

# **Twórczość poetycka Janusza Szubera**

Andrzej Sulikowski

ANDRZEJ SULIKOWSKI

## TWÓRCZOŚĆ POETYCKA JANUSZA SZUBERA

### Poeta z prowincji, czyli niespodzianka

Od wielu lat spodziewałem się znaleźć w krajobrazie współczesnej poezji polskiej autora spoza wielkich ośrodków kulturalnych, nie dostrzeżonego jeszcze przez krytykę, istniejącego poza wszelkimi szkołami i układami, a jednocześnie utrzymującego konsekwentnie wysoki poziom literacki. Działając już 30 lat na forum literackim nie spotkałem takiej osoby, więc po długim namyśle – przeczytawszy książki znawców przedmiotu, od Kazimierza Czachowskiego po Kazimierza Wykę, Edwarda Balcerzana, Janusza Sławińskiego, Jana Błońskiego i Mariana Stałę – doszedłem do wniosku, że w naszym stuleciu taki przypadek byłby już niemożliwy.

Na przełomie wieków XX i XXI niektórzy wielcy poeci odchodzą (śmierć Zbigniewa Herberta w 1998 r.), inni piszą nadal mimo wieku matuzalemowego, jak niestrudzony Miłosz, tworzący po Noblu – co nie spotykane w historii tej nagrody – wielką poezję i eseistykę, podwajającą niemal to wszystko, co napisał do siedemdziesiątego roku życia, gdy otrzymał dyplom z rąk króla Szwecji. Marzenie o chłopcu z prowincji, utalentowanym, samorodnym poecie, wydało mi się zatem anachronizmem.

Tymczasem w maju 2001, po śmierci Jerzego Harasymowicza (1999), odbyła się w Sanoku, u podnóża Bieszczadów, sesja popularnonaukowa, upamiętniająca autora *Lichtarza ruskiego*, na której dotykano m.in. tematyki rusińskiej. Było to blisko Rynku, blisko domu, w którym mieszka Janusz Szuber (ur. 1947 w Sanoku), autor mocno związany z ziemią rodzinną, wykształcony na polonistycę warszawskiej. Od niego, jako współorganizatora tej pożytecznej konferencji, otrzymałem dwa tomiki debiutanckie opublikowane w Sanoku, w roku, jak się później okazało, 1995: *Paradne ubranko i inne wiersze* oraz *Apokryfy i epitafia sanockie*.

Wiersze Janusza Szubera czytałem z podziwem i niedowierzaniem, bo z każdą stronką tych dwu tomików, wydanych cokolwiek po amatorsku, nabierałem przekonania, że wreszcie – jako jego nieliczni na razie czytelnicy – mamy do czynienia z autorem pierwszorzędym, choć nie publikował on wcześniej, milczał przez lat około 30, od czasu studiów polonistycznych, pisząc wytrwale „do szuflady”. Dlaczego? Rzecz wyjaśniła się dopiero w rozmowach. Szuber nie spieszył się z drukiem, nie sądził wcale, aby od razu należało upowszechniać własne teksty. Nie uważał się w młodości za poetę, chciał być raczej prozaikiem.

Okazuje się, że debiut poetycki autora 46-letniego może stać się ponadregionalnym wydarzeniem literackim. Od razu dodajmy, że Szuber nie chciał zaistnieć

razem ze swymi rówieśnikami, tzn. autorami pokolenia '68. Jest tylko kilka lat młodszy od Stanisława Barańczaka, Adama Zagajewskiego czy Juliana Kornhausera, a jeden z kolejnych tomów, *Biedronkę na śniegu* (1999), opublikował u swego znakomitego, nieco starszego przyjaciela, poety i tłumacza, Ryszarda Krynickiego, w renomowanym Wydawnictwie a5 (co prawda, dzięki zdecydowanemu poparciu Zbigniewa Herberta). Widać zatem, że pisarze pokolenia Nowej Fali z pewnością doceniliby i doceniają dziś dokonania artystyczne sanockiego kolegi. Mają przecież wyczulony smak literacki, dostrzegają autentyczność poety i oryginalność tematyki. A jednak Szuber znacznie się różni od pokolenia, do którego należy z racji kalendarza. Nie identyfikuje się z Nową Falą, ale to sprawy nie przesądza. Warto może uwzględnić trzeźwą konstatację, również metodologiczną, Leszka Szarugi, któremu zawdzięczamy, jako krytykowi, wprowadzenie poezji Szubera na warszawski rynek literacki, a tym samym – od razu do współczesnego życia artystycznego:

Mamy do czynienia ze spóźnionym debiutem. Autor, urodzony w roku 1948 [!], należy metrykalnie do „pokolenia 68”. Ale nie tylko metrykalnie: zapewne można by się tu doszukiwać pokrewieństw z innymi autorami tej generacji, lecz reprezentującymi nurt mniej głośny niż grupa określana mianem Nowej Fali – Bohdanem Zadurą (wpisywanym czasem w obszar poetyckiego ruchu Orientacji [...] Hybrydy), Piotrem Sommerem, Małgorzatą Baranowską, Stanisławem Zajączkiem czy Józefem Kurylakiem, też zresztą późnym debiutantom. I może przy okazji warto tu stwierdzić, że czas już najwyższy przełamać nawyk pisania o „pokoleniu 68” wyłącznie w odniesieniu do formacji nowofalowej – poezja tej generacji jest o wiele bogatsza, obejmuje przynajmniej kilka nurtów, nie powinno się jej zatem redukować do zjawiska, co prawda, ważnego w planie pokoleniowych i programowych sporów, lecz z pewnością nie dającego pojęcia o całości obrazu<sup>1</sup>.

Myślę, że w cichym sprzeciwie wobec sławnych kolegów Szubera chodzi o głęboko ukryte przywiązanie do osobliwego zakątka Polski, jakim jest Sanoczczyzna, gdzie istnieją wciąż co najmniej trzy kultury równocześnie: łemkowska (a szerzej: rusińska – bo wliczyć tu trzeba Bojków, zamieszkujących przede wszystkim Bieszczady), żydowska oraz polska, stanowiąca grunt zapewne najdawniejszy, najszerzą bez wątpienia podstawę do rozwoju wielu nacji. Istnieje poza tym dużo innych przyczyn, zbyt skomplikowanych, aby je wyłuszczyć jednym tchem. W jakimś miejscu poeta przyznaje, że twórczością swoją chciał się włączyć w wielki „spór o uniwersalia”, a więc w kwestie filozoficzne, z definicji ponadczasowe, żywo obchodzące przede wszystkim Miłosza. Z tym autorem Szuber czuje się bliżej spokrewniony i nie dziwi, że – wzajemnie – sędziwy noblista jest pilnym i życzliwym czytelnikiem sanockiego twórcy, szczególnie *Biedronki na śniegu*. Lektura całości pozwala zauważyć, że autor sytuuje się poza konstelacją rówieśniczych talentów, raczej w towarzystwie poetów starszych: Miłosza i Herberta. Odnosimy bowiem wrażenie, że właśnie Szuber jest najkonsekwentniejszym myślowo, najwybitniejszym artystycznie kontynuatorem – lecz nie epigonem! – obu wymienionych twórców, dbającym również o to, aby nie wysługiwać się polityce, aby unikać jednoznaczności, ułatwiającej przechwycenie przez ideologię.

Dopiero z lektury *Gorzkich prowincji* (1996), czwartego z kolei tomu poetyc-

<sup>1</sup> L. Szaruga [A. Wirpsza], „Mogło was nie być”. „Kultura” (Paryż) 1996, nr 4, s. 136. Właśnie ta recenzja zwróciła uwagę świata literackiego na twórczość Szubera. Przez wiele lat poeta sanocki podawał późniejszą o rok datę urodzenia, stąd „1948” w cytowanej recenzji.

kiego, można dowiedzieć się, że autor publikuje na raty coś, co biblijnie nazywa tutaj „pięcioksięgiem”. A zatem nie można wczesnych zbiorów poetyckich (zob. wykaz opublikowanych tomów na końcu niniejszej rozprawy, szczególnie poz. 1–5) czytać w oderwaniu od siebie, jak to czynią przeważnie krytycy, lecz należy je ze sobą jakoś wiązać, poszukiwać wszędzie reguł scalających. Brak jest wskaźników najprostszych, bo Szuber nie datuje swych tekstów, więc prawie niemożliwe wydaje się określenie chronologii twórczości. Pozostają uchwytnie tematy poetyckie, motywy podporządkowane czuwającej wyobraźni autora. Wreszcie coś, co sam poeta nazywa, za Marią Dąbrowską, „przygodami człowieka myślącego”. Recenzenci na ogół omawiali pierwsze tomy osobno, nie dostrzegając nadrzędnej zasady kompozycyjnej, co nie dziwi, skoro kolejne składniki pięcioksięgu różniły się opracowaniem graficznym, kolorystyką, ba, nawet formatem, a wewnątrz nie pojawiał się początkowo żaden sygnał, że czytelnik ma przed sobą fragment większej całości. I to całości, dodajmy, wybijającej się na tle poezji polskiej XX wieku. W ten sposób – dość nieoczekiwanie dla historyka literatury – pięcioksiąg Szubera znakomicie zamyka minione stulecie, przynajmniej to wszystko, co autorzy średniego pokolenia pisali od „strony Miłosza i Herberta” (mówiąc w dużym uproszczeniu – słowami Błońskiego z *Odmarszu*).

Trzeba więc wyjaśnić, że rękopisy Szubera narastały stopniowo, przez lat 34, od roku akademickiego 1969/70, były przez autora szlifowane, dopracowywane, wielokrotnie czytane na głos, tylko dla przyjaciół, dyskutowane zatem w wąskim gronie ludzi, do których poeta miał największe zaufanie. Można tu wymienić osoby o znacznej pozycji w świecie literackim: Antoni Libera, Bronisław Maj, Jan Skoczyński, Paweł Huelle. Jednak środowiska literackie PRL nie miały oczywiście pojęcia o istnieniu sanockiego twórcy, wyjąwszy grupkę kolegów z polonistykii warszawskiej (obok wymienionego już Libery – Magda Umer, Janusz Wiśniewski, Marek Weiss-Grzesiński)<sup>2</sup>.

Wiedzieli nieco o talentach Szubera wykładowcy na Uniwersytecie Warszawskim, którzy rychło poznali się na jego zdolnościach teoretycznoliterackich i pisarskich: Andrzej Lam, po latach autor interesującego posłowania do *Lasu w lustrach* (2001), czy początkujący wówczas na niwie polonistycznej Zdzisław Łapiński, asystent Uniwersytetu Warszawskiego, najbliższy chyba Szuberowi światopoglądowo, a przy tym znakomity interpretator nowoczesnej poezji.

To właśnie pan Łapiński był pierwszym czytelnikiem moich wczesnych prób poetyckich. Czytelnikiem nader życzliwym. Spacerowaliśmy pod drzewami wokół BUW-u, a on wnikliwie analizował moje teksty. Choć ocena była właściwie bardzo pochlebna, nie włączyłem ich jednak do późniejszych zbiorów – z wyjątkiem jednego: o szkolnych szatniach<sup>3</sup>.

Napisać wiersz dla siebie a wiersz wydać – to dwie różne sprawy. Jak pamiętam z naszych rozmów (już w trzecim tysiącleciu), Szuber w latach osiemdziesiątych zadawał sobie coraz częściej pytanie: „co ja właściwie z tym zrobię, ze stosami zapisanego papieru, z teczkami już żółknącymi ze starości?” I tutaj debiutem poety kierowały okoliczności czysto zewnętrzne, przypadki – aż zdumiewające

<sup>2</sup> *Poeta zmotoryzowany. Rozmowa Pawła Tomczyka z Januszem Szuberem.* „Rzeczpospolita” 1999, nr 33, „Magazyn”, s. 6–7.

<sup>3</sup> O roli Z. Łapińskiego zob.: *Przez te wszystkie lata minione – kim byłem?* Z. J. Szuberem rozmawia A. Libera. „Nowe Książki” 1999, nr 4, s. 7.

swoją konsekwencją. Otóż pomoc zjawia się ze strony kuzynki, Grażyny Jarosz (ur. 1954), z którą poeta przyjaźni się od dzieciństwa, uważając ją za swoją siostrę (z braku własnego rodzeństwa, bo dwu braci utracił bardzo wcześnie i wychowywany był jako jedynak)<sup>4</sup>. Odwiedzając Polskę już oswobodzoną spod okupacji sowieckiej, a więc z początkiem lat dziewięćdziesiątych, Grażyna – dobrze zarabiająca na Zachodzie – zdecydowała się finansować prace redakcyjne oraz wydanie wierszy swego brata ciotecznego. Co następnie przeprowadzono, w skromnym wymiarze, wedle możliwości istniejących w Sanoku.

Gdyby wiersze te miały znaczenie wyłącznie osobiste lub tylko towarzyskie, gdyby całe przedsięwzięcie dotyczyło prywatnej, regionalnej inicjatywy literackiej – jakich były setki w III Rzeczpospolitej u schyłku XX wieku – na tym by się wszystko skończyło. Tymczasem książki wydrukowane docierały, za pośrednictwem kolegów i przyjaciół Szubera, niejednokrotnie osób znanych czy to w Warszawie, czy to w Krakowie, do naszych elit literackich. Zapewne z bardzo pozytywną rekomendacją. W ciągu ostatnich pięciu lat minionego stulecia poeta sanocki „zaistniał”, jak to się mówi, na współczesnej mapie literackiej, zajmując – niemal od razu – charakterystyczną dla siebie pozycję: wysoką ze względu na wartości estetyczne i równocześnie filozoficzne tej liryki oraz odrębną z uwagi na motywy regionalne, stanowiące oczywiście wdzięczny materiał do spostrzeżeń znamienych dla liryki, a mających charakter uniwersalny<sup>5</sup>. Trzeba jednak pamiętać, że lata młodości, lata licealne i studenckie, spędzał w Warszawie i właściwie, ważną częścią swej duszy, jest związany z tym miastem aż do dzisiaj.

Na przykładzie poezji Szubera sprawdza się zasada estetyki Norwidowskiej, że „oryginalność jest to sumienność w obliczu źródeł”<sup>6</sup>, czyli, w przypadku autora *Apokryfów sanockich*, wobec tego wszystkiego, co chłonał on od lat dziecięcych swym żywym umysłem, oraz wobec lektur, które stopniowo sobie przyswajał, przeznaczając na czytanie klasyki światowej setki godzin, ponieważ uczono go w domu (szczególną rolę odegrał tu dziadek, profesor filologii klasycznej w liceum krynickim), że nie można być człowiekiem dobrze wykształconym bez znajomości kanonu rodzimych i światowych tekstów. W wywiadzie wymienia więc, mówiąc o lektu-

<sup>4</sup> Grażyna Jarosz, dr mikrobiologii PAN, od 1983 r. przebywająca na emigracji w Oslo, pracownica firm farmaceutycznych, poliglotka (władza 7 językami), córka Krystyny z Lewickich i prof. dra hab. Stefana Jarosza (1903–1958), profesora UW, biogeografa, twórcy wielu prac z dziedziny ochrony przyrody, podróżnika i taternika. autora m.in. książek: *Krajobrazy Polski i ich pierwotne fragmenty* (1954), *Zarys ochrony przyrody* (1955), *W górach Ameryki Północnej* (1967). Jarosz był założycielem Związku Podhalan w Stanach Zjednoczonych i dożyłotnio jego prezesem honorowym (na podstawie informacji poety; zob. też hasło w *Encyklopedii Powszechnej PWN* (Wyd. 3. T. 2. Warszawa 1984)). Po śmierci ojca Grażyna przez wiele lat mieszkała w Sanoku, z kolei poeta lata młodości spędził częściowo w Warszawie, korzystając z gościnności wujostwa.

<sup>5</sup> W cytowanej recenzji Szaruga sytuuje poezję Szubera wśród wielu autorów, czerpiących z dokumentów rodzinnych, starych fotografii. Zastanawia się jednocześnie nad autentycznością cytatów składających się na wiersz „*Las wielki i niedźwiedziów dosyć*” (PUIIW, s. 19–20). Od samego poety wiadomo, z drukowanych wywiadów (dla „Tygodnika Sanockiego”, „Rzeczpospolitej”), że jest to autentyczny kolaż dawnych tekstów. Jak widać, „specjalista od dhubaniny polonistycznej” – określenie Szarugi z myślą o przyszłym monografiście Szubera – nie miał tym razem wiele pracy przy weryfikowaniu sądów poety. Od strony faktografii, zależności czasowo-przestrzennych Szuber jest twórcą nadzwyczaj rzetelnym.

<sup>6</sup> C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim. [...] Lekcja trzecia* (1861). Cyt. za: H. Markiewicz, A. Romanowski, *Skrzydlate słowa*. Warszawa 1990, s. 492.

rach młodzieńczych, wybitnych twórców literatury amerykańskiej (Hemingway, Faulkner, Steinbeck), tłumaczonych w Polsce po październiku 1956, pisma filozoficzne Sartre'a i Camusa, a także ulubione książki etnologiczne, m.in. *Złotą gałąź* Frazera i dzieła Eliadego (do dziś korzysta z *Traktatu o historii religii*). W wierszach powracają ciągle motywy Szekspirowskie; tak więc poeta wspomina teksty *Splatając się w strumieniu*, *Drogi Arielu*, *Dekoracje do Makbetha*. Doniosłą rolę odgrywa u Szubera *Biblia*, do której sięga on często nie tylko dla celów literackich, lecz z potrzeby wewnętrznej, jako autor rozumiejący głęboko religijność. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych upowszechniła się w Polsce literatura latyno-amerykańska, więc i w poezji znajdują się echa lektur Marqueza, Cortazara, Borgesa<sup>7</sup>.

Toteż nie dziwi wcale, że felietony Szubera drukowane ostatnio w „Rzeczypospolitej” mają nagłówek *Czytane na prowincji*. Złożą się one na wartościową, osobistą książkę prozatorską, którą zapewne niebawem ujrzymy na rynku. Dwie rzeczy należy przy tym uwzględnić. Słowo „czytać” oznaczało w języku staropolskim pierwotnie „liczenie”, jak to widzimy jeszcze w pokrewnych wyrazach „poczet” (czyli wymienianie kolejno: królów polskich, jak u Matejki, czy biskupów rzymskich, jak w wydawnictwach kościelnych) lub „czcionka”, rozumiana tu jako drobny element graficzny, fizyczny nośnik litery, „wliczany” i wstawiany przez zecera do składu drukarskiego.

Czytać zatem, w rozumieniu Szubera, to działać niespiesznie, z uwagą na tyle wyteżoną, aby skupiać się na cudzym tekście, liczyć się z myślą autora, aby tę myśl przetrawiać, przemyślać, wielokrotnie do niej wracać, szanować jej personalistyczną odrębność, a zarazem przepracowywać po swojemu, w oryginalnej, jak to się mówi, szacie językowej. W dodatku jeszcze ją po swojemu – filozoficznie – rozwinąć, jak to świetnie czynił śp. ks. Józef Tischner, wielki interpretator filozofii. To wszystko Szuber znakomicie potrafi, jego poezja rezonuje tyloma walorami intertekstualnymi, że już tylko na ten temat można by – obecnie na materiale 17 tomów poetyckich – napisać osobne studium porównawcze, dzięki metodologii wypracowanej przez współczesną teorię literatury (wymieńmy tu świetne książki Stanisława Balbusa).

Szuber potrafi w całej pełni wykorzystywać wartości duchowe stworzone w sannańskim odosobnieniu. Przede wszystkim przez dziesiątki lat nie uległ zainfekowaniu wirusem pośpiechu i powierzchowności, atakującym większość intelektualistów z wielkich ośrodków urbanistycznych (bo w tak przyspieszonym, chorobliwym rytmie rozwija się współczesna kultura, mnożą się zatruwająco książki, a ciągle brakuje, jak podkreślał Heidegger, myślenia o sprawach zasadniczych). Nie poddał się sowietyzacji, na której przeprowadzenie komunistom brakowało sił na prowincji (przypomnijmy satyryczne opowiadania Andrzeja Kijowskiego o daremności szkółek partyjnych, organizowanych przez PZPR „w terenie”). Pod względem duchowej suwerenności jest więc Szuber wiernym uczniem Zbigniewa Herberta, a z uwagi na dystans do polityki i wielkomięjskości oraz zamiłowania przyrodnicze (botanika przede wszystkim) przypomina swoją postawą ks. Jana Twardowskiego z Krakowskiego Przedmieścia, poetę na wskroś warszawskiego, obecnie najpopularniejszego w kraju, tkwiącego niby w stolicy, ale jakby na wsi zarazem,

<sup>7</sup> *Ślady lektur. Rozmowa z Januszem Szuberem*. Rozmawiał P. S a w i c k i. „Tygodnik Sanocki” 1996, nr z 20 IX, s. 6.

bo w barokowym jeszcze zakątku klasztoru Sióstr Wizytek. Obaj wiele czerpią od autorów XVII i XVIII-wiecznych – wystarczy wymienić tylko wiersze ks. Józefa Baki<sup>8</sup>. Do obiegowych stwierdzeń zaliczamy celne spostrzeżenie Tomasza Burka z audycji radiowej: „Miłosz ma Wielkie Księstwo Litewskie. Do Szubera należy Małe Księstwo Sanockie”<sup>9</sup>.

Już we wspomnianej audycji radiowej przed paru laty dokonano pewnego zaszerogowania:

Kiedyś w dyskusji radiowej Tomasz Burek i Iwona Smolka przypisywali mnie tradycji Miłosza. Owszem – moja fraza może przypominać Miłosza. Natomiast jeśli by zaglądnąć głębiej, to odnajdzie się postawę zdecydowanie bardziej herbertowską. Dlatego, że moje rozumowanie – niezależnie od stosunku do religii – jest zdecydowanie ateologiczne, a Miłosz jest teologiczny. Ja natomiast myślę konkretnymi. Nie czuję się kompetentny wkraczać w sferę teologii, bo nie mam po prostu do tego przygotowania<sup>10</sup>.

Z autoprezentacji wynika, że poezję Szubera można umieszczać w pobliżu bieguna „Herbetowsko-Miłoszowskiego”, ale trzeba mieć stale przed oczyma jakości swoiste dla tego właśnie poety: wyraźnie odczuwaną solidarność pokoleniową przy jednoczesnej skłonności do wyodrębniania się – z uwagi na osobiste przeżycia i dystans intelektualny (nie bez znaczenia jest tutaj wieloletnia izolacja z powodu choroby, ponadprzeciętne doświadczenie cierpienia); silny związek duchowy z Sanoczczyzną, z małą czy po prostu domową ojczyzną; uwrażliwienie na wielojęzyczność kultury tutejszej; zamiłowanie do rzeczy drobnej, przez człowieka odrzucanej jako przestarzała; osobliwą koncepcję czasoprzestrzeni, nawiązującą do Schulza, ale wzbogaconą o własną, oryginalną metafizykę fotografii; wreszcie poczucie ciągłości kultury rodzinnej i materialnej, jakby wydarzenia drugiej wojny nie stanowiły tu żadnej cezury.

W Sanoku czas płynie wolniej niż w wielkich miastach, nie zmienia się architektura, plan miasta, najwyżej przybywa nowych dzielnic, już obcych poecie<sup>11</sup>. Natomiast ważni byli zawsze tutaj ludzie, domy inteligentne, gniazda domowe osób rzetelnie i wszechstronnie wykształconych, jeszcze za czasów Galicji i II Rzeczypospolitej. Poeta wzrastał więc w środowisku o wysokim poziomie intelektualnym. Dość wspomnieć, że w wielopokoleniowej rodzinie Szuber mógł rozmawiać z babką

<sup>8</sup> W warszawskim Teatrze Narodowym odbył się 26 X 2001 roku wieczór autorski Szubera, a więc rodzaj nobilitacji na pisarza pierwszej kategorii. Na początku recytowano wybrane utwory mistrzów wskazanych przez poetę. Są to następujący twórcy: M. Sęp Szarzyński (*Sonet V. O nietrwalej miłości rzeczy świata tego*), J. Baka (*Uwaga damom*), F. Karpiński (*Przypomnienie dawnej miłości*), A. Mickiewicz (*Zdania i uwagi, Do samotności*), K. Iłakowiczówna (*Piach z tomu Szepstem*), K. Wierzyński (*Owies z tomu Korzec maku*), J. Iwaszkiewicz (*Pławienie koni*, cz. 3 i 4 z tomu *Krągły rok*), Cz. Miłosz (*Wstęp do Traktatu poetyckiego*), A. Ważyk (*Przystań z tomu Zdarzenia*), Z. Herbert (*Obłoki nad Ferrarą z tomu Rovigo, Brewiarz z tomu Epilog burzy*).

<sup>9</sup> M. Olszanski, *Szuber z Sanoka*. „Przekrój” 2000, nr 52/53, s. 52 (z cyklu *Portrety*).

<sup>10</sup> *Ślady lektur*, s. 6.

<sup>11</sup> Warto przypomnieć zgrabne sekwencje z filmu dokumentalnego, niedawno pokazywanego w telewizji, *Sanoczczyzna Janusza Szubera* (reż. J. Kołodziejczyk, scenariusz G. Gajewski, zdjęcia J. Kozioł, recytacje wierszy E. Mazur, G. Gajewski. Prod. 1999, TV S.A.: Oddział w Szczecinie dla TV Polonia, Zespół Promocji i Ochrony Kultury Ludowej. Czas trwania 25 min.), gdzie na widocznym z początku XX stulecia nałożono obraz współczesny, czy to rynku, czy niektórych ulic Sanoka. Widać, że budynki pozostały prawie nie naruszone, zmieniły się nawierzchnie: zamiast wapienianych bruków, pięknych i zdrowych, wszędzie teraz wylany asfalt. Ubyło także drzew w mieście, roślin zyciodajnych, dla których bywamy dziś szczególnie bezwzględni.

pamiętającą dobrze czasy Franciszka Józefa, monarchię habsburską, a zaraz potem dyskutować o wydarzeniach sierpniowych w Stoczni Gdańskiej. Stąd powstało u poety – odosobnione w naszym stuleciu, ale po ludzku bardzo sympatyczne – poczucie nienaruszonej ciągłości rodziny, przekazu ustnego, przedmiotów z dawna przyswojonych i oswojonych. Dodać jeszcze koniecznie trzeba, że dom inteligencki, skąd się wywodzi Janusz Szuber, żył rytmem niespiesznym. Był czas na rozmowę pokoleń, czas na dialog pozwalający wyjaśniać wiele tajemnic życia i świata. Tylko z pierwszym zdaniem wywiadu nie całkiem się godzimy, ale to skromność dyktuje słowa o domu rodzinnym:

Kiedy patrzę wstecz, widzę go jako przeciętny dom inteligencki. Mówiło się w nim o wszystkim, literaturze i filmie również. Moja mama była zagorzałą fanką kina. Babcia skończyła gimnazjum i studia, dziadek był filologiem klasycznym, ojciec pilotem. Otaczali mnie ludzie, którzy ukończyli co najmniej gimnazjum klasyczne, co wydawało mi się naturalne i oczywiste. Moje ciotki i babcie opowiadały sobie o Ibsenie jak o czymś bardzo zwyczajnym, z czym obcuje się na co dzień. Tamte domy ciotek, stryjenek, tamte kosze pełne czasopism sprzed pierwszej wojny i ludzie, jak wuj Janek Zachariasiewicz, który napisał ze czterdzieści powieści, a którego rodzina traktowała z przymrużeniem oka, choć był postacią nietuzinkową, na pewno miały na mnie wpływ<sup>12</sup>.

O takiej prowincji pisał zawsze z wielką sympatią Kornel Filipowicz, uciekając z Krakowa na południe, w kierunku górskich rzek. Z upływem lat Szuber, stopniowo dojrzewając, czyli przełamując wrodzony egocentryzm, coraz wyraźniej konstatował nieobecność grup społecznych od wieków tutaj zadomowionych: najpierw Żydów wymordowanych przez Niemców, potem Łemków i Bojków przesiedlonych karnie na północ i zachód Polski. Wreszcie brakowało ziemiaństwa, ocalałe po wsiach dworki niszczały, pozbawione gospodarzy, ludzkiej ręki i troski. Komuniści grabili stamtąd wszystko, co miało jakąkolwiek wartość materialną, ponad swe możliwości i swą proletariacką zachłanność. Dlatego nie dziwi w dorobku Szubera tyle wierszy poświęconych tym trzem wyniszczonym społecznościom.

Także z racji wieloletniej choroby poeta nie widzi swego życia poza Sanokiem, poza Ziemią Sanocką, przedziwnie malowniczą, naznaczoną meandrami wspaniałej rzeki, bystrego i jeszcze czystego Sanu, który wypływa z serca Bieszczadów, przebija się przez malownicze doliny górskie, rozlewa koło Leska na kamieńcach, okrąża Sanok, położony na wysokim wzgórzu. Kto nie zna z autopsji tego wspaniałego zakątka Polski, ten musi się zadowolić albumami krajoznawczymi albo ujęciami filmowymi, jak w cytowanym dokumencie wedle scenariusza Grzegorza Gajewskiego. Ostatnio ukazał się (w wydawnictwie Bosz) album o Sanoku ze wstępem poety. Tutaj Szuber opisuje swój stosunek uczuciowy – a także szczególnie stosunek artysty – do rodzinnego miasta<sup>13</sup>.

Wytrawny znawca poezji, Jacek Łukasiewicz, omawiając *Biedronkę na śniegu* zamyka swój artykuł w znamienny sposób:

<sup>12</sup> *Słodki smak prowincji. Rozmowa z poetą Januszem Szuberem*. Rozmawiał J. Gołda. „Gazeta Wyborcza – Gazeta w Rzeszowie” 1996, nr z 26 X. Tytuł wywiadu wyraźnie polemiczny wobec tomu (i wiersza) *Gorzkie prowincje*. Przekora konieczna, bo w poezji potrzeba niekiedy przerysowania artystycznego.

<sup>13</sup> *Poeta zeszlowieczony. Rozmowa z Januszem Szuberem*. Rozmawiała M. Sienkiewicz-Woskowicz. „Tygodnik Sanocki” 2001, nr 15/16, z 13 IV, s. 4.



Nie tym jednak wątkiem chcę zakończyć recenzję, lecz pochwałą Szuberowskiej kreacji sanockiego powiatu, do którego przybywam jak do czegoś prawdziwszego niż ziemia mego własnego dzieciństwa – z tortem Fedora i pachnącym wanilią cwibakiem. Do sepiowych fotografii, do prawdziwego następstwa pokoleń<sup>14</sup>.

### Debiut na raty. Problematyka pięcioksięgu poetyckiego

Tymczasem już w pierwszym tomie (*Paradne ubranko i inne wiersze*) wprowadzono, jak w ekspozycji muzycznej, jak w uwerturze, wszystkie tematy zasadnicze, które później będą – muzyczną metodą wariacyjnych przetworzeń – dalej rozwijane i wzbogacane. A więc jest najpierw potrzeba szukania miejsca, w znaczeniu najbardziej dosłownym, topograficznym, a równocześnie w rozumieniu religijnym, jak w *Biblii* czy w *Kabale*, gdzie oznacza to zajęcie stanowiska wobec Boga, określenie swego udziału w planie zbawienia. Szaruga mówi o szukaniu „nowego zakorzenienia” cytując wiersz *Korzeń i skrzydło*, zamykający *Paradne ubranko*. Pojawia się u Szubera ikona, świętość zmaterializowana, w której blasku poeta chciałby pewniej osadzić swe życie – na mocnym, transcendentnym fundamencie. Do świętych obrazów w Sanockim Muzeum Historycznym ciągle powraca, będąc zmęczony albo po prostu spragniony wejścia w wymiar świętości, ukryty wymiar zbawienia, najlepiej przekazywany przez ikony (poeta czerpie stąd tyle natchnień, co malarz Jerzy Nowosielski, praktykujący prawosławny i znawca tej religii). Wspomniane są różne rytuały, bez których ludzkość nie potrafi funkcjonować. W zakończeniu *Srebrnopiórych ogrodów*, wieńczących pięcioksiąg, pojawia się – w poemacie „*Wyroby stylistyczne*” – również zgoda na śmierć, obok wcześniejszej zgody na Erosa, na wszystkie utrapienia losu związane z tym, że musimy się rozmnażać drogą płciową.

W trzecim ogniwie pięcioksięgu mamy już konfrontację mitu lokalnego – domowego czy powiatowego – z mitami ludzkości, z innymi kulturami. Tak objawia się z wolna Pan Dymiącego Zwierciadła, a bohater liryczny coraz bardziej staje się człowiekiem uniwersalnym, everymanem. W ten sposób podmiot mówiący albo bohater liryczny, w zależności od przyjętej konstrukcji liryku, przemawia jak „każdy”, przekraczając bariery czasu i przestrzeni. Gramatyka jest od zawsze problemem dla Szubera, a szczególnie tabela zaimków osobowych i dzierżawczych. Jedno z wielkich pytań pięcioksięgu konkretyzuje się na początku cyklu, a także w *Panu Dymiącego Zwierciadła*, w wierszu *Drzazga*:

Od kiedy uzyskałem jaką taką świadomość,  
Na różne sposoby udręcza mnie pytanie:  
Na ile „moje” jest naprawdę moje?  
Jak drzazga pod paznokciem  
Zaimek dzierżawczy. [PDZ 8]

Pojawia się więc *homo aeternus*, człowiek wieczny, znany Norwidowi, występujący w prozie Hanny Malewskiej. Dodajmy, że grecki rzeczownik „*grammatika*” oznacza uporządkowanie naddane pisma (szerzej: wypowiedzi), przez społeczność respektowane z racji obyczaju. W kategoriach etnologicznych oznacza to, że jednostka ma ograniczone możliwości zajmowania przestrzeni, że musi się podporządk-

<sup>14</sup> J. Łukasiewicz, *Splatając się w strumieniu*. „Nowe Książki” 1999, nr 4, s. 13

kować mechanizmom społecznym, zewnętrznym. W sensie przenośnym podobne zjawiska obserwujemy na płaszczyźnie języka, gdzie system i semantyka – jak to podkreślali strukturaliści – dominują nad jego pojedynczym użytkownikiem.

Zmienia się także stosunek do Boga, w miarę jak poeta poznaje inne religie świata. Wszak tytuł tomu pochodzi z tradycji pozaeuropejskiej, a hymn ku czci Najwyższego można wypowiedzieć w języku plemion – jak to określamy z pewną wyższością – pogańskich. Oto wiersz *Z mitologii inkaskiej*:

Pan Dymiącego Zwierciadła  
Dla którego nie ma żadnych tajemnic.  
W aksamitnych rękawiczkach stalowe pazury.  
Patrzy na mnie z rytualnych świętych naczyń.  
Boski kot jaguar znawca ludzkiej duszy. [PDZ 6; przedruk: OCMP 59]

W czwartym ogniwie, *Gorzkich prowincjach*, bohater powraca do swego miejsca i swego czasu, choć tutaj znajdował więcej goryczy niż duchowych pociech. Stąd tytuł tomu, wyraźnie też odnoszący się do biografii Szubera jako człowieka mocno doświadczanego przez los. Właściwie autor nigdy nie odchodzi za daleko od swego fizycznego miejsca i czasu, zdaje sobie sprawę, że warto mieszkać na Podkarpaciu, oddychać górskim powietrzem, tym samym co jego praprzodkowie i bohaterowie liryczni wielu wierszy. Ma też nadzieję, właściwie niewzruszoną, że uda mu się pokonać największego przeciwnika, tzn. własne mało sprawne, mało posłuszne i kruche ciało, by w ten sposób osiągnąć pełniejsze życie duchowe. Literatura była dla poety sposobem na pomniejszanie fizycznego bólu; cierpliwie przezwyciężał w ten sposób chorobę, zyskując zdrowie mentalne, stopniowy dystans do świata, ciała i siebie samego. Jeszcze w 1969 roku miał przecież wojskową kategorię A, czyli najwyższą z możliwych, co zawdzięczał doskonałemu zdrowiu, wędrował pieszo po Bieszczadach, nawet w Warszawie odbywał niespieszonym, ale wytrzymałym krokiem wielokilometrowe marszruty, aby nacieszyć się sprawnością ciała. Później, po latach ataków choroby, które lekarze nazywali „tajfunem”, najpierw używał laski, potem „szwedek”, wreszcie nie mógł się poruszać inaczej jak wyłącznie na wózku inwalidzkim.

Nie tylko pięcioksiąg, ale i tomy późniejsze są dla czytelnika „budujące” w najbardziej podstawowym, religijnym sensie: otóż umacniają one „człowieka wewnętrznego”, zwracają uwagę odbiorcy, że w organizmie istnieje dusza, pierwiastek osobniczy i niepojęty, ale ważny dla każdego, kryjący w sobie nieprzeczuwane możliwości, oczywiście pod warunkiem, że ta część istoty ludzkiej nie pozostanie na uboczu, nie będzie podlegała, jak to określał Juliusz Słowacki, „zaleniwieniu”.

Ważna więc wskazówka dla interpretatora: wyjąwszy tom *19 wierszy*, napisany w ciągu 4 miesięcy, od jesieni 1999 do lutego 2000, „na jednym oddechu” i w stylistyce średniowieczno-barokowej, wszystkie inne zawierają teksty przeważnie wyjęte z teczek, pęczniejących w ciągu około 30 lat. Są to utwory jakoś sprawdzone w lekturze poety, w głośnym czytaniu dla przyjaciół, nieco przerobione, a potem włączone do kolejnej publikacji. Dużo tu znaczyły rady Antoniego Libery, który jest najbliższym przyjacielem poety. Od studiów warszawskich wzrasta dla Szubera znaczenie przyjaźni, bo choroba zawsze izoluje człowieka. Rozmowa przynosi odpoczynek, duchowe oparcie. Dawne utwory wchodzi więc do przygotowywanych tomów, stanowią podstawę do opracowań poetyckich, do napisania nowych tekstów. Recenzent podkreślał:

Uderza [...] zwłaszcza epicki rozmach tej poezji, jej spokojna, rytmiczna fraza, długi oddech. To jeden z tych debiutów, który winien zapaść w pamięć miłośników poezji: dojrzały, spójny wewnętrznie, wyposażony we własną – jeśli można tu ukuć taki termin – historiozofię Miejsca<sup>15</sup>.

Cały proces świadczy o tym, że poetycki światogląd Szubera rozwija się konsekwentnie, w sposób naturalny i organiczny, ewoluując z roku na rok, bez gwałtowniejszych zmian poetyki, bez uchwytnych skoków myślowych<sup>16</sup>. Tak więc badacz zmuszony jest do „równoczesnego” traktowania tekstów, bez odwoływania się do chronologii wewnętrznej, celowo przez twórcę zatartej i bardzo trudnej do odtworzenia. Chyba pod warunkiem układania manuskryptów w porządku powstania, co jest czynnością niełatwą, skoro od autora wiadomo, że tylko we wczesnym okresie datował swe teksty, a rękopisy opracowane po prostu wyrzuca (list do mnie z 13 IX 2001). Tę zasadę interpretacyjną wolno nam bez obawy rozciągnąć na wszystkie dotąd wydane tomy poetyckie. Wiemy z wywiadu, że „od debiutanczkiego *Paradnego ubranka i innych wierszy* aż do *19 wierszy* zamyka się pewna całość”<sup>17</sup>.

Np. w tomie *Las w lustrach* (2001) czytamy wiersz *Wczesne popołudnie*, opisujący doznania młodzieży stojącej przed afiszem cyrkowym; nieopodal przejeżdża właśnie pociąg „w kłębach siwych bokobrodów”. Otóż, wedle informacji poety, utwór pochodzi z 1972 roku, a dopiero teraz został wykorzystany przy kompozycji tomu. Podobnie z *Małą eklogą* czy *Dziewiątym październikiem*, które dopiero po 18 latach zaczęły poetycko rezonować w *Lesie w lustrach*.

Dawne swoje wiersze Szuber sprawdza przed pierwodrukiem bardzo starannie. Wybiera z teczek teksty jakoś ze sobą harmonizujące, powiązane, wzajemnie dopełniające się tematycznie. Co ważne, każdy tom jest kontrolowany od strony fonicznej. Głośna lektura przed dyktafonem służy temu przede wszystkim, aby wszystkie teksty przeszły próbę głosu, jaką stosowali wybitni poeci, np. Osip Mandelsztam czy Aleksander Wat. Dopiero zestrojenie na poziomie prozodii kwalifikuje dawne utwory do nowo przygotowywanego tomu. Procedura ta, czerpanie z „rezew” – jak to nazywał Karol Irzykowski – staje się dla Szubera dobrodziejstwem i pozwala mu dyskutować artystycznie fakt późnego debiutu.

Bodaj żaden wybitniejszy poeta polski minionego stulecia nie zawdzięcza tyle literackiej „szufladzie” co autor sanocki. Wszak Herbert wyciągnął po 1955 roku rękopisy wystarczające do skomponowania tylko dwu tomów, co prawda, wybitnych, przerastających swój czas: *Struna światła* (1956) oraz *Hermes, pies i gwiazda* (1957). Na kolejny tom, *Studium przedmiotu* (1961), trzeba było czekać dłużej, 4 lata, zaś *Napis* (1969) ukazał się po kolejnych 8 latach. Nawet biorąc poprawki na ślamazarność wydawniczą w latach PRL oraz możliwe utrudnienia ze strony cenzury (czy redakcji, cenzurującej w sposób wstępny), widzimy coraz to dłuższe okresy między poszczególnymi tomami. Magazyn Szubera pozostaje nadal jesz-

<sup>15</sup> Szaruga, *op. cit.*, s. 138.

<sup>16</sup> Wbrew przyjętej w badaniach literackich nomenklaturze używam tutaj – zamiast niepiękniego rzeczownika „światopogląd” – określenia dość niezgrabnego: „światogląd”, bliższego jednak emocjonalnie poecie (sugestia z listu do mnie, datowanego w Sanoku 13 IX 2001). Oba są kalką z niemieckiego „*Weltanschauung*”. Szuberowi chodzi zapewne o samo postrzeganie, ważniejsze chyba niż tylko mentalne pojmowanie, z którym bardziej kojarzy się „światopogląd”.

<sup>17</sup> *Poeta zeszłowieczny*, s. 4.

cze załadowany, zasobu wierszy wystarczy chyba na wiele przyszłych lat. Tym tłumaczyć można lawinę publikacji w ostatnim okresie, 1995–2000, który, mimo woli, uczcił jako „stachanowiec” literatury.

Pentaptyk debiutancki – czytany jako całość – przypomina spore jezioro, o urozmaiconej linii brzegowej, gdzie dużo zatok, półwyspów, wąskie przesmyki, miejsca zarośnięte gęstą trzcina, tu i ówdzie płycizny, jakby konieczne, z prześwitującym, żółtym piaskiem na dnie, i wiele miejsc głębokich. To trzeba podkreślić. Na Pojezierzu Drawskim jeszcze istnieje kilka, wyjątkowych w Polsce, jezior tzw. lobeliowych, o przejrzystszej wodzie, gdzie spotyka się u brzegu roślinę lobelię, naturalny wskaźnik biologicznej czystości. Czytając tomy Szubera, jeden po drugim, miałem wrażenie, że pływam w takim właśnie żywiole. W środowisku zdrowym moralnie i myślowo, ugruntowanym filozoficznie, jak u Jeanne Hersch<sup>18</sup>, gdzie jest miejsce na rzeczywistość i hipotezę, gdzie obok obrazów literackich spotyka się aluzje do wybitnych płócien europejskich i miejscowych, obok tonu elegii sporo żartu językowego, niemało też ironii.

Pozostaje cały czas otwarte „oko poety” – odwołujemy się tu do metaforyki Józefa Czapskiego – charakterystyczny sposób postrzegania i wartościowania, sprawiający, że czytelnik ma wrażenie obcowania z harmonijnym wewnątrznie autorem, człowiekiem mądrym i sympatycznym, którego prędko można polubić, a jeszcze do tego zaczyna się – podziwiać. Przede wszystkim odporność na mody literackie, niezależność od młodszych i starszych, brak kompleksów wobec wielu hałaśliwych, płodnych, ale najczęściej – bardzo powierzchownych zjawisk. Upływ czasu tym bardziej obnaża płycizny sław wykreowanych przez krytykę i chyba tylko sezonowych.

Spróbujmy wyliczyć kategorie stanowiące o swoistej cykliczności wierszy Szubera. Przede wszystkim trzeba wyróżnić pojęcie wielkiego cyklu, obejmującego pięć pierwszych tomów, od razu pomyślanych jako całość, o czym piszemy dalej (w niektórych wywiadach poeta rozciąga pojęcie cykliczności jeszcze dalej, aż do tomu wydanego w ostatnich latach, *Z żółtego metalu*). Tego rodzaju „makro-cykliczność” ma wyraźnie charakter muzyczny i przypomina suitę, utwór wieloczęściowy, na przemian w tempie wolnym (*andante*) i żywym (*allegro*). Tak się układają, przemiennie, ogniwa pięcioksięgu, a fala sinusoidalna wybiega i poza ten układ. Jak wiadomo, francuski rzeczownik „*suite*” oznacza ‘szereg utworów’, a równocześnie ‘następstwo, porządek’, co znamienne dla Szubera, mającego wiele klasycystycznej dyscypliny i głębokie zamięłowanie do obrazowania przejmującego, acz powściągliwego. Pracuje on nad tekstami z systematycznością Johanna Sebastiana Bacha czy Georga Friedricha Haendla, dwu najznakomitszych autorów suit z XVIII stulecia.

W obrębie tomu istnieją również wyznaczniki cyklu o charakterze konstrukcyjnym, np. duże znaczenie mają wiersze otwierające i zamykające. Te ostatnie trzeba niejednokrotnie czytać jako polemiczne wobec otwarcia tomu, piszemy o tym przy interpretacji *Korowaju*, a także jako swoisty „zaczep”, sięgający do tomu następnego. Czasem chodzi o powtórzenie motywu, czasem o użycie podobnej metafory, niekiedy o sensie odwróconym; poeta zdaje się znowuż nawiązywać

<sup>18</sup> Zob. wiersz Cz. Miłosa *Czego nauczyłem się od Jeanne Hersch?* w tomie *To* (Kraków 2001).

do Bacha, który w *Kunst der Fuge* stosował chętnie taki zabieg, słyszalny dla bardziej wprawionych muzyków. Zaznaczamy kwestie muzyczne z naciskiem, aby oswoić czytelników z tego rodzaju rozwiązaniami artystycznymi, projektowanymi przez autora, rzadko spotykanymi w literaturze i tylko do pewnego stopnia imitującymi sztukę dźwięku<sup>19</sup>.

### Swoista wielojęzyczność. Korowaj

Gdyby Szuber zdecydował się pomieścić swój pentateuch – rozpoczęty *Paradnym ubrankiem*, a zakończony *Srebrnopiórymi ogrodami* (1996) – w jednym woluminie, liczyłaby ta książka blisko 280 stron. Tak mu właśnie doradzał nie byle kto, bo sam Herbert, poświęcający autorowi sporo sił mimo choroby i niedobrej kondycji psychicznej<sup>20</sup>. Jak na debiut poetycki, rzecz niebywała, a do tego kłopotliwa handlowo. Dlatego Szuber nie przyjął sugestii starszego przyjaciela, zdecydował się na tomiki mniejsze, na dobrowolne „rozdrobienie”. Bo któż z klientów księgarń zaryzykuje poważną kwotę dla autora zupełnie nie znanego, pochodzącego z prowincji podkarpackiej? A do tego otwierającego swój pięcioksięg wierszem właściwie dwujęzycznym, wymagającym na dobrą sprawę przekładu albo autorskich przypisów, jak u Eliota:

#### KOROWAJ

Od czego zacząć jeżeli zaczęte?  
Za naszoju chyżoju kopa sina,  
Wczera była diwka, dneska žena,  
A dneska już žena do posteli.

I wścibska mgła w zakamarkach  
Olchowieckiego pasma Słonych Gór.  
Kto? kogo? komu? Prosymy pani matko

*Do nas odobraty korowaj od nas.* [PUiIW 3; przedruk: OCMP 7]

Dla polskiego ucha już sam tytuł oktostychu brzmi zagadkowo, cokolwiek z ruska, bo tak ma działać istotnie w zamiarze poety. Wprawdzie w całym pięcioksięgu poetyckim ukraińska materia językowa nie odgrywa już takiej roli jak tutaj, ale wiersz inicjalny deklaruje jakby równorzędność dwu żywiołów: polskiego i rusińskiego. Celowo używamy tutaj formy starszej, historycznej, aby podkreślić, że pierwiastek rusiński funkcjonuje w dziejach kultury polskiej już od XIII wieku w sposób ciągły, aż do XX stulecia. Na Ziemi Sanockiej żywioł ukraiński zdławiono administracyjnie, w pamiętnej akcji „Wisła” (1947), przygotowanej i bezwzględnie przeprowadzonej przez komunistyczne siły bezpieczeństwa, *nb.* wedle imperialnych wzorców moskiewskich, jeszcze carskich, i zapewne nie bez instruktązu

<sup>19</sup> O zasadniczych różnicach tworzyw pisze bardzo przekonująco R. In g a r d e n; trzeba by tu przestudiować równolegle co najmniej dwie prace: *O dziele literackim* oraz *O tożsamości dzieła muzycznego*.

<sup>20</sup> W cytowanym wywiadzie dla „Rzeczypospolitej” (s. 7) Szuber wyznaje: „Herbert był rzeczywiście najważniejszym poetą w moim życiu”. Podsumowując dzieje przyjaźni, powiada do Pawła Tomczyka: „Wie pan, ta życzliwość, poczucie humoru i zainteresowanie, jakie w bardzo trudnym okresie swojego życia Herbert okazał komuś takiemu jak ja, wciąż wydają się mi czymś niezwykłym i nieprawdopodobnym”.

oficerów Armii Czerwonej, wszechobecnych w kadrach Ludowego Wojska Polskiego (od szczebla kompanii aż pod sztab główny w Warszawie).

„Korowaj” to obrzędowe ciasto weselne, znane w Rosji i na Ukrainie, odpowiadające naszemu „kołaczowi”, a wywodzące się – wedle *Słownika etymologicznego* – od pocziwej, domowej ‘k(o)rowy’: „bo niby jej kształtem się wzorowało”, jak twierdzi Aleksander Brückner, dając za przykład inne ciasta o kształcie zwierząt popularne w tradycji słowiańskiej, np. gąski, byczki. Podróżując w okolicach Lwowa spotkałem się z etymologią żartobliwą, bo niby w jakimś sposób placek z mąki i jaj miałby przypominać krowę? Otóż twierdzono po wsiach ukraińskich, że chodzi raczej o to, co krowa pozostawia za sobą, idąc najedzona z pastwiska do zagrody. Krótko mówiąc, korowaj przypomina zwykły „placek krówski”, jak określają nawóz bydłęcy w Karpatach polskich. Za tym kierunkiem interpretacji zdaje się przemawiać ostatni utwór w *Paradnym ubranku*, mianowicie znowuż okostych *Korzeń i skrzydło*, gdzie mowa wprost o zdegradowanym obiekcie, zarazem przecież życiodajnym: „Niski rumianek, / Wyschnięte krowie łajno, / Moje korzenie jak węże / W rozpadlinie M i e j s c a” (PUiW 29).

Częstowanie korowajem pojawiające się na końcu wiersza świadczy o zmianie pokoleń: w ten sposób nowożeńcy zapraszają swych rodziców pod dach domu weselnego<sup>21</sup>. Brzmi to na sposób wschodniokarpacki i cokolwiek zarazem archaiczny, bo w tutejszych górach, jak to zauważali już Stanisław Vincenz i Jerzy Stempowski, czas płynie powoli: „*Prosymy pani matko / Do nas odobraty korowaj od nas*”. Za tym gestem zdaje się, w dalekim tle tekstu, stać równocześnie autor pięcioksięgu poetyckiego, zapraszający czytelnika do swego świata poetyckiego, gdzie obowiązuje m.in. prawo osobliwej symetrii semantycznej, co widać w kompozycji zarówno poszczególnych tomów, jak i lirycznej całości.

W dialekcie brzmią osobliwe zdania opisowo-refleksyjne, wyjęte jakby z pieśni łemkowskiej: „za naszą chatką kopa siana / wczoraj jeszcze dziewczyna, dziś żona, / a żona dzisiejsza już do pościeli” (w. 2–4; przekład w miarę dosłowny<sup>22</sup>). Jest to częsty efekt w poezji Szubera: zasłyszane fragmenty wiersza ludowego, dumki, urywki pamiętników, przewodników turystycznych – słowem, strzępy zdań, strzępy wyrazów – stanowią zasadniczą tkankę wielu znakomitych wierszy-gobelinów, gdzie na moment liryczny odzywają się głosy minionych kultur, minionych cywilizacji sprzed czasu zagłady, głosy przejmujące jak szept usłyszany czasem w antykwariacie, przy wertowaniu druków z XIX wieku. W cytowanym wyimku ważna myśl o starzeniu się człowieka, o niedostrzegalnym mijaniu czasu: była dziewczyną, jest dziś żoną, wczoraj jeszcze nieosiągalna, dziś własna, dotykalna w łóżku. A przecież odrębna, nie do zdobycia zarazem, wymykająca się pożądaniu męskiemu, idąca własną drogą – to wszystko w domyśle, jak często się zdarza w naiwnej poezji ludowej.

Strofa druga wprowadza już krajobraz lokalny z bezpośredniego sąsiedztwa Sanoka. Góry Słone – pasmo malownicze, zaliczone przez geografów do Pogórza Strzyżewsko-Dynowskiego, nie przekraczające jednak 700 m wysokości – rozcią-

<sup>21</sup> Funkcje korowaju – w swej rodzinnej wsi Pakoszówka k. Sanoka – wspomina w poruszającej książce autobiograficznej *W. M a r c z a k (Ukrainiec w Polsce. Sanok 2000, s. 13 n.)*

<sup>22</sup> W gwarze łemkowskiej „*postiel*” oznacza także łożo małżeńskie – informacja Jana Ćwiąkały, przewodnika ze skansenu w Sanoku.

gają się niemal równoleżnikowo od Sanoka do Leska, cały czas ponad krętym łożyskiem rwącego tu żywo Sanu. Śmiało można je nazwać górami domowymi Janusza Szubera; w kilkunastu wierszach przywoływane są nazwy albo poszczególnych szczytów, albo przełęczy lub przysiółków. Dla poety są tak ważne jak dla Żeromskiego, przez całe życie, były Góry Świętokrzyskie (*nb.* kraina też nie pozbawiona dialektów, ale nie zasiedlona przez rusińskie plemiona pasterskie, co stało się udziałem Karpat w XIII–XV stuleciu). Nazwa pasma pochodzi od źródeł solankowych, znajdujących się m.in. w miejscowości Tyrawa Solna<sup>23</sup>.

### Nieme drzewa. *Próba dębu*

W młodości poeta często chadzał po okolicznych górach, potem, za plecami ojca, poznawał doliny bieszczadzkie na motocyklu pannonia, teraz – mając od kilkudziesięciu lat trudności w poruszaniu się – jeździ przecież samochodem, dostrzegając zza szyby więcej szczegółów niż niejeden przeciętny piechur, pozbawiony spostrzegawczości właściwej oku poetyckiemu. Dość przypomnieć epicki na pozór wiersz *Próba dębu* (z tomu *Apokryfy i epitafia sanockie*):

Nie umiem, choćby w przybliżeniu,  
określić jego wieku: rosły, nieco asymetryczny  
dąb, tuż przed Łukawicą, na samym zakręcie  
drogi do Manasterca i Bezmichowej.  
Mijając go, za każdym razem trzykrotnie  
włączam sygnał albo pozdrawiam uniesieniem  
ręki. Dlaczego? Przecież spotykałem  
dorodniejsze, bardziej dostojne.  
Uczulony na drzewa, niekoniecznie dęby,  
uprawiałem pokątny ich kult,  
wystawiając na próbę mój, daleki  
od ortodoksji, rzymski katolicyzm.  
Jak uzasadnić wybór tego a nie innego dębu?  
Tego a nie innego obiektu miłości?  
Potrzebą adoracji, bezinteresownego zachwytu?  
uchwytu? Ontycznym imperatywem wyboru? –  
gdyż jak podpowiada doświadczenie,  
wybierając cokolwiek, wybieram jedną  
z możliwych wersji mnie samego.  
Nie wiem. Unoszę rękę, naciskam klakson.  
Dąb traci liście, trwoni żołądźcie.  
Nagi, zielenieje znowu późną wiosną. [AiES 16; przedruk: OCMP 36]

Wiersz nie jest bynajmniej jednorodny, choć zapisany bez podziału stroficznych. Przypomina utwór muzyczny, gdzie poszczególne sekwencje mają różne tempo, jak w sonacie, różną też dynamikę. Wstęp „neutralny” (w. 1–4), czysto sprawozdawczy. Jawi się przed nami sędziwy dąb – święte drzewo Słowian, Celtów i Germanów – zlokalizowany, jak najczęściej u Szubera, niemal co do metra. Łukawica jest wsią na południowy wschód od Leska, odległą o około 15 km od Sanoka. Wiedzie tędy droga historyczna, u podnóża Gór Słonnych, a brzegiem Sanu,

<sup>23</sup> W dialekcie sanockim spotyka się wymowę z „n” podwojonym, a więc „Góry Słonne”, jak w innych przymiotnikach, wymawianych tutaj: „szklanny”, a nawet „drzewianny”. W opracowaniach geograficznych częściej pojawia się przymiotnik w postaci ogólnopolskiej: „Góry Słone”.

przez wioski łemkowskie z zachowanymi jeszcze drewnianymi cerkiewkami, z podniszczonymi rusińskimi cmentarzami<sup>24</sup>.

Pojawia się już wyraźnie pierwsza osoba, jak często u poety, mamy do czynienia z „ja” wprowadzie konstruowanym, reprezentującym jednak raczej konkretnego człowieka, żyjącego tu i teraz, mającego własną biografię i obawę, aby nie stać się przypadkiem „podmiotem” czy „bohaterem” lirycznym. „Ja” chwiejne i problematyczne, w pewnych ujęciach poetyckich pomniejszające się, byłby to szczególny wyraz pokory, w jeszcze innych prawie nieobecne, „przezroczyście” – odeślijmy tu do poezji Jana Twardowskiego, do niedawno wydanego tomu wierszy *Przezroczyść*, napisanych w pierwszej osobie (Kraków 2001).

Wyjaśnień na pozór nie wymagają nazwy miejscowe, choć np. „Łukawica” w dialektach polskich brzmiałaby zapewne „Łękawica” i oznaczałaby osadę w pobliżu łąk albo nawet łągów nadbrzeżnych pobliskiego Sanu. Wyrazistsza jest pod względem lingwistycznym nazwa „Manasterzec” (zapisywana też na mapach jako „Monasterzec”), wywodząca się od ukraińskiego rzeczownika „*monastyr*” (‘klasztor’). Wystarczy przywołać w pamięci grecki „*monasterion*” (‘samotnia, cela pustelnika, erem’), aby od razu dotknąć korzeni Kościoła greckokatolickiego, pojawiającego się w poezji Szubera równie często jak u Harasymowicza, a historycznie najważniejszego na terenie Karpat Wschodnich.

Trzeba mieć pewną wrażliwość muzyczną, trzeba też nosić w sobie trochę etnicznej obcości czy różnoplemienności, by wyczuwać, jak same nazwy miejscowe bywają w swej osobliwości i rzadkości użycia – poezjotwórcze. Wedle najsurowszych wymagań semantycznych, jak u Tymoteusza Karpowicza czy Mirona Białoszewskiego. Pisał o tym znakomicie Jarosław Iwaszkiewicz w *Podróżach do Polski*, zachwycony toponomastyką Sandomierszczyzny i tym wszystkim, co język polski zachowuje dla potomnych w nazwach przysiółków, wsi, miasteczek i dzielnic wielkomiejskich. Podobną wrażliwość etymologiczną obserwujemy cały czas u Szubera, który – analogicznie jak Bruno Schulz w Drohobyczu, jak Andrzej Stasiuk w Dukli – wyciąga z nazewnictwa i sytuacji lokalnych semantykę kulturową, ciężar przeszłych zdarzeń, postępując konsekwentnie i cierpliwie, jak niespieszny wędrowiec. Szuber nigdy, o ile zauważyłem, nie stosuje nazewnictwa fikcyjnego, jak w swej prozie czyni utalentowana Olga Tokarczuk, przeciwnie, wiersze poety można ściśle wiązać z zakątkami Polski południowo-wschodniej. Mamy do czynienia z twórcą w tym sensie niesłychanie konkretnym i „sprawdzalnym”<sup>25</sup>.

Następna część wiersza (w. 5–8) ma charakter nieco głośniejszy i żartobliwszy, opowiada bowiem o spotkaniu, pozdrowieniu przy użyciu klaksonu samochodowego. Zauważmy, że naturalne, jakby prozatorskie czy kolokwialne zdanie Szubera, rozwinięte i dowcipne, układa się – po złamaniu na wersy – w niby-zwrotkę 4-wersową. W ten sposób nierzadko buduje swe poetyckie zdania Czesław Miłosz, z wyczuciem mieszcząc polszczyznę współczesną w miarach metrycznych

<sup>24</sup> Uzupełnienie z listu poety do mnie, z 13 IX 2001: „Łukawica i Manasterzec leżą w odległości paru kilometrów od ruin warowni Sobień, kiedyś stolicy »państwa« Kmitów, przeniesionej do Leska. Tutaj na zamku Sobień podejmowali Kmitowie Jagiełłę i Elżbietę Granowską ucztą weselną po ślubie, zawartym w farze sanockiej”.

<sup>25</sup> Wystarczy sięgać przy lekturze tomów poetyckich po mapy i przewodniki W. Krygowskiego lub ostatnio wydaną, cenną pracę zbiorową *Bieszczady. Przewodnik* (Pruszków 2001, wyd. 8, aktualizowane).



swych zdyscyplinowanych wierszy. Z całości dorobku wynika wyraźnie, że pod tym względem Janusz Szuber należy do szkoły raczej klasycyzującej, choć pamięta o giętkości poetów-lingwistów, gdy – jak Stanisław Barańczak (klasyk pod tym względem) – kojarzy w wersach 15–16 „zachwyt” z „uchwytem”, zyskując dodatkowe znaczenia filozoficzne.

Trzecia sekwencja wiersza, graficznie nie wyodrębniona, rozpoczyna się od wersu 9 i stanowi ciche, poufne, w wolnym tempie mówione wyznanie, połączone z delikatną deklaracją religijną. Jak zwykle w tym pokoleniu, jak zwykle w dobrej literaturze, nie jest to akces bezwarunkowy do wyznania religijnego („rzymskiego katolicyzmu”), lecz obwarowany wieloma zastrzeżeniami, podobnie jak w znakomitej *Utraconej leworęczności* Jerzego Pilcha, ewangelika (wspólne dla obu pisarzy jest użycie epitetu „pokątny”). Jak wiadomo, kult drzew jako roślin nie istnieje w chrześcijaństwie, choć obecnie jesteśmy bardziej już wyrozumiali i otwarci niż misjonarze benedyktyńscy wieków VIII–XII, wycinający święte gaje pogańskie, m.in. ze starymi dębami, lipami i cisami. Dzięki św. Franciszkowi z Asyżu, dzięki niesłuchanie pojemnej duchowości Jana Pawła II uczymy się z wolna traktować drzewa z najwyższym szacunkiem, jako sprzymierzeńców życia i zdrowia. Świadectwem postawy miłującej największe rośliny mogą być apostrofy Mickiewicza z *Pana Tadeusza* czy pamiętne wiersze ks. Twardowskiego. Nie zapominamy też, właśnie w obrębie rzymskiego katolicyzmu, o dobrodziejstwach otrzymanych przez ludzkość za sprawą Drzewa Krzyżowego. Była to zapewne oliwka, może dąb, w każdym razie gatunek trwały, skoro nie spróchniał w ziemi przez trzy wieki, a jako relikwia przetrwał do dziś. W wielu antyfonach wielkanocnych Krzyż okazuje się żywy, aż rozkwitający, co pośrednio dowodzi, że dla pierwszych chrześcijan stanowił zapewne nowy symbol drzewa życia i jako taki, z wyrastającymi pędami i gałązkami, bywał później przedstawiany przez religijne malarstwo cechowe średniowiecza.

Gdy poeta omawia przebieg roku kościelnego, podkreśla znaczenie raczej świąt Wielkiej Nocy niż Bożego Narodzenia, o którym powiada, może zbyt pochopnie, że nas za bardzo „infantylizuje”. Natomiast cykl wiosenny oswaja ze śmiercią, uczy nadziei eschatologicznej.

Święta wielkanocne były dla mnie od zawsze tymi najważniejszymi świętami, przeżywanymi głębiej. Jestem wychowany w tradycji chrześcijańskiej. Bardzo cenię obrzędowość, a trzeba pamiętać, że doświadczenie obrzędowości Kościoła katolickiego związane ze świętami wielkanocnymi jest bardzo piękne, wyraziste, wieloznaczne. Zaczyna się od środy popielcowej, obrzędu posypania popiołem. Post. Świadomość tego, że zbliżamy się do najważniejszego wydarzenia w antropologii chrześcijańskiej, do męki i zmartwychwstania Chrystusa. *Triduum* paschalne, podczas którego dokonują się w liturgii Wielkiego Tygodnia sprawy najważniejsze. Ustanowienie Eucharystii, Droga Krzyżowa, oczekiwanie na Zmartwychwstanie, w końcu dzień Zmartwychwstania<sup>26</sup>.

W refleksyjnej części wiersza (w. 13–19) mowa o „potrzebie adoracji”, tak znamiennej dla „kolanopokłonnej” postawy Miłosza, dla wielu afirmatywnych wierszy Herberta, którego opinie *nb.* zachęciły Szubera do publikacji pierwszych fragmentów swych rezerw rękopiśmiennych. Wspomina się też „ontyczny imperatyw wyboru”. W metaforze tej, zbudowanej ze składników języka ściśle filozo-

<sup>26</sup> *Poeta zeszlowieczny*, s. 4.

ficznego, słyszymy echo młodzieńczych lektur: z jednej strony, Immanuela Kanta („imperatyw”), z drugiej zaś – Romana Ingardena („ontyczny”). Wydaje się, że dla sanockiego poety ważna była *Książeczka o człowieku*, po raz pierwszy wydana z początkiem lat siedemdziesiątych, a więc wówczas, gdy Szuber powracał do swych rodzinnych stron.

Bogactwem poetyckich zainteresowań autor *Gorzkich prowincji* przypomina Wacława Potockiego, mieszkającego przed 300 laty w pobliskim Beskidzie Niższym, na południe od Bieczu, w Woli Łużańskiej, również systematycznie piszącego dla siebie i dla najbliższych, a tym się odznaczającego, że jego imponujący dorobek rękopiśmienny, bodaj najobfitszy w XVII stuleciu, znamy jedynie we fragmentach. Do dziś nie został on opracowany edytorsko i wydany jako *opera omnia*, co barokowemu autorowi bezwzględnie się należy. Gdybyż był Niemcem albo Francuzem... Jak zauważa Piotr Żbikowski, właśnie Wacław Potocki, z uwagi na rozmiar i jakość dorobku literackiego, zasługuje na opracowanie słownika – tym sposobem zyskalibyśmy przegląd polszczyzny barokowej Srebrnego Wieku, z kręgu osób wykształconych, a związanych z Polską południową.

Wreszcie sekwencja ostatnia (w. 20–22). Nie ma odpowiedzi na pytania filozoficzne. Samochód jedzie dalej. Określona pora roku: „Dąb traci liście, trwoni żołędzie”. Zawsze zdumiewa nas rozrzutność biologii: aby zakiełkowała jedna żołędź, gniją tysiące nasion, zresztą przydatnych dla zwierząt – jako karma dla dzikich świń. Ileż rzeczy „trwoni się” w przyrodzie, choć zawsze ktoś korzysta na czymś niepowodzeniu albo nawet na śmierci. Kończy się roczny rytm wegetacyjny, lecz wiadomo, jaki będzie ciąg dalszy: „Nagi, zielenieje znowu późną wiosną”. Słusznie zauważa poeta, że dąb rozwija się co roku z opóźnieniem, jakby nie nadążał za innymi drzewami. Już lipy okryte liśćmi, już kasztanowce zaczynają kwitnąć, gdy ciężkie dęby okrywają się pierwszym, jasnozielonym listowiem. Możliwe: długowieczni nie muszą się spieszyć.

### Odchodząca cywilizacja karpacka

Z pozycji badacza kultury, studiującego w archiwach Podkarpacia, wierny czytelnik tetralogii Stanisława Vincenza *Na wysokiej poloninie* zdaje sobie sprawę, że możliwa byłaby poetycka synteza tutejszej kultury, synteza faktów bezimiennych, zaledwie obok siebie postawionych, pozbawionych – tym razem – miejsca, czasu, etnograficznych przypisań. Jest to poniekąd przejście z poziomu poetyckiej etnografii na poziom poetyckiej etnologii<sup>27</sup>. W podobnym duchu Miłosz w swych poematach wspomina Litwę. Dobrze się więc dzieje, że inny, nie mniej oryginalny zakątek Polski, zyskuje poetycką dokumentację pod piórem Szubera. Dodać trzeba, że właśnie w Sanoku, na prawobrzeżu, znajduje się bogate w zbiory Muzeum Sztuki Ludowej. Stąd tytuł wiersza – dla osób znających topografię Sanoka – nabiera osobliwej dwuznaczności:

---

<sup>27</sup> Szaruga (*op. cit.*, s. 138) pisze: „Owo zakorzenie, ta «nieruchoma podróż» opisywana w wierszach Szubera, to wyraz potrzeby zadowolenia, odrzucenie nomadyjskiego, wędrownego modelu życia i kultury. Tak pojmowana idea regionalizmu, bardzo wyraźnie przenikająca tę poezję, pokrewna jest uniwersalizującym prowincję ideom pisarstwa Stanisława Vincenza”.

## SKANSEN

Kraj był drewniany. Trochę kukurydzy,  
 Kartofli, owsa, drobiu, cieląt, płótna.  
 Parzyste piersi dziewcząt pachły renetami.  
 Stare kobiety haftując obrusy  
 Nie żałowały dawno umarłych miłości.  
 Zachodziło słońce, sypały się gwiazdy.  
 Grzechy niewyznane, radosne pokuty.  
 Kogo los doświadczał, przyjmował wyroki.  
 Pytanie *unde malum* niech dręczy szalonych.  
 Skrzypiało sennie Koło Wiecznego Powrotu.  
 Zwierzęta biegły łożyskiem strumienia:  
 Pluszczące sarny, zamaszyste kuny. [AiES 33]

Wiersz ten zbliża się do formatu 13-zgłoskowca, do rytmu *Pana Tadeusza*. Jest nawet wyczuwalna mickiewiczowska intonacja, użycie kropki w połowie wersu i staranne domykanie klauzul tam, gdzie to konieczne dla całości obrazu. Jeśli jakieś słowo wydaje się przydługie, od razu poeta wybiera formę krótszą, dla zachowania rytmu (regionalne „pachły” zamiast częstszego „pachniały”). Próba zapisania epoki archaicznej, która – na naszych oczach – niknie bezpowrotnie we wsiach karpackich, zakorzeniona tu od prawieku. Górale nie chcą już mieszkać w drewnie, ten materiał budowlany za bardzo drożeje, więc dla lasów lepiej, ale oznacza to – koniec tradycji ciesielskiej, trwającej kilka co najmniej tysięcy lat, odkąd kamiennym toporem z krzemienia łupanego zaczęto sporządzać płazy do chat, budowanych na obłap. Poeta umieszcza wewnątrz „kraju drewnianego” prace rolnicze i domowe, potrawy, kobiety przede wszystkim. Dlaczego brak mężczyzn? Może wyszli „do pola”? Może wyruszyli za zwierzem? (o tym mówi wydrukowany symetrycznie w stosunku do *Skansenu* wiersz *Luzem i w zaprzęgu*). Patrzy jednak oko męskie, stąd piękne zdanie, charakteryzujące się powściąganą zmysłowością, jakby z psalmów Tadeusza Nowaka: „Parzyste piersi dziewcząt pachły renetami”.

Pytanie filozoficzne: „skąd zło” („*unde malum*”) – stanowi w tym obrazie rzeczywisty dysonans. Pęka jednorodny dotąd świat; jak nierzadko u Szubera, mówi, nie bez pewnej mściwości, już nacechowany podmiot: „pytanie *unde malum* niech dręczy szalonych”. Ktoś odczytany w etnologii, opisujący kulturę wiejską w abstrakcyjnym języku filozofii, jak to robił Eliade, powiada nagle: „Koło Wiecznego Powrotu”. Tym razem zatrząskują się drzwi abstrakcyjnego „skansenu”. Przerwane są cykle odwieczne, choć na małą pociechę pozostaje nienaruszony (chwilowo) świat zwierząt karpackich, „pluszczące sarny, zamaszyste kuny”. Wiemy wszyscy, jak niepewne jest bytowanie przyrody, nawet w tym obszarze, chronionym jako Bieszczadzki Park Narodowy, bezcenny obszar ziemskiej biosfery<sup>28</sup>.

### Którzy minęli. Portrety przodków

Trzeba podkreślić, że Szuber od młodych stosunkowo lat, aż po dziś dzień, ma dar nawiązywania „telepatycznej” łączności ze swymi przodkami przede wszystkim

<sup>28</sup> Analizowany wiersz poeta umieścił w swym wstępie pt. *Miejsce magiczne* do książki J. Ginalskiego i M. Kraczkowskiego *Skansen w Sanoku* (Nowy Sącz 2001). Zwraca uwagę poziom edytorski, znakomite fotografie oraz koncepcja całości.

kim, także z ludźmi zamieszkującymi „ziemię wybraną”, tzn. Sanok i okolice. Wystarcza do tego drobny przedmiot, np. pocztówka odkryta na strychu, korespondencja rodzinna sprzed niemal 100 lat (*Układanie pasjansa* z tomu *Apokryfy i epitafia sanockie*). Zazwyczaj młody człowiek nie ma czasu zastanawiać się, skąd pochodzi i jaki mają przebieg jego własne linie genealogiczne. Pomocą literacką dla poety była, jak podkreśla w rozmowie telefonicznej, wybitna książka Hanny Malewskiej *Apokryf rodzinny* (1965), figurująca w owym czasie (przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych) w spisach lektur uniwersyteckich na filologii polskiej Uniwersytetu Warszawskiego (także Uniwersytetu Jagiellońskiego). Jest to dzieło bardzo mądre, pisane z perspektywy wieku dojrzałego, zarazem przecież w formie skrótowej, jak zwykła komunikować się młodzież. Dzięki temu rzecz Malewskiej nie starzeje się tak prędko jak utwory pisane w obszerniejszej konwencji epickiej.

Stąd wyczulenie Szubera na tych, którzy – niemal bez śladu – przeszli przez czasoprzestrzeń Galicji (bo głównie w tych granicach porusza się wyobraźnia poety). Założeniem jest, że mówiący rozumie już swoją własną przemijalność. Wiersz *Który minąłem* (AiES) wyznacza skromną pozycję obserwatora rzeczywistości. Zawiera pewniki gnoseologiczne: widzimy zawsze fragment i przeważnie nie mamy czasu, aby przeżyte zrozumieć, pojąć do końca, przetrwać w sobie; istnieje wszędzie Coś nieopisywalnego, czego stale doświadczamy, co się nam jednak wciąż wymyka, przerastając czas powszedni i nawet wielkie chwile czasu liturgicznego (też zaczerpnięta od Rainera Marii Rilkego); mamy złudzenia, może niebezpieczne, że słowa przedłużają w jakiś sposób istnienie ludzi, rzeczy, stanów rzeczywistości. Do tego ostatniego założenia konieczne jest przeświadczenie religijne: u podstaw słów poetyckich leży nadprzyrodzone Słowo Boga. Stąd już tylko krok do prologu *Ewangelii św. Jana* ze słynnym Logosem. W całości rozmyślanie Szubera brzmi następująco:

#### KTÓRY MINAŁEM

Naprzód niech będzie to co ma być  
 A dalej kogut na płocie tłok  
 Garnków glinianych dziewczynka z lalką  
 Po pulchnej drodze niosą ją lekkie  
 Skrzydełka kurzu niech gwizdże kos  
 Kosiarka dzwoni duszne desenie  
 Traw przypalonych pyzatym słońcem  
 Ryży listonosz baraniorogi  
 Rower prowadzi za kołem koło  
 Noga za nogą kawałki zdarzeń  
 Wyciągam z oczu jak zgiętą rzesę  
 Kładę na papier i mówię bądźcie  
 Dłużej ode mnie który minąłem [AiES 4; przedruk: OCMP 28]

Zwraca uwagę funkcja średniówki, przy czterech przeważnie zestrojach akcentowych. W tym głęboko tonicznym wierszu istnieje osobliwy rodzaj przerzutni „potencjalnej”, tzn. można by go czytać fakultatywnie: albo z przerzutnią (co funkcjonuje), albo bez. W tej materii ujawnia się wahanie semantyczne, oczywiście celowe, przez poetę zamierzone, aby pokazać, że wiązanie elementów sąsiadujących, choć składniowo logiczne, bywa jednak bezradne wobec płynących przez jaźń „kawałków zdarzeń”. Dopiero stan wewnętrzny skupienia, zupełne (a więc nie-

możliwe) wyciszenie dałyby autorowi pole czy przestrzeń, w której doświadczyłoby się niepojętej spójności stanów powszednich, rzeczywiście (nie)rzeczywistych. Musimy tu użyć paradoksu, aby dotknąć zagadnienia bytowej chwiejności człowieka i jego otoczenia. Stwierdza Andrzej Lam w swym posłowie do *Lasu w lustrach*: „Stabilny świat raz po raz kołysze się i przechyla w baśń, postacie zastygają na moment, gotowe w każdej chwili odegrać dalszy ciąg niedostępnego już naszym oczom spektaklu”. W podobny sposób ujmowała swych bohaterów Malewska i – co dziwne – takie zasady rządzą też wyobraźnią Brunona Schulza (przywołujemy tu słynny *Traktat o manekinach*).

U tych pisarzy, działających w odmiennych środowiskach, wyrobiło się wspólne przekonanie, że człowiek – nawet najbliższy – stanowi dla otoczenia wielką zagadkę, złożoną z samych (niepojętych) oczywistości: niby rozumiany, kochany nawet, w istocie swej okazuje się zupełnie odrębny, raczej odchodzący niż przychodzący. Zapamiętany w jednym geście, w uśmiechu czy płaczu, z dobrego uczynku albo łajdactwa, stanowi przeciwieństwo ciągłość bardzo intensywną. Energię skupioną wewnątrz, tak potężną, że jeszcze po wielu latach wypromieniowuje ze starych fotografii, albumów rodzinnych, widokówek i listów, z portretów malowanych olejem, akwarelą czy temperą. Szuber w swej technice portretowej – są to dziesiątki wierszy – stosuje technikę chyba najtrudniejszą, porównywalną tylko z piórkiem (na tusz), ze szkicem ołówkowym: daje zarysy twarzy, postaci, utrwala gest, rzuca element tła, by zaraz odejść, bo nie ma już czasu ani potrzeby na rozwinięcie. Zamiast liryki powstałby wówczas portret epicki, zamiast rzuconych słów czy monologu trzeba by wprowadzać rozwinięty dialog<sup>29</sup>. Istnieje i taka możliwość dla pióra Szubera: przejść od wierszy epickich do tekstów prozą krótszych lub dłuższych, w duchu Strykowskiemu, Kuśniewicza czy Iwaszkiewicza. Ale skoro autor chce być oryginalny, czeka na swój temat, a wówczas i odpowiednia forma się znajdzie. Wiersz *Układanie pasjansa*, opowiadający historię rodzinną jak mikronowela, kończy się na sposób Miłoszowski, pytaniem o konkluzje ostateczne. Co charakterystyczne, Szuber nie tylko w tym miejscu kwestionuje postrzeganie i materialność bytu, dobrze wiedząc, że nie ma nic bardziej dwuznacznego pod słońcem niż Ziemia, na pozór krągła i dotykalna wszystkimi zmysłami.

A morał z tego jaki? Żadnego morału.  
Młaskanie potoku, terkot pracującego dziecięcia,  
tu teraz, w parowie pod Liszną, takie same  
jak wtedy gdy oni, tu na pikniku świętowali  
swoją młodość i cielesność, na krótko  
i bezpowrotnie zanurzeni w materialności  
tak zwanego bytu. [AiES 20; przedruk: OCOMP 40]

Sceptycyzm ontologiczny tym bardziej zdaje się umacniać poetę w postanowieniu wytrwania przy wartościach, o czym wyraźnie mówią inne wiersze. Zarem jednak słownictwo Szubera wymaga doskonałej znajomości kilku kultur, przydatne byłyby też przypisy filologiczne z objaśnieniami, choćby w pięknym wier-

<sup>29</sup> Omawiając portrety z tomu BnŚ Ł u k a s i e w i c z (*op. cit.*, s. 13) zauważa, jak poeta osiąga cel artystyczny: „wprowadza lekką patynę, a jednocześnie epitety, przenośnie, obrazy nie są naśladowaniem, są własne, odkrywcze, trafne. Świat, jaki w ten sposób powstaje, nie jest antykwaryczny. Stosunek do niego staje się epicki. Ludzie, których Szuber w swej poezji przywołuje – żyją własnym życiem. Egotyzm właściwy liryce zastępowany jest współczuciem (w bachtinowskim sensie) epika”.

szu *Brama powietrza* (PUIIW), gdzie trzeba się zastanowić, czym jest „kamizelka ze skórek nurów”, „czako besilera”, „horacjańska Wenus”, skąd pochodzą „górnicy” sprzedający na targu „pięćdziesiąt nieprzemakalnego sukna”. To jeden z ważniejszych, erudycyjnych nurtów poezji, żywo płynący przez wszystkie 17 tomów, nigdy nie wpadający jednak w tok suchego encyklopedyzmu. Uroda wierszy „intelektualnych” i zarazem głęboko „intertekstualnych” zasada się na konstrukcji znamiennej dla liryki odkrywającej nagle swoje zaplecze historiozoficzne i uporządkowane podstawy myślowe. Tak się dzieje w *Bramie powietrza*. Już sam tytuł jest doskonałą metaforą, dobrze przylegającą do wspomnień i luźnych obrazów. Słusznie zauważa Andrzej Lam w cytowanym posłowniu do *Lasu w lustrach*:

Poezja ta realizuje się na przecięciu klasycznej polszczyzny, także na jej odmianach konwersacyjnych i w różnorodnych stylizacjach, oraz śmiałej, zaskakującej metafory, która po chwili staje się rzeczywistością, ponieważ sprawia, że odtąd tego samego nie da się już wyrazić inaczej.

Wierszom erudycyjnym, że tak nazwiemy je roboczo, trzeba by poświęcić odrębne rozważania.

### Filozofia fotografii

Na uwagę zasługuje poetycka filozofia fotografii. Ze wszystkich poetów polskich XX wieku Szuber wydaje się najbardziej uwrażliwiony na tę sztukę rozwijającą się od drugiej połowy XIX wieku. Szczęśliwym trafem ocalały domowe dagerotypy, jeszcze klejone na tekturkach, dzisiaj przeważnie w odcieniu sepia. Wpatrując się w twarze protoplastów, poeta potrafi o wiele więcej niż przeciętny Polak: nazywa po imieniu rodziców i dzieci, zna losy wszystkich pradziadków, przynajmniej w zarysie, a więc nosi w pamięci spore drzewo genealogiczne, bodaj bardziej rozłożyste niż to, jakim dysponowała Malewska, przystępując do pisania *Apokryfu rodzinnego*. Stąd poeta stwierdza przy końcu wiersza *Protoplaści*:

Patrząc w ich twarze, poźółtkie odświętnie,  
Mógłbym im opowiedzieć z grubsza  
Dalszy ciąg ich niełatwych żywotów, ale  
Prawdę powiedziawszy, jestem onieśmielony,  
Bo i po co psuć im tę chwilę, burzyć  
Jaki taki ład, zmuszać do bicia  
Nieruchome serca [AiES 26; przedruk: OCMP 43]

Znaczące wydaje się tutaj onieśmielenie autora. Fotografia utrwała człowieka ubranego odświętnie, z pewnym przepychem skrojoną odzież, bardzo niepraktyczną, szczególnie modę damską:

Imiona, fryzury, suknie, nadmiar tkanin,  
Podziw dla krawczyń, które szyły tę miękką  
Architekturę, zdobiąc obficie detalami.  
(*Protoplaści*)

Jak zwykle u Szubera, koloryt lokalny uzyskany zostaje jednym rzeczownikiem cokolwiek już archaicznym („krawczynie”), celna zaś metafora „miękkiej architektury” ujawnia lekko ironiczne podejście do tematu. Z powodu błysku magnezji unieruchomione jest spojrzenie, wszystkie kończyny. Stąd poetycki kon-

cept, że i „nieruchome [są] serca”, jakby zatrzymane w zachwycie. Już tylko mały krok trzeba zrobić, aby sobie uświadomić to, co z takim uporem podkreślał Tadeusz Kantor: fotografia tyleż uwiecznia, co zabija. Bo zatrzymuje ciało w martwej posągowości, zatrzymuje poniekąd pracę biologii, wszystkie procesy wewnętrzne i zewnętrzne; wówczas wygląda tak, jakby w tym maleńkim, sekundowym przedziale czasu człowiek nie istniał w pełni, jakby się stawał po trosze posągiem, po trosze manekinem, skazanym na bytowanie dwuwymiarowe, tylko w wymiarze światłocienia, zredukowany do płaszczyzny papieru fotograficznego. Poeta umie jednak współczuć, stąd obok onieśmienia, dobrotliwej ironii, pojawia się i nie nazwane uczucie, wynikłe z tego, że podmiot liryczny potrafi zrozumieć cudze stany duszy. Pod względem empatii, tego, co Edith Stein nazywała „*Einführung*”, Szuber okazuje się autorem niezwykle elastycznym, niemal doskonale otwartym, jakby wiele swych energii wewnętrznych przeznaczał tylko na to, aby innych rozumieć lepiej. Nazwać by go można „mistrzem empatii”, gdyby to nie brzmiało cokolwiek pretenjonalnie.

Również w tomie *Las w lustrach / Forest in the Mirrors* (2001) znajdujemy ujęcia liryczne wychodzące od fotografii, od starych rękopisów przechowanych w rodzinnym archiwum. Przeczytajmy z namysłem *Czułość*, bez pośpiechu, ze świadomością, że przez kilkanaście sekund, gdy wzrok nasz przebiega 17 wersów, gdy konkretyzuje się obraz „babki Marii”, dokonuje się jednocześnie chwilowe i problematyczne zmartwychwstanie postaci dawno odeszłej:

Czas nie miał się jej rąk, śladu artretyzmu,  
Na placu gruby pierścionek – obrączka  
Z niezapominajką, chyba po matce.

Szczegóły mają tutaj, jak zawsze u poety, doniosłe znaczenie konstrukcyjne. Od drobiazgów zależy kształt ludzkiego świata, poznanie cudzej psychiki, zrozumienie podstawowych, rodzinnych więzi emocjonalnych.

Jej fotografia w secesyjnej ramce:  
Dziewczyny z trzema paskami na wysokim  
Kołnierzu gimnazjalistki.

Wtedy jeszcze, na początku XX wieku, elektryczność stanowi energię nową i nie zawsze godną zaufania, mimo instalacji miejskiej, mimo istniejącej już elektrowni.

Obok mosiężny świecznik z warkoczykami stearyny.  
Na wypadek gdyby wyłączyli światło.

Wreszcie jeden tylko wers, ostatni, określa wprost postawę uczuciową obserwatora względem osoby obecnej już tylko „śladowo”, ocalonej tylko w przedmiotach, z każdym rokiem coraz bardziej anonimowych. „Moja dla niej czułość wtedy, teraz, na zawsze”.

Jest to najkrótszy program artystyczny, jaki Szuber sformułował w odniesieniu do portretowanych przez siebie osób. Rzadko mówi on o swych uczuciach, ale gdy już to czyni, wiadomo, że nie rzuca słów na wiatr. Czytamy tutaj aksjomat obowiązujący w całym świecie poetyckim, od rzeczy młodzięcych po dojrzałe, pisane w latach męskich. Choć na pozór składnik wydaje się sentymentalny („czułość”), w realizacji artystycznej chodzi raczej o conradowską wierność wobec bo-

hatera literackiego, wobec wartości niesionych przez człowieka, a przywoływanych także dzięki fotografiom, które zdają się mieć dla Szubera ukryty wymiar aksjologiczny. Postawa podmiotu lirycznego sprawia, że czytelnik ciągle na nowo doświadcza osobliwej jednorodności tej poezji. Którykolwiek tom sanockiego poety otwieramy, spotykamy wiersze ściśle związane ze sztambuchem domowym. Świeżość języka sprawia, że nie nużą nas ciągle powroty do czasu historycznego.

Jesteśmy w tym samym poetyckim świecie, wśród dźwięcznych aliteracji, celnych, zaskakujących przerzutni, zmysłowych epitetów i urealnających opisów. [...] Są w tej poezji wersy, zdania, frazy, które powtarza się po raz drugi i trzeci, tak zdają się wzorcowe, albo brzmia jak inkantacja [...]³⁰.

Zauważamy przy tym szczególną równoległość przedmiotów artystycznych. Zdjęcia z okresu secesji wykonywano bardzo starannie, w *atelier*, przy użyciu dobrze rysujących obiektywów, na trwałym papierze fotograficznym wzmocnionym nierzadko dzięki naklejeniu na tekturę tzw. pancerną. Jeszcze się nie upowszechniła fotografia amatorska, jak w latach trzydziestych i później, dbano więc o przechowanie portretu na wiele dekad. Coś podobnego – rzetelne dopracowanie detalu językowego, od brzmienia po obrazowanie – spotykamy w wierszach Szubera. Nie ma tutaj śladów „niedoróbek”, fuszerki czy tandety, tak znamiennej dla epoki technologicznej, w której żyjemy, otoczeni przez nijakie przedmioty jednorazowego użytku.

Poeta pracuje nad tekstem z cierpliwością tkacza dopóty siedzącego przy kronach, dopóki słowna tekstura nie uzyska pożądanej zwartości składniowej, należytej barwy, faktury i światłocienia. W swym fachu poetyckim Szuber łączy więc dwie pasje artystyczne: młodzieńcze zainteresowania rysunkiem i malarstwem (wiersz jako obiekt językowo barwny, pociągający w konkretyzacji plastycznej) oraz znacznie późniejsze poszukiwania literackie, prowadzące do formy stosunkowo niewielkiej, treściowo pojemnej, wyraźnie skryształizowanej dzięki wyznawanym przez niego wartościom. W postawie filozoficznej poety dominuje poczucie, że w losie ludzkim, w losie całych społeczności, warto poszukiwać – „choćby złudnego sensu”³¹.

### Przeżyta młodość

Bywa jednak niekiedy, że Szuber rezygnuje z fotografii, obrazów, kultury, z tradycji humanistycznego gimnazjum sanockiego, najprostszymi słowami zapisując wspomnienia z dzieciństwa i młodości. Z tych plastycznych tekstów układa się z kolei poetycki pamiętnik o dojrzewaniu człowieka, a także – o dojrzewaniu artysty. Znaczenie mają tutaj obserwacje sprzed kilkunastu lat, przywołane w „gorz-

³⁰ Łukasiewicz, *op. cit.*, s. 12.

³¹ Jak czytamy w nocie zamieszczonej na okładce „Nowych Książek” (1999, nr 4). W tymże numerze czasopisma *W. Li g ę z a* w artykule *Wyrwane z nicości* (s. 11) trafnie opisuje m.in. malarzkie aspekty obrazowania poetyckiego, podkreślając: „Archiwista o swym zbiorze wiedzieć musi wszystko: dokładność staje się miarą intymnego obcowania. Zresztą i materialna postać fotografii (rozmiar, stan zachowania, pieczęcie *atelier*, odręczne inskrypcje) zostaje rzetelnie opisana. Liczy się tyleż krój mundurów i sukien, co krój pisma na odwrocie fotograficznych odbitek. Ślad ręki, cień istnienia”.



kim” skrócie, nie bez dojrzałej ironii i świadomości, że co pospolite, ma swój kredyt w wieczności i sobie przeznaczone miejsce w porządku stworzenia. Tak jest w *Altance*:

Drewniana altanka postawiona  
 mniej więcej w połowie parkowej góry.  
 Przybytek inicjacji, pustelnia zgorszenia.  
 Mówiąc prościej: dach z gontów  
 na czterech słupach połączonych balustradą,  
 ta obita deskami do samej ziemi.  
 Kilka chodnikowych płyt zamiast podłogi.  
 Dwie zdeptane ławki – łoże dla plujących  
 zbiorowo w sam mistyczny środek.  
 Żadnych ozdób oprócz napisów  
 i obscenicznych rysunków na deskach.  
 Za balustradą, której wyślizgane drewno  
 gdzieśgdzie ponacinane ostrym nożem,  
 sfatygowana prezerwatywa w trawie,  
 butelki po winie, przetłuszczony papier,  
 trochę petów i zapalek ze spalonym łebkiem.  
 Drzewa różne i krzewy jak to w parku,  
 wśród nich stateczny dąb i zdziczała jabłoń.  
 Niżej smużka wody, wilgotne kamienie,  
 zaskroniec. Dwa kroki do raju. [AiES 19]

W wierszu tym – nie przedrukowanym w wyborze *O chłopcu mieszającym powidła* – możemy prześledzić technikę opisową Szubera. Lokalizacja wspomnień oznaczona dość dokładnie, a przy tym od razu w porządku rytmicznym, zachowywanym do końca. W każdym prawie wersie pojawiają się 4 zestroje akcentowe, czasem tylko 3, gdy użyto dłuższych słów (w. 1, 14), więc całość można interpretować głosem wedle regularnego układu tonicznego. Od razu zaznaczony dystans mówiącego do przedmiotu, w epitetach nieco herbertowskich: „przybytek inicjacji, pustelnia zgorszenia”. Wysokie to słowa, oczywiście żartobliwe, na oznaczenie prostej budowli na górcie, w centrum miasta, dokąd wymyka się młodzież na rówieśnicze spotkania. Obiekt przedstawiono na tyle dokładnie, że można by sporządzić szkic altanki. Motywy charakterystyczne dla okresu komunizmu, gdzie w budownictwie nie dbano o przyzwoite wykończenie, lecz kładziono „kilka płyt chodnikowych zamiast podłogi”. Rzeczownik „łoże” wprowadzony jako ironiczne określenie siedziska – widać, że chłopcy aspirują do najlepszych miejsc w teatrze. Podobnie „mistyczny środek”, eliadowski niewątpliwie, choć plujący po kolei chłopcy nie mają o tym pojęcia. Oczywiście nie brak nieprzyzwoitych rysunków i napisów, typowych dla wieku dojrzewania, a także symbolu laickiej nowoczesności, jakże żalostnego – „sfatygowanej prezerwatywy w trawie”. Co znamienne dla tamtych lat, młodzież pije raczej wino niż piwo, a niedopałki papierosów określa się słowem „pet”, które już powoli, jak się zdaje, zanika w języku młodzieżowym.

Przy opisie roślinności trafne epitety, akurat doskonale pasujące do desygna-tów, niewymienne; trudno znaleźć opracowanie botaniczne mówiące na odwrót: o „zdziczałym dębie” i „statecznej jabłoni”. Zapewne, pogodziliśmy się już z tym, że królewskie drzewo pozostanie do końca nieoswojone, ale właśnie – „stateczne”. W przestrzeni wiersza nie brak i źródelka, do którego młodzieńcy plują chyba równie beztrudnie jak na betonowe płyty. Ponieważ jest wilgoć, wysokie trawy, nisza ekologiczna, więc pojawia się i zaskroniec. Dla chłopców oczywistość, dla

mówiącego jednak, po latach, znak czegoś niezwykłego. Opis w ostatnich słowach, jak w westchnieniu, przemienia się w elegię o wymiarze szerszym, niż mógłby czytelnik podejrzewać. „Dwa kroki do raję”. Dla kogóż to? Bohaterowie wiersza, nieświadomi rzeczy, tkwią pośrodku, niczego nie przeczuwając, podobnie jak postaci z *Doliny Issy* Miłosza. Dopiero poeta, wspominający błahe epizody z okresu dojrzewania, znajduje sens we wszystkich przedmiotach, gestach i uczuciach. Rzeczy ostateczne. Zaskroniec może symbolizować przyrodę jeszcze nie naruszoną w sensie ekologicznym, podobnie jak salamandra. Minęły czasy, gdy więzień stanu, ks. prymas Stefan Wyszyński, razem z ks. Stanisławem Skorodeckim zwalczali w Prudniku Śląskim plagę zaskrońców. Obecnie węże wodne pozostają pod ścisłą ochroną, a kto je kiedyś prześladował, jak Miłosz w znanym wierszu *Rue Descartes*, ten musi odcierpieć swoje.

### Cezura w życiu osobistym

Rok 1969 ma doniosłe znaczenie w życiu osobistym poety. Pisze o tym m.in. jego przyjaciel, Jan Skoczyński<sup>32</sup>, mówi też sam pisarz:

choroba przeszła przez moje ciało jak tajfun i zostałem przykuty na resztę życia do wózka. Początki były trudne, ciężkie, bo ruch był dotąd moim żywiołem. Z czasem pogodziłem się uznając, że moje życie jest jak każde inne. Dawna potrzeba ruchu pozostała i dziś nie mówię, że jadę gdzieś wózkiem, tylko idę. Nawet nie śnię się sobie jako człowiek na wózku, lecz jako chodzący na własnych nogach<sup>33</sup>.

W dostępnej nam poezji Szubera choroba pojawia się rzadko. Nie stanowi dla poety, jak się zdaje, istotnego estetycznie punktu odniesienia. Mamy wrażenie, że pisarz chciałby funkcjonować w życiu społecznym na normalnych prawach, jak wszyscy, bez taryfy ulgowej. Tym bardziej w obszarze własnej twórczości. Tutaj utrzymuje poziom suwerenny, od lat pisze „obok” swych cierpień. Są tylko wzmianki o pobytach w szpitalu, jak w wierszu *H. D.*, gdzie krótko mowa o sytuacji: „H. D. poznany w klinice współtowarzysz / na sześcioosobowej sali” (AiES 52) – a zaraz potem uwaga czytelnika skierowana jest już na bohatera lirycznego, poeta zaś staje się na sposób epicki przezroczysty. To wyraz szczególnego altruizmu człowieka pamiętającego, że własne cierpienia nie mogą zakłócać obrazu świata, że subiektywizm chorego bywa dla literatury niebezpieczny.

Czytamy również zapiski *Z dziennika choroby* (AiES 28) w formie odrębnych, numerowanych zdań. Choć powstałe zapewne na łóżku szpitalnym, od razu przenoszą czytelnika w strony rodzinne poety, w góry: „wrzosowiska są dla mnie magiczną krainą”. Gorzko brzmi zdanie, całkowicie odpowiadające rzeczywistości: „Chodzę tam gdzie kiedyś chodziłem / kiedy jeszcze chodziłem”. Dlaczegoż jednak powracają myśli autora na wrzosowiska, najpewniej bieszczadzkie? Gdzie jeszcze pasą się owce, a „blisko tuż przy ustach zimne kałuże powietrza”. W cytowanej metaforze krzyżują się dwa żywioły: woda i powietrze, czyli element życia i element natchnienia. Kto zna góry, wie, że ich swoistością są właśnie „kałuże powietrza”, nie pojawiające się nigdzie poza tym, nasycone małymi jonami ujem-

<sup>32</sup> J. Skoczyński, *Choroba i wiersze (szkic do portretu Janusza Szubera)*. „Rocznik Sanocki” 2001.

<sup>33</sup> *Słodki smak prowincji*, s. 4.

nymi, dużą ilością olejków aromatycznych. Trochę jak Halina Poświatowska, poeta chciałby pozostać zdrowy duchowo, zdrowy moralnie. Nie zawsze jest to możliwe. Ataki choroby bywają dokuczliwe, ograniczeniu ulega wolność człowieka. „Ból który chciwie we mnie mieszka / do krwi się upił moim lękiem”. Lecz praca wyobraźni, rozłożona na lata, uporczywa i podejmowana na nowo każdego dnia, przynosi rezultaty. Każdy wiersz, każda notatka odręczna, każda lektura staje się powrotem do normalności, do stanu młodzieńczego, czyli – mimo wszystko – do zdrowia.

Widzimy w krótkim tekście *Z dziennika choroby*, czym jest systematyczność. Nawet przy świadomości, że zapisywanie notatek nie ocala „tamtej”, sprzed lat, młodości.

Słowa dzwonią jak dzwonki na szkieletach owiec.  
Czy dźwięk ich ciałom cielesność przywróci:  
puste kształty na chwilę wypełni substancją?

Obraz migawkowy: kierdel owiec na hali. Lecz dziwne to zwierzęta, bo już właściwie same szkielety, jak w wizjach malarskich Jana Lebensteina. Ta osobliwa apokalipsa wynika oczywiście u Szubera ze stopniowego zapominania, z osłabiania obrazu zachowanego w pamięci, ale blaknącego z upływem lat. Nie bez znaczenia może tu być także monotonia życia szpitalnego i kondycja człowieka – na pozór – niepełnosprawnego. Tak na to patrzy otoczenie, szczególnie osoby obce. Tak to określa język potoczny, brutalnie i powierzchownie. Tymczasem Szuber zachowuje pełnię władz twórczych, w swym wnętrzu żyje stokroć intensywniej niż wielu ludzi sprawnych, ale nie pracujących nad kształtem swej duchowości. To wszystko, co już dotąd napisał, w sumie kilkaset wierszy, z czego co najmniej kilkadziesiąt ma już miejsce w dziejach poezji polskiej, stanowi mocny argument za decyzją poety, aby nie poddawać się zwątpieniu, odrzucić kapitulację, w jakiegokolwiek by przyszła postaci, odrzucić więc, krótko mówiąc – pokusę samobójstwa (która przychodzi w tak ciężkiej, tak obezwładniającej chorobie). Postawę Szubera umieszczamy w tradycji heroizmu moralnego, któremu patronują Conrad, Jan Józef Szczepański, Zbigniew Herbert. Poeta jest więc kontynuatorem prądu etycznego o wielkiej energii.

Na temat fizjologicznych skutków postawy Szubera pisze bardzo ciekawie Józef Baran, poeta krakowski, niemal rówieśnik sanockiego autora. Przypominając rozmowę z Janem Skoczyńskim, umieszcza w artykule zdania otwierające szeroką perspektywę religijną.

Nie chciałbym nadużywać pojęć, ale w jego przypadku [...] mamy do czynienia z rodzajem zmartwychwstania. Zmartwychwstania człowieka skazanego – z punktu widzenia diagnoz lekarskich – na unieruchomienie ciała i powolne konanie. A w konsekwencji, gdyby on to przyjął – na zastój psychiczny. Tymczasem tworzy piękne, mądre wiersze, uczestniczy w wielu inicjatywach kulturalnych, a nawet stał się kimś w rodzaju autorytetu, wyroczni. Pisze wstępy do książek, otwiera wystawy, premier Buzek poświęca mu godzinę na prywatne spotkanie, gdy przyjeżdża z wizytą na Podkarpacie!<sup>34</sup>

Doświadczenie choroby i bólu, jak widzimy, nie zostało opracowane dotąd literacko w sposób pełny i przekonujący. Zdani jesteśmy zaledwie na wzmianki w poezji. Więcej materiału przynoszą już artykuły i wywiady z ostatniego pięcio-

<sup>34</sup> J. Baran, *Zmartwychwstanie Janusza Szubera*. „Dziennik Polski” 2000, nr z 8 IX, s. 33.

lecia. Okazuje się, że Szuber – jak w młodości Gustaw Herling-Grudziński – znalazł się w mało komu znanych wymiarach rzeczywistości. Oddział specjalny dla nieuleczalnie chorych i obóz pracy mają wiele wspólnego: zagrożona jest wolność człowieka, nadzieja traci rację bytu. Powiada Szuber wprost:

Zostałem wrzucony w „inny” świat. Obserwowałem reakcje współtowarzyszy choroby, którzy nagle stali się kalekami. Bardzo często zdarzały się tragedie i samobójstwa. Młodzi, wojskowi ludzie (przebywałem w szpitalach MON-owskich) nie mogli sobie wyobrazić, że nie będą chodzić. [...] Cierpienie wystawia na najcięższą próbę nasze intuicje religijne i poczucie religijności. Czasami dopadały mnie depresje i wydawało mi się, że wierzę tylko w ból, a wszystko jest bez sensu. Dziś myślę sobie, że to doświadczenie nicości było rodzajem „nocy mistycznej”, z której w końcu jakoś się wydobywałem...<sup>35</sup>

### Stosunek do przedmiotu. Reista sanocki

Widzimy zatem, że Szuber ma osobliwe podejście do przedmiotów codziennych, czy to właśnie używanych, czy odnalezionych w rupieciarni (strychy, piwnice sanockie). Wszystkie traktuje z uwagą, jak niegdyś Białoszewski, dla wszystkich ma szacunek, jak Herbert, doskonały reista poezji polskiej XX wieku, którego rzeczy nigdy nie zawiodły, gdy ludzie mogli rozczarować, a kultura po prostu zmęczyć. Z tych źródeł wypływa program estetyczny Szubera, pod którym podpisałyby się z pewnością Kantor, ocalający w swych kołazach stare parasole, zdeptane obuwie, porzucone tornistry i plecaki. Oto wiersz programowy, wart przytoczenia choćby z tego względu, że zaprogramowana poetyka została przez autora całkowicie zrealizowana, co widać teraz, gdy tom *Las w lustrach* (2001) jest dostępny dla czytelnika:

#### ARS POETICA

Poezja pieca kuchennego z okapem  
i mały, skórzany miech do rozniecania ognia,  
  
wielki, mosiężny, zaśniedziałły móżdziej  
z ciężkim, dwugłowym berłem tłuczka,  
  
ceremonie z żelazkiem, na duszę albo gaszony węgiel,  
kołysane jak kadzielnica ruchem wahadłowym  
i sprawdzane co chwila poślinionym palcem,  
  
kamienne garnki i brytfanny drutowane  
jeszcze przez wdowę Gołdę Schirtz,  
  
przywoływane po to  
aby przytrzymać tuż przy ziemi – ją,  
wyobraźnię, lekkomyślnie uciekającą  
w zbyt wysokie regiony [AiES 37]

Wiele znamy we współczesnej poezji wierszy programowych, nawet pod tym samym tytułem, więc przeczytać trzeba tekst na zasadzie kontrastu z utworami dotąd powstałymi. Przywołane są przez Szubera przedmioty dawne, wychodzące z użycia, ale stwarzające człowiekowi inną przestrzeń mieszkalną, bo przy piecu kuchennym zawsze cieplej niż przy kuchni gazowej czy elektrycznej, można dmu-

<sup>35</sup> Cyt. jw.

chać w ogień, a jest to doświadczenie dawniej codzienne, dziś nam – z wyjątkiem ognisk leśnych – całkowicie niedostępne. Podobnie zapomniane są już mosiężne mózdzierze, zastępowane przez miksery, a „żelazko z duszą” to zarazem przedmiot symboliczny, model do dyskusji metafizycznej o kondycji ludzkiej, bezpowrotnie zastąpiony przez narzędzie elektryczne. Starodawne żelazko jest przydatne autorowi parokrotnie, powraca w wierszach (tom *Srebrnopióre ogrody*), równie ważne jak młynek do kawy dla świata powieściowego Olgi Tokarczuk<sup>36</sup>.

Poeta opowiada się za tym, co zapamiętał z rodzinnego domu, a co następnie zostało przekazane do sanockiego skansenu. Bo przecież skoro przedmiot, skoro narzędzie, to musiała być i ręka ludzka, czy to na wyślizganym uchwycie, czy to na zimnym tłuczku. Nie darmo wspomniana tu została Gołda Schirtz, po imieniu sądząc, Żydówka (*nb.* nazwisko autentyczne), najpewniej zabita przez Niemców, jak wszyscy jej współplemieńcy z Sanoka (w wierszu *Pochwała liczb* podana jest nawet liczba mieszkańców wyznania mojżeszowego: 3072).

Podobnie w utworze *Powroty* (AiES 53–54), umieszczonym na końcu drugiej części pięcioksięgu poetyckiego. Pozycja „wygłosowa” ma tu znaczenie kompozycyjne: ostatnie ogniwo łączy się blisko z wierszem otwierającym tom następny. W *Powrotach* chodzi o niespieszne dotarcie pamięcią i wyobraźnią do „magicznych przedmiotów i kątów”. Bardzo rzadko u Szubera zarysowane są większe przestrzenie, np. cały pokój, mieszkanie, dom, okolica, jak to dzieje się np. u Miłosza w cyklu *Świat. Poema naiwne*. Tutaj przewijają się liczne przedmioty zapamiętane z dzieciństwa: „ręczny młynek do mielenia kawy / z szufladką i owalnym znakiem firmowym”, schowek dla dzieci pod „fortepianem Petroff”, „kaflowy piec”, „waga tarczowa z lanego żelaza”, „wycior do dubeltówki skręcany z trzech części”. W końcu poeta widzi siebie samego jako dziecko. To punkt zaczepienia, by dołączyć do obrazów serdecznej pamięci wiedzę dorosłego – trochę filologa, trochę filozofa, formułującego na raty i raczej niesystematycznie swój program poetycki:

W płaskiej koronie, mieląc egzotyczne ziarna,  
oparty o palisandrowy stalaktyt, otoczony dworem,  
nieświadomy jeszcze pułapek gramatyki –  
w jedności mojego i nie mojego  
na którą czyhają zaimki,

głoszę zachwyt  
składam świadectwo  
bronię przed nicością  
byty nazwy insygnia  
osadzone w rzeczach

mogło was nie być  
a jednak jesteście [AiES 54]

Scenka isticie królewska, przy młynku do kawy, który okazał się ważny chyba dla całego pokolenia pamiętającego jeszcze te kuchenne urządzenia, ręcznie napędzane, służące przez dziesiątki lat. Chłopiec oparty plecami o boazerię z brazylijskiego drzewa różanego („palisandrowy stalaktyt”), wyobrażający sobie roz-

<sup>36</sup> Natomiast wiersz *Kolej transwersalna 1884* z tomu *Pan Dymiącego Zwierciadła* kończy się paradoksem: „Dusza z żelazka uleciała / Kpiąc w żywe oczy / z prawa grawitacji”.

kosze władzy („płaska korona” na głowie), zapewne z licznymi zabawkami wokół siebie, które można uznać za „dwór”. I w tym miejscu przeskok na płaszczyznę refleksji o języku.

Wszak zaimki sprawiają, że dorośli zaczynają spierać się o „swoje” i „cudze”, pracują nad gromadzeniem dóbr, pomnażają „moje”. „Rodzi się pytanie – pisze Wojciech Ligęza – co naprawdę na tym świecie do nas należy, na czym polega, jakby powiedział Czesław Miłosz, »mojość«? [...] Może argumentem na rzecz ocalenia jednostkowej tożsamości jest zaimek dzierżawczy, jak z ironią konstatuje Szuber w wierszach *Klara* oraz *Drzazga*”<sup>37</sup>.

W kilku wierszach poeta proponuje inną skalę wartości, poza obszarem zaimków dzierżawczych, poza językiem sankcjonującym podziały i przynależności. Wyższy to już stan ducha – „w jedności mojego i nie mojego”. Aby tak patrzeć, potrzebne jest rzeczywiste ubóstwo serca i poczucie wspólnoty z ludźmi. Żeby istnieć, każdy musi zostać obdarowany na kredyt i grubo powyżej możliwości spłacenia długów. Podobna myśl przewija się przez poezję ks. Twardowskiego. Dopiero z takiej pozycji poeta „głosi zachwyt / składa świadectwo”, zwracając oczyszczony wzrok w kierunku rzeczy konkretnych. Kończy wiersz w sposób dwuznaczny, bo przecież to samo mógłby powiedzieć do otaczających go ludzi, szczególnie do pokoleń młodszych, urodzonych po wojnie: „mogło was nie być / a jednak jesteście”.

### Czy przeżyje „biedronka na śniegu”?

Ostatnio ten sympatyczny owad pojawił się w tytule tomu ks. Jana Twardowskiego *Trzeba iść dalej, czyli spacer biedronki* (1995 i liczne wznowienia). Zamiar artystyczny: odwołać się konsekwentnie do innego niż ludzki porządek świata. Na owady dorośli ludzie prawie nie zwracają uwagi, biedronki w życiu miasta pozostają na marginesie, najlepiej czują się w rezerwacie poezji. Trzeba by autora o wrażliwości Jerzego Stempowskiego, by dostrzec biedronki nierzadko chroniące się zimą w naszych mieszkaniach, ogrzewać je i karmić, co robił autor *Esejów dla Kasandry* w swojej amatorskiej noclegowni. Tylko dla dzieci biedronki pozostają wciąż czymś niezwykłym – posłane do nieba, przynoszą stamtąd „kawałek chleba” (przynajmniej tak dzieje się w znanej wyliczance).

W tytule książki Szubera *Biedronka na śniegu* (1999) widzimy osobliwy kontrast plastyczny i biologiczny zarazem. Najczęściej biedronka jest czerwona, śnieg wzmacnia kontrast. Wiadomo, że owad ten unika niskich temperatur, więc na śniegu mógłby się znaleźć wbrew swej woli. Oto pierwsze skojarzenia, najbardziej zewnętrzne, gdy wpatrujemy się w obraz Zdzisława Beksińskiego reprodukowany na okładce. W ten sposób spotykają się dwaj słynni artyści z Sanoka. Ale jest w środku tego zgrabnego tomu wiersz *Biedronka*, wart przytoczenia:

Strój kąpielowy E. B. – bikini czerwone  
W czarne kropki. Przez całą dekadę  
Mówiliśmy: Biedronka to, Biedronka tamto.  
Dwudzieste siódme urodziny obchodziła  
Na oddziale onkologicznym. Świadoma  
Że został jej najwyższy tydzień żartowała:

<sup>37</sup> Ligęza, *op. cit.*, s. 12. Wspomniane wiersze pochodzą z tomu OCOMP.

*Napiszcie bajkę – Biedronka i Rak  
W jednym spali łóżku. Ten ostatni  
Tydzień składał się z czterech i pół dnia. [BnŚ 21]*

Od razu więc wiadomo, że chodzi o młodzieżowy pseudonim. Wspomnienie poety sięga zapewne czasów młodości, kuse kostiumy bikini zaczęły się bowiem upowszechniać w Polsce z początkiem lat sześćdziesiątych. Każdy uczeń miał swój pseudonim, znany tylko w klasie, w kręgu osób zaprzyjaźnionych. Istnieje w tle jakaś grupa rówieśnicza („mówiliśmy”), najpewniej chodzi o nastolatki, trzymające się razem. Spośród tej, domyślamy się, pięknej młodzieży zostaje nagle wyodrębniona „E. B.”, a to z racji choroby nowotworowej. Od razu znajduje się w innym świecie, za drzwiami szpitalnymi, wobec rosnącego cierpienia, śmiertelnie zagrożona, wyizolowana. Ale dla poety ważna jest duchowa żywotność dziewczyny. Pacjentka potrafi żartować w ostatnim tygodniu życia, zdając sobie sprawę z powagi sytuacji. Przypomina się tutaj podobny optymizm w chorobie śp. ks. Józefa Tischnera. „Biedronka na śniegu” oznacza w istocie, że owad nie przeżyje. „Biedronka” w szpitalu – białym jak śnieg i pewnie zimnym jak śnieg – ma także rokowania niepomyślne. Inni zapominają prędko o śmierci koleżanki, zajęci swoimi sprawami. Poeta zatrzymuje na papierze ostatnie słowa, ostatnie gesty odchodzącej.

Dlaczego młody człowiek nie załamuje się wobec beznadziejnej choroby? To pytanie musiał sobie stawiać wielokrotnie autor, od 21 roku życia chorujący coraz poważniej, bez perspektywy wyzdrowienia. Przechodząc na margines życia, tracąc dawną sprawność, nie przestawał być współczującym obserwatorem, raczej nawet poszerzało się jego pasmo postrzegania. Poruszając się wolniej niż zdrowi rówieśnicy, mógł być obserwować świat z pozycji eremity. Stanąwszy poza głównym nurtem bieżącego życia, wyłączony z wyścigu i współzawodnictwa, Szuber miał sposobność medytacji jak ktoś, kto ogląda targowisko przez okna klauzurowego klasztoru.

Ujęcia portretowe Szubera czytelnik poznał już w debiutanckim pięcioksięgu poetyckim, którego esencją jest znany tom *O chłopcu mieszkającym powidła. Wiersze wybrane 1968–1997*, nagrodzony przez Fundację Kultury. Metoda artystyczna lirycznego portrecisty nie zmienia się. W tych wierszach tkwi materiał na nowelę, która wszakże nie powstaje, bo wystarcza radykalny skrót, by przekazać myśli o procesie starzenia się. Znajdujemy tu podobne współczucie, maskowane rzeczowym podejściem, jak w pamiętnym opowiadaniu Jana Józefa Szczepańskiego *Trzy czerwone róże*. Między tymi pisarzami istnieje głębokie powinowactwo duchowe; odnosimy wrażenie, że Szuber przeczytał za młodu wiele książek krakowskiego autora, podejmując i przetwarzając motywy tam występujące. Nie dziwi też dedykacja wiersza *Które kiedyś były* dla Szczepańskiego w tomie *Okrągłe oko pogody*.

Oto znowuż punktem wyjścia do portretu lirycznego (z pamięci) jest fotografia, a zaraz potem doświadczenia ze spotkań osobistych. Spotkań ważnych, przekonywających o czymś niezrozumiałym, co tkwi potencjalnie w każdym ludzkim życiu: o degradacji biologicznej. Skoro organizm ludzki żyje, pojawia się nieuchronnie wyczerpanie energii, zmierzch witalności. Osoba nie przestaje być osobą, lecz nikt nie potrafi poecie wyjaśnić – nawet *Biblia* – dlaczego człowiekowi odebrane bywa aż tak wiele i w sposób tak bezwzględny:

## PANI ZOFIA

Jej młodość i wiek dojrzały znałem z fotografii,  
 Elegancka kobieta, pedantka, dobra gospodyni  
 Starej daty: wyszukane ciasta i pasztety,  
 Czas poddany dyscyplinie ładu i umiaru,  
 Kunsztowny haft pisma, pasjans i lektura.  
 W ostatnich latach życia przestała być sobą:  
 Upokorzony umysł, węż i obrzędy z wydalaniem,  
 Ślady ekskrementów na przedmiotach,  
 Zegar bez wskazówek, bełkot w miejsce mowy.  
 Tego doświadczenia nie mogłem zrozumieć;  
 Nie ból, śmierć, kalectwo – to było źródłem mego buntu:  
 Zdegradowanej nie dźwigały wniosłe monologi Hioba. [BnŚ 22]

Jak często właśnie w prozie Szczępańskiego pojawiają się obrazy starości czy choroby – podcinającej wspaniałe człowieczeństwo – działaczki niepodległościowej, kapitana żeglugi wielkiej czy powstańców jeszcze styczniowych. Odrzucone jest wszystko, co szanujemy jako zdobycze życia kulturalnego i towarzyskiego. Pani Zofia traci zdolność czytania, traci język i zapewne orientację w przestrzeni. Można by powiedzieć, że w ostatnich latach schodzi poniżej zwierzęcia, skoro wiadomo, że psy czy koty przeważnie nie zanieczyszczają swego legowiska i przestrzeni codziennego życia. Dla otoczenia pozostaje przecież dawną p a n i ą Z o f i ą. Tutaj język potoczny zachowuje coś z minionych czasów, najlepszych dni człowieka. Bunt poety nie idzie aż tak daleko, aby odrzucił słowo. Fakt napisania tego wiersza jest rodzajem wyznania wiary *à rebours*; gdy wszystko zawodzi – myślenie, fakty, symbolika życia – pozostaje jeszcze skromny akt „lirycznego pisarczyka”, jak nazwał siebie Szuber w jednym z wywiadów: zapisać to, co zawsze będzie niepojęte. W tym samym nurcie umieścić by należało faktograficzne *Notatki o pannie Teodozji D. (1848–1941)*, przedstawiające osobę niezłomną, mniej więcej z pokolenia Prusa i Sienkiewicza, rodzaj heroicznej pozytywistki organizującej instytut dla dziewcząt. Takie wiersze przekonywają nas, dlaczego Polska pod zaborami potrafiła pozostać sobą – rozstrzygała duchowa formacja pokoleń zdecydowanych przetrwać wszystko, podejmujących walkę na długi dystans niewoli.

Nieco inaczej skonstruowane zostały *Paradygmaty rodzinne*, wiersz treściwy jak opowiadanie, dedykowany Kazimierzowi Orłowskiemu. Często u Szubera język nowoczesnej humanistyki bywa użyty do celów całkiem prywatnych, sytuacji potocznych, stwarzając efekt artystycznie udany. „Paradygmat” to słowo twarde, sztywne, oznaczające w językoznawstwie jakiś wzór czy schemat (np. deklinacyjny), fonicznie kojarzące się ponadto z „dogmatem”, czymś niepodważalnym. Z takim paradygmatem kojarzy się postawa bohaterki wiersza, ciotki R., czekającej na powrót syna i męża, zaginionych w 1939 roku oficerów – przez całe życie nie przyjmującej do wiadomości faktu zbrodni katyńskiej.

Stosując przerzutnię w strofach czterowersowych, Szuber osiąga kontrasty: jeszcze trwa piękne lato 1939, ostatnie lato Drugiej Rzeczypospolitej, gdy jednocześnie pękają granice, giną tysiące najlepszych. Oto fragment z motywami żywej natury; zauważmy, jak mistrzowsko używane są tutaj nazwy roślin – wiążących się z wolnością, z wędrownką po polach – i zaraz obok wizerunek nagle postarzałej



kobiety, zastraszonej przez Armię Czerwoną. Poniekąd symbol miasta, zeszmacowanego, jak mówił Wat, przez komunizm:

Połyskliwa czerń ożyn z ich cierpką słodyczą,  
 Dymiące pałki kukurydzy smarowane masłem,  
 Ze spaceru wraca się z bukietem centurii  
 Albo wrzosu. Astry, dalie, płomienista szałwia.  
 Minęło zaledwie parę sezonów i w sowieckim Lwowie  
 Ciotka R., otulona jesionką, w chustce na siwych  
 Włosach, zwiędła i bez makijażu, w nie opalanym  
 Pokoju [...] [BnŚ 13]

W przestrzeniach Janusza Szubera, podobnie jak u Brunona Schulza, wielką rolę odgrywa piętro najwyższe, nie zamieszkane jeszcze w budownictwie małomiasteczkowym (inaczej niż w Paryżu, gdzie mansardy zagospodarowywane są od początku XVIII wieku). W wierszu *Symultanka*, dedykowanym Zbigniewowi Herbertowi, sam tytuł określa typ gry równoczesnej w szachy, na kilku szachownicach, prawie niemożliwej dla początkujących. Poezie służyć ma do celów innych, właściwie metafizycznych. Pokazać bogactwo strychu, zapomniane przedmioty, które mają tutaj własny, skromny rodowód. Pokazać przedmioty ginące, już właściwie martwe, określane rzadkimi wyrazami, w języku potocznym nieznanymi: „galeryjka z lambrekinem” (tzn. z krótką zasłoną), „tafty spłowiałe motyla”, „płyty, płaskie jak karnawałowy szapoklak” (tzn. składany cylinder).

Na strychu panuje równoczesność wielu czasów historycznych, od połowy XIX wieku co najmniej, przez piękną sztukę secesyjną, aż po rzeczy współczesne, wypadłe z obiegu. W rupieciarni dziecko odnajduje więcej możliwości twórczych niż pośród rzeczy zwykłych, „opatrzonych”, więc oswojonych aż do obojętności. O sobie samym pisze Szuber tutaj, o sobie w dzieciństwie odległym już o dziesiątki lat, ale nie zapomnianym. Przeciwnie. Wysiłek pisarski – jak wszędzie w tej liryce – zmierza w dwu kierunkach: 1) nie przeoczyć zabaw dziecięcych, cudzych i własnych, zachować spontaniczność i świeżą wrażliwość, bez czego nie ma dobrej poezji, czyli pozostać chłopcem z Sanoka; 2) zatrzymać na papierze wyraz rzadki, niepotrzebny już społeczeństwu, skoro brak desygnatów; choć rzeczy przepadają, przynajmniej słowo pozostaje.

Jakimś ekstremum lirycznym tomu *Biedronka na śniegu* jest wiersz *Pianie kogutów*, dedykowany Czesławowi Miłoszowi, najpierw jednak wyróżniony przez autora *Traktatu moralnego* przy lekturze rękopisu<sup>38</sup>. Obserwacje tego rodzaju gromadzimy – bezwiednie – właśnie w dzieciństwie, czy to patrząc na gałęzie śliw w sadzie, czy to słysząc fanfary domowego ptactwa (i do tego komentarze starszych). Jak w *Studium klucza* Białoszewskiego, dużą rolę odgrywa tutaj smak, żucie, nagryzanie; jakże inaczej można by poznać jędrny owoc węgierki, a szczególnie kontrast – twardą pestkę ukrytą pod mięszkiem słodkiej tkanki:

<sup>38</sup> Cz. Miłosz, list odręczny do J. Szubera, datowany 4 III 1998 w Berkeley. Oryginał w archiwum adresata. Cyt. z odbitki kserograficznej: „Szanowny i Drogi Panie, nie jestem pewien czy potwierdziłem odbiór Pana dwóch tomików. Dla pewności i teraz to robię. Wiersze Pana są znakomite, bardzo mnie poruszyły. Na przykład cały rodzaj mini-biografii. Ale najwyższej stawiam wiersz *Pianie kogutów* z tomu *Biedronka na śniegu*. To arcydzieło. Serdecznie Pana pozdrawiam – Czesław Miłosz”.

Pianie kogutów na zmianę pogody:  
 Pod siną chmurą sine jądra śliwek  
 Z popielatym nalotem i lepką szczeliną –  
 Tam słodkie strupy brudnego bursztynu.

Język próbuje wygładzić chropowatość pestki  
 I lata mijają. A ona dalej rani podniebienie  
 Obiecując, że dotknę sedna – dna tamtego dnia  
 Kiedy koguty piałły na zmianę pogody. [BnŚ 19]

W tym osobliwym oktostychu, ujętym w elegancką klamrę (wersy 1 i 8), dokonuje się osobliwa transformacja znaczeń. Dla konkretyzacji plastycznej ważna jest warstwa dosłowna (chmura – śliwki – pestka), umożliwiająca wypełnienie planu pierwszego i drugiego. Ale też godne są uwagi „przydźwięki” semantyczne, zaskakujące czytelnika, kierujące bowiem skojarzenia w drastyczną sferę seksualną, co spowodowane, chyba z premedytacją, przez ciąg „sine jądra śliwek” (pierwiastek męski) oraz „leпка szczelina” (pierwiastek żeński), faktycznie pojawiająca się na przejrziałych węgierekach przy końcu sierpnia, szczególnie po upałach.

Wiadomo z etnologii, jak blisko sąsiaduje jedzenie, „dzielenie stołu”, z aktem seksualnym. W wierszu wyczuwalna jest napięta zmysłowość, dotyk i smak. Pestka to coś niejadalnego, nierozkładalnego, niemal „kamienno”, co pozostaje nieużyteczne i niepojęte w owocu, od czego odwracamy uwagę po skończonym jedzeniu, wyrzucając do śmieci kupkę wilgotnych wypluwek. „Zranione podniebienie” po uczcie – jakkolwiek ją rozumieć! – pozostaje na lata, gdy człowiek dojrzewa, gromadzi doświadczenia i nadal nie potrafi sobie wytłumaczyć, dlaczego w porządku świata istnieją tak silne i nieusuwalne kontrasty. Czemu słodycz i miąższ pojawiają się niemal zawsze w towarzystwie przedmiotu – naturalnego, co prawda, lecz nieprzyjemnego, nie do strawienia?

W sensie symbolicznym pozostają w duszy rany płytsze lub głębsze, trudno się gojące. Co kochamy i podziwiamy jest nierzadko postrzegane na tle tego, co odrzucamy, o czym bylibyśmy gotowi zapomnieć. Pozostaje więc rozdarcie, niemożliwość, wypowiedziana przy użyciu aliteracji: „dotknę sedna – dna tamtego dnia”. *Nb.* etymologia słowa „sedno” prowadzi również w kierunku bólu, wedle Brücknera oznacza bowiem ono ranę powstałą od siodła konnego (właściwa nazwa „sadno”) jako rezultat długiego siedzenia.

Z uwagi na mały format całości i dużą pojemność znaczeniową, także malarzką plastykę przedstawienia, *Pianie kogutów* uważać można za tekst charakterystyczny dla sposobu pisania Szubera, autora biegle władającego różnymi stylami, gdy sięga po formy epigramatyczne. Tak jest też w *Epigramie*, jedynym wierszu reprodukowanym w książce jako rękopis. W ten sposób czytelnicy mogą poznać dukt pisma poety, nieco staroświecki, z osobliwym kreskowaniem nad „u” (taką pisownię, „ū”, przed wiekiem zalecała kaligrafia galicyjska i niemiecka, aby nie mylić tej litery z małym „n”). W kroju swego pisma ręcznego Szuber ocala coś z małej ojczyzny – gdzie dbano o przejrzystość, elegancję, zdobnictwo w liternictwie – a jednocześnie znak wspólny dla pisma odręcznego w języku niemieckim i polskim (sprzed pierwszej wojny światowej).

W tomie *Biedronka na śniegu* Szuber mówi od siebie, wprost, dotykając problematyki osobistej. Nie przypadkiem książka została opatrzona dedykacją: „Pamięci Rodziców”. W niewielkim odstępście czasu odeszli oboje, najpierw matka

(1991), później ojciec poety (1996)<sup>39</sup>. Pojawia się w *Świętych obcowaniu* osoba z pokolenia jeszcze wcześniejszego:

Moja babka Maria,  
Wtedy już dziewięćdziesięcioletnia,  
Z dymiącym dukatem w lufce,  
Często stawała przed portretem  
Swojej matki, pięknej, zmarłej młodo  
Ni to kobiety, ni dziewczyny,  
I patrząc na to płótno, malowane  
W ostatniej dekadzie dziewiętnastego stulecia,  
Uszkodzone w okolicy broszki z ametystem,  
Tej samej, która teraz leżała w szufladzie komody,  
Pytała niezmiennie: ciekawe jak  
Rozpoznamy się t a m i zrozumiemy,  
Skoro ona z wyglądu, wieku i temperamentu  
Powinna być moją wnuczką? [BnS 35]

W tym wierszu jest coś z atmosfery wnętrza Vermeera van Delft. Kobieta oglądająca portret, obraz w obrazie, jako podwojony symbol przemijania. Matka okazuje się młodsza od córki. Proporcje odwracają się. Wedle ludzkiej rachuby kalendarz odgrywa sporą rolę, w wieczności zdaje się nie mieć znaczenia. Pojawia się tu „broszka z ametystem”, również „podwojona”, bo jako podobizna figuruje na płótnie, a równocześnie – wśród pamiątek rodzinnych – przetrwała wszystkie wojny XX stulecia. „Szuflada komody”, miejsce bezpieczne i ciche, przypomina o urokach prowincji, gdzie czas łagodniej obchodzi się z ludźmi i rzeczami. Tytuł nawiązuje do ważnego w katolicyzmie pojęcia eschatologicznego: istnieje „świętych obcowanie” zawsze tam, gdzie modlimy się za zmarłych, gdzie upraszamy o ich wstawiennictwo. Jednocześnie dusze oglądają światłość Boga, a tym samym czerpią wprost ze źródła świętości, z *Divinum*. Przygotowujemy się tak na przejście przez granicę śmierci.

Celowo piszemy w ten sposób o umieraniu. Janusz Szuber w jednym z wywiadów zaznacza, że tworzenie wiersza jest w pewnym sensie „aktem modlitwy”. Tym bardziej chyba lektura poezji dotykającej najważniejszych spraw ludzkich. *Biedronka na śniegu* tchnie dyskretnym, ale mocnym optymizmem, ugruntowanym religijnie. Z *Oktostychu* wyjmijmy na koniec osobliwy czterowiersz dwujęzyczny, gdzie mowa po rusku o Zbawicielu, jak podkreśla teologia prawosławna – „Nie Ręką Ludzką Utworzonym”. Oblicze znamy z wielu ikon, jako odwzorowanie mandylionu:

I nadzieja wbrew nadziei,  
Że On – *Spas Nierukotworny* –  
Od nicości mnie wybawi.  
Żywy przejdę wrota śmierci.

<sup>39</sup> Zbigniew Szuber, instruktor-pilot, porucznik w stanie spoczynku, uczestnik kampanii wrześniowej, był długoletnim członkiem i kierownikiem Aeroklubu Podkarpackiego w Krośnie, odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski i wieloma innymi medalami (zob. nekrolog w „Ziemi Krośnieńskiej” po 16 VII 1996). Sylwetkę zasłużonego organizatora polskiego lotnictwa przedstawiono w artykule R. Przepióra *Zbigniew Szuber. Sylwetki lotników* („Nowiny Rzeszowskie” 1996, nr z 3 I).

## Książki Janusza Szubera w układzie chronologicznym

### Wykaz tomów opublikowanych do roku 2004<sup>40</sup>

1. *Paradne ubranko i inne wiersze*. Sanok [grudzień 1995], ss. 32 (PUIIW).

Pierwsza część pięcioksięgu poetyckiego (poz. 1–5), ukazuje się niemal równocześnie z poz. 2, zasięg wyłącznie regionalny. Całość edycji finansuje dr Grażyna Jarosz, co odnotowano w każdej pozycji.

2. *Apokryfy i epitafia sanockie*. Sanok [grudzień 1995], ss. 56 (AiES).

Druga część pięcioksięgu poetyckiego. Adnotacja na końcu tomu: „Zbiór AiES powstał w latach 1969–1991”. Tytuł nawiązuje do znanej książki H. Malewskiej *Apokryf rodzinny* (1965), pisarki ważnej w lekturach Szubera. Na okładce portret pt. *Turczynka czytająca książkę* – z rodzinnej kolekcji poety.

3. *Pan Dymiącego Zwierciadła*. Sanok 1996, ss. 66 (PDZ).

Trzecia część pięcioksięgu poetyckiego. Tom dedykowany A. Liberze.

4. *Gorzkie prowincje*. Sanok 1996, ss. 64 (GP).

Czwarta część pięcioksięgu poetyckiego. Dedykacja książki: „Jance Lewandowskiej”. Tom czytany jako pierwszy przez Z. Herberta, oceniony bardzo wysoko (fragment listu cyt. na okładce poz. 8). Wspominany w paru wywiadach, także w filmach.

5. *Srebrnopióre ogrody*. Sanok 1996, ss. 72 (SO).

Piąta, zamykająca część pięcioksięgu poetyckiego. Zawiera także M. Pańkowskiego *List do Poety* (s. 69). Tom czytany w rękopisie przez J. Harasymowicza, ale bez akceptacji – w odróżnieniu od tomów wcześniejszych.

6. *Śniąc siebie w obcym domu*. Słowo wstępne A. Libera. Sanok 1997. Muzeum Historyczne w Sanoku, ss. 52. „Słowo i Obraz” (ŚSwOD).

Wyd. bibliofilskie na papierze żeberkowym, egzemplarze numerowane: 13 na papierze *champion* oraz 107 na papierze *conqueror*. Tom dedykowany Grażynie Jarosz. W stosunku do poprzednich pozycji książka wydana staranniej, ze zdjęciem poety. Reprodukowane w tomie malarstwo pochodzi ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku. Pierwotnie książka miała nosić tytuł *O chłopcu mieszającym powidła* (zob. poz. 8).

7. *Biedronka na śniegu*. Kraków 1999. Wydawnictwo a5, ss. 40. „Biblioteka Poetycka”. Red. R. Krynicki. T. 33 (BnŚ).

Tom ułożony już po wydaniu „pięcioksięgu” poetyckiego. Koszty publikacji pokryte przez Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie (Toronto). Dedykowany pamięci Rodziców. Wydany dzięki poparciu Z. Herberta. Istniał pierwotnie w o wiele szerszej wersji, znanej Herbertowi. Po przyjęciu przez wydawnictwo poeta znacznie skrócił ten zbiór wierszy – przynajmniej o połowę. Była to decyzja suwerenna, nikt nie sugerował „odchudzenia” tomu.

8. *O chłopcu mieszającym powidła. Wiersze wybrane 1968–1997*. Kraków 1999. Wydawnictwo „Znak”, ss. 136. „Poezja” (OCMP).

Początkowo miał to być niewielki tom poetycki, na zamówienie Muzeum Historycznego w Sanoku, poświęcony zagadnieniom poezji i malarstwa. Ta pierwotna publikacja ukazała się ostatecznie jako poz. 6. Tom zredagowany przy współpracy z J. Illgiem, za namową Z. Herberta.

9. *7 Gedichte. 7 Wierszy*. Aus dem Polnischen von S. H u b e r / Tłumaczenie

<sup>40</sup> Przy poszczególnych pozycjach podaję skróty literowe, którymi w tekście rozprawy odsyłam do odpowiednich tomów. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

z języka polskiego [...]. Sanok 1999. Nakładem Miejskiej Biblioteki Publicznej, ss. XXX.

Bibliofilskie wydanie dwujęzyczne. Zawiera 6 wierszy z OCMP (*T. W. 1996, O chłopcu mieszającym powidła, Z mitologii inkaskiej, Który minąłem, Geometria, Pożar*) oraz *Pląsy koziorożców* (*Fragment*). Cenne reprodukcje prac M. Kruczką z Muzeum Historycznego w Sanoku.

10. *Okrągłe oko pogody*. Kraków 2000. Wydawnictwo Literackie, ss. 60 (OOP). Zawiera biogram autora. Tom wydany z inicjatywy B. Maja.

11. *19 wierszy*. Lesko 2000. Handel – Usługi – Wydawnictwa Z. Nater, ss. 36 (19W).

Tom bibliofilski, skrócony biogram i zdjęcie poety. Ilustracje B. Bandurki (zob. wiersz *Do Barbary Bandurki* w tomie *Biedronka na śniegu*). Zawiera wiersze powstałe w ciągu czterech miesięcy roku 1999. Każdy wiersz autor omawiał z B. Majem. Tomem tym chciał zamknąć swój podwójny pięcioksiąg poetycki i właściwie zamilknąć. Ważny z subiektywnego punktu widzenia, podobnie jak *Biedronka na śniegu*. Ma być przełożony na hebrajski.

12. *Z żółtego metalu*. Kraków 2000. Księgarnia Akademicka, ss. 50 (ZŻM).

Jako motto w tomie cytata z *Trytona* J. Brodskiego, w przekładzie K. Krzyżewskiej (słowa te zainspirowały powstanie książki).

13. *Las w lustrach. / Forest in the Mirrors*. Obrazy: H. Waniek. Tłumaczenie wierszy E. Hryniewicz-Yarborough. Tłumaczenie wierszy *Dedykacja i Dzwony biły na jutrznię* C. Cavanagh. Posłowie A. Lam. Rzeszów 2001. Wydawnictwo YES, ss. 72. „Przylaszczka” (LwL).

Załączona płyta CD: wiersze recytuje autor lub teksty ich wykorzystane są w nagranych piosenkach.

14. *Wiersze z „kociej szafy”*. Sanok 2002. Wydruk komputerowy, ss. 57.

Wydanie autorskie niskonakładowe („jedynie dla paru przyjaciół”), zawiera 49 wierszy pisanych w większości pod koniec lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, nie publikowanych w żadnym tomie ani w prasie. Informacja na podstawie listu – datowanego w Sanoku (maj 2002) – poety do mnie.

15. *Lekcja Tejrezjasza i inne wiersze wybrane*. Kraków 2003. Wyd. Literackie, ss. 136 (LT).

Zawiera utwory z tomów *Biedronka na śniegu* (1999), *Okrągłe oko pogody* (2000), *Z żółtego metalu* (2000), *19 wierszy* (2000), *Las w lustrach* (2001) oraz nowe wiersze. Stanowi uzupełnienie tomu OCMP. W posłowie Szuber pisze (s. 131): „Są zatem obie książki [...] w miarę szeroką prezentacją tego, co w ciągu trzech dekad z okładem wyszło spod mego pióra czy ołówka”.

16. *Glina, ogień, popiół*. Sanok 2003, ss. 44 (GOP).

Wydano na prawach rękopisu w listopadzie 2003. Wydawca nie podany.

17. *Tam, gdzie niedźwiedzie piwo warzą*. Olszanica 2004. Wyd. Bosz, ss. 80. „Bosz Poezja”.

Wybór wierszy o tematyce bieszczadzkiej z fotografiami T. Budzińskiego.