WIELOGŁOS
Pismo Wydziału Polonistyki UJ
3(13)2012, s. 211–227
doi: 10.4467/2084395XWI.12.019.0874

Wojciech Kruszewski

Katolicki Uniwersytet Lubelski

Inna Kamieńska
Od *Białego rękopisu* do wiersza ostatniego

Abstract

Different Kamieńska. From *A White Manuscript* to Kamieńska's last poem

The article discusses the origins of one of the most renown poetic volumes by Anna Kamieńska, *A White Manuscript*. Today, the history of this book can be reconstructed only partially, on the basis of two poetic notebooks from 1968–1970. Reading *A White Manuscript* in the context of those two manuscripts makes it possible to see the metamorphoses of particular poems (e.g. blurring of the tropes leading to cycles appearing inside the volume); it also allows us to discover that at the end of the 1960s there appeared in Kamieńska's verses motifs that became important in her later poetry. It was while the poet was working on *A White Manuscript* that her fully original vision of corporeality emerged, together with a poetic image which received its definitive shape in Kamieńska's last poem.

Słowa kluczowe: Anna Kamieńska, *Biały rękopis*, cielesność, wiersz ostatni, geneza poetycka
Keywords: Anna Kamieńska, *A White Manuscript*, corporeality, the last poem, poetic genesis

Od ponad czterdziestu lat *Biały rękopis*, funeralna *Pieśń nad pieśniami*, paraliżuje kolejnych czytelników intensywnością rozpaczy wyrażonej w nim przez Annę Kamieńską po stracie ukochanego męża. Piękna, poruszająca książka poetycka, płacząca dziesiątki lat po wydarzeniu, które to łkanie wywołało. Jeśli nie takiemu dziełu, to czemu warto poświęcić uwagę? Dlatego na temat *Białego rękopisu* chciałem napisać już dawno. Gdzie tkwi sekret lirycznej skuteczności tego tomu? Odpowiedzi na to pytanie szukałem w rozkurzu ma-

teriałów warsztatowych, które wyszły spod ręki autorki. Wierzyłem, że tam właśnie znajdę klucz do rozświetlenia tej tajemnicy. Chcąc napisać o *Białym rękopisie*, podjąłem studia nad jego genezą.

Śladów procesu twórczego szukałem w archiwum Muzeum Lubelskiego, w Oddziale Literackim tej placówki, gdzie zostało zdeponowane archiwum poetki. Moje kwerendy były jednak bezowocne. Oprócz listów skierowanych do Kamieńskiej, korespondencji poświadczającej recepcję *Rękopisu*, Muzeum Lubelskie nie dysponuje żadnymi dokumentami pozwalającymi zrekonstruować historię książki wydanej w 1970 roku[1]. Dopiero stosunkowo niedawno dokonał się znaczący przełom w moich poszukiwaniach. Syn poetki Paweł Śpiewak przekazał w roku 2012 do badań pracownikom Katedry Tekstologii i Edytorstwa KUL zespół dokumentów, w którym znalazły się dwa notatniki poetyckie, będące świadectwami prac twórczych Kamieńskiej w okresie od 26 lipca 1968 do 21 marca 1969 oraz od 12 lipca 1969 do 29 czerwca 1970 roku, a więc w czasie bezpośrednio poprzedzającym publikację *Białego rękopisu*[2]. Dalej brakuje jednak zapisów z około stu dni roku 1969. Nie mamy również notatnika sprzed 26 lipca 1968 roku, a można przypuszczać, że część wierszy z interesującego mnie zbiorku narodziła się właśnie wtedy.

Na czterdzieści dziewięć wierszy opublikowanych w tomie tylko siedemnaście ma swoje bruliony (albo chociaż krótkie zapisy związane z ich powstaniem) w tych dwóch notatnikach, trzeba więc założyć, że dokumentacja

---

[1] Część tych listów cytowała Zofia Zarębianka w swojej książce: *Zakorzenienia Anny Kamieńskiej*, Kraków 1997.

[2] Notatnik z okresu 26 lipca 1968 – 21 marca 1969 (dalej: NP'68–69). Nośnik: kołonotatnik szkolny 70-kartkowy; okładka k. 1 r.: kolorowa reprodukcja autoportretu Vincenta van Gogha, k. 2 v.: czarno-białe reprodukcje 6 autoportretów van Gogha, zdjęcie palety oraz biogram malarza; zeszyt z nadrukowanym na okładkach tytulikiem *„gros plan" / dans l'art*; format 17·21,8 cm. Karty w kratkę, zapisane przeważnie na stronach recto, nienumerowane. Narzędzia pisarskie: czarny i niebieski długopis, różne odcienie, jeden krótki zapis ołówkiem. Incipit na k. 1 r.: *26.VII.68. / Niezliczone ma ręce Ra bóg słońca*. Zapis od k. 1 r. do k. 64 r. Vacat: k. 64 v. – k. 70 v. Cechy szczególne: między kartą 38 i 39 niewielka kartka (nadruk Orbisu) z notatką ołówkiem i czarnym piórem, zaczynającą się słowami: *„Czas" 23 grudnia 1938* (zapisana recto). Notatnik z okresu 12 lipca 1969 – 29 czerwca 1970 (dalej: NP'69–70). Nośnik: kołonotatnik szkolny 90-kartkowy, okładka tekturowa, wypłowiała, niebieska. Na k. 1 r. okładki naklejona kolorowa reprodukcja obrazu z głową kobiety; format 17·21,8 cm. Karty czyste, bez nadruków, bez foliacji, zapisane przeważnie na stronach recto i verso (zapisy na stronach verso pojawiają się coraz częściej, im więcej nośnika zapisała autorka, aż w końcu regularnie pisze już na obu stronach). Narzędzia pisarskie: niebieski długopis, różne odcienie. Incipit na k. 3 r.: *Obory 12.VII.1969 / Pok. 12 / * / Zmurszałe schody pamięci*. Zapis od k. 3 r. do k. 70 v. Vacat: k. 1 r. – k. 2 v. Cechy szczególne: między kartą 29 a 30 trzy luźne, niewielkie kartki; dwie to blankiety receptowe, na których znajdują się rysunki: 1) postać starca żebraka widziana z przodu i z boku (dwa rysunki), wykonana czarnym flamastrem, sygnowana na dole inicjałami *J.Ś*, wpisana data 24 czerwca 1970 (rok niepewny); 2) postać brodatego starca siedzącego na ziemi z podciągniętymi kolanami, wpatrzonego w owada między stopami, wykonana niebieskim długopisem; trzecia to niewielka kartka z zapisem (być może wiersza) ręką Kamieńskiej, niebieskim długopisem, incipit: **** / Siedzisz w pustym swoim krześle*. Między k. 76 a 77 kartka z listem (pismo dziecięce, z tekstu notatnika wynika, że może to być list, który napisał, będąc dzieckiem, do Anny Kamieńskiej jej syn Jan). Od k. 59 do k. 64 na środku strony widoczna plama po zalaniu, pismo rozmyte.

jest niekompletna[3]. Ciągle brakuje świadectw rękopiśmiennych potrzebnych w przeprowadzeniu badań nad genezą większości liryków z tomu. Nie udało mi się dotrzeć ani do podstawy przesłanej przez poetkę do wydawnictwa, ani do kopii wysłanych autorce do korekty. Stan wielu utworów wydrukowanych w *Białym rękopisie*, jeśli porównać je z wersjami brulionowymi, zapisanymi w notatnikach, wskazuje, że dzieła te poddawane były obróbce redakcyjnej. Nie znamy jednak żadnych świadectw dokumentujących etap wydawniczy genezy. Opisanie kompletnej historii *Białego rękopisu* trzeba więc odłożyć na później, choćby w celu sprawdzenia nieprzeszukanych (bo nieznanych) jeszcze archiwów.

To, czym dysponujemy dzisiaj, pozwala ukazać procedury organizujące pisanie Kamieńskiej pod koniec lat sześćdziesiątych. Wiedza o nich jest warunkiem koniecznym zaplanowanego przeze mnie i przeprowadzonego dalej postępowania badawczego. Prezentację tych procedur chciałbym zacząć od najbardziej ogólnej, takiej, która dotyczy przede wszystkim żywiołu pisarskiego.

Najważniejszą regułę charakteryzującą pisanie Kamieńskiej, regułę, która dotyczy nawet nie tyle powstawania poszczególnych utworów, ile stylu pracy poetyckiej tej autorki, nazywam na swoje potrzeby p a m i ę c i ą t w ó r c z ą. Zasada twórczej pamięci dotyczy takiego postępowania, gdy poetka wraca do swych wcześniejszych prac, ale wraca z nastawieniem krytycznym, rozwijając, przetwarzając wcześniejsze ujęcia literackie, czasami w kierunku przeciwstawnym do pierwotnego[4]. Nie jest to zapewne właściwość wyłącznie

---

[3] Te siedemnaście utworów to: [Jesteś mi ciepły młody] – brulion z 30 lipca 1968, [Anno Janie] – brulion z 30 lipca 1968, [Ksiądz Jan Twardowski przycupnął na krzesełku] – brulion z 30 lipca 1968, [Sylabizuję ciało twoje na księdze ziemi i nieba] – brulion z 6 lutego 1968, [Na stole sekcyjnym na krzyżu] – dwa bruliony: z 5 i 6 lutego 1969, [Ci co nie będą opłakani] – brulion z 6 lutego 1969, [Nic tu nie pogrzebano] – brulion zapisany między 21 marca a 12 kwietnia 1969, [Czemu teraz dopiero] – brulion z 12 kwietnia 1969, [Czemu milczysz mój cieniu] – brulion z 13 lipca 1969, [Tak mi na zawsze drogi] – brulion z 14 lipca 1969, [Z nim tylko milczeć] – brulion z 14 lipca 1969, [Przyleciał wiatrem] – brulion z 14 lipca 1969, [Naucz mnie być umarłą czyli nie kochaną] – brulion z 14 lub 15 lipca 1969, [Ślady lipcem zamiotło] – brulion z 14 lub 15 lipca 1969, [Zamurowany we śnie] – dwa bruliony: z 16 i 17 lipca 1969, [Godność gruszy z jej miazgi wystrugano świątki] – brulion z 8 grudnia 1968. Dwa fragmenty wiersza [Poemat przypomina górę] zapisała Kamieńska w notatniku poetyckim między 18 a 21 stycznia 1969. W powyższym wykazie uwzględniłem tylko najważniejsze, najdłuższe próby poetyckie odnoszące się do historii wierszy. Pojedyncze drobiny liryczne, frazy poetyckie, które można odnaleźć w tych utworach, pozostawiłem poza tym rejestrem.

[4] W rozprawie *Rękopisy i formy* za wskaźnik takiej trwałej dyspozycji twórczej Anny Kamieńskiej uznałem sam fakt gromadzenia przez nią notatek z próbami poetyckimi, nawet tymi najwcześniejszymi. Ostatnie badania przeprowadzone na tych materiałach przez Annę Mazurek (*„Usiłowałam uciekać od ciebie, poezjo – na nic się to zdało". Juwenilia Anny Kamieńskiej*, „Studia i Materiały Lubelskie" 2012, t. 16, s. 7–32) przekonują, że w najstarszych nawet zapiskach poetki można odnaleźć ślady jej późniejszej pracy, skutkującej kolejnymi tekstami poetyckimi. W okresie dojrzałej twórczości sięgała ona do swoich młodzieńczych, nawet dziecięcych prób lirycznych, brała z nich pojedyncze frazy, metafory, obrazy i przetwarzała je, włączając do swoich nowych utworów poetyckich.

pisarstwa autorki *Herodów*, jednak w jej przypadku narzuca się w badaniu wyjątkowo silnie.

Jak wygląda realizacja tej reguły w okresie, kiedy powstawała interesująca nas książka? Prawie dwa lata po śmierci Jana Śpiewaka, 7 listopada 1969 roku poetka zapisuje w swoim notatniku frazę: „Aby choć jeden mit nie był odwołany”[5]. Jest to zdanie wyraźnie polemiczne wobec wiersza *Odwołanie mitu*, który ukazał się w roku 1967 w zbiorku wierszy pod tym właśnie tytułem; była to ostatnia książka poetycka, którą Kamieńska wydała przed *Białym rękopisem*. Inny przykład takiego polemicznego ujęcia dotyczy już nie pojedynczego utworu, ale całej ich kolekcji. W *Odwołaniu mitu* wydrukowała autorka trzy utwory miłosne: *Erotyk pamięci*, *Erotyk litości* oraz *Erotyk tragiczny*. Pasmo erotyczne można więc uznać za jedną z dominant jej twórczości z tego okresu. Jednak w brulionie prowadzonym po śmierci męża zanotowała zdumiewającą uwagę:

> Nie napisałam dobrych erotyków
> W o g ó l e n i e n a p i s a ł a m w i e r s z y o m i ł o ś c i
> [...]
> Miłość tak zupełna,
> że przemilczana zupełnie[6].

Ta diagnoza musiała być dla niej ważna. Wcześniej, 12 kwietnia 1969 roku, pisze wiersz zaczynający się słowami:

> Czemu teraz dopiero
> w gardle pieśń miłosna chrypi czemu (BR 40).

Powyższe przykłady pokazują, jak radykalnie potrafiła Kamieńska zakwestionować swoje poprzednie stanowisko poetyckie, jak szybko dokonywała zdecydowanych korekt, jak bezcelowa może się okazać próba powiedzenia czegoś o jej twórczości, jeśli poprzestać na lekturze jej książek. *Semper alia*, zawsze inna – na pierwszy rzut oka wydaje się, że trudno uznać to za jej motto twórcze. Nie chodzi tu jednak o epatowanie czytelników amorficzną, rozplenioną w różne strony kompozycją jej dzieła poetyckiego. Mówię o metodzie twórczej, której celem było uchwycenie prawdy, nie wierność poprzednim założeniom. Inność jako nieustanne przemienianie tego, co osiągnięte, inność spowodowana organizującym twórczość Kamieńskiej pragnieniem dotknięcia tego, co prawdziwe, istotne. Pod powierzchnią zmienności, inności skrywa się to, co niezmienne i istotne. Być może zaakcentowanie tej kategorii pozwo-

---

[5] NP’69–70, k. 26 r.

[6] NP’68–69, k. 17 r., zapis ok. 6 grudnia 1968 r. Podkreślenie moje – W.K. W transkrypcji skreślenia sygnalizowałem nawiasem < >, a dopiski nawiasem > < . Ze względu na skomplikowaną architekturę wielu zapisów brulionowych musiałem wprowadzić przy przepisywaniu znaczne uproszczenia. Skrótem BR oznaczałem edycję: A. Kamieńska, *Biały rękopis*, Warszawa 1970; skrótem H: A. Kamieńska, *Herody*, Warszawa 1972. Liczba wpisana po skrócie wskazuje stronę, z której pochodzi cytat.

li ożywić obraz poetki, który wyłania się z dotychczasowych opracowań jej twórczości. Mam nadzieję, że w jakiejś części pomoże to ujrzeć Kamieńską jako poetkę inną, nieprzewidywalną i nienudną.

Na podstawie materiału, którym dysponowałem, można stwierdzić, że Kamieńska nie tylko odnosiła się do swoich wcześniejszych prac, ale tworzyła w badanych przeze mnie zeszytach próby poetyckie, do których wracała później. Notatnik z lat 1968–1969 zaczyna się krótką prozą, której początek brzmi: „Rozumiem niedoceniony *Tren I* Kochanowskiego z odwołaniem się do Heraklita i Simonidesa"[7]. Zapis ten został przez poetkę zrealizowany twórczo w kolejnym projekcie, już po wydaniu *Białego rękopisu*, w wydanym w roku 1972 tomie poetyckim *Herody*. Pierwszy wiersz z tej książki, *Bezradność*, zaczyna się mottem: „Wszytki płacze wszytki łzy Heraklitowe / I lamenty i skargi Simonidowe" (*Bezradność*, H 5).

Notatniki z archiwum Pawła Śpiewaka należy traktować jako dokumenty przydatne w rekonstrukcji czterech aspektów genezy. W jednym nośniku odnajdujemy zarówno (1) ślady podejmowania przez Kamieńską zamysłów artystycznych zrodzonych przy okazji pracy nad poprzednimi projektami literackimi, np. nad *Odwołaniem mitu*, (2) tropy, które prowadzą do wierszy publikowanych w książkach po *Białym rękopisie*, np. w *Herodach*, (3) zapisy związane z genezą *Białego rękopisu* oraz (4) zapisy, których Kamieńska nigdy już nie podjęła, które pozostawiła w tych zeszytach jako martwe odgałęzienia procesu twórczego. Z perspektywy krytyki genezy jeden nośnik okazuje się źródłem dla czterech nurtów ożywiających pisarstwo autorki *Herodów* w jednym okresie. Wyraźnie widać więc, dzięki temu, że obraz Kamieńskiej, który rekonstruujemy z lektury jej książek poetyckich[8], będzie na pewno inny niż jej wizerunek, który stworzymy na kanwie studiów nad jej zapiskami twórczymi.

Kończąc część wstępną tego studium, chciałbym jeszcze raz mocno podkreślić pewne aspekty związane z moimi badaniami. W analizowanych notatnikach ujawniają się następujące problemy:

– splątane tropy genezy; nie wolno sądzić, że w notatnikach 1968–1970 mamy laboratoryjnie czystą sytuację, dokumentację jakiegoś korpusu tekstów poetyckich ostro oddzieloną od historii wierszy z poprzednich etapów pisarstwa Kamieńskiej; historia danego tekstu anektuje czasami rozległy czas, można i należy ją rekonstruować z kilku, niekiedy bardzo odległych od siebie źródeł;

– rozległość genezy; wiele zapisów rzuciła Kamieńska do tych notatników w postaci zalążkowej, a na ich realizację owocującą dziełem, postacią dojrzałą, trzeba czekać dłużej; jedną z postaci tej sytuacji jest historia „odwołanego mitu"; fakt wydania tomu pod takim tytułem, fakt opublikowania wiersza, dla którego motyw ów okazuje się fundamentalny, nie zamyka prac nad nim; kon-

[7] NP'68–69, k. 1 r.

[8] Dzisiaj dysponujemy wyłącznie popularnymi edycjami tej twórczości, a większość książek z wierszami Kamieńskiej dostępnych w bibliotekach została wydana jeszcze za życia poetki.

cept ten okazuje się ważny, nośny w takim stopniu, że Kamieńska zmaga się z nim w kolejnym etapie swojej twórczości.

– Notatniki umożliwiają zrekonstruowanie swego rodzaju kontinuum twórczego, które może być czytane tak, jak czytamy opublikowane dzieła Kamieńskiej; lektura taka będzie zorganizowana podobnie jak lektura dzieła: będziemy tu szukać punktów kulminacyjnych, puent...

Z takich założeń powinien się wyłonić obraz innej Kamieńskiej. Nie innej – niepodobnej; innej – zmiennej, przyjmującej różne rozwiązania, ale zawsze na fundamencie jakiejś prawdy (rozpoznawanej na miarę swoich sił). Prowadzi to niekiedy poetkę do zaprzeczania samej sobie. Kamieńska niejednokrotnie podejmuje to, co wcześniej odrzuciła, ukrywa to, nad czym uparcie się trudzi. Wreszcie – to pisarka, która w ostatnim poetyckim akcie potrafi najgłębiej zakwestionować to, o co jest podejrzewana.

Próbę interpretacji zacznijmy od kręgu problemowego związanego z powstaniem *Białego rękopisu*. Nie będzie mnie interesowała na razie geneza jednego, szczególnego wiersza, lecz narodziny czegoś, co uznaję za fundamentalną koncepcję tego tomu. Podane przeze mnie powyżej przykłady, jeśli czytać je w kontekście całego *Białego rękopisu*, umożliwiają uchwycenie czegoś więcej niż procedury twórczej. Odsłaniają one istotną koncepcję twórczą, która stała się zrębem tego zbiorku. *Biały rękopis* stanowi szczególny znak (odczytywany w izolacji od głównych linii rozwojowych pisarstwa Kamieńskiej, jako dzieło samo w sobie), znak sprzeciwu Kamieńskiej wobec tego, co napisała dotychczas. Jeśli *Odwołanie mitu* było tomem burzącym mit, *Biały rękopis* ma pełnić funkcję mitotwórczą. Kamieńska skrajnie negatywnie ocenia swoje dotychczasowe wiersze miłosne, w związku z czym *Biały rękopis* ma zaowocować nowymi, udanymi erotykami. Tak oto w łonie pamięci twórczej rodzą się dwie szczegółowe zasady: mitotwórcza i erotyczna (ta druga z kolei przemieni się w zasadę dotyczącą ujęć cielesności).

Oddziaływanie zasady mitotwórczej przejawia się w *Białym rękopisie* w kodowaniu sytuacji egzystencjalnej za pomocą motywów znanych z wielkich europejskich mitów. Zeszyt z notatkami poetyckimi z lat 1968–1969 zaczyna się dwoma zapisami rozdzielonymi gwiazdką. Pierwszy z nich ma postać wierszowaną:

> Niezliczone ma ręce Ra bóg słońca
> A jednak wypuścił go
> ze swoich objęć[9].

Notatka ta stała się (po istotnej transformacji) częścią wiersza [Ksiądz Jan Twardowski przycupnął na krzesełku]:

> O Boże Istar Światowidzie Ra
> macie razem miliony rąk
> a trzeba mu podać jedną (BR 35).

[9] NP'68–69, k. 1 r.

Istar, Światowid i Ra zostają postawieni na równi z Bogiem, są bowiem bohaterami narracji, w których opatrznościowe bóstwa wypuszczają ze swoich rąk człowieka oddanego ich opiece. Ich równa ranga przekonuje, że dla poetki są to tylko motywy mityczne, podporządkowane ekspresji jej doświadczenia. Świadkiem ich niemocy w misterium śmierci jest kapłan, bezradnie siedzący obok umierającego. Jego milcząca obecność wzmacnia przekonanie, że śmierć jest dziełem dokonującym się w ostatecznym osamotnieniu, aktem kierującym człowieka w stronę nicości – braku, nie boskiej, niewysłowionej pełni. Na pewno nie mamy tutaj do czynienia z wypowiedzią natury religijnej.

Nie tylko bóstwa są w *Białym rękopisie* reprezentantami sfery mitycznej. Warto wspomnieć choćby mit o Orfeuszu i Eurydyce, który przez poetkę jest odczytywany na opak. W wierszu [Jesteś mi ciepły młody] poetka pyta: „kto tu pozamieniał role" (BR 33), przywołując postać „Orfeusza kabotyna". Ta aluzja kieruje z kolei wiersz w stronę idei poety, którego twórczość poddana zostaje próbie rozpaczy; sytuacja znana z lat 1957–1958, gdy Kamieńska mierzyła się w swojej poezji z odejściem matki.

Najważniejsza kreacja mitotwórcza związana jest jednak z postacią Jezusa, z jego Pasją, która odczytana zostaje przez poetkę nie jako wydarzenie, ale właśnie jako mit, uniwersalna opowieść, wystarczająco nośna, aby posłużyć jako język doświadczeniu straty męża. Warto przyjrzeć się przekształceniom, którym poddała poetka opowieść pasyjną.

Pierwszy brulion interesującego mnie wiersza zapisała Kamieńska pod datą 5 lutego 1969 roku:

<Leżałeś n>N<a stole sekcyjnym jak na stosie
Ciało nagie <błękitne>od krańca po kraniec świata< rozkrzyżowane
Dłoń prawa >podwinięta< przygnieciona biodrem
Jeszcze ukochany <jeszcze> upragniony
<Jeszcze patrzący niebieskim błękitnym szkliwem śmierci>
<Dotknęłam włosów żywych>
>A już<I patrzę> jak płonie na stosie powietrza
<Wniebowstępuje w>
<Wstępuje w niebo>
<Zimnym płomieniem>
<Teraz – by dotknąć>
Od rozdartego brzucha po włos żywy.
Teraz by dotknąć
<muszę trzeba muszę trzeba> dotknąć nieba
<Już>
Teraz by objąć
zmieścić w ramionach powietrze[10].

W powyższej próbie wiersza warto zwrócić uwagę m.in. na motyw błękitu. Błękitne jest ciało zmarłego i jego spojrzenie. Kolor niebieski nie pojawia się

[10] NP'68–69, k. 47r.

jednak w notatniku po raz pierwszy właśnie w tym brulionie. Pierwszy raz zapisuje go Kamieńska w związku z obrazem ciała zmarłego męża, ciała, które jej się przyśniło[11]. Wers skreślony w przedstawionej powyżej notatce: „Zimnym płomieniem", również wskazuje na kolor błękitny (im niższa temperatura, tym barwa płomienia przesuwa się bliżej niebieskiej). Ciało zmarłego jest ciałem błękitnym, bo ciałem przebóstwionym, przesuniętym w sferę niebieską (na to przecież wskazują słowa o wniebowstąpieniu). Najistotniejsze wydaje się jednak nie to, że zmarły trafia do nieba, ale że jego ciało płonie. Błękitnym światłem, błękitnym płomieniem, a więc wolno, można powiedzieć: dogasa, dogorywa[12].

Podmiot tej wypowiedzi mówi o ciele zmarłego jako o czymś, co dalej stanowi przedmiot miłosnego pragnienia. Właśnie ciało, a nie on sam, jest tutaj ukochane. Nie jest to żaden lapsus ani izolowany kaprys wyobraźni poetki. Kolejne prace Kamieńskiej przekonują, że mamy tu do czynienia z istotną kategorią w poetyckim dziele autorki *Białego rękopisu*.

Z Pasją Jezusową, z jej przedstawieniami łączą ten zapis jedynie trzy słowa: „Ciało nagie [...] rozkrzyżowane". Trzeba przyznać, że jest to słaba konotacja, a słowa te można rozumieć poza kontekstem pasyjnym, w sposób potoczny. Jeśli jednak wziąć pod uwagę, jak poetka przetworzyła ten pierwszy zapis, sytuacja zaczyna wyglądać inaczej, motywy pasyjne zaczynają być oczywiste. Następnego dnia Kamieńska radykalnie zmienia swój pierwotny zamysł, rezygnuje z motywu wniebowstąpienia i kieruje swoją uwagę na Pasję. W ten sposób stół sekcyjny staje się krzyżem:

1. Ukrzyżowanie

Na stole sekcyjnym <jak> na <stosie>krzyżu<
Ciało nagie od krańca po kraniec <świata>rozpięte<
<rozkrzyżo rozpięte>
dłoń prawa przygnieciona biodrem
>Oczy patrzące <łzą zakrzepłą> białkiem łzy zakrzepłej<
Tak ukochany i tak upragniony

[11] „Śniło mi się, że byliśmy razem w wielkiej staroświeckiej komnacie – sypialni. Ja czytałam siedząc przy stole. Po drugiej stronie stołu na szerokim łóżku półleżał Janek prawie nagi, także czytając, w swojej ulubionej pozie. Skończyłam czytać i spojrzałam na niego. Przez okno umieszczone na wprost padał na jego czoło blask wschodzącego słońca. Odpinałam na sobie jakiś biały fartuch i biegłam aby go ucałować // – Witam cię w porannym słońcu! – zawołałam tak jak się nie mówi w życiu. I nie zdążyłam wtulić się w niego, bo się obudziłam. // X. Tward. mówi, że umarli śnią się zawsze nad ranem, tuż przed przebudzeniem. Są w ten sposób może jakby pół-rzeczywiści. Ważne też jest, jak wyglądają. Jakie jest ciało. // – Fosforyzujące błękitnie. // – To dobrze – to bardzo dobrze – mówi X. Twardowski" (NP'68–69, k. 33 r. i 34 r.).

[12] Rozumienie błękitnej barwy płomienia jako koloru sygnalizującego powolne, spokojne płonięcie potwierdzają dwa bruliony wierszy z początku maja roku 1970: „Ciała spalone na stosie / ciała płonące na stosie samotności / nieludzko płonące" (NP'69–70, k. 44 r.); „Jesteśmy ciałem i pragnieniem ciała <i>z< w o l n a płonącym na stosie samotności" (NP'69–70, k. 47 r.; podkreślenie moje – W.K.).

A już <jak> płon<ie>ący< na <stosie powietrza krzyżu żałobnym niebytu niebycia>odejścia<
od rozdartego brzucha po włos <żywy>tkliwy<
Teraz by objąć
zmieścić w objęciach powietrze
Teraz by dotknąć
dotknąć nieba

6.II.69.[13]

Tym, co zwraca szczególną uwagę w przedstawionym powyżej brulionie wiersza, jest cyfra 1 poprzedzająca tytuł. W NP'68-69 zaczyna Kamieńska w ten sposób 6 lutego 1969 roku coś, co można nazwać tryptykiem pasyjnym. Jego pierwsze ogniwo zaprezentowałem powyżej. Ogniwo drugie poprzedziła nagłówkiem „<Lamentacja> 2. Opłakiwanie"[14]. To brulion utworu [Ci co nie będą opłakani] (BR 38), następującego w *Białym rękopisie* tuż po wierszu [Na stole sekcyjnym na krzyżu] (BR 37). Numer 2 wskazuje na ścisły związek kolejnych zapisów. *Opłakiwanie* jest więc drugim aktem dramatu pasyjnego, który chrześcijanie znają jako złożenie do grobu. Po śmierci następuje okres żałoby. A co później? Trzecią częścią planowanej przez Kamieńską całości jest zapis z nagłówkiem: „3. Anioł na grobie"[15]. W Ewangeliach Pasja jest nieodłączna od Zmartwychwstania; po złożeniu Jezusowego ciała w grocie następuje adoracja pustego grobu. Do ogrodu, w którym złożono Jezusa, przybywają kobiety i widzą anioła siedzącego nad grobem. Od niego dowiadują się o zmartwychwstaniu Pańskim. W ostatniej części Pasji według Anny Kamieńskiej zmartwychwstania nie ma, a anioł siedzi nad grobem wciąż skrywającym ciało ukochanego. Boży posłaniec przypomina raczej pomnik nagrobny niż żywą istotę, jest heroldem złej nowiny. To anioł zatopiony w rozpaczy po śmierci, nie w radości wskrzeszenia z martwych:

Deszcz nocny chłoszcze wargi skronie
bruzdami płynie po kamiennej twarzy
cierpliwy, czujny, bez snu bez wytchnienia
rozpamiętuje każdy włosek jasny
pamięta każde miejsce utęsknione
brzuch stopy palce ukochane
<ani na chwilę nie zapomina bowiem jest aniołem>
<na odgłos gromu burzy nie drgnie mu powieka>
<na zgrzyt tramwaju głowy nie odwróci>
<słucha jak ciało w popiół się zamienia>
serce łomoce w piersi klatce anielskiej kamienia
janek <janek janek jan jan>[16].

[13] NP'68–69, k. 48 r.
[14] NP'68–69, k. 48 r. – 49 r.
[15] NP'68–69, k. 50 r. (krótki zapis odnoszący się do tego brulionu jest też na k. 49 v.).
[16] Transkrypcja w tym przypadku została przeze mnie mocno uproszczona.

W *Białym rękopisie* proces genezy jest więc procesem mitotwórczym. Motywy pasyjne wybierane są przez Kamieńską z płytkiego, narracyjnego poziomu, bez troski o wierność rzeczywistości, którą te motywy wyrażały. Bo też Kamieńskiej nie chodziło o zbudowanie refleksji natury religijnej. W centrum jej uwagi było wydarzenie biograficzne, a Pasja stanowiła jedynie poręczny zbiór znaków do wysłowienia tego doświadczenia. Najwymowniejszym przykładem takiego nastawienia autorki był fakt rozmycia konturów „tryptyku pasyjnego". Poetka usunęła jeden utwór z tej kolekcji, pozbyła się cyfrowych wykładników miejsca w cyklu. W ten sposób wtopiła cykl w jednolitą całość *Białego rękopisu*, uczyniła tę jego część mniej eksponowaną, postawiła Pasję na równi z innymi kreacjami mitycznymi.

Przedstawione powyżej zapisy mają swoją dalszą historię. Kamieńska nie porzuca szybko artystycznego zamysłu, polegającego na zaadaptowaniu topiki pasyjnej do ekspresji doświadczenia umierania. Łączy go z motywem, który pojawił się w jej twórczości dziesięć lat wcześniej, przy okazji wierszy dotyczących śmierci matki – ze śmiertelnym łożem[17]. W *Białym rękopisie* mowa o sekcyjnym stole. W notatkach poetyckich z okresu pracy nad tym zbiorkiem poetka wraca jednak do motywu łoża śmierci.

Pierwszy zapis poetycki z tym motywem ma w notatniku z lat 1969–1970 charakter rodnika wiersza:

Łóżko szpitalne
to na którym się umiera
do umierania
Kto – i ilu ich tu umarło?
Kto teraz tam leży i kona,
kto stoi przy łóżku
znowu ja, zamiast mnie – inna.
A ja tam jeszcze stoję,
jak nad mogiłą[18].

Druga notatka liryczna pojawia się zaraz po pierwszej, na kolejnej karcie zeszytu; Kamieńska, nie ma co do tego żadnej wątpliwości, podjęła więc intensywną pracę nad obrazem umierania na łożu-krzyżu:

Łóżko narzędzie <białe> umierania
<nie jesteś ty łoże>
żelazne <białe>zimne< <malowane>odrapane<
nie jesteś ty łóżeczkiem
<raczej łożem>jesteś<
kto dziś na tobie w nocy konał,
żeś wygładzone i zasłane

[17] Kilka uwag poświęconych temu motywowi zawarłem w pracy *Rękopisy i formy. Badanie literatury jako sztuka odnajdywania pytań*, Lublin 2010.

[18] NP'68–69, k. 60 v. Ta i kolejna notatka poetycka pochodzą z okresu między 21 marca a 12 kwietnia 1969 r.

<i czemu jeszcze dziś na>
kto <tam>, czy >to<jeszcze> ja nad tobą stoję
<W nocy i> Czyś to ty jeszcze, czy to samo.
<Co> dzień <co> noc >nad tobą< nachylona <szepcę stoję>
<Słyszysz mnie to ja>stoję poprawiam< płonące <twe> posłanie
Umierający woła: mamo!
<To Jestem, tu jestem. – kłamię.>
A wtedy milknie, nadsłuchuje.
Jestem przy tobie, jestem – kłamię[19].

Istotna różnica między tymi zapisami poetyckimi polega na wyraźniejszej obecności umierającego. W brulionie pierwszym mowa o łożu śmierci i stojącej przy nim kobiecie – świadku umierania. W drugim brulionie umierającej osobie zostają przypisane cechy męskie. Misterium śmierci zachodzi więc między tymi samymi aktorami, którzy są bohaterami *Białego rękopisu*. Jednak autorka nie zdecydowała się na publikację wiersza ani w *Białym rękopisie*, ani w żadnym z kolejnych tomów wierszy. Fakt niewydania nie oznacza kresu historii motywu łoża śmierci – krzyża. Kamieńska wraca do niego (zdumiewa mnie to zawsze, ilekroć wracam do tego utworu) na ostatniej karcie swojego ostatniego notatnika poetyckiego. Po raz kolejny, tym razem na dwa dni przed własną śmiercią, medytuje nad śmiercią męża, przywracając do łask odrzucone wcześniej ujęcia tego doświadczenia: mężczyzna umiera na łożu-krzyżu, a towarzyszy mu w tym „samotność [...] matka bolejąca".

Na krzyżu

Umierał na krzyżu
na szpitalnym łożu
samotność >tam< przy nim stała
<jak> matka bolejąca

Wargi zamknięte
>i< spętane stopy
Boże <Bóg> mój Boże
czemuś mnie opuścił

<I nagła>Gwałtowna< cisza
Wszystko <już> się <stało dokonało>stało<
>co stać się miało<
między człowiekiem
i Bogiem

8 V 1986[20].

[19] NP'68–69, k. 61 r.

[20] Ostatni notatnik poetycki, kalendarz „Budimexu", przechowywany w archiwum Marcina Babraja OP. Pierwszy zapis: k. 7 r. (karta z datą 1 stycznia): „Psalmy Dawidowe / Jedynej mojej / wnuczce Rut". Pierwodruk: „W Drodze" 1986, nr 7–8, s. 13; kolejna publikacja: „Tygodnik Po-

Wiersz powstał w jednym rzucie pisania, a poprawki mają status zmian natychmiastowych, wprowadzanych w trakcie sporządzania zapisu. Najwyraźniej świadczy o tym zapis wersu siódmego. Skreślenie słowa „Bóg" musiało nastąpić zaraz po jego napisaniu, ciąg dalszy bowiem tego wersu – słowa: „mój Boże", świadczy o tym, że został dostosowany do słowa stojącego na początku wersu: „Boże". Tylko takie wyjaśnienie logiki tego zapisu jest koherentne.

Układ sylabiczny pierwszej strofy przedstawia się następująco: 6 / 6 / 8 / 6. W ostatnim wersie usunięte zostało słowo „jak"; przemienia to porównanie w metaforę, ale dodatkową korzyścią jest uzyskanie formatu sześciozgłoskowego. Dzięki temu cała strofa nabiera narzucającego się w lekturze zrytmizowania, wyraźna staje się tendencja do organizacji wypowiedzi w ramach rygoru sylabicznego. Układ sylabiczny drugiej strofy: 5 / 6 / 5 / 6. W wersie drugim tej strofy zostało dodane *i*. Powoduje to zmianę formatu zgłoskowego z pięcio- na sześciosylabowiec, a tym samym cała strofa uzyskuje kształt przeplatających się dwóch regularnych układów zgłoskowych. Układ sylabiczny strofy ostatniej: 5 / 5 / 5 / 5 / 3. Zamiana słów w pierwszym wersie tej strofy: „<I nagła>Gwałtowna<" nie ma waloru sylabicznego. I w pierwszym, i w drugim przypadku format pięciozgłoskowy zostaje zachowany. Uniknęła jednak Kamieńska kolejnego, trzeciego anaforycznego „i" w wierszu. Dodatkowo słowo „Gwałtowna" sugeruje dynamikę sytuacji. „Gwałtowna" oznacza też jakąś przemoc (gwałtowna burza, gwałtowne działanie), podczas gdy „nagła" nie konotuje takich znaczeń; oznacza tyle co „niespodziewana". „Gwałtowna cisza" to trop zbliżony do metafory, nawet do oksymoronu. Cisza może być nagła (nagle zaległa cisza); jednak czy może być gwałtowna? Wszystkie poprawki w drugim wersie tej strofy mają charakter metryczny. Powodem ich wprowadzenia jest uporządkowanie wersu w formacie pięciozgłoskowym. Warto zauważyć, że dopisała Kamieńska cały wers *co stać się miało* – pięciozgłoskowiec. Wyraźnie widać więc dwa kierunki genezy poetyckiej: kierunek ku metaforze i ku formatowi pięciozgłoskowemu, który wyłania się w tym utworze stopniowo, by go wyraźnie zdominować. Najciekawszym aspektem pracy twórczej wykonanej tutaj przez Kamieńską jest obróbka metryczna. Nie chodzi tylko o to, że poetka dopisywała kolejne pięciosylabowe wersy. Widzimy, że cyzelowała je tak, aby uzyskać ten format rytmiczny.

Ta prosta obserwacja analityczna – w ostatnim wierszu Kamieńskiej wyraźny jest rytm na pięć, co więcej, rytm wyraźnie modelowany tak, aby to „na pięć" uzyskać – kazała mi sprawdzić, skąd ta miara. Skoro swoimi korzeniami, pasyjnym ujęciem doświadczenia utraty ukochanego, sięga ten wiersz czasu pracy nad *Białym rękopisem*, skoro to w notatniku z okresu 1968–1969 po raz pierwszy pojawia się obraz łoża śmierci jako krzyża, moją uwagę poświęciłem metrum w tomie opublikowanym w roku 1970. Zbiór ten zaczyna się „na pięć": Anna Kamieńska, *Biały rękopis*, „To jeszcze szczęście"", a póź-

wszechny" 1986, nr 32, s. 4; pierwsza publikacja książkowa (przygotowana po śmierci Kamieńskiej przez dominikanina Marcina Babraja): *Dwie ciemności i wiersze ostatnie*, Poznań 1989.

niej format pięciozgłoskowy powraca dosyć często w wielu wierszach. Dlaczego więc pięć jest tu uprzywilejowane? Nie wiem, w jakim stopniu jest to uprawniony domysł, a w jakim wiąże się to z planem artystycznym podjętym przez Kamieńską, ale wydaje mi się, że odpowiedź na to pytanie tkwi w symbolice liczby pięć. Nie znalazłem w pismach Anny Kamieńskiej żadnego potwierdzenia, że poetka znała tę symbolikę, nie można jednak tego wykluczyć. Z wielu znaczeń przypisywanych tej liczbie wybieram trzy, które doskonale pasują do wierszy z końca lat sześćdziesiątych i do wiersza ostatniego. Przede wszystkim, pięć jest liczbą nupcjalną, koniunkcją żeńskiej dwójki i męskiej trójki; jest więc jednością pierwiastka kobiecego i męskiego – jak małżeństwo jest jednością kobiety i mężczyzny. *Biały rękopis* jest, jak już wspomniałem, trenem wypowiadanym przez wdowę rozpaczającą po śmierci męża; jest także miejscem, gdzie odżywa mit o Orfeuszu, poecie opłakującym odejście żony do Hadesu. To pierwsze możliwe wyjaśnienie. Drugie wiąże się z aspektem pasyjnym. Tradycja chrześcijańska mówi o pięciu ranach Jezusa, zadanych Mu podczas męki: rany po biczowaniu, rany w nogach, rany w rękach, rany w głowie po koronie cierniowej oraz rana w boku. Widzieliśmy już, jak istotna jest dla Kamieńskiej sfera pasyjna, jak często sięga w pracach związanych z *Białym rękopisem* po atrybuty cierpiącego Chrystusa: krzyż, grób, a także anioła nad grobem. Jak dotąd nie powiedziałem jednak o jeszcze jednym, ważnym paśmie poetyckim, które rodzi się w tym okresie. Po śmierci męża Kamieńska zaczyna snuć w swoich wierszach arcyciekawą koncepcję cielesności. A pięć jest liczbą człowieka, ludzkiego ciała; to pięć zmysłów, ale i figura o pięciu wierzchołkach, utworzona przez człowieka wznoszącego wysoko głowę, rozkładającego szeroko ręce, stojącego na rozstawionych nogach.

Opisane powyżej zależności nie oddają całej złożoności genezy poetyckiej, która zaowocowała wierszem *Na krzyżu*. Aby uchwycić więcej, należy zdać sobie sprawę, że geneza tego wiersza jest dłuższa niż jeden dzień, że nie wyczerpuje się w zapisie pokrytym zmianami natychmiastowymi. Wiersz, który stanowi zwieńczenie drogi twórczej Anny Kamieńskiej, jest zakorzeniony w bardzo długiej tradycji, której początek sięga przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych oraz biograficznego doświadczenia śmierci męża poetki, a także twórczego doświadczenia pisania *Białego rękopisu*.

Piątka jako znak cielesności i piątka jako znak cierpiącego Boga ściśle łączą się z sobą. Tym, co odróżnia mit pasyjny od innych, do których Kamieńska sięgała w tym czasie, jest skandal Boskiego cierpienia. Kontemplacja przedstawień Boga cierpiącego w ciele każe jej sformułować wyraźnie artykuł jej życiowego *credo*, artykuł sarktyczny: świata i miłości doświadczamy przez ciało; doświadczenie ludzkie jest doświadczeniem cielesnym; to ciało wyznacza horyzont ludzkiego świata; poza ciałem nie ma nic. Poniżej prezentuję długi cytat, brulion niezrealizowanego wiersza, w którym wspomniane wątki ideowe się splatają, odsyłając nas do tej wielkiej figury:

Ciało jest ziemią <a>A<nteuszową –
Błogosławieństwo które otrzymuje człowiek cały –
Nie pogardzajcie zmarłym dlatego że zmarły
bo żyje w miłości swoich najbliższych, w
nich przez nich żyje
Modlę się o jego ciało aby żyło i ożyło
jestem szalona
Wór nieprawości umiłowany
Rozkrzyżowany na łożu śmierci udręczony
jeszcze jest ciałem upragnionym pięknym
ciałem owocem wschodem słońca rzeką i jeziorem

Cierpienie
ciało cierpiące
i w obie dłonie biorę jego głowę
jak naczynie źródlanej wody
a jest pełna szaleństwa i cierpienia
Modlimy się do ciała Pana naszego
nie do jego ducha
Ciało jego chowamy w kielichach szkatułach
i w ciała nasze przyjmujemy ciało

Jakże więc strasznie błądzi <gdy> kto odcina się od ciała
<od> jakby od matki, ziemi, Boga, natury
jaka go pycha zwiodła że się poczuł duchem
Jesteśmy ciałem i pragnieniem ciała
A czym jest miłość miłowaniem ciała
porzućcie kłamstwa
Ciała spalone na stosie
ciała płonące na stosie samotności
nieludzko płonące
Przychodzi do mnie jak w jasełkach starych
anioł i szatan
Szatan gardzi ciałem pragnie mej duszy
Szatan bierze <moją>mnie za< rękę i składa pocałunek na mych wargach
mądry anioł walczy o moje ciało –
bo wie, że z nim zabierze wszystko[21].

Kamieńska mówi w tym wierszu z prorockim żarem. Swoją wiarę wypowiada z pasją, z najwyższych rejestrów, jak świadek niepowątpiewalnej, objawionej prawdy („porzućcie kłamstwa"). W jej wyznaniu ożywają wcześniejsze ujęcia misterium śmierci: człowiek rozkrzyżowany na łożu śmierci, płonący na stosie samotności. Tym, co wysuwa się na plan pierwszy, jest jed-

[21] NP'69–70, k. 43 v.–44 r. I inne, podobne zapisy: k. 46 v.: „>O tak< Błogosławieni <którzy mają co od Boga Stworzyciela Stwórcy> noszą ciało / <Wór nieprawości> / Obrzydliwości wór umiłowany / <jeszcze> na krzyżu śmierci rozciągnięte / jeszcze jest piękne jeszcze upragnione"; k. 47 r. (brulion z 3 maja 1970): „Jesteśmy ciałem i pragnieniem ciała / <i>z< wolna płonącym na stosie samotności".

nak wiara w cielesny, wyłącznie cielesny charakter człowieczeństwa i miłości. W tym brulionie Kamieńska sięga do skarbnicy wiary chrześcijańskiej, do tajemnicy Eucharystii, która skrywa prawdę o Bogu przyjmującym postać materialną, dotykalną. Poetka wyciąga jednak z tej prawdy własne wnioski. Takie ujęcie tajemnicy umierania, w którym wszystko wyczerpuje się w horyzoncie ciała, owocuje obrazem Boga dalekim od chrześcijańskich ujęć. Brak tutaj miejsca na zmartwychwstanie, a kulminacją jest śmierć Boga w ciele, nie przemienienie tego ciała w akcie z martwych wskrzeszenia:

Każdy ma swojego Boga
<B>M<ój Bóg jest >całkowicie< zajęty <umieraniem>cierpieniem<
i umieraniem
Mój Bóg wywyższony cierpieniem
Samotny i opuszczony
<Zdu>
<Nie> Jest bezradny
nie wie już nawet czy zmartwychwstanie
I jakże można <g>G<o o coś prosić,
gdy wokoło noc i ryczy skała
Ramiona >wyszły< ze stawów <wysunięte>
żebra pękają z bólu
a krew i pot spływa po udach
Mój Bóg zwątpił opuszczony
i sam już nie wie <czy>że< jest Bogiem
i nie jest pewny czy naprawdę zmartwychwstanie
a wszyscy stojący u stóp <j>J<ego męki
są mali i >bezwiednie< okrutni

Nie mogę Go o nic prosić
<p>m<ogę tylko <szeptać przez>przez okulary łez<
patrzeć i od cierpienia nie odwracać oczu
to wszystko co mogę zrobić dla <n>N<iego
i mogę <tylko>jeszcze< być >przy nim choć<gdy mnie> dawno już umarłam
Mój Bóg ma twarz skrzywioną bólem
i nie uśmiecha się jak nie uśmiecha się wzburzone morze[22].

Powtarza to Kamieńska 7 lipca 1970 roku:

***

Chciałam się modlić <do mojego Boga>lecz Bóg mój nie ma czasu mnie wysłuchać<
>lecz mój Bóg zajęty <jest swym> bólem i <cier> konaniem<
<lecz> jakże tu prosić o coś <Kogo> Tego, który <kona>cierpi<
<Kto jest zajęty tylko wyłącznie bólem i cierpieniem i konaniem>
<Mój Bóg>Kto jest< samotny <mój Bóg>i sam< opuszczony

[22] NP'69–70, k. 52 r.–v.

<Sam>i< nawet zwątpił >już w to że<czy> jest Bogiem
i >wcale< nie <nie> jest pewny <już czy> zmartwychwstanie
Jest jak trzęsienie ziemi jak burza na morzu
<przed którym daremnie wzywać na kolanach>że tylko klękać w zgrozie<
Cóż mogę zrobić chyba tylko przez okulary łez
patrzeć i od cierpienia nie odwracać oczu
<i być przy nim choć dawno już umarłam>
[...]
>tym się< modlić <się tym> że <jestem>żyję< choc dawno mnie nie ma –
zalany krwią i potem, z wzdętymi żebrami[23].

Z chrześcijańskiego punktu widzenia to wizja nie do zaakceptowania. Absolut Kamieńskiej jest kimś, kto intensywnie, bez granic cierpi, kto wyczerpuje swoje bytowanie w horyzoncie bólu. Warto przypomnieć, że to ten element świata poetyckiego autorki *Odwołania mitu*, który stanowi rozwinięcie jej fundamentalnej opcji na rzecz cielesności.

W tej perspektywie możemy spróbować na nowo odczytać ostatni wiersz. *Na krzyżu* przestaje się jawić wówczas jako zwieńczenie drogi twórczej Anny Kamieńskiej – poetki religijnej. Kamieńska wraca do ujęć poetyckich wypracowanych w okresie pracy nad *Białym rękopisem*. Nie tylko do obrazów, motywów, ale do pewnej wizji świata, z jej kluczową, organizującą ten świat ideą człowieka ciała. Puenta ostatniego wiersza: „Wszystko się stało / co stać się miało / między człowiekiem / i Bogiem" jest trudna do wyjaśnienia w kontekście twórczości autorki *Książki nad książkami*, *Wszystko jest w psalmach*, *Nowego imienia*, szkiców *Na progu słowa* czy *Milczeń i psalmów najmniejszych*. Lektura tych książek (część z nich była wydana już po śmierci Kamieńskiej, ale została jeszcze przez nią przygotowana do druku) nie pozwala się domyśleć, jakie będzie ostatnie jej słowo. A jest to słowo rozpaczy. Skoro dokonało się wszystko, to znaczy, że nic już się nie dokona. Bo nic poza ciałem dokonać się nie może. Poza ciałem nie ma istnienia. Ludzkie „jestem" ma cielesne granice.

Zamiast zakończenia podaję poniżej nieznany utwór Anny Kamieńskiej. Powstał on pomiędzy 6 lutego a 11 kwietnia 1970 roku; pisarka nigdy go nie przedrukowała. Nie ma w nim żadnych skreśleń, można więc uznać, że w jakimś sensie jest gotowy. Skoro dzisiaj (dzięki gestowi Pawła Śpiewaka) wiemy już więcej na temat Anny Kamieńskiej, powinniśmy wiedzieć również to[24].

[23] NP'69–70, k. 53 r.

[24] Wiersz podaję z: NP'69–70, k. 32 r. Pewnym kłopotem, który ujawnił się podczas przepisywania tego utworu, była jego wersyfikacja. Układ graficzny tego tekstu, osobliwy, przypomina nieco układ graficzny litanii w książeczkach do nabożeństwa, gdzie kolumnie kolejnych wezwań przypisana jest jedna odpowiedź. Jednocześnie taka dyspozycja typograficzna pozwala dostrzec znikomość wpisanego z lewej strony słowa. Oczywiście, obie interpretacje raczej się uzupełniają, a nie wykluczają.

Modlitwa

Tak modli się małe źródełko do oceanu
Tak modli się bijące serce do pulsującego serca wszechświata
Tak modli się małe słowo do wielkiego Logosu
Tak modli się pyłek do ziemskiej bryły
Tak modli się ziemia do kosmosu
Tak modli się jedynka do miliarda
Jestem Tak modli się miłość ludzka do Pramiłości Boga
Tak modli się małe przestraszone zwierzątko do Ciszy puszczy
Tak modli się zawsze do nigdy
Tak modli się nieśmiałość do wspaniałości piękna
Tak modli się sekunda do Wieczności Trwania
Tak modli się śnieżynka do wiecznej Zimy

I wszystkie te modlitwy zostają wysłuchane.

W wierszu *Na krzyżu* ludzkie, cielesne „jestem", po raz ostatni woła do Tego, którego imię brzmi: „Jestem".