskim, a dla Boga obcym przesyła się nieznaną [por. *Listy z nieba* u Vincenza, I. M.], aby pozostać w tym strzeżony jako nieznaną. Poeta jednak wzywa całą jasność widoków nieba i wszelkie echo jego dróg i przestworów w śpiewającym słowie i doprowadza w tym coś wezwanego do świecenia i dźwięczenia. Wszelako poeta – jeśli jest poetą – nie opisuje samego tylko przejawiania się nieba i ziemi. Wzywa on w widokach nieba coś, co odsłaniając się, pozwala właśnie zjawiać się czemuś, co się skrywa, i to *jako* skrywającemu się. Poeta wzywa w swojskich zja-

⁷² Tamże, s. 191.

⁷³ F. Hölderlin, dz. cyt., s. 100.

⁷⁴ M. Heidegger, „...poetycko mieszka człowiek...”, s. 189.

⁷⁵ Por. G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*, przeł. H. Hudak, A. Tatariewicz, Warszawa 1975.

⁷⁶ M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, s. 192.

⁷⁷ Tamże, s. 193–194.

wiskach coś obcego jako coś, w czym przesła się niewidoczne, aby pozostać tym, czym jest: nieznanym⁷⁸.

Heidegger precyzuje tu pojęcie „obrazów poetyckich”, które nie są zwykłymi fantazjami i iluzjami, ale „włączeniami czegoś obcego do widoku czegoś swojskiego. Poetyckie „powiadanie” obrazów skupia w jedno jasność i echo zjawisk nieba z mrokiem i milczeniem tego, co obce [*Fremde*]. Poprzez takie widoki Bóg budzi zdumienie [*befremdet*]. Budzeniem zdumienia objawia on swoją nieustanną bliskość⁷⁹. Na zakończenie konstatuje: „Poezja buduje istotę zamieszkiwania. [...] Poezja jest podstawową zdolnością ludzkiego zamieszkiwania”⁸⁰.

Most

Rzecz⁸¹, którą posługuje się Heidegger dla lepszego zobrazowania idei *czwórni*, jest most⁸², który „skupia wokół rzeki ziemię jako krajobraz”⁸³ i umożliwia przejście na drugi brzeg. Most jest równocześnie miejscem⁸⁴, które *czwórni* przydziela stanowisko⁸⁵ i tym samym pomaga organizować przestrzeń, albo – jak pisał Georg Simmel – symbolizuje rozszerzenie naszej woli na przestrzeń⁸⁶, a zarazem za sprawą człowieka „godzi momenty rozdziału i połączenia”⁸⁷.

Jest w drugiej części tetralogii Vincenza, w tomie *Zwada*, opis mostu na Czeremoszu. Pojawia się tam w niepozornej relacji wcale nie głównej protagonistki cyklu, pani na Krzyworówni, Otylii, która w narracji epistolarnej skierowanej do przyjaciółki i opiekunki z czasów szkolnych powraca do dnia swego ślubu (*de facto* wydarzenia-osi, wokół której toczy się opowieść w pierwszym i czwartym tomach cyklu, a które jako takie nie zostanie opisane w powieści). Miejsce to jest szczególne, leżące na granicy, łączące „Bukowinę z [...] Galicją czyli Polską” – jak powiada bohaterka-narratorka. Pojawiają się lokalne nazwy spojonych mostem

⁷⁸ Tamże, s. 196.

⁷⁹ Tamże, s. 197.

⁸⁰ Tamże, s. 199.

⁸¹ Heidegger przywołuje staroniemieckie słowo *thing* oznaczające skupienie. Most jako skupienie *czwórni* jest w tym sensie rzeczą [*Ding*]. Zob. M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, s. 148.

⁸² „Most *skupia* na swój sposób przy sobie ziemię i niebo, istoty boskie i śmiertelnych”. M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, s. 148.

⁸³ Tamże, s. 147.

⁸⁴ „Miejsce nie jest obecne przed mostem. Wprawdzie zanim stanie most, wzdłuż rzeki jest wiele pozycji, które można czymś obsadzić. Jedna z nich okazuje się miejscem, a mianowicie *dzięki mostowi*. W ten sposób most nie staje dopiero na jakimś miejscu, lecz miejsce powstaje dopiero za sprawą mostu”. M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, s. 149.

⁸⁵ „Jest on [most] rzeczą, skupia *czwórnię*, skupia zaś w taki sposób, że przydziela jej stanowisko, na którego podstawie określają się place i drogi, a za ich pomocą z kolei organizowana jest przestrzeń”. M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, s. 149.

⁸⁶ G. Simmel, *Most i drzwi: wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 250.

⁸⁷ Tamże, s. 252.

miasteczek (Wyżnica po stronie włoskiej albo, jak kto woli – bukowińskiej i Kuty po stronie polskiej). Na granicy dwóch krajów, po rzezonym moście bukowińscy krewni panny młodej odprowadzają nowożeńców na stronę pana młodego. Cygańska kapela przygrywa menueta Mozarta przechodzącym parom. Orszakowi towarzyszy huk wystrzałów i dźwięk trombit dochodzący z poruszających się po rzece tratw, a później taniec wokół młodej pary na moście. Już na łódce powóz młodej pary odprowadza aż do samego dworku w Krzyworówni konna eskorta. Po dotarciu na miejsce, zadośćuczynieniu tradycji i niezbędnej posłudze wobec nowo przybyłych, młodzi pozostawieni zostają samym sobie. Narratorka relacjonuje przyjaciółce stan krajobrazu i swej duszy w chwili, kiedy dotarli do dworku:

Pociemniało nagle, w dzień piękne, przezroczyste powietrze, a teraz góry nagle poczerwiały, a niebo z gwiazdami uciekło strasznie wysoko. Zobaczyłam, że jestem w jakiejś jamie na dnie, przeleżałam się, byłam pierwszy raz w górach. Rozplakałam się, a wtedy mój mąż powiedział mi, czego nigdy nie zapomnę: „Nie lękaj się, tutaj jesteś królową”. I wówczas błyskawica mnie oświeciła: to znaczy, że on będzie tutaj królem. I to jest misja mego męża⁸⁸.

A dalej dodaje: „My tutaj mamy królestwo w powierzeniu – część królestwa – i oddamy je kiedyś królowi polskiemu” (Z, s. 473). U Vincenza istotą przejścia przez most jest sięgnięcie po królestwo. Pozornie ma ono charakter narodowy. Tu właśnie bije serce Polski⁸⁹. Polska⁹⁰ to ojczyzna, a więc ziemia zamieszкана, oswojona, najbliższa. Ojczyzną człowieka świat. Dziedzictwo, do którego wstępuje, w którym króluje, ale potem oddaje prawowitemu władcy. Na czym polega „królowanie” człowieka w świecie Vincenza? Opiera się ono na swobodnym zamieszkiwaniu wewnątrz świata. Czynieć się ziemi oddanym, to dewiza, którą kierują się mieszkańcy planety Vincenza. Być na ziemi, to być również pod niebem, czytać „listy z nieba”, otwierać się na nie-ziemskie, przekraczać własną niedolę, wychodzić nieznanemu naprzeciw. Człowiek Vincenza często „poprzeczy” sobie drogę, idzie na przełaj z jednego świata do innego, skraca dystans. Przybliża to, co oddalone, dalekie i nieznanne, zaprasza do domu i przyjmuje jak swoje. Zamieszkuje w krainie konkretnej, zmysłowej, żyjącej własnym życiem, ale dającej się przeniknąć. Jeśli się z nią wadzi, to z konieczności, z niewiedzy, z przeproszeniem, z podziękowaniem (wyręb lasu podyktowany jest koniecznością ratowania swojej niezależności). Jest bytem innym niż okalający świat, ale bytem zamieszkującym

⁸⁸ S. Vincenz, *Na wysokiej połoninie. Nowe czasy. Ks. I, Zwada*, Warszawa 1982, s. 473. Dalsze cytaty lokalizowane w tekście skrótem Z i podaniem numeru strony w nawiasie.

⁸⁹ Zob.: „Poeta: Po całym świecie możesz szukać Polski, panno młoda, i nigdzie jej nie znajdziecie. / Panna Młoda: To może i szukać szkoda. / Poeta: A jest jedna mała klatka [...]. A tam puka? / Panna Młoda: I cóż za tako nauka? Serce!? / Poeta: A to Polska właśnie”. S. Wystpiański, *Wesele*, Akt III, scena 16 [w:] tegoż, *Warszawianka, Wesele*, Kraków 1987, s. 206–207.

⁹⁰ W innym miejscu Vincenz pisze: „Gody życia, wesele to Polska twórcza”. S. Vincenz, *Outopos...*, s. 20.

w nim. Zasiadła przestrzeń czterowymiarową, otwartą na to, co boskie. Jest istotą, która potrafi umierać, bo rozpoznaje i uznaje swoją śmiertelność. Jego wędrowce towarzyszy nieustanna transgresja – przekraczanie granic na linii ziemskie/nieziemskie, ludzkie/nie-ludzkie, swojskie/obce, bliskie/dalekie.

Porównajmy, jak metaforę mostu⁹¹ rozpracowuje Heidegger:

Most odróżnia jedną stronę od drugiej. [...] Wraz z brzegami most przyciąga zawsze do rzeki także łąd leżący w głębi po obu jego stronach. [...] Most *skupia* wokół rzeki ziemię jako krajobraz. [...] Most daje rzece drogę i zapewnia zarazem drogę śmiertelnym, idą bowiem oni i jadą z jednego brzegu na drugi. [...] Zawsze i za każdym razem inaczej prowadzi [...] drogi ludzi, a oni przechodzą na drugi brzeg, w końcu jako śmiertelni – na tamtą stronę. Most [...] góruje nad rzeką i wąwozem – niezależnie od tego, czy śmiertelni zauważają owo górowanie [...], czy zapominają, że sami [...] zabiegają o przekroczenie swojej powszedniości i niedoli, aby stanąć przed zbawczym tym, co boskie. [...] Most *skupia* na swój sposób przy sobie ziemię i niebo, istoty boskie i śmiertelnych⁹².

Most na Czeremoszu opisany w *Zwadzie* dobrze wpisuje się w Heideggerowską symbolikę przestrzenną. Jako budowla wzniesiona ręką ludzką na miejscu wybranym przez człowieka-budowniczego zgodnie z jego przyrodzoną potrzebą przybliżania rzeczy oddalonych, wyznacza początek nowej drogi życia. Na jego granicy istoczy się nowość.

Zatrzymajmy się dla porównania przy innym moście, który opisuje Gustaw Herling-Grudziński w opowiadaniu o tym tytule⁹³. Obiekt znajduje się w Neapolu. Czym jest ta nośna literacko figura dla emigranta w obcym kraju, nie zapominając, że Vincenz pisał *Zwadę* również na emigracji⁹⁴? Obaj pisarze byli świadkami tych samych, wielkich katastrof dwudziestego wieku.

Herling-Grudziński zaczyna od cytatu z opowiadania Franza Kafki *Die Brücke*: „Byłem zeszywniały i zziębnięty, byłem mostem nad przepaścią”⁹⁵. Przechodzi następnie do zapisków z kroniki miejskiej z 1869 r., w której odnotowano liczne samobójstwa popełniane na moście *Ponte Della Sanita* oraz podejmowane w związku z tym środki zaradcze (umieszczono kratę żelazną oddzielającą most od przepaści, wprowadzono nadzór policyjny). Na uwagę zasługuje lokalizacja mostu, który znajduje się w pobliżu Muzeum Narodowego, nieopodal wzgórza, gdzie w letnim pałacu królewskim przechowywane są zbiory Pinakoteki z najslynniejszymi *Ślepcami* Breughla:

⁹¹ Zob. też. G. Simmel, *Most i drzewi. Wybór esejów*, s. 248–255.

⁹² M. Heidegger, *Budować mieszkać myśleć*, s. 147–148.

⁹³ G. Herling-Grudziński, *Most. Z kroniki naszego miasta* [w:] tenże, *Skrzydła ołtarza*, Warszawa 2001.

⁹⁴ Trzeci tom tetralogii powstał w Grenoble, a jej pierwsze wydanie ukazało się nakładem Oficyny Poetów i Malarzy w Londynie dopiero w 1970 roku na dwa miesiące przed śmiercią pisarza.

⁹⁵ G. Herling-Grudziński, dz. cyt., s. 180. Zob. też. F. Kafka, *Most*, przeł. R. Karst [w:] F. Kafka, *Wybór prozy*, Wrocław 2018, s. 367.

Most jest jakby przejściem od dolnego Neapolu do górnego. Za nim szeroka ulica biegnie jeszcze przez jakiś czas płasko, by wkrótce potem rozpocząć ostrymi wirami wspinaczkę na szczyt wzgórza. Gdy zjeżdża się lub schodzi z Capodimonte, wśród domów pokrytych liszajami nędza, Most wydaje się jeszcze bardziej punktem granicznym. Nie żeby kotłująca się nędza znikąca naraz jak odepchnięty obraz. Zstępuje po prostu w dół.

Gdyż Most jest mostem nad czymś. Nie nad rzeką, nie nad przepaścią, nie nad strumieniem pełnym pstrągów, nie nad wąwozem, nie nad przelotem kolejki podziemnej. Nad ulicą najniższego Neapolu. [...]

Jakkolwiek by było, pod Mostem, w jego środkowej części, przebiega ulica. Kilka pięter [...] dzieli go od kamiennego bruku, na którym roją się ludzie, dudnią wózki, podskakują samochody, rozpychają aż po skraj jezdni stragany. Skrzydła Mostu rozpięte są już nad górnymi tarasami kamienic, gdzie suszy się bielizna, poniewierają stare graty, drzemią koty i sterzą anteny telewizyjne⁹⁶.

Inne jest usytuowanie tej budowli wobec poprzedniej, opisanej w relacji pani Otylii. W obrazie nakreślonym przez Herlinga ta nośna znaczeniowo konstrukcja wpisuje się w scenierię miejską, w której zakreśla łuk nie nad wodą, ale nad niższym poziomem ruchliwej ulicy. Symboliczna czeluść „nie ma tu naturalnej zapory powstrzymującej ludzi od ciągłego drażenia w głąb. Dopóki nie dokopią się ognia piekiel, schodzą niżej i niżej [...]”⁹⁷. Miasto, w którym toczy się opowieść, jest topografią oswanianą przez kogoś z zewnątrz. Przypomnijmy, że u Vincenza miasto samo w sobie jest figurą wyobcowania, przekleństwa, przed którym zastrzegają się „ludzie lasowi” („Nie ruszymy się stąd [z lasu] za nic”, Z, s. 429):

Cmentarzy tam bez końca. [...] I dalej: więzienia, kryminały, kamienica za kamienicą, festunki [fortyfikacje] kryminalne, baszta za basztą przez całe ulice, mury, mury, mury! A wszystko jak beczki z kapustą nabite złodziejami, mężobójcami, mordercami, gwałtownikami, podpalaczami [...], idziesz sobie miastem przez pół dnia albo i przez cały dzień. Lica, lica, lica. Dziesiątki ludzi, setki ludzi, już tysiące ludzi. Obcy – obcy – obcy (Z, s. 428).

Można powiedzieć, że Herling-Grudziński ze swoim opowiadaniem idealnie wpisuje się w tę apokaliptyczną wizję urbanistyczną. Most, pisany dużą literą, jest u niego upersonifikowaną figurą (podobnie jak u Vincenza elementy krajobrazu wiejskiego) symbolizującą miasto, która niczym upiór urasta w siłę nocą: „W dzień Most, choć jest punktem granicznym, nie zwraca szczególnej uwagi. [...] Ale nocą! Nocą, w ciszy i pustce, Most wstaje do życia samotny, czysty, nagi. Widać go nawet z daleka, jak rośnie niby szczudło, na którym podpiera się uśpione miasto”⁹⁸. Nokturnowy pejzaż nakreślony z perspektywy „łuku śmierci” budzi grozę:

⁹⁶ G. Herling-Grudziński, dz. cyt., s. 182–183.

⁹⁷ Tamże.

⁹⁸ Tamże, s. 183.

Z góry – wciąż nocą – rozpościera się tu widok czarnej ulicy, przejaśnionej gdzieś niegdzie słabym blaskiem latarni jak księżycową białością kwiatów wodnych na mokradłach. Okna domów są ślepe. Stragany ogołocone. Bruk, polany wieczorem, błyska zmatowiałą łuską martwej ryby.

Z dołu oczom patrzącego ukazuje się bezbrzeżna pustynia nieba. Gwiazdy lśnią na niej twardymi ziarnkami kwarcu. Na wysokości Mostu pofałdowana jest pionowymi i ciemnymi pręgami⁹⁹.

Jak zaznacza Heidegger: „Mosty prowadzą w rozmaity sposób. Staromiejski most prowadzi od zamku do placu katedralnego, most rzeczny przed miasteczkiem wiedzie wozy i zaprzęgi do leżących wokół wsi”¹⁰⁰. Opis u Vincenza potwierdza rację bytu „mostu rzecznego”, którą przywołał niemiecki filozof. U Herlinga nic nie jest już takie oczywiste. Jego „staromiejski most” znajduje się wprawdzie w pobliżu pałacu królewskiego ze *Ślepcami* Breughla oraz niedaleko kościoła noszącego to samo co on wezwanie, ale jakże daleki jest on od wyobrażeń monumentalnej katedry. Istotny rys architektoniki, jaki w nim został uwypuklony, sprowadza się do tego, co skrywa w podziemiach. Przechowuje „czaszki zmarłych na zarazę: bezimienne i otaczane czcią przez mieszkańców dzielnicy. Widnieje na nim zatarty już napis: *Aut Mori, aut pati* [Albo umieraj, albo cierp]. W tych słowach kryje się istota Mostu. Dwa *albo* spełniają rolę jedynych zaczepów. Między nimi leży i czeka Most”¹⁰¹.

Dominującą ponurość *Mostu* potęguje obecność żebraka, fizycznie niejako wrośniętego w jego strukturę. Cały dzień *Il Pipistrello*¹⁰² tkwi zawieszony nieruchomo na kracie oddzielającej go od przepaści niczym nietoperz, któremu zawdzięcza swój przydomek i tylko po zmroku udaje się do pobliskiej tawerny. Miejscowi przywykli do niego na tyle, że bez skrępowania przystają w miejscu, gdzie poleguje i za jego przykładem kierują wzrok w stronę „czeluści”, nad którą się znajdują. Ale któregoś dnia, o świcie Nowego Roku, stróże porządku znajdują ciało żebraka pod Mostem. W siatce odgradzającej od przepaści odkryto wycięty otwór, przez który ów nieszczęśnik sięgnął dna ulicy. Nad Mostem zawisła groźba unicestwienia. Można uznać, że główny protagonista opowiadania Herlinga jest „mieszkańcem *à rebours*” w stosunku do standardów wyznaczonych przez Heideggera. W jego przypadku „zamieszkiwanie” nie polega na „na spoglądaniu w górę przy przemierzaniu wymiaru, do którego niebo należy w tym samym stopniu co ziemia”¹⁰³, ale wręcz przeciwnie – chodzi tu bowiem „o zaciemnianie zamieszkiwania ślepym wpatrywaniem się w kres”¹⁰⁴.

Opowiadanie Herlinga-Grudzińskiego, napisane w 1963 roku, jest stosunkowo krótkie. Obejmuje dziesięć stron i podzielone jest na dziesięć równych części

⁹⁹ Tamże, s. 183–184.

¹⁰⁰ M. Heidegger, *Budować mieszkać myśleć*, s. 147.

¹⁰¹ G. Herling-Grudziński, dz. cyt., s. 184.

¹⁰² Z jęz. włoskiego „nietoperz”.

¹⁰³ G. Herling-Grudziński, dz. cyt., s. 192.

¹⁰⁴ Tamże, s. 145.

oznaczonych rzymskimi cyframi. Być może podział ten jest przypadkowy, choć przywołuje nieodparcie skojarzenia z Dekalogiem. Całość przybiera postać paraboli, w której ucłowieczony postacią żebraka Most jest figurą niosącą znaczenie. Zachwiana zasadność istnienia tej budowli, która tak naprawdę niczego nie łączy, potęguje atmosferę beznadziejnego oczekiwania na śmierć głównego protagonisty (Mostu/Nietoperza). Most nie skupia wokół siebie krajobrazu, ale mroczy, jałowi, wydobywa spod siebie otchłań. Łuk, wsparty na wątpliwych filarach, nie góruje dostojnie nad otoczeniem. Kluczowe są tu określenia: „pustynia nieba”, „ślepe okna domów” (również *Ślepcy* Breughla i przydomek włóczęgi/nietoperza), „błysk łuski martwej ryby”, „gwiazdy lśnią twardymi ziarnami kwarcu”. Połączenie dołu z górą, ziemskiego z boskim zostało przerwane. Bóg umarł w ludzkim doświadczeniu, okna są ślepe, bo nie otwierają widoku, a błyszczą już tylko łuski martwej ryby (Ichthios¹⁰⁵). Religia zawiodła, a w kościołach przechowuje swoje trupy. Człowiekowi pozostaje tylko cierpienie albo śmierć – jako sposób ocalenia indywidualnego doświadczania bycia. Dotychczasowy system wartości leży w gruzach. Tablice Dekalogu zostały rozbite. Most łączący człowieka z Bogiem został zerwany. Człowiek jako „bycie-ku-śmierci: staje nad przepaścią. Śmierć jest dla niego fenomenem życia, pewną możliwością („zupelnej niemożliwości jestestwa”¹⁰⁶), ale „najbardziej własną, bezwzględna, nieprześcignioną”, ponieważ „nikt nie może odebrać innemu jego umierania”¹⁰⁷ i nawet „beznadziejność nie odziera jestestwa z jego możliwości”¹⁰⁸:

Otóż śmierć, chociaż wydaje się być zwieńczeniem procesu bycia jestestwa, granicą wszelkich możliwości, jego bycia-w-ogóle, może być także miejscem, w którym rzeczywistość bycia potrafi odsłonić się najpełniej [podkreśl. I.M.]. W chwili namysłu nad śmiercią, nieskryta za parawanem obłądnej śmierci idącej w miliony, nie oczekując na jej urzeczywistnienie jako jednej z możliwości - winniśmy wytrzymać poszum trwogi, jak napisze Heidegger, i zobaczyć w trwodzie najbardziej własną możliwość bycia. Tam, gdzie wydaje się, iż żywi ludzie znikają, a poniechane niegdyś szlachetne idee nie mogą liczyć na odrodzenie, tam przesłonięta tajemnica jestestwa, jego życia, zostaje sprowadzona do otwartości. W zwierciadle śmierci widzi życie¹⁰⁹.

Żebrek na moście wpatruje się godzinami w otchłań dolnej ulicy. Przyglądając się życiu innych, mierzy się z własną śmiercią. Podążający ślepo za jego wzrokiem przechodnie, wiedzeni przez swojego przewodnika Nietoperza (por. mowy

¹⁰⁵ Symbol ryby pojawia się też u Vincenza: „Nie mniejsze wrażenie zrobiła na nim jedyna wiadomość z greki, której nauczył go ojciec: «ICHTHYS» wraz z wyjaśnieniem, że był to skrót i znak tajemny pierwszych chrześcijan” (Z, s. 72).

¹⁰⁶ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 2013, s. 316.

¹⁰⁷ Tamże, s. 303.

¹⁰⁸ Tamże, s. 316.

¹⁰⁹ R. Goczał, *Człowiek jako „bycie ku śmierci” – krótka refleksja na temat koncepcji M. Heideggera*, <http://www.lcgitymizm.org/bycie-ku-smierci> (dostęp: 1.03.2017).

obrazu Breughla), również przykładają miarę. Ale oni mierzą się z własnym życiem poprzez cudzą śmierć („Życie jest śmiercią, lecz śmierć jest także życiem”)¹¹⁰. Towarzyszą jej, nic o niej nie wiedząc. W decydującym momencie żebrak zostanie jednak zupełnie sam wśród zgiełku i wystrzałów noworocznych fajerwerków.

Most u Vincenza przeprowadza orszak weselny do nowego życia, u Herlinga jest to kondukt żałobny do beznadziejnej śmierci w bliskości bezmocnej wobec „ślepców” sztuki. W opisie Vincenza pojawia się wprawdzie moment trwogi, ale łągodzi go rozumiejąca obecność zaślubionego: „Nie lękaj się”¹¹¹. Włóczęga na Moście zamiast wspierającego towarzystwa ma pod bokiem biernych obserwatorów. Most Herlinga jest ruiną z cmentarzem w tle, most Vincenza otwiera przestrzeń królestwa. Oba mosty to punkty graniczne – w jednym istoczy się nadzieja, a w drugim jej brak. Dwie diametralnie różne postawy wobec faktu, że zniżył się świat upadkiem człowieka...

W kontekście omawianego opowiadania Herlinga na uwagę zasługuje jeszcze inny fragment poetyckiej prozy Vincenza, zawarty w trzecim tomie tetralogii *Listy z nieba*. Znajdziemy tam opis miejsca, bliskiego topograficznie *Mostowi*:

W pobliżu Neapolu jest mięcina nad samym morzem. Nic tam zresztą nie ma ciekawego, tylko szklany bazar dla turystów [...]. Cały pawilon szklany wypełniony barwą morza jak tutaj barwą nieba, a na pewno widać przez szkło ciasną zamkniętą uliczkę w kształcie litery V, opadającą ku morzu. Jest tam jakiś cmentarzyk klasztorny. Trumny stojące w szeregu wygiętym jedna obok drugiej, a u czoła ich, u wylotu uliczki, rzeźba Jezusa. Wzlatuje z podstawy i prowadzi ku morzu swój ciąg wybranych w maskach trumien. Rząd trumien, które wypełniały się w ciągu wieków umarłymi braćmi z klasztoru jest zagięty w takim rozmachu, że zda się wnet spadną z nich maski kamienne i cały szereg wzleci za Nim¹¹².

Poetyka architektonicznej przestrzeni w dwóch ostatnio przytoczonych fragmentach prozy Vincenza naznaczona jest symboliką Zmartwychwstania w chrześcijańskim duchu. Relacja pani Otylii w pierwszym fragmencie, zaczynająca się od opisu krajobrazu (stanu duszy), wyraźnie nawiązuje do symboliki grobu. Słowa jej nowo poślubionego męża wypowiedziane w sytuacji wyraźnie nawiązującej do biblijnej *Pieśni nad pieśniami*, w której Oblubieniec utożsamiany jest z Chrystusem, wprost odwołują się do Nowego Testamentu. Słowa te („Nie lękaj(cie) się!”) zostały odnotowane przez ewangelistów po Jego Zmartwychwstaniu. W drugim fragmencie do Zmartwychwstania nawiązuje kształt uliczki (V jak *victoria* – zwycięstwo życia nad śmiercią) i dynamiczna figura Jezusa wzlatująca jakoby ku morzu, za którą podążają zastępy zmarłych (zmartwychwstanie ciał).

¹¹⁰ F. Höderlin, *W rozkosznych błękitach* [w:] tenże, *Wiersze*, s. 102.

¹¹¹ Słowa te wypowiada Zmartwychwstały Chrystus do przerażonej Marii Magdaleny odkrywającej pusty grób.

¹¹² S. Vincenz, *Na wysokiej połoninie. Nowe czasy. Ks. 2, Listy z nieba*, Warszawa 1982, s. 105–106.

Żeby zrozumieć światooгляд (I.M.) Vincenza trzeba sięgnąć do motywu godów obecnego w jego pisarstwie. Topos ten występuje z jednej strony jako narzędzie estetyczne służące do idealizowania świata i relacji międzyludzkich, z drugiej jako epistemologiczna obrona przed ontologicznym złem istniejącym w świecie:

Trzeba zrozumieć, że życie ludzkie poza godami i poniżej godów jest nieustannie zagrożone. Gdzieś w przepaściach światowych wśród skał na toku miedzianym, mocą wyroków niebieskich przykuty łańcuchami, siedzi czort Archijuda. Wróg godów, duch dzikości, patron niewoli. Wciąż czeka, nieustannie wyczekuje aż zginie radość i słoboda! (*Bw*, s. 450)

Trudno podejrzewać Vincenza, że nie zauważa ciemnej strony istnienia. Widzi ją, doświadcza, ale świadomie przewycięża, stając się cichym wyznawcą *apokatastasis*. Staje w ten sposób „po stronie kosmosu”:

Powiedział kiedyś niedawno mój przyjaciel pan J.: jak to dawniej życie na wsi było piękne i bez troskie. Nie było ciągłego pogotowia wojny, nie było Hitlera – można było się cieszyć przyrodą, niebem, drzewami. Cóż z tego, że ona piękna, kiedy smutno, bo nie dla nas.

Zdaje mi się, że najważniejsze wiedzieć, że jest w Niej piękno wieczne i dążyć do tego, by naprawdę stało się i naszym udziałem.

[...]

I pewno, smutno, gdy odchodzimy od darów życia z próżnymi rękami. Musimy właśnie stanąć po stronie kosmosu. Czy my tacy, czy owacy. Piękno jego jest i zostaje. I największa pociecha, że jest i zostaje! Pewnie, że im będziemy lepsi, tym więcej nam się ono odkryje. I będzie to nawet miarą naszego tak zwanego rozwoju, ten udział w Godach Świata, w Godach życia¹¹³.

Jacek Łukasiewicz uważa, że właśnie święto(wanie) jest jednym (obok rewasu¹¹⁴) z kluczowych pojęć dla zrozumienia tetralogii Vincenza¹¹⁵. Przeżywanie Godów życia (radosne sacrum) w perspektywie udomowionego (uwewnętrznionego) kosmosu może być u Vincenza alternatywą wobec Heideggerowskiej trwogi śmierci i postulatem moralnym, który on sam w życiu realizował. Często powtarzał za Antygoną: „Jestem tu po to, aby kochać, a nie nienawidzić”. Radosne przeżywanie tajemnicy istnienia i zamieszkiwania człowieka na ziemi staje się wyrazem realizowanej przez Vincenza zarówno w twórczości jak i życiu ekonomii szczęścia¹¹⁶.

Iwona Matuszkiewicz

¹¹³ S. Vincenz, *Outopos...*, s. 72.

¹¹⁴ Podstawowe znaczenie tego słowa u Vincenza to rodzaj rozliczeń gospodarskich w postaci naciąg na deszczkach, używanych przez niepiśmiennych Huculów.

¹¹⁵ Por. J. Łukasiewicz, *Święto i rewasz – czwórksiąg Stanisława Vincenza*, „Teksty Drugie” 1991, nr 1–2, s. 155–161.

¹¹⁶ Por. <https://vltava.rozhlas.cz/ekonomie-stesti-7892985> (14.04.2019).

Stanislaw Vincenz's poetics of dwelling

Summary

The article discusses the work of a renowned central European author of Polish-French origin, rooted in the eastern Carpathian region (Huculia), in the context of Heidegger's phenomenology of space and Gaston Bachelard's poetics. It also applies Jungian psychoanalysis (explored by the French "philosopher of dream") in spatial terms (poetics of house). The concept of place and landscape created by Vincenz (recognized by the author of the article as a reference to Heidegger's phenomenology of space), seems to be an attempt to overcome the existential pessimism of the German philosopher. The cosmos created by Vincenz provides the picture of a Whole that is a place in which the idea of total Redemption (apocatastasis) is being realized with an active participation of a human in his romantic act of "opening the Universe" or domestication of the world. The rich theoretical and philosophical context (discovered and revealed by the author of the article) of Vincenz's tetralogy (*On the High Uplands. Sagas, Songs, Tales and Legends of the Carpathians*) makes it possible to recognize in it a unique piece of art with its own dynamics and still open interpretative potential, where regionalism rises to the position of universal values.



M. Syrek, *Moja lektura*, płaskorzeźba, brąz patynowany, 1995