

Urszula Małgorzata Benka

Rozpalić dno wirującym listkiem

Czy istnieje coś takiego jak antropologia poezji? Byłaby to dociekliwość skierowana na stosunki pomiędzy życiem autorów włącznie z ich sakralnym życiem (na całej rozpiętości od mistyki do drapieżnej profanacji i... oklapnięcia) a strukturami ich „języka prawdy” i wzajemną nieprzystawalnością znaczeń poszczególnych wytworów kulturowych, tak więc choćby melodii, słów znitowanych rytmem, symboli, mitów, rytuałów odbiorczych, w jakich obręczy tworzy autor. Nie ma już żadnego państwa rozłącznego z globalnym imperium konsumpcji; nawet kiedy natrafimy enklawy „prastare duchem”, są to resztki dawno zapomnianych imperiów konsumpcji (konsumować można też i dobra duchowe). Ale nie ma też więzi „stref” w obrębie dławiącego supła, którym okazała się kultura. Strefy stają się wzajemnie bezwolne.

Mimo to czujemy napięcia w jednych wypadkach autentyzmu, a w innych całkowitego ubrdania. Te drugie kierują ostrze gniewu poetów nie na fałsz, a na zbędność.

Zasuplenie kultury to właśnie poczucie wzajemnej zbędności nisz, kloaki, marginesów, elitarności. Poezja stawiała się ubrdaniem swojej „mowy prawdą” już z momentem przesunięcia ciężaru z tańca na słowo: taneczny gest naśladował dzieje bogów (*sacrum*), opis słowny zaledwie streszcza je i interpretuje. Twórca odczuwa więc jakiś oddolny, głuchy pociąg ku mowie ciałem, fizjologią, choćby poprzez glosolalie i nowe sytuacje ciała; te nowe sytuacje ciała otwierają nową skalę dla słów (umysłu) oraz gestu.

Dotykam tego zagadnienia, czytelnik bowiem wraz z *Bohemą* dostaje do rąk tekst zaiste niezwykły: poemat budowany z drobniej-

szych poematów, budowany z jakąś bezwolną brutalnością tytana. Ten wykwit refleksji, pobudzeń, przywołań, klisz, zdumień, wielokierunkowych sporów z samym sobą otwiera *Bohema* tytułowa. Całość jest płynna, namiętna, zaróżowiona w emocjach. Poddana im właśnie, a bynajmniej nie jakiegokolwiek doktrynie światopoglądowo artystycznej (przy czym warto mieć na uwadze, że ars poetica zawsze odzwierciedla stan ducha i umysłu autorów dzieł – sztuka nie może zaistnieć poza psychiką).

Ba, psychikę (Psyche) poznał tylko Eros. W niniejszej książce poezja – takie mam wrażenie – jest czymś więcej niż narzędziem wyrazu; jest dla Ireneusza Makowskiego zjawiskiem autonomicznym, groźnym, nieomal kimś, przed kim trzeba zasłonić oczy opaską. Bo oślepną. Trzeba więc zdać się w ciemno na impulsy, jakie są nam przeznaczone.

Makowski zderzył się z wykluczaniem piękna. Bohemą, inaczej cyganerią, określano otóż środowiska artystów ubogich, genialnych, rozedrganych, w imię wykluczanego piękna przykutych do sztuki wykluczającej – w *Transgresjach* Marii Janion, antologii światowej literatury wglądu, padło określenie: „galernicy wrażliwości”, tyle że „bohema” to **grupowo doświadczane wykluczenie społeczne**, a wraz z nim zawiesina nędzy, dramatów zdrowotnych, Erosa podobniejszego Tanatosowi – wreszcie ezoteryki eksperymentalnej – w okresie, jaki dał nazwę tej stylistyce względnie pozie (bo od początku postawy cechowało programowe, prowokatorskie nastawienie, wręcz wymuszanie na sobie transcendentnej idealności). Powiem wprost: do osiągnięcia progowości używano narzędzi; transporterem w odmienne stany świadomości były alkohol, seks i nikotyna, peyotl, marihuana, haszysz; obecnie raczej twarde używki w rodzaju kokainy, LSD i kolejnych syntetyków. Lecz muszą iść pod rękę z ubóstwem, z niezrozumieniem, swoistą hańbą. To trwa w poczuciu, że kiedyś było solidne dno, na jakie mógł się stoczyć człowiek. Człowiek archaiczny faktycznie wiązał ze sztuką regeneracyjny skok z nadmorskiej skały; jego skoczkiem była, mówiły mity, Artemida-Diktywna, bliźniaczka albo może wręcz anima Apollona, ocalająca w sobie coś „dziewiczego”. W doświadczeniu bohemy dno jednak zdradliwie umyka: stany i wytwory są dostosowane do coraz bardziej narko-

tycznego „narzędzia”. Z biegiem czasu grupowy bunt i ból zastąpiło obalenie kryteriów smaku, unieważnione zostały punkty odniesienia, co rozmyło potencjał radykalnej krytyki. Ja sama mieszkałam kilka lat tuż obok jednej z takich enklaw – na Tompkins Square; w kwartale między alejami A i B i ulicami 7 i 10 wschodniego Manhattanu koczowali bezdomni wszelkich ras i orientacji. Jedyny miejski park niezamykany na noc ściągał więc ludzi bez dachu ani prawa. Dach był tam poniekąd drugorzędny, sedno kryło się w „bez prawa do”, bo chodzi o ludzi na najrozmaitsze sposoby ogrywanych przez establishment i, jak wyraził się zwięźle Zygmunt Bauman, przeznaczonych „na przemiał” – to jedno. Drugie: uosabiali oni kontrkulturę. Właśnie ta zdumiewała: była wszechstronna. Bezdomni bez zielonego pojęcia o zbędności czegokolwiek dniem i nocą malowali, rzeźbili choćby jakies polano drewna, montowali fantazyjne instalacje, rapowali, grali, tańczyli, śpiewali. W najrozmaitszych stylistykach. Ich ubiory, uczesania, makijaże, tatuaże, piercingi, sposób chodzenia miały w sobie coś, co wyzwalalo wenę i cała dzielnica East Village podchwytowała pomysły plastyczne, muzyczne, literackie, zaroiło się od klubów muzycznych, galeryjek, księgarnek, tatuazowni, murali, sztuki recyklingu, tj. obiektów wykonanych z odpadów takich jak połamana lalka, część silnika, szyldy, folie, stare obuwie, stłuczona szyba, manekin odzieżowy, taśma filmowa itp., i wreszcie street artu (termin po raz pierwszy został użyty przez Allana Schwartzmana w 1985 roku); na weekendowe koncerty i eventy ściągał cały Nowy Jork, także w poszukiwaniu wielkich talentów. Gdy władze miasta ogłosiły zamknięcie parku na noc, Manhattan zaprotestował.

Rozwiodłam się nad tym, ponieważ cyganerię przełomu wieków XIX i XX pokryliśmy już patyną heroizacji. Służy nam za cenowy hit na aukcjach sztuki. Trudno w pierwszej chwili odgadnąć, czy Makowski przeżywa ten ubrązowany kanon jako mit-marzenie, czy też chce się otworzyć **na obecne** nonkonformizmy, a zwłaszcza, czy odkrywa w nich coś więcej niż pasję destrukcji; czy nonkonformizm postrzega jako żywy „wbrew modom kolejnych demontaży kultury” pietyzm dla faktycznej Tradycji, czy – przeciwnie – szukałby w niej jedynie zapłonu, aby nie bać się i nie kłamać, tak więc bez resentymentu. Czy wciąż operuje prostą alternatywą: kultura-aksjologia albo

niekultura i zerowość moralna, względnie kultura-źródło cierpień albo – sen o potędze, która zmiecie strupieszają, przegniły śmietnik pozorów, sparodiowany zresztą w *Bohémie* jako „logocentryczny dyskurs” w długim jak żmija utworze *Hipermarket – czas bełkotu*, najeżonym terminami filozofów, wymieszanymi z internetowym hejtem?

Rzecz w tym, że w polszczyźnie zaroilo się od słabo, płyciutko pojmowanych terminów, a w istocie hasielek służących jednocześnie za klucze do matematycznych tablic gnozy oraz za siarczyste policzki w pysk idioty: zatkały praktycznie wszelką wypowiedź, pustosząc pola komunikacji silniej zapewne niż makaronizmy za czasów sarmackich lub francuszczyzna w saloniku parszającego na bohemy inteligenta-filistra. U Makowskiego jednak zmagania z językiem trwają na obszarze, gdzie *decorum pleśnią pokrywało słowa*, jak też pada w poemacie puentującym, *Orfeusz śpiewa pieśni Maldorora*. Supermarket, czyli skarbiec i śmietnik, kraina czarów, templum z rabatami na pakiet pięciominutowej gwiazdy, idola sezonu i wolnomyślnego bluźnierstwa, musi klecić swoją własną liturgię, definiować na nowo skalę percepcji i modelować przestrzeń dźwięków, jakie emitujemy. Język tedy się wymknął. *Bohema* jednak swoją śmiałość czepie z nadmiaru – zaropiałego, „spleśniałego”.

On zawsze taki jest.

Nadmiar znamionuje rozpacz. Można ją wyrażać lirycznie, melancholijnie, z jakąś dydaktyczną, nieznośną czkawką, a można, jak w niniejszym poemacie, spuścić po prostu służę swojego wewnętrznego rynsztoka ufając w niewymierność nadmiaru. To nawiązanie do świtu surrealizmu, mianowicie furii młodziutkiego Lautréamonta, odkrytego dopiero przez surrealistę André Bretona i badanego następnie przez kilka pokoleń teoretyków literatury, psychoanalityków i filozofów, gdyż te pieśni składają się niemal wyłącznie z drastycznych, obrazoburczych obrazów z pogranicza jawy, wyrafinowanej fantazji i sennej zmory. Surrealiści zafascynowali się imaginacją pełną przemocy – sami wszak dopiero wyszli (wyroili się? wypełzli?) z piekła, jakim była pierwsza wojna światowa.

A zatem u Makowskiego jest to przestrzeń orficka. Przestrzeń paradoksu. I oporów – najdziwaczniejszych, bowiem orfizm jest

ni to narosła, ni to definitywnym zaprzeczeniem kultury miejskiej, wytwórczej, estetycznej. O ile już Rilke, a za nim Miłosz albo Leszek Kołakowski umieszczali Orfeusza na cokole apollinijskiej iście doskonałości **estetycznej**, to nieubłagany mit mówi o antagonizmie i może nawet o perwersji w ogóle nie mieszczącej się w widnokregu Olimpijczyków – tracki grajek, byłby to paradoks, zachwycił mieszkańców Hadesu, zachwycił zwierzęta, ale już przy pierwszym zetknięciu z ludźmi (bachantkami) wzbudził furję, Apollo zaś go dobił w sposób upadający: kazał głowę (wciąż *rozśpiewaną*), jak gdyby głuchym był, cisnąć świniom. Nic dziwnego, że pośród wyborów osób swojego misterium Makowski zamieszcza też Brunona Schulza, „tylko Żyda” pod okupacją nazistowską, ślepą i głuchą na kalokagatię.

Uruchomił tym samym Makowski lawinę znaczeń. Zwykle poeci wolą jakąś, no, dyscyplinę, po części z rezygnacji, ponieważ długie teksty rzadko dzisiaj nęcą czytelnika, nawet krytyków. Dyscyplinę (podniecanie nużącego się odbiorcy) jednak podniesiono do rangi artystycznego kryterium. W rezultacie większość autorów „podróżujących w głąb” i „ulatujących gdzieś” publikuje jedynie streszczenia swoich doznań, pilnie dbając, aby nie wymykały się poza mentalny widnokrąg odbiorcy. Przeciwiństwo *écriture automatique*, tolerowanej co najwyżej w haiku.

Skądinąd, brakuje mi właśnie takich miniatur w *Bohemie*, lecz jedynie z powodu ciekawości, jak Makowski notowałby wyblęski intuicji autonomicznych. Na razie, w *Bohemie*, obnażył mozolność skojarzeń „jako takich”. Przedziera się przez złogi i druty kolczaste własnej erudycji. A przyznać należy z pokorą, że jest erudytą pierwszej wody, swoiście faustycznym. I czuje, jak stary Faust, że ta jego kobieta wewnętrzna – Eurydyka – wprawdzie zapadła się na zawsze do Otchłani, ale żyje ona wciąż – gdyż jest animą. Albo Diktynną, Artemidą podziemną, rewersem Apollona. Przeciwnie niż u Stycznia, innego Fausta, mistrza zresztą dla Makowskiego w początkach twórczości. Anima Stycznia ma jedno jedyne zadanie: znieruchomić nad umarłym poetą. Znieruchomić po porzuceniu. Nigdy, niczym, nikogo już nie rozpłomienić: doskonale zimna. Makowski woli, mam wrażenie, lodowaty dotyk strumienia świadomości niż animy – apollinijsko pokazowego posągu.

Wczytując się w te wersy, odkrywam, że Makowski podąża w innym kierunku, a mianowicie budzi w sobie pewien stan psychiczny – umownie powiem: świadomości sakralnej. Mam wrażenie, że dla tego poety sztuka to jakaś zagadkowa trampolina-zapadnia, ściana głucha a zarazem drzwi, i że swoimi notacjami odczuć przy odbiorze Pollocka, Boscha, Rubensa, Schulza oddaje galimatias, wręcz Chaos – przebudzanie się Chaosu Makowski nazwał misterium, w jakim „Bóg wielbi larwy (...) i bluźnierstwa (...)” – a zatem tę nieodzowną fazę wtajemniczenia. Inicjowany opowiada ją (przypomina sobie) przez mgłę, zawsze nieporadnie, był bowiem *w głębi przedmoralnej, w punkcie, gdzie wartość jest dopiero in statu nascendi*, jak Makowski zamieścił w motcie z Brunona Schulza do cyklu *Bruno pogrążony w ciemności*. Jego św. Jan na Patmos (gdą Makowski patrzy nań oczyma swego wewnętrznego Hieronima Boscha):

Przeżywał Objawienie w ekstazie i lęku
Nie wiedział czy to rzeczywistość czy sen
Chciał wkroczyć do złotego miasta
A jednocześnie tkwił w błocie wiecznego Babilonu
Chciał wzbić się w chmury
A jednocześnie czuł że spada jak Ikar

Kreowanie sztuk Makowski utożsamia ze stanem szamana. Od razu wyjaśnię: nie chodzi w żadnym wypadku o nawrót do kulturowego statusu wieszczka-szamana-wodzina, lecz o sam stan. To jest stan poza kontrolą intelektu, poza kwestią woli. Nie do opanowania wiedzą o rzemiośle. Wymijałby tym samym labirynt sporów o formę, do którego nas zepchnęły kanony a po nich ze zdwojoną siłą Awangarda, cień bohemy. Patrząc z perspektywy dzisiejszej, widzi się coraz wyraźniej, jak zaciekle i wykluczające, jak silnie zideologizowane stały się te spory w cywilizacyjnym kontekście rynku. Nie od rzeczy dodać w tym miejscu, że kontrkultura oczywiście uczestniczy w Rynku, że dostała się (wraz z utraconym Rajem pierwszej Boheimy) w maszynerie bardziej agresywne, nieublagane, niż w czasach Hieronima Boscha, kiedy to artysta nic nie „musiał” – nie musiał zwłaszcza wchodzić w dyskursy światopoglądowo-estetyczne, pokorniej natomiast realizował swoje „nieposłuszeństwo obywatel-

skie”, czyli przyjmowania odpowiedzialności. Możliwe, że sztuka w czasach Boscha cieszyła się swobodą nieporównanie większą niż literatura. Nie dźwigała jarzma szacunku, balastu genialności. Znosiła jako oczywistość, że jest przeznaczana na przemiał. Prace zresztą zamieszczano we wnętrzach publicznie mało dostępnych: były to kościółki parafialnych miasteczek, izby w prywatnych pałacach, u rzemieślników to raczej w Niderlandach – nikomu się nie śniło o muzeach, a najhojniejsze nawet honoraria nie zmieniały stanowej kondycji autorów dzieł – chyba że sięgniemy po wyjątki, jak w wypadku architekta Gamerskiego uszlachconego w Rzeczypospolitej. Z punktu widzenia zwykłych ludzi dawną sztukę cechuje swoista niewidzialność.

Makowski wypatruje metafizyki dzieła. Było niewidzialne, staje się jak woda, w której można się zanurzyć i patrzeć już od wnętrza na świat. Po owym skoku ze skały w Lakonii, ozdobionej sakralnym kręgiem. W cyklu – właściwie poemacie – *Biesy na wyspie Böcklin nawiedzają „Sweety Bar”* próbuje dostrzec cały kosmos tam; powiada:

Algi morskie zamienione w kryształ

Chłoną to co urojone

Zostają ciała prześwietlone

Promieniami śmierci

(...)

Piękna jest powłoka imitacji

I ten nihilizm który rzuca w otchłań

Chimery bezszelestne na rumowisku

A wszędzie gotyk

Skulone maskarony krzyżowe sklepienia

Pokryte pajęczyną witraże

A dzikie powoje jadowitej melancholii

Splatają niepokój z pożądaniem

Böcklin to zaiste klawisz ekranu – musnąć, a rozświetla coś w Makowskim. Jego gotyk. Jego skulone maskary, powoje jadowite, niepokój. Każda droga doprowadza na wyspę z cyprysami

i zarysem łódki, ale w gruncie rzeczy w mitologiczne stopy mitów i postmitów. Czym są postmity? Po pierwsze, fabułą bez sakralnego *tremendum*, obojętne tedy religijnie i światopoglądowo. Chcą kolorów, technikoloru. Jak w supermarkecie, a nie kolorystyki snu: one tylko bawią się fotograficzną bielą, czernią i szarością, właściwym Przedprożom.

Bohema to szamotanina w mitologii, jak w wodorostach zarastającego jeziora. Kolejne mityczne drobiny chwyta jak brzytwę tonący. Przerażony właściwie ich mnogością: połyski na wodzie (do obłądu urokliwe tak o brzasku, jak o zachodzie słońca czy też nocą) okazują się w dotyku mroźne, kaleczące. Dlaczego? Tu znowu pozwolę sobie na dygresję ogólniejszą: jakąż mityczną strukturę (kompozycję, jeśli ktoś woli) może mieć wizjoner kształtowany kulturą bez mitu? Bo może właśnie tutaj utkwiał klucz do kulturowego autyzmu w Polsce. Gdzie wybicie się na wolność polityczną omal natychmiast spowodowało drastyczne przycinanie kultury, odmowę *duszoiskatielstwa*, och, pod pretekstem choćby tym, że zaprowadzaliśmy „młodą demokrację”, której wypadało, jak dziecku, słuchać starszych i pamiętać, że dzieci i ryby głosu nie mają. Ani też prawa do wyboru, rdzenia kręgowego wolności. Co skazało większość fenomenów artystycznych na sytuację bohemy.

Tak więc bohemiczność jako jarzmo, jako balast. To również trop, po jakim sunąc, natkniemy się w *Bohemie* na grupę wierszy „sarmackich” (w cyklu *Metaphysica Baroque*, parafraz poezji XVII wieku, zresztą chyba także angielskiej, spolszczonej suchymi wargami Stanisława Barańczaka), co jest intuicją wręcz kapitalną. Tak, barok był okresem, kiedy kultura polska rozpoznała swój mit – i właściwie natychmiast potem go straciła, elity zaś intelektualne odrzuciły go ze wstrętem podobnym do wstrętu Apollona odpychającego głowę Orfeusza. I w efekcie nawet Sienkiewicz z chwilą, gdy część tegoż mitu przywołał, okrzyknięty został „zakałą”, „szkodnikiem”, kompromitacją. Mit istotnie, z samej swojej istoty jest bagienny. Do Apollona i estetycznego ładu odnoszą się następujące dwie uwagi Baumana: istotą porządku (harmonii) jest moc wykluczania i wymierzania kar. Oraz: „Chaos dopuszczając do zaistnienia zdarzeń zakazanych po zaprowadzeniu ładu, odsłania swoją twarz natychmiast po ogło-

szeniu zakazu. Chaos, nieporządek, bezprawie zwiastują nieskończone możliwości i nieograniczoną otwartość; ład oznacza granice i zamknięcie. W uporządkowanej przestrzeni **nie wszystko** może się zdarzyć” – chociaż zarazem „reguła poprzedza rzeczywistość”. Jest tedy ona (jeszcze nie będąc) swoiście nierzeczywista, jak fajka z obrazu *To nie jest fajka*.

Makowski czując to, zachowuje się trochę jak na bagnie: skacze z kępy na kępę, o sobie uporczywie milczy. Aż do cyklu *Cień* – gdzie *Czarodziejskiej góry* okazuje się swoim rewersem – otchłanią, grobem, głębokim dołem, samym cieniem. Jak w chrześcijańskiej mistyce, gdzie Wstąpienie rozpoczęte jest Zstąpieniem. To jest stan opuszczenia. Gdzie bohemę uosabiają chorzy z *Czarodziejskiej góry*, archetypalni, przez Manna tylko nazwani, poukładani na łózkach i krzesłach tarasu sanatorium. I gdzie są inne napoje, inne używki. Cóż powie wewnętrzny Hans Castorp Makowskiego?

Jest taka bojaźń
Która stacza się po szorstkim jęzorze lodowca
Przemyka ukradkiem między kałużami krwi
I chowa się wśród ruin
Zatęchłego zamczyska

Wilgotny od potu
Owinięty w głuchy mech snu
Chce przetrwać jeszcze jedną noc (...)
Jest taka myśl co miesza się z halnym wiatrem
Zmęczona wpada w sieć porostów
Blisko piętra wiecznych śniegów

Hans Castorp trawiony gorączką
Chciał uwolnić się od tych złowrogich halucynacji
Błądzących wśród piargów i skalnych szczelin
Chciał skryć się pod runem górskich lasów
Albo rozplynać w pustym obłoku

Próbował zniszczyć wykres temperatury
Zeskrobać inkaust z wilgotnego kamienia
I zasnąć wśród zawilców chabru i szafranu

Ale czuł niemoc jak motyl złapany w pajęczynę (...)

W końcu zebrał bukiet z porostów jaskroty
I patrzył w zachwycie
Jak rozpływają się w alchemicznej cieczy
Która niczym wilczy kwas przynosi wieczny sen

Pąki i pędy to w uchu mitologii imiona Bachusa. Boga sztuki, jaki dokonuje rozszczepiania, rozkawałkowania orfickości. Jaki odtrąca orfickość od zacnego społeczeństwa, spieszącego bohemom z esperalem i przychodnią zdrowia psychicznego. A umierającemu z respiratorem za towarzysza. W razie oporu delikwenta pokazuje mu zęby menad – nawet, jeśli wewnętrzny Hans Castorp Makowskiego może tylko

(...) chciał połączyć się z mistycznym Nic
Któremu składano ofiary na górze Moria

Odbiorca niechaj nie wie, kim on jest, dlaczego wywołuje upiory tak bagienne, jak zresztą także *Kalkwerk* (wapniarnia) Thomasa Bernharda, jednego z najodważniejszych myślowo pisarzy XX wieku, opowieść o zakatrupianiu kobiety i surrealistycznej muzyce; jak i czemu nastąpiły eksplozje barw u Pollocka, skoro *To czas krwawiącej róży* (a znowuż symbolika róży w tym kontekście powie nam o kobiecości, o animie):

Pielgrzymować do gruzów
Przez strumień szumiący porohami
Przez zapadłe chutory
Do ruin ostami porośniętych
Gdzie snują się strzępy pajęczyn
Jak duchy przodków

Pielgrzymować przez oczerety
Z gałązką cierniową
Która może być hetmańską buławą
Albo czarodziejską różdżką

Gęsty śnieg przykrył kurhany
Woźnica otulony grubą baranicą
Wypatruje świateł gospody

Czy jest w tym coś ważnego dla burzliwej epoki
Której zdarzenia toczą się jak garść
Rozsypanych korali

I w tym rzecz: coś tutaj się rozsypuje, przestawia hierarchie, rozwiązuje więzy. Warto mieć w pamięci starą nazwę poezji – mowa wiązana. Związana tedy. Napomknęłam o dyscyplinie, przytoczyłam frazę Makowskiego o *decorum spleśniałym* – bo też jest ono (choć w łacinie wiązanie stanowi synonim religii) naruszeniem sacrum. Lautréamont powiedziałby o „obszarach milczenia”, po jakich płynie sznur żurawi. To sfera najtrudniej pochwytana może właśnie dlatego, że uwalniana, i tak, jak w obecności flamina zdejmowano więzy uwięzionym, ba, ciskano je z okna, tak w sztuce też trwa jakaś naprężenie uwolnień i pochwyceń, wcielenia i uduchowienia, ale w dosłownym sensie transformowania ciał w subtelną materię sprawiającą, że wszystko okaże się instrumentem. Wszystko niezbędne i zagra. Tylko, że niekoniecznie w stylistyce nieba jak na obrazach włoskich. To może być niebo brudne, tłuste, o zapachu spod pierzyny; nie da się siłą woli (to nie jest kwestia woli ani kwestia *techne*) odgonić rzeczywistości.

Wnet orszak Bachusa wesprze Łapikufel
By z obłym Żarłokiem wlać w gardło Marancji
Bekę tęgich miodów lub gąsior węgrzyna
I pospołu spijać herezje z pogan ksiąg bezwstydných
Co papieską bullą tkwiły na indeksie
A zamiast pokutnej szarej włosiennicy
Przebrać się za błazna w stroju z pawich piór

Trza wyjąć to sadło przykryte piernatem
Niech utkwi w nim błogo strzała Kupidyna

O, tak! Dziurą czy kiblem wręcz dla bohemy Przybyszewskiego była taka sarmacka prząsność, taki Lautréamont do góry nogami, a przecież każde pokolenie (albo faza życiowa) ma analogiczne dziury wstydlive, takie właśnie kompromitujące unie jak choćby Wariata z Zakonnicą u Witkacego, jak kantyczka *O Dziuro dziuro, rozkoszna dziuro* we *Śnie nocy letniej*. I huśtawka maestrii nad śmietniskiem, na

jakiej siedzi już nie panna z archaicznego bachicznego rytu, już nie *homo sacer*, ale *ars sacer* – sztuka na przemiał, społeczna. Poniżona tak bardzo, że nawet nie da się jej złożyć ku czci czegokolwiek na żadnym ołtarzu.

Makowski po omacku wsuwa rękę w to usypisko, dotyka opuchnięty, nerwowy, fenomen za fenomenem. Zdaje się szeptać:

Ruchome skały zasłoniły światło
Teraz jest noc gęsta od szcurzych futer
Rynsztokiem płynie pusta łupina nadziei
Gdzie jesteś żeglarzu? (...)

– aby mimo wszystko nastawiać ucha, czy nie wybrzmi gdzieś
Modlitwa Żaby, skoro

świat (...) zawisł głową w dół
Retoryka tamuje potok jasných słów
Które niczym rzeka
Pragną ujść w delcie przeznaczenia
Fałszywa mowa zbyt przesiąkła brudem
Aby można w niej było wyprać sumienie

Pozostało więc bajoro które
Zachował nam Pan