

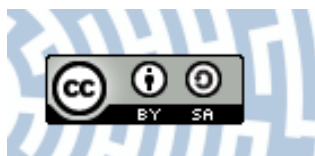


You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Wiersze ostatnie. „Gorzkie wióry” Jerzego Lieberta

**Author:** Ryszard Knappek

**Citation style:** Knappek Ryszard. (2020). Wiersze ostatnie. „Gorzkie wióry” Jerzego Lieberta. W: J. Kisiel, E. Wróbel (red.), "Jerzy Liebert. Lektury" (S. 177-194). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Ryszard Knapik  
Uniwersytet Śląski w Katowicach



## Wiersze ostatnie *Gorzkie wióry* Jerzego Lieberta

Część pierwsza, czyli jak to się mogło skończyć  
(rozważania o możliwej recepcji)

O poezji Lieberta myśleć można w kategoriach procesu czy może pewnej narracji, w każdym razie – czegoś konsekwentnie realizującego się w czasie, posiadającego konkretny przebieg i wyraźne punkty zwrotne. Za sprawą rozpoznanych przemian poetyckich tej twórczości i „bloków tematycznych”, w które często się ją układa (pierwszy raz zrobili to już redaktorzy pośmiertnego tomu – *Kołysanki jodłowej*), jest to perspektywa, z której dobrze opowiada się o tej niewielkiej objętościowo, ale bardzo intensywnej, bogatej twórczości. Jeśli więc przyjąć taką perspektywę, to opowieść ta, moim zdaniem, posiada trzy różne zamknięcia, które stanowią trzy teksty: *Veni Sancte Spiritus*, *Lisy* i *Gorzkie wióry*.

Wszystkie trzy powstają w 1930 roku, mniej więcej w tym czasie co seria utworów „suchotniczych”, które temat śmierci i choroby ubierają w groteskową, śpiewną formę. Te ostatnie – *Kołysanka jodłowa*, *Kantyczka moribundów*, *Rapsod żałoby* i *Pieśń o zagładzie* – są zwykle traktowane jako finalny etap twórczości Lieberta. Marcin Całbecki nazywa nawet *Pieśń o zagładzie* „testamentem” Lieberta<sup>1</sup>. Jest to niewątpliwie ostatni „ważny temat” w twórczości poety, który swój terminalny stan przekłada na tekst, raz jeszcze podrywając do tego celu swoje poetyckie

---

<sup>1</sup> M. CAŁBECKI: „Czarna kropla nieskończoności”. *Fenomen lęku w poezji Jerzego Lieberta, Władysława Sebyły i Aleksandra Rymkiewicza*. Wrocław–Warszawa–Kraków 2008, s. 116–117. Autor odwołuje się tam do średniowiecznej funkcji poetyckiej testamentu, który nie tylko dysponował dobrami umierającego, ale dawał mu miejsce „na refleksję na temat krótkiego życia i nieuniknionej śmierci” (ibidem, s. 116, przyp. 168).

możliwości i wielki świat intertekstów, z *Czarodziejską górą* Tomasza Manna na czele. A jednak, to trzy najpierw wymienione przeze mnie utwory są, moim zdaniem, faktycznym zwieńczeniem tej drogi poetyckiej. Zamiast zapowiadać koniec, stanowią bowiem podsumowanie całej twórczości Lieberta. Każdy zamyka tę historię inaczej, co właściwie oznacza – każdy ostatecznie tworzy zupełnie inną narrację. Te opowieści ostatecznie jednak dają się uzgodnić, zbiegają się i tworzą syntezę.

Rzeczywiście, zbudować można – i dzieje się to w różnych tekstach (literackich, krytycznych, historycznych) powstających wokół twórczości Lieberta – trzy odmienne interpretacje tej twórczości, często przyjmujące narracyjną formę. Regułą, której, moim zdaniem, nie warto potępiać, jest mieszanie twórczości z biografią, w modernistycznym paradygmacie traktowaną po prostu jako element twórczości. Odkrywamy w ten sposób kilka odmiennych wizji „finalnych scen”, nadających całości strukturę konkretnego schematu fabularnego<sup>2</sup>.

### *Lisy, czyli proste opozycje*

Pierwszą, tragiczną scenę wyczytujemy z *Lisów*. Poeta intensywnie żyjący swoją wiarą, poszukujący tam najpełniejszych doświadczeń, zapatrzony w niebo, przemieniony w tekście w „świętka frasobliwego”, zostaje obezwładniony, oszołomiony przez świat, ziemię, przez swoją własną, ale zupełnie nieoczekiwaną cielesność. Pod tą „lisią” cielesnością doszukiwać się możemy i choroby, i rozbudzonej seksualności, i ogólnego pobudzenia impulsów życiowych („Nie pomaga, nie pomaga brom”, s. 207<sup>3</sup>). Jest to więc to wszystko, co w ogólnych kategoriach określamy jako naturalne, jako chtoniczne, jako „krwistą” (nierozumowalną, fizyczną, płciową) stronę ludzkiej egzystencji. Jeszcze raz odżywają opozycje, które wprawiały w ruch wiersze *Drugiej Ojczyzny*. Wtedy, w młodzieńczych, poetyckich imitacjach, łatwo było o postulat pełni życia w jakiejś abstrakcyjnej, zbudowanej z symboli poetyckich, syntezie.

<sup>2</sup> Posługuję się nazewnictwem zaproponowanym przez Haydena White’a w jego klasycznej pracy *Metahistory*, jednak bez implikacji ideologicznych, które zostają tam wprowadzone. Historia literatury odnosi się do polityki w zupełnie inny sposób niż czyni to historiografia, o której pisze White. Por. E. DOMAŃSKA: *Wokół metahistorii*. W: H. WHITE: *Poetyka pisarstwa historycznego*. Red. E. DOMAŃSKA, M. WILCZYŃSKI. Kraków 2000.

<sup>3</sup> Wszystkie cytaty z wierszy Jerzego Lieberta pochodzą z tomu J. LIEBERT: *Pisma zebrane*. T. 1: *Poezja – proza*. Zebrał, oprac., wstępem i komentarzami opatrzył S. FRANKIEWICZ. Warszawa 1976. Po cytacie podaję numer strony.

Te symbole, zaczerpnięte z poezji skamandryckiej (głównie z twórczości Lechonia), miały wyrażać doświadczenie młodego człowieka niemal w sposób bezpośredni, ukryte tylko pod cienką warstwą poetyckiej symboliki. Tym razem u źródła nie odnajdujemy młodzieńczego, płytkiego raczej, poetyckiego odwzorowywania, ale poetycko oryginalne obrazy, a zatem znacznie bardziej wiarygodne i zobiektywizowane życiowe doświadczenie. Elementy opozycji nie są też wyłącznie przeciwstawiane sobie (w *Drugiej Ojczyźnie* wszystko było albo różowe, albo niebieskie; albo ziemskie, albo niebiańskie i wizja człowieka tego czasu polegała na życiu w obu tych sferach), ale nachodzą na siebie i nawzajem się przeciwstawiają: to co wewnętrzne, domowe, własne – ulega obcej sile tego, co zewnętrzne, dzikie, obce. Patrzący tylko na siebie i na Boga, będący tylko sam dla siebie „świętek” zostaje wciągnięty w pogoń, śledzi i szuka innego lisa, to jest innego człowieka. We wcześniejszych tekstach, na przykład w *Zaślubinach*, ten sam bohater na darmo czekał na drugiego człowieka, by w końcu – tak samo w *Jeźdźcu* – zostać pokonany i obezwładniony przez Boga. Teraz, kiedy jego relacja z Bogiem zostaje uspokojona, taje i normalizuje się w świątku, tak samo zostaje potraktowany przez pragnienia drugiego człowieka, pragnienie życia i pragnienie świata. Krzyk, zamykający tekst („Jam natchniony lis!”, s. 208), jest desperacką próbą połączenia tych dwóch doświadczeń, jest żądaniem uznania swojego, wyjątkowego miejsca w lisim stadzie.

W tej poetyce tragicznych rozdarć i prób połączenia nieograniczoności doświadczeń religijnych z niedostatkami ciała i zbliżającym się niechybnie końcem pisze o Liebercie autor wstępu do *Kołysanki jodłowej*, pośmiertnego tomu poezji Lieberta, Kazimierz Wierzyński. Skamandryta dostrzega jednak ostateczne zespojenie i uspokojenie: „Żyjąc wobec spraw ostatecznych, wychował w sobie uczucie niedostępnej pokory i przyjmował w niej wszelkie ciosy, aż po ostatni, najstraszniejszy”<sup>4</sup>.

Znacznie mocniejszy odcień tragizmu, szczególnie w kwestii seksualności i połączonych z nią rozterek moralnych i metafizycznych, nadaje tej samej historii Jarosław Iwaszkiewicz w kryptobiograficznym opowiadaniu *Młyn nad Utratą*, w którym Julek Zdanowski, zbyt pewny swojej wiary, zupełnie nieznający „świata”, bezradnie i bezwolnie ulega kobiecej pokusie i cała jego konstrukcja intelektualna oraz metafizyczna upada jak domek z kart.

---

<sup>4</sup> K. WIERZYŃSKI: [Wstęp do *Kołysanki jodłowej*]. W: J. LIEBERT: *Pisma zebrane*. T. 1..., s. 183.

## Projekt poetycki

Zupełnie inaczej jawi nam się twórczość Lieberta, jeżeli za jej moment finalny uznamy wiersz *Veni Sancte Spiritus*. Nie nazwiemy go wówczas „podsumowaniem” ani „końcem”, ale „zwieńczeniem”. Mamy bowiem do czynienia z tekstem, który wraca do poetyki i koncepcji poetyckiej tekstów powstałych w latach 1925–1927 – okresu poszukiwania wyrazu dla doświadczenia transcendencji<sup>5</sup> – ale wypowiada ją z niespotkanym dotąd poczuciem pewności. Jest więc równocześnie wyraźną manifestacją bardziej zdecydowanej i mocniej upodmiotowionej postawy. Poeta zapewnia sam siebie i swojego czytelnika o tym, że droga, którą wybrał – droga komunikacji z transcendencją – ani nie jest porzucona, ani nie jest kontynuowana bezwolnie.

O jaką drogę chodzi? Projekt, który zrekonstruować można, studiując przede wszystkim twórczość Lieberta z lat 1925–1927<sup>6</sup>, opiera się na nowoczesnym marzeniu o zespoleniu człowieka i tekstu, doświadczenia i jego wyrażenia. Próbuje się w tej twórczości nie: opisać lub odwzorować, ale: przed-stawić (stawić nam przed oczami), wytworzyć, odbyć w przestrzeni tekstu poetyckiego spotkanie z Bogiem, przeżycie mistyczne, doświadczenie obecności<sup>7</sup>. Piszę tu o projekcie, a więc o akcie intencjonalnym, ponieważ Liebert w tamtym czasie, a szczególnie w okresie powstawania *Prób serdecznych*, rzeczywiście intensywnie pracował nad „czymś nowym”, zupełnie nową formą poezji. Miał poczucie, że – jak pisał w *Listach do Agnieszki* – będzie pisał „wiersze zupełnie niepodobne do poprzednich, wnoszące nowe wartości do literatury”<sup>8</sup>. *Prób serdecznych*, o których wówczas pisał, ostatecznie nie skończył – miało być ich osiem<sup>9</sup>, powstały tylko cztery (ostatnia wydawana jest pod tytułem *Kuszenie*), ale zadanie, które przed nimi postawił, realizował dalej w kolejnych tekstach.

<sup>5</sup> Wedle terminologii proponowanej przez Annę M. SZCZEPAN-WOJNARSKĄ w pracy: „...z ogniem będziesz się żenił”. *Doświadczenie transcendencji w życiu i twórczości Jerzego Lieberta*. Kraków 2003.

<sup>6</sup> Będą to przede wszystkim takie utwory jak: *Litania do Marii Panny*, *Próby serdeczne*, *Kuszenie*, *Św. Katarzyna genueńska*, *Anioł pokoju*, *Dzwony*, *Zaślubiny*, *Przymierze*, *Anioł żalu*, *Jeździec*, *Gusła nad źródłem*, *Dawne słowa*.

<sup>7</sup> Można to też opisać w postaci opozycji zastąpienie – uobecnienie, por. M.P. MARKOWSKI: *O reprezentacji*. W: *Kulturowa teoria literatury*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków 2006, s. 290.

<sup>8</sup> J. LIEBERT: *Listy do Agnieszki*. Z autografu do druku przygotował, wstępem i przypisami opatrzył S. FRANKIEWICZ. Warszawa 2002, s. 132.

<sup>9</sup> Ibidem.

Jest to niejako połączenie tradycyjnej formy modlitwowej i poszukiwań mistycznych z typem pisarstwa, charakterystycznym dla nowoczesnej twórczości, które Ryszard Nycz – zeświecczając to zjawisko – opisuje za pomocą kategorii tropu rzeczywistości i poetyki epifanii, podkreślających wyjątkowy status poznawczy języka poetyckiego<sup>10</sup>. Co warte podkreślenia, ten Liebertowski projekt ma wyraźną poetykę, dającą się zrekonstruować w lekturze kolejnych wierszy. Jej zasadniczymi elementami są: przywołanie tradycyjnych religijnych form gatunkowych i motywów, ożywienie skostniałej tradycji, specyficzne posłużenie się drugą osobą gramatyczną. Czasem dołącza do tego bardzo charakterystyczny rytm.

Poezja ta pozostaje cały czas w relacji do innego aktu mowy – do modlitwy. Warto jednak zauważyć, że w swoich nowożytnych dziejach modlitwa stała się areną starcia dwóch sprzecznych dążeń. W swoim „ortodoksyjnym” znaczeniu, szczególnie eksponowanym przez poezję metafizyczną i działalność pisarską mistyków, jest aktem niosącym specjalne doświadczenie – spotkania, rozmowy, obecności tego, co wykraczające poza naszą rzeczywistość – a więc doświadczanie tego, co przekracza możliwości doświadczalne ludzkiego podmiotu. Ścisłe jest więc przestrzenią, która umożliwia akt o charakterze mistycznym, transcendentnym. Jako gatunek poetycki modlitwa ulega jednak tekstualizacji, a więc w specyficzny sposób zaczyna ważyć jej językowy i tekstowy charakter. Podlega zasadom retoryczności, co niekoniecznie oznacza od razu przekreślenie autentyczności tego aktu, ale wprowadza takie kategorie jak: estetyzacja, alegoryczność i przynależność do świata tekstów. Wszystkie one przynoszą pewną pośredniość i zależność od innych zasad, znaczeń, tekstów i gatunków.

Sytuacja, wobec której staje Liebert, kształtując swój projekt poetycki, to skostnienie modlitwy w retorycznych apostrofach, w których zawsze kierujemy słowa do kogoś innego niż właściwy adresat (taki jest mechanizm apostrofy<sup>11</sup>) i zamknięcie jej w tekstualnym, autotelicznym świecie symboli. Że w przypadku Lieberta jest inaczej, zauważa Anna M. Szczepan-Wojnarska, pisząc o wierszach „anielskich”: „Dla Jerzego Lieberta anioł był rzeczywistością duchową, nie tylko ornamentem, reliktem w skarbcu poprzednich epok”<sup>12</sup>.

Poeta bierze na warsztat oderwany od źródłowego aktu komunikacji gatunek (na przykład litanie lub psychomachie), motyw (nawrócenie

<sup>10</sup> Por. R. NYCH: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001.

<sup>11</sup> Por. H. LAUSBERG: *Retoryka literacka*. Przeł. i oprac. A. GORZKOWSKI. Bydgoszcz 2002, s. 420.

<sup>12</sup> A.M. SZCZEPAN-WOJNARSKA: „...z ogniem będziesz się żenił”..., s. 219.

Pawła, kuszenie Jezusa), postać (anioły, demony, świętych) czy nawet rekwizyt funkcjonujący w kulturowych formach religijnych i rozpisuje na nim własne doświadczenie. To pierwszy krok – doświadczenie ożywienia i następnie pożywienia się tym, co żywe. W wierszu *Dzwony* taką właśnie „formą kulturową” jest dźwięk dzwonów bijących z wieży kościelnej:

Wykuwała nas z brązu wieczność.  
Twarde dźwięki słodkie dla ucha,  
Ale ranią Bogiem i miazdzą,  
Każdego kto się zasłucha.

s. 148

Dźwięk dzwonów jest oczywistym, nawet przyjemnym (w relacji podmiotu wiersza) elementem krajobrazu. Nie powinien w nadzwyczajny sposób zwracać na siebie uwagi. Kiedy jednak człowiek „zasłucha się”, następuje zerwanie z przyzwyczajeniem i to, co było dotąd tylko tłem, nagle zaczyna znaczyć, przemawia do człowieka z niezwykłą siłą oddziaływania. To bardzo charakterystyczne, że człowiek, bohater tego tekstu i podmiot modlitwy, nie mówi tu swoimi słowami, ale właśnie oddaje głos tytułowemu przedmiotom, a sam staje się adresatem wypowiedzi:

Kołysałeś się pośród ludzi,  
Dzwon ci pusty w piersiach łomotał,  
Pękł dzwon głuchy i dzwon samotny,  
Gdy dźwięk nasz do ciebie dotarł.

s. 149

Tak będzie często wyglądać twórczość Lieberta, poczynając od cyklu ascetycznych wierszy, zbudowanych z dziwnie krótkich fraz, rozsianych po tomikach, ale pisanych niemal jednocześnie *Prób serdecznych*. Właściwy podmiot, bohater, ośrodek naszego zainteresowania, to nie nadawca, ale adresat wypowiedzi. W tym co/kto mówi, tkwi cały potencjał przeobrażeniowy.

W *Próbach serdecznych* raz naśladowana jest średniowieczna psychomachia i obraz bohatera kształtuje nam się z wypowiedzi sił walczących ponad nim, raz podmiot toczy wewnętrzny spór, a innym razem zwraca się z wyrzutem do kuszącego go diabła. W tym cyklu poeta wypróbowujący siebie, tworzący nowego siebie, robi to przez szukanie oryginalnego języka i konkretnej poetyki. Zwraca się ku zapośredniczonej relacji, każde doświadczenie opisuje niejako z zewnątrz, tak jakby, żeby ukonstytuować siebie, potrzebował spojrzenia kogoś innego.

O tym jest, napisany w taki właśnie sposób, wiersz *Zaślubiny*. Interpretowany zwykle jako zapis doświadczenia mistycznego albo transcendentnego, jest przede wszystkim – co czasem umyka interpretatorom – tekstem rozpaczliwie wołającym o spojrzenie innego, które ma moc ustanawiania podmiotowości. Zasadniczej części tekstu nie zajmuje spotkanie z bóstwem, ale – wyczekiwanie kobiety, dla której bohater buduje dom:

Będziesz czekał, krzątał się, troskał,  
Sprzętom miejsca bez końca wyznaczał,  
I podkowę przybijesz u progu:  
Może przyjdzie, może zobaczy?

s. 138

Ów element transcendentny przynosi dopiero zakończenie:

Zakołuje niebo nad tobą.  
Płomyk chwiejny na czoło spadnie!  
Staniesz w ogniu, ogień zaprószyysz,  
I od ciebie dom twój się zajmie!

Stleją ściany, sprzęty najdroższe,  
A ty z ogniem będziesz się żenił.

Zostaniecie tylko we dwoje:  
Bóg na niebie i ty na ziemi.

s. 139

To, co tu rzeczywiście ciekawe, to jednak nie mistyczna wartość metafory ognia (na co uwagę zwraca między innymi Szczepan-Wojnarska<sup>13</sup>), ale nauka, że takie doświadczenie możliwe jest tylko wobec otwarcia się na spojrzenie innego. Podmiot/odbiorca tekstu organizuje cały swój świat tak, aby spełnił się w oczach wyczekiwanej kobiety. Od początku kształtuje więc swoją tożsamość tak, jak ma być widziana oczami drugiej osoby. Z samego siebie czyni obiekt spojrzenia. To równocześnie konstituuje jego podmiotowość i dopuszcza jej uprzedmiotowienie.

Wystawiając się na spojrzenie, godzimy się na bycie przedmiotem obserwacji, równocześnie sami projektujemy tę obserwację, ale nie jesteśmy nigdy pewni, jak nas ta druga osoba widzi. „Doświadczamy siebie jako widzianego”, jak ujmuje to Jean-Paul Sartre<sup>14</sup>, a tym samym, w potencjalnym spojrzeniu innego, dopuszczamy do siebie myśl o tym,

<sup>13</sup> Ibidem. Por. rozdział pt. *Obraz ognia – obraz Boga*.

<sup>14</sup> J.-P. SARTRE: *Bycie i nicość*. Przeł. J. KIEŁBASA [et al.]. Kraków 2007, s. 347.



że możemy też być przedmiotem. W *Zaślubinach* to „wystawienie się” najpierw jest przyczyną rozpacz i rezygnacji, ale w końcu staje się podstawą dla nieoczekiwanego doświadczenia, w którym relacja podmiotowości i uprzedmiotowienia ma jeszcze intensywniejszy charakter. Owo poddanie się i wyciągnięcie z tego zniewolenia wartości dla własnego podmiotu będzie teraz motywem przewodnim wielu tekstów Lieberta, na czele z najlepiej znanym szerokiej publiczności *Jeźdźcem*. W tym też tekście wyraźnie zostaje podkreślona kolejna zasada Liebertowego projektu – ów zabieg kształtujący zawsze dotyczy podmiotu równocześnie jako człowieka wierzącego i jako poety („Czyżby słowa utracić trzeba, / By jak duszę odzyskać słowa?”, s. 157). Żaden z tych elementów nigdy nie ustąpi drugiemu. Zamiast tego będzie się cały czas dążyło do zespolenia tych dwóch aspektów w jeden. Ta postawa swój finał, jak zobaczymy, znajdzie w *Gorzkich wiórach*.

W *Veni Sancte Spiritus*, po kilku latach przerwy, ta konstrukcja zostaje jeszcze raz bardzo wyraźnie powtórzona. Podporządkowanie się, poddanie się Bożej łasce, wcale nie oznacza odpodmiotowienia ani dla chrześcijanina, który ma być człowiekiem wolnym, ani dla poety szukającego natchnienia w darze Ducha Świętego. Za emblemat całej twórczości Lieberta ten wiersz przyjmuje Irena Sławińska, w klasycznym dla badań nad twórczością poety tekście z 1949 roku zatytułowanym *Groza słowa*<sup>15</sup> (tytuł artykułu jest cytatem z tego wiersza).

W tak zbudowanej opowieści rozstrzygnięcie ma charakter „epicki” albo może „heroiczny”, w tym sensie, że pokazuje twórczość Lieberta jako pewną zamkniętą, statyczną całość. Zatrzymujemy się w momencie tryumfu i spełnienia. Ostatni, największy gest i – kurtyna!

Wybieramy przykłady najpełniejszej realizacji założonego projektu i w związku z tym uznajemy go za wypełniony lub – w najlepszym przypadku – w ogóle nie rozważamy tej twórczości w kategoriach diachronicznych. Tymczasem nawet w *Veni Sancte Spiritus* zapisana jest inna możliwość. Nie ma tutaj konkluzji, nie ma śladów tryumfu ani innego ostatecznego rozwiązania – cały tekst zawiera się w dramatycznych prośbach i żądaniach, a więc nadal w przygotowaniach do realizacji projektu – w budowaniu go, w próbach. To określenie, zasadnicze dla twórczości Lieberta, świadczy o tym, że poeta nigdy nie wyszedł poza próby, od których (to jest od *Prób serdecznych*) rozpoczął. Taką konkluzję

<sup>15</sup> I. SŁAWIŃSKA: *Groza słowa. O poezji Jerzego Lieberta*. „Znak” 1949, nr 2. Jest to precyzyjna i bardzo dobra – wzorcowa do dziś, choć metodologicznie anachroniczna – analiza twórczości poety. Sławińska szczegółowo „punktuje” religijność wierszy Lieberta, wychodząc od tezy Jana Kotta, mówiącej o wyjątkowości tej twórczości na tle innej poezji religijnej, wymienia cechy, które będą pojawiać się w kolejnych opracowaniach twórczości poety.

przynoszą też *Gorzkie wióry*, które, choć są świadectwem, to jedynie – świadectwem porażki całego projektu.

### Część druga – *Gorzkie wióry*

Koncepcja-marzenie podmiotu tego utworu – możemy to stwierdzić teraz, po uważnym przyjrzeniu się wcześniejszej poezji Lieberta – polega na stworzeniu tekstu-kolebki, w którym, jak to w dziecięcej kolebce, rozwijać ma się życie. Utwór ma więc być przestrzenią, w której istnieje (umieszczone, uobecnione jest) życie. Tekst ma ożywiać tradycję (tekst jako forma należy do tradycji), w nim przydarzać się ma spotkanie człowieka z Bogiem i człowieka z człowiekiem („Chciałbym ludzi być najbliżej”, s. 192). Tymczasem praktyka poetycka przynosi zupełnie inne rozwiązanie:

Ciosał, ciosałbym kolebkę,  
Co to pieści, sama nuci,  
Dziątek z siebie nie wyrzuci,  
Wyhołubi ciałka krzepkie.

Cóż! – niech taką wygotuję,  
Ręką dotknę, zakołyszę –  
Przeraźliwą nutę słyszę,  
Pod palcami trumnę czuję...

s. 192

Zamiast ożywczych form, każdy kolejny tekst jest tylko miejscem na martwą tradycję. W *Języku modernizmu* Ryszarda Nycza znaleźć można punkt odniesienia do tej sytuacji w zestawieniu alegorii i symbolu. Zadaniem symbolu jest ożywiać, to jest stwarzać coś nowego poprzez język. Natomiast alegoria jest „w dziedzinie myśli tym, czym w dziedzinie rzeczy są ruiny”<sup>16</sup>, chociaż obie mają przecież podobną strukturę językową. Symbol jest celem projektu Lieberta<sup>17</sup> – jego wynikiem jest alegoria.

Poeta uznaje więc niewystarczalność swoich prób. Jeśli zaś żywy symbol miał być celem jego projektu, to jego brak staje się też brakiem

<sup>16</sup> R. Nycz: *Język modernizmu*. Wrocław 2002, s. 103.

<sup>17</sup> Przypomnieć trzeba na marginesie (tj. w przypisie), że Liebert był zaangażowanym czytelnikiem literatury symbolistycznej, głównie rosyjskiej – planował nawet tom tłumaczeń z Błoka, ostatecznie przełożył tylko kilka tekstów.

sensu utworów, którym miał on go nadawać. Poeta-cieśla, przyznając się do porażki, ale mając przed sobą swoje dzieło wykonane (mimo że nie takie, jak chciał), nie uznaje jednak, że jest to wytwór bezsensowny. „Nierozumne” nie jest przecież dzieło, ale sam autor, który próbuje – i nie potrafi. Patrząc szerzej na swoją pracę, zauważa, że układa się ona w jakąś całość, choć ta całość jest dla niego poznawczo niedostępna:

Nierozumny, strugam krzyże,  
Trudne jakieś składam dzieło,  
A sam nie wiem skąd się wzięło –  
[...]

s. 192

Widać tu radykalnie inną teorię poezji, wobec której określenie „projekt” jest już nieadekwatne. Zamiast spojrzenia w przyszłość, zamierzenia stworzenia czegoś, jest tu odniesienie do przeszłości, w której powstawały kolejne dzieła artysty. Utwór ma więc nie tylko charakter metapoetycki, ale także biograficzny, szczególnie w pierwszej części wiersza.

Należy tu odnotować: tekst zbudowany jest z dwóch części i zamykającej wszystko puenty, czy raczej pewnej deklaracji, która jest ostateczną decyzją podmiotu o kształcie własnej poezji. Część pierwsza (6 zwrotek) jest narracyjna – to autobiograficzne opowiadanie o cieśli, które, rzecz jasna, czytamy jako alegorię. Druga część (4 zwrotki) natomiast stanowi refleksyjny zwrot ku samemu sobie i swojej historii<sup>18</sup>.

## Cieśla

Alegoryczna postać cieśli w swojej wieloznaczności ciąży w stronę symbolu. Przede wszystkim mamy do czynienia z „boskim zajęciem” – z profesją świętego Józefa, a tym samym i jego podopiecznego – Jezusa. To znaczenie jest tym bardziej aktualne, że przecież Liebert projektował swoją twórczość w pewnym sensie jako (s)twórczość – spotkania, które projektuje na swoją poezję, w pewnym sensie powołują do życia nowe byty, wkraczają więc w dziedzinę spraw boskich.

<sup>18</sup> Znów na marginesie tylko warto zauważyć, że jest to konstrukcja nieco przypominająca klasyczny sonet, tym bardziej że (mniej więcej) zachowane zostają proporcje charakterystyczne dla sonetu włoskiego – przewaga tekstowa części opisowej nad refleksyjną.

Cieśla, jako wytwórca, należy też do zawodów-metafor poezji, oznacza pewne rzemieślnictwo sztuki, która przynosi konkretne, fachowe wytwory. Liebert bez wątpienia był takim „rzemieślnikiem poezji”. Jego teksty posiadają wyraźną konstrukcję – rytmikę, układ wersyfikacyjny i foniczny. Są dopracowane, czyli „wyszlifowane”. Tak jak w zajęciu cieśli, w przypadku tej poezji istotne są formy, czyli gotowe wzorce, w które wprowadza się treść. Taka była dotychczasowa poezja Lieberta – jego wiersze, także te oceniane jako najbardziej oryginalne, zawsze były mocno ugruntowane w konkretnych kulturowych wzorcach. Jak już wcześniej wspomniałem, w przełomowym dla jego twórczości okresie powstawania *Prób serdecznych* poeta znalazł odpowiednią formę wyrazu w modlitewnym gatunku litanii. Poetykę kolejnych tekstów, napisanych bezpośrednio po powstaniu *Litanii do Marii Panny*, podporządkowuje tej formie, której łagodna ozdobność opiera się na najprostrzych, najskromniejszych środkach poetyckich – na epitetach i porównaniach – a wszystko ujmując w bardzo krótkich, kilkusylabowych wersach. Częściowo zachowana też zostaje zasadnicza dla litanii struktura naprzemiennych inwokacji i wezwań. Przede wszystkim jednak z formy litanijnej, a dalej z *Prób serdecznych*, wywodzą się dwa elementy poezji Lieberta, które odtąd staną w jej centrum – „paradoks zatracenia” i wyraźna obecność adresata w tekście. Przyjrzyjmy się im, ponieważ oba są także niemymi bohaterami *Gorzkich wiórów*.

Litania należy do modlitw, które przez hipnotyczne powtarzanie wprowadzić mają modlącego się w stan podobny do transu, w którym człowiek jednocześnie zagłębia się w siebie i stara się swoje „ja” zatopić w czymś większym, w tym, co święte. Taki też wydaje się cel *Prób serdecznych*, w których poeta poddaje siebie obserwacji i analizie, a jednocześnie dąży do zatracenia swojej dotychczasowej, grzesznej i słabej podmiotowości. Pierwszy raz pojawia się wówczas paradoks odzyskania przez zatracenie, odpowiadający biblijnemu przesłaniu o plonie pszenicy, który musi obumrzeć, żeby dać plon<sup>19</sup>. Będzie on charakterystyczny dla tych tekstów Lieberta, których tematem będzie relacja z Bogiem, jak w dwuwierszu z *Jeźdźca*:

Czyżby słowa utracić trzeba,  
By jak duszę odzyskać słowa?

s. 157

---

<sup>19</sup> „Zaprawdę, zaprawdę, powiadam wam: Jeżeli ziarno pszenicy wpadłszy w ziemię nie obumrze, zostanie tylko samo, ale jeżeli obumrze, przynosi plon obfity. Ten, kto kocha swoje życie, traci je, a kto nienawidzi swego życia na tym świecie, zachowa je na życie wieczne”. (J 12, 24–25. Cytat za *Biblią Tysiąclecia*).

Przywołuję właśnie tę frazę, ponieważ w niej najwyraźniej widać, że dla Lieberta sprawy egzystencji i sprawy poezji szły jednym torem. Bycie poetą i bycie chrześcijaninem są dla niego niejako dwoma stronami tego, co chce rozumieć jako bycie człowiekiem. Jego celem jest znalezienie zgody między tymi dwoma stronami, choć bardzo mocno zakorzenione jest w nim przekonanie o słabości, wręcz nicości słowa poetyckiego wobec realnego działania, czyli świata codziennej aktywności, po którego stronie staje etyka chrześcijańska. Zadaniem, które staje przed omawianymi tekstami, jest nadanie słowu poetyckiemu takiej wartości, aby było ono pełnoprawnym uczestnikiem etycznego życia. Bardzo wyraźnie zostaje to sformułowane we fragmencie *Anioła pokoju*:

- Niebo w słowie czekać kazało.
- Lecz dla słowa rośnie pogarda.
- Ręce proszą o czyn dzisiejszy,
- Ręce od słowa silniejsze.
- Ręce z serca podjęły siłę
- I dla słowa pogardy nie miej:
- Słowa z serca i kłosa z ziemi
- Jednakowo Bogu są miłe.
- Więc kiedyż na świecie Bóg da mi
- Przymierze ręki ze słowem?
- Kiedy słowo dotkniesz rękami.

s. 163–164

Marzenie o „przymierzu ręki ze słowem” znajduje swój rozczarowujący finał właśnie w *Gorzkich wiórach*. Postać cieśli-poety mieści się w tym samym wyobrażeniu, ale wiemy przecież, że jest to bohater nieudolny, niespełniony i wyczerpany swoim zajęciem. Nadzieja na to, aby poezja mogła spełnić przypisaną jej rolę, okazuje się płonna. Podmiot tego tekstu nie odrzuca jednak ostatecznie tej perspektywy, a jedynie w zaskakujący sposób ją przemieszcza.

## Odpad

Ośrodkiem moich rozważań były dotąd wytwory poety-cieśli – kołyski, zmieniające się w trumny. Tymczasem właściwym tematem omawianego tekstu nie są wcale produkty sztuki ciesielskiej, ale produkt uboczny – tytułowe wióry. Dla rzemieślnika to odpad, który co prawda może być wykorzystany w innej dziedzinie (na przykład jako opał), ale dla samej sztuki nie powinien mieć dużego znaczenia. W tym przypad-

ku jest jednak zupełnie inaczej – wygląda na to, że to owe wióry mają w „ostatecznym rozrachunku” być wybawieniem dla artysty.

Opowiadający już na wstępie identyfikuje je ze słowami („Wióry gorzkie – słowa lecą”). Kojarzemy je wówczas z tą masą słów, które poeta ma w swoim zasobie leksykalnym, a które muszą przejść przez niego, wybrzmieć i zostać odrzucone, żeby wyłonił się produkt finalny. Od początku towarzyszy im, opisując je, przymiotnik „gorzkie”, co rozumieć można jako trudne do przełknięcia, niedające przyjemności. Łączymy więc je z trudem twórczym, a mając na uwadze intertekstualny charakter twórczości Lieberta, pamiętamy o możliwych skojarzeniach z *Gorzkiemi żałami*, pieśnią pasyjną, która przygotowuje chrześcijan do święta Zmartwychwstania, pokazując, jak droga smutku i wyrzeczenia jest równocześnie drogą zbawienia. Wagę tej asocjacji ujawnia dopiero zakończenie wiersza:

Nie wiem – ufam – kształty ciosam –  
 Wióry lecą, rosną, duszą,  
 Aż całego mnie przyprósza,  
 Aż się spiętrzą pod niebiosą.

Pod wiórami się ułożę,  
 Syty smutku, z jasną twarzą –  
 Niech mnie bronią przed potwarzą,  
 Wióry gorzkie, wióry boże.

s. 193

Na pewnym etapie trud staje się nie do zniesienia. Unoszące się w powietrzu i narastające stopy wiórów utrudniają pracę, wręcz uniemożliwiają życie, bo duszą i przysypują swojego twórcę. W tym momencie jednak następuje wyraźne przewartościowanie, które dobrze już znamy z wcześniejszej twórczości Lieberta. To, co dusi i przytłacza, przerasta znacznie samego wytwórcę, „piętrzy się pod niebiosą”, a więc tworzy oś dla możliwej komunikacji z transcendencją. „Wióry gorzkie”, które stają się nagle „wiórami bożymi”, łączą z niebem, a równocześnie „bronią przed potwarzą”, a więc stają się źródłem uzasadnienia, usprawiedliwienia dla twórczości, która w ludzkich kategoriach – jak postrzega to sam artysta – jest nieudana. To, co jest niepotrzebne, co jest tylko odpadem, co pojawia się jedynie przy okazji twórczości właściwej, co jest efektem nieudanej pracy, zostaje uznane za jedyną właściwą wartość, zupełnie jak w biblijnym *Psalmie 118*: „Kamień odrzucony przez budujących / stał się kamieniem węgielnym”<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Ps 118, 22. Cytat za *Biblią Tysiąclecia*.

Poruszamy się cały czas w granicach metafory. Czym jednak są owe wióry? Jeśli nie są to słowa wierszy – tymi są budowane trumny – to o jakie słowa właściwie chodzi? Nie mamy tu do czynienia z łatwo przekładalną alegorią. Nie chodzi przecież o te słowa, które w procesie twórczym zostały wykreślone (być może zachowały się w rękopisach), o rymy, które poeta uznał za nie dość dobre, albo o określenia, z których zrezygnował, bo nie pasowały mu z różnych powodów<sup>21</sup>. Sądzę raczej, że w metaforze wiórów chodzi o to, co dzieje się przy okazji tekstu, a co najczęściej w języku nowoczesnej humanistyki nazywamy doświadczeniem. Z tym pojęciem jest jednak pewien kłopot.

### Paradoksy doświadczenia

Liebert nigdy konstruktywnie nie posługiwał się pojęciem „doświadczenie” w odniesieniu do swojej twórczości. Znajdujemy za to ślady jego niechęci wobec tego terminu. W *Listach do Agnieszki* w pewnym momencie sprawozdaje z podwójnej lektury. Czyta jednocześnie *O naśladowaniu Chrystusa* Tomasza á Kempis i *Doświadczenia religijne* Williama Jamesa. Tę ostatnią pozycję podpowiedział mu Jarosław Iwaszkiewicz, dla którego była to jedna z najważniejszych lektur, kształtujących myślenie o religii<sup>22</sup>. Liebert jednak zupełnie odrzuca koncepcję tej rozprawy<sup>23</sup>, a więc przy tym i pojęcia doświadczenia jako znaku dla abstrakcyjnego zjawiska, które pozwala mówić o religii bez kontekstu jako o zjawisku psychicznym, niezależnym od zespołu konkretnych wierzeń czy konstrukcji teologicznych, dla którego status ontologiczny ma tylko niewielkie znaczenie. Ten sposób myślenia jest dla poety zupełnie obcy. Pamiętamy przecież, że jednym z najważniejszych elementów jego twórczości jest kontekst kulturowy, jego ożywanie i zgłębianie. Jak zauważa Martin Jay, badając historię koncepcji doświadczenia, w nowoczesności doświadczenie, a osobliwie doświadczenie religijne, zawsze było stawiane po drugiej stronie barykady wobec autorytetu i tradycji<sup>24</sup>. Tymczasem te dwa ostatnie są fundamentem tego, jak Liebert konstruuje swoją poezję.

<sup>21</sup> Takim określeniem – o które mi nie chodzi – byłby np. „gbur”, o którym w niniejszym tomie pisze Marcin Całbecki. Pojawiający się w korespondencji i w pierwszych wersjach utworów, znika zupełnie z publikowanych tekstów, najwyraźniej uznany za zbyt osobisty albo za niezrozumiały dla postronnego czytelnika.

<sup>22</sup> Por. J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień*. Warszawa 1975, s. 82.

<sup>23</sup> J. LIEBERT: *Listy do Agnieszki...*, s. 95, 108.

<sup>24</sup> M. JAY: *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*. Przeł. A. REJNIAK-MAJEWSKA. Kraków 2008, s. 123 i nast.

Dziwić więc może, że badacze twórczości Lieberta często uznają ten termin za operatywny (przypomnieć wystarczy pracę Anny M. Szczepan-Wojnarskiej, której podtytuł brzmi: *Doświadczenie transcendencji w życiu i twórczości Jerzego Lieberta*) i ja znów go przywołuję. Takie działanie ma najczęściej – podobnie jak stosowanie terminów typu „sacrum”, „transcendencja” – charakter gestu sekularyzacyjnego. Badacz, który wykonuje ten gest, chce mówić o twórczości zakorzenionej w religii, ale postanawia pozbawić ją kontekstu, uznając za bardziej wartościowe pojęcia „czyste”, szukając pewnej uniwersalności ponad tradycjami i doktrynami, niejako odrywając literaturę od historii i rzeczywistości, w której powstawała i od której jest silnie zależna<sup>25</sup>.

W tym kontekście „paradoksalna”<sup>26</sup> wartość twórczości Lieberta polega, moim zdaniem, na tym, że doskonale wypełnia ona warunki do opisu jej w kategoriach doświadczenia, nie rezygnując przy tym ani trochę z przywiązania do tradycji i z zobowiązań wobec doktryny. Można to śledzić i stopniowo rekonstruować na przestrzeni całej jego twórczości o charakterze religijnym. W *Gorzkich wiórach* zostaje to w końcu sformułowane, choć oczywiście formuła ta wymaga odszyfrowania.

W kilku ostatnich zwrotkach aż trzykrotnie (a wcześniej jeszcze raz) poeta powtarza frazę „nie wiem”. Z początku wydaje się ona po prostu wyrazem bezradności, wynikającej z niepojmowania źródeł własnej sytuacji. A może nawet mniej, może jest tylko oddechem, potrzebnym poecie do utrzymania rytmu, bo zauważmy, że podmiot tekstu używa tej frazy kolokwialnie, niezgodnie z jej typową gramatyczną konotacją („Nie wiem, mozem cieśla lichey”).

Stopniowo staje się to jednak działaniem metodycznym, podobnym w strukturze do kartezjańskiego wątpienia, które z podważenia scholastycznego poczucia pewności uczyniło najpotężniejszy oręż nowożytnej myśli krytycznej. Kartezjusz w *Rozprawie o metodzie wątpił* (w świat, w istnienie, w Boga itd.) po to, aby „oczyścić przedpole”, umożliwić sobie poprowadzenie rozważań zupełnie od nowa, bez żadnych zobowiązań

---

<sup>25</sup> Metodologicznie chodzi tu po prostu o uznanie kontekstu badacza za bardziej istotny niż kontekst macierzysty.

<sup>26</sup> Paradoks, o którym tu piszę, jest tylko pozorny, czy może raczej należałoby stwierdzić, że jest to „paradoks kulturowy”, a nie logiczny – dwa zjawiska, które łączą się w twórczości Lieberta, są wobec siebie sprzeczne tylko w tym sensie, że zwykło się przyjmować tę sprzeczność. Zjawiska religijne wchodzące w relacje z pojęciami charakterystycznymi dla paradygmatu nowoczesności, tak w dyskursie konserwatywnym, liberalnym jak i tym o proweniencji marksistowskiej, przyjęło się traktować z politycznym zacięciem, jako pewien punkt sporu ideologicznego. Liebert po prostu nie podejmuje tego sporu, wybiera raczej drogę podobną do tej, którą T.S. Eliot proponuje w słynnym esejju *Tradycja i nowoczesność*, ponieważ od początku szuka on miejsca na porozumienie między kulturą artystyczną a kulturą religijną.



intelektualnych i doktrynalnych uwarunkowań. To, że wątpił, pozwalało mu przyjąć za pewnik istnienie własnej świadomości – podmiotu wątpliwości, który musiał być podmiotem myślącym. To zaś stało się punktem wyjścia do budowy całego nowego systemu filozoficznego. Liebert, pisząc „nie wiem”, rezygnuje z wszelkiej pewności, otwiera się na możliwość autoanalizy. Odnosi się najpierw do swoich zdolności, ale od razu przechodzi na grunt psychologii – szuka odpowiedzi w potencjalnej traumie z czasów wojny (pierwszą wojnę światową przeżył jako dziecko, niewiele wiemy o nim z tego czasu) – i sięga coraz głębiej, odkrywając nawet możliwość ateistyczną (podobnie rozważał Kartezjusz), pełną rozpacz, dla której poezja ma być tylko zasłoną. Taki filozoficzny tryb zadawania pytań u Kartezjusza kończy się wnioskiem ontologicznym w formie ciągu: wątpię – myślę – jestem. Poeta nie pyta o byt, ale o sens i o wartość, których brakuje jego dziełu. Kolejne elementy wprowadzonego przezeń ciągu: „Nie wiem – ufam – kształty ciosam”, nie są więc – jak u Kartezjusza – motywowane logicznie – ale opierają się na akcie woli. Otwarcie w postaci braku jakiegokolwiek pewności, potok pytań, zostaje zatrzymany woluntarystycznym aktem wiary (zaufania). Cieśla-poeta nie zdradza nawet w co/komu ufa – ważny jest sam akt. To on okazuje się wystarczającą motywacją do pracy. Żadne projekty, żadne koncepcje poetyckie nie mają tu znaczenia, ponieważ to, co wytwarza sens, co buduje mu drogę do nieba („aż się spiętrzą pod niebiosą”), to nie dzieła, ale wióry, odpad – czyste, nic nie warte samo dla siebie świadectwo pracy. Liebert wyróżnia w tym miejscu samą pracę poetycką – nie kunszt, nie projekt, nawet nie tak często podkreślane przez badaczy doświadczenie transcendencji.

U schyłku więc, na samym końcu swej twórczości, poeta wyróżnia wartość samej pracy, wynikającą z zaufania w przyjęte przez niego zadanie. Chociaż wióry „piętrzą się pod niebiosą”, to trudno mówić tu o doświadczeniu religijnym, raczej o doświadczeniu jako takim, bezprzymiotnikowym, biernym wystawieniu się na prawdę, bez szczególnych planów albo nadziei, ale ze spokojem i pełnym zaufaniem.

Ryszard Knapiek

The last poems  
Jerzy Liebert's *Gorzkie wióry*

Summary

The article begins with an optimistic thesis which stands that the Jerzy Liebert's poetry is a proper material for a coherent literary history narration. It changes over the

time, it has evident periods and its turning points are likely to recognise and describe. The only issue that stays underspecified is the end. In addition to the series of poems which concern on a tuberculosis and approaching death of the poet, there are three more texts which can be read as „the last poems”. These are: *Lisy* [Foxes], *Veni Sancte Spiritus* and *Gorzkie wióry* [Bitter woodchips]. These texts are put under an interpretation in the article. The interpretation frequently turns back to earlier Liebert’s poems, and so it draws an overview of the whole Liebert’s work.

*Lisy* evoke the most important oppositions, which constitute earlier Liebert’s poems. Instead of remaining on the level of a simple dualism, it turns to the unsettled and hurtful synthesis of the corporeal and the spiritual.

*Veni Sancte Spiritus* is a different ending, or rather “the capstone” of the Liebert’s work, concerned on its religious and experiential aspects. It returns to metaphysical attempts, which were undertaken in poems written between 1925 and 1927. Starting from that, author reconstructs a project of a poetry which make “a sphere of between” for a man meeting with the God or another man.

The closing of Liebert’s work presented in *Gorzkie wióry* has a distinctive role in the interpretation. The poem tells a story of a disappointment, which come from a fail of the poetical project. In the finishing point of his work, Liebert understands that any attempts of projecting poetry or relationship (with God or another man) are sentenced for a failure. It doesn’t mean negation of the whole work, only the idea of project. Meanwhile more important become that, what happens regardless of the will or the purpose of the attends. To explain that, author of the article ask about the role of “the waste” – the woodchips – and a category of an experience in Liebert’s work.

Ryszard Knapiek

### Die letzten Gedichte *Gorzkie wióry* von Jerzy Liebert

#### Zusammenfassung

Den Ausgangspunkt des Artikels bildet die optimistische These, laut der die Poesie von Jerzy Liebert ein gutes Material für die Schaffung einer kohärenten geschichtlich-literarischen Erzählung ist. Sie ändert sich mit der Zeit, hat klare Phasen und ihre Wendungen lassen sich dokumentieren und beschreiben. Die einzige Frage, die vage bleibt, ist der Schluss. Neben dem Gedichtzyklus, der mit der Tuberkulose thematisch verbunden ist und die Atmosphäre des bevorstehenden Todes schafft, lassen sich drei Werke auf drei verschiedene Art und Weise als „die letzten Gedichte“ interpretieren. Gemeint sind: *Lisy* [Füchse], *Veni Sancte Spiritus* und *Gorzkie wióry* [Bittere Späne]. Im vorliegenden Artikel werden gerade diese Texte interpretiert. Dabei greift der Autor mehrmals auf die früheren Gedichte zurück und zeichnet so ein Bild der gesamten Poesie von Liebert.

*Füchse* erinnern an die wichtigsten Oppositionen, die das frühere Schaffen des Dichters bildeten. Anstatt bei dem Dualismus, der vorher dominierte, zu bleiben, streben sie jedoch jetzt eine schwierige und schmerzhaft Synthese von dessen an, was körperlich und geistig ist.

*Veni Sancte Spiritus* ist ein anderer krönender Abschluss des Schaffens von Liebert unter seinem besonders wichtigen, religiösen und erfahrungsbezogenen Aspekt. Dieser

Text greift noch einmal auf die metaphysischen Versuche zurück, die für die in den Jahren 1925–1927 entstandenen Texte charakteristisch sind. Dadurch rekonstruiert der Autor des Artikels ein poetisches Projekt, dessen Ziel ein solches Schaffen ist, in dessen Rahmen es zu einem authentischen Treffen kommt – eines Menschen mit dem Gott und eines Menschen mit einem anderen Menschen.

Der ins Gedicht *Gorzkie wióry* eingeschriebene Schluss nimmt in dieser Interpretation einen besonderen Platz ein. Das Gedicht erzählt von der Enttäuschung, die sich aus dem Scheitern dieses Projekts ergibt. Der Dichter krönt sein Schaffen mit der Überzeugung, dass alle Versuche, die Poesie und Beziehungen zu „gestalten“, zum Scheitern verurteilt sind. Dies bedeutet jedoch nicht, dass das gesamte Schaffen durchkreuzt ist – mit dem Fall der Idee des Projektes wird das, was „nebenbei“ im Falle der Versuche passiert, wichtiger, und dies erfolgt unabhängig von dem Willen oder dem festgelegten Zweck. Um dies zu verdeutlichen, fragt der Autor des Artikels in erster Linie nach der Rolle des „Abfalls“, d.h. der Titelspäne, und nach dem Ort der Kategorie der Erfahrung im Schaffen von Liebert.