

Teksty Drugie 2006, 3, s. 99-103



Jego nieliczne słowa.

Agata Kula

Jego nieliczne słowa

Brakowało dotąd całościowego spojrzenia na twórczość Ryszarda Krynickiego. Być może przeszkodę dla opisu całości widzą krytycy w tym, że dzieło poety jest immanentnie „otwarte”, skazane na fragment... Alina Świeściak w wydanej w 2004 roku nakładem Universitas książce *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego* zajmuje się właśnie poetyką fragmentu¹. Przedmiotem jej rozprawy nie są jednak poszczególne tomy i teksty ani pojedyncze motywy czy symbole, ale proces konstruujący całość. Jak pisze Świeściak, interesuje ją prześledzenie twórczej drogi Krynickiego: „drogi od językowej obfitości do ascezy”. Szlaku, o którym poeta powiada:

Przeszedłem wiele kilometrów,
zapiśałem wiele stron,
żeby napisać trzy? cztery linijki,
w których roi się od słów.

(*** *Przeszedłem wiele kilometrów...* z tomu *Magnetyczny punkt*)

Przyglądając się *Przemianom poetyki...* trzeba pamiętać, że już po wydaniu tej książki ukazał się nowy tom Krynickiego, pierwszy po dziewiętnastu latach, różniący się zarówno w tonie, jak i poetyce od zbioru poprzedzającego. Dalszy ciąg drogi, która w opisie Świeściak opatrzona została czytelnym drogowskazem, każe zweryfikować sądy badaczki; wyszukać wśród nich sformułowania kluczowe z nadzieją, że pozostają aktualne.

Cytowaną powyżej poetycką autorefleksję Krynicki opublikował w roku 1985 w tomie *Wiersze, głosy*, a także w roku 1996 w wyborze *Magnetyczny punkt*. Frag-

^{1/} A. Świeściak *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego*, Universitas, Kraków 2004.

ment ten to bezsporne świadectwo zmierzania artysty ku poetyckiemu milczeniu. Ale też przykład na niejasność, dwuznaczność terminu „milczenie” w kontekście twórczości Krynickiego. Językowa asceza wiąże się tu z przestrzenią – do przejścia lub do obejścia – której wymiar zewnętrzny nigdy nie będzie odpowiadał wewnętrznemu; której pozorne ograniczenie stanowi o rzeczywistym bogactwie. Paradoks poetyckiego dzieła – trzech, czterech linijek, w których roi się od słów – stara się Świeściak ogarnąć za pomocą diachronicznego opisu, zestawienia utworów powstałych na kolejnych etapach życia artysty. Zadanie tak postawione może budzić wątpliwość po pierwsze dlatego, że zmierza do uporządkowania przestrzeni pozostającej poza wszelkimi wymiarami za pomocą mierzalnych kategorii czwartego wymiaru. Inaczej mówiąc, ewolucja twórczości przebiegała u poety często w obrębie jednego wiersza, a nie tylko w ramach następujących po sobie, oddalonych od siebie datami publikacji tomów. Dla autorki głównym kryterium pozostaje czas publikacji. Nie jest to czas powstania utworu, nie zawsze przez poetę ujawniany, często za to umowny i niedookreślony; Ryszard Krynicki przecież wielokrotnie, także już po druku, przerabia swoje wiersze. Przykładem choćby *otwierają się stare rany miłości* (wiersz bez tytułu, z tomu *Akt urodzenia*, którego obie wersje znaleźć można w wyborze *Magnetyczny punkt*). Alina Świeściak, niestety, postanawia nie poświęcać zmienionym wersjom szczególnej uwagi (por. *Przemiany poetyki...*, s. 19, przypis 22). A wydawałoby się, że powracanie do siebie i do swoich tekstów sprzed lat to bardzo ciekawy sposób istnienia w czasie i ważna manifestacja stosunku do czasu...

Po drugie, niepokoi jednoznaczne utożsamienie milczenia w poezji z brakiem głosu, zanikiem słów. Zapewne, wieloletnie „milczenie” poety na rynku wydawniczym spowodowało zajmujących się jego twórczością, w tym Alinę Świeściak, do formułowania wniosków o postępującym wycofywaniu się artysty z aktywności pisarskiej. Ukazanie się *Kamienia, szronu* uświadamia najdobitniej, że milczenie może być nie tylko wymowne, ale i pełne słów.

Wędrówkę śladem poety rozpoczynamy razem z pierwszą częścią *Przemian poetyki...*, *W kręgu Peipera i poezji lingwistycznej*.

I, i jesteś, i jesteś ciszy pełna dojrzewając jak żyto,
żyto żrenic, żrenice żyta zasze bielmem już podbiałej krwi,
w skazie między wargami a słowem, rękopisem ciała a wnękami głosu,
między przysłówkiem warg a ciałami słów [...]

(*Odmiana żeńsko-rzeczowa z tomu Pęd pogoni*)

Przykuwa tu uwagę królewski temat twórczości Krynickiego: jak dostać się do środka świata objętego, lecz na zawsze zamkniętego, do środka świata ciszy i milczenia. Intryguje też charakterystyczna forma wiersza. Powyższy fragment został w *Przemianach poetyki...* opisany jako przykład obecności układu rozkwitającego we wczesnych wierszach poety „poszerzania przestrzeni tekstu”, nadmiaru języka, wreszcie „synekdochy rzeczywistości zawłaszczanej przez politykę”... (s. 51). Tymczasem równie zauważalna, co zorientowanie na terażniejszość i specyficzne

Kula Jego nieliczne słowa

bogactwo poetyckiej frazy, wydaje mi się stałość obrazów zajmujących przez lata wyobraźnię twórcy. W dobudowywaniu kolejnych zdań znać „dojrzewanie” ciszy obecnej w spojrzeniu, w niedopowiedzeniu, wreszcie – w wysłowieniu ciała czy wcieleniu słowa. Cisza okazuje się tajemnicą milczenia, istnienia i obecności. Przestrzeń ciszy zbliża się ku obszarowi modlitwy. Jak pisze Świeściak, dla autora *Peđu pogoni* układ rozkwitający Peipera jest ważny ze względu na „tożsamość momentów granicznych poematu, możliwość – nawet dosłownego – powrotu w ostatniej sekwencji do sekwencji otwierającej. [...] Krynicki widzi w tym chwycie «odwagę powtórzenia początku. Okno na nieskończoność»” (s. 33, 35). Koniec i początek spotykają się w rozkwitających wierszach poety; koniec odnajduje początek, gdy zestawień ostatnią i wczesną jego twórczość.

Oto w *Kamieniu*, *szronie* znajdujemy wiersze obsesyjnie powracające do dawnego, nigdy niewyczerpanego wątku „pełnej” ciszy czy też spełnionego milczenia:

„Dotknąć istoty rzeczy”.
Śniłem już kiedyś,
że dotykam istoty rzeczy.
Po omacku, od środka,

wewnątrz kamienia.

(*Dotknąć z tomu Kamień, szron*)

Niezwykle ważny dla Krynickiego obraz kamienia wywołuje szereg skojarzeń: z zamkniętością, ale też z doskonałą całością – boską figurą okręgu i kuli, a także z wotywnym milczeniem – hołdem składanym ze czcią (kamień to pomnik, ale również kamyk kładziony na grobie; do kwestii kamienia i milczenia jeszcze wrócić). Ukryta, jak się wydaje, za wyborem takiego obrazowania potrzeba dotknięcia początku, odnalezienia źródła, przenika całą twórczość Ryszarda Krynickiego. Sądzę, że ta sama potrzeba pozwala powracać do swoich napisanych już wierszy i czynić je nigdy niedokończonymi, wciąż poszukującymi najwłaściwszej im, „źródłowej” formy.

Peiper jako mistrz Krynickiego jest w interpretacji Świeściak przede wszystkim nauczycielem formy, wzorem robotnika słowa. Badaczka przypomina Peiperowski „wstyd uczuć” i „uścisk z terazniejszością”, odnajdując ich ślady we wczesnej twórczości nowofalowego poety, w wierszach o konstrukcji zbliżonej do układu rozkwitania i w tych o strukturze kolażu. Peiperowskie rozwiązania u Krynickiego wyłaniają się z tych analiz jako sposób rozrachunku z rzeczywistością. Przełomowy, jak pisze Świeściak, jest tom *Nasze życie rośnie*, w którym zaczynają pojawiać się krótkie teksty. Autorka wyjaśnia: „Ujawnienie kryzysu mowy nie jest jedynym powodem wyboru formy gnomicznej. Druga przyczyna związana jest z poddawaniem się coraz silniejszym wpływom myśli Wschodu, szczególnie buddyzmu zen” (s. 126). Odtąd, postępując wciąż zgodnie z chronologią twórczości artysty, badaczka skupia się na dwóch kręgach tematycznych, jak je nazywa, politycznym i metafizycznym, i dwóch gatunkach, aforyzmie i haiku. Zatem pomiędzy mierze-

niem się z obfitością form istnienia a walką z językiem, który kłamie, pomiędzy teraźniejszością a wiecznością, rozpina Świeściak twórczość swojego poety.

Podróż po tropach poetyki, podążanie za zmianami sposobu pisania kończy się rozdziałem *Od poetyki negatywnej do milczenia* i interpretacją cyklu *Szron*, będącego – zdaniem autorki – wyrazem podwójnej postawy „konsekwentnego mistyka albo konsekwentnego sceptyka”. Ostatni rozdział stanowi uzupełniającą analizę struktury podmiotu, przeprowadzoną w oparciu o starsze (z lat 70. i 80.) i nowsze (z lat 90.) teksty.

Wybrane przez Świeściak kryteria, porządkujące twórczość dotąd nieuporządkowaną, pozwalają na rzetelne przejrzanie większości tekstów. Chronologia zapewnia metodyczność, a skupienie się na sprawach poetyki daje narzędzia do mówienia o każdym wierszu. Czy jednak można dzięki tym kryteriom dotknąć istoty rzeczy? Co mają na myśli krytycy, mówiąc w kontekście poezji Krynickiego o bieli, która istniała przed wszelkimi nazwami (Jacek Gutorow), o przestrzeni trwałości i *continuum sensu*?^{2/} Ostatnie zdanie książki Aliny Świeściak można chyba potraktować jako autokomentarz: „Jakkolwiek z góry wiadomo, że cel jest nieosiągalny, samo dążenie do niego należy traktować jak wartość (tak w sensie epistemologicznym, jak etycznym)”. Wiele z rozpoznąń autorki *Przemian poetyki...* jest przekonujących, jednak tym, co zdaje się umykać zaproponowanemu przez nią spojrzeniu, jest poetycki obraz jako miejsce objawienia pozaczasowego porządku i działania wyobraźni symbolicznej, a nie tylko językowej. Po lekturze *Kamienia, szronu* brak ten daje o sobie znać tym mocniej. Okazuje się bowiem, że stałą, a jednocześnie najbardziej twórczą siłą wierszy Krynickiego są symbole i obrazy. W najnowszym tomie powracają biel, szron, kamień, rana, podróż, napis, wreszcie ślimak i wizja nicości.

U Krynickiego historia jest okaleczona, świat – dostępny jedynie w okrucinach. Ktoś zmagający się z przeszłością, teraźniejszością, przyszłością stoi „niemy”, „z kamykiem w ustach”. Jaka jest zależność między tym, co było, a tym, co jest – zastanawia się ten ktoś wrzucony w czas. Czy możliwe jest zapisanie obecności? Nieoczywiste i problematyczne zdają się sposoby jej uwiecznienia, takie jak wyryte na ścianie słowa „Kilroy was here” w wierszu *Byłem tutaj*, w interpretacji Mariana Stali, zaproponowanej podczas krakowskiej promocji najnowszego tomu poety (opublikowanej następnie w „Dekadzie Literackiej”, nr 3-4/2005). Nietrwałe okazują się wszelkie ślady przeszłości – nawet nagrobki, stare macewy, o czym Stala pisze w tekście *Niepojęte: jest* („Tygodnik Powszechny” nr 8/2005). Kamień czy kamyk, często wywodzony z żydowskiej tradycji, staje w miejsce czegoś, co było, ale już nie jest. Ta pustka, ślad po czymś, co zostało utracone, boli. A jednocześnie przypomina o innym porządku, który „nie ma początku i końca”, który jest „początkiem i końcem” (por. wiersz *Który jesteś* z tomu *Kamień, szron*). Odpowiedzi na ten inny porządek nie da się udzielić w żadnym ludzkim języku – jedyną słyszalną reakcją może być milczenie (medytacja?). Podob-

nie niewypowiadalne jest doświadczenie grozy... O czym również autor *Szronu* pamięta.

Językowa asceza, którą Świeściak odnotowuje, byłaby więc dopiero efektem szerszego projektu ograniczenia przestrzeni słowa. W projekt ten wpisuje się też, moim zdaniem, powracanie do napisanych tekstów. Milczenie rozumiałabym tu jako symbol postawy wierności temu, co było, zasluchania w to, co jest, cierpliwości wobec przyszłości. Przestrzeń milczenia nie jest dla mnie wymierna; jej wnętrze, jak wnętrze zaczarowanego ogrodu, daleko przekracza kształt zewnętrzny. Perspektywa „ze środka” pozwala „po omacku” – za cenę wzroku, a może i głosu – „dotknąć istoty rzeczy”.

Być może to właśnie ulubione przez Krynickiego poetyckie obrazy są winne nieuniknionemu rozdarciu, jakie musi zauważyć krytyk pomiędzy własnym tekstem a wierszami, które opisuje. A tajemnica sensu, do której odsyła kamień, jest tym, co nie pozwala uznać poetyckiego projektu za zamknięty. Świeściak, powołując się (za Marią Delaperrière) na Maurice’a Blanchota, uznaje fragmentaryczność za fundament późnego dzieła Krynickiego, przeciwstawiając jej hołdującą idei Całości twórczość wczesną. Wydaje mi się, że ani poezja Krynickiego, ani myśl Blanchota nie pozwala na taką interpretację. W *Nieobecności księgi* Maurice Blanchot przedstawia zainspirowaną twórczością Stephane’a Mallarmégo wizję dzieła jako absolutu głosu i pisma, który wciąż się staje, ale nigdy nie jest; absolutu niepełnego i dzięki temu nie niweczącego możliwości spełnienia. Dzieło-księgę konstituuje według Blanchota zasada fragmentaryczności, gdzie fragment rozumiany jest jako cząstka osobna i jednocześnie niesamodzielna, „niepełna pełnia”, „cierpliwa niecierpliwość”. Tym samym poetyka fragmentu nie musi być przejawem „rezygnacji z idei scalania rzeczywistości” (s. 20). Dla Blanchota, a także chyba Krynickiego, zadaniem dzieła sztuki jest zmierzanie ku pełni niemożliwej. We wstępie do swego debiutanckiego tomu autor pisał „żyjąc w świecie pełnym pęknięć, poeta winien scalać” (Ryszard Krynicki, *Pęd pogoni, pęd ucieczki*), deklarując tym zdaniem wierność idei przegranej; świadomość konieczności trwania przy tej idei towarzyszy poecie nadal: „Jego nieliczne słowa docierają do nas w przekładach i tłumaczeniach. Pilnych, wciąż poprawianych, po tylu wojnach nie wiadomo jak wiernych” (*Pośród nich, w środku* z tomu *Kamień, szron*).

Agata KULA