



Strategie liryczne w poezji Wiktora Woroszyńskiego

Robert Mielhorski

ROBERT MIELHORSKI

STRATEGIE LIRYCZNE W POEZJI WIKTORA WOROSZYLSKIEGO

1

W niniejszym artykule zajmę się – pragnę zaznaczyć z góry – twórczością poetycką Wiktora Woroszylskiego z lat 1962–1995. Pierwsza z dat wiąże się z publikacją przełomowego dla rozwoju tej liryki poematu *Twój powszedni morderca*; druga natomiast z wydaniem ostatniej książki poetyckiej tego autora, zamykającej, co było przemyślaną decyzją twórcy, jego dorobek: tomu *Ostatni raz*. Lata 1960–1962 to dla Woroszylskiego okres ważnych przemian artystycznych. Wypada sądzić, że głęboko poruszony nieprzychylną reakcją krytyki na ogłoszony w 1960 r. zbiór wierszy *Wanderjahre*¹, obejmujący utwory z okresu 1953–1959, poeta uświadomił sobie konieczność przeprowadzenia eksperymentu w zakresie budowy i koncepcji własnego wiersza, unowocześnienia go. Między „kluskowatymi”, jak je nazwał Jerzy Kwiatkowski, tekstami z lat 1953–1959 a wskazanym poematem rysuje się ogromna, widoczna już podczas pierwszej lektury przepaść. Poeta rezygnuje z konwencji klasycznego wiersza rymowanego, wiersza za sprawą tej konwencji właśnie często popadającego w intelektualny i formalny banał (poza kilka utworami związanymi z aktualną problematyką, nie wnoszącymi nic oryginalnego do jego dorobku), i decyduje się na napisanie rozbudowanego poematu o luźnej kompozycji, w którym w rewelacyjny wręcz – wobec dotychczasowych osiągnięć – sposób wykorzystuje tendencje pojawiające się w poezji polskiej przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Poemat ten przyjęty zostaje z entuzjazmem i bezsprzecznie otwiera drogę do dalszych śmiałych rozwiązań². Na czym polegał sukces poematu? Na tym m.in., że w tak krótkim przecież czasie autor *Twego powsze-*

¹ Zob. J. Kwiatkowski, *Pozostały potknięcia*. „Twórczość” 1960, nr 9. Krytyk pisze: „Przytoczone przykłady wskazują wyraźnie, że mamy tu do czynienia nie tyle z poetyckim tradycjonalizmem czy stylizatorstwem, ile – po prostu – z poetyckim banałem” (s. 113). Warto jednak zwrócić uwagę, że konwencji dotychczasowego wiersza rymowanego będzie poeta mimo to nadal wierzył, ale już z pewnością z lepszym artystycznie rezultatem. Świadczy o tym choćby cykl *Rymy (1970–1979)* ze zbioru *Jesteś i inne wiersze* (1982), w tym m.in. dzięki właśnie tej formie – co podkreślałam – poruszający liryk na temat prześladowanego w systemie totalitarnym: „*W kamieniejącym grzęzawisku...*”.

² J. Kwiatkowski (*Poeci zdejmują maski*. „Życie Literackie” 1962, nr 45) w swojej recenzji uznaje tekst za przełomowy i ważny, zachwycę się „czystością tonu”, umiejętnością sprawnego budowania tak złożonej struktury, powiada, iż Woroszylski „odnalazł swój pełny, prawdziwy głos” (s. 11).

dniego mordercy całkowicie zmienił charakter uprawianej przez siebie poezji, wypracowując te środki wyrazu, które stały się podstawą późniejszego, oryginalnego i rozpoznawalnego stylu³. Słowem, Woroszyński stworzył fundamenty własnej dojrzałej dykcji. Zmiana dokonuje się zarazem wskutek poszerzenia zainteresowań intelektualnych, myślowych poety. Utwór ten jest monologiem wewnętrznym obejmującym równocześnie kilka przebiegów tematycznych. Za zretoryzowaną, jeśli chodzi o konwencję, akcentującą swą „językowość” wypowiedzią podmiotu dotyczącą uczucia poddawanego nieustannym próbom⁴ odnajdujemy namysł nad egzystencją jednostkową, nad niszczącym działaniem czasu i bezwzględnością przemijania świata ludzi i rzeczy. (Tytułowym „powszednim mordercą” jest przecież czas.) Nie można przy tym nie wspomnieć o, choć niejednoznacznych, to prawdopodobnych, aluzjach politycznych i jeszcze innym – zaskakującym, być może, dotychczasowego czytelnika poezji Woroszyńskiego – rejestrze: metafizycznym⁵.

W *Twoim powszednim mordercy* poeta przyjmuje, jak sędzę, również nową strategię liryczną⁶. Odchodzi od – trzeba to powiedzieć wprost – powierz-

³ Przede wszystkim wprowadził wiersz emocyjny, zaczął posługiwać się w sposób funkcjonalny elipsą, metodą rozbijania zautomatyzowanych zbitek słownych, zrozumiał potrzebę zdystansowania się (co zbliżało go do tzw. „lingwistów”) do języka, jako mechanizmu manipulującego naszym myśleniem... Odtąd w jego twórczości na stałe zagospodarowały się redukcje zdań (zwroty pozbawione zakończenia), aliteracje, współbrzmienia na płaszczyźnie znaczeniowej i emocjonalnej, prozaimy, przerzutnie, anafory i epifory, sylabizowanie, poetyka „dysonanansu estetycznego”. Na temat tegoż dysonanansu zob. S. Barańczak, *Zgrzyt piasku w trybach (O poezji Wiktora Woroszyńskiego)*. „Tygodnik Powszechny” 1985, nr 34. Obserwacja dalszego rozwoju poetyki Woroszyńskiego prowadzi czytelnika nawet do refleksji, iż mamy do czynienia z autorem operującym tak różnorodnymi środkami wyrazu, że można nazwać go twórcą „postmodernistycznym” – zob. A. Zawałda, *Elegie z nutą ironii*. „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 17. Przy okazji warto zwrócić uwagę, że ten sam krytyk wcześniej proponuje odczytanie liryki Woroszyńskiego zwłaszcza na tle poezji Herberta, Różewicza, twórców Nowej Fali... Zob. A. Zawałda, *Znaki na ziemi*. „Twórczość” 1974, nr 12.

⁴ Uczucie to skłania bohaterów poematu do nieustannych ucieczek i powrotów, nagłych olśnień miłością i kwestionowania jej (zauważam tu pewne podobieństwo z relacjami uczuciowymi w *Niekochanej* A. Rudnickiego – zob. H. Zaworska, *Proza Adolfa Rudnickiego, czyli „Hold każdemu, na miarę jego cierpienia”*. W zb.: *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*. Red. B. Faron. Warszawa 1972). Tekst w warstwie epickiej przedstawia obraz nocy spędzonej przez kochanków. Poeta odnotowuje „strumień myśli” mężczyzny, ujęty w ramy czasowe – monolog kończy się o świcie (odgłosy mleczarza). A. Lisiecka (*Pokolenie „pryszczatych” (Na przykładzie Woroszyńskiego)*. „Życie Literackie” 1962, nr 26) dopatruje się tu inspiracji „wielkim monologiem miłosnym” z filmu *Hiroszima, moja miłość*. Powiada ona przy tym: „Są tu wszystkie nazwy i wszystkie odcienie uczuć, poplątane z życiorysem społecznym bohatera lirycznego, wszystkie kobiety, wszystkie piękności świata, wszystkie piekące bóle” (s. 3).

⁵ Czytamy tu: „kto to jest / to stworzenie / wyjące w przestworzach / blask nad głową i pęd / nie ma tam nikogo / jesteśmy sami” (*Z podróży, ze snu, z umierania*. Poznań 1992, s. 53–54; podkreśl. R. M.). Stosuję następujące skróty na oznaczenie tytułów książek, obok stawiając numer strony: J = *Jesteś i inne wiersze*. Kraków 1978; O = *Ostatni raz*. Poznań 1995; P = *Przygoda w Babilonie*. Warszawa 1969; W = *W poszukiwaniu utraconego ciepła*. Kraków 1978; Z = *Z podróży, ze snu, z umierania*. Poznań 1992; ZG = *Zagłada gatunków*. Warszawa 1970. Prócz tego przedmiotem mego zainteresowania w niniejszym tekście są tomy *Wanderjahre* (Warszawa 1960) oraz *Niezgoda na ukłon* (Warszawa 1964).

⁶ Terminologię tę stosuję za E. Balcerzanem (*Poezja polska w latach 1939–1965*. Cz. 1: *Strategie liryczne*. Warszawa 1984. Cz. 2: *Ideologie artystyczne*. Warszawa 1988). Spośród wskazanych przez badacza obwarowań dotyczących użycia tego pojęcia interesuje mnie przede wszystkim uwyraźniająca się w dojrzałej twórczości Woroszyńskiego potrzeba obrony pewnych wartości, dąże-

chownej i nazbyt emocjonalnej postawy interwencyjnej wobec rzeczywistości społecznej, postawy która cechowała jego wcześniejsze wiersze; staje się przede wszystkim – ś w i a d k i e m; i w taki sposób zaczyna toczyć spór ze światem, w którym jest zanurzony, ze światem (już zdaje sobie z tego sprawę) wartości narzuconych. Niedawny agitator i wyznawca poetyki Majakowskiego sytuuje się teraz w bliskim Różewiczowi nurcie „poetyckiej moralistyki”⁷, wycofuje się na pozycję wnikliwego obserwatora zdarzeń. Bezpieczna odległość od „historii zdarzeniowej”⁸ – niewiele mającej wspólnego z „historią długiego trwania”, co było dotąd obce autorowi oskarżanego o naturalizm tomu *Śmierci nie ma!* – umożliwi przyznanie się światu w stadium groźnej, niebezpiecznej, bo niedostrzeganej w życiu codziennym, zagłady. Rezygnujący z roli aktywisty świadek ma jednak prawo głosu – głosu przestrogi, przede wszystkim w kwestiach moralnych (a to czuły punkt poety). Ukierunkowanie etyczne liryki Woroszyłskiego jest skutkiem zmiany pojmowania przez poetę funkcji poezji – teraz bliskiej koncepcji Miłosa – funkcji p o ś w i a d c z a j ą c e j⁹. Nie dałoby się praktycznie zrealizować tego nie sformułowanego przez twórcę dyskursywnie postulatu, gdyby nie świadomość, że dotychczasowe konwencje i chwyt poetyckie na nic się nie przydadzą. *Twój powszedni morderca* jest tu swego rodzaju artystycznym i językowym „polem doświadczalnym”.

nia do celów nie zawsze aprobowanych przez ogół uczestników życia literackiego – dawanie świadectwa otaczającej rzeczywistości i odstępowanie od jej narzuconego modelu. W tym, w moim przekonaniu, wyraża się słuszność użycia tego terminu jako narzędzia porządkującego dorobek pisarza. Rzecz jasna, niekoniecznie to prowadzi w kierunku (obranym przez Balcerzana) uchwycenia „socyjalnych uwarunkowań słowa poetyckiego” (Balcerzan, *Strategie liryczne*, s. 4), mam jednak nadzieję, że czytelnik nie odniesie wrażenia dowolności i nadmiernej swobody w operowaniu przeze mnie owym terminem. Badacz stara się w ten sposób dokonać usystematyzowania rozwoju poezji na przestrzeni 26 lat, ja zaś dążę wyłącznie do organizacji materiału literackiego jednego tylko pisarza. Pragnę przy okazji nadmienić, iż od czasu pojawienia się pracy Balcerzana próbowano wykorzystywać tę nomenklaturę i w innych kontekstach, np. wobec prozy narracyjnej czy w badaniu intertekstualności – zob. S. B a l b u s, *Między stylami*. Kraków 1996. Na użyteczność zastosowania pojęcia „strategia” do poezji Woroszyłskiego zwrócił uwagę J. N e u b e r g (*Zagłada i ocalenie*. „Tygodnik Powszechny” 1983, nr 8). W związku z *Zagładą gatunków* krytyk powiada: „Obecna – jak by powiedział Balcerzan – s t r a t e g i a lirycka Woroszyłskiego polega na tym, że w większym stopniu wie on, przed czym ocalać niż za czym agitować” (s. 6; podkreśl. R. M.). Rozwinięcie koncepcji porządkowania poezji współczesnej we wskazany sposób znajdzie czytelnik w opracowanej głównie – choć nie tylko – dla potrzeb dydaktycznych książce E. B a l c e r z a n a *Poezja polska w latach 1939–1968* (Warszawa 1998). W odniesieniu do poezji M. Białoszewskiego wykorzystuje ten termin A. L e g e ż y ń s k a (*Strategia antyliterackości*. „Kresy” 1996, nr 8). To oczywiście tylko wybrane przykłady wykorzystania terminu.

⁷ Określenie J. S ł a w i ń s k i e g o (*Próba porządkowania doświadczeń*. W: *Teksty i teksty*. Warszawa 1991, s. 85 n.). Sławiński wymienia tu 4 nurty poezji współczesnej. Są nimi: „poetycka moralistyka”, „poezja lingwistyczna”, „poezja »wyzwolonej wyobraźni«” i „apel do tradycji”.

⁸ *Twoim powszednim mordercą* Woroszyłski rozpoczął – jak zaznaczyłem – drugi etap rozwoju swojej poezji. Nie ma jednak zgodności co do faktu, iż to właśnie r. 1962 stanowi w w y m i a r z e ś w i a t o p o g l ą d o w y m początek kolejnej fazy: nowego stosunku poety do otaczającej go rzeczywistości rozpatrywanej przede wszystkim w kontekście społecznym. Z pewnością wątpliwości ideowe wywoływały niepokój poety jeszcze przed r. 1956, ale autor skonfiskowanych fragmentów *Dziennika węgierskiego*, pozbawiony funkcji redaktora naczelnego „Nowej Kultury”, nie potrafił w tym momencie owym wątpliwościom nadać odpowiedniego kształtu poetyckiego.

⁹ Zob. m.in. Cz. M i ł o s z, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwosciach naszego wieku*. Warszawa 1990, s. 15: „poezja jest palimpsestem, który, jeżeli właściwie odczytany, daje świadectwo swojej epoce”.

„Strategia świadka” znajduje również swoją przeciwwagę. Woroszyński odkrywa bowiem w sobie potrzebę „filozoficznego” (o ile słowo „filozofia” można zastosować do poezji) roztrząsania duchowych i ontologicznych spraw ludzkiego istnienia – za pomocą pojęć oraz terminów abstrakcyjnych. Poematy *Lustro, Jesteś, W poszukiwaniu utraconego ciepła*, a także liryki tego nurtu, do których nawiążę dalej – to dokumenty świadomego wkraczania poety na tereny rozważań o sprawach w pewnym sensie niejasnych, mglistych, pozbawionych ostrego pojęciowego, myślowego konturu, to dokumenty uwierzytelniające przeświadczenie odbiorców (w tym krytyków), że Woroszyńskiemu chodzi nie tyle o odnalezienie o d p o w i e d z i na pytania dotyczące fundamentalnych problemów życiowych, ile o tworzenie świadectw poetyckich stanu umysłu i ducha – w t o k u procesu dochodzenia do wiedzy o świecie. Słowem, ważne są dla niego nie tyle diagnozy, ile sam proces docierania do nich. Podkreślam to dlatego, że w obraniu takiej właśnie strategii realizuje się już wybór innej postawy poetyckiej. „Strategia świadka” zakłada „czynną obserwację” i, w miarę możliwości, chłodne dochodzenie do prawdy o rzeczywistości, konieczność jej definiowania i redefiniowania, czasem nawet moralną interwencję, strategia (nazwijmy ją wedle terminologii samego Woroszyńskiego¹⁰) „o d s t ę p c y” zaś zakłada postawę poszukiwania prawdy „osobnej”, przydatnej jedynie do rozważań w obrębie własnego, suwerennego „systemu myślowego”.

„Odstępca” (funkcjonujący na obrzeżach życia zbiorowego) odchodzi na bok ze świadomością swej misji, ponieważ ma poczucie konieczności zdawania relacji, informowania o efektach podążania ku indywidualnej, jeśli można tak się wyrazić, „przygodzie” duchowej. Jest on z własnego nadania naszym delegatem wysłanym ku sferom nieprzeniknionym (niedocieczonym za pomocą racjonalnych instrumentów poznawczych) w nas samych i ponad nami. Jego celem jest rozpoznanie pozazbiorowych, uwolnionych z więzów socjologicznych, uwarunkowań naszego bytu.

„Strategia odstępcy” nie wyklucza – pragnę zaznaczyć – „strategii świadka”. Znamienne dla poezji Woroszyńskiego jest bezkonfliktowe współwystępowanie obu „ról”. Atrakcyjność, by tak rzec, twórczości tego autora polega na tym, że czytając jego wiersze śledzimy to specyficzne napięcie, które tworzy się na linii „świadek”–„odstępca”. Ale jest w poezji Woroszyńskiego miejsce na jeszcze jedną postawę. Czwarta, nie sygnalizowana dotąd, strategia odnosi się do dodatkowej płaszczyzny, w której obecny jest bohater Woroszyńskiego; uwyrażnia ona fakt jego uczestnictwa w świecie onirycznym, w osobnej rzeczywistości – s n ó w. Tego dotyczyła będzie ostatnia część artykułu.

2

„Strategia świadka” urzeczywistnia się w poezji Woroszyńskiego na dwa sposoby. Z jednej strony, mamy wnikliwego obserwatora cywilizacyjnych i kul-

¹⁰ W. Woroszyński, *Poezje wybrane*. Wybór, wstęp ... Warszawa 1982, s. 9. We wstępie, zbudowanym z trzech notatek z lat 1968, 1973, 1981, śledzimy stopniowy rozwój poglądów Woroszyńskiego na temat własnej poezji, które z perspektywy czasu sprawiają wrażenie realizowanych konsekwentnie, choć w odmiennych uwarunkowaniach, postulatów twórczych czy raczej intuicji.

turowych przemian, który stara się swój namysł przedstawiać na poziomie refleksji uogólnionej, w zasobach tradycji poszukując parabolicznych, metaforycznych przykładów zdolnych wyrazić poruszane problemy. Z drugiej strony, ukazuje się przed nami postać, która poprzez czytelne aluzje do bieżących wypadków, poprzez odwołania do konkretnych aktualnych przeżyć wspólnych jej i odbiorcy utrwała – nie używając wyrazistego sztafażu i woalu literackiego – świadectwa bolesnych doświadczeń zbiorowych. (Naturalnie także w tym pierwszym przypadku interpretację tekstów można przenieść na poziom odczytania bezpośredniego.) Tu znajdujemy utwory, w których poeta świadomie decyduje się na ewentualne ryzyko niepowodzenia artystycznego, pojawiającego się w momencie dopuszczenia do głosu treści niemal publicystycznych¹¹.

Przyjrzyjmy się na początku pierwszej możliwości¹². Rzeczą znaną dla przywoływanych tekstów jest usunięcie się postaci mówiącej – w cień stawianych pytań, problemów i idei. Czytelnik odnosi wrażenie, że prowadzony z nim dialog (poeta poprzez swój monolog skłania odbiorcę do wspólnych prób odpowiedzi na kłopotliwe pytania) rozpisany na kolejne wiersze jest swego rodzaju spójnym myślowo, a nawet systematycznie przeprowadzonym wykładem. Może nawet „traktatem” o współczesnym lub wyjętym z ram doraźności świecie? Woroszyński wskazuje bowiem miejsce, jakie zajmujemy w porządku przyrody oraz w porządku dziejów; podkreśla ów szczególnie moment, w którym znalazły się świat, historia, natura, kultura. Poeta próbuje zatrzymać na chwilę to oglądane z oddalenia widowisko (posługuje się bowiem „językiem spektaklu”):

A jednak
to jest wielki teatr zagłada gatunków
[.]
Lecz cóż pierwotne cóż wtórne widowisko
(Zagłada gatunków, ZG 5, 6)

– aby dać świadectwo swoim niepokojom. Woroszyński pragnie uchwycić ów moment przełomu, przemiany, gdy pewne dotychczasowe formy bytu odchodzą, a zastępują je nowe. Z perspektywy uczestnika drobnych spraw życia codziennego jest to zjawisko częstokroć nie postrzeżone, toteż poeta-świadek czuje się w obowiązku, by zwrócić nam na to uwagę. Choćby na bezwład etyczny trwający w chwili dziejowych zmian, który odnotowuje Woroszyński w utworze *Państwa faszystowskie* (ZG 18–19). Totalitaryzm, powiada poeta, podtrzymują nie dyktatorzy, dominujące jednostki, lecz zbiorowość pozwalająca im bezkarnie funkcjonować, zbiorowość obojętna, nie zainteresowana myśleniem w kategoriach historycznych – a więc postrzeganiem własnego życia w planie „długiego trwania”, zbiorowość nie czująca się do uczestnictwa w takim myśleniu, a tym bardziej do winy leżącej po stronie wspólnoty.

¹¹ Jak np. w obu „cyklach internowania” – w późniejszych publikacjach zostały pominięte, „ocenzurowane” niektóre segmenty tych utworów.

¹² Najpełniejszy wyraz tego typu strategii odnaleźć można w wierszach wchodzących w skład tomu *Zagłada gatunków* oraz w utworach kontynuujących tę, jak nieraz podkreślano, klasycystyczną (podmiot występuje m.in. w roli „retora”) „poetykę wymowy”. Na temat tej poetyki zob. np. J. Łukasiewicz, *Wiktor Woroszyński „Zagłada gatunków”*. „Tygodnik Powszechny” 1970, nr 47 (krytyk przywołuje tu Norwidowe rozróżnienie między poezją a wymową).

Odpowiedzialność za powszechną zagładę umykającą naszym oczom, obojętność wobec świata obciążająca moralnie i bezrefleksyjna albo konformistyczna zgoda na narzucony lub zastany porządek życia zbiorowego – oto krąg tematyczny objęty refleksją stratega-świadka. Do proponowanej konwencji lirycznej przekonuje poeta (zjednuje czytelnika), odrzucając tonację patetyczną, jej miejsce często zajmuje ironia, także retoryczność. Ta druga ujawnia się poprzez potoczny, sprozaizowany, przerzutniowy tok wypowiedzi o nie zawsze łatwym do uzasadnienia porządku wersyfikacyjnym – istnieje praktycznie znikome prawdopodobieństwo, iż tekst „słyszany” (deklamowany) pokrywał się będzie z tekstem „zapisanym” (drukowanym). Poeta jakby nie troszczy się o to. Interesuje go raczej odpowiedni dobór przykładów argumentujących tezę utworu, ich zgodne z pożądanym efektem zestawienie. Zależy mu na tym, aby ich sąsiedztwo (rzeczy banalnych obok poważnych – stąd ironiczny rezultat) nie sprawiało wrażenia nadmiernego namaszczenia i koturnowości stylu w dykcji podmiotu. W *Państwach faszystowskich* egzystencję w cieniu totalitaryzmu relacjonuje poeta posługując się nagromadzeniem obrazów życia codziennego w jego najbanalniejszych, najbardziej marginalnych przejawach; mowa jest o majsterkowaniu, o dziewczętach, którym rosną piersi, o dziecięcej grze w klasy... – owo zestawienie budzi uśmiech na twarzy. Zakończenie jest jednak „nieubłagane” (przywracające zjawiskom właściwe im miejsce), wyodrębnione odstępem między werszami w dwuwiersie: „A jednak były to / państwa faszystowskie” (ZG 19).

Tekst jest narracją posłuszną wymogom retoryczności. Najpierw pojawia się wstęp mający charakter bardzo ogólny: „Niedługo po wojnie 1914–1918 powstały pierwsze / państwa faszystowskie” (ZG 18), brzmiący jak wstęp do rozprawki. Potem następuje prowokujący, wskutek doboru przykładów, opis życia codziennego w tych państwach, urwany klasycznym, zakończonym redukcją: „wiele wymieniać zjawisk świadczących że” (ZG 19). Treść przepływa do drugiego segmentu (trudno tu mówić o strofie), rozpoczynającego się retorycznym „Albowiem nie było znaków na niebie” (ZG 19). Tu odnajdujemy m.in. 5-wersową zbitkę anaforyczną, w której trzy wersy posiadają też konstrukcję epiforyczną. Zamyka tekst wspomniane zdanie kwestionujące założenia, jakie wynikają z doboru argumentów.

Prócz wskazanego utworu, rezerwującego pole dla sygnalizowanej strategii lirycznej, Woroszyński powołuje do życia również inne wiersze – w ramach tej samej powściągliwej poetyki, kontynuujące też zarysowaną problematykę. Myślę tu o całej grupie tekstów apelujących do wspomnianej erudycji kulturowej i historycznej czytelnika. Tekstów w intencji autora – jak się zdaje –przede wszystkim kierujących naszą uwagę ku odnalezieniu prawdy jednostkowej o człowieku, choćby prawdy o ciężącym nad nim *fatum*, ku wiedzy o dramatycznym uwięzieniu poszczególnego indywiduum we własnym losie, w przeznaczeniu i o niemożności uwolnienia się z tego skrepowania. Jako przykład weźmy wiersz *Król Edyp*. Woroszyński stara się w tym utworze podpatrzeć chwilę wejścia bohatera dramatu Sofoklesa na scenę i podслуchać towarzyszące mu myśli. Poetę interesuje w tym wypadku „skaza ludzkości” – dążenie do prawdy mimo wszelkich tego konsekwencji, precyzyjnie chwytą ów moment p r z e ł o m u: pomiędzy jej przecuciem a odkryciem. Edyp staje się symbolem upartego dążenia w „skłębionej rzeczywistości” do wiedzy, nawet jeśli sprowadza się to do swego rodzaju „autodestrukcji”,

do postępowania przeciwko sobie, do odsłonięcia „winy bez winy” (ZG 20–21). Tak jest również w dwu częściach wiersza o Franzu Kafce (ZG 15–17), pisarzu skazanym na literackie, artystyczne udokumentowanie w swoich utworach obrazu świata nie takiego, jakim chciałby go widzieć (zaczytywał się optymistycznymi opowiadaniem Bożeny Niemcowej), lecz takiego, który wkrótce okaże się proroczą, profetyczną wizją spełniającej się (gdyż dotąd nie była ona „zwierciadłem rzeczywistości”) apokalipsy¹³.

Jest w dorobku poety więcej utworów utrzymanych w podobnej poetyce: *Mikołaj Sep-Szarzyński*, *Ocalenie Don Kichota*, *Wczesny Chaplin*, *Praojciec Abraham*, *Władysław Broniewski*, *Posel Rejtan*, *Stary Marks*, *Upór Marcina Lutra* oraz *Inteligenci* – wiersz, w którym spotykają się ze sobą Marks, Korczak, Tołstoj, dr Schweitzer, dr Jeanson, Chałubiński. Do tego dodajmy jeszcze relację poetycką podmiotu dotyczącą Mandelsztama – w utworze *Osip i Nadzieja* (W 30). Galeria postaci bogata, toteż zastanawiano się wielokrotnie, czym tłumaczyć ów – może nawet nieco dezorientujący „lekturowo” – zestaw nazwisk¹⁴. Bohaterów tych wierszy łączy, jak sądzę, *sui generis* wspólnota wewnętrznego dramatu – dramatu, na który nie ma się wpływu. Każda z tych osób wnosi do przestrzeni poetyckiej utworów Woroszyłskiego własny ładunek tragizmu i każda – to najistotniejsze – pokazana jest w momencie narodzin owego tragizmu¹⁵. Ich życie kształtuje się nie wedle zamiarów i możliwości, ale wedle czegoś potężniejszego, przerastającego, czemu nie sposób nie ulec – nie poddać się mimo uprzedniej walki. Czym jest ta siła? – pyta Woroszyłski. Co zmienia w nas samych świadomość jej istnienia? Czy zmusza nas to do zrewidowania dotychczasowych poglądów i postaw wobec świata? Odpowiedzi jednoznacznych nie znajdziemy w tych wierszach. Utwory te są nazbyt wieloznaczne, co jest niewątpliwą zasługą autora, i nie na jednoznaczności polega leżąca u ich podstaw strategia.

Tym bowiem, na co wskazuje poeta, jest r u c h, przemiana¹⁶. Także ruch ku nieuniknioności, nieuchronności. Ruch jednych form ku formom innym. W świe-

¹³ Na marginesie warto zwrócić uwagę, iż tak jak w *Państwach faszystowskich*, także i tu Woroszyłski wykorzystuje z a s a d ę k o n t r a s t u: słyszymy głos przewodnika oprowadzającego nas po Pradze, który ukazuje nam miejsca związane z Kafką (są to: szkoła, studnia, grób rodzinny), i dopiero potem na obraz tej turystycznej „sielanki” nakłada się beznamiętny komentarz do dzieła pisarza.

¹⁴ Tym bardziej, że w kolejnych swoich tomach poeta będzie konsekwentnie przedrukowywał te teksty. Świadczy to zapewne o przekonaniu o ich walorach artystycznych i o autorskim poczuciu ich wagi w porządku własnego dorobku. Zastanawiające jest również i to, że Woroszyłski koncept ten porzuci i nigdy już do poezji tego typu nie powróci.

¹⁵ Podobnie u Marcina Lutra (J 7–8), w wysłuchiwanym przez nas monologu – mowie obrończej przed dostojnikami w Wormacji, jeszcze głębiej utwierdzają się wyznawane dotąd przekonania. Tu już mamy lirykę maski, autorską rekonstrukcję autentycznego zdarzenia, uogólniającego każdy samotny opór jednostki przeciw bezwzględny, wymuszającym posłuszeństwo instytucjom i państwu. Mamy tu przy tym metaforę pozwalającą się interpretować na różne sposoby. Aluzja polityczna również i w tym utworze nie jest trudna do rozpoznania. Na ten temat zob. M. S t a l a, *Ciało i sumienie Marcina Lutra*. „NaGłos” 1996, nr 22.

¹⁶ Problem ruchu w poezji Woroszyłskiego wymagałby osobnego, także ściśle teoretycznoliterackiego wyjaśnienia. Dotyczy on budowy świata przedstawionego: świata w stadium „pomiędzy”, w pewnym sensie niegotowego, świata, który można by uporządkować zgodnie z kierunkami i wektorami dokonujących się przemian, dotyczy też form poetyckich, gdzie ruch, dynamika, zmiana przejawiają się w strukturze poszczególnych tekstów (np. przerzutnie, logorea, wieloznaczeniowość, gry semantyczne i inne).

cie – jak o tym mowa w poemacie *Zagląda gatunków* – „nie ma pustych miejsc”. Metafora ruchu-„obrotu” pojawiła się w *Odzie*:

świat obrócił się z cichym chrzęstem
na osi której istnienia
też nie byliśmy pewni Teraz
to co minione wszystko
minęło już naprawdę Otwierają się
drzwi Zamykają się
groby [ZG 41]

– odnajdujemy ją także w *Młynach* (ZG 39–40). A ruch ku samozniszczeniu!? Choćby w metaforycznym *Opisie gry kurczącej* (ZG 30–31), gdzie mowa jest o zawodach, o konkurencji polegającej na konfrontacji jadących ku sobie dwóch samochodów: ten z kierowców, który zboczy, przegrywa, ale nie ginie. Czasami jest tak, że obaj ryzykują. Takie jest ryzyko istnienia – powiada poeta poprzez tę metaforę.

Te skrótowo przedstawione, wybrane przykłady służyć miały zilustrowaniu w pewnym sensie uniwersalnych, tj. kulturowo-cywilizacyjnych, obserwacji, diagnoz i przemyśleń Woroszylskiego. „Strategia świadka” tutaj bliska była wzorcom postaw poetyckich, które umożliwiały śledzenie z niepokojem momentu kryzysu, jego wytłumaczenie zaś pozwalały odnaleźć głębiej, w przeszłości, w rozumieniu prawidłowości rządzących naturą ludzką, a także mechanizmami od niej niezależnymi, w tym historią¹⁷. Pojąć te wielkie problemy oznaczało wnikać w psychikę i wewnątrz współczesnego człowieka – poprzez model już zakorzeniony w kulturze. Z drugiej strony – Woroszylski utwierdza nas w przekonaniu, że nie da się dotrzeć do sedna tych problemów i zgromadzić wyczerpującej wiedzy o świecie, gdy będziemy ów świat traktować jako coś statycznego, stabilnego. Świat istnieje w stanie permanentnej, nigdy nie ustającej przemiany i ciągłego zagrożenia (wspomina o tym Woroszylski w *Elegii o końcu świata* ⟨J 17–18⟩ – mającej tytuł i motto odwołujące się do tekstu Miłosza). Naszym obowiązkiem jest przeniknąć tę prawdę oraz znaleźć do niej odpowiedni, osobisty stosunek, zasadzający się, w przekonaniu poety, głównie na wrażliwości i czujności etycznej.

„Strategia świadka” pojawia się w poezji Woroszylskiego także i w innym (drugim z na wstępie zasygnalizowanych) wariantcie. Przedmiotem zainteresowania poety staje się w tym wypadku konkret „tu i teraz” (teraźniejszości), choć mimo to w znacznej mierze odniesiony do perspektywy historycznej. Woroszylski nie stara się tutaj – a można by tego oczekiwać – heroizować wymiaru codziennego życia i uwikłanych w nie zwykłych ludzi, pozwala faktom, sytuacjom, biografiom, pozornie wyłączonym ze strukturalnego bytu „długiego trwania”, mówić samym za siebie; przeważnie ich nie komentuje – stawia fakt nagim, takim jakim on jest, zabarwia go tylko uczuciowo (jak w wierszu *Matki* ⟨W 79⟩ opisującym wspólnotę kobiet – matek synów pomordowanych w systemie przemocy). Ukazuje ludzi zwyczajnych, niejednokrotnie przeciętnych, żyjących w cieniu wielkich wydarzeń i dotyczących ich wielkich spraw oraz problemów. Poeta wydziera z żywiołu za-

¹⁷ Mam tu na myśli głównie, choć nie tylko, poezję Z. Herberta. Problem kryzysu kulturowego pojawił się również np. w kręgu zainteresowań, jak powiada Cz. Miłosz we wstępie do wyboru tekstów S. Vincenza *Po stronie pamięci* (Paryż 1965) – polskiej szkoły eseju.

pomnienia to, co ulega natychmiastowej zagładzie. To, co poddane jest potędze nicości zawłaszczającej każde poszczególne istnienie. W tej grupie tekstów odnajdujemy przeważnie wiersze zwięzłe – Woroszyński świadczy o świecie w sposób jak najprostszy. Zapewne właśnie taka strategia może przynieść ów najbardziej pożądany skutek, jakim jest swoiste *katharsis*, oczyszczenie poprzez udział w tragedii innych ludzi. Tak jest w sąsiadujących ze sobą wierszach o Grzegorzku Przemysku (W 76), o Jerzym Popiełuszcze (W 77), o Krzysztofie Kamiliu Baczyńskim (W 78). Krótki wiersz *Epitafium* (W 69) ujmuje w kilku zdaniach biografię pochowanej w Grodnie 75-letniej kobiety, która przeżyła wojnę i miała życie podobne do wielu innych – doświadczyła na swoją miarę udziału w burzliwej historii XX stulecia, ale w gruncie rzeczy jej egzystencja nie przyniosła niczego nadzwyczajnego. Imię Nadzieja (wyraźnie znaczące) nieść mogło oczekiwanie czegoś niezwykłego, tymczasem stało się w pewnym sensie symbolem niespełnienia.

We wskazanych utworach mieliśmy do czynienia z trzecioosobową r e l a c j ą ze zdarzeń. W poezji Woroszyńskiego dość często pojawiają się jednak wiersze, w których istnieje nieostra granica między formą skierowanego k u s o b i e monologu (wewnętrznego) a metodą adresowania komunikatu lirycznego – apostrofą – do odbiorcy, czytelnika (może on identyfikować się ze słowami poety bądź z enuncjowanym przez niego przypadkiem). Te teksty również odczytać można jako efekt obranej przez poetę „strategii świadka”. Tyle że osadzone są one bardziej w kontekście egzystencjalnym: dotychczasowe „tu i teraz” staje się równocześnie „wszędzie i zawsze”. Cechą znamioną tej wersji strategii jest zauważalnie, bo zdecydowanie, skrócony dystans, jaki podmiot przejawia wobec rozpoznawanych zjawisk, i z trudem powściągnięta pasja demaskatorska. Ponadto charakterystyczna jest jeszcze mocniej uwyraźniona, raczej poprzez wybór tematu niż komentarz poetycki, emocja w s p ó ł o d c z u c i a dramatu.

Woroszyński wielokrotnie staje w obronie tego, co zepchnięte jest na margines powszechnej aprobaty. *Akt oskarżenia* (J 14–15) relacjonuje symboliczną egzekucję bezbronego za to, że wyróżnia się na tle zbiorowości – jest odmieńcem. Jego odrębnością jest... brzydota. Wiersz utrzymany został w formie aktu odczytywanego przed wykonaniem wyroku: „za uporczywe trwanie w brzydocie / człowiek ten winien zostać zapomniany / przez żyjących w pięknie” (J 15) – powiada w ostatnich słowach utworu oskarżyciel. (Zwracam uwagę na charakterystyczny dla twórczości Woroszyńskiego efekt, wynikający z chwytu „podstawienia”: zapomniany / zastrzelony, zamordowany.) Przemoc większości budzi w poecie odruch protestu; w tym miejscu pojawia się to zagadnienie ewokowane przez ustanowioną antynomie: piękno–brzydota. Ironiczną wypowiedzią poeta dezawuuje absurd jakże często kryjący się za presją zbiorową, odsłania nonsens nietolerancji:

Wysoka Ludzkości
Jego przepocona koszula
to wrogi sztandar
Jego oddech nieświeży
zatrzuwa atmosferę
Jego smutek to zamach
na pogodę bliźnich¹⁸ [J 14]

¹⁸ Przy okazji warto zauważyć, że brzydota (swego rodzaju „turpizm”) jako taka, związana głównie z fizjologią człowieka, stanowi jeden ze stałych elementów poetyki Woroszyńskiego (Ba-

Dokumentacja poetycka świadka, o której mowa, odnosi się – na tym poziomie wskazanej strategii – głównie do zilustrowania położenia człowieka w kontekście politycznego układu zniewolenia. W tym wyraża się refleksja poety dotycząca dziejowości; mowa jest o prześladowanych, zagrożonych, męczonych, jak w wierszu *O co chodzi* (J 16) na temat represji wobec więźnia politycznego.

Odsłonięcie sposobu funkcjonowania systemu przemocy nie jest u Woroszyłskiego jedynie wynikiem wyboru tematyki. Poeta przede wszystkim stara się obnażyć ów system poprzez demaskację fundamentalnego narzędzia manipulacji jednostką (i totalizacji świadomości zbiorowej), jakim jest język. Ukazuje i uwydatnia to, w jaki sposób obowiązujące zasady komunikowania się zostają narzucone indywidualnemu, w jaki sposób wpływają one na ograniczanie swobody intelektualnego uczestnictwa podmiotu w świecie. Poprzez postawę nieufności do języka i zrozumienie jego roli w życiu zbiorowym, poprzez ekspozycję jego automatyzmów, schematyzmów i uwyrażnienie jego dominacji nad jednostką myślenie autora *Niezgody na ukłón* staje się, poczynając od lat sześćdziesiątych, bliskie stanowisku poetów Nowej Fali, w pewnym stopniu także eksperymenty pisarza współbrzmia z nowatorskimi przedsięwzięciami poezji określanej przez krytykę jako „lingwistyczna” (np. twórczość Wirpszy, Karpowicza, Białoszewskiego)¹⁹. W tym ostatnim wypadku głównie dlatego, że podobnie jak „lingwiści” Woroszyłski uprzytamnia czytelnikowi istnienie głębokiej przepaści między językiem a światem, ukazuje odwrócenie naturalnej, zdawałoby się, sytuacji: to nie my gospodarujemy językiem, lecz on rozporządza nami, on utrudnia nam dotarcie do bezpośredniej rzeczywistości pozajęzykowej (nie mówiąc już o głębszych niż socjologiczne ambicjach poznawczych). Zamiast nazywać, język jedynie fałszuje, zasłania, deformuje. Przy tym tak jak „lingwiści”, Woroszyłski dąży do wydobycia wieloznaczności enuncjacji poetyckiej. Wróćmy do utworu *O co chodzi*:

O co chodzi drobiazg chodzi o
tego który chodzi od zgrzytu
w drzwiach do grzybu
w ścianie cztery i pół
kroku tam i z powrotem chodzi o tego
który nie chodzi stoi z rękami
nad głową teraz podnieść prawą nie
w celu chodzenia w celu obmacywania
podeszwy stopy chodzi o tego który
siedzi na wprost lampy tak jasnej że
ociemniał na bezdrożu dochodzeń i wreszcie chodzi
o tego który od skrzyżu
nocy zalegającej do krzyku
dnia na płask leży chodząc po
ścieżkach zaległych krokiem nie liczonym
i powstrzymując sen

W cytowanym fragmencie Woroszyłski w arcyudany sposób ujął istotę poło-

rańczak (*Zgrzyt piasku w trybach*) mówi o estetyce „zgrzytu”, np. „To / wedrze się w twoje flaki głowę w uszy” (*Elegia o końcu świata* (J 17)) czy „Odarty ze skóry / gołym mięsem dopadam się i chwytam się rąbka / dobrej myśli mną władającej” (*O sobie* (ZG 43)).

¹⁹ Na temat pojęcia „poezja lingwistyczna” zob. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń*, a także odpowiednie hasło autorstwa P. Czaplńskiego i P. Śliwińskiego w *Słowniku literatury polskiej XX wieku* (Wrocław 1992).

żenia człowieka uwiecznionego i maltretowanego psychicznie podczas przesłuchań, oddał chaos jego doznań i wewnętrznych odczuć w zamkniętej rzeczywistości penitencjarnej. Sprowokowanie potoku słów wydobywającego gry sensów i współbrzmień okazało się najlepiej służącą temu metodą. Wiersz sprawia wrażenie zapisu beładnie płynących myśli i skojarzeń, rozpoczętego dużą literą, ale potem już w żaden sposób nie poddawanego regułom interpunkcyjnym. Przepływ słów podporządkowany został koncepcji zawiązywania się szczególnych relacji międzysłownych. Czasownik „chodzi” użyty zostaje w pytaniu o sens treści wypowiedzi, problemu („w czym rzecz”) i do oznaczenia czynności poruszania się po celi lub trwania w pozycji narzuconej przez przesłuchujących („nie chodzi”); wreszcie, w następnym segmencie tekstu:

O co chodzi śmiechu warte nie
 chodził nawet ze mną do szkoły ani
 z tobą w pierwszej czwórce
 z nami na piwo ani
 z twoją siostrą nie chodził tylko
 teraz od zgrzytu
 w głowie do krzyku
 celi niemej dzień po dniu tam
 i z powrotem i póki
 jest ten więzień słyszysz jak ty my też
 nie zaznamy wolności

– łączy się z kolokwialnymi: chodził (uczęszczał) razem ze mną do szkoły, chodził na piwo, chodził (spotykał się) z siostrą. To jeden ciąg gier słownych. Drugi wynika ze związku między wyrażeniem przyimkowym „w celu” a określeniem pobytu bohatera w miejscu odosobnienia – „w celi”. Istotną rolę, dynamizującą wypowiedź, tym samym wywołującą u czytelnika poczucie intensywności (relacjonowanych) przeżyć bohatera, odgrywają współbrzmienia, aliteracje: „zgrzyt”, „grzyb”, „skrzyb”, „krzyk”, „bezdroże dochodzeń”. Prócz tego niezwykle ważny jest w wierszu tok przerzutniowy, który sam w sobie posiada właściwość dynamizowania komunikatu lirycznego, ale i zarazem „zacierą” budowę anaforyczną tekstu, skonstruowanego z powtórzeń: „chodzi o”. W opisie sytuacji więźnia zwróciłbym przy okazji uwagę na ukazywanie go w dwóch pozycjach: stojącej (z rękami nad głową; względnie poruszającego się, chodzącego po celi o długości czterech i pół kroku) i leżącej (na płask) – co geometryzuje obraz. I jedna jeszcze rzecz – przedstawionemu porządkowi tekstowemu odpowiada tonacja wypowiedzi: Woroszyński oscyluje między powagą a ironią, między wymową nagich faktów a pocuczeniem płynącym z dwóch ostatnich wersów.

Nie twierdzę, że ten tekst jest najlepszym przykładem „lingwistycznej” – jeśli można tak się wyrazić – poetyki autora *Jesteś*. Technika ta – zwłaszcza znaczeniowego, emocjonalnego i brzmieniowego kojarzenia słów – pojawia się w wielu innych utworach. Pisarz bezustannie waha się między retorycznością a intymnym wyznaniem, lirycznością a epickością, tonacją serio a żartem językowym, interesuje go rozbijanie spetryfikowanych zwrotów; jest Woroszyński poetą prozaizmów, przerzutni, powtórzeń, strumieni słów, elipsy, krótko mówiąc: poetą świetnie gospodarującym zasobami rozmaitych środków ekspresji. „Językowość” tej twórczości wynika, w moim przekonaniu, z obranej przez niego „strategii” poetyckiej. Jest on skrupulatnym kronikarzem świadomości zbiorowej zakodowanej w języ-

3

O ile w wierszach podporządkowanych „strategii świadka” mieliśmy do czynienia z wyrazem intelektualnego i emocjonalnego zaangażowania się poety w otaczającą rzeczywistość w jej wymiarze społecznym i cywilizacyjnym, o tyle „o d s t ę p c a” Woroszyłskiego poszukuje własnego miejsca w świecie sondując i rozpatrując swój status ontologiczny, dokonując introspekcji stanu swojego ducha i psychiki, rejestrując wszelkie drgania migotliwej przestrzeni bytu. Próbuje znaleźć zatem swoje miejsce w świecie na drodze skupienia się na przeżyciach wewnętrznych, utrwała epifaniczne zachwyty, ale i stany przerażenia. Ocala w wierszu także namysł wypływający z chwili szczególnej koncentracji uwagi na niepowtarzalności przeżywanych zdarzeń. Co wynika z samego faktu istnienia? – zapytuje. Jak dokonać transgresji, jak przekroczyć byt jednostkowy – ograniczający podmiot chociażby samym aktem obecności w świecie? Woroszyłski jest poetą egzystencji i poetą o wrażliwości metafizycznej. Nie tyle poetą metafizycznym – określenie to byłoby nadużyciem, ile twórcą wyczulonym na świadomość istnienia „drugiego wymiaru”. Znakomity tłumacz tak oto wyjaśnia i definiuje ten rodzaj liryki, co prawda w odniesieniu do poezji rosyjskiej, ale z pewnością tę wypowiedź osadza na osobistych pisarskich doświadczeniach:

Chodzi [...] o poezję, w której obecne jest przeświadczenie o istnieniu czegoś, „co wyższe nad ludzi”; o istnieniu poza rzeczywistością bezpośrednio dostępną postrzeganiu zmysłowemu i racjonalistycznemu konstrukcji badawczej, innej jeszcze rzeczywistości, n a d r z ę d n e j wobec tej pierwszej, mającej na nią zasadniczy wpływ i wymagającej od człowieka określonego stosunku²⁰.

To jedna z form funkcjonowania „strategii odstępcy”; druga przejawia się po prostu w liryce osobistej, w poezji bezpośredniej, przechowującej prywatne przeżycia autora – co ważne: nie aspirującej do głoszenia prawd ogólnych, uniwersalnych, ponadjednostkowych. Do tego nurtu poezji Woroszyłskiego, oprócz rozproszonych po różnych tomach liryków, należą trzy poematy: *Jesteś*, *Lustro* i *W poszukiwaniu utraconego ciepła*; poematy ważne w twórczości pisarza także i dlatego, że – ogólnie rzecz ujmując – wykazuje on szczególną predylekcję do tworzenia całości obszerniejszych niż pojedynczy wiersz. Być może w formie cyklu lirycznego (zob. m.in. *Rymy*, *Sen i jawa*, *Dziennik internowania*) i quasi-poematu najlepiej objawia się jego talent do tworzenia oscylującego między formami związłymi, gnomicznymi a konstrukcjami rozbudowanymi, przedstawiającymi temat za pomocą sieci strukturalnych i problemowych skomplikowań²¹.

²⁰ W. Woroszyłski, *Wątki metafizyczne w nowszej poezji rosyjskiej*. „W drodze” 1973, nr 2, s. 47.

²¹ Woroszyłski (*Poezje wybrane*, s. 7) jednak zastrzega się: „poemat jako gatunek? Nie wydaje mi się, żeby był naprawdę osobnym gatunkiem [...]. Jest jedynie szczególną metodą organizacji materiału. Jest tekstem o innym rozkładzie napięć, może o większej gęstości napięć na mniejszym obszarze; to pociąga za sobą, naturalnie, pewne cechy składni, języka, rymu; ale i pod tym względem granica pomiędzy takimi a innymi cechami zewnętrznymi dawno przestała być ścisła; i nawet warsztatowo nie potrafię jej dla siebie określić inaczej niż w każdym wierszu (a także nie-wierszu) od nowa”.

Zatrzymajmy się osobno przy poemacie *Jesteś*, co pozwoli głębiej osadzić sytuację „odstępcy” w złożonej strukturze tekstu²². W zasadzie twierdzenie, iż poemat ten realizuje koncepcję „strategii odstępcy”, w pierwszej chwili nie wydaje się zgodne z prawdą. Utwór wszak wyrasta z konkretności rzeczywistości PRL-owskiej, w wielu aluzjach pojawiają się ówczesne polskie realia, co wynika z tezy wyrażonej w pierwszym zdaniu: „Jesteś A więc jesteś tutaj”. Mamy tajemniczą postać stojącą wieczorem pod drzwiami domu głównego bohatera („tajniak”?), „Trybunę Ludu” czytaną przez sąsiada, mowa jest o „substancji narodu”, „madonnie tego kraju”, o byciu „w rejestrze” (służb bezpieczeństwa?) *etc.* Woroszyński przywołuje współczesnego człowieka uwikłanego w „tutaj”, kreśli jego portret w aspekcie społecznym i historycznym, notuje subtelnie jego skomplikowany stan wewnętrzny. To jest punkt wyjścia. Jednak w miarę upływu wywodu poetyckiego („poezja wymowy”, charakterystyczna dla „strategii świadka”, nadal organizuje twórczość autora *Jesteś*) problem należący do płaszczyzny duchowej zaczyna dominować. Utwór bowiem należy potraktować jako zapis procesu mozolnego budowania tożsamości przez głównego bohatera – tożsamości rozbitej w wyniku zagubienia i alienacji w środowisku społecznym pod naciskiem lęku i problemów z autoidentyfikacją. Proces ten, urzeczywistniający się poprzez podejmowane przez bohatera kolejne próby ulokowania własnej egzystencji w różnych wymiarach istnienia, z których jednym z najważniejszych jest wymiar moralny, w konsekwencji skłania go do poszukiwania odpowiedzi na pytania jak najbardziej fundamentalne. „Jesteś” tutaj prowadzi do „Jesteś” wszędzie. Poeta w tym utworze dokonuje czegoś w rodzaju trawestacji czy odwrócenia formuły Kartezjusza; powiada: „jesteś” – bowiem. Skonstruowany przez niego podmiot wyciąga wszelkie dostępne wnioski i myślowe konsekwencje wynikające z faktu użycia tego czasownika w drugiej osobie liczby pojedynczej. Forma gramatyczna przesądzająca o sposobie organizacji poematu ewokuje w toku wypowiedzi wszelkie wahania, niepokoje, dramaty, a nawet doznania paradoksalne: „W tej / grupie Laokoona słodko ci i strasznie” (J 41).

Do kogo kieruje swe słowa postać mówiąca? Stosowanie małej litery przy zwracaniu się do adresata sugerować może, że mamy tu do czynienia z apostrofą do samego siebie (będącą głosem sumienia). A jeśli odbiorca jest kimś innym? (czy to spoufalenie?) – wówczas aspekt moralny i, można rzec, dydaktyczny zdominowałby wydzźwięk utworu. Jeszcze takie zastrzeżenie: czy w zwrocie „jesteś więc” możemy dopatrywać się także ukrytej formy pytającej – wyrazu wątpliwości, jakie nękają podmiot? Jedno jest pewne: bohater *Jesteś*, który dotąd nie potrafił, jak wynika z tekstu, w mglistej rzeczywistości świata ustalić swych granic i uwiarygodnić za pomocą słowa poetyckiego swojej podmiotowości, zaczyna istnieć dzięki samemu – to ważne – a k t o w i m ó w i e n i a. Proces myślenia, a przede wszyst-

²² Trafnie zauważa I. S m o l k a („*Tu się staję tu stanowiąc*”. „*Twórczość*” 1984, nr 1, s. 107), że poezja Woroszyńskiego ewoluuje ku *Jesteś*. Tam finalizują się jej kolejne przebiegi w zakresie problemowym. Dodajmy, iż tam także spełnia się wypracowywana przez lata tendencja w zakresie krystalizacji poetyki. Jednak dla interpretacji tego tekstu, w tym momencie, nie ma chyba większego znaczenia, czy uznamy *Jesteś* za cykl liryczny powiązany incypitami i postacią „ja” mówiącego, czy też za poemat o luźnej budowie. Na temat cyklu lirycznego zob. W. W a n t u c h, *O poetyce cyklu lirycznego*. W zb.: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*. Red. E. Balcerzan, S. Wysłouch. Warszawa 1985.

kim: w y p o w i a d a n i a, którego jesteśmy świadkami, wyodrębnia jego byt i uprzytamnia mu fakt zarówno fizycznej, jak i mentalnej obecności w świecie. Dopiero dzięki temu procesowi może samookreślić się na płaszczyźnie egzystencjalnej, moralnej (tu także istotny motyw poszukiwania godności), metafizycznej czy nawet religijnej (J 51).

Słowo „jesteś” oznacza zresztą nie tylko sytuację trwania cechującą byt; warto dostrzec w nim również przejaw doznania momentalnego: czegoś w rodzaju epifanii, chwilowego zadziwienia samym sobą. Jak definiuje Ryszard Nycz, epifanie to „zapisy – lub miejsca wystąpienia – intensywne, nieciągłe, momentalne śladów obecności niezwyklej wartości powszedniego istnienia rzeczy indywidualnych”²³. Mamy w tym tekście całą serię 14 objawień w samym sobie, serię nagłych iluminacji „obudzonego ze snu”; zapis swego rodzaju „momentów wyodrębnienia”. Nie wiążą się one jednak z poczuciem wewnętrznej ulgi, podmiot Woroszylskiego upamiętnia wszelkie odcienie cierpienia, bólu, rozpacz: „Jesteś więc jesteś sobą i / nie jesteś kimś innym To boli / nie móc wyjść z siebie wejść w kogoś / zawsze nosić tę jedną twarz” (J 43).

Poemat, poprzez swą formę z pozoru chaotycznych notatek podmiotu wybudzonego z nieistnienia, ukazuje jak trudno jest scalić rozbite wnętrze współczesnego człowieka, jak trudno odnaleźć godność i wartość własnego życia, objawiające się zrozumieniem jego sensu („Jesteś więc jest w tobie / ten sens którego nie znasz”, J 49). Postać mówiąca upomina się o wiedzę na temat celowości każdego z elementów bytu ludzkiego i ilustruje drogę, którą trzeba przejść, by odnieść tryumf nad losem postrzeganym jako przypadek („Tysiąc przypadków składało się w los”, J 48). Woroszylski od twarza tu proces poznawczy, który chwilami wydaje się najważniejszym tematem utworu (tym również można uzasadnić budowę tego tekstu). „Odstępca” znajduje ratunek przede wszystkim w autorefleksji – w ponownym konstytuowaniu poczucia spójności przeżywania samego siebie, ponownym budowaniu samego siebie.

Poemat *W poszukiwaniu utraconego ciepła* (W 91–102), który także z podobnych powodów jak *Jesteś* warto przybliżyć osobno, skonstruowany został jako dokument stopniowego, procesualnego definiowania wewnętrznego stanu podmiotu. Z tym, że akcent z rejestracji procesu myślenia (wybudzania się myśli) przeniesiony został na równoległy do niego porządek odczuwania. Ponadto ten właśnie utwór stawia sobie jeszcze większe od poprzedniego ambicje, poeta dąży w nim do stworzenia „całości”, zwraca się niemal w pełni ku metafizycznej (metafizyczność rozumiem jako stałe dążenie holistyczne) wiedzy o zasadzie istnienia tego, co jest. „Odstępstwo” znajduje w tym wypadku dodatkowe argumenty. Z pozoru wygląda na to, że problem został postawiony w poemacie nieostro. Postać mówiąca zdaje się wręcz mieć poważne problemy z precyzyjnym określeniem tego, co stanowi przedmiot jej namysłu. Zapytuje bowiem, czymże jest chłód, czym jest tytułowe ciepło, tak mozolnie i uparcie poszukiwane. Chłód, jak można wnosić z początkowych partii tekstu, ma wiele znaczeń: kojarzy się ze starością, z „niewolą” współczesnego, „nowego” świata, okazywać się może coraz to bardziej oziębłym stosunkiem do życia, jaki człowiek przyjmuje w miarę upływają-

²³ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001, s. 89–90.

cych lat. Jest ów chłód również bliżej nieokreśloną przestrzenią między sferą bólu a tym obszarem, w którym ból zanika²⁴. Im jednak dalej w tekst, tym rzecz się zaczyna komplikować. Już w drugiej części bowiem chłód skojarzony zostaje z nieistnieniem, z „mrozną pustynią niczego”; jest tyleż przeszłością obumierającą przez lata i nagle powracającą, co niewyraźną strefą „p o m i ę d z y”. Oto stajemy w obliczu współczesnego świata bez Boga, jak u Różewicza, tyle że słowo „Bóg” u Woroszyńskiego pisane jest dużą literą: „Zagadkowy chłód / świata bez Boga / Świata który opuścił Bóg”. I dalej: „W którym Bóg wygasł / I nie umiemy go wykrzesać / z krzaka zwęglonego” (W 93).

Warto zauważyć, iż w przeciwieństwie do pozostałych fragmentów poematu: introspektywnych, gdzie podmiot koncentruje się przede wszystkim na roztrząsaniu własnego „ja” poetyckiego, w tym fragmencie użyto liczby mnogiej, co przenosi problematykę chłodu w wymiar doświadczenia zbiorowego. Tonacji urywku nie trzeba bliżej wyjaśniać. Kim zatem jest podmiot tekstu; kim jest w tym wypadku „odstępca”? Tak jak chłód posiada wiele oblicz, tak też i „odstępca” pojawia się pod wieloma maskami – jako ślad bólu (kolejny raz słowo „ból”), jako król Dawid, jako Don Kichot (to w liryce Woroszyńskiego ponawiany wciąż motyw i konsekwentnie przybierana przez podmiot maska²⁵), jako „rozbitek / w białym wirze snów” (W 98). Jest ów podmiot „chwiejny i słaby” (W 96), nosi w sobie mrok.

Woroszyński konstruuje poemat opierając go na jednej antynomii (ciepło–chłód) i nie próbuje precyzować sensu żadnego z biegunów. Postępuje słusznie. Dzięki temu otrzymujemy, co prawda dalece złożony, ale zarazem bardzo pogłębiony, obraz podmiotu-„odstępca” oraz, szerzej rzecz ujmując: człowieka i jego pozycji we współczesnym, zdekomponowanym, rozmytym znaczeniowo (pojęciowo) świecie. Woroszyński upomina się o sferę ciepła w świecie, ponieważ „pycha” chłodu, o czym mowa w tekście, zepchnęła bohatera w nicość, tak jak i oddaliła przestrzeń „tego ogromnego co nie do dotknięcia” (W 102). Dotarcie do ciepła jest powinnością człowieka, powinnością człowieka jest wiara w całość, sensowność, w ideę porządku naddanego, w potrzebę odnowienia więzi z transcendencją. „Chwiejny i słaby” podmiot próbuje wydostać się z zamrożonego „prawie nieistnienia” (W 97), dotknąć... „w s p ó ł c z u c i a”; nosi w sobie wizję wymarzonej arkadii:

gdzie nie ma rozpadu
tylko scalanie
gdzie próchno puszcza pędy
gdzie nasza obecność
nie ustaje za lada podmuchem nicości
gdzie żywi krążą z umarłymi
w przyjaznym korowodzie

²⁴ Dodajmy na marginesie: słowo „ból” jest, jak można sądzić, w przekonaniu poety jednym ze szczególnie istotnych składników egzystencji, powołujących do życia istnienie „faktyczne”; powiada Woroszyński: „dzięki ci bólu / mój bólu / z twojej łaski czuję” (W 99). Słowo „ból” występuje w tak wielu utworach, a co za tym idzie – i kontekstach znaczeniowych, że refleksja nad nim wymagałaby osobnych rozważań. Tutaj chcę tylko przedstawić ten jeden aspekt.

²⁵ Motyw Don Kichota odnajdujemy w wierszach *Wielkie spadanie z konia* (P 25), *Ocalenie Don Kichota* (ZG 13–14), a także w późniejszym poemacie *W poszukiwaniu utraconego ciepła* (W 97). Warto zastanowić się, skąd wzięła się ta konsekwentna i nieprzypadkowa identyfikacja podmiotu liryki Woroszyńskiego z tą postacią literacką.

W tym poemacie „odstępstwo” Woroszylskiego z pewnością idzie znacznie dalej niż w *Jesteś*. Poeta zarazem jest pełen żarliwości: pragnie uwierzyć, dotrzeć, dotknąć. Ale postulat pozostaje ten sam: „przesłać znak [...] że jesteś” (W 102).

Nie jest to jednak, jak można by sądzić, utwór rozgrywający się całkowicie na poziomie abstrakcyjnych spekulacji. Poeta nie zapomina bowiem, że ów b r a k, owo puste miejsce w świecie pojawiało się także m.in. w wyniku niehumanitarnego „dziania się” historii; pamięta o jej ofiarach, jak choćby o Tadeuszu Borowskim, którego śmierć była dla niego jednym z najgłębszych wstrząsów osobistych (np. wiersz *Po śmierci przyjaciela* (Z 11)). W poemacie czytamy: „dotknąć rozpaczy / Tadeusza gdy / wpijał się w krawędź jamy wypełzając” (W 101).

We wspomnianych poematach – gdzie, jak zaznaczał poeta we wstępie do *Poezji wybranych* z 1982 r., poszukiwał „większej gęstości napięć na mniejszym obszarze”²⁶ – „odstępca” Woroszylskiego rościł sobie pretensje do zupełnego zamknięcia w jednym pojemnym tekście wielu aspektów uczestnictwa podmiotu w świecie. Utwory te narodziły się z nadziei, a może nawet wiary, że rozluźniona kompozycyjnie, nieciągła w prowadzeniu sprawozdania lirycznego, celowo nie do końca dopracowana forma *quasi*-poematu sama pochwyci nie skonkretyzowane intuicje myślowe poety i jego przemyślenia życiowe, sama nasyci się wewnętrzną treścią. Poniekąd tak właśnie jest. Odnosimy wrażenie, że w inny sposób trudno byłoby pokazać postać mówiącą r ó w n o c z e ś n i e w jej osobności, w uwikłaniu w historię, w potrzebie poszukiwania transcendentnych uzasadnień własnej, trudnej do jednoznacznie zdefiniowania, podmiotowości.

Jednak zasygnalizowane problemy poety starał się także rozpisnąć na poszczególne, krótsze utwory; rozmach wypowiedzi został zastąpiony tu skrótem poetyckim, metaforyka ulegała uproszczeniu, tendencja do swobody stylistycznej – większej dyscyplinie. Proces intensywniejszego krystalizowania się prostych wypowiedzi lirycznych o nacechowaniu *stricte* egzystencjalnym zaobserwować można w twórczości Woroszylskiego od początku lat osiemdziesiątych²⁷. Retoryczność „poezji wymowy” cechująca wiersze z lat siedemdziesiątych i wyrastający ze sprzeciwu wobec rzeczywistości politycznej nurt „lingwistycznych” rozwiązań stylistycznych ustępuje w tych utworach miejsca stonowanej dykcji wyznania i dowodom wrażliwości poety na ulotne, nietrwałe przejawy istnienia. Krytyka zdawała się bagatelizować ten nurt wypowiedzi poety-„odstępca”, upatrując w Woroszylskim nade wszystko poetę „zaangażowania”. Było tak aż do momentu publikacji elegijnego zbioru *Ostatni raz* – to te wiersze skłoniły krytyków do powtórnej oceny całkiem sporej części tekstów pochodzących z lat wcześniejszych. W lirykach z tego czasu zwróciłbym szczególną uwagę na sylabiczny, rymowany wiersz o incipicie „*W coś z czego powstałem zapadam się znów...*” (J 57). Wiersz przejmujący autentyzmem, bardzo osobisty w tonacji, uprzytamniający, iż walka z bólem

²⁶ Woroszylski, *Poezje wybrane*, s. 7.

²⁷ W lirykach ze zbiorów *Jesteś* (1982), *W poszukiwaniu utraconego ciepła* (1988), nowych wierszach zawartych w wyborze *Z podróży, ze snu, z umierania* (1992) i w pożegnalnym tomie *Ostatni raz* (1995).

i cierpieniem nigdy nie ustaje, jest na stałe wkomponowana w los ludzki, wyrazić ją można by za pomocą zamykającej się geometrycznej figury koła²⁸.

Egzystencję „odstępcy”, bohatera swej liryki, Woroszyński ujmuje za pomocą metafory p o d r ó ż y. W tytule zbioru z 1992 r. *Z podróży, ze snu, z umierania* rzeczownik ten pojawia się jako pierwszy; w *W poszukiwaniu utraconego ciepła* wybór utworów z lat 1955–1980 zatytułowany został *Dawne podróże*. Obserwujemy ten wątek począwszy od wiersza „*Przyjdzie dzień, gdy wszyscy wrócimy (z tych niepotrzebnych podróży)*”. Znajdują się tu teksty, w których podróż wiąże się zarówno z powrotem do arkadii dzieciństwa, jak i z dosłownymi peregrynacjami, m.in. do Budapesztu w obliczu wydarzeń r. 1956 (wiersz zatytułowany w wyniku ingerencji cenzury: *Miasto*). Refleksję rozrachunkową zawiera zmysłowy i plastyczny *Nocny wjazd do Fergany*, być może echo pobytu poety w Uzbekistanie, tekst przedrukowywany wielokrotnie, wyróżniający się na tle nie zawsze udanych notacji lirycznych z lat pięćdziesiątych. Utwór ten współbrzmi z innym tekstem związanym z podróżą – z *Przygodą w Babilonie*, poematem o Paryżu, który po pierwszej publikacji Woroszyński przypomina już tylko we fragmentach, eksponując wyłącznie jeden, rewizyjny, wątek. Metaforę podróży dostrzec można także w wierszach z *Zagłady gatunków*; tu już mamy inną peregrynację, w głąb historii, eskapadę w poszukiwaniu duchowych, kulturowych korzeni. Temat podróży dotyczy także ekspedycji w rejony snu i podświadomości – choćby do tajemniczego „skwarne Elizjum” (*Kanikuła*, ZG 36) – które można interpretować w kontekście kulturowo utrwalonego (opisanego np. przez Jarosława Marka Rymkiewicza w *Myślach różnych o ogrodach*) motywu podziemnego ogrodu miłości. Motyw ten – przewijając się w twórczości Woroszyńskiego – powraca silniej w wierszach ostatnich. W poezji współczesnej topos życia jako podróży (wędrówki) pojawia się często w formach bardzo skonwencjonalizowanych²⁹. W przypadku Woroszyńskiego nie można wszelako zapomnieć, że zauważony on zostaje i „nazwany” przez poetę (co znajduje np. odzwierciedlenie w tytułach) niejako *post factum*. Dopiero ogólna refleksja nad dotychczasowym dorobkiem uświadomiła pisarzowi konsekwentne występowanie tego motywu, którego zwieńczeniem są *Przygody i podróże* (O 42–43).

Osią konstrukcyjną utworu jest relacja między konkretem a uogólnieniem; poeta stara się w nim na podstawie wydobytych z pamięci strzępów, fragmentów odchodzącego w niepamięć świata ukazać znikomość tego świata i ulotność drobin istnienia: „Tyle zachwyceń przyplływów i odpływów” (O 42). „Spioniona fala czasu w bezbrzeżnym g d z i e i n d z i e j” (O 42) – to suma dokonującego się życia. Czyr są przywołane w utworze nakładające się na siebie „warstwy cywilizacji” (O 42)? Jaki sens posiadają „zapadające się w ziemię nieskończone pochody ludów” (O 42)? Jakie miejsce w związku z tym zajmuje istnienie poszczególne,

²⁸ Wątek koła (np. zamknięcia, dopełnienia) pojawiał się już u Woroszyńskiego, choćby w utworze *Miałem sen* (J 31): we śnie bohater stara się uciec przez toczącym się za nim kołem od wozu. Rzecz nabiera wagi w zakończeniu: „W tym bezludnym śnie sam na sam z kołem” – gdzie dokonać możemy zabiegu podstawienia: „sam na sam z losem” lub uzupełnienia: „sam na sam z kołem losu (cierpienia, bólu, rozpacz itp.)”.

²⁹ Jednak istnieją tu realizacje bardzo ciekawe – zob. na ten temat np. T. K a r p o w i c z, *Homo viator w polskiej poezji współczesnej*. W zb.: *Literatura polska na obczyźnie*. Red. J. Bujnowski. Londyn 1988.

wyodrębnione, jednostkowe? Jakie znaczenie niosą ze sobą te chwile, które uznaliśmy za wyjątkowe i szczególne:

Chwyający za kolana kaleka Bejrut

Chwyające za serce słodkie Suchumi

Chwyająca za krtań Karaganda koleczasta

Między Scyllą a Charybdą

w barze chybotliwego statku *Transylwania* [O 42]

Woroszyński wielkim gestem elegijnym żegna ten świat barwny, ale i często pospolity; żegna go poważnie, ale i z nutą ironii w głosie. Prócz tych chwil wzniosłych, uduchowionych, podróże przyniosły przecież również to, co zupełnie nie jest godne, by ocaleć w pamięci. *Przygody i podróże* są kolejnym wierszem na temat czasu, jakby kulminacją tego wątku, próbą jego bilansu i u d o k u m e n t o w a n i a lirycznego, próbą medytacji nad istnieniem w strumieniu czasu, a także nad niezrozumiałymi – nawet z perspektywy kresu – zrządzaniami losu.

O ile wcześniej omawiane wiersze, podporządkowane „strategii odstępcy”, ilustrowały ślady wewnętrznego n i e p o k o j u, jaki przejawiał podmiot liryki autora *Jesteś*, o tyle utwory utrzymane w tonacji elegijnego rozpamiętywania, z nutą ironii czasem, przynoszą ze sobą postawę w zasadzie bezwarunkowej aprobaty świata oraz jego reguł (najdobitniej ukazane to zostało w elegii *Jesień w Konstantynie* (O 44)), zgody także i na to, że w ostateczności nie jesteśmy w stanie nazwać istoty tego, co przydarza się w naszym życiu. Znamienne, jak poeta stara się wyrazić niepojętą esencję bytu: „cała dźwięczność świata” („*Cała dźwięczność świata*” (O 28)), „utykający rytm tego tam w środku” („*W tym co moje za wiele mnie*” (O 20)), „to łagodne i nicobjęte” („*Jestem zmęczony*” (O 21)), „jak szyfr sprzed wieków / zatarte znaczenie” (*Ostatni raz* (O 7)), „to ogromne co nie do dotknięcia” (*W poszukiwaniu utraconego ciepła* (W 102))³⁰. Osobną kwestią jest, w jaki sposób, próbując nie tyle wyjaśnić, co wysłowić tajemnicę istnienia, ujmuje Woroszyński transcendencję. W omawianej twórczości zauważyć można pewną stałą tendencję: dążenie poety do łaski wiary, zagadnienia tego nie da się tu jednak szerzej rozwinąć. W poemacie *Jesteś* np. mowa była o tym, który „prosił / o nadzieję wiare / o nadzieję wiary” (J 51). Pytanie o Boga przynosi utwór *Morze* pochodzący z okresu internowania. Nadzieja na porządek transcendentny najsilniej pośród wszystkich wierszy poety wyrażona została w uwydatnionej analogii między tajemnicą istnienia morza a tajemnicą obecności Boga: „Myślę że jest / nie mam pewności / chcę żeby tam było” (Z 186).

Strategia liryczna w samej swej definicji wiąże się z postawą dezaprobaty, z konfliktem poety z ustalonym, zastanym bądź dopiero później narzuconym porządkiem występującym na różnych poziomach rzeczywistości. Woroszyński – podkreślmy – szuka również *sacrum*, wbrew światu, „W którym Bóg wygasł” (cytowany już fragment poematu *W poszukiwaniu utraconego ciepła* (W 93)). I ostatni problem, przewijający się przez dotychczasowe rozważania, problem pojmowania zadań poezji. „Odstępca” Woroszyńskiego odnajduje sens liryki w nie-

³⁰ W tomie *W poszukiwaniu utraconego ciepła* fragment ten brzmi: „jak szyfr sprzed wieków / daremnie będziesz zglębiał / zatarte znaczenie” (W 83). W tomie *Ostatni raz* poeta zrezygnował ze środkowego wersu, dążąc tym samym raczej do pojemnej poetycko definicji.

ustannym sporze z takim światem, którego natura realizuje się w bezwzględny zacieraniu znaczeń dokonującego się istnienia, zacieraniu faktów przemijających, bezbronnych wobec potęgi czasu. Powiada poeta: „Już wiem że wiersze / to są nekrologi / chwil / miejsc / wysychających rzek / niegdysiejszych śniegów” („Już wiem że wiersze” (W 82)). Woroszyński powołał do życia tę strategię po to, aby uwolnić się, „odstąpić” od przymusu uczestnictwa w otaczającym go zgiełku dorażności. Nie znaczy to jednak, że podjął próbę ucieczki od dylematów własnego czasu; poeta ten nie jest eskapistą. Kryzys wiary, chłód egzystencji, brak poczucia spójności istnienia, poczucia „całości” – oto problemy, przed którymi przyszło mu tu stanąć indywidualnie, samodzielnie, oto problemy, które należało wyrazić i przezwyciężyć. Inna rzecz, że Woroszyński ukazuje nam w kolejnych tekstach także człowieka zmęczonego rozgrywającymi się w jego duchowości konfliktami; mamy tu poczucie niespełnienia, tęsknotę za wewnętrzną harmonią, dążenie do odnalezienia antidotum na wszelkie niedostatki „ziemskie”, jak choćby na ból, rozpacz, bezsilność wobec własnej skończoności i niedoskonałości.

4

Słowo „sen” należy do najczęściej wykorzystywanych w twórczości poetyckiej Wiktora Woroszyńskiego. Zaryzykować chyba można tezę, że poeta ten posługuje się „językiem snów”, a sny nierzadko organizują świat przedstawiony oraz poetykę jego wierszy. Do dotychczas opisanych strategii proponuję dodać kolejną, ostatnią – „strategię oniryczną”. Agitator, świadek i odstępcą powołuje do życia jeszcze jedną relację między sobą a światem – relację swego rodzaju wizjonera, posiadającego, właśnie dzięki poruszaniu się w materii snu, wgląd w niematerialny wymiar bytu. Spotykamy tam bohatera poszukującego na innej płaszczynie wyjaśnień spraw, których w oparciu o posiadaną przez nas, „gotową” wiedzę o świecie nie da się (racjonalnie) wytłumaczyć. Analiza poetycka snu okazuje się poznawczo nie mniej doniosła niż konwencjonalny komentarz do rzeczywistości. Pociąga za sobą również konieczność tekstowego uzasadnienia przekonania o istnieniu tajemnej strony bytu, skrytej głęboko w człowieku, tej, której nie da się odsłonić inaczej, niż za pomocą konsekwentnej penetracji złóż podświadomości. Te obserwacje prowadzą do ogólniejszego wniosku na temat sposobu myślenia poety o świecie pozaliterackim. Świat ten to rzeczywistość o nieostrych granicach rozciągająca się między jawą i jej przeciwległym biegunem, rzeczywistość, której w całości nie można poznać, co w poemacie *Lustro* wyrażone zostało pośrednio słowami: „Nic nie wiadomo” (W 47).

Woroszyński-„odstępcą” pokazuje, że człowiek funkcjonuje nie tylko w górze cywilizacji, lecz sytuuje się także w relacji do wyższej płaszczyny bytu – transcendentnej. „Onirysta” natomiast kieruje naszą uwagę ku pokładowi ezoterii, które są w nas samych... Najlepszym i najbardziej spektakularnym dowodem na poparcie tej tezy będzie przywołanie poematu *Przygoda w Babilonie*³¹.

³¹ Myślę tu np. o takiej koncepcji wiersza u surrealistów, w związku z którą – jak się zauważa – zastanawianie się nad sposobem wykorzystania tradycyjnych metod analizy i interpretacji tekstu jest nieporozumieniem. Zob. np. hasło autorstwa M. Baranowskiej *Oniryzm w Słowniku literatury polskiej XX wieku*.

Jednak autor ostatecznie nie znajduje dla swej poezji oparcia w technice zapisu automatycznego i w absolutnym kwestionowaniu możliwości jakiegokolwiek przeniknięcia treści utworu konwencjonalną myślą interpretacyjną. Raczej prowadzi z czytelnikiem przemyślną grę: kieruje go na manowce przestrzeni i zjawisk wyśnionych, by potem nagle przesłać sygnał, iż kontakt „lekturowy” może nastąpić również na poziomie *stricte* intelektualnym. Woroszyński nie tworzy autonomicznych światów sennych – daje nam przecież do zrozumienia, iż jego sny składają się z fragmentów rzeczywistości nieśnionej. Zatem – p r z e n i e s i e n i e elementów realności w sferę snu, jak sądzi poeta, umożliwia ich głębsze zrozumienie; same w sobie mogłyby nawet nic nie znaczyć. W tym leży natura poznawcza snów kreowanych w wierszach Woroszyńskiego. Przekonanie, jakie wynosimy: o nie mniejszej niż w innych przypadkach ważności epistemologicznej tych tekstów, wynika przecież i z tego, że poeta nie daje nam snów „nagich”, zanotowanych mimochodem w ramach struktury wierszowanej. Poza poematami, które wyraźnie przejawiają szerszą nadorganizację tekstową (*Przygoda w Babilonie*, *Lustro*), otrzymujemy w większości (prócz wierszy rozproszonych) utwory ujęte w cykle: *Wiersze przez sen* (J), *Sen i jawa* (W). Świadczy to o założonej *a priori* przez Woroszyńskiego koncepcji „obróbki” literackiej, ingerencji kompozycyjnej oraz celowości grupowania utworów wokół motywu snu i sygnalizowania ich szczególnego miejsca w porządku twórczości.

W tytule ostatniego wyboru wierszy rzeczownik „sen” staje się jednym ze słów-kluczy, nieprzypadkowo wyeksponowanych przez samego pisarza: *Z podróży, ze snu, z umierania*. Prócz słowa „umieranie”, które tyleż ujmuje życie jako stopniowe odchodzenie, ile wprowadza do ostatnich wierszy poety tonację elegijną (a może i elegijno-ironiczną: o tym zjawisku w poezji współczesnej pisała Legeżyńska w książce *Gest pożegnania*), wyrazy „sen” i „podróż” przewijają się przez całą twórczość Woroszyńskiego. Sen jest tu synonimem określonego sposobu przeżywania własnego istnienia. U autora *Jesteś* bardzo często wyraz „sen” zawłaszcza sensy wykraczające poza jego dosłowne, potoczne znaczenie: np. w wierszu *Harpie* zwrot „układanie się do snu” dotyczy problemu „układania się do snu” (O 18) wiecznego; innym razem, choćby w poemacie *W poszukiwaniu utraconego ciepła*, podmiot to „rozbitek / w białym wirze snów” (W 98), czyli człowiek pozostający w chaosie rzeczywistości wewnętrznej, której nie jest w stanie uporządkować. Rozumienie pojęcia „sen” zależy zatem zarówno od konkretnych sytuacji językowych i kontekstów, w jakich zostało ono użyte, jak i od sugerowanej płaszczyzny interpretacyjnej. Sen może być wyznacznikiem z a k r e s u pewnej przestrzeni znaczeniowej („Pole sennego widzenia”, *Kanikuła* (ZG 36)); może oddawać s t a n ś w i a d o m o ś c i czy s t a t u s podmiotu (w *Odzie* podmiot mówi: „Śniłem siebie przeszłego” (ZG 41–42), w *Śnie i jawie*: „We śnie / odwiedzam inne pory i krajobrazy” (W 56)), w tym jego status ontologiczny: „Jesteś więc śniesz” (*Jesteś* (J 41)). Woroszyński dokonuje także a b s o l u t y z a c j i snu: „sen jest najwyższą świadomością” – powiada podmiot poematu *Lustro* (W 45), „wszystko sen” oznajmia bohater *Kanikuły* (ZG 36). W wierszu *We śnie spotkałem*, w którym budzą się wątpliwości na temat tegoż właśnie statusu, mowa jest o „sennym” spotkaniu ze znajomymi – podmiot nie potrafi ich zlokalizować w pamięci; ciąg sennych refleksji skłania nawet do podejrzeń, że nasz bohater może być wytworem snu swoich znajomych („w którym istniałem sam siebie śniąc”,

J 32). Woroszyński ponadto dokonuje reifikacji snu: sen porównany zostaje do klatki (*Druga nad ranem* (J 67)) czy do mostu (gra słów: „palilem sny” – jak mosty, *Lustro* (W 40)); poeta ukazuje jego miejsce w drabinie – hierarchii – aksjologicznej („dar snu”, *Lustro* (W 42)). Rzeczownik ten zatem pojawia się w poezji Woroszyńskiego z natężoną frekwencją i stosowany jest w różnych uwarunkowaniach językowych, ustalających jego granice semantyczne i gospodarujących możliwościami wyzyskiwania jego wieloznaczności.

Po raz pierwszy poetykę snu i marzenia sennego wprowadził Woroszyński w poemacie *Przygoda w Babilonie*, zamieszczonym w zbiorze wierszy pod tym samym tytułem, z roku 1969. Utwór ten świadczy, iż autor posiada szczególną predylekcję do ewokowania nastroju tajemniczego, zagadkowego, rzeczywistości ujętej w cudzysłów, wieloznacznej, może przez tę wieloznaczność nie zawsze czytelnej. Nie ulega jednak wątpliwości, że pod mglistą historią pobytu głównego bohatera w symbolicznym – nie pozwalającym się bez zastrzeżeń zlokalizować choćby topograficznie – Babilonie kryje się opowieść autobiograficzna reprezentanta tej samej co Woroszyński formacji pokoleniowej³². Metafora podróży do Babilonu, „najpoważniejszego miasta świata” (P 17), staje się świetnym pretekstem dla dokonania obrachunku z dotychczasowym życiem młodego poety, który ma już za sobą, co bohater utworu udowadnia w swej wypowiedzi, niemało ważnych zawirowań biograficznych. Jest czujnym i przytomnym obserwatorem otaczającej go rzeczywistości społecznej i politycznej, jej nastrojów i napięć. Trudno wymagać, by o tych sprawach Woroszyński mówił wówczas wprost, bez osłonek, stąd – wydaje się – pomysł posłużenia się formą epicką surrealistycznej podróży do bliżej nie określonego miejsca, formą dopuszczającą momenty lirycznych wynurzeń i rozliczeń. Poemat składa się z 24 sekwencji, powiązanych miejscem akcji, czasem i postacią głównego bohatera. Całość utrzymana jest w konwencji monologu podmiotu-poety (adresowanego do czytelnika, zob. np. apostrofe: „Czy mieszałyście sny na kształt szpalera?”, P 6), monologu w obrębie którego znajduje się osobny ciąg wypowiedzi – mamy tu fragmenty zapisane kursywą, świadczące o nakładaniu się wewnętrznego głosu bohatera na dokonany przez niego niejako „oficjalny”, diaruszowy opis dziejących się wokół wydarzeń. Akcja zamknięta została klamrą kompozycyjną: poemat zaczyna się przyjazdem, a kończy wyjazdem z zagadkowego miasta.

O ni r y c z n o ś ć w tym utworze zasadza się przede wszystkim na sposobie oglądu i relacjonowania zdarzeń. Czytelnik może mieć wrażenie, iż jest to tekst rozgrywający się na dwóch płaszczyznach, jakby podwójnie „zakodowany”: na płaszczyźnie, która odnosi się do rzeczywistości pozaliterackiej, będącej punktem wyjścia i przedmiotem opisywanych zdarzeń (autentyczna podróż, towarzyszące jej

³² Naznaczonego piętnem tych samych przeżyć, poprzez introspekcję poszukującego własnej reidentyfikacji; kogoś, kto ma już za sobą polityczne i prywatne, osobiste „spadanie z konia” (motywy ten powtórzy się w drugiej części tomu zatytułowanej *Wariacje – w utworze Wielkie spadanie z konia* (P 25)). Poeta wszak podaje nawet konkretny wiek swego bohatera (któremu podczas podróży jest dane widzenie życiowej „smugi”) – 38 lat, pokrywający się z jego wiekiem (urodzony w 1927 r. Woroszyński miał w chwili napisania utworu – co zostało odnotowane na końcu tekstu: „1965” – tyleż samo lat). Bohater pełnił w dotychczasowym życiu identyczne obowiązki, co autor. Oto, aluzyjny w tonacji i stylistyce do *Ocalonego Różewicza*, fragment: „Mam trzydzieści osiem lat / nie musicie odliczać przeliczać / lat wojny lat pokoju tyle mam / Pamiętam twarze ludzi zwyczajnych i ludzi / wyniesionych o tych także / ocieram się w tłumie” (P 11–12).

refleksje), oraz na płaszczyźnie relacji z tych zdarzeń przefiltrowanych i przemodelowanych w wyobraźni podmiotu – relacji podawanej czytelnikowi już jako wewnętrzna wizja, w natłoku ewokowanych skojarzeń i obrazów. Trudno zdecydowanie orzec, czy to sen przenika rzeczywistość, czy dzieje się odwrotnie. Być może jest to w całości swego rodzaju sen alegoryczny, który można zaklasyfikować do jednego z nurtów „poetyki snu” (w ujęciu Aleksandry Okopień-Sławińskiej)³³?

Przyjęcie konwencji onirycznej, a zatem literacko usprawiedliwienie ucieczki od zobowiązań utrzymywania przejrzystości i konsekwencji logicznej wyводу, pozwala poecie na dokonanie w utworze połączenia kilku różnych wątków związanych z postacią głównego bohatera. Wspomniałem o temacie rozrachunkowym. Wątek pokoleniowy (rozterki wewnętrzne „pryszczatego”) nie wyczerpuje możliwości odczytania poematu. Czyż Woroszyłski nie daje nam także konterfektu człowieka wyobcowanego ze współczesnej cywilizacji, z uporem poszukującego w niej swojego miejsca? Poeta obnaża świat kiczu i – jak to zostaje określone – „imitacji” (być może ma na uwadze doświadczone na własnej skórze „socimitatorstwo”), portretuje człowieka nieautentycznego, zniewolonego przez narzucone reguły życia.

Ale gdyby nie Babilon, gdyby nie podróż oniryczna, prawdopodobnie nasz bohater nie musiałby zmierzyć się ze swym koszmarem sennym; pozbawiony byłby jednak pewnych korzyści:

Raptem

świadectwo samego siebie widzenie z zewnątrz z obcości
scalonego w sobie Chwila
wyrwana z tego co w każdej
innej chwili staje się mną i czym
ja się staję Między czym a mną
nie ma granicy [P 18]

Doznanie „scalenia w sobie” – zatarcia granicy „Między czym a mną” – uświadamia bohaterowi, że osiągnął cel podróży. Z tej bowiem kakofonii głosów person śpiewających o Babilonie i w Babilonie „raptem” wyłania się jego głos własny: bohater odzyskuje tożsamość. Odnajduje samego siebie w samym sobie.

Konsekwencje przyjęcia przez Woroszyłskiego „strategii onirycznej”, zastąpienia postawy „świadka” postawą „kreatora”, uwidaczniają się nie tylko w warstwie epickiej i ideowej utworu, w nakładaniu się na siebie obrazów o nieostrych konturach i piętreniu scen. Poeta także ingeruje głęboko w język poetycki: łączy różne style wyznań lirycznych, przeplata formy wersyfikacyjne, posługuje się elipsą, redukcją, uwalnia strumień słów, aby wkrótce go pohamować, gra słowami, bawia go – jak zawsze – aliteracje. Wykorzystuje możliwości formy „kalejdoskopowej” – dla kalejdoskopowej treści. Mamy tu sprozaizowany suchy reportaż z pobytu, zaraz potem intymny monolog wewnętrzny, niby-piosenkę, aluzje stylistyczne, np. biblijne („Niechaj uschnie moja prawica jeśli // Język mój niechaj uschnie do podniebienia”, P 8). Całość zostaje tak powiązana, by stworzyć sugestię snu, konstytuuje wizję błędzenia pośród majaków i niepokojących przeczuć.

³³ A. Okopień-Sławińska (*Sny i poetyka*. „Teksty Drugie” 1973, nr 2) rozważa trzy sposoby transpozycji zjawisk sennych na literaturę. Są to: ujmowanie snu jako szczególnie motywowanej anegdoty, ujmowanie snu jako modelu wizji sennej, ujmowanie snu jako tematu wypowiedzi. W tym wypadku mamy do czynienia z tą pierwszą sytuacją, ze znajdującą się w opozycji do jawy wysnioną historią, odsłaniającą treść teraźniejszości i przeszłości.

Uwyrażniającym się wątkiem „onirycznego” zestawu wierszy jest motyw: sen–wybudzenie, posiadający swój odpowiednik (który aczkolwiek nie pokrywa się z nim całkowicie) w motywie: sen–jawa. Przebudzenie oznacza np. uwolnienie się od koszmaru, ulgę, a nawet ocalenie:

Znów ocalałem
ze snu

Chwytał mnie za gardło
siadał na piersiach

ale broniłem się zaciekle
i wywinąłem się

leżę jeszcze zdyszany
wyniesiony na brzeg

on wycofuje się chyłkiem
grozi powrócę
(„Znów ocalałem”, J 82)

Byłoby jednak zbyt wielkim uproszczeniem odczytywanie tego utworu literalne, wprost, wedle określenia „miałem zły sen”. Poeta kreuje bowiem bardziej wieloznaczne zdarzenie, w swej istocie metaforyczne: słowo „sen” zawłaszcza wszystkie złe skojarzenia, toteż opisana tu została bardziej uniwersalna sytuacja: zmaganie się podmiotu z czymś, przed czym broni się zaciekle, co udaje mu się pokonać (to ujęte jest jako przebudzenie), ale co i tak, nieuchronnie, powróci. Człowiek – tu przypomnę raz jeszcze przekonanie Woroszylskiego – znajduje się zawsze w warunkach ciągłego z a g r o ż e n i a.

W *Przygodzie w Babilonie* wizja świata jako rzeczywistości trudnej do objaśnienia, onirycznej ufundowana zostaje na zastrzeżeniu: „I nie możesz obudzić się z tego snu”. Pamiętać wszelako należy, że bohater tekstu sam decyduje się na pobyt w Babilonie, w pewnym stopniu zatem zwrot ten to przyjęte *a priori* przyzwolenie na stawiane przez sen warunki. Położenie bohatera jest skutkiem braku chęci na przebudzenie się do realnego życia, ewentualnie trudności z dotarciem do niego. W utworze *We śnie spotkałem* w wyniku przebudzenia podmiot utworu traci wgląd w inny wymiar bytu: „I zamyka się przede mną szczelina tak krótko otwarta” (J 32). Ważne dla rozpoznania motywu sen – wybudzenie jest zakończenie drugiego fragmentu poematu *Jesteś*; wybudzenie ze snu oznacza chwilę narodzin – przejście w dominium świata realnego, jawy. Tak jak rzeczywistość, sen może stanowić przestrzeń wierszotwórczą (zob. cykl *Wiersze przez sen*), powołującą do istnienia świadectwa wewnętrznych przeżyć bohatera, tłumionych za dnia. To poprzez sen dochodzi do głosu strach, „w ciemnej klatce mego snu”, strach, którego w innych warunkach staramy się nie dostrzegać, ból uśmieżany za dnia (*Druga nad ranem* ⟨J 67⟩). Jakkolwiek wiele jest w liryce Woroszylskiego przykładów snów męczących, przynoszących cierpienie, to jednak sen daje pewne przywileje, m.in. np. możliwość równoczesnego obcowania „z żywymi i umarłymi” („*Teraz*” ⟨J 68⟩). Przebudzenie także okazuje się ratunkiem przed grozą majaków i koszmarów nocnych; warto zasygnalizować, jakimi peryfrazami sen bywa określany: „płomienna ciemność” (*Lustro* ⟨W 46⟩), „ciemne złoza nieistnienia” („*Tej nocy*” ⟨J 70⟩). Lecz przeciwieństwo jawy jest też pożądaną ucieczką z uwięzienia: internowany bohater wierszy z lat osiemdzie-

siątych zostaje ostrzeżony: „I niech twój sen nie próbuje ucieczki” (*Mowa kłódkki* (W 58)).

Osobny namysł należy się cyklowi *Sen i jawa*, obejmującemu m.in. liryki z okresu internowania. Tytuł tej serii wierszy, pochodzących z lat 1981–1987, z pozorów komplikuje nasze wyobrażenie o konstrukcji świata przedstawionego – nie tylko w wyniku podkreślenia jego dwoistości, ale także poprzez możliwość różnorodnej interpretacji funkcji pełnionej przez postawiony między rzeczownikami spójnik. Czy sen i jawa to dwie suwerenne strony bytu, przeciwstawne? A może „i” oznacza przenikanie się ich nawzajem – o czym mowa była w związku z wcześniejszymi utworami – lub wzajemne warunkowanie się ich istnienia? Albo ich pogranicze?

Rzecz zrazu nie prosta do wyjaśnienia, ponieważ poeta zawarł w tej sekwencji tekstów utwory, w których wątek snu czasami tylko pojawia się bezpośrednio; cykl ten bowiem dotyczy polskich spraw z lat osiemdziesiątych, ich przeżywania w wymiarach jednostkowym i zbiorowym. Woroszyński opisuje tutaj atmosferę pobytu w obozie internowania³⁴. Świat przedstawiony podzielony został na dwie części: tutaj i tam. Paradoksalnie – owo „tutaj” nie wiąże się z rozpamiętywaniem własnej sytuacji uwięzionego, przynosi bowiem poczucie uspokojenia, wyciszenia. Wspomniany czas, kiedy sen i jawa stapiają się w jedność, kiedy samemu nie bierze się udziału w wielkich wydarzeniach, owocuje u Woroszyńskiego – stałą w jego pisarstwie – uwagą skierowaną ku powszedniości. Poeta nie protestuje przeciw zniewoleniu. Stan wojenny postrzega z perspektywy codziennego życia, np. kobiet, którym nie udało się ciasto, ponieważ „ktoś zrobił przeciąg może Historia” (*Wojna* (W 67)), lekarza buntującego się przeciw boskim wyrokom (*Doktor i Bóg* (W 73)), matek synów pomordowanych (*Matki* (W 79)). Bohater tych wierszy zdaje się też często być w swoistym „półśnie”. Zatem w światoodczuciu Woroszyńskiego, poety, któremu raczej obce są egotyczne wynurzenia, który nade wszystko znajduje dla swej poezji pożywkę w otaczających go przejawach życia, historii i bytu zbiorowego, jest miejsce na tego rodzaju ogląd rzeczywistości. W jego poezji realizm toczy nieustanny spór ze swym przeciwległym biegunem. Sen jest ogólną formułą tego, co niewyraźne i nieuchwytnie. Tego, czego za pomocą innych niż sen kategorii, nie da się właściwie, w pełni ogarnąć.

W dotychczas omówionych przykładach sen stanowił tylko jeden z komponentów kreowanego przez poetę świata przedstawionego, poemat *Lustro* zaś jest tekstem w pełni snowi podporządkowanym. Jest to bowiem rzecz o sobie i o świecie ujęta w ramy snu, posłuszna jego regułom i w nich znajdująca usprawiedliwienie oraz wytłumaczenie; poemat konsekwentnie stosujący się do praw wyobraźni wyzwolonej spod kontroli mechanizmów racjonalnego myślenia. Fakt ten zostaje

³⁴ Autor ukazuje swoją sytuację postronnego jedynie obserwatora i kronikarza wydarzeń politycznych i historycznych, z których został przemocą jako więzień wyłączony. Nie jest to jednak zapis „kompleksu nieuczestnictwa”: raczej spokojne, rzeczowe notowanie przemyśleń i korzyści płynących ze stanu „wyłączenia” z gorącego życia. Znajdujemy tu utwory dwojakiego rodzaju: notatki będące próbą zwięzłego pochwycenia poszczególnych spraw tego czasu, w całości dopiero składających się na wysiłek zrozumienia momentu historycznego, oraz utwory – co wiąże się z nieuczestnictwem poety w wydarzeniach zewnętrznych – które utrwalają rozważania egzystencjalne: dotyczące problemu przemijania, odchodzenia, przeznaczenia, śmierci (*Ostatni raz, Przeznaczenie, Doktor i Bóg, Czterdzieści lat później*).

odzwierciedlony w konstrukcji utworu złożonego z luźno ze sobą powiązanych, przepływających obrazów metaforycznych, w rozwijaniu akcji równocześnie na różnych planach czasowo-przestrzennych³⁵.

Woroszylskiego interesuje w tym tekście sam fenomen istnienia, jego bujność, wielość form i przejawów. Prawdą jest, iż „Żadna rzecz nie jest tożsama z sobą / Wszystko jest zarazem swoim przeciwieństwem” (W 45). Stąd prowadzi nieuchronny wniosek, wcześniej już przywoływany, że „Sen jest najwyższą świadomością” (W 45). Ta właśnie świadomość jest przedmiotem i celem zabiegów literackich poety, który zdaje sobie sprawę, że tylko poprzez jej osiągnięcie, poprzez odnalezienie wiedzy o świecie i o sobie dane mu będzie przeżycie oczyszczenia wewnętrznego, przeżycie swego rodzaju stanu *satori*.

Słowo „sen” pojawia się w tym poemacie, symetrycznie rozmieszczone, aż 14 razy. Sen jako element porządkujący świat przedstawiony pozwala na ukazywanie bohatera w coraz to innych okolicznościach i kontekstach: na brzegu Niemna (senny powrót „tu gdzie rzeka dzieciństwa stanęła” (W 39) – czyż jest to w mieście urodzin poety, Grodnie?), gdzie próbuje odnaleźć własne miejsce obok matki i ojca (ale tu, powiadamia, „nie ma mnie”); prowadzącego ze starcem, „który myli figury” (W 43), symboliczną grę w szachy-życie, w niej chętnie cofnąłby niejedyn ruch.

Sprawia to wrażenie wielkiej wewnętrznej szamotaniny, wyczerpanego poszukiwania samego siebie pośród licznych dziejących się zdarzeń; zdarzeń tych podmiot utworu – porwany przez bieżący nurt życia – nigdy nie był w stanie odpowiednio, systematycznie przemyśleć. Ten sen przekształcający się w spowiedź, albo i spowiedź przybierająca kształt snu, zdaje się stwarzać takie możliwości, ponieważ w sposób niezwykle płynny pozwala przenosić się z dzieciństwa w starość, z istnienia w nieistnienie, z grodzieńskiego ogrodu ku rozpostartemu niebu (skąd powinna nadejść „odpowiedź gwiazd”). Powoduje to odczucie:

Jednoczesność istnienia
w różnych czasach w różnych ciałach w różnych cierpieniach
świadomość tej jednoczesności
istnienia i nieistnienia
przepływania przez siebie przechodzenia w siebie
tego co ciepłem tego co cieniem
i nie dziwienie się tym sennym powinowactwom

³⁵ Pomysł snucia refleksji będącej efektem przeglądania się postaci literackiej w tak czy inaczej pojmowanym (choćby symbolicznie: jako symbol przemijania – zob. W. Kopański, *Słownik symboli*. Warszawa 1990, s. 206) lustrze (A. Mazur *Poezja ciepła*, „Twórczość” 1990, nr 2) wskazuje na zbieżności poematu z filmem A. Tarkowskiego *Zwierciadło* wydaje się banalny i ograny, jednak w tym wypadku samo uporządkowanie kompozycyjne utworu, właściwości zaproponowanego przez poetę stylu, bogactwo i odkrywczność metaforyki, a zwłaszcza ambitny cel uchwycenia własnego miejsca (odbicia) na planie historiozoficznym stawia ten utwór w rzędzie najważniejszych osiągnięć poetyckich Woroszylskiego. Jeśli jest to spowiedź czy konfesja, to bardzo dyskretna. Jeśli tekst autobiograficzny, to na tyle, by w przeżyciach podmiotu dopatrywać się spraw ponadjednostkowych. Taka jest też linia dramaturgiczna utworu, który rozpoczyna się tematem osobistym:

Ten sypiący śnieg mojego starzenia się
zasypywania niepamięcią słów twarzy przypadków życia
jest zarazem śniegiem powrotu
dawnych zim zdumień dźwięcznych zamieci [W 39]

– puentuje natomiast wizja niemal kosmiczna („pulsująca odpowiedź gwiazd”, W 50), a w każdym razie przekonanie, że światem (bytem) rządzi „Rytm rozpadu i stawania się” (*ibidem*).

Bohater odnajduje przy tym swoje odbicie w lustrze historii, obserwuje pochód ludzi ginących w mroku dziejów:

Idą zjawy wołane i niewołane
moi umarli
półżywi
mordercy
pożeracze wyschłych traw kochankowie ziemi
ci po których stronie byłem kiedy umierali
i którzy nie są po mojej stronie kiedy chcę żyć
[.]

I wszystko ginie w zadymce” [W 48–49]

– wcześniej zaś stwierdza, solidaryzując się:

wychodzą prosto na mnie
w podartych bluzach bosi z nieopatrzonymi ranami
[.]

po tylu latach
jestem znów po ich stronie
po stronie ich potu ich głodu i smrodu
ale nie mogę ich uratować [W 41]

Woroszyński rozbił swój poemat na 20 ponumerowanych fragmentów, z których każdy zarezerwowany został dla innego rejestru rzeczywistości poddawanej wiwisekcji, penetrowanej. W znacznej części z nich pojawia się słowo „sen”. Warto przywołać raz jeszcze stwierdzenia Okopień-Sławińskiej dotyczące „poetyki snów” w literaturze, by zauważyć, że w zasadzie poemat ten realizuje wszystkie zasygnalizowane przez badaczkę sposoby funkcjonowania snu w dziele literackim: mamy tu i wyśnioną historię, i model wizji poetyckiej, i temat³⁶.

W niniejszym tekście nie było naturalnie takiej możliwości, by przedstawić wszelkie zakamarki poezji Wiktora Woroszyńskiego. Moim rozważaniom przyświecał cel raczej ogólny: wstępne uporządkowanie (a brak tego w literaturze przedmiotu) spuścizny poetyckiej pisarza. Pragnąłem przy tym potwierdzić tezę, swego czasu postawioną przez Stanisława Barańczaka: Woroszyński to poeta różnorodny, nie doczytany, być może nie całkiem doceniony³⁷. Jako narzędzie systematyzujące lirykę autora *Z podróży, ze snu, z umierania* przyjąłem pojęcie strategii lirycznej, w tekście wskazując cztery warianty jego zastosowań. Pierwszą strategię: agitatora, odnoszącą się do początkowego etapu twórczości poety, pominąłem w swoich rozważaniach, odsyłam czytelnika do odpowiednich fragmentów książki Edwarda

³⁶ Zob. Okopień-Sławińska, *op. cit.*

³⁷ Zob. S. Barańczak, *Miejsce Woroszyńskiego*. „Zeszyty Literackie” 1994, nr 1. Krytyk powiada tam, iż należy zwrócić uwagę na fakt, ile znaczy poezja Woroszyńskiego „jako składnik współczesnej poezji polskiej i jako czynnik kształtujący polską wrażliwość” (s. 125). Poezja ta, jeśli odrzucimy jej konteksty socjologiczne i polityczne, „domaga się od krytyka przede wszystkim docieczenia istoty właśnie swojej poetyckości” (*ibidem*).

Balcerzana³⁸ – zawarte tam spostrzeżenia, choć nie dotyczące bezpośrednio Woroszylskiego, pozwolą zorientować się co do charakteru wczesnej działalności pisarza. Natomiast swoje zainteresowanie skupiłem na trzech innych, podkreślam raz jeszcze – w s p ó ł w y s t ę p u j ą c y c h ze sobą strategiach: świadka, odstępcy, wreszcie – na strategii onirycznej. Nie twierdzę, że są to terminy najszcześniejsze, potraktujmy je jako prowizoria badawcze. Określenie „strategia odstępcy” narzucało mi się – przypomnę, po lekturze wypowiedzi autorefleksyjnej Woroszylskiego. Co do pojęcia „strategia świadka” – czytelnik pracy Balcerzana zauważy z pewnością, że badacz wykorzystał już to pojęcie, tyle że w odniesieniu do poezji wojennej i świadectw epoki pieców. Mimo, że w kontekście książki Balcerzana zastosowanie tego terminu może być nieco dezorientujące, proponował będę pozostanie przy tej „okazjonalnej” nazwie.

Użyta przeze mnie nomenklatura wskazuje, że Woroszylski był poetą nie tyle niezdecydowanym, ile uważnym i poszukującym. Odnoszę wrażenie, że zajmując się jakimś problemem doznawał niedosyt poszukiwań w innej dziedzinie. Pociągała go historia, dziejowe „tu i teraz”, ale zarazem pragnął mieć na uwadze człowieka w wymiarze uniwersalnym. Dotkliwie odczuwał, na co wskazują wiersze, fakt przemijania, istnienia w polu zagrożenia chorobą, cierpieniem, śmiercią. W młodości okrzyknięty (przy okazji debiutu *Śmierci nie ma!*) „realistą” i „naturalistą”³⁹, kierował się nierzadko ku temu, co irracjonalne, jakby w przekonaniu, że diagnozy cywilizacyjne stawiane w lirykach klasycystycznych, choćby w tych z *Zagłady gatunków*, mówią tylko część prawdy o człowieku, reszta pozostaje nie nazwana i być może stąd zainteresowanie przestrzenią oniryczną, przestrzenią snu i płynącymi z jej obserwacji pożytkami poznawczymi. Doniosłość poezji Woroszylskiego polega na tym, że poeta stara się pokazać człowieka takim, jakim on jest: i małym, i wielkim, zagubionym i zyskującym wiedzę o sobie oraz świecie poprzez tyleż wysiłek intelektualny, co epifanię, działającym autodestrukcyjnie i odnajdującym nieoczekiwanie własną tożsamość oraz wiarę w sens istnienia, tracącym nadzieję na występowanie porządku transcendentnego po to, by potem ją w sobie odbudowywać.

³⁸ Zob. B a l c e r z a n, *Strategie liryczne*, s. 139 n.

³⁹ Na temat debiutanckiego zbioru Woroszylskiego zob. T. J. Ż ó ł c i ń s k i, „*Śmierci nie ma!*” – *zapomniany debiut*. „Poezja” 1974, nr 7–8.