

Łukasz Zabielski*

Uniwersytet w Białymstoku, Polska

University of Białystok, Poland

ORCID: 0000-0001-5119-4835

Młodych polskich poetów Wileńszczyzny zmagania z tradycją: Daniel Dowejko, Tomas Tamošiūnas

The Struggles of Young Polish Poets from the Vilnius Region with Tradition: Daniel Dowejko, Tomas Tamošiūnas

Abstract: The article is devoted to the works of two contemporary Polish poets from the Vilnius Region – Daniel Dowejko and Tomas Tamošiūnas – as representatives of contrasting artistic strategies in their engagement with the cultural and literary tradition of the region. Dowejko's poetry is analysed as an expression of a contemplative return to roots, grounded in the symbolism of nature, spirituality, and familial memory. Tamošiūnas's poetry, in turn, is portrayed as a project of deconstructing traditional values and patterns, dominated by irony, grotesque, and linguistic experimentation. Despite their stylistic and ideological differences, both poets reflect on identity, memory, and language, inscribing their poetic quests into the palimpsestic space of the Vilnius Region. The article argues that contemporary borderland poetry is not merely a legacy, but a dynamic space of cultural reinterpretation and negotiation.

Keywords: Polish poetry in Lithuania, Vilnius Region, Daniel Dowejko, Tomas Tamošiūnas, tradition and identity.

WOBEC TRADYCJI

Poezja współczesnych polskich twórców z Wileńszczyzny, choć zakorzeniona w literackiej i duchowej tradycji regionu, nie pozostaje biernym jej przekaznikiem¹. Przeciwnie – staje się polem dynamicznego dialogu z przeszłością. Dialogu nierzadko prowadzonego z pozycji krytycznego dystansu, ale równie często nacechowanego nostalgią, afirmacją lub kontemplacyjnym powrotem do źródeł.

* Łukasz Zabielski – dr, adiunkt na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku, kierownik Działu Badań Filologiczno-Bibliograficznych Książnicy Podlaskiej im. Ł. Górnickiego w Białymstoku, autor m.in. monografii *Meandry antyromantyczności. Kajetan Koźmian i romantycy polscy* (2015).

1 Zob. J. Sikora, *Współcześni poeci polscy na Wileńszczyźnie*, „Znad Wilii” 2003, nr 3, s. 111–145; S. Melkowski, *Współczesna poezja polska w Wilnie. Próba szkicu krytyczno-literackiego*, „Znad Wilii” 1992, nr 24, s. 4–5, K. Woźniakowski, *Polska literatura Wileńszczyzny 1944–1984*, Wrocław 1985; *Sponad Wilii cichych fal*, wstęp E. Mieźelaitis, Kowno 1985; *Współczesna polska poezja Wileńszczyzny*, wybór, wstęp i opracowanie J. Kajtoch, K. Woźniakowski, Warszawa 1986; M. Karwala, *Głos z Litwy (O poezji Polaków na Wileńszczyźnie)*, „Dekada Literacka” 1992, nr 3, s. 1, 4–5.

Do takich między innymi wniosków prowadzi lektura wierszy dwóch współczesnych poetów – Daniela Dowejki i Tomasa Tamošiūnasa – którzy, choć związani z tą samą przestrzenią na mapie świata, podejmują zgoła odmienne strategie artystyczne w konfrontacji z kulturowym i literackim dziedzictwem.

Urodzony w 2000 roku w podwileńskiej wsi Grykienie Dowejko reprezentuje nurt kontemplacyjnego i introspektywnego powrotu do korzeni. Jego poezja została nasączona symboliką przyrody, duchowości i rodzinnej pamięci – stanowiąc formę literackiej rekonstrukcji świata dzieciństwa oraz tradycyjnych wartości zakotwiczonych w specyfice, swoistości Wileńszczyzny. Poeta ten – jak przeczytamy we wstępie do tomu *Na rozstaju* – pragnie odnaleźć sens w świecie, który coraz częściej rozmija się z duchowością i zakorzenieniem². Już sam tytuł jego debiutanckiego tomu, *Przed wichrem z meteorytów* (2021), przywołuje obraz nadciągającego zagrożenia – nie tyle fizycznego, ile aksjologicznego, osiągającego wymiar kosmiczny, związanego z erozją wartości oraz pamięci.

O dekadę starszy od Dowejki Tomasz Tamošiūnas (ur. 1990), choć równie chętnie i często jak jego młodszy kolega po piórze sięga po motywy związane z szeroko pojętą tradycją – między innymi po symbolikę narodową, religijną i przyrodniczą – traktuje je w sposób bardziej ironiczny i instrumentalny. Jego poezja wpisuje się w nurt refleksji nad miejscem jednostki w świecie zdegradowanych znaczeń, w którym elementy dziedzictwa podlegają zniekształceniu lub marginalizacji. Autor *Do krainy wyciszenia* (2012) i zbiorku *Piwo z aniołem stróżem* (2018) nie tyle rekonstruuje tradycję, ile obserwuje jej szczątki – często w konfrontacji z prozą życia współczesnego, ze światem konsumpcji, moralnej dekadencji i banalizacji wartości. Warto w ramach wprowadzenia do analizy dodać, że jego poezja bywa surowa, jakby szorstka – ale to szorstkość zamierzona: chroni to, co w niej najcenniejsze – uczciwość wobec czytelnika i samego siebie. Mamy tu do czynienia – jak ujęła to literaturoznawczyni z Wilna Halina Turkiewicz – z wierszami, które wyróżniają się „dojrzałością sądu, bogatą leksyką, reminiscencjami kulturowymi, umiejętnością oryginalnego łączenia słów, co niejednokrotnie pozwala osiągać efekt «skrzydlatości»”³.

2 H. Turkiewicz, *Kosz słów z majowego pola*, [w:] D. Dowejko, *Na rozstaju. Wiersze*, Wilno 2024, s. 4; zob. też: *Współczesna polska poezja Wileńszczyzny*, [w:] *Literatura polska XX wieku*, Kowno 1995; też: „*Od nich przejęłem nazwy ptaków i owoców*”. *Obraz z domu i rodziny w poetyckim ujęciu Czesława Miłosza*, [w:] *Zagadnienia bilingwizmu. Seria II: Rodzina Miłoszów i rody pogranicza polsko-litewskiego. Studia*, red. A. Baranow, J. Ławski, A. Romanik, Białystok–Wilnius 2022, s. 159–173.

3 Taż, *Skok do „Krainy Wyciszenia” Tomasza Tamošiūnasa*, [w:] T. Tamošiūnas, *Do krainy wyciszenia*, Wilno 2012, s. 3.

Obaj autorzy debiutowali na łamach nieformalnej kuźni talentów młodego pokolenia, czyli literackiej kolumny *Pegaz* w wydawanym od 1994 roku niezależnym piśmie „Tygodnik Wileńszczyzny”⁴. Wspierał ich wówczas dr Józef Szostakowski⁵ – poeta, prozaik i nauczyciel akademicki, zawodowo przez lata związany z Muzeum Władysława Syrokomli w Borejkowszczyźnie⁶, który nie tylko publikował ich utwory, ale także jako swego rodzaju patron odsłaniał przed nimi tajniki warsztatu pisarskiego. Ta instytucjonalna i środowiskowa opieka nad twórcami, łącząca elementy mecenatu i artystycznej pedagogiki, wpisuje się w specyfikę życia literackiego współczesnej Wileńszczyzny⁷ – regionu, w którym ciągłość tradycji polskiej jest nie tylko wartością symboliczną, lecz również formą kulturowego trwania⁸.

Artykuł niniejszy poświęcony został analizie twórczości Dowejki i Tamošiūnas jako dwóch odmiennych modeli literackiej reakcji na tradycję: kontemplacyjnej afirmacji (Dowejko) i krytycznej dekonstrukcji (Tamošiūnas). Obydwaj autorzy, choć różni w stylu, wrażliwości, temperamentie i strategii artystycznej, podejmują – z różniących się względem siebie pozycji – tę samą próbę: zrozumienia własnej tożsamości poprzez dialog z przeszłością. W ich poezji odnaleźć można

4 Na temat tego czasopisma: J. Krajewski, *Wilno i okolice. Przewodnik*, Pruszków 2012, s. 65: „«Tygodnik Wileńszczyzny» jest pismem dobrze redagowanym, dbającym o poprawność językową. Ukazuje się od wiosny 2002 r. jako gazeta samorządowa, zastąpił wydawany przez samorząd rejonu wileńskiego tygodnik «Przyjaźń». «Tygodnik Wileńszczyzny» posiada interesujące dodatki, stałe kolumny (Kombatancką i Rotę) i czterokolumnową wkładkę «Nasza Gazeta», organ Zarządu Głównego Związku Polaków na Litwie”. Zob. K. Stukus-Hanik, *Propagatorzy kultury polskiej w Wilnie i ich rola w krzewieniu polskości w niepodległej Litwie*, „UR Journal of Humanities and Social Sciences” 2023 nr 1(26), s. 136–152.

5 Na temat Józefa Szostakowskiego (Šostakovskiego): E. Kurzawa, *Słownik polskich pisarzy współczesnych Wileńszczyzny*, Zielona Góra 1995, s. 455; warto dodać, że w 2018 roku J. Szostakowski został odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu Zasługi Rzeczypospolitej Polskiej przez prezydenta Andrzeja Dudę. Zob. *Podwileńskie bajanie. Legendy, podania, bajki z okolic Wilna*, wybór, komentarze oraz opracowanie literackie J. Szostakowski, Wilno 2017; J. Szostakowski, *Dawne Wilno w tyglu kultur*, Wilno 2020. Zob. M. Jackiewicz, *Polacy na Litwie 1918–2000 (słownik biograficzny)*, Warszawa 2003.

6 Zob. J. Szostakowski, *Działalność Muzeum Władysława Syrokomli w Borejkowszczyźnie koło Wilna w upowszechnianiu wiedzy i pamięci o poecie*, [w:] *Władysław Syrokomla. Szkice i studia. W dwusetną rocznicę urodzin i sto sześćdziesiątą rocznicę śmierci pisarza*, red. K. Kościwicz, B. Kuryłowicz, H. Sokołowska, Białystok 2022, s. 383–402; zob. również: stronę internetową tej instytucji: www.sirokomlesmuzejus.lt/pl [dostęp: 3.03.2025].

7 Zob. *Wileńszczyzna jako krajobraz i środowisko wielu kultur” – Materiały I Międzynarodowej Konferencji Białystok 21–24 IX 1989 rok w czterech tomach*, red. E. Feliksiak, Białystok 1992; E. Feliksiak, *Wilno jest*, [w:] *Tobie Wilno. Antologia poetycka*, wybór i red. E. Feliksiak, M. Skorko, P. Waszak, Białystok 1992.

8 Zob. Z. Kurcz, *Mniejszość polska na Wileńszczyźnie. Studium socjologiczne*, Wrocław 2005; *Wileńszczyzna małą ojczyzną*, red. A. Szerląg, Wrocław 2010; A. Szerląg, *Polacy na wileńskim pograniczu kultur: przestrzenie (nie) porozumienia a budowa międzykulturowej wspólnoty*, „Multicultural Studies” 2016, nr 1, s. 77–88.

nie tylko ślady kulturowego dziedzictwa Wileńszczyzny, lecz także uniwersalne dylematy współczesnego pokolenia: pytania o sens, miejsce jednostki w historii, rolę pamięci w budowaniu duchowej i kulturowej tożsamości etc.

TRADYCJA JAKO OSTOJA – POEZJA DANIELA DOWEJKI

Zacznijmy opowieść na przekór prawom chronologii (choć, co niezamierzone, zgodnie z porządkiem alfabetycznym), od młodszego z twórców. Utwory Dowejki wykazują bardziej afirmatywny stosunek do tradycji i historii niż twórczość Tamošiūnasa, można rzec, że są wręcz konserwatywne. Poezja Dowejki wyrasta z głębokiego związku z lokalnym dziedzictwem Wileńszczyzny, obejmującym zarówno aspekty topograficzne, jak i duchowe. W jego liryce dominują motywy zakorzenienia, rodzinnej pamięci, przyrody i *sacrum*, które nie pełnią roli tła, lecz stają się strukturą organizującą świat przedstawiony. Już we wczesnych wierszach z tomu *Przed wichrem z meteorytów* (2021) widać wyraźnie, że poeta buduje artystyczną tożsamość na gruncie przeżywanego doświadczenia natury i pamięci, tworząc liryczny świat, w którym przeszłość nie jest martwym wspomnieniem, lecz żywą obecnością.

Jak zauważył Józef Szostakowski, młody autor w poetyckiej wrażliwości sięga do źródeł – domu rodzinnego, ojczyznej ziemi, relacji z przodkami – by z ich pomocą zrozumieć świat, który się nieustannie zmienia, w wyniku czego rodzą się wiersze „niesłychanie delikatne, wręcz kruche”, które jednakże noszą znamię „niezgody na rzeczywistość”⁹, są aktem sprzeciwu wobec globalizującej się rzeczywistości. Wileńskim poetą kieruje potrzeba zakotwiczenia, duchowej stabilizacji, którą odnajduje w tradycji. Jednym z podstawowych środków budowania tej liryki jest symbolika przyrody – nie tylko jako pejzażu, ale jako struktury znaczeń. W wierszu – o jakże dla niniejszego tematu wymownym tytule – *Ojcowizna* poeta pisze:

Wychodzę na Starówkę.
Widzę Wilię,
która szepcze: „Już wiosna”.
Ech, te figlarne dzieci Ziemi –
Do Wilna wjeżdża patron Kazimierz¹⁰.

9 J. Szostakowski, *Chroń przed wichrem z meteorytów*, [w:] D. Dowejko, *Przed wichrem z meteorytów*, Wilno 2021, s. 4.

10 D. Dowejko, *Ojcowizna*, [w:] tenże, *Przed wichrem...*, s. 14. Zob. M. Dudzińska, *Wilno i prowincja. Mapowanie przestrzeni w młodzieńczych listach i twórczości Adama Mickiewicza*, [w:] *Wyobraźnia przestrzenna w perspektywie geopoetyki*, red. E. Konończuk, K. Trusewicz i S. Trusewicz, Białystok 2018, s. 229–245.

W tym krótkim fragmencie ujawnia się cała poetyka Dowejki: natura (Wilia), religia (patron Kazimierz), dziecinna ufność („figlarne dzieci Ziemi”) i topograficzne zakorzenienie (Wilno, a mówiąc bardziej precyzyjnie: jej Starówka) tworzą organiczną całość. Nie ma tu dystansu wobec tradycji – przeciwnie, poeta odczuwa ją jako intymną część własnej tożsamości. Charakterystyczne przy tym, że wszystkie te elementy łączą się w akcie percepcji, w konkretnym momencie wyjścia na ulicę, co nadaje całemu doświadczeniu charakter epifanijny. Rzeka nie tylko płynie – ona „szepcze”, stając się nosicielką sensu, a jej wiosenna wieść harmonizuje z duchowym przybyciem świętego patrona. Ten moment zjednoczenia zmysłowego i duchowego doświadczenia miasta można odczytać jako manifestację poetyckiej „kryjówki” – przestrzeni, w której przeszłość i teraźniejszość, *sacrum* i *profanum* wzajemnie się przenikają.

Podobnie dzieje się w wierszu *Na cmentarzu* ze zbioru *Na rozstaju*, gdzie obraz jesiennych liści i gwiazd przeradza się w metaforę pamięci i przemijania:

Jesienią
Opadłe liście
Dywanem ścielą się u moich nóg,
Szepcząc o przemijaniu wiodą do parku.

Dziś po tobie cmentarny medalion
I światełko pamięci,
Co ślepo unosi głowę w gwiazdziste niebo,
Skąd nadlatują gołębice¹¹.

Poezja funeralna staje się tu przestrzenią duchowego kontaktu z przeszłością, przy czym forma tej komunikacji ma charakter sakralny – świat zmarłych nie znika, lecz manifestuje się w symbolice nieba i ptaków, jakby uczestniczył w codziennym życiu. Istotne, że poeta nie konstruuje granicy między światem żywych i umarłych – medalion „unosi głowę”, światełko pamięci łączy ziemię z niebem, a gołębice stanowią medium tego związku. Cmentarz staje się zatem nie miejscem rozłąki, lecz szczególną formą „kryjówki”, w której możliwy jest dialog z przodkami, a pamięć nabiera niemal fizycznych właściwości. Ta sakralizacja przestrzeni

11 Tenże, *Na cmentarzu*, [w:] tenże, *Na rozstaju*, s. 16.

pamięci koresponduje z motywem Starówki z *Ojcowizny* – w obu przypadkach mamy do czynienia z miejscami, które chronią ciągłość duchową, oferując schronienie przed rozproszoną nowoczesnością.

Wielokrotnie Dowejko sięga też po motyw dzieciństwa jako świata utraconego, lecz wciąż obecnego we wspomnieniu. Wracając do wątku poetyckiej „kryjówki”, warto podkreślić, że poeta tak właśnie – *Kryjówka* – zatytułował jeden ze swych liryków ze zbioru *Na rozstaju*:

Ukrywam się przed zakodowanym światem,
Gdzie wszystko mierzone jest w bajtach,
Kartką z pamiętnika.
[...]
Nazbieram kosz słów
Na majowym polu,
Gdzie babcia zrywa poziomki¹².

To wyraźna kontrapozycja: nowoczesny świat – odhumanizowany, „zcyfryzowany”, „zalgorytmizowany” – kontra przestrzeń dzieciństwa, gdzie słowo (*logos*, a więc poezja!) wiąże się z uczuciem, pamięcią i prostotą. Charakterystyczne, że poeta nie idealizuje przeszłości w sposób sentymentalny, lecz przedstawia ją jako aktywną, sugestywną i jakże atrakcyjną alternatywę dla współczesności. „Kartka z pamiętnika” staje się bronią przeciwko „bajtom”, a gest zbierania słów na majowym polu przywraca im organiczny związek ze światem natury i międzyludzkich relacji. Obraz babci zrywającej poziomki to nie tylko nostalgiczna reminiscencja, ale metafora poetyckiego procesu – tak jak ona zbiera drobne, ukryte w trawie owoce, tak poeta wyławia z pamięci najdelikatniejsze doznania i przekształca je w poezję. Tego typu opozycje – nowoczesność vs. tradycja, zgiełk świata vs. cisza natury, alienacja vs. wspólnota – powracają u Dowejki niemal obsesyjnie i stanowią fundament jego poetyckiego światopoglądu. Jednak nie są to opozycje statyczne czy manichejskie. Poeta bowiem nie odrzuca całkowicie współczesności, lecz poszukuje w niej enklaw autentyczności, miejsc, gdzie możliwy jest powrót do wartości pierwotnych.

Kryjówka staje się więc nie tyle ucieczką od rzeczywistości, ile sposobem jej duchowego przekształcenia – przestrzenią, w której pamięć, tradycja i poezja mogą

12 Tenże, *Kryjówka*, [w:] tamże, s. 9.

stawić opór procesowi dehumanizacji. Ponadto „kryjówka” to w tym ujęciu nie tylko azyl, lecz również swoiście pojęta „jaskinia Platona”, z której możliwe staje się doświadczanie rzeczywistości w sposób zapośredniczony, zdystansowany, bezpieczny. Owszem, mamy tu do czynienia z niepełnym doświadczeniem „realnego”, ale tak ugruntowana pozycja ułatwia obserwatorowi korzystanie z wszelkiego rodzaju tradycyjnych i nowoczesnych narzędzi interpretacji znaków, zachęcając do korzystania z idiomów przy układaniu wykładni. W tej perspektywie twórczość Dowejki jawi się jako projekt ratowania tego, co w człowieku najcenniejsze, poprzez kultywowanie form wrażliwości zagrożonych przez technologiczną cywilizację.

W utworze tytułowym, *Przed wichrem z meteorytów*, pojawia się znamieny obraz:

Bo to anioł,
Stróż przed wichrem z meteorytów
Bezseną nocą otwiera bramy raj¹³.

Meteoryty – w tradycji literackiej symbolizujące coś pozytywnego: cudowność, boski znak czy nadzwyczajność¹⁴ – u Dowejki oznaczają zagrożenie. Anioł stróż nie chroni więc przed złem fizycznym, ale przed katastrofą duchową: rozpadem sensu, dewaluacją wartości. To kolejny przejaw reinterpretacji symboliki romantycznej – przy jednoczesnym zachowaniu jej sakralnego wymiaru. Warto zauważyć, że obraz ten zawiera paradoks temporalny: anioł „otwiera bramy raj” w obliczu nadchodzącej katastrofy, co sugeruje, że ratunek znajduje się nie w przyszłości, lecz w powrocie do początku, do stanu pierwotnej niewinności. „Bezseną noc” staje się czasem wigilii właśnie, przednówkiem, okresem czuwania nad zagrożonymi wartościami, a rajski wymiar tego doświadczenia wskazuje na jego eschatologiczny charakter – poeta staje wobec końca pewnej epoki i szuka duchowego schronienia. Zwróćmy uwagę na liryk pt. *Słowa*:

W domu pierwsze słowa nasycone tlenem
Unoszą się niczym balonik

13 Tenże, *Przed wichrem z meteorytów*, [w:] tenże, *Przed wichrem z meteorytów...*, s. 54.

14 Zob. H. Korpikiewicz, *Symbolika i kult: meteory i meteoryty*, „Lingua ac Communitas” 2016, Vol. 26, s. 15–29; *Poezja i astronomia*, red. B. Burdziej, G. Halkiewicz-Sojak, Toruń 2006; *Światy (nie)równoległe. Literatura wobec astronomii*, red. G. Raubo, J. Włodarczyk, Poznań 2022.

Do ojca i matki.
Za płótem stają się obce,
Wpadają do uszu
Jak gorzkie pastylki do gardła.
Nieraz szarpią
Niczym samolot, co pożera białym pasmem niebo¹⁵.

Tu słowo – podstawowy budulec poezji – zostaje naznaczone przez miejsce i kontekst. Tylko w domu rodzinnym, w przestrzeni tradycji i bliskości ma ono wymiar prawdy oraz wspólnoty. W świecie zewnętrznym wartość tę traci – staje się czymś obcym, wręcz toksycznym. To jakże subtelna, ale głęboka diagnoza języka nowoczesności – a zarazem wyraz nostalgii za kodem pierwotnym, sakralnym, związanym z mową matki i ojca. Metafora „balonika” unoszącego się ku rodzicom przywołuje na myśl dziecięcą spontaniczność i lekkość komunikacji, podczas gdy obraz „gorzkich pastylek” sugeruje, że język zewnętrzny ma charakter leczniczy, ale niesmaczny – jakby świat zmuszał do przyjmowania trucizny pod postacią lekarstwa. Płótko staje się granicą nie tylko topograficzną, również semiotyczną – za nim rozpoczyna się przestrzeń, gdzie znaki tracą organiczną więź z rzeczywistością i osiągają właściwości narzędzia manipulacji lub pustej komunikacji. W ten sposób poeta diagnozuje fundamentalny kryzys współczesnego języka, który przestał być medium autentycznego porozumienia, a stał się instrumentem alienacji.

Wspomniałem o „konserwatywnym” charakterze poetyckiej narracji Dowejki. Jest to jednakże twórca w pełni zanurzony w nowoczesności, który nie rezygnuje z nowoczesnych form ekspresji. Jego wiersze, choć podszyte symboliką afirmatywną wobec tradycji, nie są stylizowane ani archaizowane. Przeciwnie – mają charakter oszczędny, czasem wręcz minimalistyczny. Ta formalna asceza, powiedziałbym właściwie: asceza formy, pogłębia autentyzm wypowiedzi i wpisuje się w styl „poezji codzienności”, jednak zawsze z podskórnym wymiarem duchowym. Charakterystyczne, że poeta osiąga maksimum znaczeniowe poprzez minimum środków wyrazu – prosty obraz rzeki, liścia czy dziecięcej zabawy rozwija się w złożoną metaforę kondycji egzystencjalnej. Owa ekonomia środków, zdawkowość artystycznych figur czy toposów paradoksalnie wzmacnia duchową

15 D. Dowejko, *Słowa*, [w:] tenże, *Na rozstaju...*, s. 19.

intensywność przekazu, jakby poeta świadomie rezygnował z ornamentacji na rzecz esencji. Można dostrzec w tym sposobie przekazu treści wpływ współczesnej wrażliwości poetyckiej, która ceni precyzję i unikanie patosu, ale wyraża także głębokie przekonanie, że prawda duchowa wymaga prostoty wyrazu.

W tomie *Na rozstaju* wyraźniej niż w innych wierszach tego autora pojawia się motyw wyboru, niepewności, życia na granicy – co sugeruje sam tytuł. Dowejko, choć afirmuje tradycję, zdaje sobie sprawę z jej kruchości – jego bohater liryczny nie jest już tylko „dzieckiem Wileńszczyzny”, lecz kimś, kto stoi „na rozstaju”, rozpięty między światem przeszłości a wyzwaniem teraźniejszości. Ten egzystencjalny dylemat nie prowadzi jednak do porzucenia wartości przodków, lecz do ich przepracowania i przemyślenia na nowo, a przez to wzmocnienia fundamentów lub, ujmując tę myśl inaczej, bardziej literacko, powiedziałbym: podtrzymania życiodajnego ognia w świątyni tradycji. Poeta staje się świadomy, że dziedzictwo kulturowe nie jest wartością daną raz na zawsze, ale wymaga ciągłego wysiłku, nieustannego wyboru i potwierdzania. Rozstaje stają się więc nie tylko przestrzeniami definiowanymi geograficznie, ale przede wszystkim duchowo – punktami, w których konieczne jest samookreślenie wobec sprzecznych opcji współczesności.

Nie bez powodu Halina Turkiewicz pisze o Dowejce, że to poeta, który – tak rozumiem jej przekaz – wędruje, ale nie ucieka, wręcz przeciwnie, wraca. Do siebie, do przeszłości, do tego, co nienazwane, ale głęboko oswojone¹⁶. Ta obserwacja trafnie ujmuje paradoks poezji Dowejki – ruch ku przeszłości okazuje się formą postępu duchowego, a powrót staje się rodzajem odkrycia. Poeta nie tyle rekonstruuje utracony świat, co go współtworzy poprzez akt poetyckiej pamięci. „Głęboko oswojone” oznacza tu nie mechaniczne przyswojenie tradycji, lecz jej egzystencjalne przepracowanie – tradycja staje się żywa dopiero wtedy, gdy zostanie na nowo odkryta jako odpowiedź na współczesne pytania.

W tym właśnie sensie twórczość Dowejki wpisuje się w model poezji jako poszukiwania duchowego schronienia. Jego tradycjonalizm nie jest muzealny ani reaktywny – to raczej próba ocalenia świata wartości, które w perspektywie

16 H. Turkiewicz, *Kosz słów z majowego pola...*, s. 5: „To wielce chwalebne, że młody człowiek docenia trwałe tradycyjne wartości, że ma odwagę się przyznać: «Ukrywam się przed zakodowanym światem, / Gdzie wszystko mierzone jest w bajtach, / Kartką z pamiętnika». To bardzo pocieszające, że tęskni do domu dzieciństwa, że pamięta o przodkach, że czerpie życiodajne soki z ojczystej przestrzeni i od najbliższych mu osób: «Nazbieram kosz słów / Na majowym polu, / Gdzie babcia zrywa poziomki». To niezmiernie budujące, że nie stroni od marzeń, w dodatku jakże pięknych, bezinteresownych, niekonsumpcyjnych: «Marzy mi się / Skrawek zieleni w ogrodzie babuni / Z bożą krówką na listku uśpionych drzew»”.

młodego pokolenia są nie tyle oczywiste, co zagrożone. W tym sensie omawiana tu poezja staje się głosem nie tylko lokalnym, również uniwersalnym – próbą zdefiniowania tożsamości w epoce przesyconej zmianą, hałasem i fragmentaryzacją doświadczenia. Dowejko oferuje alternatywę dla postmodernistycznej ironii i relatywizmu – nie poprzez dogmatyczne odrzucenie współczesności, lecz przez wskazanie tych jej aspektów, które można pogodzić z duchową ciągłością. Jego „kryjówka” to przestrzeń, w której możliwy jest dialog między epokami, a tradycja może stać się źródłem odnowy, nie nostalgicznego wspomnienia jedynie.

3. TRADYCJA JAKO MATERIAŁ DO DEKONSTRUKCJI – POEZJA TOMASA TAMOŠIŪNASA

Twórczość Tomasza Tamošiūnasa – poety, który debiutował tomikiem zatytułowanym *Do krainy wyciszenia* (2012) i był obecny w dwóch ważnych antologiach młodej poezji polskiej na Litwie (*Spotkania*, 2013 oraz *W zakolu Wili*, 2016)¹⁷ – ukazuje zupełnie odmienną postawę wobec tradycji niż ta, którą reprezentuje Daniel Dowejko. O ile u tego drugiego tradycja stanowi osnowę tożsamości i punkt oparcia w świecie niepewnym, o tyle Tamošiūnas poddaje ją nieustannej dekonstrukcji, ironii, grotesce, a niekiedy wręcz radykalnemu rozbiciu sensów. Jego strategia wobec dziedzictwa kulturowego opiera się na systematycznym odwracaniu hierarchii wartości – to, co tradycyjnie uznawane za wzniosłe, zostaje sprowadzone do poziomu codzienności, zaś elementy pozornie błahe zyskują rangę poetyckiego obiektu. Ta inwersja nie służy jednak prostemu „ikonoklazmowi”, lecz wypracowaniu nowej wrażliwości estetycznej, która nie lęka się profanacji jako drogi do autentyczności. Tamošiūnas zdaje się postrzegać tradycję nie jako świętą spuściznę, lecz jako materiał do artystycznego przetworzenia – surowiec, który dopiero w procesie rekombinacji może ujawnić swój współczesny potencjał znaczeniowy.

W poezji starszego z analizowanych poetów dominuje perspektywa egzystencjalna, która wyraża się w języku intensywnie sensualnym, momentami brutalnym, wyraźnie inspirowanym zarówno nowoczesnym eksperymentem poetyckim, jak i estetyką performatywną. Wiersze takie jak *Na toaletowym papierze*, *Poranny strach* czy *Monolog pod butem* sytuują się na przecięciu liryzmu, autoironii i społeczno-kulturowej krytyki. Same tytuły tych utworów sygnalizują radykalną

17 Na temat twórczości Tamošiūnasa zob. H. Turkiewicz, *Inspiracje Mickiewiczowskie w najnowszej polskojęzycznej poezji Litwy*, „Bibliotekarz Podlaski” 2019, nr 2, s. 173–175; J. Szostakowski, *Wydawnictwa Muzeum Władysława Syrokomli jako forma upowszechniania literatury*, „Rocznik SNPL” 2017, T. 17, s. 419.

zmianę perspektywy – poeta nie wznosi się ponad rzeczywistość w geście romantycznego uniesienia, lecz zanurza się w jej najbardziej prozaiczne, często wstydlive wymiary. *Na toaletowym papierze* jako miejsce poetyckiej inskrypcji stanowi prowokacyjne przeciwstawienie się tradycji poezji jako sztuki „czystej” i oddzielonej od fizjologicznych potrzeb człowieka. Z kolei *Monolog pod butem* lokuje podmiot mówiący w pozycji upokorzenia, co koresponduje z ogólną tendencją poety do podważania wszelkich form władzy symbolicznej. Ta poetyka „niskiej pozycji” nie jest jednak gestem kapitulacji, lecz świadomą strategią artystyczną – sposobem na dotarcie do warstw doświadczenia, które wysoki styl tradycyjnie pomijał milczeniem.

Już sam tytuł jego debiutanckiego zbioru – *Do krainy wyciszenia* – okazuje się przewrotny. Zamiast wyciszenia, czytelnik napotyka poetykę napięcia, rozdrzania i często drastycznego obrazu. Owa przewrotność tytułu funkcjonuje jako swoista pułapka interpretacyjna – obietnica spokoju i harmonii zostaje skutecznie zanegowana przez konkretną realizację tekstową. Tamošiūnas zdaje się sugerować, że we współczesnym świecie prawdziwe wyciszenie jest niemożliwe, a jedyną uczciwą alternatywą dla rzeczywistości okazuje się amalgamat intensywności i niepokoju¹⁸. „Kraina wyciszenia” jawi się więc jako utopijny horyzont, do którego można jedynie zmierzać, nigdy jednak go nie osiągnąć – każda próba uciszenia głosów rzeczywistości prowadzi do ich jeszcze głośniejszego powrotu. Paradoks tytułu ujawnia tym samym fundamentalną sprzeczność kondycji współczesnego podmiotu, rozdartego między pragnieniem ciszy a niemożnością jej osiągnięcia w świecie nadprodukcji bodźców i znaczeń. Wiersz *Na podłodze* kończy się błaganiem:

Zostaw mnie na sobie
chcę tańczyć
z aromatem bergamotki
w romansie
płonących świec

18 Zob. J. Miałdun-Silickienė, *Obraz miasta we współczesnej polskiej poezji Wileńszczyzny*, praca magisterka przygotowana pod kierunkiem dr H. Turkiewicz, Wileński Uniwersytet Pedagogiczny, Wydział Sławistyki, Wilno 2007.

Nie zdejmuj mnie
Zostań ze mną
Tylko nie na podłogę
Nie koło jego skarpet proszę¹⁹.

To zaskakujące przełamanie erotycznej konwencji groteską i codziennością staje się znakiem rozpoznawczym poetyki Tamošiūnasa. Fragment ten ujawnia charakterystyczną dla poety strategię przemieszania sygnatur – intymność najwyższego stopnia (błaganie kochanka) zostaje zderzona z najbardziej prozaicznym detalem rzeczywistości („skarpety”). Owo zestawienie nie służy jednak ośmieszeniu miłości, lecz jej radykalnemu przemodelowaniu – Tamošiūnas pokazuje, że autentyczna intymność nie może abstrahować od kontekstu materialnego, w którym się rozgrywa. Skarpety jako element garderoby, zwykle ukrywany i kojarzony z codziennością, stają się tu symbolem wszystkiego, co erotyczna konwencja stara się wyprzeć ze swojego horyzontu. Poeta zdaje się twierdzić, że prawdziwa miłość musi zmierzyć się z całością ludzkiego doświadczenia, włączając w to wymiary pozornie niepoetyckie. Błagalny ton wypowiedzi („proszę”) wprowadza dodatkowo dźwięki bezradności i podległości, co przeczy tradycyjnym wyobrażeniom o podmiocie erotycznym jako aktywnym i dominującym.

Przykładem brutalnego, a zarazem przejmującego obrazu współczesnej egzystencji jest wiersz *Ugotowane motyle*, w którym metaforyka delikatności i przemiany (motyl) zostaje ujęta w karby języka przemocy i fizjologii:

Zobacz –
włożył ci kaganiec
zamiast skrzydeł
[...]
Czujesz, jak się rozkładają
w kwasie solnym motyle?²⁰

Obraz „ugotowanych motyli” funkcjonuje jako szokująca kontaminacja dwóch przeciwstawnych figur symbolicznych – naturalnej metamorfozy i kulinarnego

19 T. Tamošiūnas, *Na podłodze*, [w:] *W zakolu Wilii. Antologia wierszy młodych twórców*, Wilno 2016, s. 98.

20 Tenże, *Ugotowane motyle*, [w:] tamże, s. 105–106.

procesu destrukcji. Motyl, tradycyjny symbol duszy, transformacji i piękna²¹, zostaje poddany procesowi gotowania, co oznacza nie tylko jego fizyczne unicestwienie, lecz także symboliczne profanowanie wszystkich znaczeń, które w kulturze europejskiej nagromadziły się wokół tego obrazu. Pytanie: „Czujesz, jak się rozkładają w kwasie solnym motyle?”, wprowadza dodatkowo wymiar somatyczny – czytelnik ma nie tylko zobaczyć czy zrozumieć tę destrukcję, ale ją odczuć fizycznie, jakby sam uczestniczył w procesie trawienia. Kwas solny jako środowisko żołądkowe sugeruje, że metafizyczne symbole ostatecznie muszą zostać przeprocesowane przez najbardziej materialny wymiar ludzkiej egzystencji.

To nie tylko świadectwo rozpadu sensu i intymności, lecz również wyraz radykalnego kryzysu symboliki – obrazów i słów, które utraciły pierwotne znaczenie. Tamošiūnas w swojej poezji zdaje się właśnie ten kryzys eksploatować: jego liryka to nie rekonstrukcja sensu, lecz jego obnażenie, rozpad i wieloznaczność. Poeta diagnozuje stan kultury, w której tradycyjne metafory zostały tak bardzo wyeksploatowane, że przestały nieść autentyczne znaczenia – stały się pustymi formułami retorycznymi. „Kaganiec zamiast skrzydeł” to obraz, który w sposób dosadny ujawnia mechanizm tej degradacji – wolność (skrzydła) zostaje zastąpiona zniewoleniem (kaganiec), ale owa zamiana dokonuje się w sposób tak gwałtowny i arbitralny, że obnaża sztuczność obu konstruktów. Wileński poeta nie oferuje alternatywnej symboliki, lecz pozostaje w punkcie rozpoznania kryzysu – jego poezja staje się archeologią znaczeń zniszczonych, katalogiem metaforycznych rumowisk. Ta postawa koresponduje z szerszą perspektywą postmodernistyczną, ale u Tamošiūnasa zyskuje szczególną intensywność egzystencjalną – kryzys symboliki to jednocześnie kryzys możliwości komunikacji międzyludzkiej i auto-komunikacji podmiotu.

W odróżnieniu od Dowejki, który zakorzenia swoje wiersze w topografii Wileńszczyzny (Wilia, Wilno²², cmentarz), Tamošiūnas tworzy przestrzenie mentalne,

21 Zob. A. Wysocka, *Motyle i ćmy w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „Język Artystyczny” 2010, nr 14, s. 127–140; G. Igliński, *Niebo w motylach. Owady w poezji Józefa Bohdana Zaleskiego*, „Bibliotekarz Podlaski” 2021, nr 1, s. 189–202; tenże, *Niewielkie, choć znaczące. Robaki i owady w poezji Kazimierza Brodzińskiego*, „Bibliotekarz Podlaski” 2023, nr 2, s. 245–270; tenże, *Mali goście polskich romantyków: owady i robaki w literaturze epoki*, Olsztyn 2024.

22 Zob. T. Bujnicki, *Szkice wileńskie, rozprawy i eseje*, Kraków 2002; tenże, *Wilno międzywojenne – kresowe? Regionalne? Pograniczne?*, [w:] *Pogranicza, Kresy, Wschód a idee Europy*, Seria II: *Wiktor Choriew in memoriam*, red. A. Janicka, G. Kowalski, Ł. Zabielski, Białystok 2013, s. 417–426; tenże, *Obraz Wilna w międzywojennej poezji wileńskiej*, [w:] *Wilno – Wileńszczyzna jako krajobraz i środowisko wielu kultur*, red. E. Feliksiak, Białystok 1992.

często na granicy jawy i snu, rzeczywistości i halucynacji. Jego język jest pełen neologizmów, błyskotliwych zestawień, nieliniarnych konstrukcji. Ta odmienność wobec poetyki młodszego kolegi po piórze ujawnia fundamentalną różnicę w rozumieniu funkcji poezji – podczas gdy Dowejko buduje swój świat poetycki na fundamencie geografii i historii, Tamošiūnas lokuje go w płaszczyźnie psychiki i języka. Jego „przestrzenie mentalne” nie mają stabilnych punktów odniesienia w rzeczywistości zewnętrznej, lecz konstytuują się w procesie samego mówienia – każdy wiersz staje się eksploracją nieznanego terytorium znaczeniowego. Neologizmy i „nieliniarne konstrukcje” służą nie ornamentacji stylistycznej, lecz wytwarzaniu nowych możliwości artykulacji doświadczeń, które tradycyjny język poetycki nie jest w stanie wyrazić. Ta językowa ekspansywność koresponduje z ogólną strategią przekraczania granic – między jawą a snem, projekcją „realnego” a halucynacją, sensem a nonsensem. W utworze *8 kilogramów sumienia* poeta pisze:

Prześladuje mnie
W nocy
Śpi pod kotłą
grzebie w moich snach

Z rana
zjada wszystkie
kanapki z serem
wypija herbatę z cytryną
Wciąż rośnie.

Na plaży
paraduje nago
i kopie piaskiem
w oczy

Nie zwraca uwagi
na błagania

A ja
wciąż dalej

do plastikowej reklamówki
zbieram
metalowe
okruchy
sumienia²³

Personifikacja sumienia w tym fragmencie ma charakter radykalny – nie ogranicza się do retorycznego ożywienia pojęcia abstrakcyjnego, lecz konsekwentnie realizuje fikcję sumienia jako „współlokatora”, współtowarzysza. Szczególnie znaczące jest precyzyjne określenie wagi (*8 kilogramów*) – sumienie zyskuje nie tylko cielesność, ale konkretną, mierzalną materię. Ta matematyczna dokładność zdradza ironiczną intencję poety: moralność, która w tradycji filozoficznej i religijnej miała charakter nieskończony i niemierzalny, zostaje sprowadzona do konkretnego ciężaru, który można położyć na wadze. Obraz sumienia „grzebiącego w snach” sugeruje dodatkowo jego destrukcyjną funkcję – zamiast być przewodnikiem, staje się intruzem, który narusza najintymniejszą przestrzeń podmiotu. Codzienne czynności (jedzenie kanapek, picie herbaty) nadają tej personifikacji wymiar groteskowy, ale też ujawniają, jak bardzo tradycyjne kategorie etyczne zostały ześwieczone i zbanalizowane.

Tu sumienie nie jest pojęciem abstrakcyjnym, lecz cielesnym, powiedziałbym, że wręcz zwierzęcym, „cielęcym” bytem – zamieszkuje z poetą, je, śpi, chodzi na spacer, pluje w niedozwolonych miejscach. W tym ujęciu tradycyjne wartości (moralność, sumienie, etos) zostają przekształcone w formy karykaturalne – nie dlatego, by je wyśmiać, lecz by pokazać ich dzisiejszą niewydolność wobec egzystencjalnego doświadczenia. Taki sposób deskrypcji sumienia oznacza jego radykalną konkretyzację – kategoria, która w kulturze zachodniej funkcjonowała jako abstrakcyjna instancja osądu, zostaje sprowadzona do poziomu fizjologicznych potrzeb i społecznych nawyków. Sumienie, które „pluje w niedozwolonych miejscach”, traci swój moralny autorytet, stając się raczej źródłem zamętu niż porządku etycznego. Ta transformacja, transfiguracja ujawnia kryzys tradycyjnych kategorii moralnych we współczesnym świecie – nie mogą one już pełnić swojej normatywnej funkcji, lecz stają się elementami codziennego chaosu. Tamošiūnas nie proponuje jednak ich likwidacji, lecz „przepisanie” – pokazuje, że wartości

23 T. Tamošiūnas, *8 kilogramów*, [w:] *W zakolu Wilii...*, s. 88–89.

mogą zachować swoją egzystencjalną wagę, ale muszą zostać uwolnione od metafizycznych uzasadnień. „Niewydolność wobec egzystencjalnego doświadczenia” oznacza nieadekwatność, niewystarczalność tradycyjnych kategorii etycznych do radzenia sobie z rzeczywistością post-ideologiczną, w której wielkie narracje utraciły swój wykładniczy potencjał.

Poezja Tamošiūnasa silnie wiąże się też z doświadczeniem erotycznym – ale nie w sposób afirmatywny czy klasyczny. Wiersz *Poranny strach* ukazuje miłość jako doświadczenie nasycone grzechem, winą, przemocą i pożądaniem. Ta kontr-afirmatywność erotyki u Tamošiūnasa stanowi radykalne przeciwstawienie się zarówno romantycznej tradycji miłosnej, jak i współczesnej kulturze seksualnej nastawionej na przyjemność i samorealizację. Poeta prezentuje miłość jako doświadczenie fundamentalnie ambiwalentne – połączenie pożądania i nienawiści, bliskości i przemocy, namiętności i cierpienia. „Poranny strach” jako określenie temporalne sugeruje, że erotyka nie jest sferą spełnienia czy ukojenia, lecz źródłem lęku, który towarzyszy podmiotowi od pierwszych chwil czuwania. Ta emocja nie ma charakteru przypadkowego czy zewnętrznego – jest wpisana w samą strukturę doświadczenia erotycznego, co czyni go niemożliwym do usunięcia czy przezwyciężenia:

Spragniony
każdą sekundą
nienawidzę cię coraz mocniej
a ty
nawilżasz mi usta octem
zmywasz rany z pleców
grzanym winem
wkładasz cierniową koronę
wbijasz pocałunki w me dłonie
Wtenczas
nasycam się pożądaniem
nagiego ciała²⁴

24 Tenże, *Poranny strach*, [w:] tamże, s. 104–105.

Paradoksalność tego fragmentu zasadza się na ukazaniu koegzystencji przeciwstawnych emocji i działań – pragnienie współlistnieje z nienawiścią, a gesty pozornie opiekuńcze („nawilżasz usta”, „zmywasz rany”) zostają zrealizowane przy pomocy substancji, które potęgują cierpienie („ocet”, „grzane wino”). Ta dialektyka bólu i ukojenia ujawnia sadomasochistyczną strukturę relacji erotycznej, ale też szerszy mechanizm funkcjonowania miłości we współczesnym świecie – jako doświadczenia, które nie może już oferować prostej afirmacji, lecz zawsze niesie ze sobą element destrukcji. Stopniowanie nienawiści („coraz mocniej”) kontrastuje z sekwencyjnością gestów partnerki, co sugeruje, że im więcej troski i uwagi, tym dotkliwsze staje się wewnętrzne rozdarcie podmiotu. Ta logika paradoksu ujawnia niemożność satysfakcjonującej relacji międzyludzkiej w warunkach kryzysu tradycyjnych wzorców intymności.

Przywołany passus można odczytać jako odwróconą liturgię – metafory religijne (korona cierniowa, pocałunki w dłoń – echo ukrzyżowania) zostają przeniesione na grunt erotyki, a przez to zyskują nowe, wyraźnie bolesne znaczenia. Tradycja nie jest tu ostoją – jest materiałem, z którego konstruuje się nowe formy przeżycia, często sprzeczne i pełne niepokoju. Koncepcja „odwróconej liturgii” ujawnia szczególną strategię Tamošiūnasa wobec tradycji chrześcijańskiej – nie jest to ani prosta negacja, ani parodia, lecz swoista transliteracja sakralnego na erotyczne. „Korona cierniowa” jako element męki Chrystusa zostaje przeniesiona w kontekst gry erotycznej, co nie oznacza jej trywializacji, lecz ujawnienie bolesnej struktury miłości ludzkiej. Podobnie „pocałunki w dłoń” przywołują stygmaty, ale w kontekście erotycznym nabierają znaczenia ambiwalentnego – są jednocześnie gestem czułości i aktem przemocy („wbijasz”). Kontaminacja obrazów i symboliki tego typu służy nie bluźnierstwu, lecz wydobyciu analogii między cierpieniem religijnym a erotycznym – oba mają charakter transgresyjny, prowadzą poza granice codziennego doświadczenia, ale też niosą ze sobą ryzyko destrukcji. Tamošiūnas zdaje się sugerować, że w epoce sekularyzacji erotyka przejmuje funkcje, które dawniej pełniła religia – staje się przestrzenią doświadczenia transcendentnego, ale transcendencji skierowanej wektorowo „w dół”, ku cielesności i bólowi, a nie „w górę”, ku duchowej sublimacji.

Na uwagę zasługuje też metatekstualność wielu wierszy tego poety, zwłaszcza z tomu *W zakolu Wilii*. Brak tu miejsca na szczegółowe omówienie tego fenomenu, warto jednak zwrócić uwagę na fragment przywoływanego już przeze mnie utworu *Na toaletowym papierze*:

U nas
wiersze się pisze
na toaletowym papierze
na drewnianych płotach
pomiędzy horyzontem
a ciemnością

Tylko w sercu
piszę z tęsknoty
na białośnieżnych kartkach
czytając twą nagość²⁵

Ta refleksja ujawnia radykalną przemianę statusu poezji we współczesnym świecie – z sztuki „czystej” i „odświętnej” staje się ona praktyką codzienną, umiejscowioną w najbardziej prozaicznych kontekstach. Zwrot „u nas” wprowadza wymiar topograficzny i pokoleniowy – wskazuje na specyficzne usytuowanie młodego pokolenia poetów wileńskich, które musi wypracować swój poetycki kod w warunkach kulturowej marginalności i symbolicznej degradacji²⁶. „Toaletowy papier” jako nośnik poetyckiej inskrypcji stanowi prowokacyjne przeciwstawienie się tradycyjnemu wyobrażeniu o poezji jako sztuce trwałej i monumentalnej – tu poezja jest z założenia efemeryczna, przeznaczona do użycia i zniszczenia. „Drewniane płoty” przywołują z kolei estetykę graffiti i dzikich napisów, co sytuuje poetę w pozycji *outsidera* kultury oficjalnej. Najważniejszy jednak jest obraz pisania „pomiędzy horyzontem a ciemnością” – ta przestrzeń liminalna, zawieszona między światłem a mrokiem, nadzieją a rozpaczą, staje się właściwym miejscem współczesnej poezji.

Mamy tu do czynienia z głęboko ironiczną diagnozą kondycji współczesnego poety i jego języka. Poezja przestaje być dziedzictwem kultury narodowej – jest czymś, co powstaje mimochodem, na marginesie, w przestrzeni wypartej. Tamosiūnas nie walczy o to, by poezja znów była „wysoka” – przeciwnie, akceptuje jej zbrukanie i profanację jako warunek autentycznego doświadczenia. Tradycja

25 Tenże, *Na toaletowym papierze*, [w:] tamże, s. 99–100.

26 Zob. A. Baranow, *Twórczość litewskich i polskich pisarzy dwujęzycznych w kontekście komparatystyki dyskursywnej*, [w:] *Zagadnienia bilingwizmu*. Seria I: *Dwujęzyczni pisarze litewscy i polscy*, red. A. Baranow i J. Ławski, Białystok–Wilnius 2017, s. 31–53.

nie zostaje odrzucona – zostaje „zrecyklingowana”. Ironia tej diagnozy polega na tym, że degradacja poezji zostaje przedstawiona nie jako utrata, lecz jako wyzwolenie – uwolnienie od fałszywych pretensji do wzniosłości i społecznej doniosłości. Poeta nie lamentuje nad upadkiem kultury poetyckiej, lecz przyjmuje ten upadek jako punkt wyjścia do autentycznej ekspresji. Pojęcie „dziedzictwa kultury narodowej” zostaje poddane krytycznej rewizji – Tamošiūnas sugeruje, że tradycyjna funkcja poezji jako strażniczki pamięci zbiorowej i tożsamości narodowej stała się anachroniczna w warunkach globalizacji i sekularyzacji. Powstanie „mimo-chodem” oznacza spontaniczność i przypadkowość, które przeciwstawiają się klasycznemu wyobrażeniu o poezji jako rezultacie inspiracji czy sztuki artystycznego. „Przestrzeń wyparta” to kategoria psychoanalityczna – Tamošiūnas lokuje poezję w tym, co kultura oficjalna stara się ukryć czy zneutralizować. Akceptacja „zbrukania i profanacji” jako warunku autentyczności oznacza radykalną zmianę estetycznej wrażliwości – piękno nie jest już związane z czystością czy doskonałością, lecz z prawdą o ludzkiej kondycji, choćby była ona bolesna i szokująca.

Koncept „recyklingu” tradycji wskazuje na ekonomię kulturową, w której nic nie ginie definitywnie, ale wszystko podlega przekształceniu i ponownemu użyciu – w nowych kontekstach i z nowymi funkcjami.

4. PUNKTY PRZECIĘCIA: PAMIĘĆ, TOŻSAMOŚĆ, JĘZYK

Choć Daniel Dowejko i Tomas Tamošiūnas reprezentują dwa krańcowo różne modele literackiego reagowania na tradycję – pierwszy poprzez kontemplacyjne jej przyswajanie, drugi poprzez ironiczną dekonstrukcję – ich twórczość łączy zasadniczy element wspólny: pytanie o tożsamość jednostki i wspólnoty w zmieniającym się świecie. Obaj autorzy sytuują swoje poszukiwania w przestrzeni Wileńszczyzny, jednak ich relacja do tego miasta oraz regionu, a co za tym idzie – do języka, pamięci i wspólnoty – przyjmuje różne formy.

W poezji Dowejki pamięć przybiera formę mitu – jest źródłem sensu i wewnętrznej oparcia. Wspomnienia z dzieciństwa, symbolika przyrody, rodzinne rytuały oraz obecność *sacrum* tworzą spójną przestrzeń tożsamości. Fundamentem tej tożsamości okazuje się dom: ten realny jak i duchowy, w którym „pierwsze słowa nasycone tlenem”²⁷ nabierają mocy tworzenia. Język – jak w wielu tradycyjnych modelach kultury – staje się narzędziem przekazywania sensów, łącznikiem

27 D. Dowejko, *Słowa*, [w:] tenże, *Na rozstaju...*, s. 19.

między pokoleniami. Tamošiūnas natomiast ukazuje pamięć jako coś problematycznego – raczej jako przeszkodę niż podporę. W jego poezji wspomnienia nie budują tożsamości, lecz ją komplikują. Obrazy dzieciństwa, rodziny, miłości – o ile się pojawiają – są nasycone przemocą, winą, groteską. Słowa nie niosą sensu – raczej go rozbijają, wykrzywiają, parodiują. Wiersz *Na toaletowym papierze* stawia wprost pytanie o miejsce poezji i komunikacji w kulturze rozbitej, zdominowanej przez banał i marginalizację.

Znamienne, że obaj poeci operują figurą „wnętrza” jako przestrzeni kluczowej dla tożsamości: u Dowejki jest to wnętrze domu, ogrodu, kapliczki – płaszczyzna ciszy i modlitwy; u Tamošiūnasa – wnętrze ciała, czasem intymne, czasem zranione, brutalne, poddane wstydom i pożądaniu. Ta różnica ukazuje dwa nurty myślenia o podmiocie: zakorzenionym w wspólnocie (Dowejko) i rozdwojonym, uwikłanym w konflikty cielesne i społeczne (Tamošiūnas). Jednak nawet w tej opozycji ujawnia się cecha wspólna: obaj autorzy konfrontują się z kryzysem języka i próbują nadać mu nową funkcję. Młodszy twórca – przez przywrócenie słowu jego pierwotnej czystości („kosz słów na majowym polu”), starszy – przez radykalne przekształcenie jego metafor i symboli, sięgających często do absurdu, hiperboli lub karykatury. W obu przypadkach poezja staje się polem walki o sens – różnej taktyki, ale tej samej stawki.

Punktem spotkania dwóch projektów jest także ich osadzenie w konkretnej geografii kulturowej – w Wileńszczyźnie jako przestrzeni palimpsestowej, naznaczonej historią, wielokulturowością i polifonią języków. Dla Dowejki to miejsce duchowego powrotu – ziemia ojców, miejsce pierwszego słowa i ostatniego pożegnania. Dla Tamošiūnasa – przestrzeń, w której tożsamość rozpada się i zmienia, nieustannie poddana napięciu i konfrontacji. Również wspólna dla nich obecność w środowisku *Pegaza* – kolumny literackiej „Tygodnika Wileńszczyzny” – wskazuje na istnienie lokalnej wspólnoty twórczej, w której różnorodność poetyk i idiolektów nie tylko nie stanowi przeszkody, lecz staje się źródłem wzajemnego oddziaływania, inspiracji. Obaj poeci – choć przemawiają innym tonem – artykułują podobne napięcie: między potrzebą przynależności a poczuciem wyobcowania, między tradycją a jej zanikiem, między ciszą a krzykiem. Różne są ich spojrzenia na świat, ale wspólne pytania. To właśnie czyni ich twórczość zauważalną w panoramie współczesnej poezji Wileńszczyzny.

Na zakończenie dodam, że poezja młodego pokolenia Polaków z Litwy – uosobiona w dwóch przeanalizowanych tu głosach – stanowi dziś istotny element

pejzażu literatury pogranicza. Jest świadectwem żywotności, różnorodności i samoświadomości tej tradycji – już nie tylko dziedziczonej, ale twórczo negocjowanej i przekształcanej. W tym sensie utwory Dowejki i Tamošiūnasa nie tylko dokumentują duchowy klimat Wileńszczyzny XXI wieku, ale aktywnie go współtworzą.

BIBLIOGRAFIA

Dowejko D., *Na rozstaju. Wiersze*, Wilno 2024.

Dowejko D., *Przed wichrem z meteorytów*, Wilno 2021.

Feliksiak E., *Wilno jest*, [w:] *Tobie Wilno. Antologia poetycka*, red. E. Feliksiak, M. Skorko, P. Waszak, Białystok 1992.

<https://www.sirokomlesmuziejus.lt/pl/> [dostęp: 03.03.2025].

Krajewski J., *Wilno i okolice. Przewodnik*, Pruszków 2012.

Kurcz Z., *Mniejszość polska na Wileńszczyźnie. Studium socjologiczne*, Wrocław 2005.

Kurzawa E., *Słownik polskich pisarzy współczesnych Wileńszczyzny*, Zielona Góra 1995.

Stukus-Hanik K., *Propagatorzy kultury polskiej w Wilnie i ich rola w krzewieniu polskości w niepodległej Litwie*, „UR Journal of Humanities and Social Sciences” 2023, nr 1(26).

Szerłaż A., *Polacy na wileńskim pograniczu kultur: przestrzenie (nie)porozumienia a budowa międzykulturowej wspólnoty*, „Multicultural Studies” 2016, nr 1.

Szostakowski J., *Chroń przed wichrem z meteorytów*, [w:] D. Dowejko, *Przed wichrem z meteorytów*, Wilno 2021.

Szostakowski J., *Dawne Wilno w tyglu kultur*, Wilno 2020.

Szostakowski J., *Podwileńskie bajanie. Legendy, podania, bajki z okolic Wilna*, Wilno 2017.

Tamošiūnas T., *Do krainy wyciszenia*, Wilno 2012.

Tamošiūnas T., *W zakolu Wilii. Antologia wierszy młodych twórców*, Wilno 2016.

Turkiewicz H., *Kosz słów z majowego pola*, [w:] D. Dowejko, *Na rozstaju. Wiersze*, Wilno 2024.

Turkiewicz H., *Skok do „Krainy Wyciszenia” Tomasa Tamošiūnasa*, [w:] T. Tamošiūnas, *Do krainy wyciszenia*, Wilno 2012.

Wileńszczyzna jako krajobraz i środowisko wielu kultur. Materiały I Międzynarodowej Konferencji Białystok 21–24 IX 1989 rok w czterech tomach, red. E. Feliksiak, Białystok 1992.

Wileńszczyzna małą ojczyzną, red. A. Szerłaż, Wrocław 2010.

