

Krystyna Łatawiec

Poeta wobec uniwersum kultury. O poezji Janusza Szubera

*Znajdujemy wszystko w naszej pamięci, jest to rodzaj apteki,
chemiczne laboratorium, gdzie popada nam przypadkiem
w rękę to kojące lekarstwo, to groźna trucizna.*

.M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*,
tom *Uwięziona*

Poezja Janusza Szubera powstaje na przestrzeni prawie trzydziestu pięciu lat. Jednak dopiero w 1995 roku ukazały się pierwsze tomiki: *Paradne ubranko i inne wiersze*, *Apokryfy i epitafia sanockie*, po nich *Pan Dymiącego Zwierciadła* (1996), *Gorzkie prowincje* (1996), *Srebrnopióre ogrody* (1996) i *Śniąc siebie w obcym domu* (1997). Miały one niewielki zasięg ze względu na miejsce wydania – rodzinny Sanok. Wybór z wymienionych wyżej tomików *O chłopcu mieszkającym powidła*, opublikował w 1999 roku krakowski „Znak”. Znalazły się w nim wiersze pisane w latach 1968–1997. Po nim przyszły następne tomiki: *Biedronka na śniegu* (1999), *Z złotego metalu* (2000), *19 wierszy* (2000), *Okrągłe oko pogody* (2000), dwujęzyczny *Las w lustrach* (2001) z angielskimi tłumaczeniami Ewy Hryniewicz-Yarbrough i Clare Cavanagh, wydany łącznie z reprodukcjami obrazów Henryka Wańka. Wybór *Lekcja Tejrzejusza* (2003) zawiera wiersze z pięciu tomików – od *Biedronki...* po *Las...*, a także kilkanaście nowych utworów. Z dawnych i nowszych tekstów skomponowany został również tomik *Glina, ogień, popiół*¹. Dodać należy, że Janusz Szuber publikował wiersze w licznych czasopismach, między innymi w paryskiej „Kulturze”, w „Twórczości”, „Odrze”, „Zeszytach Literackich”, „NaGłosie”.

Twórczość ta, mimo że znana szerszej publiczności literackiej od niedawna, spotkała się już z reakcjami krytyki, o czym świadczą recenzje i szkice w „Nowych

¹ Podaję informacje o ważniejszych publikacjach oraz w nawiasach skróty, którymi będę się posługiwać w toku dalszych rozważań: *O chłopcu mieszkającym powidła*, Kraków 1999 (Ochl.), *Biedronka na śniegu*, Kraków 1999 (Bś.), *Z złotego metalu*, Kraków 2000 (Zzm.), *19 wierszy*, Lesko 2000 (19), *Okrągłe oko pogody*, Kraków 2000 (Oop.), *Las w lustrach*, Rzeszów 2001 (Ll.), *Lekcja Tejrzejusza i inne wiersze*, Kraków 2003 (LT.), *Glina, ogień, popiół*, Sanok 2003.

Książkach”, „Twórczości”, „Kwartalniku Artystycznym”, „Więzi” i w innych pismach o zasięgu ogólnopolskim bądź lokalnym. Zainteresowanie to potwierdza obiegową opinię o przesunięciu w obrębie kultury, zwłaszcza literatury, przemieszczeniu od centrum (duże miasto) ku peryferiom, pograniczom, prowincji. Przy czym teza ta odnoszona jest raczej do pisarzy młodszych od Szubera przynajmniej o jedno pokolenie (Andrzej Stasiuk, Olga Tokarczuk). Tymczasem poeta z Sanoka pozostaje od lat w obrębie tworzonej przez siebie mitologii Miejsca, usiłując osadzić w nim własny rodowód: „Moje korzenie jak węże / W rozpadlinie Miejsca”². Wyróżnione pisownią słowo Miejsce odsyła także do Kabały, gdzie jest jednym z Imion Najwyższego, jak podaje Szuber w autokomentarzu do pierwszych publikacji własnych utworów. Zarazem porównanie „korzenie jak węże” wskazuje na silne poczucie więzi z tradycją, ale i ograniczenie narzucone przez właściwy jej kod czy układ kodów kulturowych. Stąd być może stwierdzenie: „Żadnych objawień – same tautologie” (Zżm, s. 38).

Gdy jednak przyjąć za Gérardem Genettem, że hipertekstualność (w ujęciu tego badacza to synonim intertekstualności) stanowi: „jedną z cech łączących nowoczesność określonego typu czy postnowoczesność z tradycją «przednowoczesną»”³, to powtarzanie w rozmaitych wariantach tego, co już było (w lekturze odbierane jako *déjà lu*) jest własnością pewnej postawy estetycznej. W przypadku Janusza Szubera oznacza wybór od samego początku określonej postawy twórczej, bardziej klasycyzującej niż romantycznej, a więc zasadniczo różnej od tej, którą w późnych latach sześćdziesiątych wybierają poeci nowofalowi. Być może dlatego Leszek Szaruga, przy okazji recenzowania dwu pierwszych, wydanych w Sanoku, tomików Szubera, wzywa do zweryfikowania pojęć: „czas już najwyższy przełamać nawyk pisania o «pokoleniu 68» wyłącznie w odniesieniu do formacji nowofalowej”⁴.

Osadzona w kulturze twórczość poeticka Janusza Szubera domaga się interpretacji uwzględniającej wpisane w nią reminiscencje lektur bądź świadome nawiązania do „Całości, której autorzy stanowią jedność i której wszystkie książki tworzą jedną wielką i nieskończoną Książkę”⁵. Wydaje się, że poeta świadomy jest uwikłania mowy poetyckiej w system odniesień do dzieł literatury, filozofii, także do pism użytkowych, w układ klisz językowych, społecznych mitów czy też ikonicznych znaków funkcjonujących w powszechnym obiegu kultury. To z nich buduje często własną wypowiedź, szukając zarazem uzasadnienia dla swej jednostkowej odrębności w tym, co jest własnością wspólną. Zdziwienie pewnym aspektem ludzkiej egzystencji – jej indywidualną niepowtarzalnością w wielości podobnych istnień – wie-dzie Szubera ku znanym w kulturze toposom, jak w wierszu *Biedna duszyczka*:

² J. Szuber, *Paradnie ubranko i inne wiersze*, Sanok 1995, s. 29.

³ G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. IV, pod red. H. Markiewicza, Kraków 1992, s. 360.

⁴ L. Szaruga, „*Mogło was nie być*”, „Kultura” (Paryż) 1996, nr 4, s. 136.

⁵ G. Genette, *Palimpsesty...*, s. 366.

Ponad sutymi kaskadami tkanin,
 Pod drzewem wiadomości, w starych dekoracjach
 Tańczyłem, biedna duszyczka - połączany motylek,
 W karnawałowej masce z commedia dell' arte.
 Co za frukta wyborne na paterach z kryształu!
 O, jakie sztuce z kunsztownym monogramem monarchy!

Na jakim fundamencie były osadzone
 Imiona rzeczy i nasze zaimki
 Dzielące całe bycie na ja i nie-ja?
 Podchodziłem, wachalem, dotykałem palcem:
 To jest stół, na nim szpilki i flakon z eterem.
 Siebie nieruchomego widziałem pod szkłem.

Włączony zostałem do kolekcji, zanim mnie poczęto,
 Mój zachłanny zachwyty i kruchy szkielecik logiki,
 Kiedy trwonię puder w strzyżonych szpalerach
 Lub na placu idealnej rzeczypospolitej (Oop., s. 19).

Narzucającym się tutaj intertekstem jest topos świata jako spektaklu, co zostało zaznaczone w słownictwie z dziedziny teatru: „sute tkaniny”, „stare dekoracje”, „karnawałowa maska”. Jest również garderoba aktora, gdzie znaleźć można szpilki, flakon – atrybuty służące przygotowaniu roli przed wejściem na scenę. Kończąca utwór fraza o „idealnej rzeczypospolitej” nasuwa myśl o micie platońskim zawartym w *X Księdze Państwa*. Według tego mitu dusze udające się na scenę świata, aby przyjąć ludzkie trwanie, „dobierają sobie pewne emploi i w ramach dopiero tego emploi wzory życia, czyli chyba społeczne role. Wszystko to się odbywa na kolanach Konieczności”⁶. Platon usiłował zobrazować dialektykę konieczności i wolności, poeta współczesny pyta o fundament, na którym umocowane są imiona i zaimki: „Dzielące całe bycie na ja i nie-ja”. Być może fundament jest odpowiednikiem wrzecion, na których córki Konieczności (Mojry) mocowały losy ludzkie. W słowach zatem (imionach i zaimkach) zawiera się odrębność poszczególnego istnienia, a zarazem jego nieuchronność: „Włączony zostałem do kolekcji, zanim mnie poczęto”. „Duszyczka-motylek” tańczy jeszcze przed swoim wcieleniem, więc odwrotnie niż w teatralnej koncepcji śmierci, kiedy to na koniec należało oddać maskę, kostium, rekwizyty⁷, ona tym dysponuje, poznaje wartość przedmiotów (kunsztowne sztuce), zapach i fakturę rzeczy, uczy się gry i sztuki makijażu. Zarazem jednak fraza o „włączeniu do kolekcji” w powiązaniu z obrazem „tańczącego motylka” sugeruje perspektywę przyszłości, spojrzenia spoza dokonanego już życia. Jego znikomość wyraża się w tym, że pozostaje po nim jedynie eksponat w kolekcji entomologicznej.

⁶ I. Sławińska, *Świat jako spektakl*, [w:] teje, *Moja gorzka europejska ojczyzna*, Warszawa 1988, s. 273.

⁷ Zob. tamże, s. 275–276.

Topos *theatrum mundi* znajdujemy już we fraszkach Jana Kochanowskiego, który za starożytnymi mistrzami widział w nim ważną metaforę ludzkiej kondycji. Satyryczny akcent, zainicjowany motywem *deus ridens* Lukiana, otrzymała formuła świata jako teatru w dziele Erazma z Rotterdamu, nabierając w jego ujęciu pesymistycznego wydźwięku. Według renesansowego myśliciela komedianstwo jest przypisane naturze człowieka podległego prawom nie przez niego stanowionym i nie do końca dlań czytelnym. Fraszki Kochanowskiego *O żywocie ludzkim* i *Człowiek Boże igrzysko* wyrażają sens zbliżony do tragicznej, Erazmowej wizji toposu⁸. Jednak jego ambiwalencja nie pozwala sprowadzić wpisanych weń znaczeń do wyłącznie pesymistycznego wymiaru. Częsta zmiana ról w *teatrze życia* to również wielość doświadczeń egzystencjalnych, których różnorodność chroni przed nudą statycznego życia ujętego w karby sztywnych rytuałów.

Jeden z wariantów toposu świata jako sceny tworzy Szuber przez przywołanie elementów kultury dworskiej: „monogram monarchy, puder, strzyżone szpalery”.

Jak pisze Michael Riffaterre:

Każde słowo otoczone jest zespołem metonimów, klisz, przedstawień prefabrykowanych, systemem opisowym, który naprawdę tworzy ten tekst potencjalny [...], wszelkie użycie tego słowa zakłada istnienie systemu, do którego ono należy i to założenie może funkcjonować jako interpretant tekstualny⁹.

Leksyka wiersza odsyła do oświeceniowego kodu – klasycystyczny park jest tu odpowiednikiem racjonalistycznej logiki, a puder synonimem aktorstwa jako sposobu bycia kogoś z elity dworskiej. Jednak spoza ułożonej powierzchni przebija barokowy „kruchy szkielecik” i teże proveniencji zachłanność zmysłów. Stylizacji na dawność służy też wyszukane, brzmiące archaicznie słownictwo: „sute kaskady, frukta wyborne, patery”. W ciąg dworskich i teatralnych rekwizytów wpisany zostanie przedmiot z pracowni biologicznej – ludzki embrion pod szkłem. Szuber nie obniża w tym miejscu stylu, a jedynie zaskakuje konceptem – zestawieniem klisz kultury z kliszą lekcji anatomii.

Skoro słowa otoczone są przez „kokony” obrazów i przedstawień, to ich użycie siłą rzeczy wywołuje z pamięci czytelnika reminiscencje tych lektur, w których obecne były: „stare dekoracje, karnawałowa maska” czy też „duszyczka”. Wymienione motywy można odnaleźć w prozie i poezji Tadeusza Różewicza (opowiadanie *Śmierć w starych dekoracjach*, wiersz *Maska* z tomu *Niepokój*, poemat *Et in Arcadia ego*). Wydaje się jednak, że Szuber bliższy jest temu nurtowi poezji, któremu patronuje T.S. Eliot z jego formułą współczesnego klasycyzmu. O ile Różewicz wchodzi w ideowy i estetyczny spór z autorem *Ziemi jałowej*¹⁰, to poeta z Sanoka wydaje się wpisywać w formułę dialogu afirmatywnego, jaki jest udziałem Jarosła-

⁸ Zob. A. Nowicka-Jeżowa, *U Boga każdy błazen*, [w:] *Jan Kochanowski 1584–1984. Epoka–twórczość–recepacja*, t. 1, pod red. J. Pelca oraz P. Buchwald-Pelcowej i B. Otwinowskiej, Lublin 1989.

⁹ M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 310–311.

¹⁰ Zob. R. Przybylski, *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966.

wa Marka Rymkiewicza z jego „marzeniem o jedności wszystkich czasów”, które „wywiódł z syntezy wczesnego i późnego Eliota i nazwał klasycyzmem”¹¹. Repetycja motywów z przeszłości pozwala Szuberowi odnaleźć swoje miejsce w przestrzeni kultury, tak jak świadomość „włączenia do kolekcji towarzyszy duszyczce” wrzuconej nie tyle w noc egzystencji, co w świat „starych dekoracji”, sięgających rodowodem samego początku historii – Edenu z jego „drzewem wiadomości”.

Medytacja nad własną egzystencją, losem pojętym jako wypadkowa konieczności i przypadku rzadko przybiera w tej poezji formę bezpośredniego wyznania. Szuber nie kryje swej niechęci do romantycznej „szczerości uczuć”, do liryzmu, który na tyle absorbuje uwagę piszącego, że oddala od rzeczywistości, upodrzednia ją wobec subiektywnego „ja”. Tymczasem doświadczenie warte jest utrwalenia w wierszu właśnie dlatego, że można je ująć w znany schemat, w strukturę językową lub obraz zapamiętany, będący lustrem powielającym, ale i zwielokrotniającym odczucie niezwykłości istnienia. Pomiedzy podmiotowym „ja” a przedmiotem opisu rozpościera się sfera pamięci, na którą składają się reminiscencje lektur, rodzinne anegdoty, utrwalone na starych fotografiach ludzkie portrety, mity kolektywne związane z miejscem i odsyłające do przeszłości frazy językowe. Jak pisze Ryszard Nycz:

Prawdziwą figurą tego mediacyjnego obszaru jest klisza, bowiem ze względu na swe własności (powtarzalność, anonimowość, zużycie, prefabrykację) jest ona zarówno elementarną jednostką intertekstualnych procesów, jak też podstawową cegielką literackiej mimesis¹².

Janusz Szuber jest poetą świadomym istnienia tej sfery pośredniczącej, nazywając siebie „Imitorem cudzych, podsłuchanych głosów” (Ochł., s. 117). Stąd tak liczne w tej twórczości cytaty (rzeczywiste i sfingowane), centony, montaże i kolaże¹³, także motta (z Emila M. Ciorana, Hugona von Hofmannstahla, Wincentego Pola, Josifa Brodskiego, o Michała Krasuskiego), również poprzedzające utwory informacje, jakoby wiersze były inspirowane litografiami Davida Artura Coyrreno, wymyślonego przez Szubera artysty, którego rzekome dzieła są na sposób poetycki opisywane. Zabieg ten wiedzie do dialogu w obrębie tekstu, pozwala spojrzeć na utwór jak na quasi-komentarz odnoszący się do wyobrażonego dzieła plastycznego, którego ekspresja wizualna jest usprawiedliwieniem dla intensywności obrazu poetyckiego:

Damy dworu składają rytualny ukłon,
Na marmurowych posadzkach rozpalono ogniska,
Dębowe boazerie powyrywano ze ścian.
Toczy się złota moneta do stopy striptizerki,
W szklaneczce whisky ostatnia haftka od gorsetu.
Pośrodku rumowiska tapczan z bezładem pościeli:
Cytherę opuszczają zgrzybiali kuracjusze (Ochł., s. 86).

¹¹ J. Ward, *T. S. Eliot w oczach trzech polskich pisarzy*, Kraków 2001, s. 58–59.

¹² R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 107.

¹³ Według terminologii H. Markiewicza są to intertekstualizacje. Zob. H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, [w:] tegoż, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 222.

Sugestywność obrazowania naśladowuje tutaj wyraźnie ekspresję dzieła plastycznego z jego wyrazistością konturów i scen. Z sensualną wręcz namacalnością poeta oddaje materię świata przedstawionego na rzekomej litografii, podkreślając przede wszystkim wizualną stronę zdarzeń, choć nie stroni od efektów akustycznych (tocząca się moneta) czy dotykowych (dębowe boazerie). Rejestruje rozproszone epizody, jakby zapisywał kolejne fragmenty obrazu, po którym ślizga się oko patrzącego. Poszczególne elementy łączy motyw rozpadu obejmującego zarówno świat bogatej materii, jak i ludzi oddających się jeszcze przyjemnościom pośród rumowiska i bezładu. Wrażenie katastrofy nie jest podane wprost, lecz ukryte za serią zestetyzowanych obrazów, będących swego rodzaju reminiscencjami wydobytymi z pamięci kultury. Dialog z rzekomym autorem litografii pozwala na dystans wobec przedmiotu opisu, umożliwia spojrzenie z perspektywy artysty, nie moralisty.

Są także w twórczości Szubera objaśnienia, przypisy, jak również ujawniane wprost inspiracje lekturami antropologów (Frazer, Eliade, Caillois) czy Mistrzów Zen; są motywy zaczerpnięte z mitologii (inkaska, islandzka) obok prywatnych mitów rodzinnych związanych często z klimatem *la belle époque* i *Galicja felix*, jak w tej metaforze odnoszącej się do pociągu, a przywołującej oblicze dobrego Cezara: „Przysiadł na peronie w kłębach siwych bokobrodów” (Ll., s. 29). Z lektur o własnym powiecie, z anegdot rozwijanych w stylizowanych epicko monologach buduje poeta mit Miejsca, w którym ludzie wierzyli, „że tylko Habsburgowie/ są gwarantem ładu/ w tej części Europy” (Bś., s. 15). Z licznych utworów wyłaniają się portrety dystygowanych dam w żorzetach i jedwabiach, zdyscyplinowanych społecznic, jak Panna Teodozja D., która założyła instytut dla dziewcząt doceniony przez c.k. monarchię; dostojnych protoplastów rodu uwiecznionych na rodzinnej fotografii, żyjących jeszcze w krainie ładu gwarantowanego przez dobrotliwego Franciszka Józefa. Poeta układa nieaktualnego już, jak sam przyznaje, pasjansa z kart pocztowych noszących różnojęzyczne nazwy: *postkarte*, *carte postale*, *briefkaart*, *otkrytoje pismo*, *tarjeta postal* (*Układanie pasjansa*, Ochł., s. 39). Sięga po *Przewodnik po Galicyi i Bukowinie*, aby w oparciu o zamieszczone tam anonse i reklamy odbyć podróż do baśniowych krain, „które na co dzień chyba baśniowe nie były” (Ochł., s. 23), jak zauważa trzeźwo. Kliszą z Haska posłuży się przy opisie żołnierzy z 1916 roku: „Szwejkowaci [...] W świdrujących, rozbawionych oczach/ Nie maskowany apetyt na życie” (Ochł., s. 11). Ponadto wymienić można jeszcze motywy łemkowskie (obrzęd zaślubin w wierszu *Korowaj*, Ochł., s. 7), „cerkiewne” (ikona Jana Chrzciciela z XVII wieku w utworze *Zstępujący z chmury*, Ochł., s. 27) czy też żydowskie – klezmerzy galicyjscy opisani tak, jakby byli rzeźbą w metalu:

Brody i pejsy

Z metalowych wiórek, po których

Korkociągiem ścieka naoliwiona tęcza.

Księżyce podków srebrne gotowe do drogi.

Tylko że zamiast konia nieruchomy szkielet

Wapienny stalaktyt z opuszczonym łbem (*Klezmerzy galicyjscy*, Ochł., s. 21).

Zatrzymane w kadrze obrazy tworzą swego rodzaju mozaikę, w której rozpoznać można jeszcze poszczególne fragmenty, ale całość wydaje się niejasna, gdyż możliwości literatury są dość ograniczone. O ile potrafi ona przywołać epizod i zbudować wokół niego obraz bądź historię, o tyle opis kompletny wymyka się artyście, tym bardziej że ma za przeciwników historię i naturę, którym może: „Przeciwstawić wers, kruchą stopę wiersza”, jak pisze Szuber w poetyckim liście *Do Wasyla Machno – poety* (Ll., s. 61).

Prywatne dzieje rodziny sanocki poeta rekonstruuje, odwołując się do formuły apokryfu w znaczeniu, jakie nadała temu słowu Hanna Malewska w tytule swej powieści-kroniki o genealogii inteligencji polskiej od końca XVIII wieku po współczesność (*Apokryf rodzinny*, 1965). U Szubera powtarza się schemat rodowodu – wieloetnicznego: jedna babka Ormianka od wielu pokoleń spolszczona, druga Bolesława została Polką z austriackiej Niemki, jak też wieloreligijnego:

Moi przodkowie chodzili do cerkwi
 Inni do protestanckiego zboru
 Jeszcze inni do gotyckich kościołów i barokowych kaplic,
 Grzeszni, prosili Zbawiciela o udział
 W Jego zmartwychwstaniu (Ll., s. 61).

Są w tej wielopokoleniowej i rozgałęzionej rodzinie postacie, których losy potoczyły się w sposób szczególny, gdy dała o sobie znać brutalna historia XX wieku. Jej skrót przynosi wiersz *Jednodniowa księżna* – w epickiej narracji ukazuje historię życia pięknej dziewczyny z Sambora, która bez wiedzy i zgody rodziców poślubiła Aleksego, oficera armii Brusilowa. Zapłaciła za to straszną cenę, rodząc i grzebiąc dzieci podczas wojny domowej, potem kolejna wojna i rozstrzelanie Aleksego po wkroczeniu Armii Czerwonej, tułaczka i wreszcie nędzna egzystencja emigracyjna (*Jednodniowa księżna*, Ochł., s. 72). Inna ciotka w sowieckim Lwowie powtarza z uporem odwiedzającym ją krewnym, że syn i mąż na pewno wrócą, „Bo przecież dwaj oficerowie rezerwy/ Nie mogą tak przepaść bez śladu” (*Paradygmaty rodzinne*, Bś., s. 13). Poeta-kronikarz rekonstruuje te prywatne dzieje, które zaczynały się jeszcze w belle époque lub w czasach odzyskanej wolności, a skończyły naznaczone piętnem „historii spuszczonej z łańcucha” (określenie Jerzego Stempowskiego). W pamięci o poszczególnych losach ludzkich upatruje szansę na osobistą *apokatastasis*¹⁴, nie w znaczeniu teologicznym, lecz egzystencjalnym. Mocno zużyty topos Edenu ukazuje jako przestrzeń idealizacji charakterystycznej dla sztuki gobelinów:

Tam w cudownie tkanym Edenie
 On i Ona, gładkoscórzy, ufryzowani.
 Pod przepysznym drzewem wyciągają
 Zadbane dłonie po rumiany owoc (*Mama i tato*, Ochł., s. 125).

¹⁴ *Przez te wszystkie lata kim byłem. Z Januszem Szuberem rozmawia Antoni Libera*, „Nowe Książki” 1999, nr 4, s. 9.

Szeroko rozumiana intertekstualność jest definiowana jako

kategoria obejmująca ten aspekt ogółu własności i relacji tekstu, który wskazuje na uzależnienie jego wytwarzania i odbioru od znajomości innych tekstów oraz „architektów” (reguł gatunkowych, norm stylistyczno-wypowiedzeniowych) przez uczestników procesu komunikacyjnego¹⁵.

Ponieważ Szuber często sięga po przytoczenia, tworząc z nich mozaiki z wpiśsów lub centony¹⁶, warto przyjrzeć się tej stronie jego praktyki twórczej. W całości „cudzym słowem” został napisany wiersz *Las wielki i niedźwiedziów dosyć*. Składa się prawie wyłącznie z cytatów pochodzących z pism i dokumentów dotyczących Ziemi Sanockiej, są tu formuły urzędnicze biskupich lustracji – sejmikowych laudów, cytaty z Fredry, Staszica, Pola, Potockiego i innych, także fragmenty w mowie bojkowskiej, łemkowskiej i w jidysz. Tak ułożona mozaika może być traktowana jako rodzaj zabawy literackiej, aspekt ludyczny jest dość charakterystyczny dla hipertekstu, jak twierdzi Gérard Genette¹⁷, ale zarazem te fragmentaryczne cytaty tworzą ciąg obrazów składających się na „symultaniczną, ahistoryczną, polifoniczną całość bieszczadzkiego drzewiej”¹⁸. Cudze formuły stylistyczno-wypowiedzeniowe okazują się przydatne w procesie organizowania własnego widzenia przeszłości jako wciąż obecnej w autorskim „teraz”.

Z obiegowych wyobrażeń i klisz składa się *Głos*:

Na pomnikach bohaterów
Kurz i ptasie ekstrementa
Po archiwach chyłkiem tyłkiem
Falszeryz ksiąg i testamentów

Na ołtarzach świętyń kupcy
Broń sprzedają licząc zyski
Miliard czaszek w białym słońcu
Modli się do pustej miski

Przez kosmosu popielnicę
Wahadłowców niedopałki
Wylęgarnie archaniołów
Sztuczny mózg i sztuczne gwiazdy

Festiwale biczowników
Krwia zbryzgane pergaminy
W sinych piaskach na dnie morza
Lewiatanów atlantydy

¹⁵ R. Nycz, *Tekstowy świat...*, s. 83.

¹⁶ Zob. W. Ligęza, *Wyrwane z nicości*, „Nowe Książki” 1999, nr 4, s. 11–12; tegoż, *Głosy, przedmioty, sny*, „Nowe Książki” 2002, nr 3, s. 46–47.

¹⁷ G. Genette, *Polimpsesty...*, s. 365.

¹⁸ A. Burghardt, *Poetyckie konterfekty Bieszczadów Zachodnich*, „Wiadomości Leskie” 1996, nr 3 (55), s. 7.

Co za ulga u dentysty
Wyrwać ząb i chory korzeń
Widzieć wydłubany dółtem
Sprawcę bólu jak na dłoni

Głos Sybilli szepce w ucho
Skądś znajomym heksametrem
Nagle cisza i po chwili
„Wrzuć monetę wrzuć monetę” (Oop., s. 22).

Wzór wersyfikacyjny (czterostopowiec trocheiczny) ujawnia oczywisty walor stylizacyjny utworu. Wrażenie sztuczności wzmacnia poeta przez zastosowanie referującego toku wypowiedzi, nie przerywanego przez znaki interpunkcyjne. Regularności tempa, wręcz jego monotonii, odpowiada powtarzalność obrazów, ich przemienność – na te z dziedziny powagi nakładają się elementy pospolite bądź zdeformowane znaki kultury sakralnej. Zatem po archiwach przemyka fałszerz, biblijni kupcy handlują bronią w świecie głodu i piramid układanych z czaszek, zaśmiecony kosmos degraduje istoty anielskie, a współczesna Sybilla jest automatem. Nagromadzenie klisz szczególnie widoczne jest w strofie piątej: biczownicy, pergaminy, Lewiatan, atlantyda. Przywołują one wzory opowieści o czasach zamierczłych, mitycznych, zatopionych w morzu obiegowych formuł katastroficzno-fatalistycznego ujmowania świata, tak że trudno odróżnić rzeczywisty dramat losu ludzkiego od jego strywalizowanych ujęć w postaci kiczu zautomatyzowanej wróżby. Współczesne lęki przenikają się z dawnymi, tragedie XX wieku stają się mitem jak opowieści o Atlantydzie, co gorsza, ulegają banalizacji w toku nieustannego powielania obiegowych frazesów. Kompromituje ten słowny banał strofa odbiegająca treścią, choć nie rytmem wersyfikacyjnym od pozostałych, strofa o wyrwanym zębie – sprawcy bólu fizycznego, jedyne doświadczone tutaj bezpośrednio. Wszystkie inne emocje dostępne są tylko poprzez klisze, nawet smutek spowodowany zdegradowaniem nieba z poziomu metafizyki do przestrzeni kosmicznej wahadłowców, jak również melancholia „odczarowanego świata”.

Głos można uznać za odmianę centonu, bo choć nie cytuje wprost jak *Las wielki i niedźwiedziów dosyć*, to jednak wydaje się korzystać z repertuaru klisz dawnych i współczesnych, pomiędzy którymi porusza się archiwista-fałszerz, zręcznie komponując wypowiedź niby-własną, a jednak wspólną, bo opartą na zbiorze kolektywnych wyobrażeń. Podobnie skonstruowanych tekstów znajdziemy u Szubera więcej – np. *Nieruchoma podróż* (Ochl., s. 22) ułożona została z fragmentów *Przewodnika po Galicji i Bukowinie*, zwłaszcza z zamieszczonych w nim anonsów i reklam. W *Lekcji Tejrezjasza* (LT., s. 48) poprzez antyczne wyrocznie, słowiańskie: „Dęby mówiące i wróżebne misy” oraz współczesne horoskopy komputerowe poeta próbuje odczytać swój los „skryby, stręczyciela, zaklinacza węży?” Również w *Pożegnaniu Tejrezjasza* (LT., s. 129) aktualizuje znane toposy: naznaczenie tebańskiego wieszczka, motyw podziemnych krajów i matowiejącej martwej natury, która

w miarę upływu czasu traci siłę zmysłowego oddziaływania. W *Alfabecie kamieni* przywraca na prawach nieruchomej strzały eleatów postać Mosze Tiegera, imitując stylistykę i intonację żydowskiego pytania: „Dlaczego Mosze Tieger/ błogosławionej pamięci/ leciał przeszło pięćdziesiąt lat,/ skoro od synagogi do tego miejsca/ najwyżej osiem kilometrów/ w linii prostej?” (Ochł., s. 30). Takich przytoczeń „cudzej mowy” jest w tej poezji sporo, czynią one opisywany świat bardziej wiarygodnym, a piszącemu pozwalają ukryć emocje, zorganizować w warstwie językowej własne doświadczenie poznawcze i egzystencjalne.

W dwu wierszach o Tejrezjaszu (*Lekcja Tejrezjasza i Pożegnanie Tejrezjasza*) sięga Szuber do mitycznej postaci tebańskiego wieszczka, pozbawionego przez Atenę wzroku, obdarzonego w zamian darem przepowiadania przyszłości. Inna wersja mitu podaje, że Tejrezjasz zabił samicę żmii, za co został zamieniony na siedem lat w kobietę, po czym wrócił do postaci mężczyzny. Zaproszony przez Zeusa do dyskusji miał rozstrzygnąć, która płeć osiąga więcej przyjemności w miłości. W *Ziemi jałowej* Thomasa Stearnsa Eliota tebański wieszczek pojawia się jako ten, który wie, zna doświadczenia erotyczne obu płci:

Ja, Tejrezjasz, dwa życia znający, choć ślepy,
Widzieć mogę, ja starzec o piersiach kobiecych,

.....
I ja Tejrezjasz, znam to wszystko, znam
Co się rozgrywa tu, na tym tapczanie,
Ja, którym siedział u tebańskich bram,
Któremu zmarli ślali powitanie¹⁹.

Sam Eliot przyznaje postaci Tejrezjasza szczególne miejsce, podając w przypisie, że choć to nie bohater, a jedynie widz, jest ważną osobistością w poemacie, gdyż w nim spotykają się dwie płcie, a to, co widzi, jest substancją utworu²⁰. W wersji Owidiusza, z której korzysta Eliot, Tejrezjasz poznał smak miłości obu płci, a będąc rozjemcą w sporze między Jowiszem a Junoną, potwierdził sąd władcy bogów. Obrażona Junona ukarała rozjemcę ślepotą fizyczną, natomiast Jowisz, chcąc zmniejszyć ciężar kary, dał mu zdolność przewidywania przyszłości. W *Ziemi jałowej* Tejrezjasz jako Gerontion – mały stary człowiek:

zna przeszłość, teraźniejszość i przyszłość – ma wyostrzony zmysł historyczny oraz posiada zdolność oglądu siebie od zewnątrz i przeprowadzania autoanalizy. Kontempluje własną dezintegrację fizyczną i dezintegrację ideału, wychodząc poza bezpośrednie doświadczenie łączy elementy, które tworzyły całe jego życie²¹.

Jako ironiczny obserwator i realista Tejrezjasz nie szuka ideału, akt miłosny widzi w całej jego trywialności, gdyż wie, jak kończy się namiętność, zna to z własne-

¹⁹ T.S. Eliot, *Jałowa ziemia*, przeł. Cz. Miłosz, Kraków 1989, s. 21.

²⁰ Tamże, s. 37.

²¹ W. Rulewicz, *Wstęp do: T.S. Eliot, Wybór poezji*, Wrocław 1990, s. LV–LVI.

go doświadczenia. W jałowej krainie Eliota nie ma już miejsca na uczucia ani nawet na porozumienie między ludźmi, kochankowie pozostają sobie obcy. Skoro dawne mity nie przynoszą odrodzenia, to pozostaje sięgnąć po „przekonanie o oczyszczającym działaniu cierpienia, które to przekonanie przynosi ulgę w pozbawionym nadziei bytowaniu na ziemi”²². Obojętny komentarz Tejrzejjasza jest jednym z wielu głosów, którymi mówi poeta w utworze ze swej istoty polifonicznym. Postać wieszczka uosabia jednak pełnię doświadczenia ludzkiego, zaś świadomość tego, jaka jest kondycja człowieka w świecie pustki duchowej, daje mu możliwość widzenia przyszłości nie tyle w kategoriach wróżby, ile racjonalnego rozpoznania sytuacji. Autor *Ziemi jałowej* nie jest poetą „jedynie górnołotnej wizji”, jak twierdzi Jean Ward, zestawiając twórczość Jarosława Marka Rymkiewicza z pisarstwem T.S. Eliota²³.

Nie z braku uwagi dla ciała, ale z jego naznaczenia: „Rodzą się wiersze. Dlatego zesłałeś/ Na moje oczy gęstniejącą mgłę” – wyznaje Tejrzejjasz Janusza Szubera (LT., s. 129). Odnajduje się w zaktualizowanym micie, osadzonym w realiach współczesnej cywilizacji technicznej (elektronika, głośna muzyka). Zastępuje ona stare wierzenia nowymi, nie zmieniając podstawowego doświadczenia ludzkiej egzystencji jako drogi ku śmierci:

Dajcie obola na szczęśliwą podróż.
Nalóżcie maskę z płótna, zbandażujcie psalmem [...]
Ja, ślepy, patrzeć będę w twarz Wielkiego Nic (LT., s.48).

Wpisując się w mit o Tejrzejjaszu, poeta wyznaje:

Dotykałem węży
Żeby kobietą być, będąc mężczyzną (LT., s. 48).

Określa w ten sposób swoją rolę jako uczestnika ludzkich doświadczeń, tych minionych, zawartych w pogańskich wierzeniach („dęby mówiące, wróżebne misy”), jak też współczesnych (komputerowe horoskopy). Analizuje własną kondycję „skryby”, może „stręczyciela”, nie stroni od realiów szpitalnych (kroplówka, karta choroby). Kontempluje czas, w którym wygląd świata ulega zmianie, a zarazem stale pozostają wzory egzystencji utrwalone w mitach:

Dziewczyna, która windę obsługuje,
Jest repliką tamtej tebańskiej służebnej (LT., s. 129).

Spogląda na zgiełk świata z dystansu wiedzy i znużenia:

A martwe natury
Matowieją, stygną i już mi się nie chce
Sięgać po gruszki lub owoc granatu (LT., s. 129).

²² Tamże, s. LXXIV.

²³ J. Ward, *T.S. Eliot...*, s. 115.

Jak Tejrzejasz obejmuje świadomością przeszłość, terażniejszość i przyszłość, wchłaniając w siebie ludzkie historie, a następnie odnajdując dla nich paradygmaty w kulturze. Utrwala tym samym to, co tak kruche, niepewne, wydane niszczącej sile przemijania. Przedmioty, stroje, głosy, zapachy, krajobrazy są tylko wierzchnią warstwą, spod której przebija niepokój „przyczajonej za płótnem nicości” (Oop., s. 40). W formule „Wielkiego Nic” pobrzmiewa echo lektur mistrzów buddyzmu, warto przypomnieć, że do kultury Indii, między innymi, nawiązywał Eliot w *Ziemi jałowej*, zwłaszcza we fragmencie *Co powiedział grom*, przywołując sanskryckie zaklęcie z *Upaniszad*²⁴ oraz kończąc poemat trzykrotnie powtórzonym „śanti” (błogosławieństwo pokoju).

Tradycja literacka jako wspólnota doświadczeń ludzkich skłania do szukania tego, co powtarzalne, zapisane w micie bądź archetypie (w sensie Jungowskim). Poetycką metodą odnawiania sensów jest łączenie różnych głosów, mających źródła w odmiennych często kulturach i porządkach czasowych, brzmiących podniosłe bądź trywialnie. Również odtwarzanie fragmentów dawnych obrazów, rekonstruowanie ich z fotografii, rodzinnej anegdoty bądź lokalnej opowieści stanowi jakąś przeciwwagę dla powszechnego rozpadu. To właśnie poczucie rozkładu, a co za tym idzie znikania stabilnych struktur życia jest u Szubera bardziej wyraziste niż doświadczenie ich trwania. Dantejskie piekło w realiach Podkarpacia ma przyczyny historyczne (wysiedlenia). Ruiny zabudowań, drzewa z dworskiego parku („trupie”), zupełny zanik pamięci o rdzennych mieszkańcach mogłyby jeszcze natchnąć do refleksji epigona romantyzmu, gdyby duch poety odwiedzał tę dolinę. W sferę niebytu osuwają się pojedyncze istnienia, utwalane w poetyckich portretach trumiennych (*Barona portret trumienny*, *Twarz Infantki*), także własne życie rozbierane z kostiumu przez dłoń w rękawiczce, będącą synekdochą Pani Śmierci:

Zdejmując krezę, łańcuch i szkaplerze, aby
Nieruchome żuchwy ozdobić drucianym zarostem (Och., s. 121).

Motyw odzierania ze stroju powraca w kontekście przejścia ze sceny gry i zabawy na stronę fioletołów i adwentów:

koniec szumnej parady
czekają z rydlem i kosą
zzuj meszty – w to wkracza się boso (LT., s. 86).

Inne obrazy czy reminiscencje stylistyczne przywołujące kontekst barokowy, a pośrednio średniowieczny, to: taniec śmierci, motyw kości, zapustów i karnawału, postu, umartwienia, popiołu, memento, czaszki, piszczeli, żuków-grabarzy, pielgrzymowania, pokutnego lamentu. Nie sposób ustalić wszystkich odniesień dla tych nawiązań, gdyż w przestrzeni intertekstualnej poezji Szubera znajduje się zarówno barok XVII wieku (wraz z jego średniowiecznym dziedzictwem), jak i współczesne

²⁴ Zob. I. Sławińska, „*Co powiedział grom*” (*Przekaz poetycki T.S. Eliota*), op. cit., s. 7–18.

jego przywołania w twórczości Stanisława Grochowiaka czy Jarosława Marka Rymkiewicza. Ważna wydaje się też liturgia i obrzędowość katolicka, które utrwaliły w obiegowej świadomości potocznej pewne obrazy, związane z nimi wzruszenia, ich słowne ekwiwalenty. Za Stanisławem Balbusem można tu mówić o „tekstualizacji kontekstu”²⁵, zwłaszcza że wiele utworów jest jawnie stylizowanych w warstwie wersyfikacyjnej.

Szczególne znaczenie w dialogu z tradycją barokową ma zbiór *19 wierszy*. Przyglądając się zaabsorbowanym zakupami ludziom, poeta widzi „ich postne kości,/ Łaskotane pazurkami żuków – grabarzy”; niedzielną zabawę na karuzeli komentuje motywem trupiej główki; przeszłość własnej prowincji sprowadza do popiołów i sadzy. Znosi modlitwę o zmiłowanie, mając świadomość, jak Mikołaj Sęp Szarzyński, iż „z żywiołów utworzone ciało” wydane jest na pastwę czarcich igraszek. Sięga po oksymoron: „Kruk stąpa po wrzącym śniegu”, pytanie retoryczne: „Kto potępieniu zaradzi,/ Z objęć wyrwie szkaradnych”, antynomiczne obrazowanie (kulig i karawan pogrzebowy). Posługuje się stałym epitetem: grzech upadły, płomień wszeteczny, szkaradna śmierć, jak też frazami znanymi z barokowej poezji metafizycznej: „Żywiołom na żer puszczonej” (*Wiersz rekolekcyjny*); „Co sążone, nie unikniesz,/ Rychło do losu przywykniesz” (*Kto mi powie*). Z barokiem łączy Szubera motywy wanitatywne, pokutne; do Daniela Naborowskiego odsyła przekonanie o nagości, która jest prawdą życia odartego z pozorów:

Przyjdzie czas, o pstry kruku, kiedy-ć pogotowie
Odbiorą cudze pióra; wtenczas swe nagości
I sprośny wrzód odkryjesz, i spróchniałe kości²⁶.

Lament nad kośćmi, które

Skórą powleczone
Już wyschły od żalości,
Gdy Parki łakome
Nici zwijają,
Wiek mój skracają²⁷

– znaleźć można u Zbigniewa Morsztyna, a wzór pieśni pokutnej u Olbrychta Karmanowskiego.

Barokowa przestrzeń intertekstualna podsuwa skonwencjonalizowany język, którym można opisać podstawowe doświadczenia egzystencjalne, nie popadając przy tym w zbytnią „szczerłość uczuć”. Daje także pewien gotowy wzór antropologiczny – człowieka rozdartego między zmysłową naturą ciała a nieśmiertelną duszą, która tęskni za Stwórcą, z tym że drugi człon tej opozycji nie jest już dla współcze-

²⁵ S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 113.

²⁶ D. Naborowski, *Łazarz do bogacza*, [w:] *I w odmianach czasu smak jest. Antologia polskiej poezji epoki baroku*, oprac. J. Sokółowska, Warszawa 1991, s. 135.

²⁷ Z. Morsztyn, *Duma niewolnicza*, [w:] tamże, s. 512.

snego poety taką oczywistością. Duszę zastępuje umysł narzucający dyscyplinę emocjonalną:

Kości w kubku do gry w kości,
Zadnej nad sobą żalości.
Strzeż się głosu wewnętrznego
Na manowce zwodzącego (19, s. 14).

W wieloznacznym słowie „kości” zawiera się aspekt wanitatywny, jak też element przypadkowości (absurdalności?) losu. Poszukiwanie sensu w symbolice religijnej wydaje się wypływać z potrzeby przeciwstawienia doświadczeniu pustki jakiegoś rodzaju treści wewnętrznej, konkretnej, choć podszytej niepewnością „zakładu Pascala”:

Wbrew sobie niech szuka Onego
Na drzewie rozpiętego
I zakład czyni ze sobą,
Że On tą szukaną Osobą (19, s. 10).

Dlatego też te poetyckie wiersze pokutne, rekollekcyjne czy pisane „ku przestrodze” tylko w warstwie zewnętrznej (wersyfikacja, leksyka, obrazowanie) imitują wzorzec, natomiast na planie refleksji głębszej są medytacją nad własną odrębnością we wspólnocie ustanowionej w języku, w którym dawno już i wielokrotnie zostało nazwane to, co wydawało się odkryciem. Za usprawiedliwienie dla uprawiania poezji posłuży stwierdzenie, że inne „stawało się dostępne jedynie wtedy, / kiedy zdołał je ukształtować na swój obraz, i opisać tamtym wspólnym językiem”. Zatem poezja jest formą poznania, rozumienia siebie i świata poprzez znaki kultury.

Z tradycji kulturalnej poeta wydobywa pojedyncze znaki, sięga po wzory poetyckie baroku lub poezji stanisławowskiej (stylizowany tekst *Na Wenę, sukę dobermaniską*), po frazy biblijne, cytaty klasyków (Horacy) czy nawiązania do bliższych mu w czasie poetów (Kawafis, Miłosz, Herbert). Zachowują one wartość mediacyjną, gdyż tworzą swoiste uniwersum kultury, w którym terażniejszość spotyka się z przeszłością w Wiecznym Teraz. Aktualizując wzór poeta wybiera rolę medium „cudzych głosów”, wpisując się tym samym w model poezji klasycyzującej. I tak ewangeliczną „głowę Jana”, obecną w poezji barokowej (*Emblema 91* Zbigniewa Morsztyna) umieszcza Szuber w realiach XVIII wieku:

Jeden z nas położył na cynowej misie
Skrwawioną perukę, aby się utwierdził
W każdym szczególnie osiemnasty wiek (Oop., s. 12).

System mediacji ustanawia status podmiotu – uczestnika rytuałów i ich chłodnego kronikarza. Ukryty pod maską jedermanna mieszkaniac moralitetu pozostaje w obrębie tego, co wspólne, szukając obiektywnych wykładników dla indywidualnych doświadczeń. Jednocześnie odprawia obrzędy wydobywania z nicości

bytów pamięci, a czasem jest jak kuglarz, który gra rekwiizytami tradycji, jak choćby motywami z makabreski w wierszu *Berła czaszki grzechotki*:

Makowe berła czaszki grzechotki
 Starcze kukielki ich danse macabre
 W lustrzanych salach skrzywienie piszczeli
 To atlasowy trzewik nagle zmylił krok
 Pod zyrandolem wiatru pantomima łodyg
 Umarłych grzechów grzechot na dobranoc (Ochl., s. 76).

Uwięzionemu w archetypie współczesnemu twórcy pozostaje jedynie dialog z duchami „umarłych poetów”, odnawianie toposów, przytaczanie znanych z tradycyjnej wersyfikacji rytmów. Poetycka tożsamość Janusza Szubera opiera się na przekonaniu o trwałości wielkich dzieł kultury, wobec których poeta nie zawsze jednak zachowuje uroczystą powagę, czyniąc je punktem wyjścia dla stylizacji, również o zabarwieniu ludycznym. Dla opisanie sytuacji aktywnego uczestnictwa w literackiej przeszłości przydatnym może okazać się topos wędrowki, nie tyle jednak w przestrzeni, co w czasie, nie w sensie odkrywania nowych krajobrazów, lecz zgłębiania znaczeń i symboli już istniejących w pamięci kultury. Przechadzka po „lesie znaków” stanowi oś kompozycyjną wiersza *Lektury*:

Kiedy mój zegar dobiegał południa
 Pośród znajomych znalazłem się lasów
 Po lewej stała wielki Aligherus
 Pantera oswojona biegła jego śladem
 Po prawej krztusił się ze śmiechu
 Przechodzień lasu ardeńskiego
 Widząc na korze głupawe wierszyki.

Byłem wpół drogi. Oni odchodzili.
 Trzaskały suche gałązki borówek.

Może zbyt cielesny jestem zbyt wrośnięty w ciało
 Żeby się miała spełnić obietnica
 Tu gdzie nad dębem rośnie zimny obłok -
 Myślałem idąc brzegami parowu
 W którym mamrotał strumień Heraklita.

Podniosłem kamyk. Był dokładnie w sobie (LI., s. 13).

Jawne nawiązania do Dantego: życie jako wędrowka, połowa czasu ziemskiego pielgrzymowania, las, pantera; jak też do Szekspira: las ardeński, głupawe wierszyki (*Jak wam się podoba*) sprawiają, że utwór nabiera charakteru kompozycji złożonej z cytatów. Jednak „ciemny las” Dantego, będący alegorią świata pogrążonego w grzechach, tutaj staje się „lasem znajomym”, a pantera symbolizująca kiedyś

zmysłowość jest „oswojona”. Las ardeński, u Szekspira azyl uciekinierów, przestrzeń romansu pasterskiego, pozostaje sferą poetyckiej wyobraźni odnawiającej wytarte znaki kultury. Wyrównany rytm wiersza (przewaga jedenastozgłoskowca) czyni tę przechadzkę z Mistrzami niespieszną, skupioną na kontemplacji czasu („strumień Heraklita”). Także pejzaż wydaje się być alegoryczny: „nad dębem rośnie zimny obłok”, gdyż przypomina o materialności świata i zarazem jego nieuchwytności w lotnym obłoku – symbolu zmienności. Bohater wiersza, „zbyt wrośnięty w ciało”, pozostaje poza obietnicą harmonii, której idea przyświecała dawnym poetom, jego poprzednikom. Świadomy nieprzenikliwości materii, nieusuwalnej różnicy pomiędzy światem ludzkim a pozaludzkim, szuka porozumienia z poetą współczesnym, podnosząc kamyk, który „był dokładnie w sobie”, niczym kamyk – „stworzenie doskonałe” Zbigniewa Herberta (*Kamyk*). Sfera znaczeń rozpościerająca się pomiędzy tekstami składa się na wspólnotę doświadczeń ludzkich w obrębie tradycji rozumianej na sposób zaproponowany przez T.S. Eliota – jako ponawianie wzorów po to, by odnaleźć własne miejsce w kulturze.

The poet facing the *universum* of culture. On Janusz Szuber's poetry

Abstract

The text deals with Janusz Szuber's poetry, which is located in the context of the contemporary classicism. The poet's literary output grows out of both the tradition of European poetry and local culture which is close to him (the Sanok land). Frequent references to readings, recurring motives and topoi create a complex system of mirrors reflecting the contemporary artist's walls of awareness. The sphere of personal emotions is reduced for the benefit of what is an objective experience and what can be described with universal symbols.