





Ziemscy,  
słowni,  
cieleśni

*Ani*

<http://rcin.org.pl/ifis>



**krytyka literacka i artystyczna**



# Ziemscy, słowni, cieleśni

Paweł Dybel

Młodzieżowa  
Agencja  
Wydawnicza  
1988

## **Wydano**

Maciej Chrzanowski:

Próg możliwości

Grzegorz Dziamski:

Szkice o nowej sztuce

Roman Chojnacki:

Od „mówienia wprost”

do „nowej prywatności”

Praca zbiorowa

Performance

Sergiusz Sterna-Wachowiak:

Głowa Orfeusza

Ludwika Topp:

W stronę wiersza.

Interpretacje poezji

najnowszej

Andrzej Zawada:

Wszystko pokruszone

Zbigniew Bauer:

Dekada

Bogusław Jasiński:

Istnieć znaczy tworzyć

Andrzej Staniszewski:

Życie w parterze

Bogusław S. Kunda:

Próby wspólnoty

## **W przygotowaniu**

Krzysztof Pysiak:

Przecena dla „młodej literatury”

Leszek Bugajski:

Strategia ślimaka

Jerzy Łukosz:

Języki prozy

Jacek Kajtoch:

Wobec historii

Marek Graszewicz:

Świadomość i nieświadomość

# Świat przedstawiony w polskiej poezji współczesnej

„Ani interpretator, ani poeta nie mają własnych uprawomocnień — zawsze góruje nad nimi to coś swoistego, z czym się stykamy, kiedy mamy do czynienia z utworem poetyckim. Obaj idą za wskazówkami — ramionami drogowskazu — wymierzonymi w otwartą przestrzeń.”

Hans Georg Gadamer „*Poezja i interpretacja*”

„Przypominam tylko, że u początków badania tekstu stoi zawsze — stoi i stoi! — romans z tekstem. I że ten romans zaczyna się od fascynacji niezrozumiałym (...). Zaczyna się od bolesnego poczucia odtrącenia czy wykluczenia z czyjegoś piękna, z czyjejs prawdy”.

Jan Błoński „*Romans z tekstem.*”

## 1

Określenie „polska poezja współczesna” jest równie popularne, co zbyt pojemne i wieloznaczne. Bierze się to między innymi stąd, że obejmuje ono różnorodne zjawiska i procesy, które miały miejsce w poezji polskiej począwszy od lat dwudziestych naszego stulecia. Składa się na nie dorobek poetycki autorów różnych generacji, reprezentujących różne ugrupowania, prądy, tendencje, nurty. Wielu z nich, debiutujących jeszcze przed wojną, wpłynęło swoją twórczością na kształt poezji powojennej: ich kolejne zbiorki poetyckie cieszyły się autentycznym zainteresowaniem odbiorców i uznaniem kry-

tyki (Cz. Miłosz, J. Przyboś, M. Jastrun, A. Ważyk, K. Wierzyński, J. Iwaszkiewicz i inni). Również wobec ich dzieła trudno jest nam jeszcze dzisiaj zdobyć się na wyważoną historycznoliteracką ocenę. Nie potrafimy pisać o nich nie angażując naszych aktualnych poglądów — estetycznych, społecznych, politycznych, nie zdradzając własnych sympatii i antypatii, upodobań i uprzedzeń, nawyków i gustów. Zdaje się nam, że — jakkolwiek od czasu ich debiutu minęło więcej niż pół wieku — stanowimy wraz z nimi część jednego procesu, który ogarnia nas z całą naszą wiedzą filozoficzną i historyczną, sztuką analizy i interpretacji. Należymy do jednego obrazu czasu. Obrazu, który jeszcze nie przeminął.

Świadczy o tym wymownie dzisiejszy „stan badań”. Próby syntezy i uporządkowania wielości zjawisk epoki podejmowane w różnych podręcznikach, pracach zbiorowych, monografiach, rozprawach krytycznych i szkicach, wyraźnie się różnią. Brakuje zgody w kwestii znaczenia i roli związanych z tym okresem nurtów, grup poetyckich, generacji, nie mówiąc już o rozbieżnościach w ocenie pojedynczych zjawisk literackich. Wystarczy porównać prace Krzyżanowskiego i Wyki, Błońskiego i Kwiatkowskiego, Balcerzana i Szymańskiego, Sławińskiego i Głowińskiego, Łukasiewicza i Prokopa, Sandauera i Lama. To prawda. Znajdziemy w nich niekiedy wiele ciekawych pomysłów, błyskotliwych omówień i interpretacji, rzetelne charakterystyki międzygrupowych zależności i różnic, głębokie i wielostronne analizy języka poetyckiego itp. Nie wyłania się z nich jednak jeszcze całościowy i uporządkowany obraz epoki, który w jego najbardziej podstawowych, ogólnych rozpoznaniach mógłby zo-

stać zaakceptowany bez zastrzeżeń. Historia literatury i krytyka — jak dotąd — nie wypracowały takiego obrazu. Czy biorąc za punkt wyjścia liczne książki i opracowania krytyczne możemy na przykład wskazać na jakiś stały, jednoznacznie w nich wyodrębniony, zespół cech liryki międzywojennej? Czy możemy z całym przekonaniem stwierdzić, które z tworzących ją ugrupowań i nurtów — patrząc z perspektywy historycznej — okazały się najwartościowsze i najcenniejsze? Czy w sposób wyraźny i nie budzący wątpliwości ustaliliśmy ich wzajemny do siebie stosunek, wpływy i zależności? Czy wreszcie jesteśmy dostatecznie pewni naszych ocen dotyczących poszczególnych, tworzących ją, twórczości?

Widzimy nadal przede wszystkim rozbieżności i różnice, nie zaś to, co jednoczy i łączy. Oczywiście, co pewien czas pojawiają się próby bardziej syntetycznych ujęć — na przykład *Neosymbolizm* W.P. Szymańskiego, *Poezja polska w latach 1939—1965* E. Balcerzaną, *Dziwna historia awangardy* A. Ważyka (nie mówiąc już o pracach historycznych) — ale raczej wykluczają się one nawzajem, niż uzupełniają. Powszechna zgodność panuje w zasadzie jedynie co do podstawowych chronologicznych rozróżnień; na lirykę okresu międzywojnia (1918—39), lirykę lat wojny i okupacji (1939—45) oraz lirykę powojenną. Zdradza to pewną bezradność. Jakkolwiek przełomowe wydarzenia historyczne zawsze miały istotny wpływ na postać literatury danej epoki czy okresu, to przecież traktowane są one zazwyczaj przez historyków literatury tylko jako zewnętrzna klamra, która je otwiera lub zamyka. Za właściwe kryterium podziału uznają oni natomiast dopiero takie czynniki, jak, na przykład, światopogląd epoki, faworyzo-

wane w niej normy i wartości, obowiązujące poetyki i konwencje itp.

Czy obecny „stan badań” nad polską poezją współczesną pozwala w sposób jednoznaczny i wyraźny wyodrębnić tego rodzaju czynniki? Do pewnego stopnia niewątpliwie tak. Ale zbyt wiele rozbieżności panuje jeszcze w poszczególnych kwestiach, zbyt często mamy do czynienia z dość jednostronnymi rozpoznaniem i ocenami. Najczęściej prace ograniczają się do szczegółowej charakterystyki poszczególnych nurtów, grup, programów, tendencji czy indywidualnych twórczości, które tworzą w nich tak lub inaczej ujętą konfigurację. Wiele wątpliwości budzi obraz naszej liryki powojennej. Tworzy go — jeśli wierzyć krytykom — szereg stosunkowo krótkich periodów (1945—47, 1947—55, 1955—60, 1960—68, 1968—71 itd.), które odgraniczają bardziej lub mniej znaczące wydarzenia polityczne. W tych czasowych przedziałach mieszczą się poszczególne „wstępujące” pokolenia i generacje poetyckie. Nic więc dziwnego, że w związku z tak zewnętrznymi i niekiedy bardzo arbitralnymi podziałami wiele jest dyskusji i sporów. Niekiedy, całkiem jałowych, biorących się z mnożenia bytów nad potrzebę.

Taki obraz polskiej poezji współczesnej, ciągle jeszcze otwarty i płynny, nie bierze się naturalnie z zaniedbań i niedociągnięć naszej historii literatury i krytyki. Prędzej można by stwierdzić coś zgoła przeciwnego. Rzadko która epoka literacka doczekała się u nas tylu wartościowych omówień, opracowań, interpretacji. Rzadko też którejś badacze i krytycy poświęcili tak wiele uwagi. Wspomniana niekompletność obrazu tej poezji spowodowana została raczej tym, że od wielu zjawisk i procesów, jakie nastąpi-



ły w naszej poezji począwszy od lat dwudziestych, dzieli nas jeszcze zbyt niewielki czasowy dystans. Są one nam jeszcze zbyt bliskie, abyśmy mogli zdobyć się w stosunku do nich na postawę obiektywizującą. Ogarnąć ich całokształt bez zbytnich przejawskrawień, uproszczeń i jednostronności. Inna sprawa — o czym nie sposób nie wspomnieć — że w żadnej z dotychczasowych epok poetyckich nie pojawiła się u nas taka mnogość manifestów, ugrupowań, programów, generacji i prądów. Nigdy nie zmieniały się tak szybko grupy, upodobania i gusty, poetyki i konwencje. Historyk literatury i krytyk stoi przed prawdziwym ogromem bardzo różnorodnych zjawisk, które istnieją obok siebie, oddziałują na siebie, krzyżują się, nakładają, łączą. Nadal na przykład nie bardzo wiadomo, jaką postawę zająć wobec różnych awangardowych nurtów polskiej poezji międzywojennej. Czy widzieć w nich jedynie odzwierciedlenie analogicznych tendencji pojawiających się wcześniej w poezji europejskiej, czy całkiem oryginalne zjawiska, w obrębie których przejmowane z zewnątrz obce pomysły i wzorce zyskały nową funkcję i sens? Nawet jednak kiedy skłaniamy się ku tej drugiej, bardziej wiarygodnej wersji i trzymamy się rodzimych grupowych podziałów na Awangardę krakowską, futurystów, Skamandra itd., pojawiają się różne — i to nie tylko terminologiczne — problemy. Wystarczy przypomnieć, że Tuwim był u nas swego czasu „pierwszym futurystą”, a między różnymi ugrupowaniami awangardowymi granice są niekiedy bardzo płynne, wręcz się zacierają (na przykład między futurystami a formistami). Jeszcze bardziej kłopotliwe jest określenie miejsca Drugiej Awangardy w pejzażu różnych prądów poe-

tyckich międzywojnia. Czy jest ona tylko rozwinięciem i przekształceniem różnych awangardowych poetyk pojawiających się w latach dwudziestych, samoistnym zjawiskiem poetyckim, czy może należy raczej łączyć ją z liryką pokolenia Kolumbów, tak bliską jej klimatem, stosunkiem do historii? Nie wspomnę już o kłopotach związanych z uporządkowaniem oblicza poezji powojennej, jej proponowanymi przez krytykę podziałami na liczne okresy i podokresy. Na przykład: czy pokolenie Orientacji to tylko — jak chcą niektórzy — „drugi rzut” debiutów Współczesności, jej epigońskie zwyrodnienie czy całkiem odrębne, oryginalne zjawisko poetyckie? A jak krytyk ma się ustosunkować do faktu, że wielu czołowych poetów międzywojnia tworzyło również w okresie powojennym, oddziałując żywo na młode pokolenia, które przejęły od nich wiele pierwiastków stylu i konwencji?

Czy ma widzieć w nich przede wszystkim przedstawicieli tego pierwszego okresu, zaś ich dorobek późniejszy traktować tylko jako jego bardziej lub mniej znaczące „uzupełnienie”? A może traktować ich jak przedstawicieli dwóch (trzech) okresów na raz? Pierwsze odczytanie byłoby niewątpliwie dla wielu krzywdzące, drugie w sposób dość mechaniczny rozbijałoby jedność ich dzieła.

Przykłady te dają naturalnie tylko zbliżone wyobrażenie o tym, z jakimi problemami boryka się dzisiaj historia literatury i krytyka starając się uporządkować obraz polskiej poezji współczesnej. I jeszcze upłynie sporo czasu, zanim sądy badaczy i ich oceny — przynajmniej w podstawowych kwestiach — nie będą aż tak bardzo rozbieżne. Na razie jednak nikt (może poza Arturem Sandauerem) nie jest w stanie obiektywnie stwierdzić, co w polskiej liryce dwu-

dziesiątowiecznej było naprawdę wartościowe, a co nie, jak przebiegały rzeczywiste podziały między licznymi tworzącymi je grupami i nurtami itp. Tym bardziej zaś, jak będzie wyglądał jej obraz za lat pięćdziesiąt lub sto. Co wtedy pozostanie z naszych, często z pewnością przesadzonych, sądów i ocen. Które z nich okażą się trafne i słuszne, które zaś nieprawidłowe i błędne? O kim się będzie wtedy pisać? O Przybosiu, Leśmianie, Miłoszu, Czechowiczu, Baczyńskim, Białoszewskim, Herbercie? Zapewne, tak (widać to już dzisiaj). Co jednak stanie się z Tuwimem, Wierzyńskim, Liebertem, Gałczyńskim, Pawlikowską-Jasnorzewską i dziełkami innych? Czy ich dorobek wytrzyma próbę czasu? Gdyby ktoś mnie o to dzisiaj zapytał, odpowiedziałbym, że tak, z pewnością. Ale mogę się mylić. Zresztą nie jest to w końcu istotne. Zadanie krytyka nie polega przecież na wyrokowaniu z apodyktyczną pewnością, czyja poezja jest „dobra”, a czyja „zła”. Oczywiście, wygłaszanie trafnych sądów wartościujących liczy się bardzo w jego działalności. Czy jednak krytyk to przede wszystkim prorok i „oceniacz”? Czy trafna ocena tego, o czym pisze, stanowi głównie o wartości, jaką posiada dla nas jego pisarstwo? Jak bardzo mylili się w swoich rozpoznaniach Brzozowski i Irzykowski! Nie to jednak najbardziej liczy się dla nas dzisiaj w ich dorobku.

Sprawa nie przedstawia się więc prosto. Obok trafnej oceny, swoje znaczenie posiadają również i inne czynniki, nie mniej istotne i ważne. Chociażby proponowany przez krytyka styl omówień i interpretacji, sposób w jaki nawiązuje on do określonej tradycji kulturowej, filozoficznej, religijnej i — przede wszystkim — jego własna, kształtująca się w dialogu z omawianymi tekstami,

wizja literatury, którą gotów jest poświęcać każdym swoim szkicem i recenzją, bronić jej przed innymi, klócić się o nią, rozprawiać, walczyć. W jego postawie, sposobie pisania, nie ma nic z chłodnej rozwagi historyka. Prędzej fascynacja jednymi zjawiskami i ich, często z pewnością przesadzone, adorowanie, jak też niesłuszne ignorowanie i niszczenie innych. Krytyk jest dzieckiem swego czasu. Jego punkt widzenia określa niekiedy bardzo silnie więź pokoleniowa czy grupowa, różne uprzedzenia, upodobania czy gusty. Czy od takiego osobnika, pełnego różnych namietności i pasji, często zaangażowanego osobiście w polemiki i dyskusje rywalizujących ze sobą grup i orientacji, można wymagać sprawiedliwości? Czy nie jest to żądanie zbyt wygórowane? Czy o przesadzie zawartej w tym żądaniu nie świadczy wymownie fakt, że kiedy on sam — wychodząc naprzeciw dość pospolitym wyobrażeniom o Nieomylnym Krytyku — przybiera postawę proroka spoglądającego na świat z wyżyn swego jasnowidztwa, wygląda to niekiedy dość żałośnie? Czytając jego wypowiedziane z godną podziwu pewnością siebie oceny i sądy, myślimy wtedy raczej o jego dużej nieskromności, niż dajemy posłuch jego wyrokom.

Kiedy zatem krytyk popełnia błąd w ocenie jakiegoś autora czy zjawiska, nie jest to jeszcze tragedią. Szczególnie jeśli ocena ta nie wiąże się z jakimiś jego małostkowymi, osobistymi urazami i uprzedzeniami, lecz wynika z merytorycznych przyczyn. Tym bardziej, że istnieje wiele innych, znacznie groźniejszych niebezpieczeństw w jego zawodzie. Jedno z nich to mechaniczne, bezmyślne stosowanie różnych gotowych wzorców interpretacyjnych. Wierne trzymanie się rozlicznych systemów teoretycznych, metod,

teorii. Tekst literacki staje się wtedy dla piszącego jedynie bardziej lub mniej znaczącym pretekstem. Jest traktowany instrumentalnie; służy zaimplementowaniu pewnej techniki interpretacji, wykazaniu słuszności przyjętych założeń. Inne niebezpieczeństwa — już całkiem odmiennego rodzaju — wiążą się z różnymi uwikłaniami krytyka w tzw. życie literackie, ze zdeterminowaniem jego myślenia i pisania przez tymczasowe tendencje, różne koniunkturalne układy, „walki” między redakcjami (i wewnątrz redakcji). To właśnie stąd bierze się felietonowe mętniactwo i nijakość, pisanie „na kolanach” o uznanych już dawno twórczościach, różne taktyczne artykuły i recenzje. Ten typ krytyka-cwaniaczka, skorumpowanego dziennikarza poddającego się elastycznie różnym aktualnym modom i naciskom, dla którego literatura to rodzaj giełdy, gdzie przypadła mu rola maklera, rozmnożył się dzisiaj w literackich redakcjach. Zapewne jest on również dzieckiem swego czasu, tyle że bywają różne czasy. Te wielkie — o posmaku ryzyka, walki, pozwalające pisarzowi na swobodny oddech oraz te małe — między centralą, kawiarnią i redakcyjnym biurkiem. Karłowate i ułomne.

## 2

Niewielki czasowy dystans, który dzieli nas od różnych zjawisk polskiej poezji współczesnej, zarówno tych z okresu międzywojnia, jak i późniejszych, nie jest bez znaczenia dla sposobu, w jaki została napisana ta książka. Nie ma być ona kolejną monograficzną prezentacją tej poezji: tworzących ją nurtów, grup, generacji, ani też, tym bardziej, próbą nowego ich uporządkowania i systematyzacji. Zamiar mój — patrząc z tej perspektywy — jest o wiele bardziej ogra-

niczony i skromny. Chcę, na przykładzie wybranych przez siebie twórczości, wskazać na trzy, możliwe w nich do wyodrębnienia, typy spojrzenia na świat.

Typ pierwszy — to spojrzenie poetów ziemi (J. Przyboś, K. Wierzyński, J. Śpiwak, K. K. Baczyński). Dla dorobku poetyckiego tych autorów, dla kreowanego w nim świata, decydujące znaczenie ma opozycja ziemskie — niebieskie, skończone — wieczne, upadłe — boskie. Ziemia, wszystko to, co się na niej wydarza, zarówno w porządku naturalnym, jak i historycznym, jest dla nich punktem oparcia w akcie poetyckiej kreacji. To ze względu na nią ustalają się różne bieguny i wymiary rzeczywistości.

Typ drugi — to spojrzenie poetów słowa (M. Białoszewski, T. Karpowicz). Świat poetycki tych autorów jest kreowany nie tyle przez język, co właśnie w języku. Język nie jest tworzywem, instrumentem, lecz medium zjawiania się świata. Jest to zupełnie inny stosunek do języka niż ten, jaki dominował w naszej tradycji poetyckiej — może poza niektórymi zapowiadającymi go awangardowymi tendencjami w poezji międzywojnia (wróć jeszcze do tego tematu). Poprzez naruszanie norm frazeologicznych, fonetyki, składni itp., wspomniani poeci dokonują z jednej strony krytyki języka — obnażają schematyczność i konwencjonalność organizujących go reguł i praw, z drugiej zaś — wykorzystują tę krytykę dla kreacji własnego, jakże odbiegającego od naszych potocznych wyobrażeń, świata.

Typ trzeci — to spojrzenie poetów ciała (T. Nowak, St. Barańczak, R. Krynicki, A. Zagajewski, J. Kornhauser, R. Wojacek, B. Kierc, R. Milczewski-Bruno). Ciało, i wszystko z nim związane, stanowi dla



nich nie tylko biologiczno-fizjologiczne podłoże ludzkiej egzystencji, ale widzą w nim pewną pozytywną wartość (kulturową). Ciało jest ostoją przed zagrożeniami płynącymi z historii, pozwala obronić i utwierdzić w niej własną tożsamość.

Ten podział na poetów „ziemskich”, „słownych” i „cielesnych” ma niewiele wspólnego z obowiązującymi dotychczas w historii literatury i krytyce podziałami polskiej poezji współczesnej na różne nurty, generacje, grupy i tendencje. Biegnie on raczej w poprzek nich. Towarzyszy mu również dość nietypowe, wizualne, podejście do poetyckiego tekstu. Autor bowiem, zamiast porównywać i konfrontować go z różnymi kontekstami zewnętrznymi (biografia pisarza, jego przeżycia duchowe, poglądy estetyczne, polityczne, społeczne, rzeczywistość społeczna, w jakiej żył i tworzył, wydarzenia historyczne itp.), skupia się na jego — używając określenia Romana Ingardena — świecie przedstawionym. Świat przedstawiony tekstu poetyckiego tworzy wszystko to, co ów tekst sobą przedstawia. Co zyskuje w nim pewną wizualną postać i kształt. A więc na przykład różne, reprezentowane w nim, bezpośrednio lub aluzyjnie, wyglądy rzeczy, ich kontury, barwy, powierzchnie, ale też różne sytuacje, krajobrazy i znaczenia. Szczególny, niepowtarzalny układ tych składników przekazuje określony światopogląd. Światopogląd nadaje jedność i spójność przedstawieniom poetyckiego tekstu. Stanowi w nim niewidoczny horyzont, do którego są one wszystkie odniesione. Światopogląd stanowi zasadę porządkującą tekst utworu. Sprawia, że pewne aspekty rzeczy, sytuacji, zdarzeń itp. zostają wyróżnione, a inne pominięte. Decyduje o ich takim, a nie innym układzie, relacjach i związkach.

Światopogląd nadaje sens poetyckiemu światu.

Słowo „światopogląd” posiada więc dla mnie bardzo specyficzne znaczenie. Światopogląd wypowiedziany w poetyckim tekście ma bowiem często niewiele wspólnego ze światopoglądem jego autora. Tym, który znamy z jego biografii, wspomnień, wypowiedzi dyskursywnych itp. Światopogląd to przede wszystkim obecny w poetyckim tekście sposób widzenia świata. Pewien specyficzny sposób patrzenia na rzeczy, zdarzenia, ludzi.

Zadanie krytyka, który całą swoją uwagę skupia na świecie przedstawionym poetyckiego tekstu, polega wówczas właśnie na tym, aby przybliżyć czytelnikowi jego światopogląd. Zajmując taką postawę krytyk stara się wskazać na różne podskórnie drążące ten świat reguły i prawa, wydobywa rządzące nim żywioły i siły. Ujawnia różne nurtujące go antagonizmy i rozdarcia, rozpoznaje ich szczególną konfigurację, przeobrażenia i przemiany. Ale nie tylko. Dokonuje również krytycznej refleksji nad światopoglądem poetyckiego tekstu. Stara się określić w jakim kierunku — ku jakiej np. tradycji kulturowej, religijnej, filozoficznej, politycznej itp. odsyłają zawarte w nim przedstawienia, jaką hierarchię wartości przyjmuje milcząco autor, czego broni, jaka wizja świata jest mu zasadniczo obca.

Wydaje mi się, że taki typ lektury dość rzadko pojawia się w naszej krytyce. A jeżeli nawet, to w postaci dość luźnych, swobodnych refleksji, oderwanych uwag, spostrzeżeń. Albo — o czym warto wspomnieć — na zasadzie przekornego odwrócenia, jak ma to na przykład miejsce w *Świecie nie przedstawionym* Kornhausera i Zagajew-

skiego. Właściwie najbliżsi są mi krytycy Współczesności — J. Błoński, J. Łukasiewicz, J. Kwiatkowski, do pewnego stopnia też krytycy orientacji „strukturalistycznej” — E. Balcerzan, J. Sławiński, M. Głowiński. W innych odczytaniach, nazwijmy je umownie „socjologizującymi”, przeważa schemat bardziej tradycyjny, w którym omawiane zjawiska poetyckie traktuje się jako, tak lub inaczej pojęte, „odzwierciedlenie” zewnętrznych w stosunku do nich zjawisk społecznych, kulturowych, politycznych, wydarzeń z biografii pisarza, jego cech psychicznych itp. Elementy tego schematu są widoczne w rozprawach krytycznych A. Sandauera. Autor *Bez taryfy ulgowej* nazywa wprawdzie szumnie swój sposób pisania „wieloaspektowym” (uznając przy tym siebie za jego wynalazcę i jedyne go godnego uwagi przedstawiciela), w gruncie rzeczy jednak sposób ten polega na luźnym — niekiedy wyraźnie tendencyjnym i uproszczonym — kojarzeniu różnych faktów z biografii pisarza, jego poglądów politycznych, cech charakteru itp. ze stylistyką jego utworów. W innej postaci — już zapewne bardziej wyrafinowanej i szerzej podbudowanej „teoretycznie” (ale zarazem i bardziej rozmytej) — powraca ten schemat w tekstach młodszych autorów (L. Bugajski, J. Rosiek, Z. Bauer, K. Rutkowski, Z. Mentzel i inni). Kładzie się tutaj akcent na różne konteksty, w jakie uwikłana jest dzisiaj młoda literatura. Dlatego pisze się zazwyczaj o dość ogólnych sprawach o wymiarze kulturowo-universality. Na przykład o aktualnej rzeczywistości społecznej, którą literatura ma sobą „odzwierciedlać”, różnych prądach myślowych i filozoficznych dochodzących w niej do głosu, obrazie życia politycznego itp. Śledzi się różne zależności między nimi,

determinacje i związki. Próbuje się określić „sytuację” debiutu, „sytuację” pokolenia, „sytuację” nowej prozy, „sytuację” nowej poezji itp. Takie podejście pozwala na snucie refleksji krytycznej, która tekst literacki traktuje jako pretekst do wyciągnięcia bardziej dalekosiężnych wniosków. Od literatury czegoś się „wymaga”, czegoś się „żąda”, coś się jej „zarzuca”, coś się w niej „chwali” — wszystko zależnie od własnego rozpoznania jej rzeczywistych czy tylko domniemanych uwikłań. Krytyk uprawiający tego typu refleksję ma zazwyczaj dobre samopoczucie. Atakuje tekst z umocnionych pozycji własnego światopoglądu i zdobytej przez siebie wiedzy teoretycznej, cytuje raz po raz różnych filozofów, teoretyków sztuki, socjologów, historyków, innych krytyków. Zapewne — to jego dobre prawo, ale czy „ogólna”, niekiedy dość abstrakcyjna, przestrzeń takich rozważań nie zwalnia go od pewnej ważkiej odpowiedzialności; podjęcia rzeczywistego dialogu z tekstami, o których pisze?

Nie tak znów daleko od tych odczytań — jeżeli chodzi o same założenia, bo konsekwencje, jakie się z nich wyciąga, niekiedy bardzo się różnią — znajduje się „szkoła krytyczna” stanowiąca zmodyfikowaną i wysubtelnioną wersję (taką „z niby ludzką twarzą”) klasycznych socjologizujących odczytań z początku lat pięćdziesiątych (Wł. Maciąg, J. Kurowicki, J. Marx, A. Komorowski). Postępuje się tu mniej więcej w ten sposób. Mamy jakiś świat przedstawiony poetyckiego tekstu (lub powieści) i jakiś świat „realny”, który tekst sobą „odbija”. Jeśli więc ów tekst ma nas do siebie przekonać, zawarte w nim „odbicie” musi być odpowiednio „realistyczne”, sugestywne i oryginalne. Sposób myślenia zgoła słusz-

ny, tyle że wszystko zależy w nim od tego, co się przez pojęcie świata „realnego” rozumie. Co się w nim uznaje za istotne, za godne poetyckiego przedstawienia, co zaś nie. Stosownie do tego różnie wypadają omówienia i oceny. Przychylne jednym autorom, innym zaś niechętnie. Nie przeczę, że w tym postępowaniu można wykazać wiele subtelności i sprytu, można nawet okazać się wrażliwym na artystyczne walory tekstu, zaś w dyskusji zręcznie odbijać argumenty przeciwników, przeciwstawiając im własne rozumienie tego, co „naprawdę” realistyczne. Taki „odbijany” między krytykami może trwać zresztą w nieskończoność, aż wreszcie któremuś z nich się znudzi. Nie zmienia to jednak w niczym faktu, że obie strony milcząco zakładają, iż literatura powinna sobą odzwierciedlać jakąś zewnętrzną wobec siebie (a więc „realną”) rzeczywistość. Być jej swoistym przedłużeniem w języku. Wszystko jest zatem postawione na głowie, a kryteria oceny nieznośnie subiektywne i arbitralne. Kiedy czytam pisane według tego schematu wypowiedzi krytyczne, odnoszę wrażenie, że tekst literacki jest w nich elementem gry, którą prowadzi się gdzieś poza nim i ponad nim. Przypomina to trochę rozpuszczanie pastylki w szklance wody. Taka woda ma niewątpliwie coś z pastylki, kiedy jednak oglądamy ją pod światło, widzimy tylko mętne zabarwienie i osad.

### 3

*Ziemscy, słowni i cielesni* to zatem przede wszystkim próba lektury wybranych tekstów polskiej poezji współczesnej. Jej główny przedmiot stanowi świat przedstawiony w tej poezji. To właśnie na nim — a nie na różnych kontekstach wobec niego zewnętrznych — skupia się uwaga piszącego

i to właśnie on przede wszystkim inspiruje go do bardziej ogólnych rozważań, nakłania do konfrontacji i porównywania z określoną tradycją kulturową, filozoficzną, religijną. Inspiruje go też do stawiania pewnych pytań „z zewnątrz”. Na przykład: na ile przedstawiony w nim obraz świata jest przekonujący artystycznie i myślowo? Czy sposób, w jaki „mitologizuje” rzeczywistość, ma pewne walory poznawcze: odsłania coś z prawdy o niej, czy też na odwrót: przynosi nam tylko jej abstrakcyjny schemat, jest iluzoryczny i stereotypowy? Stawiając tego rodzaju pytania krytyk prowadzi dialog z tekstem. Traktuje go jak partnera własnych interpretacji i omówień, nie zaś tylko jako punkt wyjścia do całkiem luźno z nim związanych wywodów, w których sam tekst przestaje go interesować. Zaczyna ignorować jego świat przedstawiony: zawarty w nim sens, który ów tekst ku niemu kieruje, oczekując podjęcia siebie, zrozumienia, odpowiedzi.

W tym nawoływaniu za powrotem do tekstu nie chodzi jednak tylko o pewien „subiektywny” program krytyczny, równie dobry jak każdy inny. Przemawiają za nim również pewne racje obiektywne. Mam tu na myśli znamiennej ewolucję, którą przeszła polska poezja współczesna na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat. Jej wynikiem było daleko idące usamodzielnienie się obrazu poetyckiego w stosunku do obrazu świata „realnego”. Obraz ten stał się samostanny w o wiele większym stopniu, niż przyjmowały to dotychczasowe XIX-wieczne poetyki i konwencje. Proces ten nazywam w książce zerwaniem z cezurą realności.

Na początek parę słów wyjaśnienia. Określenie to nie oznacza, że cała poezja do-



tychczasowa była, w dosłownym rozumieniu tego słowa, „realistyczna”. Wszak już w poetykach klasycznych, począwszy od Arystotelesa, przyznawano poecie prawo do „pewnych odstępstw” od obrazu rzeczywistości, motywując je szczególnymi regułami, jakimi rządzi się świat literackiej fikcji, wymogami „pięknego” stylu i konwencji. Cóż dopiero mówić o programach poezji romantycznej i młodopolskiej. Tak naprawdę „realistyczna” w dosłownym znaczeniu tego słowa jest jedynie poezja, która — podobnie jak powieść epoki realizmu i naturalizmu — postulat naśladownictwa (czy „odbijania”) rzeczywistości traktuje w sposób dosłowny: stara się ją wiernie kopiować w swoich przedstawieniach. Takiemu rozumieniu naśladownictwa bliski był u nas autentyzm (S. Czernik, J.B. Ożóg) oraz poezja socrealistyczna z lat pięćdziesiątych. Oba te programy jednak dość szybko załamały się, chociaż z całkiem różnych powodów.

Ale określenie „zerwanie z cezurą realności” nie oznacza również, że poezja, do której się odnosi, jest dla odmiany „nierealistyczna”, a więc jej przedstawienia nie przypominają nam niczego realnego. Również i taka poezja — jak do tej pory — jeszcze nie powstała. Nie wyklucza to wszakże istnienia samej tendencji, różnych teorii i prób zmierzających w tym właśnie kierunku. Bodajże najbardziej z nich znaną jest Mallarmégo koncepcja „poezji czystej” (*la poésie pure*). Mallarmé — jak pisze we *Wstępie* do jego wierszy Adam Ważyk — „zalecał nie określać rzeczy bezpośrednio — trzeba ją okrywać mrokiem, przemilczać i przywoływać w słowach aluzyjnych”<sup>1</sup>. Autor *Popołudnia Fauna* oddziałał głęboko i różnorodnie na późniejsze generacje poetyckie (P. Valéry, E. Pound). Wyczulił

współczesnych i potomnych na pewne zapoznane dotychczas możliwości słowa poetyckiego. Na nowo ustalił w nim granicę między „wyrażalnym” a milczeniem. U nas najbardziej pojętnymi spadkobiercami tego sposobu myślenia o poezji byli — jeśli trzymać się ustaleń Ludwika Frydego — Miciński i Leśmian, Peiper i Przyboś oraz Czechowicz<sup>2</sup>. Reprezentowali oni trzy rodzime odmiany „poezji czystej”. W *Zapiskach bez daty* J. Przybosia natrafiłem kiedyś na takie oto wyznanie, bardzo charakterystyczne dla tego sposobu myślenia o poezji:

Stworzyć by język wyrażający dzianie się, a nie przedmioty, które coś robią lub czemuś podlegają. W nauce dla wyrażenia tych niewidzialnych i niewyobrażalnych (?) procesów używa się metafor: fale elektromagnetyczne, strumień elektronów, pole jednorodne — toż to słowa wzięte ze świata postrzegalnego. Kto pokusi się o taki język, kto tak zmiażdży słowa, żeby stały się odbiciem przedmiotów, ale równoważnym odpowiednikiem dziania się, przebiegu, zjawiania się i znikania?<sup>3</sup>

Poezja czysta w tym ujęciu to „stan zerowy” poezji. Jest ona jej punktem granicznym, niedoścignionym ideałem, ku któremu należy zmierzać. To jakby antypoezja, która sytuuje się na granicy wyrażalnego i niewyrażalnego. Słowo ma stać się w niej identyczne ze swym znaczeniem (przedstawieniem). Ma być samym procesem, dzianiem się rzeczy. Stąd wrażenie, jakby jakaś ogromna, podskórna energia rozsądzała je od wewnątrz, dążąc do jego całkowitego przeobrażenia.

Jest to na pewno jeden z najbardziej radykalnych programów „poezji czystej”, jaki się pojawił na naszym gruncie. Program zgoła wyjątkowy. Można wskazywać na jego iluzoryczność. Ale nie sposób zaprzeczyć, że właśnie idące w tym kierunku tendencje

i poszukiwania miały dla liryki europejskiej znaczenie przełomowe. Towarzyszyło im poznanie, że przedstawienie poetyckie może (i powinno) stać się całkowicie samoistne. Poeta jest kreatorem na swój własny rachunek. Stwarza świat zupełnie od nowa. Sam dyktuje mu reguły i prawa.

#### 4

Liryka Przybośia to w poezji polskiej dość skrajny przypadek zerwania z cezurą rzeczywistości. Samo zjawisko jest bardzo zróżnicowane. Obejmuje wiele poetyk, konwencji, nurtów. Swoim zasięgiem wykracza daleko poza propozycje programowe Awangardy Krakowskiej. Na wyróżnienie jednak zasługują przede wszystkim jego dwa, często ściśle ze sobą powiązane, aspekty: językowy oraz wyobraźniowy.

Pierwsze, to kształtująca się w polskiej liryce lat dwudziestych świadomość daleko posuniętej samoistności języka poetyckiego. Język poetycki różni się od innych form wypowiedzi nie tylko pewnymi specyficznymi cechami (styl, konwencja, dobór odpowiednich tropów itp.), ale jest źródłem kreowania w nich świata. W języku staje się świat. Tę nową świadomość językową zapowiadały u nas wystąpienia futurystów (J. Jankowski, A. Stern, St. Młodożeniec, B. Jasiński), formistów (T. Czyżewski, L. Chwistek, St. I. Witkiewicz) oraz poetów Awangardy Krakowskiej (J. Przyboś, T. Peiper, J. Brzękowski, A. Ważyk, J. Kurek). Awangardowe poczynania przedstawicieli dwóch pierwszych nurtów miały często charakter świadomej prowokacji drobnomieszczańskich gustów. Dlatego śmieszą nas dzisiaj niekiedy (na przykład pisanie z błędami ortograficznymi, odrzucenie wszelkich znaków przestankowych, deformowanie postaci

fonetycznej wyrazów itp.). Zapowiadały one jednak nową świadomość językową. Torowały drogę przekonaniu, że język jest nie tylko narzędziem całkowicie podległym woli twórcy, który za jego pomocą „wypowie wszystko, co pomyśli głowa”, lecz również i on sam narzuca pewien sposób widzenia świata. Od określonej postaci jego praw gramatycznych, frazeologicznych, od jego fonetyki i składni zależy sposób, w jaki poeta „porządkuje” rzeczywistość: co zyskuje dla niego znaczenie szczególne, co zaś ignoruje i pomija. Dlatego jeśli chce stworzyć w swoich wierszach prawdziwie nowatorski obraz świata, nie może pozostać w obrębie języka zastanego. Musi stworzyć nowy język. To zaś znaczy: musi „wymyślić” nowe reguły gramatyczne i frazeologiczne, nowe słowa i zwroty. Poeta nie posługuje się słowami dopasowując je do własnych myślowych intencji, lecz układa świat do słów. Poeta stwarza świat w języku.

Świat poetycki kreowany w języku różni się od obrazu świata „realnego”. „Składnia językowa” i „składnia świata” nie pokrywają się ze sobą. Stąd poczucie nowej twórczej władzy. Układając świat do słów poeta sam decyduje o jego ostatecznym wyglądzie i kształcie. Nie obowiązują go zupełnie prawa, z którymi ma do czynienia na co dzień. Poeta jest twórcą absolutnym. Jest bogiem-demiurgiem, który w języku stwarza świat całkowicie od nowa.

W poezji powojennej ta postawa wobec języka odżyje u tzw. „poetów lingwistów” (określenie Janusza Sławińskiego), głównie u Mirona Białoszewskiego oraz Tymoteusza Karpowicza. Zyskuje ona jednak całkiem nowy sens. Poetom-lingwistom nie chodzi już o stworzenie „nowego” języka. Nie chcą oni nawet doskonalić starego języka. To

prawda, świat jest stwarzany w języku. Nie znaczy to jednak, że z językiem można robić wszystko. Narzucać mu dowolnie całkiem nowe reguły i prawa. Przeciwnie. Możliwości poety w tym względzie są ograniczone, właściwie żadne. Może on co prawda naruszać utarte związki frazeologiczne, zniekształcać postać fonetyczną wyrazów, tworzyć nowe słowa itp. Musi jednak zarazem postępować zgodnie z podstawowymi regułami gramatyczno-logicznymi. Poeta nie jest „twórcą” ani „wynałazcą” języka. Co najwyżej jest jego ironicznym prześmiewcą. Jego główne zadanie to krytyka języka. Przedrzeźnianie i parodiowanie różnych jego schematyzmów i uproszczeń. Zdanie: „rozkojarzony dym /nieściśle kreśli się/ do stóp” ma jeszcze jakiś sens. Przedstawiony jest w nim jakiś spójny obraz świata. Zdanie: „Stół stoi a krzesło” jest zdaniem bez sensu. To przypadkowy zlepek pojedynczych słów.

„Elementy lingwistyczne” pojawiają się również w wierszach innych autorów debiutujących po wojnie (W. Wirpsza, E. Balcerzan). Często niemal na marginesie (niektóre wiersze T. Różewicza, J. Harasymowicza a nawet Z. Herberta). Wydaje się, że doświadczenie poetów-lingwistów stało się z czasem częścią powszechnej świadomości językowej. Bodaj najbardziej wymowne tego świadectwo stanowi poezja Nowej Fali (St. Barańczak, R. Krynicki, A. Zagajewski). Nie jest przypadkiem, że jej czołowi przedstawiciele, dokonując ostrej i bezwzględnej krytyki pokolenia Współczesności oraz Orientacji, uczynili wyjątek dla „poezji lingwistycznej”. Ba — próbowali nawet do niej wyraźnie nawiązać<sup>4</sup>. Tyle że, naturalnie, proponowane przez nich „gry językowe” mają całkiem inną wymowę. Poprzed-

ników interesowało przede wszystkim przedrzeźnianie i krytyka języka. Wykorzystywanie, dla celów artystyczno-kreacyjnych, różnych zapoznanych przez tradycję możliwości, które stwarza jego frazeologia, semantyka, postać fonetyczna i morfologiczna. Nowofalowcy są natomiast „nieufni” wobec języka. Podejrzewają w nim zdradę, podstęp, fałsz. Język trzeba naturalnie ośmieszać, ale nie tak, jak czynią to Białoszewski i Karpowicz — z szelmowskim przymrużeniem oka, doskonale się przy tym same-mu bawiąc. Zabawę trzeba wziąć na serio. Dowcip musi zastąpić zjadliwa ironia, ośmieszanie — bezlitosne demaskowanie i krytyka. Język to wróg, którego należy zaatakować i obnażyć. Pokazać jego zakłamanie i obłudę.

Drugie oblicze procesu zerwania z cezurą realności — wyobrażeniowe, kształtuje się w naszej poezji nieco później, bo dopiero w latach trzydziestych, wraz z debiutami Drugiej Awangardy (J. Czechowicz, Cz. Miłosz, J. Zagórski, A. Rymkiewicz, W. Sebyła). Na poezję tego pokolenia oddziaływała w sposób szczególnie silny tradycja francuskiego symbolizmu i surrealizmu (często był to jednak wpływ utajony i podskórny). Ukształtowana przez tę tradycję świadomość samoistności praw, które rządzą wyobraźnią poetycką. W odróżnieniu od dotychczasowych poetyk i konwencji, w obrębie których wyobraźni poetyckiej przyznawano prawo do pewnych deformacji „realnego” obrazu świata, surrealizm potraktował ją jako absolutnie odrębną, rządzącą się wyłącznie własnymi prawami, dziedzinę poznania. Wyobraźnia poetycka jest w swej istocie wyobraźnią senną. Kreowany przez nią świat jest światem na opak. Różni się wyraźnie od obrazu świata, z jakim obcujemy na co



dzień. Myśl tę wypowiedział bezpośrednio André Breton, autor *Manifestu surrealizmu*. Według niego zadanie poety piszącego wiersz nie polega na tym, aby dać spójny artystyczny wyraz różnym własnym myślom, wrażeniom, nastrojom czy wizjom, ale na tym, aby po prostu śnić. Poeta ma poddać się bezwolnie pewnemu silniejszemu od niego stanowi i następnie tworzyć niczym w transie. Stąd Breton porównywał obrazy surrealistyczne do obrazów wytwarzanych przez opium. Człowiek ich nie przywołuje, ale — i tutaj następuje cytata z Baudelaire'a — „same nasuwają się, spontanicznie, narzucają się przemocą. Nie może się ich pozbyć, bo wola jest bezsilna, i nie panuje nad władzami umysłu”<sup>5</sup>.

Poeci Drugiej Awangardy nawiązywali również do pewnych wcześniejszych zjawisk rodzimej tradycji poetyckiej. Należały do nich m.in. późna twórczość Słowackiego (*Król Duch*) oraz niektóre utwory z epoki Młodej Polski (*Hymny* J. Kasprowicza, wiersze T. Micińskiego i B. Leśmiana). Przede wszystkim jednak niektóre tendencje pojawiające się w liryce „pierwszej” awangardy — szczególnie te bliskie surrealizmowi (poezja A. Ważyka, J. Brzękowskiego). W tym ostatnim wypadku było to naturalnie oddziaływanie bardzo pośrednie, nie do końca uświadomione. Druga Awangarda była bowiem przede wszystkim reakcją na poezję lat dwudziestych. Na jej fanatyczny kult nowatorstwa, postępu technicznego, konstruktywizmu. Idealom tym przeciwstawiano często sięganie po tradycyjne normy wersyfikacyjne i metryczne (traktując je przy tym w dość swobodny, niezobowiązujący sposób) oraz nowy typ obrazu poetyckiego, wyzwolonego od różnych rygorów językowo-stylistycznych wprowadzonych przez po-

przedników. Nie był to już obraz „wyciskany” ze słów, lapidarny i fragmentaryczny, ale obraz rozbudowany symbolicznie, wielowymiarowy, rozległy. Posiadał zazwyczaj kilka nakładających się na siebie płaszczyzn i planów. Spotykały się w nim ze sobą różne sfery rzeczywistości: jawy, snu, halucynacji, wspomnień. Porządek przyrodniczy i historyczny nakładał się na metafizyczny. Każdy szczegół, rzecz, proces, zdarzenie nie były utwierdzone poetycko w swej jednostkowej konkretności, lecz przybierały od razu postać alegorii, symbolu, mitu. Obraz ten wpisany był w swój własny czas i własną przestrzeń. Stanowił scenerię do snucia poetyckiej opowieści o narodzinach i zagładzie. O mrocznym początku i przeczuwanym już, rychłym końcu świata.

Opisany przeze mnie proces ma swoje nowe, bliższe nam, kontynuacje. Jest on, począwszy od połowy lat pięćdziesiątych, niezwykle barwny i powikłany zarazem. Trudno opisać go w sposób uporządkowany i systematyczny. Przede wszystkim dlatego, że do proponowanej przez Bretona i jego szkołę techniki luźnej asocjacji nawiązywali poeci różnych orientacji, pokoleń, nurtów. Od Gałczyńskiego i Różewicza począwszy, poprzez Harasymowicza, Grochowiaka, Czyża, Nowaka, a na Kasprowiczu, Bursie, Styczniu, Krynickim, Wojaczku i Kiercu skończywszy — żeby tylko wymienić kilka najważniejszych przykładów. W odniesieniu do twórczości każdego z tych poetów określenie „wyobraźnia surrealna”<sup>6</sup> znaczyć musi właściwie coś zupełnie innego. Różnią się oni bowiem sposobem realizacji wspomnianej techniki i łączenia jej z innymi elementami wypracowanej przez siebie poetyki. Ale jedno nie ulega wątpliwości. Tradycja surrealizmu okazała się w poezji po-

wojennej szczególnie żywotna, przeobrażając w sposób istotny jej oblicze. Pozwoliła jej uwolnić się od różnych „konstruktywistycznych” obsesji, dochodzących tak silnie do głosu w poetykach międzywojnia. Pozwoliła zerwać zarówno z językowym rygoryzmem Awangardy krakowskiej, jak też z wiernym trzymaniem się tradycyjnych norm wersyfikacyjno-metrycznych Drugiej Awangardy. Ich miejsce zajęły naturalnie nowe rygory, te jednak są już całkiem innego rodzaju. Dopuszczają w o wiele większym stopniu „logikę” luźnej, sennej asocjacji.

Jednym z oryginalniejszych przykładów tych przemian jest poezja Tymoteusza Karpowicza. Jej nowatorstwo polega przede wszystkim na bardzo specyficznym „zastosowaniu” techniki surrealistycznej — odniesieniu jej do frazeologiczno-syntaktycznych praw języka. Prowadzi to do daleko posuniętej deformacji i parodiowania składni języka potocznego. Postępując w ten sposób autor *Znaków równania* ma nadzieję, że całkowicie podprządkuje sobie poezję:

Udało mi się zamknąć ją w mym wnętrzu  
wchodząc do rzeki — aż po złotą szyję  
nurzam jej ciało w niecierplivej wodzie  
kiedy uderzam nogą o ostry kamień  
słyszę jak ona kurczy się i cofa stopę  
jej ciepłe włosy splątane we śnie  
próżno szukają ujścia z moich włosów

*Zwycięstwo*

Poezja, która zamknięta we wnętrzu piszącego jest snem i tylko snem, to przecież najskrytsze marzenie surrealistów. Tyle, że u Karpowicza zyskało ono nowy sens. Zamknięcie poezji we własnym śnie okazało się równoznaczne z zamknięciem w sobie

jej języka. Prawom sensnej asocjacji została poddana jego frazeologia, syntaktyka i semantyka. W ten sposób w poezji autora *Odwróconego świata* tradycja „lingwistyczna” spotyka się z tradycją surrealistyczną. I wcale sobie nie przeszkadzają <sup>7</sup>.

## 5

Zerwanie z cezurą realności we współczesnej poezji polskiej jest więc procesem złożonym i meandrycznym. Jego dwa główne scharakteryzowane wcześniej aspekty: językowy i wyobraźniowy, niejednokrotnie splatają się ze sobą, wiążą. W niektórych przypadkach jest to związek organiczny — traci sens ich odróżnianie od siebie. Naturalnie, przebieg tego procesu przedstawiłem tu w sposób skrótowy i wstępny. Historia polskiej poezji współczesnej, śladząca dokładnie proces kształtowania się w niej nowego pojęcia autonomiczności świata poetyckiego, czeka jeszcze na swego autora. Pozwoliłaby ona dostrzec w pełni anachroniczność i uproszczony charakter wielu — obowiązujących jeszcze do dzisiaj — „socjologizujących” odczytań, których autorzy kierują się, tak lub inaczej rozumianym, schematem „odzwierciedlenia”. Opisują tekst poetycki głównie pod kątem tego, na ile i w jaki sposób „odbija” się w nim rzeczywistość <sup>8</sup>. A jeżeli czegoś im w tym odbiciu brakuje albo z takich lub innych względów jest im ono niewygodne (względnie nie przystaje do ich koncepcji), zarzucają autorowi ucieczkę ze świata, emigrację wewnętrzną, alienację klasową, hermetyzm, formalizm (nie wymieniając już innych inwektyw). Takie podejście dotyczy zazwyczaj powierzchni zjawiska.

Ma ono jednak również swoją stronę istotniejszą, głębszą, wiążącą się z autote-

licznością obrazu poetyckiego. Poezja pragnie ująć świat jako całość. Skulminować go w sobie, zagęścić, zawrzeć w sobie wszystkie jego wymiary naraz. Poezja to ciągle przybliżanie i uobecnianie w słowie — symbolu horyzontu świata w nadziei, że ten wyjawi w końcu swój ostateczny sens, będzie go można w końcu przeniknąć, zgłębić. Naturalnie może się zdarzyć, że patrzący zamiast zwrócić się ku światu, zwróci się ku sobie. Pomyli świat ze swym własnym odbiciem. Stanie się sam dla siebie obiektem „podziwu” i „pożądania”. Ale takie samozapatrzenie — narcystyczne, egocentryczne, złe, zamiast wychylać nas ku światu jedynie zasklepia nas w sobie, więzi, ogranicza. To największy upadek poezji. Rodzaj duchowego onanizmu, w którym ja sam mam dać sobie świat. Świat — siebie.

Tymczasem najgłębszym przeznaczeniem poezji, jej obrazu, jest otworzyć mnie na świat. Na jego inność, obcość, na wszystko, co w nim poza mnie wykracza, nie mieści się w horyzoncie moich poznań. Poezja ma mi zwrócić świat jako całość. To jedna z najbardziej radykalnych ludzkich prób doświadczenia całości świata. Poezja to mowa horyzontu — dlatego tak silnie dochodzą w niej do głosu zaludniające go sny, symbole, legendy, mity. Poezja żywi się nimi we właściwy tylko sobie sposób ujawniając ich dążenie do wypowiedzenia całości świata. Chce sięgnąć jeszcze dalej niż one — zwrócić je ku samej granicy niewysławialnego, ku „źródłosłowiu”, „przedśłowiu”, ku dnu świata, tajemnicy bytu itp. Świat poezji różni się od „świata realnego” nie tylko (i nie przede wszystkim) dlatego, że zakłada to już sama konwencja, ale dlatego, że ożywia go zupełnie inny typ widzenia rzeczy. Nie odezwany, fragmentaryczny, w którym zauwa-

za się je ze względu na „użyteczność” albo po prostu postrzega, ale wszechogarniający, totalny, w którym są one przekraczane ku porządkującej je według własnych praw Całości. Zyskują w jej obrębie całkiem nowy kształt i sens. Nie są już same sobą — czymś empirycznie danym, naocznym, ale są znakiem horyzontu świata. Są czymś więcej niż są. Snem o swej najgłębszej, nie spełnionej możliwości.

Narzucone przez dążenie do „całościowego” ujęcia świata zerwanie w poezji współczesnej z cezurą realności to nie wyraz „alienacji duchowej”, „emigracji wewnętrznej”, „pięknoduchostwa” itp., ale akt odwagi poetyckiej myśli, która gotowa jest stworzyć w języku swój własny świat na swój własny rachunek. Oskarżenie tej poezji, jej najbardziej awangardowych, dwudziestowiecznych programów i tendencji, że „niszczą” rzeczywistość, twierdzenia, że ją „degradują”, że zajmują się niepoważnymi, czysto formalnymi „grami słownymi”, że dają iluzoryczny, trudno przekładalny na kategorie społeczno-kulturowe, obraz świata — to dowód najdalej posuniętej krótkowzroczności. To zaprzeczenie samej istoty tego, co poetyckie.

Autoteliczny charakter obrazu poetyckiego określa sposób, w jaki napotyka go odbiorca, również tak szczególny odbiorca, jakim jest krytyk. Wychodzi on od uobecnionej w owym obrazie całości świata. Chce go rozpoznać przede wszystkim w jego własnym kontekście, w określającym go, odsyłającym ciągle poza siebie, milczącym geście. Świat poezji sam mi się powierza, sam mi obwieszcza swoją „tajemnicę”. To świat biorący swój początek z wyobraźni, już ze swej istoty wychylony poza to, co jest, przekraczający wszystko ku niepojętemu, ku

Wielkiej Nieobecności. Jedyłą racją tego świata jest jego własny, zwrócony ciągle ku sobie, obraz. Obraz jest życiem tekstu poetyckiego, jest jego żywiołem, środowiskiem, powietrzem, którym ten oddycha. Do jego „wyzwolenia” — nadania mu niezwyklej, podskórnej dynamiki, plastyczności i siły wyrazu, zmierza cała budowa stylistyczno-językowa wiersza. Wszelkie „gry językowe” mają swój początek w „grach wyobraźni”. To ona przede wszystkim — a nie jakaś abstrakcyjna świadomość językowa, klasowa, społeczna itp. — każe rozbijać utarte struktury frazeologiczne i składniowe, deformać słowa, niszczyć je i przekształcać. Ostatecznym celem aktu poetyckiej kreacji nie jest stworzenie jakiejś bardziej lub mniej wyrafinowanej konstrukcji językowej, parodia czy przedrzeźnianie języka, ale nowe przedstawienie horyzontu świata. Uobecnienie, przybliżenie samej jego granicy, kiedy słowo otwiera się na to, co niewypowiedziane, kiedy przesycone jest od wewnątrz nieobecny, niepochwytym — nawet w tzw. „poezji lingwistycznej”.

Zapewne dla niektórych, bardziej „filologicznie” nastawionych krytyków i badaczy, słowa te zabrzmiały niczym herezja. Przyzwyczajali się oni traktować stylistykę i budowę językową wiersza jako nieodłączny, często główny, obiekt własnych interpretacji i omówień. Przekonanie jak najbardziej zbożne, rzecz jednak w tym, jaką funkcję należy ostatecznie przyznać temu postępowaniu w obrębie wywodu krytycznego. (Np. czytelnik tej książki zauważy z pewnością, że bynajmniej nie brak w niej tzw. filologicznych analiz.) Czy na swój sposób je absolutyzować: traktować jako coś w rodzaju sztuki dla sztuki, oderwanej informacji o języku i budowie wiersza, czy też —

ambitniej — widzieć w nich jedynie „wstęp” do właściwego zadania interpretacyjnego: uchwycić świat przedstawiony wiersza w jego obrazowej samoistności. Uwrażliwić czytelnika na jego specyficzny „wygląd”, na sens, który jest w nim — poprzez każdy jego szczegół, fragment, kształt — reprezentowany. Na dramat, który się w nim rozgrywa.

Przy takim podejściu do poetyckiego tekstu jego stylistyka i język nie są traktowane jako całkowicie odrębne poziomy czy warstwy. Są, co najwyżej, „medium”, środkiem, za pomocą którego (i w którym) ma zostać uobecniona całość świata. Ich głównym, właściwym przeznaczeniem jest rozplątać się w owym świecie, zawrzeć się w nim bez reszty, zaniknąć. Jeżeli język poetycki kieruje naszą uwagę na siebie, to nie tylko (i nie przede wszystkim) po to, aby ujawnić swą „językowość”, ale po to, aby w swej dosłowności stać się „niewidocznym”. Uobecnić poprzez siebie — wszystkimi swoimi „warstwami”, to, co w stosunku do niego inne, przekraczające go, niepochwytne. Język poetycki chce być przezroczysty w najbardziej radykalnym, pierwotnym rozumieniu tego słowa. Chce być czymś więcej niż jest.

Krytyk, który traktuje w ten sposób tekst poetycki, odpowiada jego najgłębszemu wyzwaniu. Jest nie tylko „informatorem”, czy nawet „pośrednikiem” między nim a ogółem odbiorców. Jest przede wszystkim partnerem w rozmowie. Uczestniczy w zdarzeniu, które go porywa, fascynuje, unosi a czasami też irytuje, gniewa, złości. Dopiero taka krytyka, uwikłana w „romans” czy spór z tekstem, odzyskuje swoje prawdziwe oblicze. Swą „niezależność” i „godność”.



W jakim stopniu te, niewątpliwie dość „teoretyzujące”, rozważania znajdują swe potwierdzenie w odniesieniu do polskiej poezji współczesnej? Przecież — mógłby ktoś powiedzieć — tego rodzaju „totalny”, całościowy sposób widzenia świata pojawia się co najwyżej w niektórych, najbardziej „ciemnych” i „ezoterycznych” zjawiskach liryki europejskiej. W koncepcji „poezji czystej” Mallarmégo, koncepcji poezji Valéry’ego jako „języka w języku”, w imażynizmie Hulme’a, a potem Pounda, w surrealizmie Bretona, w pewnych tendencjach metafizycznych w ekspresjonizmie (G. Benn, G. Trakl) itd. Znacznie trudniej jest go już odnaleźć w poezji polskiej. Wszak jej charakterystycznym rysem — głosi utarty pogląd — jest to, że nawet w swych skrajnie awangardowych realizacjach pozostała szczególnie czuła na sprawy aktualne, na kwestie społeczne i sytuację polityczną, poruszała różne kwestie moralne, religijne, światopoglądowe, dużą wagę przywiązywała do tradycji itp. Słowem, była zawsze wrażliwa na różne wymiary aktualnej rzeczywistości historycznej. Znajdziemy w niej wymowne świadectwo burzliwych, tragicznych wydarzeń, jakie na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat rozegrały się na naszych ziemiach. Takie jest też — od czasów romantyzmu — jej dziejowe przeznaczenie, a być może i fatum.

Trudno się nie zgodzić z tym poglądem, ale jak ową „wrażliwość” polskiej poezji na historię należy właściwie rozumieć? Czy — zgodnie z uproszczonym socjologicznym podejściem — jako świadectwo jej zależności i uwarunkowania przez różne okoliczności zewnętrzne? Czy może — już bardziej wyrafinowanie — rozpatrywać ją w katego-

riach „odbijania” się w niej owych okoliczności, naturalnie uwzględniając fakt, że ulegają one tutaj różnym artystycznym odkształceniom i deformacjom? Zapewne, można i tak czytać polską poezję współczesną — i robi się to dziś nagminnie — nie sądzę jednak, aby była to lektura zbyt odkrywczą i oryginalną. To, że w jakimś wierszu rozpoznajemy coś z tzw. „pozaliterackiego kontekstu”, nie musi jeszcze wcale oznaczać, że tym samym wiersz jest przez ów kontekst zdeterminowany, czy też coś z niego „odbija”. Gdyby tak było rzeczywiście — współczuję jego czytelnikom (a przede wszystkim: czytelnikom takich o nich rozpraw). Ale, na szczęście, ten sposób lektury sprawdza się jeszcze w jakimś stopniu w odniesieniu do drugoplanowych, mało istotnych zjawisk naszej liryki (autentyzm Czernika i wczesnego Ożoga, niektórzy poeci Kwadrygi — Szenwald i Dobrowolski, poezja okresu „realizmu socrealistycznego”, różne formy poezji „zaangażowanej” oraz debiutanckiej, której autorzy dają wierny zapis rzeczywistości czy swoich przeżyć). W tych najciekawszych, pierwszoplanowych, związek „poetyckiego” z „historycznym” wygląda zupełnie inaczej. Inne jest, żeby tak rzec, prawo, które rządzi tym związkiem. Nie jest to już prawo „determinacji” ani „odbicia”, ale prawo „reakcji”. Zjawiska te są nie tyle przejawem zależności czy uzależnienia od historii, co próbą przeciwstawienia się jej, w najgłębszym, poetyckim rozumieniu tego słowa. Ożywia je myśl znalezienia w kreowanym przez siebie świecie jakichś głębszych i trwalszych, uchylających się historycznym uwarunkowaniom, prawd i racji, które by zarazem wyraźnie świadczyły przeciw temu, co się aktualnie rozgrywa i dzieje, dawały jakąś nadzieję, szan-

sę ocalenia, wskazywały z historii drogę wyjścia — takie jest łączące je, wspólne im doświadczenie. Historii nie można po prostu akceptować, pozwolić aby unosiła nas ze sobą, czy też tym bardziej dopasowywać się do niej. Trzeba jej raczej ciągle i uporczywie przeczyć. Historia to nie tylko jednorazowe, niepowtarzalne okoliczności, które zastają i w których muszę się odnaleźć. Historia to również zło, które zagraża mi i innym, to lęk, który muszę przewyciężyć, to piekło, z którego muszę się wydostać, to fałsz, który muszę obnażyć. Szczególny „zmysł historyczny” polskiej poezji polega — paradoksalnie — na, często jakże poetycko odmiennych, ciągłych próbach znalezienia różnych przeciwhistorycznych racji. Podkreślam: racji przeciwhistorycznych, które by jej wyraźnie zaprzeczały, a nie tylko „niehistorycznych”, które — niczym Hegłowski „duch dziejów” — unosząc się gdzieś ponad światem, z ukrycia określałyby jego bieg i rozwój. Polska poezja jest z ducha „niepokorna” — pozostaje z historią w trwałym, permanentnym konflikcie.

Ten „niepokorny” charakter polskiej poezji różni ją zapewne w jakiejś mierze od liryki zachodnioeuropejskiej. Nie oznacza to jednak wcale, że jest ona w porównaniu z nią jakimś całkowicie odrębnym, określonym przez zupełnie inne rozumienie poetyckości zjawiskiem. Ani też — jak głosi utarty myślowy schemat — że tylko podejmuje pewne jej propozycje i wątki, następnie zaś twórczo je przetwarza, modyfikuje, wzbogaca o nowe pierwiastki języka i stylu. Głosząc coś takiego łatwo popaść w zadufany w siebie, ciasny prowincjonalizm, przesadnie kultywujący własną rzekomą „wyjątkowość”: pewne wątki ideowe, kulturowe (np. „chrześcijaństwo” czy „katolicyzm”

polskiej liryki, jej zwrot ku sprawom dnia powszedniego, związek z tradycją itp.) czy osobliwości języka i stylu (np. konstruktywizm, „lingwizm”, „logiczność”, rola języka potocznego). Taka postawa prowadzi raczej do zasklepienia się w różnych narodowych kompleksach, niż do ich faktycznego przewyciężenia (co nas obchodzą inni — spójrzmy na siebie, jacy jesteśmy piękni). Nie, jeśli poezja polska czymś się różni — a z pewnością różni się w sposób istotny — od liryki innych narodów, to nie jakimiś zupełnie wyjątkowymi, obcymi tamtym, prawdami i poznaniem, które są w niej obecne (i których z kolei obca liryka nie bardzo chce, czy też nie jest w stanie dostrzec), ale co najwyżej tym, że wspólne im dążenie do wypowiedzenia całości świata rozwija zgodnie ze swym własnym dziejowym przeznaczeniem. Swoisty „totalizm”, absolutny charakter tego dążenia, spotyka się w niej z jej własnym „zmysłem historycznym”. I nie jest to spotkanie dwóch antagonistów czy rywali, z których jeden chciałby przemoc drugiego i wykazać mu swoją „wyższość”. Prędzej — jeśli już pozostać przy tym porównaniu — spotkanie dwóch partnerów, w którym każdy z nich staje się dla drugiego szansą. Inność tamtego, jego obcość, odmienność wcale mi nie przeszkadzają, nie widzę w nich zagrożenia dla siebie, prędzej możliwość wzbogacenia, wyrwania z zaściankowości, moich własnych kompleksów, uzależnienia od tradycji. Inny w tym spotkaniu otwiera przede mną świat. To właśnie określony przez „totalizm” poetyckiego widzenia kształtujący się na przełomie stuleci w różnych „ezoterycznych”, awangardowych nurtach na Zachodzie proces zerwania z cezurą realności sprawił, że

w liryce międzywojnia i później stała się możliwa tak radykalna poetycko reakcja na historię. Uwolnienie wzroku od przytłaczającej fragmentarycznej „realności” faktów, ich krępujących więzów i determinacji oraz zwrócenie go ku ocalającej nasz świat Całości. Obojętnie jak ją nazwiemy, jak ją doświadczymy, jakie damy jej świadectwo w poetyckim słowie. Czy będzie to poezja Przybosa, Brzękowskiego, Bruno Jasieńskiego, Ważyka, Wierzyńskiego, Miłosza, Czechowicza, Sebyły, Śpiewaka, Jastruna, Baczyńskiego, Gajcego, Różewicza, Białoszewskiego, Karpowicza, Herberta, Barańczaka, Krynickiego, Wojaczka... Wyliczać można długo.

Inna sprawa, że — i tu już zaczynają się różnice — ów dystans wobec historii, owo uwalnianie wzroku i myśli, przybiera w tych twórczościach postać bardzo szczególną, związaną ściśle ze specyficznymi wyznacznikami naszej sytuacji dziejowej. Od początku niepewnym, zagrożonym, państwowym bytem Drugiej Rzeczypospolitej, koszmarem lat wojny, burzliwą, obfitującą w liczne załamania i kryzysy historią lat powojennych. Rodzi to dość szczególny typ dojrzałości poetyckiej. Świat nie jest tylko — może poza niektórymi „naiwnymi” rozpoznaniem okresu młodzięczego — cudownym darem bogów, z którego można czerpać pełną garścią, nieprzebraną manifestacją piękna, w którym trzeba się bez reszty zatracić, upojnym snem, w którym czeka nas zupełne zapomnienie o sobie samych. Świat jest również ciągłą niepewnością jutra, zdradą, która czai się wokół, fałszem, który nas zalewa, piekłem zgotowanym nam przez innych. Wszystko może się w każdej chwili zmienić, wszystkiego możemy zostać pozbawieni. Ale — na szczęście — są jeszcze na tym

świecie rzeczy trwałe, o które możemy się oprzeć. Chociażby trwałość przemyślanej aż do najdrobniejszych szczegółów konstrukcji wiersza, „wieczny” blask poetyckiego słowa, cykliczność przyrodniczych przemian, świat legendy i mitu, prawdy etyczne i religijne, kult codzienności i konkretności. Cokolwiek. Tyle że znowu: nie są nam owe prawdy po prostu dane, tak iż aby je doświadczyć i poznać wystarczy oddać się swobodnie grom języka i wyobraźni, upojnym snom i mistycznym ekstazom. Trzeba je raczej ciągle, z uporem zdobywać wbrew temu, co jest. Wbrew wszystkiemu, co pragnie nas sobie podporządkować, zniewolić, otumanić, ubezwłasnowolnić, unieważnić. Można powiedzieć: radykalizmowi „totalnej”, artystowskiej postawy wobec świata towarzyszy w poezji polskiej nieodłącznie radykalizm postawy eschatologicznej. Poezja jest próbą rozpoznania i ocalenia siebie w dziejach. Sen o całości świata, z którego narodziła się dwudziestowieczna liryka europejska zyskuje w poezji polskiej swą szczególną historyczną określoność i konkretność. Diabła mojej sztuki nie muszę szukać gdzieś w przestworzach, na dnie bytu, w prasłowach, czy też — jak Leverkühn — w mrokach narodowej tradycji. Mój Diabeł czeka na mnie już za drzwiami. Jest namacalny, bliski, wyczuwalny.

Polska poezja współczesna, w swym najgłębszym, ożywiającym ją dążeniu, jest próbą ukształtowania w poetyckim słowie, jego symbolice, toposach, mitologii, snach, prawdziwie niezależnej myśli o historii. Jest ona jej wymownym świadectwem nie tylko w tym sensie, że ją poetycko poświęca, ale również w tym, że świadczy przeciw niej. Jest obsesyjnym, niekiedy wręcz rozpaczliwym, szukaniem przeciw niej jakiegoś opar-

cia. Odnalezienia jakichś trwałych, jednostkowych racji dla własnego języka i wyobraźni. I na tym przede wszystkim polega dzisiaj jej, trudne do przecenienia, kulturowe znaczenie — w kraju, w którym wprawdzie trudno narzekać na nadmiar Filozofów, ale za to z pewnością nie Poetów. I to też zapewne należy do naszego dziejowego przeznaczenia.

## 7

*Ziemscy, słowni, cielesni* to zatem, między innymi, próba wskazania na różne przeciw-historyczne racje w polskiej poezji współczesnej. Owych racji nie szukam — tradycyjnie — wychodząc od takiego lub innego opisu „pozaliterackiego kontekstu”, ale — zgodnie z podstawową zasadą każdej rzetelnej interpretacji — w obrębie samego tekstu poetyckiego. O różnych faktach z biografii pisarza, jego poglądach politycznych, społecznych, stosunku do religii, ważkich wydarzeniach historycznych itp. wspominać jedynie o tyle, o ile jest to niezbędne dla pełnego zrozumienia omawianych wierszy. Podejście takie pozwala wydobyć — często mający niewiele wspólnego z pierwotnym — specyficzny sens, jaki wszystkie te czynniki zyskują w poetyckim tekście: w jego symbolice, różnych toposach kulturowych, wątkach mityczno-baśniowych, składając się na nową, oryginalną postać przedstawionego w nim świata. Funkcjonują one tutaj jakby w całkiem innym, obcym sobie pierwotnie, „porządku”, który organizuje je według własnych reguł: nie liczy się dla niego ich „realność” jako taka, ale chce je w ich jednorazowości i niepowtarzalności uczynić „reprezentantami” całości świata. Chce je, w ich jednorazowości i niepowtarzalności, podnieść do rangi prawd uniwersalnych,

ogólnych — nadać im głębszy metafizyczny sens.

Książka — co sugeruje już jej tytuł została podzielona na trzy części. Podział ten ma niewiele wspólnego z obowiązującymi w naszej historii literatury i krytyce podziałami grupowymi, pokoleniowymi, politycznymi itp. Przebiega raczej w poprzek nich.

Pierwsza część to poeci „ziemscy”. Przyboś. Wierzyński. Śpiewak. Baczyński. Na pierwszy rzut oka dzieli ich właściwie wszystko. Rodowód grupowy, ideały estetyczne, stosunek do tradycji, pochodzenie społeczne, czas debiutu. Ale każdą z tych twórczości określa kształtujące się w wyniku przejść osobistych i zbiorowych doświadczenie ziemskości własnej egzystencji. Świadomość własnego wpisania w pewne konieczności przyrodnicze i historyczne, którym starają się oni — każdy na swój sposób — zaprzeczyć, odczarować je, odmienić. Przeciwwstawiają im zrazu już to awangardowy kult postępu technicznego (Przyboś), już to — bardziej tradycyjnie — „wieczny” blask poetyckiego słowa (Wierzyński), już to chęć powrotu w świat mitycznej pełni (Śpiewak), już to świat dziecięcej legendy i baśni (Baczyński). Jest w tych iluzjach — w tych poetyckich rozpoznaniach świata jako całości, niewątpliwie wiele z romantycznej wiary w możliwość ponownego urzeczywistnienia na ziemi mitu Złotego Wieku, obecnie, już to w przyszłości. Z czasem jednak, pod wpływem różnych przejść dziejowych i osobistych, ów mit ulega załamaniu. Okazuje się, że poezja daje nadzieję złudną, chwilową. Nie można na niej budować własnego świata. Człowiek wraz z całą swoją kulturą, cywilizacją, techniką jest uwikłany w śmierć i zbrodnię. I to zarówno jako byt przyrodniczy, jak i historyczny. Wraz z tą świa-



domością rodzi się nowy dramat, który ma już niewiele wspólnego z dramatem romantycznym. Świat mitów, legend i baśni nie jest już beztrudno utwierdzany w zapomnieniu o sobie samym. Przeciwnie. Szuka się w nim oparcia i zadośćuczynienia ponurej rzeczywistości historycznej. Pragnie się w nim stworzyć dla niej jakąś przeciwagę, opanować tkwiące w niej antagonizmy i rozdarcia. Pojawia się nowy typ dojrzałości poetyckiej. Dojrzałość pokoleń, które rozmaite doświadczenia historyczne pozbały pewnej naiwności w rozumieniu sztuki poetyckiej. Poezja to nie „wyspa miłości”, ani też trwająca w słowach powstańcza odyseja, przytułek, w którym można cierpieć za miliony i składać z siebie ofiarę dla przyszłych pokoleń. Poezja to również człowiek wtłoczony w różne nieludzkie porządki i systemy. Ciągłe niepewny swego i ograbiany z siebie, kaleczony i poniżany. Poezja to przede wszystkim próba wytrwania i ocalenia siebie w historii, mimo iż wszystko wokół zdaje się nam nieubłagane przeczyć.

Część druga to poeci „słowni”. Białoszewski. Karpowicz. W naszej tradycji krytycznej zwykło się — zgodnie z propozycją Janusza Sławińskiego — nazywać ich poetami „lingwistami” a cały nurt „poezją lingwistyczną”. Podejmując dyskusję z tym odczytaniem proponuję inną nazwę dla tego nurtu: poezja słowna. Słowna — ponieważ przez ciągłe, wręcz obsesyjne, udosławianie różnych potocznych sformułowań, wyrażań, zwrotów stara się ona dać w języku nowy, „dosłowny” obraz świata. Chce zgłębić i poznać ów świat tylko przez język i w języku. Dawna awangardowa technika metaforyzacji, „rozbijania tworzydeł”, zyskuje w jej obrębie wymiar totalny: obejmuje język jako całość. Wspólne różnym awangar-

dowym tendencjom w liryce europejskiej dążenie do wypowiedzenia „całości świata” staje się tu równoznaczne z dążeniem do wypowiedzenia „całości języka”. Zapewne dążenie absurdalne, niemal szaleńcze w swej wymowie, którego rezultatem jest jakiś całkowicie „odwrócony” i dziwaczny obraz świata. Staram się pokazać, że — wbrew pozorom — obrazem tym rządzą pewne specyficzne reguły i prawa, które nadają mu spójność i sens.

Część trzecia, poeci „cieleśni”. Nowak. Wojacek. Barańczak. Krynicki. Zagajewski. Kornhauser. Kierc. Milczewski-Bruno. Ich debiut (wyjątek: autor *Psalmów*) przypadł na lata 1965—1970. Należą do pokolenia, które wniosło do naszej poezji nowy rodzaj wrażliwości. Zaproponowało nowy „kontestacyjny” i „demaskatorski” sposób myślenia o rzeczywistości, nową wobec niej postawę — i to często nie tylko poetycką. W ich poezji dały o sobie znać z całą siłą różne realia sytuacji nam współczesnej, do tej pory albo wstydliwie przemilczane, albo uznawane po prostu za „niepoetyckie”. Język propagandy, różne mass-media, tragedia Grudnia, kolejki po mięso, przemówienia, wiece. Tej nowej wrażliwości poetyckiej towarzyszy nowy stosunek do samego siebie: szczególna wrażliwość na „cielesny” wymiar własnej egzystencji. Ciało — moje w nim rozpoznanie i utwierdzenie, staje się podstawową rękojmią mojej tożsamości. Daje mi oparcie w świecie. W poezji generacji ciało zyskuje określoną wartość etyczną: nie jest tylko dziedziną fizjologii i zmysłów, ale również jakąś „idea”, znakiem.

Ten nowy stosunek do ciała zyskuje na wyrazistości w konfrontacji z poezją Tadeusza Nowaka — autora starszego pokolenia, u którego również zaznaczyły się bardzo

silnie motywy „cielesne”. Ciało jest dla niego — chciałoby się rzec bardziej tradycyjnie — synonimem własnej skończoności: poprzez ciało jesteśmy uwikłani w ziemski świat grzechu, choroby i śmierci. Ciało sprawia, że własna egzystencja staje się piekłem. Cięży na niej przekleństwo, jakieś fatum, którego w żaden sposób nie można odwrócić.

Ale w wierszach autorów generacji (celowo nie posługuję się nazwą „Nowa Fala”, którą rezerwuję dla autorów o wyraźnie „demaskatorskiej” postawie wobec rzeczywistości — Barańczak, Krynicki, Zagajewski, Kornhauser) ciało zyskuje również nowe „erotyczne” znaczenie. Traktuje się je tutaj jako swoiste „medium” różnych miłosnych wtajemniczeń. Poprzez doświadczenie własnej cielesności mam się otworzyć na transcendencję: doświadczyć w ciele swej własnej nieobecności. Temu „mysteryjnemu” stosunkowi do ciała towarzyszy często outsiderska postawa wobec rzeczywistości. W porównaniu z podobnymi postawami, które pojawiały się w naszej poezji dotychczas (Białoszewski, Bursa, Iredyński), posiada ona pewne rysy szczególne. Jest to outsiderstwo poety-robota, poety-pijaczka, który nie mogąc znaleźć dla siebie miejsca w świecie przyjmuje wobec niego postawę swoistego „tumiwizmu”. Taki poeta, wbrew iluzjom, które tworzy na swój temat, nie jest bynajmniej w swej postawie osamotniony. Stanowi jakby szczególny przypadek pewnego szerszego społecznie zjawiska. Ale też właśnie dlatego jego „filozofia życiowa” zyskuje w naszych oczach społeczne zakorzenienie i konkretność: mitologizując siebie, swój własny „psi” los artysty-nieudacznika, mitologizuje równocześnie pewną formę świadomości zbiorowej. Daje — często jakże wymowny poetycko — wyraz rzeczywiste-

mu dramatowi, który się wokół rozgrywa  
Postawa outsiderska to również przejaw  
buntu, niezgody na rzeczywistość. Również  
i ona składa się na mit przegranego poko-  
lenia, któremu nie dane było dotrzeć do  
wysp szczęśliwych. Bodaj najbardziej wy-  
mowne świadectwo tego mitu znajdziemy  
w bolesnych ojczyźnianych wizjach Rafała  
Wojaczka. Poety, którego nie było. Śląskie-  
go Villona, który nie znalazł dla siebie  
miejsca na ziemi:

Dokąd byśmy nie poszli, gdziekolwiek się nie  
udali  
W jaką stronę zwrócili się, pobiegli, pojechali  
Będziemy u siebie  
W któregokolwiek świata kraj byśmy się nie  
wynieśli  
Na jaki zachód czy tam wschód swojej krwi  
nie zanieśli  
Będziemy dla Ciebie

Choćbyśmy na najgłupszej mieli wisieć  
szubienicy  
Chociażby w najciemniejszej miano nas  
trzymać ciemnicy  
Będziemy Cię godni

Bo choćby pod ostatnią rozstrzelać chciano nas  
ścianą  
Choćbyśmy przez kanałów musieli pełznąć głąb  
czarną  
Będziemy spokojni

I jakkolwiek nudny by nie ogarnął nas obłęd  
Jakich nie będą wbijać dogmatów pałką nam  
w głowę  
Będziemy skupieni

Jaki by Kościół nie miał za wściekłych nas  
heretyków  
Jaka władza usilnie nie tropiła — buntowników

Będziemy uprzejmi

[ . . . . ]

Dziś bowiem, chociaż także ścigani i obmawiani  
Ponieważ pewnej łaski, żeś z nami jest,  
doświadczamy

Jesteśmy szczęśliwi

*Ostatnia modlitwa bohaterów*

Przypisy:

<sup>1</sup> Adam Ważyk, *Przedmowa* (w:) Stéphane Mallarmé *Wybór poezji* Warszawa 1980, s. 20.

<sup>2</sup> Ludwik Fryde, *Odmiany poezji czystej*, (w:) *Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1966, s. 243.

<sup>3</sup> Julian Przyboś, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 149.

<sup>4</sup> Głównie Stanisław Barańczak (por. *Nieufni i zadufani*) oraz Ryszard Krynicki.

<sup>5</sup> *Surrealizm. Antologia*. Teksty wybrał i przełożył Adam Ważyk, Warszawa 1973, s. 88.

<sup>6</sup> Określenie to proponuje Małgorzata Baranowska w swojej książce o surrealizmie. Por. Małgorzata Baranowska, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984.

<sup>7</sup> Wpływ surrealizmu na różne nurty polskiej poezji współczesnej przykuwał w latach powojennych często uwagę krytyków. Do najcenniejszych należą prace Kazimierza Wyki, Adama Ważyka, Jerzego Kwiatkowskiego, Stanisława Jaworskiego.

<sup>8</sup> Elementy takiego myślenia pojawiają się w pracach Artura Sandauera (*Poeci trzech pokoleń*), Artura Hutnikiewicza (*Od czystej formy do literatury faktu*), Włodzimierza Maciąga (np. *Współczesna literatura polska 1939–1969, Sprawa literatury, Literatura Polski Ludowej*, oraz Ryszarda Matuszewskiego. W postaci ortodoksyjnej i zwulgaryzowanej pojawia się ono natomiast w rozprawach krytycznych Jana Kurowickiego, Jana Marxa, Macieja Chrzanowskiego, Andrzeja Biskupskiego, Mariana Stępnia.





## Tytan wyobraźni błyskawicznej (O poezji Juliana Przybosia)

Nic innego przecież nie robię. robiąc poezję, jak to właśnie: utrwalam rozdłużone błyskawice, naładowuję zdania porcjami energii wydatkowanej kiedyś i zwróconej mojej pamięci przez — co? Przez wszystko i nic, czyli: przez świat?

J. Przyboś *Zapiski bez daty*

### 1

O poezji Juliana Przybosia napisano wiele. Wyjątkowo wiele jak na poezję, która nigdy nie cieszyła się zbyt wielkimi względami czytelników. Po dziś dzień pozostał Przyboś poetą krytyków i badaczy, którzy w wyrafinowanej językowo i intelektualnie konstrukcji jego wierszy znajdują zazwyczaj wdzięczny materiał do wnikliwych interpretacji i analiz, rozbudowanych teoretycznych pomysłów i refleksji. Ale czy tylko?

Kiedy spoglądamy dzisiaj wstecz na dwudziestowieczną lirykę polską, trudno nie dostrzec głębokiego i różnorodnego wpływu poezji autora *Równań serca* na liczne ugrupowania i generacje. I to często niezależnie od wyznawanych przez nie ideałów estetycznych, orientacji politycznej, stosunku do poetyckiej tradycji. Czytali więc Przybosia także poeci, i to niekiedy bardzo starannie, wnikliwie. Ze swym niewątpliwie bardzo przesadzonym (i nie pozbawionym, dodajmy, elementów manierycznych) kultem „rygoru” w wierszu, była bowiem ta poezja wielką szkołą nowego myślenia i obrazowania poetyckiego. Uczyła nowego stosunku do języka, odkrywała zapoznane dotychczas, ukryte w jego składni, frazeologii i fonetyce możliwości znaczeniowe. Uczyła nowego



spojrzenia na świat, pozwalała uwalniać wzrok od „realnej”, naocznej postaci rzeczy i tworzyć z nich nowe, niecodzienne konfiguracje. Dla każdego, kto „terminował” u Przybosia, dotychczasowy, oparty na wzorach romantyczno-młodopolskich sposób poezjowania stawał się w sposób oczywisty archaiczny i wręcz naiwny. Zdradzał myślowe lenistwo, schematyzm i konwencję.

Ale — rzecz ciekawa — ten wpływ poezji Przybosia na późniejsze pokolenia i ugrupowania poetyckie nie polega wcale na rosnącej z latami rzeszy naśladowców czy adoratorów. Przyboś był właściwie poetą nie do naśladowania. Każda tego rodzaju próba musiała prowadzić do efektów zgoła humorystycznych. A w najlepszym wypadku kończyła się jakąś napuszoną i pretensjonalną retoryką. Wpływ Przybosia polega na czymś zgoła innym, zaskakująco przeciwnym. Świadczy o nim przede wszystkim bardzo różnorodna i szeroka opozycja wobec jego poezji. Począwszy od prób wyzwolenia się od jej językowego rygoryzmu i intelektualizmu (A. Ważyk, J. Brzękowski), poprzez próby poszerzenia poetyckiego obrazu o wymiar historiozoficzny i metafizyczny (Cz. Miłosz, J. Zagórski, Wł. Sebyła, K.K. Baczyński), przeciwstawiania jej kultu brzydoty (St. Grochowiak) i życiowej prozy (M. Białoszewski), po doprowadzeniu do granic absurdu niektórych jej językowych poczynań (T. Karpowicz) — żeby tylko wymienić niektóre z nich. I właśnie owe liczne „opozycyjne” nurty i tendencje w naszej liryce współczesnej świadczą o żywej obecności poezji Przybosia w świadomości późniejszych pokoleń. Nie funkcjonowała ona bowiem nigdy jako wzór do naśladowania, podany do wierzenia zespół reguł i norm poetyckich, ale jako antagonistą w sporze. Antagonista

irytujący nas na tyle, że — chcemy tego czy też nie — obecny jest zawsze gdzieś w tle naszych wypowiedzi, ciągle nas prowokuje, złości. Jest naszym milczącym rezonerem — pisząc cokolwiek zawsze już piszemy przeciw niemu.

Nieprzypadkowo szkic o Przybosiu otwiera tę książkę. Nawiązując do bogatej tradycji krytycznoliterackiej i teoretycznej staram się w nim zaproponować nieco odmienne od dotychczasowych odczytanie dorobku poetyckiego tego autora. Dużo miejsca poświęcam sposobowi w jaki odnosi się on do sfery różnych zjawisk zmysłowych. Sfera ta stanowi zazwyczaj punkt wyjścia w jego kreacjach. Uzasadnia ich niecodzienny, odbiegający od naszych potocznych, wizualnych wyobrażeń, kształt poetycki. Pozwala autorowi *Narzędzia ze światła* zmieniać stosunki przyległości między rzeczami, wdzierać się w nie, ustalać między nimi nowe i nieoczekiwane związki przyczynowo-skutkowe. Grać wobec nich rolę demiurga, który dowolnie nimi rozporządza, ba — stwarza wszystko zupełnie od nowa.

Ale równocześnie w poezji Przybosia obecny jest inny nurt, zgoła mu przeciwstawny. Dochodzi w nim do głosu świadomość różnych „ziemskich” determinacji, które wyznaczają granicę poetyckiemu poznaniu. Krytyka do tej pory właściwie się nim nie zajmowała — zapewne m.in. dlatego, że kłóci się on wyraźnie z „demiurgicznym” rozumieniem przez poetę własnej twórczości (liczne autokomentarze utrzymane w tym duchu). Sądzę jednak, że jest on niezwykle istotny w dorobku poetyckim tego autora. Podkreślając jego znaczenie dostrzegamy w Przybosiu poetę sprzeczności — ale nie tych pozornych, biorących się z myślowych niekonsekwencji i słabości, lecz

tych jak najbardziej rzeczywistych, „dialektycznych”, tkwiących w samej naturze bytu.

Zacznijmy od sporu z Peiperem. Bardzo ważnego sporu. Peiper — jak wiadomo — po raz pierwszy zerwał w naszej poezji z instrumentalnym podejściem do języka. Dotychczas widziano w języku przede wszystkim narzędzie do przekazywania myśli i uczuć (ich „szatę słowną”). Głośny wers Słowackiego „Chodzi mi o to, aby język giętki powiedział wszystko, co pomyśli głowa” oddaje wymownie podobny sposób rozumowania. Peiper tę kolejność odwrócił. Język jest dla niego nie narzędziem, lecz celem ataku twórczego. Właśnie na obróbce języka a nie na poszukiwaniu różnych „natchnień”, winna koncentrować się praca poety przypominająca pod wieloma względami pracę rzemieślnika. Pisanie wiersza zatem powinno się łączyć z analizą języka, przeprowadzaną głównie poprzez rozbijanie i przekształcanie utartych frazeologicznych zwrotów: „Nowa poezja powinna szukać nowych praw następstwa słów i w związku z tym nowej budowy zdania”<sup>1</sup>.

Julian Przyboś przejął naturalnie wiele z tych poglądów. Również u niego możemy znaleźć wiele wypowiedzi, z których przebija kult dla poetyckiej pracy w języku, wiara w rolę, jaką poezja może odegrać w jego doskonaleniu. Przypomnijmy chociażby tę: „Usprawnienie języka, tego najbardziej społecznego narzędzia, oto obiektywnie społeczna wartość poezji. Nowoczesna poezja to wynalazek laboratorium coraz sprawniejszych sposobów ekspresji językowej”<sup>2</sup>.

Różnice zaczynały się dopiero, gdy przyszło do określenia tego, jak owo „usprawnienie” języka przez poezję należy rozumieć?

Według Peipera służyć mu miała „ekwiwalentyzacja”: stworzenie dla każdego potocznie używanego słowa odpowiadającego mu poetyckiego „pseudonimu”. Celem poezji było kreowanie nowych, zaskakujących i odkrywczych formuł przedmiotu.

Ukoronowaniem tej koncepcji była Peiperowska teoria „zdania rozkwitającego”. Według tej teorii wiersz należy konstruować poprzez stopniowe rozwijanie („rozkwitanie”) luźnych językowych skojarzeń dotyczących jednego przedmiotu czy sytuacji. Przyboś poddał ostrej krytyce koncepcję Tadeusza Peipera, która — jego zdaniem — prowadziła do zdominowania warstwy obrazowej wiersza przez warstwę retoryczno-językową, lubowania się w „czystej” grze znaczeniami słownymi przy całkowitym ignorowaniu roli skojarzeń wyobraźniowych. Autor *Równań serc* pokazuje to wymownie omawiając fragment wiersza Peipera *Rozstanie z żukiem*:

W żadnej kieszeni nie rozbiję namiotu  
I nie dam zakuć w łańcuch mego łóżka.

Metaforyka tego fragmentu — według Przybosiowskiej interpretacji<sup>3</sup> — polega na sztucznym zaszyfrowaniu w języku skądinąd całkiem „prozaicznych” myśli (nie dam się sprzedać i nie ożenię się). Spór Przybosia z Peiperem dotyczy zatem kwestii dla języka poetyckiego podstawowej: na ile przedmiotem poezji winna być sama „językowość” języka (tzn. jego reguły gramatyczne, składniowe itp.), na ile zaś należy również uwzględnić jego stronę symboliczno-obrazową:

„Mój spór z Peiperem zaczął się od niezgody na wykluczenie z poezji obrazu. Moja fantazja nie mieściła się w schemacie gry półpojęć i błyskotliwych peryfraz. Nie wystarczała mi praca nad słowem jako cel. Czuję, czy tylko się łudziłem, że

to, co jest poezją w moich wierszach, przelatując przez słowa, nie utożsamia się z nimi. Poezja żyła, tak mi się zdawało, obszerniejsza niż słowa i zdania. Była — nazywałem to skromnie, żeby nie narazić się na metafizykowanie — „międzysłowiem”<sup>4</sup>.

Dla autora *Sensu poetyckiego* poezja była w rzeczywistości czymś więcej niż tylko szlifierką słowną. Była nawet czymś więcej niż tylko „językiem w języku”. Nazywając ją „międzysłowiem”, abstrakcyjnemu „lingwizmowi” Peipera próbował przeciwstawić symboliczno-wizualny wymiar słowa poetyckiego. Obraz bowiem, który niczym błyskawica wystrzela między słowami wiersza, transcenduje na swój sposób ich znaczenia. To jego ewokacji służyć ma przede wszystkim praca nad językiem wiersza! Poezja to jedność wizji skondensowana w maksimum aluzji wyobrażeniowych i minimum słów — głosi inna, równie głośna, Przybosiowska formuła poezji<sup>5</sup>. Wydaje mi się, że to wyzuczenie na obraz poetycki i, w związku z tym, podporządkowanie mu „językowych operacji”, pozwala spojrzeć na Przybosia jako poetę wyobraźni, który ostatecznie chce dać w swoich wierszach nowy, niecodzienny obraz świata — odbiegający zarówno od potocznych o nim wyobrażeń, jak też od wzorców obrazowania poetyckiego obowiązujących w naszej literackiej tradycji.

## 2

Przyboś debiutował w 1922 roku na łamach czasopisma „Skamander” wierszem *Cieśle*. Potem przyszły inne utwory, wszystkie utrzymane w duchu radosno-awangardowym. Poeta opiewał w nich trud pracy inżyniera i robotnika, różne najnowsze techniczne wynalazki, strzeliste miejskie budowle. Weszły one później w skład jego dwóch pierwszych

zbiorków: *Śrub* oraz *Oburącz*. Uwagę zwraca przede wszystkim język tych wierszy. Pulsuje on jakąś niezwykłą dynamiką, jakby przepływały przezeń rozsadzające go od wewnątrz energie i prądy. Ten język to właśnie poezja-miasto, poezja-masa, poezja-maszyna. Zawarł w sobie wszystkie twórcze moce współczesnej cywilizacji i eksploduje nimi w każdym słowie. Trzy hasła Peiperowskiego programu zyskały wymiar apokaliptyczny.

Dyszy rytmicznie i wrze wielo-kołowy tłum,  
szprychami czarnych rąk tłucze w pokrywę  
dnia.  
Pryśnie. Dosięgnie gwiazd człowiek wzniecony  
skrą,  
słońca ognisty piec wypali sobą do dna.

*Wrażenie*

Huczący gromiący chór.  
Na metropolie potęgi, w blaskach świetlnego  
udaru,  
na wzrastające stolice, w podniebiu chmur  
gorejących,  
płynie szerzej i szerzej, błyska, poraża  
prąd.

*Dynamo*

Kosmiczną dźwignią potrząsa, podważa centrum  
oparcia  
wpatrzony badawczym wzrokiem w radium  
promieniejące  
nagłym natarciem  
podźwignie ziemię do słońca.

*Perpetuum mobile*

Rekwizyty miejskiego świata: tłum, światła neonów, pracujący robotnik urastają tutaj do kosmicznych rozmiarów. Odnosi się wrażenie jakby spowodowane ogromną, od-

środkową siłą nie mieściły się w sobie, rozsadzały od wewnątrz swe zwykłe kształty. Zjawisko to ma swoją genezę w niezgodzie poety na zastany porządek świata i wypływającym stąd pragnieniu stworzenia w słowie jego nowego obrazu. Takiego, w którym on sam pełniłby rolę centralną. Byłby rozporządzającym rzeczami według własnej woli poetą Demiurgiem.

Do nowej roli kreatora świata Przyboś pretenduje również w dwóch następnych zbiorach — w *Sponad* i *Wgłęb las*. Tyle, że nie głosi już potęgi miasta, techniki i maszyn. To on sam jest „maszyną” stwarzającą świat. Zjawisku temu towarzyszą liczne zmiany w języku wierszy. Niektóre z nich to kontynuacja awangardowej, skierowanej wyraźnie przeciw romantycznym i młodopolskim konwencjom, poetyki *Śrub* oraz *Oburącz*. Należy do nich motyw „pracopodobieństwa” poezji (określenie Artura Sandauera). Poeta pisząc wiersz niczego wewnętrznie nie „przeżywa”, ale tak samo jak inżynier, chłop czy robotnik ingeruje bezpośrednio w otaczającą go rzeczywistość. Przekształcając język przeobrażamy świat. Ale pojawiają się również wiersze utrzymane w bardziej tradycyjnym, melancholijno-tęsknym klimacie (*Pokój*, *Krajobraz*, *Wieczór*, *Odjazd*). Powracają tradycyjne motywy krajobrazowe, opisy miłosnych przeżyć. Jeśli jednak można się w nich dopatrzeć jakichś związków z młodopolską symboliką i „tęsknicami”, to są one bardzo zewnętrzne, szczątkowe. Sam obraz poetycki jest już bowiem budowany według nowych zasad wyobraźniowych i językowych. Oto parę przykładów:

Dom porywany przez olbrzymie drzewa —

Z dtoni

Latarnie wyszły z ciemnych bram na ulicę  
i w powietrzu cicho stanęły

Wieczór

Parowóz

włókł długi i ciężki twój żal

Odjazd

Tam — księżyc z zewnątrz przez okno się  
zawiesił  
i cicho o tynk stuknąwszy, odpadł cieniem.  
Gwiazdy spłynęły po szybie. Tam — po za —  
przejdę, po śladach podłogi, spojrzeniem.

Pokój

Łączy je stosunkowo prosty zabieg: ustanowienie pozornych związków przyczynowo-skutkowych między rzeczami. Nie znaczy to, że poeta jest nieograniczony w swych „demiurgicznych” poczynaniach. Motywują je i uzasadniają różne złudzenia zmysłowe, którym ulega w danej sytuacji. Jak również: jego wewnętrzny duchowy nastrój, który wszystkie te złudzenia wywołuje, wspomaga je. I tak przykładowo (cyt. 1) dom, który jest „porywany przez olbrzymie drzewa”, to dom oglądany w czasie burzy, kiedy wydaje się, że otaczające go drzewa rzeczywiście uniosą go w powietrze. Obraz ten znakomicie podkreśla nastrój samego patrzącego, jego przerażenie, lęk. W podobny sposób dają się zinterpretować pozostałe przytoczone tu fragmenty. Poeta, który w ten sposób „posługuje się” rzeczywistością w swoich wierszach, tak naprawdę jednak niczego w niej nie stwarza ani nie zmienia, ale jest demiurgiem pozornym. To demiurg, który poprzez różnego rodzaju językowe i wyobraźniowe „podstępny” chce



stworzyć złudzenie własnej władzy nad światem.

Inne przeobrażenia językowe wiążą się ze zmianą tematyki w omawianych zbiorach. Pejzaż techniczno-miejski zastępuje pejzaż leśno-wiejski. Poeta-inżynier, poeta-maszyna przeobraża się w poetę-chłopa; śruby, młotki, tłoki, rury, dźwigi ustępują przed chłopską furmanką, sierpem, łanami pól. Zmianie tej nie towarzyszy jednak nawiązanie do idylliczno-sielankowych motywów w poezji polskiej. Przeciwnie. Dopiero teraz okazuje się, jak bardzo nowatorskie, nie mieszczące się w dotychczasowych poetyckich wzorcach, jest podejście Przybosa do rzeczywistości. Przekonujące uzasadnienie tego zjawiska dał Jerzy Kwiatkowski: dotychczasowe posługiwanie się „protezami” sprzętu technicznego, fabryk, warsztatów, maszyn jakby zwalniało autora od pracy nad dynamiką i siłą wizyjną samego słowa poetyckiego<sup>6</sup>. Wystarczyło tylko posłużyć się odpowiednim rekwizytem. Obecnie, kiedy przedmiotem opisu staje się leśno-wiejski krajobraz, „uruchomić” go może jedynie praca wyobraźni. Innymi słowy, trzeba tak skonstruować język wiersza, aby on sam stwarzał wrażenie dynamiki i siły. Poeta musi wykorzystać energie tkwiące w samych słowach, dokonać ich swego rodzaju „rozruchu”. Przedmiotem jego kreacji staje się język. Ale nie język jako zespół (system) różnych gramatycznych reguł i norm, nawet nie jako tworzywo, którym należy się odpowiednio posłużyć, tylko przede wszystkim jako sposób, w jaki staje się świat, samo źródło tego świata:

Ze słów, którymi szliśmy, natchnieni, wierną  
aleją,  
wynurzyła się wzburzona rzeka.

*Z błyskawic*

To znowu relacja pozorna, tyle że nie dotyczy ona wyłącznie wrażeń zmysłowych. Polega na ustanowieniu nieoczekiwanego związku przyczynowego między dwoma odrębnymi porządkami: językiem a rzeczywistością. Jego podstawą jest podobieństwo między gwałtownością spacerujących „wierną aleją” kochanków a wzburzoną rzeką. Celem jest stworzenie złudzenia, iż wypowiedane przez nich w gniewie słowa są przyczyną pewnych faktów realnych. Język występuje tu w roli kreatora świata:

Mów szeroko —

mów obszarem, a odpowie na każde twoje

drzewo

grzmot:

to

obłok

wystrzelił

przestrzeń.

Jakże ściany rozburzę, jak burzy nadażę

Deszcz w szumie niebo z ziemią przemieszał.

*Z okna brzoza*

Fakty językowe stwarzają zatem fakty odpowiadające im w świecie realnym. Dzięki „szerokim” słowom poety staje się przestrzeń świata. Ale inaczej niż w *Z błyskawic* nie może on już nadażyć za „stworzonymi” w ten sposób przez siebie zjawiskami. Rzeczywiste skutki (burza), przerastają fikcyjne przyczyny, które je wywołały. Ziemia miesza się z niebem w strugach deszczu, obraz świata zamazuje się, zaciera.

Ze zmianą poetyckiego pejzażu idzie w parze nowy sens, jaki w wierszach Przybosa zyskuje figura pracy. Pierwowzorem nie jest już praca inżyniera i robotnika, skomplikowana i dynamiczna, której efektem są różne techniczne „cuda”, zmieniony obraz

świata. Jest nim praca chłopca — prymitywna i powolna, uwarunkowana naturalnymi żywiołami. Taka praca nie stwarza nadziei postępu. Wykonywana od wieków w ten sam sposób niczego nie zmienia w ziemskim pejzażu. Dlatego Przybóś powie o wsi polskiej, że się na niej „tylko koło horyzontu dzieje” (*Pola pochyłe*). W archaiczności i prymitywizmie pracy chłopskiej dostrzega jednak również pewną wartość pozytywną. To właśnie w niej, w jej surowości i powadze, zawiera się prawda o nędzy ludzkiego istnienia. O jego trwałych uwarunkowaniach, ograniczeniach i determinacjach. Praca chłopska posiada pewien walor uniwersalny. Urasta do rangi symbolu ziemskiego przeznaczenia człowieka:

Słysząc:

Chłop sady w piachu swą wolę człowieczą  
wynędziała — na nowo.

Mrok mi, jak powinność, cięży.

Rola prawdą surową.

#### *Pola pochyłe*

Nasuwa się tu pewna uwaga. Znakomita większość dotychczasowych opracowań ukazuje Przybósia jako poetę-demiurga, który już to „miotając horyzontami jak piłkami” (A. Sandauer), już to wyzwalając podskórne energie tkwiące w rzeczach (J. Kwiatkowski), już to stwarzając od nowa język (J. Sławiński), pragnie przeobrazić od podstaw oblicze świata. Jest w tych sądach niewątpliwie wiele racji, tym bardziej, że są one zgodne z licznymi wypowiedziami samego poety. Ale w liryce przedwojennej Przybósia obecny jest jednak również — może już nie tak eksponowany i pierwszoplanowy — inny nurt, w którym dochodzi do głosu zupełnie odmienna postawa wobec świata. Postawa



ga wołającego o władzę nad światem towarzyszy w tej poezji zawsze inny obraz, zgoła mu przeciwny. Obraz poety-chłopa wyznającego swą nędzę i bezradność. Geneza tego zjawiska leży w, żeby tak rzec, swoistym absolutyzmie kreacyjnym Przybosia. Wszak marzenie o stworzeniu świata od nowa — choćby tylko w poezji — jest niewykonalne w praktyce. To przecież na dobrą sprawę również iluzja. Niewątpliwie piękna, porywająca, ale — iluzja. Dlatego ciągle niczym cień powraca pamięć o własnej „ziemskości”.

Tę głęboką sprzeczność określającą światopogląd poetycki Juliana Przybosia oddaje wymownie tytuł jednego z omawianych tu zbiorów — *W głąb las*. Droga „w głąb las” nie jest drogą swobodnych, demiurgicznych kreacji, lecz powikłanym pograżaniem się w świat-las, którego początek ginie w mroku:

W głąb las nasunięty na las drzewami się  
zasnuł,  
konary chwieją pustym zmierzchem i szumi  
złamana  
gałąź wiatru.

*W głąb las*

Taki las, las rzeczy nasuwających się na siebie, jest nie do zgłębienia. Im bardziej się w nim zanurzamy, tym bardziej potęguje własną „lesistość”. Perspektywa „głębi”: fascynująca zagadka świata, otwiera się również w wierszu *Co dzień*. Uciekając od zgiełku miasta i swych przyziemnych obowiązków poeta kieruje zachwycony wzrok w niebo:

Lecz wystarczy niewiele:  
W pierwszy lepszy wieczór jasny

wyść za lasek zamiejski, ku polom w górze,  
a  
głowę porywa mi otchłań i migot przerażeń,  
nie ma ziemi — tylko nawrót konstelacji  
i wystawiony na cel sfer  
przepastnych  
ja

Co dzień

Bezbronny, staje się narzędziem w rękę „sfer przepastnych” świata. Również ziemia, w innych wierszach przedstawiana jako źródło energii, własnej siły, rozpływa się w nicość. Zanurza się w niebyt, w wirującą przepaść.

### 3

Przeciwstawienie „rewolucyjnej” kultury miejskiej przeobrażającej oblicze świata oraz „konserwatywnej” kultury wiejskiej zdeterminowanej przez prawa naturalne zaznaczy się jeszcze wyraźniej w *Równaniu serca*. Przybiera ono tutaj postać opozycji między dynamiczną, zaawansowaną kulturowo i technicznie zachodnioeuropejską cywilizacją a statystycznym obrazem życia wsi polskiej, na której od wieków nic się nie zmienia. Panują te same obyczaje, prawa, tak samo uprawiana jest ziemia. Ale również i w tym zbiorze rozkład „pozytywnych” i „negatywnych” wartości jest dość dwuznaczny. Nie określa go już naiwna młodzieńcza fascynacja wszystkim, co awangardowe, techniczne, nowe. Zapowiada to zresztą sam tytuł. Równanie serca to przede wszystkim porównanie i zbliżanie, nie dzielenie i podkreślanie różnic. Podstawę równania stanowi figura pracy. Z jednej strony mamy więc pracę robotników i inżynierów Zachodu wznoszących wspaniałe, strzeliste budowle, produkujących nowocze-

sne maszyny i pojazdy. Ich praca przeobraża naturalne środowisko człowieka, podporządkowuje je sobie. Z drugiej zaś pracę chłopca-analfabety na Wschodzie, która przebiega w absolutnej symbiozie z naturą. Nie służy „postępowi” i rozwojowi człowieka — raczej tylko nędznej wegetacji, przetrwaniu. Oba te rodzaje pracy, mimo dzielących je różnic, łączy jednak jedna wspólna cecha: ludzki trud i wysiłek. I właśnie dlatego są ze sobą porównywalne.

Jeden z klasycznych już przykładów takiego „równania”, to wiersz *Łuk* — niejednokrotnie analizowany i interpretowany przez krytyków. Poeta zestawia w nim list otrzymany od matki w kraju („te rządki krzywe, jakby napisane sierpem...”) ze wspańnością wojskowej parady przed paryskim Łukiem Triumfalnym, symbolem zachodniego świata. I cóż się okazuje? Otóż, konkluduje poeta, *Łuk* tak naprawdę służy tylko... ptakom za toaletę. Nic więcej! Cóż — można i tak, ironicznie i zjadliwie. Kiedy jednak odczytuję *Łuk* po latach, trudno mi jakoś ponownie przekonać siebie do „odkrywczości” i „głębi” tej myśli. Miałoby być rzecz wistego „równania”, konfrontacji dwóch wielkości, trywialna (i dość płaska, dodajmy) złośliwość. Miałoby być przewyciężenie „kompleksu Scyty”, raczej jego utwierdzenie. Słusznie napisał gdzieś Błóński: Francuz nie by z *Łuku* nie zrozumiał!

Ale na szczęście takie właśnie „równania” są w zbiorze odosobnione. Znajdziemy za to wiele innych wierszy, znacznie ciekawszych, głębszych. Choćby — *Katedra Notre-Dame*. Poeta nie jest już tu zagubionym wieśniakiem-prowincjuszem, który za wszelką cenę chciałby ukryć przed sobą własne pomieszczenie i zachwyty. Przeciwnie. Identyfikując się duchowo z twórcami katedry pragnie

zglebić ideę, jaka przyświecała ich dziełu. Czyli: miast zgorzkniałej refleksji z zewnątrz — rzeczywisty dialog. Zamiast nic nie mówiącej drwiny i ironii — autentyczna fascynacja.

Nie wszędzie ten dialog przebiega tak swobodnie, bez przeszkód. Często towarzyszą mu ponure, kasandryczne przepowiednie zbliżającego się końca zachodniej cywilizacji i kultury. Dochodzą do głosu, i to o wiele silniej niż w poprzednich zbiorach, akcenty rezygnacji, przeczucia jakiejś katastrofy. Z młodzieńczej wiary w postęp nie zostaje już właściwie nic... Idea postępu bowiem — twierdzi poeta — stała się w zachodnim, kapitalistycznym świecie sama dla siebie celem. Jest molochem, któremu zostało podporządkowane całe jednostkowe, prywatne życie człowieka. Jego indywidualne dążenia i cele. Jest to — jak na te czasy — rozpoznanie dość wyjątkowe, jakby zapowiadające rozterki współczesnej cywilizacji. W oczach Przybosa kapitalistyczną cywilizację Zachodu określa oszołamiające tempo pracy i obłąkańcza pogoń za postępem dla samego postępu, w której nie ma miejsca na moment wytchnienia i refleksji.

Alternatywę dla takiej przyszłości świata widzi Przybós już to w wyczekiwanej z wyraźnym utęsknieniem i nadzieją rychłej już rewolucji czy wojnie (por. *Wiosna 1937*, *Na placu*, *Niedostrzegalnie*), już to w ponurych katastroficznych wizjach „końca świata”, jego powrocie do stanu naturalnego, pierwotnego po jakimś ogromnym kataklizmie. Szczególnie interesujący jest ten drugi wątek. Choćby ze względu na towarzyszącą mu oryginalną, niekiedy bardzo wyrafinowaną metaforykę. Rekwizyty miejsko-technicznego świata łączone są różnymi „naturalnymi” elementami leśno-wiejskiego krajobrazu. W



postępowaniu tym nie chodzi tylko o jakąś „grę językową”, wykorzystywanie różnych możliwości znaczeniowych tkwiących w słowach. Oddaje ono dokonującą się w wyobraźni rzeczywistą metamorfozę rzeczy. Ich sprowadzenie do postaci naturalnej, pierwotnej. I tak na przykład w wierszu *Cztery strony* gumowa pałeczka policjanta kierującego ruchem ulicznym zmienia się w drzącą osikę, cyklista zaś wjeżdża na topolę a z jego kierownicy wyrastają nagle gałęzie. W wierszu *Wczoraj* obraz wyciętej brzozy zestawiony zostaje z „wyrastającym” na jej miejscu miejskim trotuarem. Powstaje w ten sposób sugestia, że cywilizacja miejska w jej dzisiejszej postaci zbudowana została „na krzywdzie” przyrody — doprowadziła do wyniszczenia bujnej roślinności, lasów. Stąd symboliczny gest poety, który wędrując miejskim trotuarem chciałby uczcić tę „śmierć”:

obsadzając każdy krok swój na porębie

trotuaru

brzozą zdjętą z dawnej brzozy jak nagrobkiem.

*Wczoraj*

Wspaniałości swojej cywilizacji Zachód opłacił okaleczeniem świata przyrody. Zadaniem poety-chłopa, barbarzyńcy ze Wschodu, staje się obnażenie tej ponurej prawdy. Kieruje nim przy tym niewątpliwie pewna przekora: główną uwagę zwraca na mroczne, negatywne strony zjawiska. Jego wyobraźnia zmierza wstecz — ku mitycznym pradziejom, odwraca porządek przyczyn i następstw. W tej nowej perspektywie wszelkie wspaniałości tego świata okazują się pozorne i przemijające. Świat zachodniej cywilizacji goniąc bezsensownie za postępem, za zyskiem, jest zagrożony u swych podstaw. Jego prawda nie wytrzymuje porów-

nania z surową prawdą „dna”: prawdą ciągłych przyrodniczych przemian, narodzin i śmierci. W wierszu *Meta* Przyboś przeprowadza kolejne „równanie”. Tym razem między zmierzającym donikąd, szaleńczym pędem paryskich aut oraz równie beznadziejnym, „jednostajnie opóźnionym” turkotem chłopskiej furmanki, która wiedzie:

w pustkowie  
obezwładnione czekaniem  
w ziemi głębokiej  
zaczął:  
w dołek po racicy krowy wyścielony  
skowronkiem  
gdzie głuchy chłop w uścisku ze snopem  
zadumał się i zaczął...

— Co robi na powierzchni, zanurzony stopami  
w planecie?

— Czy znów musi na noc cały glob  
pochować?

...Trumny aut spadały w poziomy, nieskończony  
dół.

*Meta*

Ten niezwykle obraz, w których „głuchemu”, wynędzniałemu chłopu przypadła rola grabarza cywilizacji, to bodajże centralna figura myślowa *Równania serca*. Cywilizacja w swym pośpiechu zapomina o własnej przyrodniczej genezie i zależnościach — widzi tylko fragmentaryczne, doraźne cele. Chłop natomiast w swej powolnej „zadumie” jest określony przez czas przyrodniczy. Obce mu są iluzje „wygody”, „dobrobytu” i „postępu” — te doczesne namiastki szczęścia. Całą swoją wiedzę bierze z ziemi, której prawom podlega i która determinuje warunki jego pracy.

Podobny obraz pojawia się w wierszu *Głębiej*. Przyboś wyprowadza w nim z miejskiego tłumu mitycznego chłopca-oracza, towarzysząc mu w jego wędrówce w najgłębsze pokłady ziemi:

Spod nich, głębiej, spod złoża geologicznych,  
z czarnych borów, paproci i skrzypów podnosi  
dno z malachitu, bulgoce mrok jak wrzątek,  
czerń świeci  
i zielen nieruchomieje pod moimi stopami.  
Nad poszarzałą bruzdą jezdni  
czekam  
zamilkły z zadumy i żywy z umarłych.

*Głębiej*

Dno z malachitu, dno ziemi, oznacza tu jednak nie tylko śmierć — nieuchronne przeznaczenie, które ukryte w warstwach gleby czai się pod jezdnią miasta. Oznacza również nieustanne narodziny, źródło wszelkiego życia, zieleni. Nic więc dziwnego, że to właśnie z ziemi, z kipiącej materii, popłynie w najbliższej przyszłości pierwszy impuls do „wybuchu” świata. Już teraz właśnie w niej, w ziemi, kryją się zapowiedzi nadciągającej rewolucji, wojny:

Wiosna wojny. Pęcznieje od ludzkiego nawału,  
dojrzewa ciężko w tunelach przywalona ziemia,  
bekowisko materii — ryczy.

Chwila — pierwszy zielony pąk przepelni  
powietrze  
sine, spalone radem, prądem elektrycznym,  
chwila —

*Wiosna 1937*

Wiele napisano o „eksplozywności” przedwojennej poezji Przybosia (J. Kwiatkowski,

A. Sandauer, J. Sławiński), o rozsadzających ją od wewnątrz podskórnych energiach, jej oczekiwaniu na wybuch. Trudno na ten temat coś nowego powiedzieć. Ale we wszystkich tych omówieniach i interpretacjach pewna kwestia pozostaje jakby przemilczana, nieodpowiedziana do końca. Czemu ostatecznie służą tego rodzaju przedstawienia? Że taka jest właśnie specyfika Przybosiowskiego języka i wyobraźni — zgoda. Że w ten sposób urzeczywistnia się w niej idea poety — demiurga, który pragnie słowem przekształcać rzeczy tak samo jak pracą fizyczną — zgoda. Że poezja ta, z ducha lewicowa, marksizująca, żyje nadzieją rewolucji, wojny, która doprowadzi do zbudowania nowego porządku na gruzach starego — też zgoda. Co jednak ostatecznie skłania poetę ku tego rodzaju pragnieniom i iluzjom? Jaka jest ich ostateczna motywacja? Czy tylko kult nowoczesnej techniki, pracy? Czy tylko jego poglądy polityczne i społeczne? W napisanym tuż przed wybuchem wojny wierszu *Niedostrzegalnie* czytamy:

Wojna. Może wojna beze mnie rozstrzygnie,  
rozbijając milczenie na друзi?  
Świat się spełni od razu, w błysku.  
Drzę jak w leju armatnim — beczynninie.  
Długo stygło pobożowisko.

Wojna to nie tylko wydarzenie w ludzkiej historii; ogarnia ona sobą całość świata. Za jej sprawą świat spełnia się od razu, nagle, osiąga swój szczyt, pełnię. Odnajduje swoją istotę — staje się wreszcie tym, czym naprawdę jest. Inaczej więc niż w poezji romantycznej, Przybosiowi-demiurgowi chodzi nie tylko o „rząd dusz” (Mickiewicz), ani też o stworzenie nowego ładu społecznego (Broniewski). Chodzi mu o przeobrażenie

od podstaw samej materii świata. Stworzenie go na nowo od początku do końca. Zamiar kreacyjny sięga zatem jakby głębiej. Obejmuje zarówno człowieka jak i ziemię. Historię jak i przyrodę. Wyobraźnia poetycka Przybosa jest wyobraźnią totalitarną w najbardziej radykalnym, pierwotnym sensie tego słowa. Jej celem jest stworzenie takiego porządku świata, w którym demiurgowi-poecie przypadnie rola niepodzielnego władcy ogarniającego swoim wzrokiem wszystkie jego możliwe wymiary. Nadzorującego wszystko — od spraw ważnych aż po najdrobniejszy szczegół. Taki świat będzie czymś w rodzaju poetyckiej monarchii absolutnej. Rozpoznamy tu wyraźnie ślad starej „metafizycznej” iluzji! Wszak taki poeta-władca to tylko zantropomorfizowany, ateistyczny odpowiednik biblijnego Boga! To utopia nowego porządku świata, w którym poza „wymianą” władcy w zasadzie nic się nie zmieni. Może tylko w jeszcze bardziej ortodoksyjnej, dogmatycznej postaci będą zachowywane różne cechy dotychczasowego porządku. Czy wojna, która w niedługim czasie rzeczywiście wybuchła, spełniła wszystkie te związane z nią nadzieje? Czy pozwoliła zbudować nowy świat w tej postaci, w jakiej go sobie wymarzył? Powojenna poezja Przybosa jednak milczy na ten temat. O ile bowiem poetycki sen o władzy nad światem posiadał w latach trzydziestych określony wydźwięk polityczny i społeczny, później zatrze się on niemal zupełnie. Utopia rewolucji w dziejach, nadzieja już bliskiego „sprawiedliwego” porządku, ustąpiła na rzecz utopii rewolucji w świetle; odmienienia własnej ziemskiej egzystencji w poetyckim słowie.

Wokół powojennej twórczości poetyckiej Juliana Przybosia (mam tutaj na myśli wiersze powstałe w latach 1950—70) narosło wiele nieporozumień. Na ile zadecydowały o tym „konserwatywne” gusty krytyków, którzy na ogół bardziej cenią sobie dorobek przedwojenny, na ile zaś „zawinił” sam poeta nadając swoim utworom coraz bardziej ezoteryczny, wyszukany wyobraźniowo i intelektualnie charakter — trudno ocenić. Faktem jest jednak, że powojenna twórczość Przybosia została do tej pory opracowana dość słabo i raczej fragmentarycznie. Wiele w niej jeszcze białych plam i tylko od czasu do czasu pojawiają się próby jej szerszego omówienia i „rehabilitacji”<sup>7</sup>. Do nich chciałbym nawiązać w tej części szkicu.

Należy właściwie zacząć od zjawiska dość zewnętrznego, które jednak z czasem w poetyckiej ewolucji autora *Narzędzia ze świata* odegrało rolę decydującą. Chodzi o fascynację Przybosia „teorią powidoków” Władysława Strzemińskiego, przyjaciela poety. Była to teoria sensu stricto malarska, oparta na czysto wizualnych doświadczeniach wzrokowych, a przecież Przyboś dostrzegł w niej również pewną szansę dla własnej poezji. I to do tego stopnia, że zrazu starał się dać jej wierny poetycki odpowiednik w swoich wierszach. Teoria Strzemińskiego miała go nauczyć nowego widzenia świata. Umożliwić zbudowanie obrazu kreowanego w wierszu na całkiem nowych wyobraźniowych zasadach. We wstępie do Strzemińskiego *Teorii widzenia* Przyboś pisał:

„Chodziło mu (W. Strzemińskiemu — P.D.) o zśrodkowanie w widzeniu wszystkich aspektów tego, co się widzi. (...) W ostatnich obrazach olejnych osiągnął ową jedność nie na drodze zjednoczenia charakterystycznego wyrazu przedstawia-

nego przedmiotu z abstrakcyjnym jego uogólnieniem, lecz nieoczekiwanie inaczej. Sięgnął do samego źródła wszelkiego koloru i światła. Jak Van Gogh w ostatnim szaleńczym okresie, Strzemiński malował słońce. Ale gdy Van Gogh malował je na płótnie — naiwnie — jako żółtą kulę wirującą, Strzemiński szaleńcze marzenie malarzy uczynił rozumnym. Malował nie widok słońca, lecz jego powidok, dał kolor wnętrza oka, które spojrzęło w słońce. W dwu jego ze znanych mi obrazów, jakie malował w czasie, gdy był profesorem w szkole łódzkiej, płonie to słońce rzeczywiście schwyte przez oko człowieka na zawsze. Obrazy te są jak protuberancje kolorów, jak nie zastygłe, trwające w szalonym pędzie eksplozje światła, barw i kształtów, jak nie kończąca się pogoń powidoków<sup>8)</sup>.

Uwagę zwraca tu podkreślenie roli wieloaspektowego ujęcia rzeczywistości w obrazie. Ujrzana w ten sposób ma wyjawić swą zjawiskową istotę, swój pełny fenomenalny kształt. Kształt ów — rzecz godna podkreślenia — staje się w samym podmiocie: we „wnętrzu oka”, nie zaś w rzeczywistości „na zewnątrz”. Jest identyczny ze sposobem, w jaki oko reaguje na słońce — źródło światła. W rezultacie miast przedstawiania realnych „widoków” rzeczy, malarz (poeta) oddaje ich zjawiskowy „powidok”. Jego zadaniem jest uchwycenie w obrazie pierwszego wrażenia świetlnego, w którym staje się świat.

Już w przedwojennych wierszach Przyboś dał się poznać jako poeta-wzroko-wiec: w akcji kreacji liczyły się dla niego przede wszystkim zjawiskowe wyglądy rzeczy, ich oświetlenie i barwa. Później ta wrażliwość na „widzialność” świata, jego „świecenie”, nasilił się jeszcze bardziej. Wymowny wyraz dał jej w *Zapiskach bez daty* przyznając pierwszeństwo zmysłowi wzroku przed innymi zmysłami:

„Wzrokiem otwieramy się na to, co na zewnątrz nas, wybuchamy — jak określał mówiąc o świa-

domości Husserl — ku światu, atakujemy więc świadomość wzrokową. Wszystkie inne zmysły mają charakter obronny: strzegą naszego ciała przed wrogim światem. Oczy — pierwsza największa broń człowieka. Słpiec jest bezbronny<sup>9</sup>”.

To szczególne uprzywilejowanie zmysłu wzroku ma również swoje inne uzasadnienie: wiąże się z „demiurgiczną” postawą poety, który dla stworzenia „pozoru” władzy nad światem wykorzystuje w odpowiedni sposób różne złudzenia zmysłowe. Tyle że obecnie — inaczej niż w wierszach przedwojennych — chodzi nie tylko o podporządkowanie sobie świata, ale o stwarzanie go we własnych oczach. Przyboś, zawierając w poetyckim słowie „powidoki” rzeczy, chce uchwycić je w momencie „rozbłysku”, kiedy objawiają się one w swej fenomenalnej pełni, w grze światła, konturów i barw. Są ujrzone pierwotnie i „nago”.

## 5

Ogromne zaufanie, jakim Przyboś darzy zmysł wzroku, upatrując w nim główne źródło poetyckiego poznania, pozwala mówić o sensualizmie jego powojennej twórczości. Nie znaczy to bynajmniej, że inne zmysły były przez niego dyskryminowane. Wzrok był tylko pierwszym z nich, pozostałe zaś na swój sposób wspomagały go i wzbogacały zaufanie do całej zmysłowej strony ludzkiego poznania. Ten sensualizm związany był z „antymetafizyczną”, „antyspekulatywną” postawą autora *Narzędzia ze światła*. Zmysły były dlań nie tylko źródłem poznania rzeczy danych empirycznie, ale również źródłem pojęć i idei. Był to chwilami sensualizm posunięty tak daleko, że prowadził do zgoła humorystycznych konkluzji. Weźmy na przykład fragment w *Zapiskach bez daty*, w którym poeta z całą powagą stwier-



dza, że pojęcie Anioła zrodziło się z... wąchania olejków wonnych, zaś Diabła — ...ze smrodu<sup>10</sup>.

Krytyk, który chciałby pisać o powojennej poezji Przybosa, trzymając się wiernie tego rodzaju „programowych” wypowiedzi, borykać się będzie z wieloma kłopotami interpretacyjnymi. Wynikają one przede wszystkim stąd, że liczne przedstawienia tej poezji nie pozostają na poziomie doświadczenia empiryczno-zmysłowego, lecz przekraczają je właśnie w kierunku „metafizycznym”. Wymowne tego świadectwo znajdujemy w samym języku. Kluczową rolę pełnią tu tak abstrakcyjne, uniwersalne pojęcia jak Nic, Wszystko, Całość, Najdalsze itp. W dodatku cała sensualna warstwa obrazu poetyckiego często ma niewiele wspólnego z empiryzmem bezpośrednich doznań zmysłowych. Stanowi raczej zapis niemal mistycznego doświadczenia, w którym wyglądy rzeczy, ich materialny ciężar i kształt, są ciągle rozbijane i deformowane. Sprowadza się je do elementów najprostszycy, pierwotnych. Obraz poetycki przeobraża je w samą energię, w sam lot, w samo światło:

przeniknąłeś byt do elementów:

do fal, do drgnień.

ja słyszę ich rytm,

ich wysokość,

brzęk promieniowania:

tylko promień i krew, oddech i obłok,

tylko — na najcięższy ze smutków zamiast

leku —

lekkość.

*Wiersz staroroczny*

Odpląnałem — zepchnąłem ciężar z serca,

ciężar ziemi,

lżej i żywiej choremu we lżejszym żywiole.

Oddechami szerokimi  
przedłużam się do czasu... i przestrzeni,  
koi płynny horyzont myo-stenokardię.

*Na morzu*

Nie ma ziemi, jest tylko  
wyrzutnia do zewnątrz otwieralnych świata,  
do wielowymiaru,  
gdzie rodnią gwiazd i barw i gdzie zaród  
widzenia —

*Widzenie katedry w Chartres*

Zepchnięcie ciężaru ziemi z serca, próby uwolnienia się od jej materialności, przeniknięcia na wskroś, nie oznaczają wcale, że poeta chciałby się jej całkowicie „pozbyć”. Nie — on tylko chce jej doświadczyć w nowej, pierwotniejszej postaci. Pragnie dotrzeć „do fal, do drgnień”, do jej świetlano-energetycznego źródła. W tym doświadczeniu ziemia jest samym światłem, ruchem, przepływem, promieniowaniem. Nie stawia żadnego oporu, nie przytłacza sobą, ale unosi i stwarza. Dlatego w wierszach Przybosa z tego okresu powraca nieustannie motyw lotu. Wszystko jest lekkie, przejrzyste, płynne. Poezja to gra światła, zapachów, dźwięków, które nakładają się na siebie, zlewają się ze sobą tworząc niezwykle, tęczo-we konfiguracje. Nie istnieją rzeczy w dotychczasowej, odrębnej w stosunku do poetyckiego podmiotu, postaci. Są one jego częścią — stają się przecież najpierw w jego oczach, on też decyduje o ich kształcie:

Mam tę siłę widzenia, że obracam w ruinę  
dawną przestrzeń i stawiam przyszłą:  
z barw dobieranych do tęczówek oczu  
w świetle mieszkalnym nad Wisłą

*Projekt wiosenny 58*



słowym. Ma ono wszakże umożliwić dotarcie do „nocy innej, niż podniebna”, stać się widzeniem „stokrotnym”, czymś w rodzaju świetlnej iluminacji. Chodzi tutaj, innymi słowy, o przekroczenie barier, które natura zwyczajowo stawia przed ludzkim wzrokiem, aż do kulminacji jego mocy kreacyjno-wizyjnej. Poeta będzie mógł się wtedy wdrzeć w ciemność, w „ślepotę” rzeczy i wyprowadzić z niej inne, nieziemskie światło.

Równie „maksymalistycznie” traktuje Przybóś inne zmysły — węch, dotyk, słuch. Próbuje przy tym niejednokrotnie zestawiać ze sobą ich różne „pola wrażeniowe”, łączyć je w nową wizualno-zapachową czy wizualno-brzmieniową całość:

Mury — w murach — od murów odrywam się.  
Niosę

narcyz nagły w wiosnie spóźnionej,  
kwiat tak wonny, tak ciepłej złoty  
i śnieżniej biały,  
że jest mi  
jakbym ujął cały  
świat we światłobarwie woni.

*Projekt wiosenny 58*

To on...

o ton wyżej od jej woni,  
o blask mocniej i dobitniej,  
o włos rzewniej  
o twój,  
twój włos złoty, a już srebrny w pierwszej  
gwieździe...  
Słuchaj, jak lka, i światła od ciemności nie  
dziel,  
Słuchaj, jak raduje się lkaniami.

*Noc pierwotna*

Światło i woń  
wstępowały znad łąk nieboskłonných,

migotały złote pęciny.

Bułany koń

skakał w pętach galopem ułomnym,  
jasnożółty z cieniem jednym fioletowym,  
drugim sinym.

### *Słońce wschodzące*

Zwróćmy uwagę: zapachy, barwy i dźwięki są tu o wiele intensywniejsze niż te doznania, których doświadczamy na co dzień. Oddanie intensywności, która odpowiada momentowi stawania się „powidoku” świata jest właściwym celem kreacji poetyckiej. Chodzi w niej o uchwycenie samych tych zapachów, barw i dźwięków, nie zaś ich, by tak rzec, „źródeł” (narcyz, słowik, włos, łąka, koń), które zostały potraktowane w sposób pretekstowy. Są tylko swego rodzaju „mediami” owych fenomenów, liczą się tylko o tyle, o ile pozwalają im się ujawnić.

Spośród wszystkich łączonych w ten sposób „pól wrażeniowych” poszczególnych zmysłów najwięcej problemów przysparza poecie związek barw (wzrok) i dźwięków (słuch). W zacytowanym powyżej fragmencie *Nocy pierwotnej* lkanie słowika wyraźnie wspomagało wrażenie świetlne, zlewało się z nim w jedno. Ale można podać przykłady, gdzie związek ten zdaje się mieć charakter antagonistyczny — barwy i dźwięki kłócą się ze sobą, przeszkadzają sobie nawzajem:

Słyszac ja nie widzę słońca,  
widzac jaśniej, o wschód dalej.  
Czy nie więcej niżli wszystko? Milczy.

### *Córka Mnemozyny*

Jakby mi słuch odjęło  
i jakby wzrok stał się

skrytym  
narzędziem przyszłego narzędzia  
do podnoszenia światła —

*Światło w katedrze*

Jest to jednak wrażenie dość powierzchowne i pozorne. I tak w pierwszym z tych przykładów głos „córki Mnemozyny” sprawia wprawdzie, że poeta nie widzi słońca, jest to jednak „niewidzenie” dość szczególne, bo równoznaczne z widzeniem „jaśniejszym”. A więc z jednej strony koncentracja widzenia do tego stopnia, że przekracza się jego zmysłowe granice, z drugiej zaś „niewidzenie” w nim słońca. I jednocześnie zapadające nagle w tym momencie milczenie „córki Mnemozyny”. „Niewidzenie” słońca i „milczenie” o Wszystkim odpowiadają sobie zatem nawzajem. Następują w chwili kulminacji możliwości poznawczych zmysłów wzroku i słuchu.

W drugim fragmencie „odjęcie słuchu” nie oznacza bynajmniej jego nieobecności w dalszym „wznoszeniu się” wizji. Przeciwnie. To tylko moment wyciszenia wszelkich dźwiękowych wrażeń płynących ze świata, kiedy słuch staje się samym słuchaniem-widzeniem. Dopiero też tego rodzaju absolutnie „czyste” zasłuchanie w ciszę sprawdza światło — uwalnia wzrok ku słonecznej iluminacji.

Świat poetycki, jego „widzialna” substancja, rodzi się zatem z milczenia, z nadmiaru ciszy odczuwalnej jako natrętna i niepokojąca. Chwilami poeta odnosi wrażenie, iż każde słowo operujące światłem i dźwiękiem jest już jej spłyceniem, zniekształceniem jej utajonego sensu:

jakbym cel wszystkich moich pragnień  
i wyrzeczeń

ujrzał — i samym wzrokiem chciał rzeźbić...  
i nie mógł...  
rzeźbię  
przeźrzeć:  
nic śródistniejące.  
Jakbym ku niczemu  
otwierał usta — i milknął...  
mówię wszystko.

### *Prośba*

ja chcę tylko jeszcze  
raz  
nieskończenie  
usłyszeć i ujrzeć

*Wiosna 1961*

Cisza tak słaba,  
że słyszę w niej inną  
ciszę: silną i sprzeczną,  
zamilczającą światło ponade mną  
wielkie  
jak nieobecność.

### *Nieobecność*

Intensyfikacja doznań zmysłowych oraz towarzyszące jej łączenie w jedno ich różnych „ról wrażeńiowych” to dwa podstawowe „prawa” rządzące poezją Przybosa tego okresu. Celem jest wykroczenie poza „widzialne” i „słyszalne” ku nieznanemu źródłu świata. Doświadczenie „innego” świata i „innej” ciszy, które nie zawierają w sobie nic materialnego i konkretnego, ale są „czystą” nieobecnością i „czystym” milczeniem. Aby to jednak stało się możliwe, poecie potrzebny jest nowy zmysł, nie tylko nadający jedność zmysłom dotychczasowym, ale otwarty na to, co „niezmysłowe”. Co nie mieści się w skali ziemskich, ludzkich do-

czekam, kiedy powoli w sobie wyrobionym  
zmysłem,  
nikomu nie znanym, nowym  
wykryję, wymilczę  
w samym środku języków, w wielogwarze  
ust,  
w samym sercu milczenie, w rozpadlinie skał  
wymilczę — powiem  
wytryskujące — uchodzące  
źródłujście słów —

*O ciszy w Alpach*

## 6

Nowy kształt, jaki w powojennych wierszach Przybosia przybiera skądinąd stara, bo pojawiająca się już we wczesnych zbiorach, idea „poznania absolutnego”, ma swój odpowiednik w nowym rozumieniu związku między aktem poetyckiej kreacji a rzeczywistością. Akt poetycki opierając się na szczególnej intensyfikacji doznań zmysłowych jest nagłą eksplozją woni, dźwięków i światła. „Rozbłyskuje” w nim najgłębsza, fenomenalna istota rzeczy. Jest on czymś w rodzaju niespodziewanej, gwałtownej, świetlnej iluminacji, w której rzeczy objawiają swą jedyność i niepowtarzalność — jawią się jakby zatrzymane w czasie. Nic więc dziwnego, że Przyboś w tym okresie mówi często o „przerywistości” świata, o jego istnieniu od rozbłysku do rozbłysku, o jego ciągłym powstawaniu i zanikaniu zarazem. Tak naprawdę istnieje dla niego tylko świat poetycki. Świat, w którym następuje niezwykła koncentracja ludzkich władz poznawczych — reszta jest „dziurą”, przerwą w bycie, nicością. Można tutaj mówić o swoistym solipsyzmie poezji Przybosia. Kreowany przez autora *Narzędzia ze światła* świat poetycki nie ma w sobie nic z fikcji,



nic ze świata „na niby”, lecz to właśnie w nim przejawia się prawda istnienia. W konfrontacji z nią nie tylko zanika świat „realny”, ale kieruje się ona wręcz przeciw niemu, atakuje go, niszczy:

Dotknąłem raz — i ten obraz nie zniknął,  
nie spoczął w krypcie głowy, ale sztywno stał  
wyzbytą mojego bólu nierzeczą widomą,  
przeciwybytem w więdnących u korzeni  
trawach.

I zamiast się rozbić i rozerwać  
o sęki żywych drzew — on unieważnił je  
i unieobecnił.

Wokoło mnie wszystko — w mgnieniu chwili —  
znikło

Nic przed i za-istniało.

*Zanim minęto*

Wykreowany obraz drzewa występuje tutaj w roli niematerialnego „przeciwybytu”, który „unieważnia” sobą cały otaczający świat. Jego świetlista, momentalna egzystencja jest jakby silniejsza od egzystencji „żywych drzew”. Poczuciu nieobecności świata „realnego” towarzyszy wówczas doświadczenie nicości, która nagle „za-istniała” w poetyckim obrazie. Światło, którym ów obraz jest przesycony, jego niezwykła intensywność i przejrzystość, płynie zatem z nicości. Nicość góruje nad bytem — wdziera się weń i przekształca na własne podobieństwo. Nicość jest źródłem wszystkiego, co widzialne. W komentarzu do wiersza *Nagle inna* poeta wypowiada tę myśl wprost:

I nagle. Zjawiała się gdzie indziej, nie w przedłużeniu tej linii, którą szła — gdy straciłem jej widok z oczu — lecz bliżej, ukośnie do tamtego widzenia — wraca jak zanik i wynik mojego pa-

trzenia. Objawiła się tak nieoczekiwanie, jakby powietrze przejęło moje widzenie, zgęstniało i samo się uwidocznilo. Właśnie tak jak coś, co powstaje z nicości. Ex nihilo nihil? Czyżby? Ja chwytam tu prawdę widzenia, a w niej świat sztywny — upływnia się, znika i — staje się. Wszystko zawsze, w każdej chwili, zjawia się — znika — i zjawia: świat nie jest ciągły, świat przerywisty. Czy patrząc nie widzimy powstawania ułamka świata i nicości? W moich oczach ex nihilo — nihil et omnia<sup>11</sup>.

Złudzenie wzrokowe: postać kobiety, która znikając na moment pojawia się nagle w innym miejscu — niczym zjawia, niczym „zgęstniałe powietrze” — posłużyło Przybosiowi za punkt wyjścia do refleksji nad zjawiskową naturą świata. Jego zdaniem nicość nie jest zwykłą pustką, prostą „negacją” bytu, ale z niej właśnie bierze się świat. Nicość stwarza świat. Każe doświadczać świat jako nieustanny proces wyłaniania się z niej, docierania do światła. Można powiedzieć: świat jest zbudowany na nicości. Nicość go umożliwia i sobą wypełnia.

Od tego doświadczenia nicości „stwarzającej”, wartościowanej przez poetę pozytywnie, należy odróżnić pojęcie nicości rozumianej jako zwykła „przerwa” („dziura”, „szczelina”) w bycie. Ta „druga” nicość to nicość „zgaszonego”, doświadczanego przez niego na co dzień świata, która ciągle powstaje i znika. W takim świecie nie dzieje się nic niezwykłego, nic nie „gęstnieje” w obraz, aby ostać się w czasie. Wszystko jest włączone w jednostajny, bezbarwny rytm przemijania, zagrożone rozpadem. Rozpadem zagrożona jest jednak również sama „światłość” obrazu poetyckiego, która jest dziełem chwili, momentalnego olśnienia wynoszącego poetę ponad czas i przestrzeń.

Poezja jako doświadczanie nicości w obrazie, jej ciągle prowokowanie i uobecnianie poprzez intensyfikację własnych władz zmysłowych, to na pewno jeden z najbardziej maksymalistycznych programów polskiej liryki XX-wiecznej. W programie tym bezpośrednio doznania zmysłowe pełnią ostateczną rolę „etapu wstępnego”; przygotowują dopiero właściwe doświadczenia poezji. Nie są same w sobie celem, ale liczą się tylko o tyle, o ile poprzez nie — poprzez ich zespolenie w jedno i równoczesne uwolnienie od „realnych” kształtów rzeczy, do których należą — uobecnione zostaje Nic — źródło wszystkiego, co istnieje. Poezja jako doświadczenie nicości jest w tym ujęciu doświadczeniem granicy ludzkiego poznania. Ma zawrzeć w sobie całość tego, co jest, przeniknąć byt na wskroś, dotrzeć do „źródłosłowu”, do Światła. Próbuje jakoś nazwać tę wymykającą się słowom granicę, Przyboś używa rozmaitych pojęć o wyrażenie „metafizycznej” proveniencji, pisząc je zazwyczaj (rzecz charakterystyczna) z dużej litery: Wszystko, Całość, Najdalsze, Światło, Słońce, Nic. Są to pojęcia graniczne poetyckiego poznania. Ich sens oscyluje między poznawalnym i niepoznawalnym, otwiera perspektywę genezy, powrotu do źródła. Mimo istotnego pokrewieństwa znaczeniowego nie są one jednak synonimami. Mają wprawdzie podobny „desygnat”, ale zarazem nazywają jego różne aspekty. I tak na przykład pojęcie Wszystkiego ma ten sam zakres znaczeniowy, co pojęcie Niczego — obejmuje bowiem sobą całość tego, co jest i czego nie ma, ale główny nacisk położony jest właśnie na „wszystkość” bytu, podczas gdy to ostatnie każe przede wszystkim my-

śleć o nicości okalającej byt. Pojęcia Słońca, Światła czy Najdalszego odsyłają natomiast do źródła, które umożliwia „świecenie” świata. Jako takie jest ono jednak nieuchwytnie.

Wszystkie te pojęcia „graniczne” pozostają w ścisłym związku z maksymalizmem poznawczym poety. Z jego potęgującym się w miarę upływu lat pragnieniem „zapanowania nad światem” — poprzez zgłębienie jego świetlnego początku, ogarnięcie „od dna po szczyt”:

Ach objąć — i ogarnąć  
od dna  
po szczyt,  
to rozbłyskujące, rozbłyskujące najświetlniej,  
znikające  
nicestwo —  
i zamiast krzyku  
westchnąć,  
niech się spełni.

*Nokturn trzeci*

Rozpoznamy tu, skądinąd dobrze nam znajome, stare „sny o potędze”. Tyle że inaczej niż w wierszach przedwojennych, gdzie spełnienie się świata miało nastąpić w nagłej eksplozji, wybuchu, totalnym zniszczeniu wszystkiego, obecnie dokonuje się w Świecie. W rozbłysku chwili, która przeświecili sobą na wskroś całość bytu — odmieni go i przekształci raz na zawsze. W tym pragnieniu „odmieniania” świata można by zresztą dostrzec wpływ starej romantycznej iluzji o przemienieniu życia w dzieło sztuki. Kiedy czytam wiersze z ostatnich lat życia Przybosia, uderza mnie to podobieństwo. Naturalnie, inne są środki artystyczne, inny jest też sens tej nadziei czy wiary. Ale

w obu wypadkach obecne jest to samo „obrazoburcze” przekonanie o nieskończonych możliwościach ludzkiej wyobraźni. I tylko czasami, w rzadkich chwilach zadumy, kiedy zmęczony wzrok natrafia przypadkiem na rzeczy z tego świata — na ich przemijanie, rodzą się wątpliwości i pytania. Nicość zaczyna przerażać i grozić:

ale mimo to Wszystko jak ja mogę pojąć,  
że ono, bezmyślne,  
jasne dla czu, dla siebie niejasne,  
mogłoby mnie pochłonać... i pochłonie  
bezbronniego?  
Ze słaby zginę?

A przecie czułem zawsze  
I wszędzie:  
koniec  
będzie dla mnie  
aktem siły, znaczącej, własnej.

Nie wiedziałem, że ta pewność jest wyzwaniem.

*Mostar*

To ostatni akt dramatu. Zbudowany na Nicości świat poetycki zaczyna powoli się rozpadać, zarysowują się pierwsze szczeliny, pęknięcia. Poświadczą to język wierszy: coraz bardziej „niejasny”, pełen antynomicznych, kontrastowych określeń, oksymoronów. Ruch w dół nakłada się na równoczesny z nim ruch w górę, blask sąsiaduje z ciemnością, życie ze śmiercią. Świat staje się i znika, różne jego wymiary stapiają się ze sobą, mieszają, łączą. Tworzą ruchomą, pulsującą całość, która rozbiega się w różne strony:

Jest tak, jak gdybym tutaj, najniżej, nad  
Wisłą,  
pod jesionem wyniosłym  
przesuwał od wierzchołka — po pniu — do  
korzeni  
pełnię dzisiejszą na nów dawno zaszły  
— pamiętam, zapomniałem —  
jakbym uchylał tę przestrzeń nieścisłą,  
a czas zawracał wstecz...

*Blask i cień*

Zobaczyłem ją (...)

powstawała z ciemności — padała  
w promieniach  
słonecznica mojego widzenia,  
mroczna, rozjaśniająca strach —

*Notre Dame III*

I bezmiar się ustala z zapadni do wyrzutni  
daleki i bliski,  
z wyrzutni do zapadni,  
okazały — nikły:  
zawirowawszy, strony świata staną.

*Znak dodatni*

Zwróćmy uwagę, w jak przejrzysty, wręcz geometryczny, sposób układają się tutaj wszystkie kontrasty i opozycje. Jakby dopiero teraz, w tym ostatnim okresie, Przybosiowska formuła świata zbliżyła się do „ciemnej” formuły Heraklita: widzieć świat jako związek i walkę sprzeczności. Przyrzyjmy się pierwszemu fragmentowi. Nałożone zostały w nim na siebie dwa obrazy: poeta spoglądając na „wyniosły jesion” rosnący nad Wisłą przywołuje wspomnienie swych dawnych spacerów. Ten powrót

w przeszłość możliwy jest dzięki widzeniu drzewa „od wierzchołka — po pniu — do korzeni”: w sposób absolutny, pełny. Czas zostaje zawrócony wstecz. Poecie objawia się jedyność i niepowtarzalność chwili. Obraz siebie „pod jesionem wyniosłym” staje się genius loci. Miejsce, w którym się obecnie znajduje, łączy bowiem w sobie wszystkie swe byłe i obce wyglądy. Uchyła się kategoriom czasowym i przestrzennym. Jest nagłą eksplozją światła, ekstatycznym spełnieniem siebie, w którym zostają pogodzone ze sobą wszystkie sprzeczności.

Pozostałe fragmenty określa ta sama językowa zasada biegunowego kontrastu i opozycji. Ma się wrażenie jakby dopiero teraz widzenie poety osiągnęło swą logiczną, kryształiczną jasność. Ale jest to zarazem jasność niepokojąca, złowroga, doświadczana w przerażeniu i trwodze. Jasność poetyckiej ekstazy, w której świat zgłębiony „od dna do szczytu”, rozbłyskujący swoją pełnią, już za chwilę przechyli się w nicość, w przepaść, w śmierć.

Powojenna poezja Przybosia wyrasta z fascynacji Światłem. Jest ono w niej doświadczane jako siła, która przenika byt do elementów podstawowych. Jest ukrytą i najgłębszą naturą rzeczy. „Świat świeci”, polski odpowiednik Heideggerowskiego „die Welt weltet”; tak brzmi podstawowa formuła tej poezji. Światło otwiera metafizyczną perspektywę Wszystkiego. Rodzi pragnienie wnikięcia w każdy szczegół bytu, zespolenia się z nim bez reszty. Jest w tym pragnieniu coś z eschatologii. Szaleńczej, wręcz obłąkańczej wiary w to, że w obrazie poetyckim nie tylko rozstrzygnie się ostatecznie los świata, ale również coś nie-

zwykłego stanie się z własnym istnieniem. Że, przemienione od podstaw, zostanie ono ocalone w Świetle. Podobnie jak utrwalone w bursztynie kształty owadów żyjących przed milionami lat. Taka jest Nadzieja poezji Przybosia. Żywi ją ona wbrew sobie; wbrew rozdzierającym ją od wewnątrz antagonizmom i sprzecznościom, wbrew religii, wbrew wzniosłym artystycznym iluzjom. Nadzieja niezwykła, chciałoby się rzec, absurdalna, nie do pogodzenia z utartymi sposobami naszego myślenia o związku życia i śmierci.

Umierając — nie przemijamy ani nie znikamy, ale zaczynamy istnieć naprawdę w Świetle. I dopiero to istnienie jest pełne, absolutne. Utrwaleni w nim na wieczność dosiegamy Wszystkiego. Objawia się nam Tajemnica Bytu.

Przypisy:

- <sup>1</sup> T. Peiper, *Nowe usta*, Lwów 1925, s. 26
- <sup>2</sup> J. Przyboś, *Linia i gwar*, Kraków 1959, s. 54
- <sup>3</sup> J. Przyboś, *Sens poetycki*, Kraków 1967, s. 19
- <sup>4</sup> *ibidem*, s. 20
- <sup>5</sup> J. Przyboś, *Linia i gwar*, s. 37
- <sup>6</sup> J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972, s. 13—46
- <sup>7</sup> Najbardziej wyczerpujący opis poezji Przybosia tego okresu daje J. Kwiatkowski (op. cit.). Dużo wnosi też znakomity szkic Z. Łapińskiego *Świat cały — jakże zmieścić go w źrenicy* (w:) *Studia z teorii i historii poezji*, Wrocław 1970, s. 279—332

Z nowszych opracowań wymienić należy ponadto: B. Kierca, *Przyboś*, Wrocław 1976, W. P. Szymańskiego, *Julian Przyboś*, Warszawa 1978 oraz A. K. Waśkiewicza, *W kręgu „Zwrotnicy”*, Kraków—Wrocław 1983. Mimo tych, stosunkowo licznych prób



krytycznych i teoretycznych, jak do tej pory nie została zrekonstruowana i opisana oryginalna filozofia poetycka powojennego Przybosia.

<sup>8</sup> J. Przyboś, *Przedmowa* (w:) W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1958, s. 9

<sup>9</sup> J. Przyboś, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 201

<sup>10</sup> *ibidem*, s. 113

<sup>11</sup> *ibidem*, s. 110

# Poezja światła i ciemności

(O poezji Kazimierza Wierzyńskiego)

Zakochałem się w ziemi, która mnie urzekła.  
Chciałem unieść ją w niebo, zstąpiłem do  
piekła.

K. Wierzyński

**1**  
Wierzyński zaczynał jako poeta zwrócony radośnie ku światu, poeta, który myśli tylko o zjednoczeniu się z nim, zatraceniu się w nim bez reszty. Świat był nieustającą wiosną życia, dziwem, który ciągle porywa i zachwyca:

Nieść się wraz z tobą wicherem radosną,  
Orgią wesela i tańcem zachwytu,  
Po błoniach ziemi, po toniach błękitu  
Zmienić się w ciebie, o wiosno, o wiosno.

Rozlać się w tobie, roztopić opoki,  
I wniknąć, wssać się i być, jak posoka  
Twoja w korzeniach żyzna i głęboka,  
Jak deszcz twój w słońcu ciepły i wysoki.

\*\*\* (*Nieść się wraz z tobą*)

Mówiący nie posiada tu żadnego „duchowego wnętrza”, nie chce zachować żadnej osobowej odrębności. Jedynym jego pragnieniem jest zmienić się w wiosnę. Chce stanowić jedno z korzeniami drzew, w których płyną życiodajne soki, chce rosnąć wraz z nimi i rozkwitać. Własne istnienie to nieustanne świętowanie, ciągle doświadczanie orgiastycznej jedności z naturą. W tej postawie pobrzmiwają echa dawnych obrzędów pogańskich. Widać ślady fascynacji starogreckim mitem Dionizosa, widoczny

wpływ lektury pism Fryderyka Nietzschego.

Podobne motywy powracają w wielu wierszach debiutanckiego zbiorku *Wiosna i wino* (1919). Oto przykłady:

I wszystko jest tak dziwnie dobre i odświeżające,  
Jak gdyby zamiast pąków myśmy kwitli sami

*Jak dziecinne piąsteczki*

I świat mi w oczach, jak maj, się rozkwita

*Przez miedze polne*

Zda się, nie żyję — jestem żyty.

I myślę chyba wciąż na wspak.

*I znów jest tak ni w pięć, ni w dziewięć*

Wszystko porywa mnie, rozrywa,

rozum pomieszał się, jak czas,

Wywodziłem się ze siebie,

Mieszkam za darmo w każdym z was

*Filozofia*

W pierwszym fragmencie mowa jest o przeobrażeniu ludzi w kwitnące pąki. Pod wpływem świątecznego zespolenia ze światem poeta ulega złudzeniu, że sam przybiera jego przyrodnicze cechy i własności. Staje się medium procesów wzrostu i kwitnienia.

Drugi — podkreśla samorzutność, z jaką świat staje się w jego oczach. Niezbyt poprawne sformułowanie „się rozkwita” nie jest przypadkowe. Świat, który „się rozkwita” nie jest bowiem światem zewnętrznym wobec obserwatora. To świat, który staje się sam z siebie, pochłania całą uwagę patrzącego.

Podobna przemiana poetyckiego „ja” dokonuje się w dwóch następnych fragmen-

tach. „Czynny” stosunek poety do świata, umożliwiający jego podporządkowanie, przegradza się w „bierny”. Jego „ja” zostaje podporządkowane światu i traci poczucie własnej tożsamości. Jego myśli są „na wspak” a „rozum pomieszał się”, bezwolnie poddał się silniejszemu od siebie żywiołowi<sup>1</sup>.

Ale temu zatraceniu poety w świecie nie towarzyszy bynajmniej poczucie mniejszej nad nim władzy. Przeciwnie. Obdarza go ono jakąś niezwykłą, nieziemską mocą. Dzięki niej poeta doświadcza żyworodnych sił natury. Stapia się w jedno z ogarniającym ją „boskim” wiatrem:

Rozpuszczam wichry i Szaleństwo! Szaleństwo  
Cudzie mej mowy! Orgio opętańcza!

*Pandora*

Tak bosko rzucać na wiatr swoje słowa,  
Być pomylnym wśród końców i granic,  
Gubić się ciągle i szukać na nowo  
I komukolwiek dawać wszystko za nic.

*Tak bosko rzucać na wiatr*

I cały świat, co w nas się przeludniony tłumi,  
Kiedy go wicher miłości obleci dokoła,  
Zaroi się nad nami, zakrąży, zaszumi,  
i zawiśnie jak ciężka, pełna miodu pszczoła.

*Oddech świata*

Wiatr to symbol wolności — orgiastycznej, niczym nie skrępowanej, dla której nie istnieją żadne kulturowe różnicowania i podziały. To również symbol poetyckiej mowy — szalonej, bluźnierczej, która nie liczy się z nikim i z niczym. Wiatr to ustawiczny, nie kończący się cud świata, w którym poeta ciągle gubi się i odnajduje, a jego związki z innymi stają się cudownie bezinteresow-

ne i proste. To „wicher młodości”, w którym świat odnajduje pełnię i słodycz, poświadcza swą życiodajną siłę.

Upodabniając się do wiatru poeta jest wszędzie i nigdzie. Prowadzi życie wędrowca, który nie zagrzewa nigdzie długo miejsca. Tak samo jak świat — jest „bez dna i bez końca”:

Gdzie nie posieją mnie — wyrosnę,  
Nigdzie mnie nie ma, jestem wszędzie.

*Gdzie nie posieją mnie*

Każda ma lekka myśl gdzie indziej lata,  
I cały jestem bez dna i bez końca.

*Tyle jest we mnie bajecznej pogody*

Różne, wszechmocne, cudowne, szalone,  
Życie bez nazwy, bez dna i bez końca.  
Niepowstrzymane i nieposkromione  
Jedyna prawda wszechobejmująca.

\*\*\* (*Tyle jest we mnie bajecznej...*)

Przekonanie o własnym wszędobylstwie to naturalna konsekwencja mistycznego zatracenia się w świecie. Poezja Wierzyńskiego w tym pierwszym okresie dąży do zniesienia wszelkich przedziałów i różnic. Jej celem jest stan pierwotnego niezróżnicowania świata, jego żyworodnej pełni. Tylko bowiem w ten sposób możliwe jest doświadczenie jego „niewyczerpywalności”. Utrzymywanie się stanu nieustannego zadziwienia światem, zachwyty, radości. Optymistyczny, radosny wydzźwięk posiadają również inne słowa-symbole, jakie często powracają we wczesnej poezji tego autora. Między innymi „słońce” oraz „niebo”:

Błękit utonął w pocałunku morza  
I jak dwa serca stopione w zachwycie,

Nieskończonością stały się przestworza  
Błękit we wodzie i woda w błękiecie.

*Miramarae*

Jam niebieskiego jest cały koloru  
Wypiwszy niebo, jak puchar olbrzymi.  
Słońce jak monokl złoty noszę w oku,  
Księżyc w pierścionku, gwiazdy w butonierce.

*Szumi w mej głowie*

O niebo! Księżycowy swój order — podkowę  
Daj mi na szczęście. Jadę w twoje widnokregi!

*Pieśń wagabundy*

Niebo oraz ziemia dążą tu do zjednoczenia się ze sobą, stopienia w całość. Ziemia zostaje „wyniesiona” ku niebu — ku temu, co niezmierzone, nieskończone i wieczne. Staje się częścią boskiej harmonii świata. Nic więc dziwnego, że poeta czuje się synem bogów. Za nic ma wszelkie prawa tego świata:

Słucham i patrzę, oddycham i chodzę,  
I nie ma zachwyty mój granic i końca.  
Wszystko jest jasne, wszak nawet cień

w drodze

Jest synem blasku: pochodzi ze słońca.  
I nie ma kresu to bezkresne życie  
Wszędzie żyjące, jedno i najkrótsze,  
Wszak z wczorajszego dnia w wiecznym

rozkwicie

Wywodzi nowy sen o nowym jutrze.

*Słucham i patrzę*

Słońce — jego radosne, nieziemskie światło — jest twórcą świata. Pochodzi z niego nie tylko blask bijący z rzeczy, ale również ich cień. Przekonanie o jednorodnej „słonecznej” naturze świata to niewątpliwie wy-

rażny motyw platoński. Przypominają się jednak również początkowe słowa „Księgi Rodzaju”, wskazujące na pierwotną, harmonijnie się uzupełniającą jedność światła i ciemności. Dzięki słońcu trwa „bezkresne życie”, zachowany zostaje związek między „wczorajszym” a „jutrzejszym”. Związek nieustającej śmierci i narodzin świata.

Słonecznego pochodzenia jest również poezja. Bierze się ona z nieba:

Skąd włosy twe na twarz mi padają i płoną,  
Skąd ty mi niewidoczna, dajesz znak po znaku,  
O, kochanko jedyna, najśliczniejsza żono,  
Kołysząca się w złotym niebie hamaku.

*Oda prowincjonalna*

Niewidoczność poezji — źródła świetlistych znaków, ma w sobie coś z niedostępności słońca. Dzięki niej zostaje zawarte rzeczywiste przymierze nieba i ziemi:

Na placach i na rynkach do ciebie wołałem,  
By świat ten wielki spętać i porwać do mitu  
Stopiło mi się słowo: dziś w słońcu wspinałem  
Na nowo są kałuże zwierciadłem błękitu.

*Inwokacja*

W słowie poezji tkwi cudowna moc mitotwórcza. Przemienia ono brudne ziemskie kałuże w „zwierciadło błękitu”. Świat staje się częścią słońca. Zmienia swoją substancję. Dlatego w ostatnich (niecytowanych tutaj) wersach wiersza mówi się o Bogu, który stał się „jadalny”. Jak chleb powszedni jest on bezpośrednio obecny i dostępny („Bogiem świat się podzieli, jak powszednim chlebem. I będzie, jak jest: dobrze — a może najlepiej”).

Wczesny Wierzyński, niczym pogański

Dionizos, jest neutrudzonym piewcą słońca. Słońce nasyciło jego wiersze niezmierną miłością do świata. Otworzyło na jego bezkres i głębię. Dzięki słońcu świat stał się jednością przeciwieństw, w której siły życia i śmierci, światła i ciemności uzupełniają się nawzajem. W tej wizji świata — szaleńczej i upojnej — nie liczy się wiedza o tworzących go bytach, lecz tylko prosty i cudowny fakt, że się jest:

Robiłbym wiece włóczęgów i gapiów  
Pod gołym niebem, i mełł byle co,  
Ot, by się sami już raz przekonali,  
Ze choć nie wiedzą, to jednakże są.

*Stare jak świat*

## 2

Następny tom *Wielka niedźwiedzica* (1923) burzy ten pogodny, beztroski nastrój. Pojawiają się w nim wiersze, w których poeta mówi o ogarniającej go nudzie i pustce, jest wyraźnie zniechęcony codzienną rzeczywistością i obojętny na wszystkie uroki świata. Ba — również samo wino bywa „zatrute i mętne”:

Nic mnie nie smuci, nic mnie nie cieszy,  
Wszystko mi obojętne,  
To puste życie pośród tłumnej rzeszy  
Piję, jak wino zatrute i mętne.

*Nic mnie nie smuci*

Czy jest to tylko gra nastrojów? Kaprys artysty, któremu znudziło się opiewanie uroków życia i dla odmiany postanowił być melancholijny i zgorzkniały? A może — jak sugeruje J.M. Rymkiewicz — nad zbiorkiem zaciążyła smętna młodopolska nuta świadcząca o artystycznym regresie? <sup>2</sup> Są to jednak



spostrzeżenia dość zewnętrzne, które nie tłumaczą rzeczywistej zmiany w postawie Wierzyńskiego wobec świata. Mówi o niej zresztą sam poeta:

Nie znalazłem i szukam tego pojednania,  
Które miłość do świata ze światem pogodzi,  
By w tym zawiłym kole wiecznego mijania  
Żyć było mniej boleśnie i umierać słodziej.  
*Miłość świata*

Miłość do świata pozostaje w niezgodzie z samym światem. Dlaczego? W *Wiośnie i winie* rytm przyrody (świata) był prostym, radosnym odnawianiem się sił rozkwitu i życia. Wszystko pozostawało z nim w wiecznej harmonii. Teraz zaś mówi się o „zawiłym kole wiecznego mijania” (podkr. wł. — P.D.). Życie, jego cykliczny bieg, skomplikowało się zatem, powikłało. Stało się ono „bolesne”, poeta odczuwa jego ciężar. Również śmierć nie jest już łagodnym zanurzeniem się w wieczną przemianę, ale towarzyszy jej poczucie osamotnienia i goryczy. Światło zostało oddzielone od ciemności. Życie od śmierci. Nie oznacza to jednak, że Wierzyński zrezygnował z myśli o ich ponownym połączeniu ze sobą. Wystarczy tylko sięgnąć po wiersz otwierający zbiorek, aby przeczytać:

Pojedna nas ta prawda, której nic nie wydrze  
naszym sercom tęskniącym do ciszy i blasku:  
Wiecznie przesypującą się w szklanej klepsydrze  
Drobne ziarenka piasku.

*Pojedna nas ta prawda*

Nie, nie jest to sprzeczność. Różnica polega tylko na tym, że idea pojednania ziemskiego z wiecznym jest możliwa do urzeczy-

wistnienia nie dzisiaj, lecz dopiero w „przyszłości”. Dlatego zamiast upajać się bez reszty teraźniejszym, poeta mówi o „sercach tęskniących do ciszy i blasku” (podkr. wł. — P.D.). Przedmiotem tęsknoty jest właśnie to, co nieobecne i upragnione, ta sama prawda, o której mowa była dotychczas. Prawda o świecie, dzięki której ludzie mogą podać „sobie ręce, jak zegar słoneczny” / Podaje jedną miarę jasności i cienia”.

W pewnym sensie nic się zatem nie zmieniło. Nadal ożywia tę poezję idea słońca, której autor gotów jest wszystko poświęcić. A przecież jest to już „tylko” idea, której przeciwstawiona zostaje ponura ziemская teraźniejszość. Ból życia i gorycz śmierci. Nie wystarczy już sama radość z własnego istnienia — trzeba postawić pytanie o jego sens:

— Ach, wychylmy się z siebie, spójrzmy raz  
jedyny

Poza koło istnienia, nad światem rozprysli,  
Byśmy — nie wiedząc z jakiej dobyci głębin —  
Wiedzieli chociaż po cośmy nad brzeg jej  
przyszli.

O, pustko wszechmądrości, wiedzy  
rozstrzygniętej,  
Najsłodsza w ustach, w sercu i w głowie  
goryczy!

Oto jest noc ostatnia, otwarta odmetry,  
jest śmierć, której wielkości nikt z nas nie  
obliczy.

W Tatrach

Wychylenie poza siebie — w poszukiwaniu wiedzy absolutnej, ostatecznej, przynosi tylko wiedzę o śmierci. O jej ogromie, którego nie jest w stanie zgłębić myśl ludzka. Zamiast fascynacji światłem, słońcem, różny-

mi radosno-wiosennymi przejawami życia — jedynie poczucie niepełności, zagubienia. „Koło istnienia” okazało się niepokojącą, mroczną zagadką.

Każe to zmienić „taktykę”. Skoro własna miłość do świata — głęboka, spontaniczna, okazała się nie dość silna na to, aby świat ów zmienić na lepszy, trzeba przyjęc postawę Prometeusza. Ze sprzymierzonego z bogami poety-proroka przeobrazić się w poetę-złodzieja, który będzie odtąd potajemnie kraść ogień ich miłości:

Fanatyk świata, czekam do zdrady już gotów,  
By miłości się zaprzeć i kraść ją jak złodziej.

*O wierszach poprzednich i przyszłych*

Jest to wyznanie „heretyka”. Podobnie jak w naszej poezji romantycznej płynie ono z wiary w cudowną moc poetyckiego słowa, które — jak czytamy dalej — jako „znak świetlisty (...) jak lampa nad nocą wywyższa się ciemną”. Chociaż słowo poetyckie nie ma — jak Słowo biblijne — siły twórczej, przecież podobnie jak ono jest „ponad” ciemnościami. Ponad ziemskim światem upadku i grzechu. W tym sensie jest spokrewnione ze Słowem Ewangelii Janowej. Zawiera w sobie coś z jego prawdy — jest zapowiedzią i obietnicą życia wiecznego po śmierci. Każe żywić nadzieję pogodzenia ziemi ze słońcem, światła z ciemnością.

### 3

*Wielka niedźwiedzica* to dopiero „wstęp” do późniejszych, o wiele bardziej poważnych rozterek i powikłań. W dwóch kolejnych zbiorach — w *Pieśniach fanatycznych* (1929) oraz w *Gorzkim urodzaju* (1933) — świat poetycki Wierzyńskiego zmienia się tak dalece, że trudno tutaj mówić nawet o jakimś

zewnątrznym podobieństwie z okresem młodzieńczym. Właśnie na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych — a nie, jak zwykło się uważać, dopiero w latach czterdziestych — kształtuje się nowy, przepojony sceptycyzmem i goryczą — światopogląd poety. Nowe rozumienie poezji. Liryka —

Jest po to, aby w każdym człowieku  
Ciemne, podziemne drążyć kopalnie,  
W sekundzie każdej i w każdym wieku  
Rozstrzygać nieodwołalnie.

*Liryka*

W *Wiośnie i winie* czy *Wróblach na dachu* „ja” poetyckie nie posiadało żadnego „duchowego wnętrza”. Celem było ekstatyczne wychylenie poza siebie: w ogrom bez dna, bez kresu, w legendę, w mit. Zatrącenie poczucia własnej osobowej odrębności. Poezję Wierzyńskiego tego okresu można nazwać solarną. Jej świat wypełniało bez reszty słońce — liczył się tylko zachwyty świetlistą stroną życia i rzeczy. Obecnie postawa ta załamuje się. Wierzyński zwraca się ku sobie. Wyrusza na poszukiwanie siebie w głąb. Chce w ten sposób pojednać to, co ziemskie, z boskim, to, co skończone, z wiecznym, ciemność ze światłem. Nadzieją w tej wędrówce nie jest już jednak słońce — jego życiodajne, stwórcze moce, ale poetyckie słowo. Jest ono tylko „zwierciadłem” słońca: łącząc w sobie blask słońca z ciemnościami ziemi świeci światłem odbitym. Słowo poetyckie ma „księżycową” naturę: umiejscowione pomiędzy niebem a ziemią „pośredniczy” między nimi. Chce je ze sobą pogodzić. Począwszy od lat trzydziestych motyw księżyca pojawiać się będzie bardzo często w poezji Wierzyńskiego. Staje się ona poezją lunarną;

On tylko jeden mnie uwodzi,  
Zielony w niebie staw platyny  
Na dachach domów, w srebrnej łodzi,  
Wysoką falą za nim płynę.

W górę przesuвам się nad domem  
I sypię blaskiem w studnię ciemną  
I mijam okiem niewidomym  
Mój cień, mój kształt, mój świat pode mną.

#### Mieszkania

Światło księżycy, inaczej niż światło słoneczne, nie rozprasza już ciemności świata, a tylko unosi się nad nimi. I właśnie ten jego mroczny, srebrny blask, uwodzi poetę. Pozwala widzieć świat jakby z góry, zapomnieć o jego nędzy i upadku.

Ruchowi w górę: ku księżycowemu światłu, towarzyszy zazwyczaj w tym okresie ruch w dół — ku czarnemu „dnu” świata. „Dnu” owemu przypisana jest moc stwórcza, z niego również pochodzi się poezja:

Wiersz jest zły (...)

Od spodu świat podskórną podmywa zatoką.

I rozbitym cię męczy dopóty chaosem

Aż na samym dnie nocy w garść chwyci go

strofa.

*Ars poetica*

Obok wierszy „dobrych” — świetlistych, istnieją zatem również wiersze „złe” — mroczne. Światło księżycy widziane na jawie „wznosi” ku sobie, czaruje i zachwyca. Mrok „dna” ujrany we śnie każe ku sobie opadać. Niepokoi i zatrważa.

Symbole księżycy i dna są w równym stopniu niepokojące i dwuznaczne. Podobnie jak wszystko inne, co nas na tym świecie porywa i zachwyca. Chociażby głos okaryny rozlegający się w ciemnościach —

Noc ostrzem gwizdów twych nakłuta  
Zżyma się w liściach, niepokoi,  
Czarna, rozlana w szybie nuta  
Ślepoty i głuchoty mojej.

I któż zamknięty tu zrozumie

Śpiewanie twoje niesłychane?  
...I słucham dalej jak ćmy w szumie  
Tłuką o szybę i o ścianę.

*Okaryna*

— uwodzicielski i złowrogi. Głos śmierci. I dlatego też ma on moc niezwykłą. Rodzi w słuchających instynkt samozniszczenia. Ale taka śmierć nie ma w sobie nic z okrucieństwa i grozy. Jest raczej łagodna i upojna. Można się jej ufnie powierzyć jak baśni.

Nie bój się, noc zapada, noc nas poprowadzi  
Zaułkiem pod arkady i nad ziemię — mostem:  
Świat pokropi księżycem, powlecze pokostem,  
Czar rzuci ludzko-leśny, roślinno-owadzi  
[ . . . . . ]  
Aż pośród drzew i ptaków spojrzymy się bladzi  
Na sny krążące jawą w teatrze, na scenie.

*Sen nocy letniej*

Jest to jednak spokój chwilowy. Przyjdzie czas, kiedy ujawni się druga, teraz ledwo dostrzegalna, twarz nocy. Ta niepokojąca i złowroga. Ze zdwojoną siłą powrócą wszystkie sprzeczności. Udręka, przed którą nie ma ucieczki.

#### 4

Wiersze napisane po 1939 roku, w latach wojny oraz później, na emigracji w Stanach Zjednoczonych, powstały w dużej mierze pod wpływem nowych, ponurych doświadczeń historycznych. Zmienia się spojrzenie

Wierzyńskiego na rzeczywistość. Pojawiają się tony zwątpienia i rozpacz. Równocześnie coraz częstsze stają się nawiązania do symboliki Starego Testamentu oraz symboliki chrześcijańskiej. Świat poetycki zyskuje jakby nowy, etyczny wymiar. Ciemności tego świata to obecnie nie tylko noc, czy — odpowiadający jej — mrok własnego wnętrza. To również noc, która zapanowała w ludzkiej historii. Zło, które wypełzło z człowieka i straszy w postaci jego czynów:

Nie przekroczę tej nocy  
Ciemność jest twarda  
I zegar zmęczony i senny.  
Zaplecie u progu  
Zorzę pomocy,  
Świecznik dziewięcioramienny.

*Muzy*

Przeciwstawienie symboliki nocy i ciemności symbolice słońca i światła ma obecnie inną wymowę, niż w wierszach przedwojennych. Noc nie jest już łagodną powierniczką, której można w pełni zaufać, ale stała się „twarda”, nie do przekroczenia. Noc jest piekłem, które porywa ze sobą i ogarnia. Aby mu się przeciwstawić nie wystarczy już tylko zwrócić wzrok ku słońcu. Trzeba zapalić „świecznik dziewięcioramienny” — przywołać na pomoc samego Boga oraz wszystkie dobre duchy judejskie, chrześcijańskie i pogańskie — „Anioły i Dziwożony”. To właśnie ku nim kieruje na koniec poeta swoją prośbę:

Wyprowadźcie mnie stąd, lutnistę  
Ciemnego czasu i losu,  
Wyprowadźcie ze zbrodni i zrad.  
Waszych chcę dotknąć się włosów  
I waszej skrzydlatej głowy,

Wasze światło jest czyste,  
Wasza prawda prawdziwa,  
Wasze sny rzeczywiste  
I poza zgubą  
Jedyny zaiste  
Jest Orfeuszowy  
Świat.

### *Muzy*

„Orfeuszowy świat” wiary, obojętnie jaka by ona była, przeciwstawiony został światu ludzkiej „zguby”, światu historii. Tylko bowiem w jego uświęconych pieśnią i łaską ponadziemskich przestrzeniach ukrywa się Eurydyka-światło. Tam też należy jej szukać, ponad „zbrodnią i zdradą”, przywołując na pomoc muzę poezji. Motyw Orfeusza powraca również w innym wierszu zbiorku. Poeta udaje się w nim w podniebną wędrówkę w nadziei, że jego własny śpiew skruszy skamieniałe serca ludzkie i boskie. Odmieni zły świat:

Ja wiem, ludzi wzruszyłem i bogów  
wzruszyłem,  
I dalej pójdę tędy, nad nędzą i pyłem,  
Grać w ziemskim zasłuchaniu, które mnie  
wypełnia  
Jak noc tę wielki księżyc oko Diany, pełnia.

### *Rozmowa z Orfeuszem*

Odpowiednikiem „ziemskiego zasłuchania” poety jest w przestrzeni kosmicznej księżyc, symbol pojawiający się już w przedwojennych wierszach. Tutaj zostaje on nazwany „okiem Diany” — okiem greckiej bogini natury i łowów. Światło księżycy, choć „boskiego” pochodzenia, jest więc bardzo bliskie ziemskiemu światu, jego nędzy. Odzwierciedlając go sobą, stara się go zarazem uwzniościć. Odmienić. Dlatego, już w innym



wierszu, Wierzyński powie o księżycu: „on tysiąc luster ma na niebie (...) on wieczność ma w horoskopie” (*Do psa wyjącego*).

Tej nowej postaci ruchu wzwyż — podobnie zresztą jak w okresie przedwojennym — odpowiada równoległy ruch w głąb. Wierzyński zwraca się ku własnemu duchowemu wnętrzu. Próbuje zgłębić „dno” nocy i snu. Jego przewodnikiem w tych „podziemnych” wędrówkach jest nikły promień świadomości:

Płynę balonem nad samym sobą  
I widzę ciemność moją jak w świetle  
Pociąg się dymi na stacji.  
*Budzę się w nocy*

Pociąg dymiący na stacji to symbol śmierci. Obraz życia, które spalając się i dymiąc zmierza do końca. Z podobnym obrazem spotykamy się w *Liście do przyjaciela*, gdzie życie zostało przyrównane do żarzącego się kamienia węgielnego:

Jak węgiel  
Co mnie spala  
błyszczący i czarny,  
kamień mojego życia  
i kamień cmentarny.

Wiedza o śmierci, którą zdobywa Wierzyński obserwując swe „ciemne” wnętrze, jest zarazem wiedzą o przeznaczeniu wszystkiego, co żyje. Nazywając śmierć-dno będzie można nazwać najbardziej zagadkowe rzeczy tego świata („Moja noc schodzi głębiej i na samym dnie /Po imieniu nazywa niepojęte rzeczy” — *Owies*). Nazywanie rzeczy po imieniu nie ma tu nic wspólnego z ich ścisłym, jednoznacznym definiowaniem. Chodzi raczej o znalezienie jakichś cudow-

nych, magicznych słów-guseł, słów-zaklęć,  
za pomocą których będzie można odmienić  
świat:

Wzywam najśmielsze marzenia  
Przeciwko zgubie, przeciwko zbrodni,  
[ . . . . . ]  
I gusem zmyślonego imienia,  
Jak zaklęciem, jak pseudonimem  
Odrzeczywistniam, odmieniam  
Przerażający świat.

#### *Przeprowadzka*

Słowo poetyckie ma dwoistą naturę. Z jednej strony jest „zmyślonym imieniem”, któremu nie odpowiada żaden desygnat w świecie realnym, z drugiej „odrzeczywistnia” świat. Ten, kto mu się powierza, uprawia coś w rodzaju poetyckiej eschatologii. Wierzy, że nazwanie w słowie „dna” rzeczy pozwoli mu zmasać ludzkie zbrodnie i grzechy. Powstrzyma bieg własnego życia ku śmierci.

#### 5

Motyw wędrówki na dno powraca niejednokrotnie w powojennych wierszach Wierzyńskiego. Autor *Korca maku* widzi w nim wręcz główny cel i zadanie własnej poezji:

Cyganka wróżyła: dojdiesz do dna  
I tam swej prawdziwej dopatrzysz się doli.

#### *Mowa i ziemia*

Wiara w możliwość dotarcia do dna świata to nowa postać przedwojennego „prometeizmu”. Wiary w odmienienie nędzy świata i nędzy ludzkiej egzystencji. Nadanie jej nowego smaku i blasku w poetyckim słowie. Owo odmienianie ma się teraz dokonać dzięki własnym ponownym narodzinom:

I nagle wszystko zrozumie  
I niespokojną i nocną  
Kiedyś obudzę się wiosną  
Na samym dnie, u początku  
Niekończącego się wątku.

[. . . . .]

I zacznę się znowu.

### U źródeł słowu

Pobrzmiwają tu echa młodzieńczych wierszy. Podobnie jak i tam, śmierć nie jest kresem ludzkiego życia, ale otwiera nadzieję na życie nowe. Jest chwilowym snem, z którego kiedyś zbudzi się poeta. Motyw wędrówki do dna powraca również w *Piątej porze roku* — w jednym z najbardziej niezwykłych utworów Wierzyńskiego. Zatrzymajmy się nad nim dłużej.

*Piąta pora roku* to tytuł paradoksalny i dwuznaczny. Paradoksalny — bo odsyła do pory, która nie istnieje; dwuznaczny — bo określa równocześnie cel wędrówki i czas, w jakim się ona odbywa. W rzeczy samej dziwny to poemat. Dziejąc się w czasie, którego nie ma, do niego też zmierza.

Ptaka przeleciał przede mną ptak,  
I drzwi zostawił otwarte.

Słowa te są jak pierwsze odbicie wiosłem. Otwierając poemat, od razu nadają mu kierunek i rytm. Głębię i szybkość. Mowa jest w nich wprawdzie o ptaku, który „przeleciał” — tak jakby chodziło o jakieś zdarzenie, które już gdzieś i kiedyś miało miejsce — dowiadujemy się jednak zaraz, że ów lot ptaka przebiegał przez samego poetę. Stąd wrażenie, jakby lot, który go przeciął, trwał w nim nadal. Jakby ptak, szybując w głąb jego wnętrza, „drzwi zostawił otwarte”.

Otwarcie drzwi — to wyzwolenie wyobraźni. To jej uwolnienie od „realnego” czasu i przestrzeni. Mogą się w niej teraz spotkać różne pory:

I tego wieczoru o zmroku  
Zeszły się we mnie pory roku  
Żywe i martwe

Otwarte drzwi wyobraźni poetyckiej to zatem drzwi szczególne. Służą nie tyle wchodzeniu, co „schodzeniu się” pór. Nie tyle zamykają i chronią, co otwierają się przed każdym. Szczególny jest też czas i miejsce, w którym następuje to spotkanie. Czas zmroku zapadającego we wnętrzu poety.

Otwarte drzwi to przecież drzwi czasu. Otwarte na czas i otwierające się w czasie.

W takich drzwiach mieszają się goście. Przeszłość i terażniejszość. Życie i śmierć. Żywe pory roku: wiosna, lato, jesień, zima, nakładają się na martwe. Skończone oraz wieczne schodzą się. Wrogość zamienia się w przyjaźń. Różnica w tożsamość.

Najpierw zjawiają się goście żywi:

Jedna była młodzieńcza, wesola  
Jeszcze śni mi się, jeszcze mnie woła  
(Ach, pusty śmiech, nedorzeczność!),  
Druga była żarliwa, gorąca,  
Czerwoną wargą jeszcze mnie trąca,  
Trzecia — jesienna, czwarta — zimowa,

I na końcu gość piąty — „śmierć i wieczność”.

Tych pięć odmiennych głosów nakłada się na siebie; tworząc obraz ziemskiego losu poety, określa pięcioaktowy puls jego krwi.

I znowu wszystko się powtarza. Tyle że teraz postaci pór są zarysowane wyraźniej, bardziej szczegółowo. Obraz pierwszej pory to dzieciństwo i wiosna. Dotrzymanie kro-

ku naturze. Sny na polanach i dziewiczość saren. Obraz drugiej pory to młodość i lato. Okres gwałtu i władania ziemią. Pierwsza miłość i głuchy stuk siekier. Trzecia pora to dojrzałość i jesień. Zachmurzone niebo, opadnięte jabłka. Czwarta pora to starość i zima. Powraca obraz zmarłych rodziców „opartych o lasy”. Schylonych ku ziemi, zatrzymanych w czasie.

Rodzice stają się przewodnikami poety ku piątej porze. Są pośrednikami między czasem żywym i martwym:

I wzięli mnie. Wiedli w głąb, w tajemniczy  
Obszar, gdzie nic się z tej ziemi nie liczy,  
Gdzie wiosnie, latu, jesieni i zimie  
W innym języku nadano imię.  
Gdzie niezliczone, zawile odmiany  
W jeden zrównały się czas odwikłany,  
Który też ustał — tyle że sprząta  
Opustoszałe po zgiełku mrowisko —  
I dokonało wtedy się wszystko:  
Ostatnia pora otworzyła się. Piąta.

Obszar czasu odwikłanego różni się wyraźnie od czasu, w jakim zanurzony jest świat na co dzień. Wszystkie ziemskie, żywe pory noszą tutaj inne imiona, co innego znaczą. Tracąc swą różnorodność i konkretność, stają się jednym czasem. Czas ten nie biegnie naprzód, ale stoi w miejscu. Jest czasem śmierci. Jedyne procesy, jakie się w nim jeszcze odbywa, to „sprzątanie” śladów po zgiełku świata, sprowadzanie wszystkiego, co żyje, do jednej niezróżnicowanej postaci. Dopiero w tym czasie otwiera się piąta pora roku:

Teraz tu słyszę, czego nikt nie słyszy,  
I widzę rzeczy na skroś i spod spodu  
I pełny jestem śmierci jak ciszy  
I pełny wieczności jak chłodu.

W czasie piątej pory wzrok i słuch ludzki wykraczają poza skalę doznań zmysłowych. Otwierają się na niewidzialne i niesłyszalne. Na śmierć, która dzieje się nieprzerwanie, bez końca. Piąta pora to zatem pora śmierci i wieczności. To znajdujące się poza czasem dno świata. Wypełniony wiecznością śmierci poeta przeobraża się w „ideę” człowieka. Jest wiecznym Ja. Tym, który był, jest i będzie:

Wiem. Dawno temu doszczętnie wymarłem,  
a jednak trwam znów, i łokciem o góry  
Jak tamci z mego plemienia się wsparłem  
I patrzę, synów mych szukam, czy który  
Obszył się liśćmi i porósł lasami,  
A może stoi przy ogniu pastuchów  
I pójdzie śladem, co został za nami,  
I znów powtórzy przyrodę tych ruchów  
Gdy zgrzane życiem, porami gęstymi  
Dyszało w słońce i szło do księżyca,  
Gdy we mnie ciekła krew mojej ziemi  
A w matkach mleko i w sosnach żywica.

Ten, który był, to ci, którzy już „dawno temu doszczętnie wymarli”. Ten, który jest, to żyjący teraz poeta. Ten, który będzie, to domniemany syn (synowie), który pójdzie śladem tego, który był, oraz tego, który jest, i „powtórzy przyrodę tych ruchów”. Ponownie wkroczy w krąg życia, aby — podobnie jak poprzednicy — odejść w śmierć.

Poeta nie ma jednak zamiaru zatrzymać się w piątej porze na stałe. Zresztą jest to niemożliwe i z innych względów. Rodzice przypominają mu bowiem, że na tamtym, ziemskim świecie „gospodarkę objął ogromną”. Tak naprawdę należy jeszcze do świata żywych, do którego powinien powrócić. Przypominają mu jednak i o czymś innym:

„Przypominają mi nagle, że ptak/Przeleciał przeze mnie, ptak”

Koło się zamyka. Poeta wraca do punktu, w którym rozpoczęła się jego wędrówka. Przypomina sobie, że ptak, który go poruszył swoim lotem, był żywy i rzeczywisty, i że jego przemiana w martwego ptaka — symbol, nastąpiła dopiero w trakcie pisania wiersza. Nic więc dziwnego, że — jak się teraz okazuje — ten ostatni nie śpiewa. Aby posłyszeć jego głos, aby ożywić symbol, trzeba wrócić ponownie do świata, w którym śpiewają żywe ptaki, żyją żywi ludzie. Odmieniają się żywe pory roku.

Mysł tę rozwijają końcowe partie poematu. Świat rzeczy żywych symbolizuje w nich ziemia. Dokładniej zaś — chłop, jej poetycka personifikacja. Po dniu ciężkiej pracy, strudzony i wyczerpany, układa się on do snu. I tego chłopca-ziemię zmagającego się z jak najbardziej rzeczywistym „żywym” światem należy teraz przebłagać. Poeta przecież szukając „piątej pory” we własnym wnętrzu, opuścił jego świat. Chciał szukać prawd martwych, nie z tego świata, zamiast zwrócić się ku tym, o których poucza go każdy dzień jego życia. Dlatego w końcowym fragmencie poematu pojawia się obraz jabłka toczącego się pod siennik chłopca-ziemi. Jest to zarówno jabłko rzeczywiste, które jest owocem trudu chłopca-ziemi, jak też jabłko-symbol zerwane z drzewa wiadomości złego i dobrego. Jabłko, o którym śnią obydwaj rozpoznając w nim symbol swego losu.

## 6

Obok motywów lunarnych (księżyc, sen, noc, mrok, dno) w powojennych wierszach Wierzyńskiego odnaleźć możemy również ślady dawnej symboliki solarnej. Jakże jednak różni się jej wymowa w porównaniu z radosnym klimatem wierszy młodzień-

czych! Świat jawy stał się dla poety koszmarem. Światło słoneczne jest nie tyle obietnicą wieczności, to zwiastunem szaleństwa i zniszczenia, trawiącym ogniem, który przynosi śmierć malującemu je artyście:

Czemu, okrutna, biec mu pozwalasz  
W to żółte słońce, w Saharę bez cienia?  
Cóż ci tu więcej wymaluje malarz,  
Niż portret zguby i ogień stracenia?

*Van Gogh*

Rzecz charakterystyczna: słońce zostało tu nazwane „Saharą bez cienia” (podkr. wł. — P. D.). Jest samym światłem, oddzielonym od ciemności. Wabiąc artystę nie obdarza go spokojem, poczuciem harmonii, pogody, ale trawi i spala. Jego „czystość” jest zdradliwa: nie ma w niej nic, co by mogło je pojednać ze światem ziemskim. Dlatego Van Gogh oszalał. Pragnął przecież dokonać rzeczy niemożliwej — przeobrazić się w samo słońce.

Z podobnym przeciwstawieniem ziemi i słońca spotykamy się w wierszu *Zima*. Słońce występuje w nim w roli „pokrzywdzonego” Boga, który chciałby za wszelką cenę wydrzeć ziemi „szalony grom” — część własnej mocy, która została mu podstępnie odjęta i spoczywa teraz w ziemi, strzeżona przez lodowe sople:

Z dachu wiszą lodowe sztylety,  
Kapie z nich biała, mroźna krew,  
Usta wiatru przebite,  
Ręce słońca pokłute,  
Kropelki szklane  
Nanizane na śpiew.

*Zima*



Słońce i ziemia walczą ze sobą, wyniszczając się nawzajem. Nie mogą się pogodzić. Ziemia, która z racji skrytego w sobie „gromu” zwraca się ku słońcu szukając z nim przymierza, zostaje przez nie odtrącona — za sprawą swej „ziemskośći” właśnie. Z kolei słońce „przyciągane” przez ziemię próbuje wydrzeć jej swoją własność — grom, dla odmiany, okazuje się jednak w swych staraniach za słaby.

Ale, rzecz ciekawa, wątki solarne, przybierające zrazu tak dramatyczną postać, ulegną z czasem swoistemu złagodzeniu. Wiąże się to z pojawieniem się w poezji Wierzyńskiego nowego słowa — „mediatora”. Jest nim obłok: jedyne świetliste zjawisko na niebie, które pozwala zapomnieć o ciemnościach skrywających ziemię i nie uśmierca zarazem swoim światłem. Blask bijący z obłoku jest bowiem — podobnie jak blask księżyca — blaskiem odbitym. Pochodzi również od „pośrednika” zawieszonoego między niebem a ziemią:

Na niebieskim niebie  
Z nieskalanej emalii  
Jeden drobnutki obłok  
Białem włóknem się pali,  
Rozdziela się mlecznym puchem  
I w smugę się znowu jednoczy  
I płynie ze wschodu na zachód  
Przez moje oczy.

O czym ja myślę,  
Gdzie ja wędruję  
Za tą ruchomą smugą  
Płynącą wysoko, powoli,  
Aż w oczach od blasku boli,  
Z jednej wieczności w drugą?

Włókno

Przesuwanie się białego obłoku, który rozdziela się i łącząc „płynie ze wschodu

na zachód”, przywodzi na myśl równie spontaniczny, nie zakłócony przez ziemię bieg czasu. Wyobraźnia poety, poddając się temu cudownemu rytmowi, wędruje „z jednej wieczności w drugą”. Doświadcza swych własnych granic. Zaczyna pytać nie tylko o swój przedmiot, ale i o siebie samą.

W innym wierszu pojawia się jednak drugie, to zwrócone w stronę ziemi, oblicze obłoku. Z świetlistej białej smugi na niebie przeobraża się on w chmurę rzucającą cień na ludzkie istnienie:

Ale od jednego widoku  
Trudno mi będzie wzrok oderwać:  
Od chmur nie odgonionych znad świata,  
Które zaćmiły nasze istnienie  
I pomieszały między Pigmejów.

*Anielsko-Diabelskie*

Obłok, który raz oślepią blaskiem wieczności, innym zaś razem zagradza drogę ku słońcu, ma podobnie dwoistą naturę co dotychczasowe symbole-media: księżyc, słowo poetyckie, promień świadomości. Przypomina on poecie, że ekstatyczne uniesienia wyobraźni nie mogą dokonywać się całkiem spontanicznie, bez przeszkód. Że do jego przeznaczenia należy również świat ziemskich ciemności. Dlatego nawet wówczas, gdy pełen zachwytu podziwia rozpostarte na wzgórzach, wspinające się ku słońcu miasteczka włoskie, jakby mimochodem od razu dodaje: „Wszędzie schody. / Winnice, schody, (...) Dlaczego? (...) Że tam najwięcej słońca, / Nie ma cienia / Chyba od obłoku” (*Schody*).

## 7

Droga poetycka wikła się coraz bardziej. W *Kufrze na plecach* (1964) natrafiamy na bezradne wyznanie:

Nie wiem ciemności, jak ci na imię,  
Czuję tylko w gorzkim twym dymie,  
Który po twarzy mi płynie,  
Smak spalonego życia.

I pozostaję sam z pustą drogą,  
Sam u diabła czy dzięki Bogu,  
przed pustynią, pytam się, czyją?

*Pusta droga*

Ciemność — nie po raz pierwszy — okazuje się nie do nazwania. Zamiast spodziewanego odmienienia świata — jedynie wzmożone poczucie własnego przemijania. Zbliżającego się końca. A przy tym nadal nie wiadomo, czy patronuje nam Bóg — symbol wieczności i pojednania, czy też rozmawiamy tylko sami ze sobą. Z diabłem własnej sztuki.

W *Śnie i marze* (1969), ostatnim zbiorze poety, nie padają już podobne pytania. Stały się po prostu zbędne. Pękają szwy obrazu poetyckiego. Rozpada się on, płonie. Nie można w nim znaleźć trwałego dna:

Nie lękaj się, otwórz drzwi,  
Wejź w mój sen,  
Nie zbudzisz mnie:  
Płynę po wielkiej rzece,  
Od brzegu do brzegu ręce,  
Serce na ciemnym dnie.  
Nie lękaj się, otwórz drzwi,  
Wejź do pokoju,  
Nie zbudzisz mnie:  
Nie śpię szukam po ciemku  
Brzegów, które trzymałem w ręku,  
Jakiegoś gruntu na jakimś dnie.

*Nie lękaj się*

Wiersz ten ma postać rozmowy poety z samym sobą. Mówiący zachęca w nim

siebie: „Wejdz w mój sen”. Tyle że sen, o którym tutaj mowa, to sen, w którym się nie śpi. To sen, który stał się jawą. Można weń tylko wejść i — tam pozostać. Koło się zamyka. Poszukiwane dno świata, które mogłoby dać oparcie, oraz sen — sfera, w której odbywają się poszukiwania, otaczają nieprzeniknione ciemności. Ruchomy, płynny obraz świata staje się niezgłębioną, wirującą przepaścią:

Widać poszatkiwaną przepaść.  
Pręgi lecące stromo  
Schody lecące stromo  
Schody wirują w oczach  
A gdzie jest dno?

*Schodzenie w dół*

Na samym dole zamiast wizji zbawienia i raju czeka poetę apokaliptyczny obraz piekła:

Kulawi spadają w popłochu  
Jeden na drugiego  
Turlają się, trzeszczą,  
Kość w kość.  
Przepaść pęka od krzyku,  
Na samym dole pali się ogień  
I nawet piekło może im się wydawać  
Zbawieniem.

*Schodzenie w dół*

Przemiana symbolu dna w ruchome, płonące piekło niesie ze sobą rozpad całego świata poetyckiego. Ucieka on teraz we wszystkie strony, usuwa się spod nóg. Wierzyński przypomina woźnicę, który stracił panowanie nad zaprzęgiem własnej poezji (por. *Rozmowa z zawiadowcą stacji*).

W szaleńczym pędzie na oślep rozbijają się po kolei wszystkie symbole-media na-

dające dotychczas jedność poetyckiemu światu.

Światło i ciemność, jak rozjuszeni, niczym już nie skrępowani przeciwnicy, walczą teraz ze sobą na śmierć i życie.

W wierszu *Próg Persefony* rozkłada się słowo poetyckie, zaś w *Italienische Reise* księżyc spada z nieba na ziemię, gdzie niczym „rozbita bania z poezją” świeci w ruinach Coloseum — symbolu europejskiej kultury.

Rozbiciu symboli-mediów w *Śnie i marze* towarzyszy kryzys wiary w idee i wartości cywilizacji zachodniej. Akceptowany przez nią ideał władcy — nie tępy i okrutny tyran-dyktator, ale szlachetny i mądry demokrata — okazuje się wysoce podejrzany i problematyczny. To samo dotyczy ideału „miłości silniejszej nad wszystko”. We wspomnianym już wierszu *Italienische Reise* wyidealizowanemu obrazowi Cezara Augusta przeciwstawia się ponure i budzące grozę fakty. Władca ten miał wszakże — według podań współczesnych — własnoręcznie wrywać ludziom oczy. Z kolei w wierszach *Aleja w głębi czasu* oraz *Podwójne dno*, które łączy motyw antycznych posągów, opozycja dobra i zła przybiera postać przeciwstawienia świetlistej Miłości: „Nie zatraconej w czasie / Nie roztopionej w przyrodzie / nie odebranej człowiekowi” — jej zmierzchowi i upadkowi, kiedy „Wszystko się nagle zaciemnia / Wszystkie posągi w miłosnych alejach / Wypełza ludzkie zło”. Zdaniem poety ideał Miłości przejęty przez nowożytną cywilizację i kulturę europejską z kultury antycznej jest bardzo dwuznaczny. Nie zabezpiecza człowieka przed tkwiącymi w nim samym zwierzęcymi instynktami.

Dwuznaczny okazuje się również chrze-

ścijański ideał miłości. Bóg, o którym mowa w Biblii — jak wbrew Nowemu Testamentowi utrzymuje Wierzyński — nie został jeszcze zbawiony (*Pieta*). Ideałowi miłości, który głosi, towarzyszy „zbielała niemoc i nocny strach”. W swej starotestamentowej postaci Bóg głoszący miłość jest jednak z kolei trudny do odróżnienia od Boga-Diabła. Nic więc dziwnego, że w wierszu *Caravaggio* właśnie Diabeł staje się źródłem natchnienia dla artysty malującego sceny z życia Świętej Rodziny. To, co boskie, jest przez niego doświadczane w organicznym związku z diabelskim. Zamiast uświęcenia przez sztukę, przymierza z sacrum, malarz jedynie spala się wewnątrz. Ma świadomość własnego upadku.

Wierzyński nie wierzy w boskie pochodzenie Chrystusa. Chrystus bowiem — jak czytamy w wierszu *Andrea Mantegna: Cristo Morto* — zamiast wybawić ludzkość od zła i grzechu, umarł naprawdę. Jak człowiek. Inna sprawa, że w tym obrazie Chrystusa rozpoznajemy wizerunek samego poety, który od młodych lat, niczym Prometeusz ogień, skrycie wykradał Miłość bogom. Odczytujemy ludzki dramat artysty, który za wszelką cenę chciałby osiąść światło sztuki. Choćby za cenę nieustannego bólu i udreki:

Mnie tylko ten bestialski kół  
Abym omdlewał, ledwie czuł  
Jak dogorywa się w rozbiciu.  
Mnie tylko żar, zawzięty gniew,  
Nie żadna miłość, twardy gniew,  
I to mnie trzyma przy życiu.

*Gniew*

Gniew, to druga strona miłości. Miłości nieodwzajemnionej, zbyt słabej na to, aby

opanować ciemności tego świata. Wiersz ten jest swoistym przyznaniem się do porażki. Życiowej i artystycznej. Jest „zstąpieniem do piekła” — wyparciem się tej nadziei, która od początku ożywiła poezję autora „*Wiosny i wina*”. Rozpoznajemy w nim nowe wcielenie poety: grzesznik obrazoburca płonący w ogniu własnego buntu i gniewu.

## 8

A przecież — nie tylko to wcielenie obecne jest w *Śnie i marze*. Znajdziemy tu również utwory utrzymane w innej tonacji. Właśnie przepojone nadzieją i wiarą. Nie „heretyckie”, lecz pełne ufności we własną sztukę, zmierzające do ugody z Bogiem. Na przykład: *Poezja, Pieta, Początek, Zaklęty, Sen mara*. Światłu sztuki przyznaje się w nich nadal moc boską. Władzę nad ciemnościami i światłem:

Wytryska źdźbło żywego światła  
Nad ciemnościami, nad człowiekiem  
Nad ziemią jałową,  
Aż otworzy się trudne  
Ogniste ziarno,  
Słowo.

### *Poezja*

Z jedną wszelako różnicą. Przekonanie to żywi Wierzyński w b r e w rozpadającemu się słowu własnej poezji. Wbrew pogrążającemu się w ciemności światu. Klóci się z nim jego własna „zguba”:

Ale wiodło mnie jedno i z tym tu powrócę  
Jeśli kto kiedy moje odmierzy obszary:  
Nawet wątpiąc o sobie, wiedziałem o sztuce  
Ze nad wszystko, nad zgubę, dotrzymam jej  
wiary.

*Zaklęty*

Wiara w sztukę jest „nad wszystko”. Z jednej strony więc światłość nieskazitelna, czysta, nieziemska, z drugiej — jakaś mroczna tragedia. Ale to rozdarcie wymaga pojednania. Poeta pozostaje przecież nadal w głębi serca chrześcijaninem. Musi pogodzić się z Bogiem. Próbą takiego pojednania jest tytułowy wiersz zbiorku *Sen i mara*, utwór na tle całej twórczości Wierzyńskiego wyjątkowy, wręcz niezwykły. Już chociażby ze względu na swoją szatę językową: naszpikowaną różnymi oksymoronami, pojęciami wykluczającymi się nawzajem<sup>3</sup>. Poeta przyznaje: życie i śmierć, światło i ciemność, logos i chaos są nie do pogodzenia, ciągle ze sobą walczą. Są to nieprzejednanie wrogie, obce sobie żywioły. Każda próba ich zgłębienia i zjednoczenia ze sobą musi się skończyć niepowodzeniem. Prowadzi do szaleństwa. „A jednak” istnieje na tym świecie prawda od nich silniejsza, w obliczu której nikną one i maleją. Owa prawda to Bóg-Chrystus, który czynił cuda i zostawił nadzieję zbawienia:

A jednak suchą stopą przechodził po wodzie  
Bóg wiara, czynił cuda i konał za innych,  
Sen piekło potępionych i niebo niewinnych,  
Sen zbawienie, sen kara,  
Jeden na sto,  
Morze bez dna,  
Morze dno,  
Sen mara.

*Sen mara*

Fascynacja innym światłem niż światło sztuki (czy światło Miłości pojętej na wzór antyczny) była właściwie obca poezji Wierzyńskiego. Autor *Wiosny i wina* od początku wybrał postawę Prometeusza-buntownika, który chce pogodzić sprzeczności i roz-



darcia tego świata. W *Śnie i marze* następuje zerwanie z tą postawą. W sytuacji, kiedy świat poetycki rozpada się w słowach, a umysł bliski jest obłądu, poeta rezygnuje ze swych wysokich artystowskich ambicji. Już nie stara się unieść ziemi ku niebu wykrzykując gniewnie przeciw Bogu swoje słowa, ale uznaje jego prawdę. Jest skruszonym grzesznikiem, który ostatecznie godzi się ze swym ziemskim przeznaczeniem. Przewycięża swój lęk przed śmiercią aktem wiary — nietuzinkowym, niebanalnym, który nieoczekiwanie rodzi się w nim samym właśnie w momencie największego zagrożenia.

Credo quia absurdum — owa stara augu-  
styńska formuła zyskuje tu nowy sens. Wierzę nie dlatego, ponieważ nie mogę po-  
jąć świata, ale właśnie dlatego, że sam ów  
świat jest niepojęty. Że umyka mi z moich  
rąk, myśli, wspomnień, snów. Dopiero też  
taka wiara napływając nagle z przestrzeni  
świata może odczarować upiory mej poezji.  
Upiory światła i ciemności. Sen mara.

## Przypisy

<sup>1</sup> Na elementy zabawowo-ludyczne we wczesnej poezji Wierzyńskiego wskazywał Krzysztof Dybczak w szkicu *Zabawa jako źródło poezji* (w:) Krzysztof Dybczak, *Gry i katastrofy*, Warszawa 1980, s. 41—56

<sup>2</sup> Por. Jarosław Marek Rymkiewicz, *Kazimierz Wierzyński*, (w:) *Literatura polska 1918—1975*, t. 1, Warszawa 1975, s. 288—292

<sup>3</sup> Uderzające jest, że podobna zasada językowego paradoksu rządzi późnymi wierszami Juliana Przybosia (por. s. 88—90 tej książki), chociaż naturalnie w obu przypadkach mamy do czynienia z krańcowo różnymi poetykami.

## W konkury z ziemią (O poezji Jana Śpiewaka)

We wczesnej poezji Śpiewaka często powraca obraz poety-wędrowca, który znudzony i rozgoryczony szkołą i miastem czuje się najlepiej, gdy przemierza dzikie ostepy i knieje. Nieprzypadkowo liryk otwierający *Wiersze stepowe*, debiutancki zbiorek poety, kończy się słowami:

i trakt utonął w górze, którą przeciął.

Tamtędy szedłem drogą swej drodze naprzeciw.

\*\*\* (*Opity owoc łąki...*)

Trakt, który „tonie” w górze, to trakt, który nigdzie się nie kończy. Prowadzi donikąd. Dlatego słowa poety, że wędrując takim traktem „wychodzi s w e j drodze naprzeciw” (podkr. wł. — P. D.), mogą się wydać dość zaskakujące. Cóż to bowiem za dziwny trakt donikąd, którym wędrując wychodzi się sobie samemu naprzeciw? Cóż to za dziwna droga, która zbliża nas do siebie?

W późniejszym autokomentarzu do tego wiersza Śpiewak stwierdził, że nie chodziło mu w nim o opis krajobrazu, lecz o „krajobraz wewnętrznych przeżyć”<sup>1</sup>. Wynika stąd, że wędrowka, o której mowa w wierszu o inc. *Opity owoc łąki...*, nie może być rozumiana dosłownie: jako realna wędrowka w realnym miejscu i czasie. Trzeba jej nadać sens przenośny — ujrzyć w niej wędrowkę wyobraźni poetyckiej. Stąd analogicznie trakt, o którym mowa, jest traktem jedynie wyobrażonym. „Przecinając górę” nie obiega jej dookoła, ale właśnie w niej „tonie”. Nie wie gdzie skądś — dokądś, ale

w głąb. Wędrując takim niecodziennym traktem poeta może wyjść na spotkanie siebie. Spotkać na nim swe własne przeznaczenie.

Równie nietypowy cel wędrówki pojawia się w innym wierszu. Jest nim sama poezja: hybrydyczna, zmienna, jej umykająca istota. Próba jej uchwycenia przeradza się w końcu w rozpaczliwą, bezradną pogoń:

A ty wymykasz się jak sarna, mewa, lwica  
i wiatr ogniem włosy, twoje pławi  
U kręgu horyzontu ustami cię schwycę  
i skamienieję nagle, oślepy światowid.

\*\*\* (Po schodach wierszy...)

Schwytnięcie poezji „u kręgu horyzontu” nie obdarza poety wiedzą ostateczną. Powoduje raczej skamienienie; niemniej w obliczu jej prawdy. Staje się on „oślepy światowidem” — pogańskim bożkiem, który własną prawdę oznajmia w groźnym, surowym milczeniu.

Z kolei w *Strofach* wędrówka poety prowadzi w zamierzchłą przeszłość:

Wtedy gdy step był stepem, niebo paliło się  
tłusto,  
Dniepr ku brzegom się czołgał, jak usta ślepe  
ku ustom  
a ziemia wołanie roślin wchłaniała przestrzenia,  
wtedy było najsmutniej oczy otwierać  
zdziwieniem.

*Strofy*

Ten ujrzany w ukraińskim stepie obraz mitycznego raju nie zna jeszcze pojęcia czasu. Wszystkie rośliny, rzeczy, żyją w nim swoją pełnią, nie starzeją się ani nie niszczyją. Wychylone miłośnie ku sobie pozostają

ze sobą w absolutnej harmonii. Wszelkie różnice między nimi, ich pragnienia i wołania wchłania w siebie przestrzeń ziemi. Godzi je ona, jednoczy. Zapatrzonego w taki obraz poeta chciałby utrwalić go na wieczność. Równocześnie chce znieść między nim a sobą wszelki czasowy dystans. Oddaje to wymownie jego symboliczny gest:

Drobne krople piasku garściami wbij w ciało,  
niech skóra brązem się syci, jak oczy dałą.

•  
*Strofy*

Wbijanie „kropki piasku” w ciało oznacza odnowienie pierwotnego przymierza z ziemią. Powrót do jej żywородnej, mitycznej pełni, który odbywa się jednak tylko w wyobraźni. W krótkiej chwili poetyckiej ekstazy, kiedy młodość świata wydaje się tak samo terażniejsza i bliska jak własna młodość:

Zbliżaj młodość, nachylaj, śpiewaj słowami  
i dziękuj,  
dziękuj, że jesteś, że rośniesz, życia własnego  
przechodzień  
Krokami odmierzone lata wieją milczeniem  
i chłodem.

*Strofy*

„Wychodzeniu naprzeciw” własnej młodości, jej nachylaniu ku sobie, towarzyszy nieodłącznie świadomość własnego przemijania w czasie. Poetę dzieli od przeszłości dystans minionych lat. Sprawia, że staje mu się ona coraz bardziej wroga i obca. Później ten konflikt między pragnieniem powrotu w czas mistycznej pełni a własnym uwikłaniem w czas przybierze na sile. W *Dnie* napisanym tuż przed wybuchem wojny po-

godne projekcje poetyckiej wyobraźni kłóca się już wyraźnie z motywem gwałtownej i pełnej przerażenia ucieczki ze świata. Czasowi mitycznemu zostaje przeciwstawiony czas historyczny, zapowiedź zniszczenia i zagłady:

Oto sytością daremną rozciąga się linia pszenic  
przed horyzontem, który spochmurniał i zastygł.  
I droga, Odys tragiczny, przystaje nagle  
u brzegu,  
gdzie ziemia otwiera się do dna, wchłaniając  
siebie corocznie

Dno

Obfitości pszenicy (symbolizuje ona harmonię i niewinność, „niewiedzę” natury o sobie samej) przeciwstawiony został horyzont historii, nadciągających ludzkich czynów. Dotychczasowa droga mitycznych powrotów, nagle urywa się ukazując „dno” ziemi. Dno przemijania i śmierci. Odtąd w wierszach Śpiewaka zacznie się pojawiać inny rodzaj wędrówki. Wędrówkom w górę, w mit — ku podniebnym nieskończonym przestrzeniom, towarzyszyć będą wędrówki w dół — ku mrocznym ziemskim przepaściom. Coraz silniej będzie się zaznaczać świadomość własnej skończoności. Mit splecie się z czasem teraźniejszym, niebo z ziemią:

Żagiel, żagiel rozpięty szarpie dołem ku ziemi,  
drzew wędrująca gromada żegna dojrzałą  
jesienią.  
Dłonie są ciężkie od żwiru, zieleń zakrzepła  
w kamieniu  
— pocisk wiekami nabrzmiały — spowiedź  
milczących przemian.  
Zaśpiew

Ziemia symbolizująca ciężenie w dół — ku śmierci, nadaje wędrowcy poety nowy sens. Nie może on już, jak dotychczas, wcierać garści piasku w ciało (*Strofy*), by odnawiać swe przymierze z mityczną przeszłością, lecz czuje swoje ręce „ciężkie od zwi-ru”. Również roztaczająca się wokół zieleni świata, krzepnąc w kamieniu, utraciła dla niego swoją pierwotną intensywność i świeżość. Stała się mu wroga i obca. Słowa napisanej tuż przed wojną *Sonaty wojennej* brzmią rozpaczliwie:

Nieba dłońmi na dół nikt nie zerwie,  
tęczy też nie skruszy, tylko kropel czerwien  
[ . . . . . ]

Na łańcuchu marzeń skuty, wiem że  
nóż mej ziemi na me oczy padł.

Białe dłonie płaczą: — Ziemio, ziemio ratuj.

Wiatr zdmuchnąwszy ognie chłodzi drogę krwią.

Wędrujący „szerokim gościńcem” został uwięziony. Przypomina teraz Prometeusza przykutego do swych marzeń. Ziemia z niosącej ukojenie opiekunki-matki przeobraziła się w nóż niosący śmierć. Tnie jego wzrok widokiem zbrodni i krwi. Ale z drugiej strony tylko ona może go ocalić. Uleczyć z ran i śmierci. W tej dwuznacznej, rozdartej postaci, symbol ziemi powróci w wojennych wierszach *Śpiewaka*.

### **Czas skamieniały**

Czas wojny to czas skamieniałych przemian, kiedy przerażona przyroda zamiera w bezruchu. Czas kalectwa i trwogi. Poeta wygnany z mitycznego raju zmienia się w kalekę-ślepcę. Przypomina teraz Edypa bląkającego się po „wydartej” ziemi. Po świecie skutym lodem śmierci. Ziemię biorą we władanie pociski. W bieg jej naturalnych

przemian wdarł się człowiek. Pałac i niszcząc, odciska na niej swoje śmiercionośne piętno:

I pozostały pociski. Nie skrzydła, nie gwiazdy  
gasnące — tylko dzień zastrzelony przez ślepcę  
jak pierścień wyście rzucili go na dno  
kroków wytartych swoich, aby czerwieniał  
jasnością.

\*\*\* (Zbadałem źrenice ulic...)

Oślepienie nie jest jednak całkowite. „Dzień zastrzelony przez ślepcę”, martwy dzień okupacji, został przeniesiony do własnego wnętrza i tam czerwienieje jasnością. Poeta-Edyp nie widzi wprawdzie tego, co na jawie, ale za to przejrzał duchowo. Sięga dna własnej wyobraźni, w którym odbija się dno ziemi.

Nieprzypadkowo zbiorek wierszy pochodzący z tego okresu nosi tytuł *Źrenice piasku*. W tym ponurym czasie poeta chce przede wszystkim zgłębić swym spojrzeniem „zarazoną” ziemię. Jego wyobraźnia odbywa nieustanne wędrówki na jej dno i, przepalona jego mrocznym blaskiem, wydobywa na światło dzienne jakieś koszmarnie obrazowe-widma. Nadzieja na uleczenie siebie z krwi i śmierci okazuje się zwodnicza:

Wtedy zawieja, Drogi pluszcząc  
rozjaśnią dzień, co w tobie zgasł.  
I płonie bombą podpalony las —  
twój wzrok schylony w ślepym lustrze.

\*\*\* (Wydobędziemy z oczu...)

Droga poety po świecie wynurza się z zawiści. Jest drogą Edypa zapatrzonego w ślepe lustro ziemi. Co można zobaczyć w takim lustrze? Na pewno nie obraz pogodnej

natury ani też własną wędrówkę szerokim i wysnionym gościńcem. Lustro ziemi to teraz twardy i zimny kamień, w którym przegląda się ludzkie oniemienie i kalectwo. Ale podobnie jak oślepiiony Edyp dostrzega swe duchowe wnętrze, tak samo i uwe wnętrznione obrazy skamieniałej ziemi zaczynają pulsować zielenią i życiem. Tyle, że jest to zieleń ciągle skażona czerwienią wojny.

Świadomość poety zapatrzonego w siebie jest więc nadal rozdarta. Nie może on rozpoznać w sobie świata swej młodości. Żywa w nim nadal iluzja powrotu do mitycznego rajy klóci się z ponurą rzeczywistością ludzkich czynów. Ale to jego samozapatrzenie ma również pewien pozytywny aspekt. Przeniesione do wewnątrz upiory wojny nie zostają wprawdzie oswojone, wyzbyte swej grozy i blasku, równocześnie jednak nie pozwalają stępieć własnej wrażliwości. Nie pozwalają przeobrazić się w martwy kamień.

Z czasem, wraz z końcem wojny, zaczyna się w poezji Śpiewaka proces stopniowego oczyszczania obrazu świata z czerwieni. Zaczynają się poszukiwania dna wolnego od żelaza i krwi pomordowanych. Proces ten narasta w najbardziej skażonym wojną kręgu wyobraźni poetyckiej. Kręgu pamięci po najbliższych, w którym własne życie „mija się” z ich śmiercią:

A kiedy chcę opisać Was, których nie ma,  
Wasz wzrok w chwili stracenia,  
wtedy słowa okrywają się zielenią —  
miast stać się salwą. I znów się mijamy.  
Wy pozostajecie w dołkach kredowych,  
w jamach z wapna i piasku,  
ja, nadcinając krew liści, nie wiem,  
jak wargi światłem ochłodzić



a jeśli zmusić, by liście dzwoniły,  
to ślad moich kroków uniesie się w górę.

### *Elegia*

Dotychczas droga poety była drogą mijania samego siebie. Mijania się z własną przeszłością, w której nie mógł się odnaleźć. Obecnie mijają się z umarłymi, którzy będąc poza czasem leżą w obcej i wrogiej ziemi. Moment ich śmierci, przeżycie tego, co odczuwali w ostatnich chwilach, nie jest już możliwe do odtworzenia. Dlatego pamięć o najbliższych przerasta z czasem w zielen. Zaciera się, staje się częścią życia, procesu nieustającej przemiany. Przypominają się wczesne podniebne wędrówki poezji Śpiewaka. Jej nowa droga jest wyraźnie drogą powrotu:

Ten kamień wymyśliłem, jest nierzeczywisty.  
I niebo wymyśliłem, i gałąź, co dzwoni.  
Prawdziwy jest tylko krok liści.  
Niebo w liściach gaśnie i jak kamień tonie.

I cień jaskółki jabłoń uczyni powiewną  
jak ulica, którą przechodzę codziennie.  
Podaj dłoń swą zieleni, a z tobą zapewne  
przez piasek przejdzie kruchy i w obłok się  
zmieni.

*Cień*

Nie ma już skamieniałej ziemi, kamiennego nieba i dzwoniącej wrogo zieleni — skażonej krwią pomordowanych. Zostały one „wymyślane” w czasie pogardy i śmierci, a teraz tylko straszą niczym upiory przeszłości. Należy zwrócić się w stronę dnia dzisiejszego, zrównać rytm swych kroków z rytmem przyrody i pogodzić się ponownie z piaskiem ziemi. Poeta przypomina wę-



kiem na koszmary wojny. Cudem uratowany, z ogromnym wysiłkiem trzymając się krawędzi dnia i światła, chce uczynić swój język poetycki tak samo jednoznacznym i prostym jak przedmioty, które widzi. Chce zamieniać w nie swoje słowa:

Chciałbym uniknąć słów doniosłych  
i brzęczących,  
Chciałbym uniknąć powiedzeń gładkich,  
wypowiedzianych przede mną.  
Chciałbym, aby ten wiersz zamienił się w moje  
usta i oczy  
Do żony

Dość szczególny to program. Poezji gładkiej, napuszonej i retorycznej *Śpiewak* przeciwstawia ideał poezji, w której słowo zostało zamienione w rzecz. Stało się dosłownie tym, co sobą przedstawia. Chociaż jest to od początku w poezji autora *Dialogów naiwnych* ideał bardzo problematyczny, opatrzone licznymi znakami zapytania. Przede wszystkim dlatego, że „jednoznaczność” słowa poetyckiego nie bardzo daje się pogodzić z naturą ludzkiej pamięci, zmienną i wielokształną, która sprawia, że za każdym razem to, co wspomniane, jawi się całkiem inaczej:

Ile razy wspominam, widzę zawsze inaczej.  
Ogród kłębi się w słońcu. O zielone rozpacze.  
[ . . . . . ]  
Gdzie ty mamo? Nic nie ma. Tylko grom.  
Błyskawice.  
— Patrzą w chmury na zielenie oparzone  
źrenice.  
Ile razy wspominam

Naturalnie, *Śpiewak* bardzo by chciał wyzbyć się takich obrazów, „zapomnieć” o nich.

Tyle, że akurat dla niego, po przejściu przez koszmar wojny, jest to zupełnie niemożliwe. Wbrew sobie, wbrew własnej woli (i nakazom chwili) powraca w przeszłość ciągle, obsesyjnie, boleśnie. Widzi ją nieustannie w swoich snach:

O, powroty uparte. Powroty bolesne,  
gdzie lat minionych rosną starte ślady,  
gdzie światła starte dojrzewają we śnie,  
do was schodami wierszy schodzę w dół.

\*\*\* (Powroty niepotrzebne...)

W owych powrotach mieszają się zazwyczaj dwa czasy przeszłe. Zaprzeszły czas idyllicznego dzieciństwa i przeszły czas wojny. Drugi pełni wówczas rolę swego rodzaju bariery, odgranicza dzieciństwo od czasu teraźniejszego, nie pozwala im się ze sobą zjednoczyć. Wojna powraca wraz z postaciami rozstrzelanych rodziców, z widmami zielonych ogrodów przesztych kulami.

Jak więc opisywać rzeczy „prawdziwe”, „dokładnie”, „jednoznacznie”, skoro nie można zniszczyć pamięci? Może należy poszukać innego wyjścia i pisać o nich językiem przyrodnika czy filozofa, unikając wszelkiego zdobnictwa i metafor?

Od wielu lat marzę o wierszu.

Opisać chcę najzwyczajniej drzewo.

Z metaforą na ramieniu bodaj łatwiej.

Mógłbym drzewo przenosić z miejsca na

miejsce.

Dać mu zdolność myślenia. Wmówić czułość.

Skojarzyć z balkonem, samolotem, z biedronką

Mógłbym. Ale ja chciałbym konkretnie,

rzeczowo,

jak czyni przyrodnik i filozof. Żeby istniało.

\*\*\* (Od wielu lat...)

Poetycki opis drzewa ma być podobny do „konkretnego” i „rzeczowego” opisu naukowego. Poezie wydaje się, że taki opis jest bliższy „istnieniu” drzewa, że likwiduje rozdziew między słowem a desygnatem. Ale czy i w tym wypadku Śpiewak nie ulega pewnej iluzji? Cóż to bowiem znaczy pisać o czymś „konkretnie” i „rzeczowo”? Znaczący to, jak ma to miejsce w wypadku języka naukowego — podać ścisłą i jednoznaczną definicję opisywanego przedmiotu. Ująć jego najbardziej istotne cechy i własności. Czy poezja może tak opisywać swe własne „przedmioty”? Czy można tak pisać na przykład o — wietrze?

A ja myślę, że wiatr istnieje samoistnie  
i własnowolnie

[ . . . . . ]

Charakter wiatru nie poddaje się definicji.  
Od humoru wiatru jestem całkowicie zależny.  
Rosnę, maleję, chodzę energicznie, gubię się.  
Czuję na sobie jego spojrzenie.

*Wiatr*

„Jednoznacznym” definicjom poety-naukowca zostało tu przekornie przeciwstawione zjawisko, które nie daje się ująć w ścisłe pojęciowe formuły. Odebrałyby mu one wszelką specyficzność, nie wyjaśniałyby na przykład zupełnie zależności między „humorem” wiatru a nastrojem człowieka. Czy zatem, aby adekwatniej oddać tę zależność, nie należy właśnie sięgnąć po odrzucone niedawno poetyckie „zdobnictwo”? Po tradycyjne tropy, po symbole?

Te powikłania programu poezji Śpiewaka stają się jednak w pełni zrozumiałe dopiero po uwzględnieniu wspomnianego już historycznego kontekstu. Ideał „jednoznacznego” języka poetyckiego jako języka rzeczy był

ze strony autora *Dialogów naiwnych* próbą przeciwstawienia się lansowanemu w latach stalinowskich programowi poezji (sztuki) „jednoznacznej” w całkiem innym, politycznym sensie. Ów program — w rzeczywistości bardzo wieloznaczny — nie dawał artyście żadnej pewności, że jego utwory okażą się trwale „prawomyślne” i „słuszne”. Trzeba było mieć bardzo wyczulony „słuch”, aby podążyć za stwarzanymi administracyjnie „nowymi tendencjami” w sztuce, nowymi modami i kierunkami. To, co było prawdą dzisiaj, jutro mogło okazać się fałszem. Wygrywali karierowicze i zręczni hochsztaplerzy. W porównaniu z takim programem „jednoznaczności” program „konkretnego” i „rzeczowego” języka poetyckiego dawał niewątpliwie pewien punkt oparcia. Zawężał jego „pole przedmiotowe” do rzeczy politycznie neutralnych, które można było przy tym łatwo zidentyfikować. Pozwalał powołać się na jakieś wiarygodne, niezależne od zmieniającej się sytuacji politycznej, kryterium prawdziwości.

Ale ten oparty na wzorcach naukowych kult „konkretności” języka poetyckiego krył też w sobie pewne niebezpieczeństwa. Wykluczona została z poezji sfera wspomnień, snu, refleksji kulturowo-historycznej. Nastąpiła więc drastyczna redukcja poetyckiej rzeczywistości. Niebezpieczeństwa te musiał do pewnego stopnia dostrzegać i sam Śpiewak, skoro równocześnie tak mocno podkreślał „własnowolną” naturę różnych przyrodniczych zjawisk. Ich niedefiniowalność i samoistność. W późniejszych zbiorach fascynacja „własnowolną” naturą świata przerodzi się w fanatyczny, pogański kult ziemi. Poeta sięgać będzie do mitologii słowiańskiej. Zapowiedź tego zjawiska odnajdujemy już w zbiorze *Zielone ptaki* (1958), choć-

by w zachwycie jarmarcznym obrazkiem ludowego artysty:

Wyżej fruważą dwa ptaszki  
i czule całują się dziobkami.

Owocobranie.

Jarmarczny obraz,  
który widziałem w małym miasteczku.  
Księgi dobra i zła  
nie było.

\*\*\* (*Leżą w powietrzu...*)

I tak już pozostanie. Do ostatnich dni swego życia Śpiewak pozostanie artystą naiwnym, który nad wieloznaczne prawdy cywilizacji i kultury przedkłada „jednoznaczne” prawdy świata przyrody. Prawdy podstawowe i pierwotne, które są „poza dobrem i złem”. Będzie próbował ożywić w swoich wierszach stare, sięgające czasów pogaństwa, ludowe mity i legendy. Stanie się poetą bożków i guseł. Poetą chleba i ziemi.

### **Czas gęstnienia**

Czas po 1956 roku nie zmuszał już do poetyckiej wędrówki w jednym wymiarze: od-tąd — dotąd. Narastał czas wędrówki nieskrępowanej:

Chodziłem w kole, chodziłem w kwadracie.  
Chodziłem od ściany do ściany,  
od progu do progu.

Podeptałem koło, podeptałem kwadrat.

[ . . . . . ]

Chodziłem fruważąc, fruważąc-biegając,  
dookoła klucząc, najprościej, dowolnie.  
Chodziłem skrzydłato, chodziłem strzeliście.  
Chodziłem kulejąc, chodziłem zamasyście.  
Dobrze mi.

\*\*\* (*Chodziłem w kole...*)

Ze wzmożoną siłą odzywają wspomnienia. Własnej przeszłości doświadczanej ciągle w jej prometeuszowej, zmiennej postaci nie można przecież całkowicie odrzucić i wykląć. Staje się ona teraz przeszłością całego rodzaju ludzkiego. Zamierzchlą przeszłością świata, którego początki giną w mroku.

Słowa z młodzieńczych *Strof*, w których Śpiewak nazwał siebie „Życia własnego przechodniem”, powracają teraz w nowej postaci:

Jestem przeszłością siebie, prawodawcą bez  
prawa,  
kaznodzieją bez tłumy, dyrygentem bez słuchu.  
Stoję pod grymasną ulewą bezskrzydłych  
wspomnień,  
zaślubiony pamięci, zaręczony pamięci, jej syn  
marnotrawny.

*O pamięci*

Pamięć przeszłości jest ogromem, którym nie bardzo wiadomo jak pokierować. Bogactwo wspomnień, nieustannie zresztą marnotrawionych, przytłacza. Świadomość zależności od pamięci sprawia, że Śpiewak zaczyna traktować swoją życiową wędrówkę jako nie-własną. Wydaje mu się ona wpisana w obcy, przewyższający ją znaczeniem, porządek. („Biegnę przez wieki krokiem nie swoim” — *O krwi*)

Trzeba było wielu lat, aby nieporadnie i w zdumieniu wyjść naprzeciw własnej pamięci. Spotkać w niej własną przeszłość, dzieciństwo. Ale obecnie pogłębione latami, przepalone wojną spojrzenie poety należy już do kogoś, kto w swojej wędrówce będąc bliżej końca niż początku widzi to samo inaczej:



Chciałbym wśliznąć się tam w przebraniu  
wymiślnym,  
[ . . . . . ]  
(...) aby zobaczyć tę rupieciarnię, tę jamę  
żarłoczną.

Dla niej pracuje wszystko, pracuje

niezmordowanie,  
wszystko, co jest we mnie, w dzień i w nocy,  
w dzień i w nocy

O pamięci

„Dla niej pracuje wszystko” — przeszłość nie już już pogodnym, zielonym mitem, w który można się beztrąsko pogrążyć. Nie można zawrzeć z nią wieczystego przymierza wcierając garście piasku w ciało. Przeszłość jest żarłoczną jamą, która wchłania ludzkie istnienie. Jest nienasyconą przepaścią-rupieciarnią, w którą odchodzi wszystko, co żyje. Młodzieńcze doświadczenie czasu, w którym „krokami odmierzone lata” wiały „milczeniem i chłodem” (*Strofy*), zapowiadało już zresztą podobny obraz. Tyle, że milczący chłód przeszłości stał się teraz jakby bardziej dotkliwy. Zgęstniał w mróz i śnieg. W zbiorze *Zielone ptaki* (1958) powrót w mityczne pradzieje, gdzie „dźwięki powstają przejrzyste, a światło nabiera swej spoistości”, oznacza powrót na lodową pustynię. Kończy się zamrażaniem:

Czemu ty, dziku, śnieg wydobywasz,  
saniami dzwoniący, młodzieńczy,  
i ten, co do gardła dopada,  
ślady zaciera i gubi,  
drzewom korzenie zamraża?  
Śnieg policzki wyżerający.

\*\*\* (*Odjeżdżamy...*)

Nie ma już wymarzonego ogrodu dzieciństwa, szczęśliwej wyspy wspomnień. Powrót do początku, do źródła, nie przynosi zbawczej wiedzy. Zbyt wiele się przez lata zmieniło a przestrzeń życia nieoczekiwanie skurczyła się i powikłała. Gromadzone latami wspomnienia, które niegdyś wydawały się niewinne i pogodne, teraz zaczynają przerażać. I nie ma ucieczki przed tym przerażeniem. Przeciwnie. Jest się nań skazanym, tak samo jak się jest skazanym na pamięć własnej przeszłości. Dlatego przeszłość należy pieczołowicie chronić, zagadywać ją. Ona po prostu jest częścią nas samych i dlatego trzeba wyjść jej naprzeciw:

Dlatego źrenice moje uczyniłem schronem  
łagodnym,  
misternym więzieniem, lochem obrzydłym,  
stropem strzelistym,  
dlatego uśmiecham się do nich przymilnie,  
przyjaźnie

\*\*\* (W moich źrenicach...)

Wraz ze zgęstnieniem pamięci gęstnieją również i słowa oznaczające różne rzeczy tego świata. W wierszu *Samotność* mowa jest o słońcu, które zastygło, oraz o zgiełku życia, który nie unosi się już strzeliście ku górze, lecz pełźnie przy ziemi. W innym wierszu, *O krwi*, pojawia się równie niecodzienny obraz. Nie mogąc znieść okrutnego, śliskiego spojrzenia własnej krwi, poeta zmienia swą dotychczasową wędrówkę w gwałtowną ucieczkę. Gęstnieje również ciało (*Gałęzie patrzą*). Wiadomo już, że jako materialne i skończone, nie może podążyć za lotną i świetlistą wizją. Trzyma się raczej niezgrabnie ziemi, która zagadkowo się śmiejąc, uwięziła je w sobie.

Jaki sens posiadają te wszystkie procesy

„gęstnienia” w poezji Śpiewaka? Co jest ich przyczyną, czy mówi o niej w wierszach? Zapewne — oto drobny przykład:

Otóż te kule, których we mnie nie ma,  
odłamek promienia w kuli albo, powiedzmy istnieją,  
ów kwiat dzieciństwa, o którym już nic nie wyraźniej,  
chciałem powiedzieć, ten właśnie kwiat, pamiętam,  
o którym nic nie wiem  
ten właśnie kwiat, jest bliźniaczym bratem kuli.

\*\*\* (Szumiały mijane ogrody...)

Dzieciństwo-przeszłość, dzieciństwo-mit, nazywa się tutaj bliźniaczym bratem kuli, której poeta uniknął w czasie wojny. Wspominanie czegokolwiek jest już więc zawsze naznaczone piętnem śmierci. Śmierć jako przeszłość, której już nie ma, jest „bliźniaczo” podobna do wyobrazonej, wojennej śmierci od kuli. Obie odeszły w niepamięć, w nicość. Nic już o nich nie wiadomo. Dlatego mityczna młodość — „ów kwiat dzieciństwa”, nie może stanowić azylu, dawać schronienia przed dniem dzisiejszym. Nałożył się na nią obraz wojny: własnej możliwej w niej śmierci oraz faktycznej śmierci innych. Nie pozostaje więc nic innego jak stanąć przed nią w pokorze i milczeniu:

Stałem posłusznie obracałem się wkoło.

A razem ze mną obracała się każda sekunda  
mojego życia.

\*\*\* (Szumiały mijane ogrody...)

Kolejne zgęstnienie spotyka poetyckie słowo. W wierszu *Niedostowie* pochodzącym ze zbiorku *Dialogi naiwne* czytamy:

Spotkałem ich na łące. Rzekłem. Imiona wasze:  
Makolągwa, chrabąszcz, łasica, i wiewiórka.  
Rzekłem do nich: Abraham zrodził Izaaka,  
Izaak — Jakuba, Jakub zrodził — Judeę.

[ . . . . . ]

Jestem dźwigaczem myśli.

Moje słowo jest słowem Abrahama i Leona.  
Moje sny wędrują ze snami Arona i Dawida.

[ . . . . . ]

Więc zadziwiłem ich słowami już zmierzchłymi.

Spleśniałym niedosłowiem, pokraczym

słoworóbstwem.

Fałszywym nagosłówkiem i przysłą

słowodrzazgą.

Trawa wspinała się wciąż wyżej, runął śnieg.

Śpiewak powtarza tu pierwotny ludzki akt nazwania rzeczy. Powraca w zamierczość słowa, stara się odszukać jego pierwotną postać. Zakłada to już całkiem inny stosunek do języka. Nie chodzi o poszukiwanie języka „jednoznacznego” i „dokładnego” jak dotychczas, lecz o próbę odnalezienia języka archaicznego, w którym związek z nazywaną rzeczą był jeszcze żywy, bezpośredni.

Tak jak w językach pierwotnych, w których słowo dawało władzę nad rzeczą, czarowały ją, zaklinało. Duży wpływ na takie podejście do języka wywarły zainteresowania językoznawcze poety oraz liryka wybitnego rosyjskiego futurysty, Wielemira Chlebnikowa. W *Przyjaźniach i animozjach*, swej lirycznej autobiografii, Śpiewak tak o tym pisał:

Słoński. Doroszewski. Zawdzięczam im wiele. Odtąd wiem, że słowo żyje, rozwija się, może stać się swoim zaprzeczeniem, można ze słowa wydobyc niespodziewane sensory. Ta sama wiedza przyda się w sztuce. Wiedziałem przedtem, że słowa rodzą się, umierają, teraz dowiedziałem się, że mają szansę zmartwychwstania. Uświadomienie

tego faktu wstrząsnęło mną. Po dziś dzień słowik widziany pod tym kątem nie przestaje mnie pasjonować. Jak przedłużyć życie słowa, jak sprawić, aby młodniało? Jakie przyczyny umożliwiają powrót słowa do życia? W moim rozumieniu nie są to abstrakcyjne problemy, słownik jest żywą materią, którą posługuje się poeta, wyznacza ona wewnętrzne możliwości poezji. Sens słowa nagle zmieniony — jak pisał Chlebni<sup>o</sup>w — to zmieniony na nowo świat<sup>2</sup>.

Ale w odróżnieniu od Chlebni<sup>o</sup>kowa autor *Dialogów naiwnych* nie stara się zmieniać sensu słów poprzez ich kaleczenie i deformowanie. Jego celem nie jest odnalezienie „pozaumnego” języka — jakiejś mowy pierwotnej, którą posługiwali się nasi przodkowie. Dlatego w tej samej książce skrytykuje *Słopiewnie* Juliana Tuwima jako — jego zdaniem — naiwną próbę naśladowania w języku polskim eksperymentów Chlebni<sup>o</sup>kowa. Uwaga Śpiewaka skupia się raczej na utrwalonych w słownikach słowach „zamierzchłych”, które pochodzą już to z dawnej polszczyzny, już to z ludowych gwar. Słowa te swój pierwotny (albo całkiem nowy, nadany im przez poetę) sens zyskują dopiero w obrębie zdania poetyckiego, w kontekście innych słów czy zwrotów. Wiersze Śpiewaka zaczynają coraz bardziej przypominać zwięzłe poetyckie definicje rzeczy, często świadomie prymitywizowane, surowe i niezgrabne, stylizowane na wzór dziwacznej opowieści ludowego gawędziarza.

Zainteresowaniom językoznawczym poety towarzyszy studiowanie dziejów prehistorycznych kultur, zgłębianie ich symboliki, mitologii, wierzeń. Ale również to podejście jest bardzo specyficzne, indywidualne. Ma niewiele wspólnego z postawą historyka kultury, którego celem jest tylko wierna rekonstrukcja obrazu przeszłości:

Wdrażanie się w zawile problemy językowe prowadziło mnie do sztuki nowatorskiej, a jednocześnie

nie z biegiem lat zmuszało do poszukiwań historycznych, sięgania do źródeł religijno-obyczajowych Starego Egiptu, Starego i Nowego Testamentu oraz do Ksiąg Wedy. Pomostem dla tych dwu pozornie odmiennych nurtów stała się dla mnie po ostatniej wojnie ludowość, zdumienie wobec świata naiwnego artysty, który jednoczy tysiąclecia różnych kultur, sprowadza sztukę do najbardziej podstawowych elementów, podobnie jak to czynił pierwotny artysta, rzeźbiąc w mrocznej skale na wpół zwierzęcą łapą profile zwierząt i ludzi.<sup>3</sup>

Wyobraźnia ludowego artysty jako pomost między różnymi kulturowymi światami — oto prawda podstawowa, na której opiera się światopogląd poetycki Śpiewaka. Celem poety jest nie tyle nawiązywanie do różnych toposów i mitów pojawiających się w odległej tradycji kulturowej, ale sięganie poprzez nie jeszcze głębiej. Stworzenie we własnych wierszach obrazu świata w tej postaci, w jakiej jawił się on człowiekowi pierwotnemu, który czuł się organiczną częścią otaczającej go przyrody. Nie „wywyższał” się ponad nią swoimi dziełami, ubiorem, systemem kulturowych nakazów i zakazów itp.

Nawiązania do symboliki i mitologii różnych kultur mają w wierszach Śpiewaka tego okresu charakter fragmentaryczny i szczątkowy. Jeśli się pojawiają, poeta nadaje im nowy sens poprzez włączenie ich w porządek przyrodniczy. Projektowanie ich w zamierzoną przeszłość, kiedy na świecie panowała jeszcze całkowicie wymiennosc kształtów. Wszystkie rzeczy, rośliny i zwierzęta ciągle się przepostaciowywały, jednoczyły się ze sobą, przechodziły jedne w drugie:

Znam drzewa zwierzokształtne.

Grabowe wyjce, borsucze igły świerków.

Uparte kozły twardogłowe, jastrzębie drżące.

Bawoły gnuśne, zdziczałe stada liści.

[ . . . . . ]

Trawy się wznoszą lotne, skaliste wiatry płoną.  
Zwierzętoptasie pyski i racice ziemię ryją.

Wyniosłą zieleń wznoszą, bodą się rogami.

Tu kazirodztwo i bigamia, haremy pulsujących  
soków.

Tu cielsk wymiennosc, ognie wirujących  
kształtów.

Ale — w źrenice światła, powietrzu zaślubieni,  
Na drumli grają — onieśmieleni muzykanci.

*W źrenicach światła*

Uderzający jest naturalizm tego przedstawienia. Człowiek z całą jego kulturową wiedzą i cywilizacją jest w świecie przyrody zbyt wymagalnym intruzem. A jego roszczenie do panowania nad nią nieuzasadnioną uzurpacją, iluzją:

Posłuchajmy mowy gliny i piasku.

Mowy znieruchomienia.

Domyślamy się, czym właściwie jest ta mowa.

Czym różni się ona od mowy zmienności.

. . . . .  
Moje oczy są uboższe od wzroku roślin.

Moje usta są bardziej kruche od ust

dżdżownicy

Moja myśl jest węższa od cienia osy.

Posłuchajmy więc mowy gliny i piasku.

Posłuchajmy mowy ognia spalającego.

Milczmy łagodnie i skromnie.

*O mowie gliny i piasku*

Mowa gliny i piasku, do której wysłuchania nawołuje poeta, jest pierwotniejsza niż najstarsza mowa ludzka. Celem jest więc nie tyle archeologia kultury, co archeologia przyrody. Stąd bierze się poczucie niedoskonałości i ułomności. Ograniczenia ludzkich





go zachwytu światem. Odnalezienie we własnej pamięci takiego obrazu przeszłości, w którym ludzka świadomość pozostawała w całkowitej harmonii z bytem przyrodniczym. Śpiewak pragnie jakby spojrzeć na świat oczyma żyjącego przed tysiącami lat Słowianina. Ożywić w sobie i w słowach własnej poezji tajemną moc pradawnych słowiańskich guseł, zaklęć i mitów:

Kraj rzeczywisty, zmyślony.  
Czas idący, którego nie było.  
Skały oddechów skruszone w poczęciu.  
Żywa woda kroplami ożywiająca.  
Ożywia wszystkich, którzy zdołali tu dotrzeć.  
Żywa woda odmienia, kojarzy i odcieleśnia.  
Wilkołaki z ziemią scalone. Ziemia w śpiewie  
przezorna.

. . . . .  
Na wieżach wznoszą się dęby. W powietrzu  
syczą Trygławy.  
Świątki z kłoców wychodząc patrzą łagodnie  
dokoła.  
Uczmy się snów swych, codziennie zapominając  
od nowa.

*Kraj rzeczywisty, zmyślony*

W *Dialogach naiwnych* powraca często motyw pogańskiego bożka, który wyrzeźbiony w kamieniu lub w drzewie surowo i gniewnie milczy, spoglądając swoimi wszytkowidzącymi oczyma na człowieka i na przyrodę. Inaczej niż „późniejszy” Bóg chrześcijański żyje on w symbiozie z naturą, a jednocześnie odwołuje od ludzkich domostw różne złe moce, upiory i strzygi:

Widziałem bożka.  
Miał oczy głęboko osadzone,  
Jego spłaszczona głowa unosiła chmury.

Liszka wybiegając z ust zieleniała

przestrachem.

Na wydrażonym nosie stanął świerszcz

Rozglądając się spokojnie dokoła.

Drewniany bożek okręcony ziemią, igliwiem,

Drzewoptak, zwierzogłaz, piorun liściasty.

. . . . .  
Bożek oczasty, znaki ukazujący.

*Bożek oczasty*

Bożek pogański przybiera więc kształty zarówno ludzkie, jak i roślinne i zwierzęce. Symbolizuje różne ziemskie żywioły, które człowiek dawniej starał się nie tyle opanować, co zjednoczyć się z nimi. Chciał przejąć ich tajemne, życiodajne moce. Bożek był dla niego „okiem” natury, jej ośrodkiem, wagą. Wzrok bożka odsyłał go zarówno w zamierzczłą przeszłość świata, jak i w jego własną mroczną przyszłość. Ukazywał znaki.

### **Czas ziemi i aniołów**

Tendencja do kształtowania poetyckiego obrazu na wzór naiwnego spojrzenia ludowego artysty-poganina nasili się jeszcze bardziej w trzech ostatnich zbiorach Śpiewaka. W *Zstąpieniu do krateru* (1963), *Annie* (1967) oraz *Ugorach* (1969). Poetę fascynuje już nie tylko „zieloność” dzikiego przyrodniczego krajobrazu, naturalne piękno jego form i kształtów, ale również zachodzące w nim procesy organiczne, różne tajemnicze odgłosy tętniącego w nim podskórnie życia, cyki ciągłych narodzin i śmierci. Perspektywa spojrzenia zostaje jeszcze bardziej zbliżona, skrócona. Wzrok poety wdziera się pod samo poszycie leśne, w glebę. Pragnie zgłębić wnętrza kamieni i ziaren piasku. Towarzyszyć wzrostowi roślin i ich rozpadowi. Sam Śpiewak zaś przypomina coraz bardziej poetę-poganina, który niczym jaszczurka, ni-



w rozległych stepowych przestrzeniach. Nie odnajdziemy w nim też wiele z Ukrainy Sienkiewicza, Mickiewicza, Słowackiego czy Pola. Tej barwnej, buntowniczej i dumnej, spływającej krwią kozacką, tatarską i polską. Choć to zapewne do jej utrwalonego w naszej literackiej legendzie obrazu zdają się nawiązywać przedstawienia niektórych wierszy (por. \*\*\* *Wierzy, że liczba...*, \*\*\* *A tobie zdychanie...*, \*\*\* *Maryna-wdowa...*). Ukraina Śpiewaka to przede wszystkim ziemia wojen i głodów, lęków i cierpień, zim i śmierci. Ukraina ziejąca nienawiścią, żądzą krwi i zemsty, wojownicza i okrutna. Ukraina rozbudzonych w człowieku brutalnych, zwierzęcych instynktów. Symbolizuje ją Maryna-wdowa, czyli Matka Boska przeistoczona w pogańską boginię wojny:

Ona miecz słów ścisłych unosi, topór bitewny.

W źrenicach drży łania.

Okrutna pora zaniemówienia, kruchości pyłu

lotnego.

Drzew puls zgaśnie, źrenice stepów zgaszone.

Nie ma bliźniego

Skwary hodują żarłoczne płomienie. Słupami

pną się zawieje.

\*\*\* (*Maryna-wdowa...*)

Wydaje się, że obok „programowego” zwrotu ku pogańskim i ludowym mitom, ku dzikim, nie tkniętym ręką człowieka pejzażom przyrody, właśnie doświadczenia lat wojny, tego z pewnością najcięższego okresu w życiu poety, zaważyły w sposób decydujący na jego późnej twórczości. Przede wszystkim zaś utwierdziły go w przekonaniu, że własna egzystencja, podobnie jak egzystencja roślin i zwierząt, jest przeraźliwie krucho. Podlega przede wszystkim prawom na-

tury: bezwzględny i surowy, nie znającym wyjątków. Dla kogoś, kto widział wokół siebie śmierć innych, pola bitewne zaszielone stosami rozkładających się ciał, kto otarł się o cień krematoriów, własne przetrwanie nie jest już cudownym ocaleniem wybrańca losu. Przeciwnie. Jest absolutnie niezrozumiałe i absurdalne. Podobny los mógł przecież spotkać mnie samego. Równie dobrze mogłem stać się jednym z tych, którzy skończyli gdzieś marnie i bez wieści w stepie. Dlatego też, tak naprawdę, jestem i nie ma mnie, piszę coś i nie piszę niczego, żyję i już dawno umarłem.

W wyraźnym związku z obsesją śmierci pozostaje ukryta seksualność wielu wierszy. Miłość, tak samo jak śmierć — dążenie do zabijania, ma swoje źródło w pierwotnych, zwierzęcych instynktach tkwiących w człowieku:

Z dna wulkanów warczenie, wloką się chaty  
Schylone, gryzą owies i siano. Niebo opada.  
Zady końskie w granitach. Batogi smagają.  
Topory toczą się mściwie. Kamienne swaty.  
Z dębów parskają chucie, liściaste narzeczone.  
Dzieje się uczta weselna płaza i gada.  
Kundle topielce obmierźłe szczekają.  
Na schodach żaby i żmije, żarłoczne korzenie.  
Łopocą iskry gdaćzące, pszczoły w bierwionach.  
Będą łona pęczniały z uciechy drapieżnej.

\*\*\* (Z dna wulkanów...)

Przyczajoną gdzieś w stepie wioskę, jej chaty, rozsadza od wewnątrz, niczym wulkan, ogromna, pierwotna żądza „wesela”. Żądza miłości orgiastycznej, okrutnej i drapieżnej. Nie ma ona nic wspólnego z „uczuciem”. To raczej napećniały z latami czysto biologiczny głód miłości, która w sposób naturalny domaga się swoich praw. Jest

samą „chucią” przenikającą ziemię i powietrze, trawy i dęby, gady i płazy, ptaki i ludzi. To właśnie miłość chłopska, kozacka, rubaszna i sprośna, gwałtowna, wulgarna i pożądliva. O niej to przede wszystkim traktują różne „tłuste” ludowe opowieści i słowne żarty. Tyle że poecie nie czas na żarty:

Chwieje się ziemia ciężarna.  
Wzroki kuleją na rzece.  
Cuchną ryb wypatroszone oskrzela.  
Oślepiiony oślizgłymi łuskami istnieję.  
W babach chucie bulgocą.  
Kreślą w powietrzu sprośności,  
Czekają lubieżnie po nocach.  
Lędźwie pęcznieją bezużytecznie.  
Nie ma chłopów. Na wojnie.  
W odzieniu rozchlastanych kiszek  
i zardzewiałych granatów leżą,  
cuchną na polu tkanką nieżywą,  
żarciem dla ziemi zachłannej.

*Ugory*

Tych wyczekiwanych z utęsknieniem, których łakną spragnione brzuchy bab, zabrała bowiem inna miłośnica. Bardziej pożądliva i lubieżna, bezwzględna i czuła. Nosi ona teraz w swoim łonie ich rozkładającą się tkankę i kiszki, chwieje się pod ich ciężarem. Pęcznieje nowym życiem, któremu posłużyli za karmę.

Czasowi wojny, śmierci i samotności znany jest jednak również i inny głód. Bodaj jeszcze bardziej pierwotny i przenikliwy. To głód w sensie dosłownym. Głód pokarmu, którego nie dadzą stratowane i wypalone pola. Syty brzuch okazuje się sprawą najbardziej podstawową na tym świecie:

Tak nie myślałem, za mnie zastanawiały się  
nerwy.

One ograniczały moją świadomość, one znaczyły  
sny niepokojem  
Misterne budowy wznoszone wiekami, rzeźby  
granitu i brązu  
Obrazy świetliste i mroczne, księgi skupione  
rozumnie  
przekazywały jedynie krzyk brzucha, żarłoczny  
skowyt istnienia  
\*\*\* (*Nie myślałem...*)

Ludzkie istnienie sprowadzone do głodu, do skowytu o kromkę chleba — takiej wizji człowieka nie przynosi żadna współczesna filozofia, teoria kultury, poezja. Prawdę tę najprędzej jeszcze odnajdziemy w pamiętnikach z obozów, z łagrów, na fotosach z obszarów głodu. Poświadczyć ją też może czasami prymitywny ludowy artysta, wiejski bajarz, dziad, żebrak, który w jakimś dziwacznym, zamierzchłym języku opowiada dzieje swego życia. Przebyte wojny, cierpienia i głody. Nic więc dziwnego, że Śpiewak stylizuje siebie często na brodatego, wlokącego się o kij wiejskiego gawędziarza. Jest przecież takim samym dziwakiem, trudno zrozumiałym dla współczesnych jak tamten. Tak samo też proste, chciałoby się rzec, „prymitywne”, są prawdy, które głosi w swoim poetyckim „dziadowaniu na siłę”.

Wiersze późnego Śpiewaka, towarzysząca im często językowa rubaszność i dosadność, przywodzi na myśl niektóre przedstawienia poezji staropolskiej (M. Rej, W. Potocki, ks. Baka). Wiele też — jeżeli nie przede wszystkim — czerpać musiał poeta z języka ludowego, również nie stroniącego od różnych „grubiańskości”. Ale w obu tych wypadkach nie chodzi o wyrefinowaną poetycko stylizację czy trawestację istniejących już wzorców (za przykład może tu posłużyć choćby

liryka J. M. Rymkiewicza). Celem jest, potraktowane w sposób bardzo dosłowny, upodobnienie się do artysty ludowego. Przejęcie jego „prymitywnego” sposobu myślenia, spojrzenia na świat. Dlatego Śpiewak nie wdzięczy się do czytelnika, nie kokietuje go rozwijającą się swobodnie poetycką frazą ani subtelnościami językowej konstrukcji wiersza. Tworzy poezję surową, ociężałą, chwilami wręcz niezgrabną. Chciałoby się rzec: to jakaś przedziwna, naszpikowana różnymi słowami i wyrażeniami „zamierzchłymi”, prymitywizmami i wulgaryzmami, dziadowska opowieść o ciągłych narodzinach i nieuchronnym końcu ziemskiego życia.

Świadomemu upraszczaniu, archaizowaniu języka towarzyszy w poezji Śpiewaka zredukowanie obrazu poetyckiego do, żeby tak rzec, wymiaru naturalno-fizjologicznego. Godne poetyckiego przedstawienia jest tylko to, co dzieje się w trawie, w dzikich ostępach leśnych, we własnym ciele, w ziarenkach piasku. Natomiast wszelkie mity cywilizacyjne, religijne, kulturowe, jakie na swój temat tworzy człowiek, są tylko złudzeniem, pozorem, iluzją. Mają swe źródło w jego nieuzasadnionym wyniesieniu się nad przyrodę i, tym samym, w zapomnieniu przez niego jej pierwotnej mowy. Mowy, która tak czy inaczej zwraca się ku niemu i go określa. Mowy nieustannego wzrostu i rozkładu, kwitnienia i gnicia, dojrzewania i butwienia.

Bardzo często w wierszach tego okresu pojawia się obraz ziemi — garbatej, kulawej i niezgrabnej, symbolizującej nędzny, dziadowski los wszelkiego istnienia. Poeta nie ukazuje jej już nawet — jak to czynił jeszcze w *Dialogach naiwnych* — w postaci gniewnego pogańskiego bożka, ale dociera do korzeni mitu. Przedmiotem jego uwagi staje



się sama ziemską materia: dochodzące z niej szelesty, pomruki, różne odgłosy ginącego i stającego się zarazem życia. Ziemia w tym nowym, naturalistycznym rozpoznaniu jest grymaśnym kobiecym brzuszkiem, w którego rodzicielsko-niszczycielskim łonie nieustannie powstają i rozkładają się różne szczątki roślinne i zwierzęce:

Ziemia w ugorach tężeje, ociężałe gryzą się  
grudy,  
nieme rogi bizonów poruszają zwały ruchome.  
Płyń w uroczyskach kra nastroszonego  
powietrza.

Żona potoków grymasi brzuszkiem poronień.  
Tarło gliny i czarnoziemiu, siarki i kwarcu.  
Gnuśniejają dziiryty, lepkie zwały motyli,  
zmiażdżonego robactwa, dołów i mogił  
kamiennych.

\*\*\* (*Ziemia w ugorach...*)

O niezwykłości i niesamowitości tego obrazu stanowią przede wszystkim „ożywione” w nim — dzięki licznym animizacjom i personifikacjom — energie witalne i prądy, procesy organiczne odbywające się w ziemi. Ziemia przypomina w nim jakąś wiejską, wspaniałą kuchnię, w której palenisku ciągle rozpadają się i zawiązują rozmaite części organiczne, formy i kształty. Podobnie naturalistyczne obrazy ziemi powracają bardzo często w poezji Śpiewaka tego okresu. Autora *Ugorów* fascynuje ukazywanie pierwotnej wymienności i płynności form otaczającej go rzeczywistości. Wsłuchuje się w odgłosy jej podskórnożycia. W jakies grzechoty, poświstywania, szmery. Przeczyna w nich ślad wielkiej, utajonej obecności, działanie czyjejs magicznej ręki, czyjs wzrok:

Ręka kwitnie zielono, będzie lato gorące.  
Na urwiskach pszczoły gospodarzą przemyślnie.  
Ponad ścieżką lesista smoła toczy krople  
cierpliwie.  
Na zajęczych ugorach ślepną bielma przestrzeni.  
A w zapaściach brunatnych chodzą grzyby pod  
trawą.  
Krzak w suchości czernieje, ostrzy niebo igłami.  
W szczerym polu wywyższają osty ponad  
chrobot korzeni.  
Po upałach grzechoce, poświętuje wzorzyście,  
w pohuczastych chrząkaniach niecierpliwie  
rośnięcia.  
Z gardzieli dźwięki, wyśpiewy przesiewają  
wołane jazgoty.  
[ . . . . . ]  
Samodźwięczne szelesty roztrzaskują zgryźliwie  
butwienie.  
No i po co tu człowiek, samo przez się zielono  
rosnący?

\*\*\* (*Ręka kwitnie zielono...*)

Właściwie nie było dotąd w poezji polskiej takich przedstawień. Każdy szczegół krajobrazu tętni tu swoim własnym rytmem. Wszelkie odbywające się procesy, wyglądy i kształty są całkowicie samoistne. Rozwijają się surowe, okrutne i dzikie.

Przeprowadźmy dla przykładu analizę konstrukcji obrazowej tego fragmentu. Każde jego zdanie, każdy wers ukazuje jakby kolejną, nakładającą się na dotychczasowe, warstwę opisywanego pejzażu. Postawa poety przypomina trochę postawę geologa, który bada przekrój ziemi. Zagłębia się w jej coraz niższe, pierwotniejsze pokłady. Na podobnej zasadzie „dodawania” do siebie poszczególnych atomów-zdań Śpiewak buduje obraz poetycki w większości swoich wierszy. Obraz powstaje nie tyle między słowami (Przyboś), co między zdaniami: poprzez ich

umiejętne zestawienie, kontrastowanie. To jakby nowa oryginalna formuła Peiperowskiego „poematu rozkwitającego”, która zakłada konsekwentne rozwijanie w języku głównej myśli wiersza. Naświetlanie jej z kilku różnych perspektyw, poszerzanie, nawarstwianie.

W skonstruowanym w ten sposób obrazie możemy wyróżnić dwa plany. Pierwszy z nich to wszystko, co dzieje się „nad” ziemią: dostrzegalne gołym okiem barwy, wyglądy i kształty. Drugi zaś to przebiegające pod ziemią podskórne procesy organiczne, których rozmaite, ledwie słyszalne odgłosy, odbiera wyczułone ucho poety („chrobot korzeni”, „w pohuczastych chrząkaniach”, „wołane jazgoty”). Oba te plany są uzależnione od siebie, jeden przechodzi w drugi. Dzięki temu powiązaniu obraz wiersza zyskuje przestrzenność, głębię. Wzrok poety zdaje się wnikać w każdy szczegół leśnego pejzażu, w każde źdźbło trawy, w każdą grudkę ziemi. Więcej: on sam jest jego organicznym składnikiem. Podobnie jak wszystkie tworzące go rośliny i organiczne części, rośnie „samo przez się zielono”. Porządek kulturowy, ludzki, zrasta się więc z przyrodniczym. Odziedziczone wraz z tradycją idee, przekonania i poglądy w ogóle się tutaj nie liczą. Nic przecież nie zmieniają we wspaniałej samości przyrodniczych praw wzrostu i rozkładu.

Motywy „krytyki” świata ludzkiej cywilizacji i kultury, poczucie jego niepotrzebności czy znikomości w konfrontacji z pierwotniejszą „mową gliny i piasku”, pojawiały się już w poprzednich zbiorach, od *Zielonych ptaków* począwszy. Obecnie zyskują jeszcze na drastyczności i wyrazistości:

Moje oczy patrzą zbyt płasko, wylęknione

gromami,

w wymienności ich kształtów toną bezradnie.  
Gdyby dotarł do mnie wyzwolony jeden ton  
piasku,  
gdyby jedno jego ziarno przemówiło wyraźnie,  
znaczyłbym mniej niż liszka lub ryba.  
Chwała szumom i szmerom milczenia.  
W pogodnych pojękach oczy chmur błękitnieją.  
Boję się spoistych głązów, w nich toczą się boje.  
Nagie cielska dźwigają piorun nakazów  
planet odległych, otoczonych krzyczącymi  
głosami.

\*\*\* (*Przeskoczyłem przez rowy...*)

Byli tacy, co prowadzili rozmowy z Szatanem i Bogiem. Co chcieli zakląć i przejrzyć wszelki byt, zrozumieć mowę roślin, ptaków i zwierząt. Ale pragnąc zrozumieć mowę ziarnka piasku i być przy tym święcie przekonanym, że nic się wobec niej samemu nie znaczy? Takiego programu poezji chyba jeszcze nie było! Tymczasem — zdaniem Śpiewaka — to właśnie tam, w „szumach i szmerach milczenia” dobiegających spod trawy, z wnętrza ziemi, z roślin i kamieni, dokonują się rzeczy najbardziej istotne, rozstrzygające. Tam toczy się wspaniałe życie i trwają tajemne walki, które są przejawem jakiejś głębszej harmonii: znaczą nie tylko w porządku ziemskim, ale określają je prawa porządku kosmicznego — „nakazy planet odległych”.

Otwiera się tu perspektywa metafizyczna. Pozornie czysto naturalistycznym fascynacjom poety towarzyszy przecucie jakiegoś innego, transcendentnego porządku. Zupełnie innego niż ten, który rozpoznaje w nim „powierzchniowe” spojrzenie naiwnego artysty. W dodatku, inaczej niż w przytaczanym niedawno wierszu \*\*\* (*Ręka kwitnie zielono...*), podmiot poetycki nie roztapia się tu



wiedzą niż ta, która jest jej właściwa pierwotnie. Wbrew usilnym staraniom, wbrew rezygnacji z pozy artysty pięknoducha na rzecz postawy artysty naiwnego, Śpiewak nie może się całkowicie wyzbyć „ludzkiej” pamięci siebie. Tak czy inaczej należy już do innego świata niż świat przyrody.

Jest to niezwykle istotna kwestia w światopoglądzie poetyckim Śpiewaka. Otóż ten poeta „naiwny”, który tak bardzo — jak chyba nikt przed nim — jest przekonany o własnej znikomości wobec przyrody, musi w końcu uznać własną ludzką samoistność. Motyw ten świadczy o jakimś głębokim wewnętrznym rozdarciu. O doświadczanym przez tę poezję boleśnie antagonizmie pomiędzy samoistnym porządkiem przyrodniczym a stworzonym przez człowieka porządkiem cywilizacyjno-kulturowym. Odpowiada mu dramat poetyckiej świadomości, która mimo najszczerzych chęci nie może nigdy wyzbyć się pamięci siebie. Nie daje się sprowadzić do poziomu „samodźwicznych szelestów”, zwierzęco-roślinnej samowystarczalności.

Może najbardziej wymownym świadectwem tego dramatu jest Śpiewaka „filozofia słowa”. Słowa rozumianego nie jako instrument do wyrażania myśli ani jako znak. Słowo w poezji autora *Ugorów* nie jest tożsame ze zdolnością człowieka do wyrażania swoich myśli. Nie stanowi przymiotu człowieka odróżniającego go od przyrody. Nie jest nawet Słowem Ewangelii Janowej w jego ściśle religijnym znaczeniu; Słowem-Bogiem stwarzającym świat. Jeśli słowo odróżnia człowieka od naturalnego otoczenia, to w zupełnie innym sensie:

O słowa zaklęcia jedyne, by znaleźć Pole

Pokarmów

by umrzeć powtórnie, aby ponownie oddychać.

Z woli przybrać postać żyjącą lub z deszczem  
spadając  
Jednocząc się z ziemią, kamieniem stać się,  
owadem, zwierzęciem albo człowiekiem...  
O słowa pierwsze i ostateczne.

Wieloprzestrzenne.

Na początku było słowo. W nim był żywot.

*Słowo i lęki*

Słowo (słowa), o którym tutaj mówi  
Śpiewak, nie ma w sobie nic ze świętości,  
ani też z ratio. Nie jest ideą unoszącą się  
nad światem, ani „pośrednikiem” otwierają-  
cym nas na to, co nieskończone, boskie i  
wieczne. Słowo pozwala przede wszystkim  
odnaleźć się człowiekowi w świecie przyro-  
dy. Znaleźć w niej dla siebie pokarm a za-  
razem doświadczyć jej pierwotnej żyworod-  
nej pełni, z której dopiero wyłonią się for-  
my materialne, roślinne, zwierzęce. To sło-  
wo czysto przyrodniczego pochodzenia, sku-  
piające na sobie i objawiające sobą różne  
życiodajne prądy, naładowane i eksplodują-  
ce ogromną energią witalną, zmysłowością,  
żądzą:

Toczy się słowo bezmiazgłe, oślepie,  
niewydarzone.

W nim błyskawice zawzięte i jędrne uciechy.  
Gwizdy tryłami jazgoczą, załomy nadbrzeżne.  
Strachy nie donoszone, płody kryjące przed  
nowiem.

Z płazów i gadów zawzięte są zorze.  
Na grząskiej ziemi wzmagają się grzechy.

\*\*\* (Z dna wulkanów...)

Tylko słowami prawdziwymi, bulgoczącymi w nim  
cierwień  
zdolna żyły otworzyć i jak nożem pokrajać.  
I co z tego. gdzie tonąc, smagłe rany ropieją.

Nie na słoniu rozjeżdzać, tylko z sznurem się  
zenić.

\*\*\* (A on chłop przemysłny...)

Słowo pozostaje w organicznym związku z pierwotnymi, biologicznymi instynktami tkwiącymi w człowieku. Dzięki swej wrażliwości na słowo człowiek nie tyle różni się od świata, co właśnie zawiera z nim przy-  
mierze. Może przeżyć na powrót organiczną z nim jedność. W słowie zawarła się wiedza o prawdzie stworzenia — odsyła ono nie tylko w prehistorię ludzkiej kultury, lecz również w prehistorię świata. Tyle, że owa wiedza nigdy nie jest w słowie dopowiedziana do końca. Dana z pełną wyrazistością, całkowicie jasna. Zwracając się ku niej, pragnąc ją przeniknąć, natrafiamy na granicę własnej pamięci:

Nad brzegami niewiedzy siedzimy, przywołujemy  
was, my — przywołani.

Po kolana chodzimy w strumieniu,  
nieobecni drepczemy pierwsze swe słowo.  
Ono przyczołgało się do nas.

Wydobyte z ładu i grząskiej przepaści,  
niewygasłe, a już obłupione, nim do syta  
nażarte

powróci, usynowi się uroczyście, przekornie  
samotniejąc.

*Tren*

„Niewygasłe, a już obłupione” — oto właśnie dwoista natura ludzkiego słowa. Żyje w nim wprawdzie jeszcze pamięć mrocznego początku, ale jest to pamięć bardzo fragmentaryczna, szczątkowa. Wraz z rozwojem ludzkiej kultury i cywilizacji straciła bowiem wiele ze swej pierwotnej pełni i bogactwa. Zadaniem poety jest ją ponownie w



słowie rozbudzić. Ma on sprawić, aby słowa wytarte, które „wylupione mają oczy i uszy” (*Słowo i lęki*), odżyły w swych oryginalnych znaczeniach. Objawiły tkwiące w nich podskórne moce tajemne, zaklęcia i czary. Dopiero wówczas możliwe jest rzeczywiste porozumienie człowieka z przyrodą. Ponowne przeżycie momentu narodzin świata.

Motyw „powrotu do początku” powraca często w wierszach tego okresu. Najbardziej niezwykły poetycko kształt nadaje mu zakończenie poematu *Ugory*, chyba jednego z „najciemniejszych” utworów *Śpiewaka*

Dziwoptak skrzydła barwiście dźwignął  
unosząc  
bramy krwistoczerwone  
nim  
miecza ostrego dziób  
rozciął  
gada rozprysną grdykę  
złoci się ośmiornica  
jeleń zanurzony w powietrzu  
tarczą zieleni okryty  
liście unosząc  
przywołuje drzewo dzwonieniem  
rzeka pieni się bielą  
głazy płyną do piekła  
korona na sępach miedziana łuszczy się gnojem  
i trawą  
ziołami wieczorów świtania  
Dziwoptak spoza czasu  
dźwiga w pazurach zdumienie  
jakby przed wzrokiem przywidzeń  
z głębi dna źrenic oślepych  
tworzył wszystko na nowo  
w przedświatach nie narodzony.

*Ugory*

Wersy te uderzają niezwykłą siłą wizji. *Śpiewak* stara się w nich oddać poetycko

moment przejścia śmierci w życie. „Dziwoptak”, stylizowany wyraźnie na podobieństwo egipskiego Feniksa, to symbol nieustannego odradzania się życia w nowych kształtach za cenę brutalnego zadawania śmierci życiu ginącemu, pełznącemu resztką sił przy ziemi. Dalsze partie tekstu rozwijają ten obraz. Złocąca się ośmiornica oraz „jelenź zanurzony w powietrzu” to życie minione, zaprzeszłe, przemienione w zieleni. Uchodzi ono wraz z głazami w pianie śmierci (biel) do piekła. W nicość, w nieznaną początek. Podobnie jest z „koroną na sępach miedzianą”, która „łuszczy się gnojem i trawą”. Symbolizuje ona zarówno śmierć — butwienie i gnienie, jak i życie — wystrzelającą w górę zieleni. Obraz dziwoptaka, który powraca pod koniec tego fragmentu, należy już jednak do innego porządku. Wystrzelając skrzydłami w górę i uśmiercając zarazem, dziwoptak jest „spoza czasu”. Jest skryty głębiej, niż sięga ludzki umysł i wzrok. Jego źródło w „przedśłowiu” umożliwia dopiero wszelki dający się ująć w słowa sens. Dziwoptak jest samą potencjalnością świata. Jego wiecznymi narodzinami. Sam jednak nigdy nie przybiera konkretnych, materialnych kształtów. Nie podlega biologicznym prawom życia i śmierci.

Dziwoptak symbolizuje niewątpliwie granicę poznania poetyckiego. Oddaje „dziw” nieustannie odradzającego się na nowo życia. „Zasadę” rządzącą przyrodniczym cyklem przemian. Jak jednak tę „zasadę” należy ostatecznie rozumieć? Na czym polega jej transcendencja w stosunku do życia, które sobą nieustannie umożliwia? Czy jest to tylko transcendencja czysto przyrodniczej natury? Odpowiednik greckiej *physis*; *cudu* ciągłych narodzin i zmierzchu świata? Czy też należy przypisać jej „boski” charakter?

W dotychczasowej poezji Śpiewaka pojawiała się tylko ta pierwsza postać transcendencji. Podstawową figurę myślową tej poezji można było sprowadzić do jednego prostego równania: tak samo jak człowiek karmi się chlebem, aby żyć, tak samo ziemia, aby trwać, „karmi się” szczątkami życia. Stąd ziemia przedstawiana była często w postaci zachłannej, żarłocznej gardzieli-matki, w której przepastnych czeluściach znika wszelkie istnienie. Ziemia rodzi istnienie, a zarazem je pożera. Daje i umożliwia życie jedynie po to, aby je następnie pochłonąć i strawić. Postać dziwoptaka nie daje się już ująć w ramy takiego równania. Odsyła w zupełnie innym kierunku — właśnie transcendencji anielskiej, boskiej. Podobnie zresztą jak i inne symbole powracające w wierszach tego okresu: bliżej nieokreśleni bogowie wyłaniający się z chmur, płonące krzaki, schodzący z wysokości aniołowie. Chodzi tu prawdopodobnie o coś więcej niż tylko o poetycką stylizację, czysto retoryczne nawiązanie do różnych toposów z mitów pojawiających się w dawnych religiach, wierzeniach, kulturach:

A jeśli wyłoni się na nowo  
kuliste ciało pogryzione,  
kuliste ciało oparzone?  
Skąd anioł zejdzie niewidomy,  
pokłuty kołem wirującym  
przyszłych doświadczeń?  
Uczłowieczony świat gaworzy  
w roztroprnym łonie matki,  
zanim wyzbyty siebie  
sierociejąc  
padnie  
padliną nieforemną.  
O, jakie oczy przenikliwe  
tę marną grudkę

znów uskrzydła?  
Biel, białość, białko.  
Morze.  
Całopalenie wydrażone.

*Biel*

Anioł schodzący w ciało ludzkie, ożywiający je, należy do tego samego transcendentnego porządku, co dziwoptak z *Ugorów*. Włączając ciało ludzkie w przyrodniczy cykl przemian, anioł wplata je jednak zarazem w „koło wirujące przyszłych doświadczeń”. A więc: w obręb czasu historycznego. Anioł — jak powiada poeta — „uczłowiecza” świat, nadaje ziemskiej materii „duszę”. Kim jest jednak sam ów anioł? Czyim jest posłańcem? Gdzie kończy się wysokość, z której schodzi? Do kogo należą „oczy przenikliwe” uskrzydlające grudkę ziemi?

Aniołowie zbliżają się do nas.  
Żaden anioł nie podał mi ręki.  
Cień uparcie wspina się w górę,  
poświst niemy rozłupuje zwątpienie.  
W samoistnym krążeniu dokoła  
wybuchają miny przeznaczeń.

. . . . .

Zdarza się,  
nagle przechylił się człowiek,  
w pełni dnia zawężone źrenice  
kroczą same truchcikiem odmiennym.

Aniołowie bieleją przejrzystość,  
potrącają struny niedzwonne  
i odchodzą znienacka, aby pola lodowe dźwigały  
wrzący popiół istnienia.

\*\*\* (*Aniołowie zbliżają się...*)

Zbliżający się aniołowie i — cień ludzki  
wspinający się w górę. Niemy poświst ich  
skrzydeł i — samoistne krążenie przyrody.

Zjawy schodzące z jakiejś wysokości, potrącające bezgłośnie jakieś struny w powietrzu i — odchodzące zniecka. Dokąd? Czego znakiem są owe zjawy? Dlaczego odtrącają człowieka? Dlaczego pozostawiają go samotnego we wrzącym popiele istnienia? Otwiera się tu jakaś nowa przestrzeń dramatu. Nie nazwana do końca, nie dopowiedziana. Ginąca w mroku aluzji, symbolicznych sugestii, domysłów.

Przypisy:

<sup>1</sup> Jan Śpiewak, *Przyjaźnie i animozje*, Warszawa 1965, s. 131.

<sup>2</sup> ibidem s. 223.

<sup>3</sup> ibidem s. 223.

## Miłość bez miłości

(O poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego)

bete zu uns Herr

Paul Celan

### Odmienianie świata

O fauno moja: łagodne zwierzęta  
kontynentów opasyłych i wysp z majoliki.  
Już przybywacie, białe słonie smutku  
i niepisanych wierszy brzęczące słowiki.

*Madrygał*

Kiedy sięgam po wczesne, powstałe w pierwszych latach wojny, wiersze Baczyńskiego, odnoszę nieodparte wrażenie, że poeta uporczywie broni się w nich przed okupacyjną rzeczywistością. Przeciwstawia jej ciągle jakiś świat dziecięcych legend i baśni, w którym wszystko kończy się szczęśliwie. Nikt nie wie o cierpieniu i śmierci. Ten świat to jedyna broń i nadzieja na odczarowanie ponurej rzeczywistości dorosłych. Tworzonej przez nich historii, której krwawe odbicia straszą nocami w dzieciennym pokoju. Z pewnością jest w tej postawie coś z bezradności, a może nawet i naiwności. Ale też uproszczeniem byłoby rozpatrywanie jej w kategoriach „emigracji wewnętrznej”. Wszak poeta to jeszcze dziecko, które głęboko wierzy, (a w każdym razie chce wierzyć) w ponowne przeobrażenie świata w legendę, w idyllę, w mit. W sprowadzenie upiórów wojny do „niewinnego” porządku roślinno-zwierzęcego. Świat wczesnych wierszy Baczyńskiego określa więc płynący z naturalnej, duchowej potrzeby, zamiar przeciwstawienia się ponurej rzeczywistości historii. Zaludniają go har-

monijne, pogodne obrazy mitycznej natury. Pulsują one życiem, które mija bez wiedzy o sobie samym.

Taki świat „nieprawdziwy” i „nierealny” przypomina często szopkę dla dzieci, w której ludzie, rośliny, zwierzęta, podświetlone zostały od wewnątrz przejrzystym, silnym światłem. Są niczym wycięte z bibułki kolorowe zabawki. Nie ma on w sobie nic z materialności. Barwy są w nim nienaturalnie czyste, ostre, odnosi się wrażenie, jakby wszystko miało za chwilę ulecieć w powietrze.

Równie często w tym okresie w utworach Baczyńskiego spotykamy motyw powrotu do świata natury, do utraconego raju dzieciństwa. (por. takie wiersze jak *Idylla kryształowa*, *Elegia dziecięca*, *Elegia o lecie*, *Legenda*, *Elegia o genezie*, *Astronomia*). Własna młodość, tęsknota za nią, umożliwia przeniesienie się w mityczną młodość świata. Powrót do dzieciństwa, legendy i baśni oraz powrót do zielonego mitu natury są jednym i tym samym. Natura jest niewinna, pogodna, beztroska, przede wszystkim zaś nic nie wie o śmierci. Historia natomiast jest siedliskiem grzechu, grozy i trwogi. Rządzą nią ponure prawa ludzi dorosłych, prawa nienawiści i zbrodni. Poeta, który jest jeszcze duchowo dzieckiem, nie rozumie jej, ani nie chce w niej uczestniczyć. Raczej przed nią ucieka — ku własnym narodzinom, ku źródłu:

Ja: cień, który zgubił człowieka  
w dalekich miastach zdarzeń,  
podniesiony do potęgi nocy,  
chodzę w czwartym wymiarze.

[ . . . . . ]

Dziś: jak co rok —

zarasta chmury ludzi gęsty las,

anioł ze światem w dłoni odlata —

czas  
przejsć nad ziemię  
do porządku wszechświata.

*Piosenka*

„Czwarty wymiar”, w którym wędruje cień poety, to właśnie uniwersalny, nadbudowujący się nad historią, wymiar mityczny. Rzeczy oglądane tu z perspektywy „porządku wszechświata” pozwalają „przejsć nad ziemią”. Umożliwiają wyniesienie siebie ponad wszelkie zło, zbrodnię, która dzieje się wokół. W tym wymiarze nie liczy się już aktualna jednorazowość rzeczy i zdarzeń — ich przypadkowość i surowość, lecz właśnie ich sens symboliczny, ogólny. To, co indywidualnie ludzkie — jak śmierć — zostaje włączone w niezmienny rytm praw natury.

Z czasem jednak nad tymi dziecięco-baśniowymi kreacjami poety zawiśnie pewien cień. Jakaś skaza, która sprawi, że powroty do dzieciństwa, do mitu, staną się coraz bardziej problematyczne. Tak jakby opowieść, która zaczęła się w dzieciennym pokoju, nagle rozwinęła się w całkiem innym kierunku, zyskując niespodziewanie nowy sens:

W drzewach, w zielonych okien ramie  
przez widma miast — srebrzysty gotyk.  
Wirują ptaki płowozłote  
jak lutnie, co uciekły z rąk.  
W lasach zielonych — białe łanie  
uchodzą w coraz cichszy taniec.  
Tańczą panowie, tańczą panie  
„na moście w Awinion”.

*Sur le pont d'Avignon*

Taniec białych łani, taniec pań i panów  
na awinionśkim moście — to taniec śmierci.  
Obłądny taniec całego świata, odchodzącego  
w zapomnienie w samozatrąceńczym rytmie.



Ale w tym zaklętym tańcu, mimo całej jego dwuznaczności, nie ma nic z przerażenia i grozy. To nadal taniec figurek z szopki w jakimś nierzeczywistym, baśniowym świecie wyklejonym złotem i srebrem. Dlatego, jeżeli również i ten świat zmierza ku zagładzie, oznacza ona tylko odejście „w coraz cichszy taniec”, łagodne pogrążenie się w sen, w zieloność.

Bardzo podobny w swej wymowie obraz pojawia się w innym wierszu Baczyńskiego, w *Piosencezce* („I niedługo już — tacy małeńcy, na łupinie z orzecha stojąc, / popłyniemy porom na opak”). Śmierć jest w nim odpłynięciem w zapomnienie, w niewiedzę. Jest powrotem do zielonego początku. Stąd kolejne obrazy wiersza następują po sobie w odwrotnej kolejności czasowej („porom na opak”). Procesowi temu odpowiada stawanie się bohaterów na powrót dziećmi, dla których historia — „czerwień krwi”, „maki burz” i „łez grzmot” — odmienia się w niewinną baśń-naturę: w „policzki wiśni”, „zapioną dmuchawca głowę”, „małe żuki zielone”. Zadziwiający jest naturalny, spontaniczny charakter tej metamorfozy. Nie ma w nim nic z ucieczki, emigracji wewnętrznej. Dzieje się ona w samej poetyckiej wyobraźni, gdzie wszystko to, co „grzecznie” ludzkie, staje się niewinne jak rośliny i zwierzęta. W ten sposób poeta odnajduje prawdę o sobie samym w historii rodzaju. Prawdę zupełnie inną niż ta, którą przekazuje mu dzień dzisiejszy czy historia. Prawdę o ciągłych narodzinach wszelkiego życia. Nic więc dziwnego, że odpływający w zapomnienie bohaterowie wcale nie żałują opuszczonego przez siebie świata. Prawa nienawiści i śmierci ich już przecież nie dotyczą. Odnaleźli własne miejsce w „porządku wszechświata”.

Obrazy odpływania w sen, w zapomnienie, w męt powracają często w wierszach Baczyńskiego. Uwikłana w historię, „upadła” egzystencja poety szuka w nich dla siebie usprawiedliwienia i oparcia. Odmieniona w byt ludzko-roślinny czy ludzko-zwierzęcy, odnajduje swoją bardziej pierwotną, „przyrodniczą”, rację. Dlatego miast tępych żołdackich twarzy, pożogi i krwi, poetycki krajobraz tego okresu zaludniają zazwyczaj pogańskie bożki przyrody i ziemi. Pojawiają się wiersze stylizowane na wzór starych słowiańskich podań i wierzeń. Ich bohaterami są jacyś legendarni Olbrzymi, Tytani i Aniołowie, Światowidy, Miłuny i Lele. Pojawia się w nich również, choć na razie skryty gdzieś w tle, Bóg chrześcijański:

Nie stój u ciemnych świata wód,  
gdzie sny mozolnie kłębią się i dławiają,  
kiedy nad nimi czerwone korabie,  
smoki ogniste i obłoków łódź.

[ . . . . . ]

Poszukaj tam, w splełanych burzach traw,  
W naczyniach roślin napełnionych życiem,  
gdzie w kroplach deszczu czeka cię odbicie  
Boga żywego w łunach żywych barw.  
Liście po żyłce odczytaj do dna,  
aż w oczach twoich jak drzewa wytrysną,  
aż duchy światła w powietrzu zawisną.  
Naucz się życia, co przez życie trwa.  
Nazwij się w ogniu, w kołysaniu wód,  
w niedosiężalnych mocach powstawania.  
Wtedy nie starczy słów i ukochania —  
poczujesz owoc nieba na końcach ostrych kłów.

\*\*\* Nie stój u ciemnych...

Podobnie jak w *Pioseneczce* świat mitycznej przyrody — „splątanych burz traw” — został tutaj przeciwstawiony „smokom ogni-stym” i dymom historii. Ale już inny, jak-

że głębszy, jest sens tego przeciwstawienia. Przyroda niesie już nie tylko obietnicę zapomnienia, łagodnej śmierci, w którą tak jak w sen pogrąża się bohater. Niesie również wiedzę „o życiu, co przez życie trwa”. Dzięki niej poeta może rozpoznać w kroplach deszczu „odbicie Boga żywego”, który kieruje odnawiającym się nieustannie cyklem narodzin i śmierci. Pozwala ona dotrzeć do dna rzeczy i wyprowadzić stamtąd nowe, świetlne wizje.

Baczyński więc, niczym owi pierwsi nowożytni przyrodnicy, szuka Boga w różnych przejawach życia natury, w różnych jego formach i barwach. Nie chodzi tutaj jednak tylko o jakąś, analogiczną do naukowej, poetycką pasję poznawczą. Przyroda nie jest dla autora „Mazowsza” wyłącznie źródłem na wespół mistycznych fascynacji. Ma również znaczenie w porządku ludzkim, kulturowym. Baczyński dostrzega w niej pewne wartości pozytywne, przeciwstawia ją ciemnościom historii. Wiedza płynąca z przyrody stanowi oparcie w konfrontacji ze światem ludzkich czynów.

Takie rozumienie relacji przyroda — historia łączy niewątpliwie Baczyńskiego z poetami Drugiej Awangardy (Cz. Miłosz, J. Zagórski, W. Sebyła, A. Rymkiewicz). Jednakże — co warto podkreślić — nie sprowadza się ono tylko do ostrego przeciwstawiania sobie obu tych porządków. Poeta wszakże zanurzając się w przyrodę pragnie nazwać siebie na nowo „w ogniu”, „w kołysaniu wód”. Pragnie rozpoznać na nowo własne miejsce w historii. Chce do niej wrócić, tyle że bogatszy o nową wiedzę, nowe doświadczenie. Motyw ten zapowiada „dojrzałego” Baczyńskiego. Opozycję przyroda — historia zastępuje opozycja historia — Bóg. On zaś nie

jest już dzieckiem, które chciałoby powrócić do legendarnych początków świata, lecz staje się dorosłym; uczestniczy w historii.

## Skazany na czyn

Pamięteczki zasuszone — nieba róż  
Na pudełku tyrol i jabłoń.  
Takie proste było wszystko: chleb i nóż,  
a teraz gdzie opadło?

*Pamięteczki*

W poezji Baczyńskiego narasta więc z czasem nowy nurt, w którym motywy „odmieniania” świata, przekształcania go w dziecięcą legendę, baśń, ustępują na rzecz motywów okupacyjnych i wojennych. Obsesyjnie powracają mroczne widma ludzkiej zbrodni, przeczucia własnej śmierci, coraz też trudniej snuć opowieść o własnej młodości. Zwrot ku naturze: doświadczanie jej ciągłych narodzin („życia, co przez życie trwa”) i „niewinności” staje się coraz bardziej problematyczne. „Dziewczynka z porcelany” oraz inne dziecięce zabawki zostały potłuczone i rzucone w kąt. Dzieci przestały być dziećmi:

(...) coraz dalej bieżą w mit,  
roztapiają się z wolna i giną.  
Tylko białe ich włosy zostały,  
rozwieszane jak mgła nad doliną.  
Potem obraz doliny już w jednym wymiarze  
zamienia się w szybę, i zbłąkane psy  
coraz ciszej nawołują. Jak smutne twarze  
rozwierają się z wolna, jak dym,

*Z Legend. III*

Dzieci, które bieżą w mit — bieżą w niepamięć. W biel. W śmierć. Nie jest to już jednak bezwiedna śmierć rośliny — dziecka,

moment w cyklu przyrodniczych przemian, ale śmierć jednorazowa, ludzka. Unosi się nad nią dym krematoriów. Mit natury nie stanowi już ostoi przed rzeczywistością. Miejsce baśniowych, idyllicznych obrazków zastępują wizerunki szalejących wokół pożarów, nienawiść i zbrodnia. Zmieniają się sny. Nie są to już kolorowe sny-bajki, łagodne i pogodne, ale sny-widma, sny-koszmary, w których odbija się świat ludzkich czynów:

Jeno wyjmij mi z tych oczu  
szkło bolesne — obraz dni,  
które czaszki białe toczy  
przez płonące łąki krwi.  
Jeno odmień czas kaleki,  
zakryj groby płaszczem rzeki,  
zetrzyj z włosów pył bitewny,  
tych lat gniewnych  
czarny pył.

\*\*\* (*Niebo złote ci otworzę...*)

Obraz okupacyjnej rzeczywistości to obraz rozbity, nie do odmienienia. Jego kawałki, niczym odpryski szkła, ranią boleśnie oczy bohaterów. Motyw rozbitego szkła (lustra) ma tu pochodzenie baśniowe. W *Królowej śniegu*, baśni Christiana Andersena, możliwe było jeszcze zdjęcie złego czaru z bohaterów. W „dorosłym” świecie Baczyńskiego jest to niemożliwe. Nie ma ucieczki przed historią. Jeśli zatem trwa tu jeszcze jakaś baśń, to jakże różna od tej prawdziwej, dziecięcej. Baśń bez szczęśliwego zakończenia, baśń-upiór, baśń-śmierć.

Ale — rzecz zadziwiająca — coś bardzo podobnego dzieje się również z biblijną przypowieścią o stworzeniu świata:



ny samemu sobie: pomocy potrzebuje też Bóg zatrwożony jego postępowaniem.

Na tę zmianę stosunku Baczyńskiego do spraw wiary — i do siebie samego zarazem — wpłynęły niewątpliwie zewnętrzne okoliczności. Poeta — dziecko wiąże się z konspiracją. Tak samo jak inni, gotów jest walczyć i zabijać. Zmienia się w poetę-żołnierza. Nie może już naiwnie wierzyć, że — tak jak w baśni — wszystko się jeszcze kiedyś odmieni. Biorąc do ręki broń nie ma już żadnych złudzeń. Przekroczył bramy piekła:

Czyny kalekie zmienione w rzeczy  
rosną milczeniem pod niebem płaskim,  
które zgaszone jest trupim blaskiem  
pod nim stygnącej sprawy człowieczej.

• Czyny, spomiędzy których nikt jasny,  
bo nieświadomie za sobą wloką  
ruchy straszliwe martwej powłoki  
w strumieniu światła mijanej gwiazdy,  
z których najmniejszy ciągnie za sobą  
ziemię jak krzywdy dojrzałej owoc.

*Ciało*

Obraz to niemalże dantejski, szekspirowski. Czyn ludzki został w nim ukazany jako brutalna ingerencja w naturalny porządek rzeczy, sprzeniewierzenie się własnemu człowieczeństwu, spustoszenie siebie i świata. Taki czyn pociąga za sobą wyrzuty sumienia. Wprowadza w krąg nienawiści i zła.

Czyn więc odmienia świat w dokładnie odwrotny sposób niż legenda czy baśń. Jego milczenie „gasi” niebo a ziemia zaczyna na nas ciążyć niczym biblijny „krzywdy dojrzałej owoc”. W tak zmartwiałym, trupim świecie, stygnie „sprawa człowiecza”. Człowiek

nie może rozpoznać siebie. Nie czeka go żadna nadzieja, żadne odkupienie.

Nie bez kozery przytoczyłem ten fragment. Pojęcie czynu powracało niejednokrotnie w dyskusjach i wypowiedziach programowych ugrupowania skupionego wokół „Sztuki i Narodu”. Szczególne znaczenie nadał mu Andrzej Trzebiński, jeden z czołowych przedstawicieli tego ugrupowania. W głośnym manifestie *Pokolenie liryczne i dramatyczne* (1942) posunął się on do twierdzenia, że „wraz z wybuchem wojny, w 1939 roku, nastąpiła śmierć samej liryki (...). Nie od przypadkowej kuli zresztą, nie od przypadku w ogóle... Umarła dlatego, że skończyła się oto epoka słów w literaturze. Że musi się w niej zacząć epoka czynu”<sup>1</sup>.

Takie rozpoznanie sytuacji, w jakiej od września 1939 roku znalazła się literatura polska, prowadziło Trzebińskiego do wniosku, że wojna i okupacja jest nie tyle narodową tragedią, co właśnie szansą. Zmuszając bowiem młode pokolenie do „czynu”, do pracy w konspiracji, akcji zbrojnych, walki w partyzantce itp., kształci silne, odważne charaktery, na których w przyszłości oprze się „imperium Polskie”. Maria Janion omawiając poglądy Trzebińskiego w jednym ze swych szkiców<sup>2</sup> wskazała nie tylko na ich naiwnie romantyczny rodowód, ale i wyraźnie nietzscheańskie podłoże: „Wola zwycięża ból. Wola zwycięża miłość. Jest to oczywiście zimna wola mocy, wola czynu, prąd sił woli. Wszystkie uczucia „ludzkie” muszą wobec niej ustąpić, wszystkie musi pokonać”<sup>3</sup>. Trzebiński — pisze dalej autorka — imperializmowi niemieckiemu chciał przeciwstawić równie silny imperializm polski. Była to więc postawa przyjęta na zasadzie opozycji: sprowadzała się do prze-



ciwstawienia jednego nacjonalizmu drugiemu, jednej siły drugiej.

Nawet jeżeli zgodzimy się z taką interpretacją poglądów Trzebińskiego przez autorkę, trudno nam będzie ten sam schemat zastosować do postawy Baczyńskiego wobec „czynu”<sup>4</sup>. W niedawno cytowanym dziele czyn nie jest bynajmniej najwyższym spełnieniem i poświadczeniem „woli mocy”. Czyn to upadek, grzech i zło. Niczego nie usprawiedliwia ani nie uświęca, nie wyzwala ani nie odkupia. Popołniając czyn stajemy się więźniami samych siebie. Popadamy w konflikt z własnym sumieniem. I jest to konflikt beznadziejny, tragiczny, którego o własnych siłach nie jesteśmy w stanie rozwiązać. Czyn bowiem, niezależnie od tego jak „wysokie” racje za nim stoją, pozbawia nas tego, co w nas najbardziej ludzkie. Ograbia nas z samych siebie.

Zapewne jednak obie te postawy łączy pewna wspólna cecha. Zarówno Trzebiński jak i Baczyński „działają” w historii. Obaj zdecydowali się na walkę. Podlegają w równym stopniu jej koniecznościom i prawom. W tym sensie obaj są poetami „czynu”. Gotowi są zabijać i niszczyć. Tyle, że — należy od razu zaznaczyć — jest to podobieństwo bardzo zewnętrzne, jednostronne. To tak jakbyśmy stawiali znak równania między walczącymi tylko dlatego, że walczą. Krytykowali ich walkę tylko za to, że jest walką. Zapewne do pomyslenia jest takie ujęcie, z ducha pacyfistyczne, zgodnie z którym racje moralne stoją ponad historycznymi (por. tradycja arian polskich). Nie zmienia to jednak w niczym faktu, że z jednej strony: upajać się walką (czynem) i widzieć w niej najwyższą postać własnej (i narodowej) samorealizacji, z drugiej zaś: traktować walkę jako przekleństwo, własny upa-

dek, grzech — to dwie całkiem różne sprawy. Bohater wierszy Baczyńskiego nie jest z pewnością owym przyszłym Polakiem Trzebińskiego, który zahartowany w boju, tryskając zdrowiem i tężyzną fizyczną, rządzić będzie „od morza do morza”. Jeśli go już porównywać z jakąś typową postacią naszej kulturalnej i literackiej tradycji, przypomina prędzej złożonego duchową niemocą romantycznego Kordiana. Różnica polega tylko na tym, że jego sprzeczności i rozterki nie biorą się z niezdolności do czynu, lecz właśnie z jego popełnienia. Kordian-Baczyński nie cofa się przed historią, nie rejteruje w decydującym momencie. On w nią odważnie wkracza, zdając sobie równocześnie sprawę z tego, że składa w niej z siebie jakąś „ofiarę”.

Dramat, jaki rozgrywa się w poezji Baczyńskiego, to zatem jakby grany od końca, dramat romantyczny. W dramacie tym bohater już na samym początku zabija, następnie zaś cierpi z powodu uczynku w kolejnych odsłonach. Taki bohater nie ma czystych rąk, jego wyobraźnia też nie jest czysta. Ale zarazem nie szuka dla siebie żadnego usprawiedliwienia. Nie stoi za nim żadna narodowa czy indywidualna mitologia. Dramat poezji Baczyńskiego to dramat sprzeczności między racją historyczną a racją ludzką. Między historią a sumieniem. Tak, to prawda: przed historią nie ma ucieczki. Nadchodzi chwila, kiedy — choćby wbrew sobie — musimy zdecydować się na prowadzenie walki. Ale nie ma też ucieczki przed sobą samym. Angażując się po jednej ze stron, jesteśmy już bezwiednie uwikłani w konflikt różnych sprzecznych interesów, rywalizujących ze sobą prawd, ugrupowań, sił. Zapominamy o sobie samych i przeczymy sobie. Jeśli więc bohater wierszy Ba-

czyńskiego przypomina czymś jeszcze Kordiana romantycznego, to tylko swym ustawicznym wewnętrznym rozdarciem. Jest to już jednak inny Kordian. To Kordian, który wydorósł.

## Niepokój rzeczy

„Więc idź, chociażbyś wiedział, że zmierzasz do grobu”

*Rzeczy niepokój*

Powstaje pytanie: czy w takim razie nie istnieje żadna racja, która by usprawiedliwiała ludzki czyn w historii? Nawet jeśli jest to czyn narodu doprowadzonego do desperacji, któremu chodzi tylko o ocalenie własnej egzystencji, ochronę narodowej tradycji i kultury? Istnieją przecież pojęcia walki „sprawiedliwej” — obronnej, niepodległościowej, prowadzonej w imię praw przysługujących każdemu narodowi oraz walki „niesprawiedliwej” — napastniczej, zaborczej, która zmierza tylko do podporządkowania jednego narodu innemu. Zgoda — rzecz jednak w tym, że to rozróżnienie w odniesieniu do poezji Baczyńskiego okazuje się bardzo zewnętrzne, wręcz nieadekwatne. Dramat tej poezji nie rozgrywa się bowiem tylko w wymiarze historycznym, lecz również w wymiarze indywidualnej odpowiedzialności przed sobą samym. Decydujące znaczenie posiada w nim właśnie racja ludzka: pytania stawiane sobie, wywołane osobowym, niehistorycznym doświadczeniem prawdy. Co jednak w takim razie należy — dokładnie — przez ową rację ludzką rozumieć? Na czym polega swoistość osobowego doświadczenia prawdy, które nie pozwala poecie „zatracić się” w czynie, w historii?

Sięgnijmy po wiersz *Rzeczy niepokój* pochodzący z grudnia 1941 r. Jest to w pewnym sensie utwór „programowy”, w którym autor (bodaj po raz pierwszy tak wyraźnie) stara się wykroczyć poza baśniowo-mityczne przedstawienia okresu młodości, przeciwstawiając im specyficznie „ludzki” porządek wartości. Na początek obszerny fragment tego wiersza:

Nie wiem nic. Jest wokoło ten rzeczy niepokój,  
który rzeki przesyca i morza obłoków,  
który jest sam przez siebie, a ja ponad którym  
jestem jak smutne dziecko przenoszące góry.

[ . . . . . ]

Więc idź, chociażbyś wiedział, że zmierzasz  
do grobu,

bo nie w tobie jest trwoga, ale ty przez trwogę.

Bo to nie żądza wzrasta, ale zapatrzeniem,  
jak wierzby, które rosną w wodzie, rosną —  
cieniem.

Wtedy ziemia się skurczy, aż za wąska stopom  
będzie chmura — na przekór arkom i potopom.

Tylko ludzie znad trawy — jak krowy —  
spojrzenie

zwróca w niepokój rzeczy, w to, co zapatrzenie,  
i przez swoją osobność, w to, co gromem śniło,  
powiedzą nierozważnie i osobno: miłość.

*Rzeczy niepokój*

Świat doświadczany jako „rzeczy niepokój” nie jest już baśniowym, idyllicznym światem dzieciństwa. To świat, który stawia nas w obliczu własnej niewiedzy. Własnego przerażenia, trwogi, śmierci. Nie można mu się ufnie powierzyć, odejść wraz z nim w zapomnienie, w legendę, w mit. Niepokój rzeczy ma bowiem swoje źródło w nas samych. W naszej egzystencji, która nie daje się już harmonijnie włączyć w cykl wiecz-

nej przemiany. To egzystencja ludzka — samotna i jednorazowa, jest ogarnięta trwogą. Nie znaczy to jednak, że przymierze ze światem, zaufanie rzeczom, nie jest już możliwe. Zyskuje tylko nowy, głębszy sens:

I nie wiesz nic, i możesz ręce jeszcze  
drzew żywych  
(które się same ciosają pod ręką)  
coś jak nieuchwycenie w locie złotej grzywy,  
jak opadanie — smutne i jak ziemia — piękne.  
Jak ziemia, bo ta w trwodze najdalszej wywoła  
— i w grobach — jakąś smukłość anielską  
kościola.

*Rzeczy niepokój*

Wersy te — zrazu przeze mnie pominięte — poprzedzają bezpośrednio słowa o „zmierzaniu do grobu” („... więc idź...”). Dopiero w ich świetle wyjawia się w pełni sens tych słów. Baczyński ukazuje w nich siebie sprzymierzonego z płynnością i niepokojem rzeczy poprzez jak najbardziej bezpośrednie, namacalne doświadczenie ich żyworodności. Doświadczą wówczas ich nieustannych narodzin. Chodzi tu równocześnie o doświadczenie samego źródła poetyckiej kreacji. Wyzwolenie w rzeczach, tkwiących w nich od dawna, stwórczych sił, które sprawiają, że z bezwładnych i materialnych przekształcą się w świetliste zjawy. Nie będą spoczywać same w sobie, lecz uniosą się w powietrze niczym lotne, zwiewne wizje. Ale rzecz ciekawa: lot rzeczy doświadczany jest zarazem jako „opadanie”. Jest lotem w dół, ku ziemi — w własny grób, w śmierć. Podkreśla to wymownie pojawiający się w końcowej partii fragmentu obraz ziemi, która „w trwodze najdalszej wywoła (...) jakąś smukłość anielskąkościola”. Jest to bodaj najistotniejszy fragment wiersza. I naj-

bardziej zagadkowy zarazem. Jak bowiem pogodzić ze sobą te dwa sprzeczne kierunki: ku ziemi (grób) oraz w górę (kościół)? Jak własna śmierć, osiągnięta dzięki niej granica „trwogi najdalszej”, może przywołać sferę sacrum?

Niewiele pomoże — nasuwające się tu nieodparcie — porównanie z wyrastającą w końcu z bardzo podobnych doświadczeń trwogi i śmierci współczesną filozofią egzystencjalną (Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, Sartre). Są one w niej bowiem w najlepszym wypadku traktowane jako „graniczne” doświadczenia ludzkiej egzystencji. „Anielskość” natomiast jest albo wyraźnie negowana (Sartre), albo stanowi jakiś bliżej nieokreślony horyzont, „szyfr”, symbol, mit. U Baczyńskiego inaczej: przejście jest spontaniczne, bezpośrednie. Własna śmierć nie jest niczym innym jak właśnie przeniesieniem w „anielskość”. Śmierć nie jest ostatecznym końcem egzystencji (Sartre), nie jest tylko sytuacją graniczną (Jaspers), ani nawet tylko „możliwością niemożliwości” (Heidegger). Śmierć jednoczy nas z sacrum. Sama w sobie jest nadzieją i odkupieniem.

Potwierdzają to dalsze słowa o „zmierzaniu do grobu”. Dopatrywać się w nich należy nie tylko zgody na własne, skończone przeznaczenie, lecz również przekonania, że samemu jest się „przez t r w o g ę” (pod. wł. — P. D.). Trwoga jest nie tylko pewnym „subiektywnym” stanem duchowym, który rodzi się w nas wraz z wiedzą o własnym przeznaczeniu. W trwodze stajemy się sobą. Rodzi się nasza ludzka świadomość. Rozumiemy teraz: ziemia, która w „trwodze najdalszej” wywoła „smukłość anielską kościoła”, to odnaleziony we własnej śmierci, poprzez tę śmierć, kontakt z sacrum. To pewien paradoks, którego doświadczamy, osią-

gając granicę naszej świadomości. Paradoks połączonych przeciwieństw: „skończoności” i „anielskości”.

Być przez trwogę to zatem dla Baczyńskiego nie tylko to, co głosi Heidegger w „*Sein und Zeit*” — wytrwać w obliczu śmierci, rozpoznać w niej najgłębszą możliwość własnej egzystencji. Być przez trwogę to doświadczać w tej egzystencji „anielskości”. To doświadczać egzystencji jako nadziei. Trwoga nie pozostawia nas w osamotnieniu: nie stawia wyłącznie w obliczu samych siebie. Trwoga w cudowny, niezrozumiały sposób sprowadza na nas światłość tego, co boskie. Skończoność naszej egzystencji — skazanie na grób — nie wyklucza możliwości ocalenia w innym, sakralnym porządku. Zapewne też dlatego poeta, zapatrzony w swój własny cień, rośnie wraz z nim ponad ziemię i ponad chmury (por. cytowany tutaj fragment). Całym sobą jest już wychylony w „anielskość”, w światło.

W zwrotce ostatniej zmieniona zostaje perspektywa ujęcia. Miejsce podmiotu indywidualnego, *porte parole* autora, zajmuje podmiot zbiorowy: „ludzie”, którzy „spojrzenie zwrócą w niepokój rzeczy...” (pod. wł. — P. D.). Ów zwrot w stronę „rzeczy niepokoju” oznacza zmianę dotychczasowej postawy z „zapatrzonej”, ogarniętej trwogą i nadzieją, na refleksyjną. To refleksja nad samym sobą — własnym niepokojem, podjęta z perspektywy bardziej uniwersalnej, ogólnoludzkiej. Ale równocześnie chodzi tu o coś więcej, niż tylko o zmianę postaw. Spojrzenie ludzi kieruje się wszakże „z nad trawy” (pod. wł. — P. D.). Jego źródło bije gdzie indziej niż źródło „zapatrzania” i trwogi. Nie można go szukać w „rzeczy niepokoju”, w porządku własnych stanów egzystencjalnych, nastrojów. Trzeba go szukać

w miłości, w porządku specyficznie ludzkim. Zwróćmy uwagę: słowo miłość ludzie wypowiadają „nierozważnie” i „osobno”. Wypowiadają je przy tym „w to, co gromem śniło” — a więc kierują je właśnie przeciw niepokojowi i trwodze. W ten sposób ponad nie wyrastają, uwalniają się od ich „cienia”, odmieniają. Tym razem, inaczej niż w poprzednich wierszach, metamorfoza nie przybiera kształtu legendy, baśni czy mitu, ludzka podmiotowość i samoistność nie zatracają się w cyklu wiecznej przemiany. Odwrotnie: to właśnie owa samoistność i odrębność na tle przyrodniczego porządku zostaje utwierdzona.

Miłość, która stanowi o tej odrębności, posiada niewątpliwie rysy chrześcijańskie. To miłość do innych w myśl biblijnego „Kochaj bliźniego jak siebie samego”. Taka miłość nie płynie z natury, lecz z Boga. Jest jego darem. Ale równocześnie pojęcie miłości zyskuje w poezji Baczyńskiego specyficzne rzecz by można, uniwersalne znaczenie. Jego sens nie wiąże się tu ściśle ze skodyfikowanymi, opracowanymi przez teologów, prawdami wiary, lecz odsyła również do pewnej, tkwiącej głęboko w każdym — w buddyście, mahometanie, ateście — „wrażliwości” etycznej. Do pewnego stopnia nie jest więc istotne, czy pojęcie miłości jest tożsame z miłością chrześcijańską, czy też nie. Istotne jest konkretne znaczenie, jakie poeta nadaje mu w swoich wierszach. A to jest określone z jednej strony przez przeciwstawienie miłości porządkowi naturalnemu, z drugiej zaś przez jej przeciwstawienie światu historii, ludzkich czynów. Miłość w tym ujęciu oznacza ufne, bezinteresowne ukierunkowanie na innych i liczenie się z ich jednostkowym dobrem. Tego rodzaju



miłość jest heroiczną próbą wyniesienia się ponad własny egoizm, historyczne determinacje, zwierzęcość.

## Dwa dramaty

Ściągnij, Panie mój, ręce, co się niebu wznoszą  
I jeszcze lotu krzyczą, jeszcze mścić się proszą,  
bo kiedy po ciemności błędząc — trupom  
bluźnią,  
jakże mnie, com zrozumiał, zemstę mieć — na  
próżno?

*Psalm 1. O pragnieniu*

Poezja, w której miłości się poszukuje wbrew samemu sobie, wbrew przyrodzie i historii, jest z pewnością czymś więcej niż tylko artystycznym zapisem różnych stanów duchowych, nastrojów, przeżyć. Jest wielką spowiedzią wewnętrzną, żarliwą modlitwą, hymnem rozpaczny. Ale rodzi się podejrzenie. Wszak Baczyński to — mimo wszystko — „poeta czynu”. Niezależnie od tego, jak wygląda jego wewnętrzny, indywidualny stosunek do walki, przecież bierze w niej udział. Czy nie tkwi w tym pewna sprzeczność? Przecież miłość i walka — jeśli trzymać się litery Pisma Świętego — wykluczają się nawzajem. Bliźni, którego mamy kochać, wspomagać i chronić, gdy przychodzi czas wojny, staje się naszym wrogiem, którego mamy pokonać, przemóc, rozdeptać.

A może to rodzaj duchowego zakłamania? Pewien wyrafinowany faryzeizm tej poezji, w gruncie rzeczy niewiele różniący się od tego, jaki przemawiał z emblematów „Gott mit uns”, naszytych na mundurach niemieckich żołnierzy? Może Baczyński, przekonany, że tym razem Bóg jest po jego stronie, głosi coś w rodzaju „miłości w walce?”. Ale

jak — i czy w ogóle — może być zdolny do miłości ten, kto walczy? Jak może pogodzić w sobie te dwie, zdawałoby się całkowicie się wykluczające, prawdy? Jak inny może być dla niego z jednej strony — bliźnim, z drugiej zaś — wrogiem?

Zacznijmy od pewnej uwagi o charakterze ogólnym. Poezja Baczyńskiego przynosi bardzo „zaszyfrowany” obraz okupacyjnej rzeczywistości. Próżno by szukać w niej jakichś surowych realiów, rysujących się wyraźnie konkretnych sytuacji, zdarzeń, które — chociażby w przybliżeniu — mogłyby oddać grozę tamtych lat. Wszystko przerasta od razu „do wewnątrz” — w alegorię, w symbol, w mit. Dlatego również i wróg — niemiecki żołnierz maszerujący butnie po warszawskich ulicach — właściwie się w niej nie pojawia. Zamiast niego pojawia się zło, które pociągają za sobą różne jego uczynki. Zło, które wdziera się brutalnie w nasz świat, burząc jego dotychczasową harmonię. Sprawia, że pojawia się w nim dym, krew i śmierć. Ale nie tylko. Groza tego zła polega również (jeśli nie przede wszystkim) na tym, że z czasem ogarnia ono również nas samych. Sprawia, że zaczynamy żywić uczucia nienawiści i zemsty. Tak jak i wróg, gotowi jesteśmy niszczyć i zabijać. Wróg zatem nie tylko kieruje się ku nam z zewnątrz, ze świata, ale tkwi również w nas samych. Rozpętane przez niego zło jest zaraźliwe, wszechobejmujące. Wbrew nam samym pogrąża nas w sobie. Jest od nas silniejsze, rodzi się w nas spontanicznie i bezwiednie. Poddając mu się tracimy pamięć o nas samych. Wróg jest więc kimś więcej niż tylko tym, z kim walczymy. To jakby drugie, zapoznane oblicze nas samych.

Poezja Baczyńskiego nie jest poezją nie-

nawiści i zemsty. Wróg jest niewątpliwie okrutnym, tępym barbarzyńcą, który w każdej chwili może uśmiercić mnie i moich bliskich. Ale w końcu to nie przeciw niemu — bezmyślnie i automatycznie wykonującemu rozkazy dowódców — kieruję swoje wiersze. Tym wrogiem rzeczywistym jest zło, które tkwiło w nas od dawna, w najbardziej skrytych, zwierzęcych zakamarkach naszego człowieczeństwa, aby teraz objawić się w historii. Dlatego „zarażeni” wrogiem, „zarażeni” walką — jako ludzie — jesteśmy za czyny wroga współodpowiedzialni:

Bo na tym śniegu ludzie —  
— my z ciemnymi sercami.  
Ziemię przez nas zabita,  
rzeszą twych ptaków czystych  
módl się za nami.

### Wróble

Czy jednak w takim razie niczym się od wroga nie różnię? Czy jestem taki sam jak on, tyle że walczę po przeciwnej stronie? W pewnym sensie zapewne tak jest. Chrześcijańskiemu nakazowi miłości bliźniego zaprzeczają w równym stopniu wszyscy walczący, niezależnie od tego, jakie motywacje nimi kierują. Poeta nie jest więc w swoich oczach „lepszy” od wroga, nie posiada też u Boga żadnych „specjalnych” przywilejów.

Ale kiedy pochylamy się dzisiaj nad wierszami Baczyńskiego, które właściwie są głosem tylko jednej strony — ofiary, nie możemy równocześnie nie zwrócić milczącego pytania w przeciwnym kierunku, siłą rzeczy w nich nieobecnego — kata. Jaki jest jego stosunek do walki? Jak on ją rozumie? Czy jest rzeczywiście tylko jej drugą stroną, tyle że akurat zwycięską? Gdyby tak było,

rzeczywiście, nie mielibyśmy po co pytać. Postawa kata byłaby tylko odwróceniem postawy ofiary. W istocie niczym by się od siebie nie różniły. Ale tak nie jest. Kat bowiem nie prowadzi walki jedynie po to, aby zwyciężyć. Jego celem nie jest tylko pokonanie przeciwnika ani nawet jego biologiczna zagłada. Kat prowadzi walkę w imię wyższych historycznych racji. To właśnie on, a nie ofiara uzurpuje sobie prawo do szczególnych przywilejów wobec historii. To po jego stronie, a nie ofiary, jest, jeśli już nie Bóg, to z pewnością „duch dziejów”.

Wiąże się z tym odmienny sens, jaki obaj przypisują własnej walce. Dla kata walka to przede wszystkim spełnianie Wielkiej Misji w dziejach. Walka służy ideologii, z którą się on utożsamia, jest wręcz sposobem, w jaki się ideologia manifestuje i urzeczywistnia. Dla Baczyńskiego natomiast walka jest przede wszystkim gwałtem zadany własnemu człowieczeństwu. Jest to decyzja podjęta wbrew sobie, wbrew prawdom, które się wyznaje i w które się wierzy. Walka jest czynem przeciw miłości. Jeśli tedy w poezji autora „Mazowsza” pojawiają się hasła „miłości w walce”, ich wymowa jest wewnętrznie sprzeczna, rozdarta. Bohater tej poezji — chociaż i on zabija — nie odwraca się od miłości, nie szuka dla własnych uczynków wyższych dziejowych usprawiedliwień. Ani też nie posługuje się nią dla umocnienia własnej „ideowej postawy”. On jej w sobie — wbrew temu, co czyni — uporczywie poszukuje, pragnie, pożąda. Jest, mimo wszystko, wychylony ku niej, żyje nią, jest przez nią porwany i ogarnięty.

Tych miłości, które z nami  
na strumieniach białych płyną,

co jak chmury nad głowami  
czasem każą zapominać,  
tych miłości jak zwierzęta,  
co wracają w las od ludzi,  
wężąc z twarzą wyciągniętą,  
zanim śmierć ich nie ostudzi,  
tych miłości, które niosą  
sok z korzeni w słońce liściem,  
co jak puch dziewczęcych włosów  
lekką rosą ku niebiosom,  
nie wydepczą nienawiści.

Tych miłości, o, za wiele,  
choćż ziemia jeszcze twarda,  
nad nią zawsze śpiewu szelest,  
bo cóż ziemskość? — śmiech, pogarda,  
bo cóż zbrodnia? — Tylko mocniej  
za bijące morze sumień  
kochać każe, za ślad głupi  
jak ten olbrzym, co się upił,  
co gdy wstanie, to zrozumie.  
W nas, co jak pomników głowy,  
z tych miłości mocno rośnie |  
przez te czasy, nad te czasy,  
ponad nami — czas miłości.

\*\*\* (*Tych miłości...*)

Istnieją wiersze, których przytaczanie we fragmentach — obojętnie przy tym jak dalece udałoby się je wtopić w tok własnych rozważań — wygląda jak ich dotkliwe kaleczenie, profanowanie niemalże. Wiersze pisane jednym pociągnięciem pióra, w których każde słowo jest spojone z pozostałymi jednym żarem, jednym rytmem. Należy do nich \*\*\* (*Tych miłości...*). To wiersz-miłość, wiersz-tchnienie wystrzelający na papierze jakąś cudowną naturalnością i prostotą. Zauważmy: miłości się tutaj nie oczekuje, ani też nie zdobywa w najwyższym poświęceniu i trudzie. Miłość rodzi się spon-

tanicznie w rzeczach, w chmurach nad głowami, w liściach drzew, w dziewczęcych włosach. Taka miłość, miłość-żywiół, która emanuje z rzeczy, jest silniejsza niż wszelkie ludzkie idee, utopie i prawdy. Jest silniejsza niż nienawiść, która rośnie w walce. Śmiech innych, pogarda a nawet zbrodnia nie są w stanie jej zagrozić. Jeśli o niej pamiętamy, każe tylko „mocniej kochać”. Uporczywie trzymać się jej, pożądać. Z takiej miłości zachowywanej wbrew czasowi w jakim przyszło żyć poecie, rośnie, przez ten czas właśnie, „czas miłości”. Rośnie przez nienawiść i zbrodnię, śmiech i pogardę. Przez katów i ofiary, zwycięzców i pokonanych, żywych i martwych. Czas niepojęty, absurdalny, któremu wszyscy żyjący nieustannie swoimi uczynkami zaprzeczają. W takim czasie — jakże różnym od tego, w jakim żyjemy — nie ma żadnych drugich — doskonałych i pięknych, dla których należałoby poświęcić innych — brzydkich i ułomnych. Nie ma sprzymierzeńców i wrogów, prawowiernych i heretyków, oświeconych i ciemnych, świętych i posłańców Szatana. Jest tylko miłość, którą ciągle rozpoznajemy wokół nas. Miłość wbrew temu, co jest, niezrozumiała, porywająca nas swoim nadmiarem. Nie jest ona żadnym rywalem walczących w nim ze sobą prawd. Co najwyżej — jakimś „głupim śladem”, wołaniem, które niekiedy w sobie odnajdujemy.

Kordian-Baczyński, który słyszy w sobie to wołanie stale, nieprzerwanie, nie może pogodzić się z historią. Doświadcza ją jako dramat, którego bohaterowie „jak pomników głazy” odwrócili się od siebie. On sam jednak, choć również głaz, nie ucieka ze sceny własnej świadomości. Nie utwierdza własnego odwrócenia niezachwianą pewno-

ścią siebie, snami o potędze, o czynie. Kordian nie spełnia Wielkiej Misji. Nie urzeczywistnia żadnej Prawdy w dziejach.

Kordian zabija, ale — pragnie kochać. Kordian jest przerażony sobą, ale — zwrócony ku miłości. Kordian jest zarażony złem, ale — spogląda z nadzieją ku Bogu. Kordian jest zapewne w oczach ideologa głupim, sentymentalnym polaczkiem. Burzliwym i porywczym, lecz niezdolnym do Czynu. I ciągle się waha. Można mu z łatwością wytrącić z ręki broń.

W wierszu *Dwie miłości* Baczyński mówi o miłości do ukochanej oraz miłości do ziemi i do ludzi, która pozwala mu przetrwać czas wojny. Obie te miłości nie są jednak niczym Eros i Agape przeciwstawne, choć wspomagają się nawzajem. Miłość do ukochanej jest pragnieniem jej kruchego, ciepłego ciała. Jest radością z samego jej istnienia, jej fizycznej bliskości. Dlatego ciało partnerki jest „ruczajem”. Służy poecie za lustro, w którym pragnie on pogodzić swoją twarz „prawdziwą” — wykrzywioną bólem twarz kogoś, kto musi zabijać, z twarzą „odbitą” — przepojoną miłością do świata. Pogodzone w ciele ukochanej mają się one stać „jednym ruchem” miłości:

(...) co poukrywa  
ziemię jak pożar i niebo jak jaśmin,  
na które jedno serce jest małe i ciasne.

#### *Dwie miłości*

„Druga” miłość — do ziemi i ludzi, ma naturę bardziej uniwersalną, ale nie jest już tak prosta i pogodna:

I pokochałeś jeszcze ziemię grozy  
z ognistym śladem wielkich kroków bożych,  
ziemię, gdzie bracia popieleją z tobą,

[. . . . .]  
Więc pokochałeś jej rzek bicz srebrzysty  
i białe pióra mazowieckiej Wisły,  
i góry ciężkie jak chmury na ziemi,  
i ludzi skutych — i tak żyjesz niemi.

I kiedy z szablą rozpaloną stoisz  
u huraganów ostatniego boju,  
i kiedy broń jak życie w dłoni wążysz,  
a nie masz łzy na sercu i na twarzy,  
gdy rzucasz ciało jak puchy świetliste,  
wiotkie jak śpiew, a z nim odbicie czyste,  
by mieć twarz jedną nie odbitą w ciszy,  
napiętnowaną śmierci czarnym krzyżem,  
myślisz, że z Boga musi być ta miłość,  
dla której młodość w grobie się prześniło.

*Dwie miłości*

„Ziemia grozy”, na której „bracia popieleją”, to świat ludzkiej historii. Świat-piekło skutym mrozem nienawiści i śmierci. Jeśli więc poeta mimo wszystko kocha taką ziemię i takich ludzi, to na pewno inną miłością niż kobietę. To, co kochane, nie wspomaga kochającego, nie obdarza go zaufaniem. Jest to miłość bez wzajemności. Skuta lodem nienawiści i śmierci. Ale — rzecz zadziwiająca — miłości nie ma również w sobie sam bohater, zatracony w boju żołnierz „bez łez na sercu i na twarzy”, który chciałby w ten sposób zapomnieć o własnym przeznaczeniu. Skąd więc miłość? — pyta sam zdumiony, skoro wszystko wokół i w nim samym zdaje się jej przeczyć? Miłość bez powodu, niezrozumiała, wielka i porywająca? Miłość, która wypełnia go bez reszty? Taka miłość wbrew temu, co jest — konkluduje poeta — może pochodzić tylko „z Boga”. Miłość, która rodzi się w nim w niezgodzie z samym sobą. W niezgodzie na innych, z którymi i przeciw którym wal-



czy. W niezgodzie na świat w jakim przyszło żyć i umierać. Miłość, która jest i której nie ma.

Czegoż ty jeszcze? W mrozie  
świat jest jak z trocin sypki.  
Oczu stężały orzech.  
To śnieg, to nie serce tak skrzypi.

Każdy — kolumną jesteś,  
na grobie pieśni własnych  
zamarzły. Czegoż ty jeszcze?  
To śmierć — to nie włosy blasku.

To soli kulki z nieba?  
Czy łyzy w krzemień twarzy tak wrosły?  
Czy ziemia tak bólem dojrzewa,  
jakeśmy w czasie dorośli?

#### *Pokolenie*

Sypki świat spowity mrozem, rozpadający się za lada spojrzeniem i skrzypiący, to świat rozbitego „ja” poety. To świat, w którym każdy kontakt z rzeczą jest już zarazem bolesnym doświadczeniem siebie. Świat, który skamieniał przedwcześnie w wyzieraającej zewsząd śmierci. Dlatego też, aby nie oszaleć, należy ciągle uspokajać siebie przywracając pierwotne związki między rzeczami. Należy mechanicznie i bezwiednie powtarzać najprostsze słowa i wierzyć w nie, mimo iż w noc pogardy, nienawiści i śmierci zatarł się ich oczywisty sens.

Basia. Matka. Ziemia. Naród. Bóg. Miłość.

Przypisy:

<sup>1</sup> Andrzej Trzebiński, *Kwiaty z drzew zakazanych*, PAX, Warszawa 1972, s. 29—30.

<sup>2</sup> Maria Janion *Wojna i forma* (w:) „*Literatura wo-*

bec wojny i okupacji, IBL PAN, Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej. t. XLIII, Studia pod redakcją M. Głowińskiego i J. Stawińskiego, Wrocław 1976, s. 187—268.

<sup>3</sup> ibidem, s. 213.

<sup>4</sup> Wskazywał na to Jan Błoński w rzadkiej piękności szkicu *Pamięci Anioła* (w:) *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej. Literatura wobec wojny i okupacji*, op. cit.



## Czy tylko „poezja lingwistyczna”?

W imię znaczenia

Tymoteusz Karpowicz

Określenie „poezja lingwistyczna” pochodzi z artykułu Janusza Sławińskiego *Próba porządkowania doświadczeń*<sup>1</sup>. Autor nazwał w ten sposób jeden z najciekawszych nurtów polskiej poezji powojennej, którego czołowi przedstawiciele: Miron Białoszewski, Tymoteusz Karpowicz oraz Zbigniew Bińkowski, w bardzo szczególny sposób potraktowali język własnej poezji, parodiując go i ośmieszając na wszelkie możliwe sposoby. *Próba porządkowania doświadczeń* zapoczątkowała w naszej teorii literatury i krytyce bardzo określony, czerpiący przede wszystkim ze współczesnych strukturalistycznych teorii języka, styl pisania o wierszach poetów-lingwistów. Autorzy (E. Balcerzan, M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, St. Barańczak i inni), posługując się zazwyczaj wypracowaną w obrębie tych teorii pojęciowością i narzędziami opisu, analizowali i omawiali te wiersze, koncentrując się przede wszystkim na ich szacie językowo-stylistycznej. Próbowali więc usystematyzować i opisać pojawiające się w nich odstępstwa od językowej normy, pokazać różne przeobrażenia, jakim uległa w nich tradycyjna metaforyka i topika poetycka. Podkreślali przy tym, że nie chodzi tutaj bynajmniej o rodzaj językowej hochsztaplerki, różne igraszki słowne. Ze specyficznym stosunkiem poetów-lingwistów wobec języka wiążą się określone założenia kreacyjne i światopoglądowe. Podejmowano też próby poszerzenia zaproponowanego przez

Sławińskiego zestawu nazwisk (np. o poezję W. Wirpszy i E. Balcerzana<sup>2</sup>), zmodyfikowania i rozwinięcia sensu jego niektórych ustaleń i twierdzeń.

Mozemy więc już dzisiaj mówić o całej tradycji pisania o „poezji lingwistycznej” w ten właśnie sposób. Jest to niewątpliwie jedna z najbardziej ważkich tradycji w naszej krytyce powojennej, jej też poeci-lingwiści zawdzięczają bodajże najwięcej. Ale czy — nie umniejszając w niczym zasług tej szkoły — założenia interpretacyjne, na których się ona opiera, pozwalają uchwycić najbardziej istotne rysy zjawiska? Czy nie absolutyzuje się tutaj zbyt strony językowo-stylistycznej wierszy „lingwistycznych” pomijając równocześnie niemal zupełnie (wzgl. przyznając mu bardzo drugorzędne znaczenie) wymiar ich świata przedstawionego? Czy strona ta nie staje się poniekąd celem interpretacji sama w sobie, zaś wszystko inne traktuje się jako naturalną, oczywistą konsekwencję posłużenia się takimi, a nie innymi „operacjami językowymi”? Czy tym samym termin „poezja lingwistyczna” jest w odniesieniu do wierszy wymienionych autorów w pełni adekwatny i uzasadniony? Oto pytania, które chciałbym postawić w tym szkicu.

## 1

Sięgnijmy po wspomniany już — dla owej szkoły krytycznej bez wątpienia prekursor-ski — szkic Sławińskiego. Zdaniem autora poeci-lingwiści w specyficzny sposób pojmują relację „ja” — język:

„Dla wymienionych wyżej poetów język nie jest bowiem narzędziem, za pomocą którego pragnęliby opracowywać jakąś inną istniejącą poza nimi rzeczywistość. Jest właśnie rzeczywistością, zasadniczym stanem skupienia świata, który poezja bada,

podejrzewa, demaskuje czy uwzniośla (...). Język bowiem nie tylko reprezentuje interesy „ja” wobec świata, co odwrotnie — reprezentuje ów świat. Jest porządkiem zewnętrznym i obiektywnym (pod. wł. — P.D.), w którym trzeba się jakoś urządzić.”<sup>3</sup>

Podkreślony został tutaj fakt szczególnie istotny. Język nie jest dla poetów-lingwistów narzędziem, które należałoby dopiero „dopasować” do własnych myśli (czy do świata zewnętrznego). Język jest już sam w sobie pewnym „porządkiem”, który podmiot zastaje jako dany — stąd jego celem jest odnaleźć się w nim, urządzić. Rzecz jednak charakterystyczna, że mówiąc o języku jako „porządku” Sławiński używa określeń „zewnętrzny” i „obiektywny”. Oznacza to, że jakkolwiek język nie jest — w myśl naiwnych XIX-wiecznych teorii — narzędziem danym nam do rozporządzenia, to jednak nadal traktuje go w duchu tychże teorii jako pewną odrębną w stosunku do podmiotu rzeczywistość, która rządzi się własnymi, przysługującymi tylko jej prawami. Język to przede wszystkim „obiektywny” system praw i reguł gramatycznych kierujący się własną, całkowicie autonomiczną w stosunku do innych dziedzin rzeczywistości, logiką. Właśnie ten fakt — zdaniem Sławińskiego — stara się wykorzystać i zmanifestować „poezja lingwistyczna”.

Usiłuje ona „przy użyciu najbardziej nawet drastycznych sposobów — podkreślać fakt zewnętrzności i obcości języka w stosunku do ja mówiącego. Co więcej: chce sprawować kontrolę nad konwencjami mowy, chce być mówieniem nieustannie interpretującym same możliwości mówienia”.<sup>4</sup>

Specyfika stosunku poetów-lingwistów do języka polega więc — według tego autora — na tym, że obiektem swych wypowiedzi

czynią oni w pewnym sensie sam język. To znaczy: język jako system zewnętrznych, całkowicie samoistnych w stosunku do podmiotu praw i reguł. Poeci-lingwiści starają się wydobyć i zmanifestować obiektywność języka. Chcą w swojej poezji pokazać, że rządzą nim pewne specyficzne, przysługujące tylko jemu, zasady konstrukcji świata i to właśnie one powinny być głównym „tematem” aktu kreacji.

Jeżeli zatem poeci-lingwiści rozbijają i naruszają potoczne normy językowe, to ich celem nie jest uprawianie różnych „igraszek słownych”, ale poetyckie zgłębienie granic „obiektywności” mowy. Starają się oni zmanifestować, że sam język narzuca mówiącemu pewne rygory i schematy ujęcia, które określają jego sposób widzenia świata. Postępując w ten sposób poeci-lingwiści obnażają arbitralność i uproszczony charakter tych rygorów. Są oni w pewnym sensie o wiele bardziej „krytyczni” wobec języka niż poeci-tradycjonałiści. Są bowiem świadomi tego, że z obowiązującymi w danym czasie konwencjami językowymi, jego frazeologią, gramatyką i składnią, wiąże się określony sposób myślenia o rzeczywistości. Dlatego dokonując w swojej poezji krytyki tych konwencji — demaskując je, parodiując, ośmieszając, poddają oni zarazem krytyce stojący za nimi światopogląd. (Ten ważny punkt w strategii poetów-lingwistów podkreśla szczególnie Stanisław Barańczak w *Nieufnych i zadufanych*).

Nie chciałbym tu kwestionować zasadności i prawa do takiego spojrzenia na „poezję lingwistyczną”. Trudno mi jest jednak oprzeć się pytaniu, czy nie prowadzi ono do pewnego ograniczenia interpretacyjnego: wyłącznego skupienia się na, dość formalistycznie zresztą pojętym, języku tych

wierszy. Widać to bodaj najwyraźniej w esejach i pracach Stanisława Barańczaka. Może właśnie dlatego, że skądinąd zdaje on sobie doskonale sprawę i wyraźnie podkreśla „światopoglądową” rangę językowych poczynañ poetów-lingwistów. Z jednej strony więc wygłasza on sądy, z którymi trudno się nie zgodzić, ba — wychodzą one wręcz naprzeciw głównej intencji myślowej autora tego szkicu:

„z pewnością fałszywym mniemaniem byłoby sprowadzanie podstaw poezji lingwistycznej do sentencji Wittgensteina: Granice mego języka są granicami mego świata; przeciwnie, dla poetów-lingwistów język jest raczej oknem na świat, oknem, które wprawdzie deformuje obraz zewnętrznej rzeczywistości, ale którego zniekształcającą funkcję właśnie dlatego, w imię uczciwości poznawczej, należy brać pod uwagę”<sup>5</sup>.

Czy dalej:

„Bo przecież poezja ta, jak chyba żadna inna, przeniknięta jest w najdrobniejszych swoich częściach i najniższych warstwach pewnymi, konsekwentnie nią rządzącymi przekonaniem o naturze nie tylko języka, ale i ludzkiej rzeczywistości. I przy uwzględnieniu wszelkich różnic, jakie zachodzą pomiędzy indywidualnymi realizacjami poezji „lingwistycznej”, da się z nich przecież ten wspólny światopogląd wydobyć”<sup>6</sup>

Z drugiej strony jednak sam sposób w jaki autor *Nieufnych i zadufanych* analizuje poezję Białoszewskiego, Karpowicza, Wirp-szy, Balcerzana polega w zasadzie wyłącznie na dokładnym opisie jej strony stylistyczno-językowej, niewiele natomiast znajdziemy uwag na temat zawartego w niej „zniekształconego” obrazu rzeczywistości. Padają jedynie dość oderwane twierdzenia o światopoglądowej otwartości tych wierszy, określającej świadomość ich autorów „nieufności” wobec języka. Twierdzenia zapewne do



pewnego stopnia słuszne i uzasadnione, ale zarazem ogólne i nierozwinięte. Może właśnie dlatego, że autor — zgodnie z założeniami szkoły — formułuje je na podstawie analizy samego języka poetyckiego: jego budowy i struktury, cech najbardziej podstawowych, charakterystycznych, nie zaś na podstawie przedstawionego w nim świata. Stąd słowo światopogląd oznacza dla niego przede wszystkim: światopogląd implikowany przez sposób językowej konstrukcji wiersza, a nie: światopogląd faktycznie w nim wypowiedziany.

Ale wróćmy do szkicu Sławińskiego, który dał początek tego typu ujęciom. Jego ukrytym założeniem jest przekonanie, że poeta-lingwista „sprawujący kontrolę nad konwencjami mowy” podporządkowuje ją sobie w o wiele większym stopniu niż poeta-tradycjonalista, który traktuje ją jako narzędzie. Mowa, w której pragnie się jakoś urządzić, np. poprzez rozbijanie utartych związków frazeologicznych, deformowanie fonetyki itp. jest dla niego w końcu również jakimś obiektem do rozporządzenia, tyle że w innym sensie. Nie interesuje go tylko „dobór” wyrazów i ich „kombinacja”, ale również (i to przede wszystkim) same możliwości mówienia jako takie. To na nie kieruje się głównie jego uwaga. Pragnie je na swój sposób uprzedmiotowić, podporządkować sobie, zawładnąć nimi. Jest to pragnienie z ducha totalitarne. Prowadzi nie tyle do zerwania z tradycyjnym rozumieniem mowy (języka) jako narzędzia, co do, na swój sposób, radykalizowania go. Obiektem poetyckiej penetracji staje się mowa jako całość, próbuje się uzyskać dystans wobec całego językowego porządku. Zdać sobie w pełni sprawę z jego zewnętrżności i obiektywności.

Nie sposób nie zauważyć, że w takim ujęciu poeci-lingwiści stają się bardzo podobni do lingwistów-badaczy, którym przyświecają podobne władcze zamiary w stosunku do języka. Najpierw więc obiektywizują oni język, czynią z niego obcy wobec siebie porządek. Następnie zaś penetrują zawarte w nim możliwości znaczeniowe, naruszają obowiązujące powszechnie normy itp. W odróżnieniu od naiwnej postawy tych autorów, którzy traktują język jako narzędzie, są oni jakby bardziej „świadomi” jego natury. Widzą i doświadczają tkwiących w nim możliwości, różnego rodzaju słownych „gier”. Żywią się językową groteską, parodią, absurdem. Różnica między poetami-lingwistami a badaczami-lingwistami sprowadza się wówczas do odmiennego typu „interpretacji” języka. Ci pierwsi dokonują interpretacji w sposób artystyczny, odpowiednio wykorzystując w tym celu tworzywo językowe. Drudzy zaś — w sposób „teoretyczny”, poprzez refleksję nad obiektywną, zewnętrzną w stosunku do podmiotu mówiącego, naturą języka. Obie te postawy idealnie się wówczas uzupełniają: twórczość poetycka, której obiektem jest język, stanowi wyborną „pożywkę”, dla różnych formułowanych na jej podstawie teoretycznych hipotez i konstrukcji.

## 2

Poeci-lingwiści, których wiersze są — według Sławińskiego — „mówieniem interpretującym same możliwości mówienia”, nie snują refleksji nad językiem w tradycyjnym rozumieniu tego słowa. Doświadczając go jako „porządek zewnętrzny i obiektywny” nie pozostają poza nim (np. jako myślące podmioty), ale od razu się z nim utożsamiają. Język jest dla nich pewnym porząd-

kiem zastanym, nad którym refleksja odbywać się może tylko „wewnątrz” niego, poprzez odpowiednie poetyckie potraktowanie jego frazeologii, fonetyki, składni itp. Przedmiotem ich uwagi jest sama „językowość” języka, czyste możliwości werbalizacji jako takie, mniej wypowiedzenie czegoś. Chodzi tu głównie o poetycką „interpretację” pewnych tkwiących w języku możliwości i krytyka zapisanej w nim schematycznej i tendencyjnej wizji świata.

Zwróćmy uwagę, że jest to w gruncie rzeczy „negatywny” i ograniczony program. Poeta obnażający schematyzmy mowy, spełnia niewątpliwie zawsze pożyteczną funkcję. Lektura jego wierszy dostarcza nam pewnych bardzo specyficznych poznań, których próżno by się spodziewać po lekturze wierszy poety-tradycjonalisty. Skoro jednak ogranicza się on tylko do tak rozumianej „krytyki” języka, z czasem może ona się przerodzić w monotonne, jałowe i mechaniczne naruszanie różnych norm językowych — dla samego naruszania. Grozi jej czysty formalizm, właśnie „igraszki słowne”, które kontynuowane w nieskończoność stają się nieznośną manierą, automatycznym powielaniem pewnego typu „operacji językowych”.

Wydaje mi się, że formułowane w tym właśnie duchu zarzuty bardziej tradycyjnie zorientowanych krytyków i odbiorców (niezależnie od konserwatyzmu myślowego, a niekiedy wręcz ignorancji tych ostatnich) wiążą się m.in. z podobnie strukturalistycznymi odczytaniem „poezji lingwistycznej”. A w każdym razie odczytania te — z pewnością wbrew najszczerzszym intencjom ich autorów — uprawniają w pewnym stopniu do wyciągnięcia tego rodzaju wniosków. Można więc powiedzieć, że cała wspomniana szkoła krytyczna, jakkolwiek wykazała

stosunkowo najwięcej zrozumienia dla lingwistycznej poezji, oddała jej zarazem, żeby tak rzec, „niedźwiedzią przysługę”. Odczytując ją na własny obraz i podobieństwo, sprowokowała bezwiednie sądy i reakcje jak najbardziej nieuprawnione i mylące. Podkreślmy jeszcze raz: mocną stroną tych interpretacji i odczytań jest wyczulenie na specyficzną postać językową wierszy poetów-lingwistów, pokazanie jej wyrafinowanego artystycznie charakteru. Słabą zaś: zredukowanie pola krytycznego opisu do gramatyczno-stylistycznej postaci tych wierszy. Interpretacja wiersza, która opiera się na tego typu założeniach, sprowadza się chwilami do informacji gramatyka. Nie neguję potrzeby i przydatności takiej informacji, niemniej jednak stanowić ona powinna co najwyżej etap wstępny, nie zaś główny cel refleksji krytycznej.

Jak tedy należy czytać „poezję lingwistyczną”? Sądzę, że wyjść należy przede wszystkim od podkreślenia organicznego związku między budową językową tych wierszy a obrazem świata, jaki się w nich wyłania. Lektura taka nie odrzuca bynajmniej, ani nie ignoruje różnych dobrodziejstw strukturalistycznej metody interpretacji. Przyznaje jej tylko zupełnie inną funkcję. Nie jest to już funkcja podstawowa ani decydująca, ale co najwyżej „przygotowawcza”, wtopiona we właściwe zadanie interpretacyjne: opisać świat przedstawiony „poezji lingwistycznej” w całej jego obrazowej niezwykłości, polimorficzności, różnych jego odkształceniach i deformacjach. Wydobycie określające jego niecodzienną postać „ukryte” założenia światopoglądowe, kulturowe, religijne, etyczne itp. Celem takiej interpretacji jest ostatecznie sens zawarty w wierszach poetów-lingwistów, spo-

sób w jaki jest on tutaj reprezentowany w poetyckim słowie, w jego symbolice, metaforyce, wieloznaczeniach. Każę to równocześnie zupełnie inaczej spojrzeć na, niewątpliwie bardzo specyficzny, stosunek poetów-lingwistów wobec języka. Deformowanie tego języka, jego parodia i ośmieszanie, oznacza dla nich bowiem nie tylko burzenie dotychczasowego, schematycznego sposobu myślenia o świecie, ale również zbudowanie nowego obrazu świata na gruzach starego. Pod tym względem poeci-lingwiści, mimo iż posiadają zupełnie inną świadomość językową, nie różnią się zbyt od swych przedwojennych poprzedników (J. Przyboś, T. Peiper, S. Młodożeniec, T. Czyżewski). Podobnie, jak i dla tamtych, tak czy inaczej pojęta krytyka języka nie jest dla nich celem samym w sobie, ale wraz z nią słowo poetyckie spełnia swoje najgłębsze przesłanie: wypowiada jakiś sens.

### 3

Dokonom teraz przykładowo interpretacji dwóch wierszy „lingwistycznych”. Są to: Tymoteusza Karpowicza *Rozkład jazdy* oraz Mirona Białoszewskiego *Mironczarnia*.

Oto wiersz Karpowicza:

Rozłożono jazdę na konie i ludzi  
potem na konie i siodła  
potem na ludzi i hełmy  
potem na pęciny chrapy i piszczele  
rozłożono wszystko bardzo szczegółowo  
to był dobrze pomyślany rozkład  
bardzo długo rozkładano ręce

teraz jazda taka stąd zabiera.  
spory kawał czasu i łąki  
wszystko od tej jazdy się zabrało  
rozłożystą nieruchomością

*Rozkład jazdy*

Językowa konstrukcja tego wiersza jest stosunkowo przejrzysta: stanowi o niej wyrafinowana poetycko gra wieloznacznością słów „rozkład” oraz „jazda”. Czy jednak, aby zrozumieć w pełni jego sens, wystarczy tylko zanalizować gramatyczne reguły tej gry? Czy nie należy sięgnąć daleko głębiej: zastanowić się nad zawartością myślową wiersza?

Przyjrzyjmy się bliżej jego pierwszej części. Otwierające ją słowa „Rozłożono jazdę na...” od razu przydają tytułowi pewnej dwuznaczności. Jego dotychczasowy sens „abstrakcyjny”, zgodny z potocznym rozumieniem zwrotu „rozkład jazdy”, zyskuje nieoczekiwanie swą obrazową dosłowność. Słowo „rozkład” przestaje znaczyć tylko: planowe układanie czegoś, ale znaczy również: rozkład ciała. Przed naszymi oczyma jawi się obraz bitewnego pola, usłanego trupami ludzkimi i końskimi.

Tę dwuznaczność, zaktualizowaną w słowie „rozkład”, rozwijają następne wersy:

rozłożono wszystko bardzo szczegółowo  
to był dobrze pomyślany rozkład  
bardzo długo rozkładano ręce.

Dzięki zderzeniu w nim ze sobą dwóch wspomnianych planów znaczeniowych uzyskany zostaje wyraźnie ironiczny (jeśli nie sarkastyczny) wydźwięk. Wysokie, abstrakcyjne znaczenie słów „rozłożono” i „rozkład” kłóci się tu wyraźnie z ich znaczeniem niskim, dosłownym. To ostatnie demaskuje je wówczas, ośmiesza. Każę z jednej strony myśleć o pochylonych nad mapą sztabową generałach ufających bezgranicznie własnym „dobrze pomyślanym rozkładom”, z drugiej, o bezsensownej śmierci tysięcy ludzi, któ-

rzy przypłacili owe plany „rozkładem” własnych ciał. No i znakomita puenta: „bardzo długo rozkładano ręce”. Nie, my jesteśmy niewinni, nasze projekty były przecież doskonałe, opracowane do najdrobniejszego szczegółu. Winni są raczej ci, którzy do nich nie dorosli — nie stanęli na wysokości wyznaczonego im przez nas zadania.

Druga część wiersza przynosi obraz pola bitewnego ujrzanego po latach. Również i tu nakładają się na siebie dwa plany znaczeniowe. Fraza (...) „teraz jazda taka stąd (...)” odnosi się zarówno do dowódców odjeżdżających z pola bitewnego w bezpieczne miejsce, jak też do odjeżdżających z tego świata w „rozłożystą nieruchomość” drzew, ciał żołnierzy i koni. Podobnie jak w pierwszej części, efekt tego nałożenia jest wyraźnie ironiczny. Wszak ci, co byli obiektem zaplanowanego „rozkładu” tych pierwszych, przypłacili go własną śmiercią. Tamci natomiast żyją nadal i czują się usprawiedliwieni. Pole historii pustoszeje. Poległe ofiary, których soki krążą teraz w gałęziach drzew — nie mają już nic do powiedzenia. Żywi winowajcy — postarali się o odpowiednią ideologię, tłumaczącą ich w oczach własnych i potomności.

„Rozkład jazdy” można odczytać — jak sugeruje to np. E. Balcerzan<sup>7</sup> — jako wyraźną aluzję do tragedii września 1939 r. Ale to tylko jedna z wielu możliwych interpretacji. Wszystkie sformułowania i zwroty użyte w wierszu są bowiem w dużym stopniu niedookreślone. Trudno je — jak sądzę — wiązać z jakąś jedną, konkretną sytuacją historyczną. Prędzej przywodzą na myśl pewne „odwieczne”, brutalne, cyniczne w swej wymowie prawo rządzące ludzką historią. Jak często bowiem różni narodowi przywódcy, religijni prorocy, ge-

nerałowicie żyjący wizjami wielkich podbojów, twórcy społecznych utopii i fantastycznych zamiarów gospodarczych — porywający masy lub siłą zmuszający je do bezwzględnego posłuszeństwa, nie ponoszą żadnej odpowiedzialności za swe nierealne, kończące się często katastrofą, iluzje i plany? Brzemie tragicznych konsekwencji spada wówczas na ich bezwolnych, zwiedzionych wielkimi nadziejami i obietnicami bez pokrycia, wykonawców? To oni głównie muszą za nie płacić, tak iż w końcu — jak ma to miejsce z „rozłożonymi” żołnierzami w wierszu — przypada im rola milczących oskarżycieli, zapomnianych ofiar, o których nie będą nawet wspominać przyszłe podręczniki historii.

W wybranym wierszu Mirona Białoszewskiego „*Mironczarnia*” „gry językowe” rozwijają się już według innych reguł:

męczy się człowiek Miron męczy  
znów jest zeń słów niepotraf  
niepewny cozrobień  
Yeń

#### *Mironczarnia*

*Mironczarnia*, jak się na pierwszy rzut oka wydaje, to jakiś dziwaczny, pokraczny neologizm nie pozbawiony pewnego humorystycznego wydzwiku. W zestawieniu z sytuacją przedstawioną w wierszu — Miron-poeta zmagający się ze słowem — słowo to zyskuje jednak bardzo określony, autoironiczny sens. „*Mironczarnia*” zaczyna się nam kojarzyć z męczarnią autora, jego męką tworzenia. Jest to męka o bardzo indywidualnym, jednostkowym charakterze, tak, iż aby oddać jej niepowtarzalną postać, trzeba było uciec się do stworzenia całkiem nowego słowa. Nazwać ją właśnie „*mironczarnią*”.



Na czym jednak polega specyficzny sens tej męki? Cóż różni ją od „męki” innych poetów?

Według Białoszewskiego tworzenie poetyckie to przede wszystkim ciągle zmaganie się ze słowem. Jest to z pewnością bardzo „antyromantyczny” program poezji. Wiersz bowiem — zdaniem poety — nie rodzi się w stanie cudownego, boskiego uniesienia („natchnienia”), kiedy słowa same cisną się na papier, tak iż nie sposób za nimi nadążyć. Przeciwnie. Wiersz rodzi się raczej wówczas, kiedy jego twórca doświadcza permanentnego, pogłębiającego się coraz bardziej, kryzysu słowa. Dlatego podmiot liryczny (w tym wypadku porte-parole autora) nazywa tutaj siebie równie śmiesznie co dziwacznie „słów niepotrafem”, „niepewnym co zrobieniem” czy wreszcie „yeniem” (czyli: leniem). Te trzy dość potworkowate neologizmy oddają wymownie potęgowanie się jego męki twórczej. Ma się wrażenie jakby sam język, nieporadny i zniekształcony kształt leksykalny i fonetyczny wiersza, wspomagał sobą i poświęcał tę mękę. Podobną wymowę posiada również zapis graficzny „*Mironczarni*”, jego coraz krótsze, coraz bardziej przy tym bełkotliwe, wersy.

To spojrzenie Białoszewskiego na „proces twórczy” cechuje niewątpliwie pewna dwuznaczność. Kresem męki twórczej, ciągłej walki ze słowem, jest wszakże stan błędnego lenistwa, niechęć do wszelkiego mówienia. „Męczarnia” zaczyna trochę przypominać „pomarańczarnię”. Kończy się idyllą upragnionego odpoczynku i nieróbstwa. Wbrew pozorom; wyrafinowany i przewrotny to program. Prędzej wszakże można byłoby oczekiwać jakiegoś duchowego załamania, psychicznej depresji. A tu: obraz

poety-yenia, który odkładając właśnie na bok kartkę z „wymęczonym” przez siebie wierszem beztrudnie oddaje się lenistwu. Nie dość tego. Głosi nawet swoisty jego kult, traktując je jako naturalną konsekwencję opisywanego przez siebie procesu twórczego.

Wymownym świadectwem tego kultu jest właśnie celowo nieporadna, niezgrabna i pokraczna, językowo-stylistyczna forma wiersza. Czytając „Mironczarnię” odnosimy wrażenie jakby nie tylko wypowiedziany w niej sens, ale również sam język wspomagał sobą „męczarnię” poety. I to w sposób szczególnie namacalny i dosłowny. Zapewne: to nie język-narzędzie, środek do wyrażania myśli, ale język-Miron, którego obecność rozpoznajemy w każdej czcionce, w każdym wersie wiersza.

#### 4

Omówione tu wiersze Karpowicza i Białoszewskiego, mimo ogromnej różnicy w sposobie, w jaki obydwaj autorzy deformują w nich poszczególne słowa, określenia i zwroty, łączy bardzo podobne, dosłowne potraktowanie języka. Język stanowi nie tylko „narzędzie” służące wyrażaniu myśli, ale jest ich żywym, namacalnym świadectwem. Na swój sposób je sobą ucieleśnia. Jeśli więc Janusz Sławiński, a za nim inni krytycy-lingwiści, stwierdza, że w poezji tych autorów język jest sam dla siebie celem, tkwi w tym twierdzeniu niewątpliwie sporo prawdy. Rzecz jednak w tym — i to stanowi właściwy przedmiot sporu — jak owo nakierowanie języka na siebie należy rozumieć. Czy, jak chce tego autor *Próby porządkowania doświadczeń* na sposób lingwistyczny: jako „mówienie interpretujące same możliwości mówienia”, czy też — co

próbowałem niedawno pokazać — „merytorycznie”: jako mówienie, w którym cała językowa materia wiersza poświadcza sobą sens w nim wypowiedziany? W myśl tego drugiego odczytania język pełni w stosunku do sensu „dodatkową” funkcję znaczącą. Manifestuje i uwydatnia swą „językowością” określony światopogląd.

Wydaje mi się, że w różnych strukturalistycznych interpretacjach „poezji lingwistycznej” jest wyraźnie pomijany ten, rozumiany bardzo szeroko, „światopoglądowy” aspekt nakierowania języka na siebie. Krytycy koncentrują się przede wszystkim na różnych poczynaniach językowych poetów-lingwistów, w najlepszym wypadku utożsamiając dokonywaną przez nich „krytykę” języka z krytyką zapisaną w jego frazeologii, składni, morfologii, schematycznego obrazu świata (St. Barańczak). Tymczasem — jak sądzę — zabiegi te posiadają również swoją stronę „wizualną”. Ich celem jest kreacja obrazu poetyckiego opartego na całkiem nowych regułach językowych. Różnica między „poezją lingwistyczną” a dotychczasową tradycją poetycką polega wówczas przede wszystkim na innym stosunku do, żeby tak rzec, „językowości” języka z krytyką zapisaną w jego frazeologii norm gramatycznych, fonetyki, semantyki, składni. „Poezja lingwistyczna” pragnie na swój sposób dowieść, że język oraz sens w nim zawarty, to jedno i to samo. Sens nie staje się tylko w języku i poprzez język, ale — dosłownie — jest nim samym.

Uwagi te odnoszą się zresztą w równym stopniu do wyraźnie korzystającej z doświadczeń językowych Karpowicza i Białoszewskiego poezji Nowej Fali (mam tu przede wszystkim na myśli wiersze St. Barańczaka, R. Krynickiego, A. Zagajewskie-

go). Bo chociaż pojęcie krytyki języka zyskało w tej poezji całkiem nowy sens (język jest tu nie tyle parodiowany i ośmieszany, co „podejrzewany”), to przecież również i za tą poetycką strategią łatwo dopatrzyć się określonej wizji świata. Poeci Nowej Fali są „nieufni” wobec języka z racji pewnych konkretnych społecznych i politycznych powodów. Obnażając różne jego schematyzmy i uproszczenia bronią określonych norm i wartości kulturowych.

## 5

Zaproponowane tu odczytanie poezji Białoszewskiego i Karpowicza nadaje zupełnie inny „światopoglądowy” sens stosunkowi tych autorów do języka, niż czyni to nasza strukturalistyczna szkoła krytyczna. W myśl tego odczytania ma on wiele cech wspólnych z niektórymi awangardowymi tendencjami w poezji „nielingwistycznej”: polega przede wszystkim na ciągłym udosławianiu języka (głównie: poprzez umiejętne zestawianie językowego kontekstu znaczeń poszczególnych wyrazów, określeń, zwrotów). W ten sposób znaczeniom potocznym, zaakceptowanym przez językowy zwyczaj (z reguły przy tym dość abstrakcyjnym), przeciwstawione zostają znaczenia bardziej pierwotne, konkretne. Z jedną wszakże zasadniczą różnicą: w wierszach Karpowicza i Białoszewskiego ta, chciałoby się rzec, stara jak sama poezja technika językowa, zyskała wymiar uniwersalny, zaczęła obejmować język poetycki jako całość. Dlatego kiedy czytamy te wiersze, trudno jest nam w nich często znaleźć jakiś „punkt zaczepienia”: jakiś klucz, kryterium, zasadę, w oparciu o którą można by je było usensownić. Nadać jakiś spójny, jednolity charakter przedstawionemu w nich światu. Wszystko zdaje się w nich naruszać nasze ocze-

kiwania, prowadzi do czystego językowego absurdu, groteski. Nie ma słowa, zwrotu, zdania, które by nas nie zadziwiło i nie śmieszyło zarazem swymi naddanymi mu przez kontekst znaczeniami. Jeśli więc w wierszach tych wyłania się jakiś świat, jest to świat „odwrócony” w języku, który należy najpierw w jego odwróceniu rozpoznać. Zanurzyć się weń, poddać się organizującym go od wewnątrz regułom i prawom, dostrzec w nich pewną własną, specyficzną „logikę” i sens.

Ta szczególna rola, jaką u Karpowicza i Białoszewskiego pełnią różne sposoby udosławiania języka, skłania do nazywania ich poetami słownymi. Tropią oni w swej poezji różne dosłowne znaczenia słowa, umiejętnie przy tym wykorzystując różnicę między nimi a utrwalonymi w potocznej świadomości językowej znaczeniami „przenośnymi”. Język ich wierszy doświadcza ciągle swej granicy oscylując między dosłownym a niewyrażalnym. Jest ze swej istoty wieloznaczny.

Udosławianiu języka w poezji wspomnianych autorów towarzyszy aktualizacja jego wymiaru symboliczno-wizualnego. Zjawisko to znajduje swój wymowny wyraz w polimorficzności świata przedstawionego tej poezji. Miast jednorodnego obrazu jakiejś rzeczywistości mamy tu najczęściej do czynienia z różnymi obrazowymi strzępkami, aluzjami i skojarzeniami wyobraźniowymi, które odsyłają uwagę czytającego w kilku kierunkach naraz. Nakładają się na siebie, przeplatają, wiążą, tworzą często kilka równoległych szeregów asocjacyjnych. Wszystko to sprawia, że wiersze Karpowicza i Białoszewskiego należy często odczytywać uwzględniając kilka możliwych do zrekonstruowania punktów odniesienia, któ-

re w dodatku często w obrębie tekstu zmieniają swój układ. Zmusza to do ciągłej zmiany perspektyw w trakcie lektury, ciągłego „obtańcowywania” tych wierszy z różnych stron, naświetlania na przeróżne sposoby. Przypominają one płynne, nieustannie zmieniające się konfiguracje obrazów-znaczeń, otwarte na różne możliwości swej konkretyzacji.

## 6

Koncepcja poezji, która ciągle udosławia (czytaj: metaforyzuje) swój język, w sposób bodaj najbardziej radykalny została u nas sformułowana przez Juliana Przybosia. Autor *Zapisków bez daty* wypowiadając swą głośną „definicję” poezji: „Poezja to jedność wizji skondensowanych w maksimum aluzji znaczeniowych i minimum słów”<sup>8</sup> miał właśnie na myśli możliwie maksymalne zgęszczanie substancji znaczeniowej wiersza osiągnięte m.in. poprzez deformację i rozbitcie różnych potocznych wyrażen i zwrotów. Nie znaczy to jednak, że tym samym — co już dawno zauważyła krytyka (J. Sławiński, E. Balcerzan, St. Barańczak, W. P. Szymański) — Białoszewski i Karpowicz są wiernymi kontynuatorami programu poetyckiego Przybosia.

Autor *Zapisków bez daty* dosłowność języka poetyckiego pojmował niezwykle serio. Poprzez ciągle metaforyzowanie (czytaj: udosławianie) języka poezja miała dostarczać nowej wiedzy o świecie, nie ustępującej wiedzy naukowej czy filozoficznej:

„Poezja jest dosłowna. Chociaż jej język bywa przeciwieństwem dosłowności, przekazuje ona treści poznawcze rzeczywiste, a nie ułudy, iluzje, a nie jakieś „bógwico”; daje więc prawdy — dosłowne. Prawdy te w prawdziwej poezji są prawdami — odkryciami, tak jak w twórczości nauko-

wej, tyczą się jednak nie ogólnych praw fizycznych, ale jednostkowych, zmiennych prawd życia wewnętrznego (...). Poezja jest więc zarazem nieustającą wzorcownią nowych sposobów bycia i ich przekąźnikiem upowszechniającym. Odkrywa i ogłasza nowe prawdy psychologiczne, estetyczne, moralne... a nade wszystko takie, jakich do żadnych, ale jednostkowych, zmiennych prawd życia Sądzę nawet, że jedynie te, których nie da się wtłoczyć do istniejących systemów wartości, są istotnie poetyckie; one to bywają początkiem filozofowania.”<sup>9</sup>

Z wypowiedzi tej przebija ogromne zaufanie do języka poetyckiego — do jego mocy odkrywczych. Zdaniem Przybosia język poetycki ciągle udosławiając sobą prawdy, które głosi, nie przenosi nas w żaden świat literackiej fikcji, ale daje poznanie rzeczywiste, istotne. Poeta, podobnie jak naukowiec czy filozof, jest nieustannym odkrywcą świata. Kreuje jego całkiem nowy obraz, którego nie sposób opisać za pomocą tradycyjnych kategorii pojęciowych i rozróżnień. Nic więc dziwnego, że podobnie maksymalistycznemu rozumieniu zadania twórczego towarzyszy w liryce Przybosia idea stworzenia całkiem nowego języka poetyckiego. Wypracowania nowego *Narzędzia ze światła*, którym będzie można doścignąć samo stawanie się rzeczy, ich procesualność i przemienność.

Tymczasem w liryce Karpowicza i Białoszewskiego ten radosno-optimistyczny program poetycki ulega załamaniu. Nie dzielą już oni „naiwnej” wiary w nieograniczone możliwości języka. Obca jest im też idea stworzenia nowego języka, takiego, którym do tej pory nikt jeszcze nie mówił. Nie dość tego. Idea ta, ich zdaniem, nie daje się pogodzić z samą naturą języka. Język to w gruncie rzeczy system trudno reformowalny, określają go różne, niezmiennie reguły gramatyczno-logiczne i prawa, które

są warunkiem sensowności każdej wypowiedzi. Jeśli próbujemy je naruszać i „zmieniać”, zaczynamy mówić od rzeczy, bez sensu.

Nie znaczy to naturalnie, że owe prawa nie stwarzają żadnej możliwości innowacji, odstępstwa. Ale są to możliwości dość skromne. Dotyczą nie tyle „podstaw” języka, co obowiązujących w dawnym czasie konwencjonalnych norm werbalizacji. A więc określonej, uznanej społecznie postaci jego frazeologii (częściowo składni), niektórych reguł jego budowy morfologicznej, fonetyki itp.

Tej nowej świadomości językowej towarzyszy inne rozumienie poznawczej funkcji, jaką w poezji pełnią różne „operacje” udosławiania (metaforyzowania) dotychczasowych, utartych znaczeń słownych. Język nie jest dziedziną absolutnej wolności kreatywnej (ani nawet nie stwarza takiej możliwości) — to z ducha romantyczne marzenie poetów należy odstawić do lamusa. Mówiąc cokolwiek jestem już tak czy inaczej zdeterminowany przez pewne niezmiennie, logiczno-gramatyczne reguły i prawa. Jedyna „wolność”, jaką daje mi język, bierze się stąd, że między tymi prawami a społecznym językowym zwyczajem istnieje zawsze pewna szczelina, odstęp. Sens, który mam na myśli, niekoniecznie muszę wypowiedzieć trzymając się konwencji języka zastanego. Równie dobrze mogę użyć całkiem innych słów i zwrotów. Jest to jednak wolność dość ograniczona. Nie dotyczy ona języka wziętego jako całość, ale jego pewnego, chciałoby się rzec — całkiem drugorzędnego — wymiaru. Z drugiej strony wolny być mogę tylko w języku. To zaś znaczy: język, którym mówię, muszę już uprzednio w jego „językowości” zaakcepto-



wać. Muszę uznać w nim wszystko to, co jest warunkiem koniecznym sensowności moich wypowiedzi.

W liryce Karpowicza i Białoszewskiego klęskę ponosi zatem pewna stara poetycka iluzja. Iluzja poezji jako „nowomowy”, czyli takiego sposobu mówienia o świecie, który z zastaną konwencją języka nie ma nic wspólnego. Dlatego miast brać swoje „udosławiania” na serio — widzieć w nim absolutne rewelacje poznawcze — świadomi własnych ograniczeń, traktują je oni z wyraźnie ironicznym dystansem. Starają się na wszelkie sposoby zamanifestować granicę własnych językowych poczynań. Kiedy bowiem biorę język dosłownie — łapię go za słowa — okazuje się, że miast oczekiwanego nowego poznania, prześwietlenia go do samych podstaw, ciągle mi się on wymyka. Objawia mi swe nowe, ukryte znaczenia, które niespodziewanie kierują moją myśl w zupełnie innym kierunku. Zaskakują mnie i mylą, tak iż ciągle zmuszony jestem do ponawiania pierwszego kroku. Każde udosławione słowo, sformułowanie czy zwrot nie daje mi więc żadnego oparcia, żadnej pewności. Otwiera raczej przede mną nieskończoną przestrzeń mowy, w której każdy „znak” może równie dobrze znaczyć to samo lub coś całkiem innego. I właśnie tę sytuację językowej niepewności i powikłania należy wydobyć na jaw. Należy pokazać, że mówiąc nieustannie metaforami (dosłownie), poruszamy się po okręgu, pewnej skończonej granicy, którą zakreśla sobą sam język. Nie można całkowicie zmienić podstawowych norm językowych, ani nawet jego frazeologii, fonetyki, składni. Można je co najwyżej sparodiować, zdeformować, ośmieszyć. Wykazać, że niezależnie od tego, czy mówimy tak lub inaczej, są one, już

z racji swej „językowej” istoty, schematyczne i ograniczone. Zawsze przynoszą wycinkowe i fragmentaryczne widzenie świata. Każą nam zwracać uwagę na te właśnie, a nie inne jego aspekty. Kierują się własną „logiką”, która ma niewiele wspólnego z „logiką” samych rzeczy.

Być może zabrzmiałoby to paradoksalnie, ale stosunek Białoszewskiego i Karpowicza do języka jest w gruncie rzeczy bardzo minimalistyczny. Ich celem nie jest jego stworzenie od początku ani też odkrycie poetyckiego odpowiednika języka pierwotnego. Dążą oni wyłącznie do umiejętnego odnalezienia się w języku zastanym. Podobnie jak w każdej parodii pierwiastek ironii, deformacji czy drwiny poprzedza tu pierwiastek afirmacji: uznanie w bycie tego, co parodiowane. Ośmieszać język możemy tylko dlatego, że jesteśmy nań skazani. Nasza sytuacja w języku jest zapewne nie do pozazdroszczenia. Być może nawet jest ona bardziej tragiczna niż nasza sytuacja w świecie, którą ostatecznie określają bardzo jednoznaczne i proste w swej wymowie prawa. To o nich właśnie mówi Karpowicz z niekłamaną tęsknotą:

nie mogę źle cię widzieć to wszystko nieprawda  
wszystko jest prostsze smak wody cień krzesła  
schody i życie i śmierć

przybliź mi się słowo do rzeczy jak usta do ust  
ten kot zawęził się w konarach drzewa  
by ptaka złapać a nie metaforę

*Kot*

Tyle że — jak widać — owe prawa są w swej dosłowności nieludzkie i zwierzęce. Język natomiast jest dosłowny w całkiem innym sensie. Nawet gdy go parodiujemy,

obnażając tkwiące w nim uproszczenia i schematyzmy, nie daje się zgłębić bez reszty, zniewolić, zamknąć. Pozostaje ciągle otwarty i wieloznaczny. Objawia nowe sensory. Język kryje w sobie pewną nadzieję, której podjęcie jest zadaniem poety. Dlatego dalsza droga poetycka Karpowicza przebiegać będzie „w imię znaczenia”. Będzie nieustannym pościgiem za ukrytą w języku, nieznaną możliwością świata.

#### Przypisy:

<sup>1</sup> Janusz Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń* (w): *Problemy literatury polskiej XX wieku*, PIW, W-wa 1985, t. III, s. 262—277.

<sup>2</sup> por. Stanisław Barańczak, *Nieufni i zadufani*, „Ossolineum”, Wrocław 1971.

<sup>3</sup> Janusz Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń*, op. cit. s. 268.

<sup>4</sup> ibidem, s. 268.

<sup>5</sup> Stanisław Barańczak, *Nieufni i zadufani*, op. cit. s. 40.

<sup>6</sup> ibidem, s. 47—48.

<sup>7</sup> Edward Balcerzan, *Oprócz głosu*, PIW, Warszawa 1971, s. 18.

<sup>8</sup> Julian Przyboś, *Linia i gwar*, Kraków 1959, s. 37.

<sup>9</sup> Julian Przyboś, *Zapiski bez daty*, PIW, Warszawa 1970, s. 117.

## Poezja na luzie

(O poezji Mirona Białoszewskiego)

### I

Od samego początku Białoszewski zwrócił na siebie uwagę postawą osobliwą, nie pasującą do potocznych wyobrażeń o „życiu artysty”. Określał ją swoisty „luz” w stosunku do branego niezbyt poważnie świata, który interesował pisarza jedynie o tyle, o ile można go jakoś przeinaczyć, zdeformować, przekształcić. Formy rzeczy, ich wygląd i kształty, nie są bowiem stałe, ustalone raz na zawsze, ale rozsadza je od wewnątrz podskórna, destrukcyjna energia, pęd do przeobrażenia i przemiany. Pozostają z sobą w ciągłej niezgodzie, dążą do przekroczenia własnych granic. Chcą być czymś więcej niż są, obojętnie, czy ich nowe wcielenia są lepsze i doskonalsze, czy też na odwrót: stanowią tylko karykaturę i parodię wcieleń dotychczasowych.

Podobnie „luźnemu” stosunkowi do świata towarzyszy w pisarstwie Białoszewskiego równie „luźny” stosunek do samego siebie. Nieodłącznym składnikiem ironii, drwiny ze świata, jest autoironia. Obie przy tym mają charakter dość specyficzny. Trudno doszukać się w nich śladów sarkazmu, jadu i złośliwości. Określa je raczej prawdziwie „miłująca” postawa wobec rzeczy. Pisarza autentycznie cieszą różne prymitywizmy, pokraczności i słabostki. One to stanowią najbardziej wdzięczne tworzywo do późniejszych twórczych deformacji i przekształceń. Na nich też przede wszystkim można zbudować swój własny poetycki świat, w którym nic nie jest stałe i jednoznaczne, lecz ciągle wymyka się sobie w poszukiwaniu coraz to nowych postaci i kształtów.

Podobnie wdzięczny materiał stanowi również „pokraczność” i osobliwość własnych stanów duchowych i przeżyć, między innymi tych, które poprzedzają decyzję pisania. Zawód pisarski nie jest bowiem żadnym „podniosłym” zajęciem, które różni jego wykonawców od pozostałych śmiertelników. Wyrasta on bezpośrednio z całkiem zwyczajnych zdarzeń, nastrojów, przeżyć. Jest ich naturalnym przedłużeniem, czynnością, której piszący oddaje się bezwolnie i spontanicznie:

„W pewnym momencie wiem, że będzie użyte to, co przeżyłem przez dwie godziny. A nie byłem wcale nastawiony na to, byłem zupełnie bezinteresowny. Więc stan? Napięcie? Ale i bezinteresowność może być pisarsko chytra, ulokowana w lenistwie, bo wygodniej tak. Są takie bierności normalne i dobre. Ale są też inne — opadnięcia. Jeżeli się bierność przedłuża, jest ozym innym — przecież mogę nic nie robić dalej. Nie pisać. Tyle już napisałem... Może starczy? Tylko wtedy szkoda, żebym nie robił takich rzeczy, bo to robienie urzęda. To pisanie” †.

Uderza językowa niezgrabność i „prymitywność” tej wypowiedzi. Zamiast uczonych, psychologizujących wywodów (jakimi nas często raczą inni autorzy), zdania formułowane z głupia frant. Przypominają one trochę styl rozumowania chłopka-roztropka. Kiedy jednak przyjrzymy się im bliżej, okazuje się, że za pozorną ich nieudolnością stoi wcale niebanalne rozumienie procesu twórczego. Według autora *Obrotów rzeczy* nie poprzedza go wcale jakaś szczególna duchowa koncentracja, lecz stany całkiem zwyczajne, swoistej bezinteresowności. Ot, przeżywanie sobie czegoś, które dopiero później staje się obiektem pisarskiej refleksji. Wtedy jednak podjęcie decyzji pisania stanowi zaskoczenie i dla samego piszącego. Zjawia się ona bowiem nagle i niespodziewanie nie mając w sobie nic

z przymusu, świadomego narzucania sobie czegoś.

Ale równie dobrze decyzję pisania może poprzedzać doświadczenie całkiem innego rodzaju: chwile przedłużającego się lenistwa, niechęć do robienia czegokolwiek, różnego rodzaju „opadnięcia”. Białoszewski ma tu wyraźnie na myśli stan duchowej depresji, kiedy znużony niedawnym twórczym wysiłkiem czuje wręcz wstręt do pióra. Kiedy stan ten zaczyna się przedłużać, poczyną myśleć o tym, że mógłby przecież „nie pisać”. Znakiem zapytania opatruje samo swoje bycie pisarzem. I wtedy dopiero, zdawałoby się w momencie najbardziej krytycznym, zdaje sobie niespodziewanie sprawę z tego, jak bardzo „to robienie urzęda”. Jak bardzo stanowi pewien głęboko zakorzeniony w jego świadomości „nałóg”, od którego nie może się wyzwolić.

Oba opisane tu przez Białoszewskiego doświadczenia pisarskie oscylują między stanem „lenistwa” a stanem „robienia”. W obu też wypadkach decyzja pisania rodzi się spontanicznie, dojrzewając powoli w poprzedzających ją przeżyciach i stanach. Moment sięgnięcia za pióro nie ma w sobie nic „wzniosłego”, ale jest swobodnym wyborem jednej z wielu życiowych możliwości. Pisząc nie stajemy się nagle zupełnie innymi niż ci, którymi byliśmy dotychczas przenosząc się nagle w jakiś cudowny, niezwykle świat. Przez cały czas jesteśmy zupełnie „na luzie”, gotowi w każdej chwili przerwać pisanie i do niego powrócić. Osiągamy granicę między życiem a fikcją, szarością i wzniosłością.

## 2

Pierwszy zbiorek Białoszewskiego *Obroty rzeczy* (1956) został stosunkowo najpełniej

omówiony przez krytykę. Zwracano przede wszystkim uwagę na niecodziennosc świata, który się w nim pojawił. Był to świat warszawskich przedmieść. Brudny, odrapany i szary, zagracony przedmiotami z różnych czasów i epok, pełen różnych prymitywizmów, artystycznej tandety i pokracczności. Na dziwaczny kształt tego świata złożyły się jednak nie tylko osobliwy styl życia i gusty jego mieszkańców. Był to również świat po katastrofie. Wcale znowu nie tak odległej, jej ślady można było jeszcze rozpoznać na każdym kroku. Przypominały o niej nieuprzątnięte rumowiska, wyszczerbione mury kamienic, krzyże na ulicach. One też potęgowały wrażenie jego tymczasowości i prowizoryczności. Przybyszowi z zewnątrz przypominać musiał „rupieciarnię” (określenie Artura Sandauera) lub też coś w rodzaju rodzimych slumsów odbudowanych naprędce i byle jak z ocalałych szczątków. Tym światem bez dobrego smaku, stylu i gustu jednak rządziła jedna niewzruszona zasada: praktycznej życiowej użyteczności.

Układ mebli i sprzętów w każdym mieszkaniu, z pozoru całkiem bezładny, posiadał własną „ukrytą” logikę. Odnalezione przypadkowo pośród gruzów, wyszabrowane, kupione na jarmarku itp. były tak ułożone i przerobione, aby zastąpić brak przedmiotów innych, bardziej potrzebnych i użytecznych. O ich właściwym przeznaczeniu i funkcji decydowała przede wszystkim wyobraźnia przypadkowych właścicieli. To ona kazała im zmieniać wyglądy i kształty. Sprawiała, że umieszczone niespodziewanie obok siebie tworzyły nowe cudaczne konfiguracje, w których wszystko zdawało się być na opak tak, iż dopiero bliższe przyjrzenie się im pozwalało rozpoznać w ich ułożeniu jakąś logikę, sens.

Na inny wymiar tego świata składały się wytwory jego sztuki — z pozoru bardziej jednorodne stylowo, samoistne. W rzeczywistości były one jedynie jarmarczną karykaturą dzieł sztuki „wysokiej”, wielkomijskiej. Oczywiście karykaturą niezamierzoną, której autorzy najczęściej nie zdawali sobie sprawy, że swymi dziełami nieporadnie naśladowują jakieś wysokie pierwowzory. Wszystko, co tam nosiło znamiona arcydzieła, tu stawało się pokraczne i nieforemne, jaskrawe i ordynarne. Był to więc świat kulturowo wtórny, który naśladowując wytwory artystyczne kultury inteligencko-mieszcząńskiej, starając się do nich jakoś zbliżyć, w rzeczywistości tylko je parodiował i przedrzeźniał. Stwarzał ich nieudolną namiastkę.

Naturalnie nie miało to większego znaczenia dla ludzi żyjących w owym świecie. Im wystarczała „sztuka”, z jaką na co dzień mieli do czynienia. Ona urabiała ich estetyczne upodobania i gusty. Jarmarczna tandeta miała dla nich znamiona prawdziwego piękna, kicz dawał powody do autentycznie wzniosłych przeżyć i wzruszeń. Inaczej z Białoszewskim. Ten w odróżnieniu od otoczenia zna przecież „wysokie” pierwowzory otaczających go sprzętów, mebli, obrazków, makat. W końcu jest poetą-inteligentem, który potrafi odróżnić arcydzieło od jego niefortunnego naśladownictwa. Jego pozycja w świecie, w jakim żyje, jest więc dość dwuznaczną.

Z jednej strony bowiem — co słusznie podkreślała krytyka — ów świat autentycznie go fascynuje swoim prymitywizmem i jarmarcznością. Rozpoznaje w nim pomieszanę w jakiś cudowny, niekiedy wręcz genialny sposób, wpływy różnych mód, stylów, szkół, epok (np. *Rozprawa o stoliko-*



wych baranach). Urzeka go prostota i naiwność (np. *Ballada z makaty*). Z drugiej strony nie może przecież nie widzieć jego tandety! Mimo najszczerzej chęci nie jest naiwnym odbiorcą, który by go akceptował bez żadnych zastrzeżeń. Czuje się w nim kimś obcym, mimowolnie przygląda mu się z ironicznym dystansem. Fascynacji Białoszewskiego różnymi wytworami sztuki ludowej towarzyszy więc utajona niezgoda na ich zastany przez siebie, nieporadny i prymitywny kształt. To prawda. Można się nimi zachwycać, dostrzegać w nich swoisty urok, nie zmienia to jednak w niczym faktu, że tak naprawdę są dziełami zdegradowanymi i upadłymi. Nie dorastają do swych pierwowzorów.

Jeżeli więc mają dla mnie jeszcze jakieś znaczenie, to nie z racji swojej kiczowatości i niezgrabności, ale jedynie dlatego, że mogę je na powrót wywyższyć i uświęcić! Tylko też dlatego kieruję ku nim swój „miłosny” wzrok boga-stwórcy. Są przecież znakomitym materiałem dla mojej wyobraźni. Nadają wyjątkowy sens mojemu istnieniu pośród nich. Każą mi spełnić pewną ważną misję, której na pewno nie potrzebuje świat dzieł sztuki wysokiej. Nic więc dziwnego, że właśnie w swym podmiejskim świecie zatęchłych, ciemnych mieszkań, obdrapanych kamienic, prowizorycznych sprzętów, tandety i kiczu Białoszewski czuje się najlepiej. To tutaj dopiero jest kimś. Ma jakieś zadanie do spełnienia, podobne do zadania biblijnych proroków. Ma wyzwolić swój świat od szarości i nudy. Ma stać się jego kapłanem, który go odmieni i odkupi.

Wydaje mi się, że krytyka nie dość wskazała na tę ambiwalencję tkwiącą w stosunku Białoszewskiego wobec świata. Dopiero

w jej świetle „uwznioślające” poczynania poety zyskują głębszy sens. Pozwalają zrozumieć motywy, dla których fascynuje się jarmarczną tandetą.

Białoszewski z *Obrotów rzeczy* — wbrew pozorom — nie przyjmuje świata takim, jakim on jest. Nie stara się go tylko poetycko „opisać” czy „odzwierciedlić”. Przeciwnie. Świat ten chce gruntownie przeinaczyć, przerobić. Uczynić z nim to, co ze znalezionymi przez siebie przypadkowymi sprzętami czynią ich użytkownicy. Tyle, że naturalnie zadanie Mirona, poety-maga, jest o wiele bardziej dalekosiężne i podniosłe. Stara się on zmienić samą substancję rzeczy. Chce nadać im nowe obroty, które ukryją ich kiczowatość i wtórność. Tandetność i szarość. Celem tego postępowania jest oczekiwane wyzwolenie: wyjście z niewoli codzienności ku ziemi obiecanej błogiego snu i beczynności. W ten właśnie sposób kończy się większość wierszy zbioru. Poeta zapada w sen już to nie mogąc podążyć za narastającymi obrotami rzeczy (por. *Karuzela z Madonnami*), już to znużony ich malejącym, monotonnym rytmem (Por. *Zaznaczam: mogłem się przestyszeć, Tryptyk pionowy, Stara pieśń na Binnarową, Podłogo błogostaw*). Często też wszystko się rozplywa w obejmującym je sobą muzycznym rytmie, nicestwieje (por. *Rozprawa o stolkowych baranach, Ballada z makaty*).

Białoszewski jednak zdaje sobie sprawę z iluzoryczności takich rozwiązań. Świat, który go otacza, szary i nudny, tak naprawdę nie daje się zmienić. Wyzwolone własną wyobraźnią obroty rzeczy (podobnie zresztą jak ich „obroty” w dziełach sztuki wysokiej), w rytmie których zostają one wywyższone i uświęcone, to tylko chwilowe złu-

dzenie. Poza tym nie da się z nimi nic więcej zrobić.

W końcu poeta musi stwierdzić, że czuje się:

gorzej niż kartoflana matka  
która wypuściła  
clbrzymie jelenie rogi kłaczy  
i sama — skurczona  
prawie do zniknięcia.

[. . . . .]

— w końcu woła:

Uderz mnie  
konstrukcjo mojego świata!!

*Moje Jakuby znużenia*

Spenetrowana na wszelkie sposoby rzeczywistość otaczających go rzeczy — tych jarmarcznych, tandetnych i byle jak skleconych — zaczyna być krępująca. Dusi go i tłamsi. Nie gotuje już żadnych uwznioślających niespodzianek. Jej przeinaczanie i deformowanie nie daje — jak dotychczas — twórczej radości. Tak naprawdę „ciemno tu... (co o szarym swetrze?) — tylko tyle” (*Nie umiem pisać*). Aby doświadczyć jej prawdziwie, trzeba więc ją najpierw zburzyć. Musi ona „uderzyć” poetę. Dotknąć go i poruszyć. Dopiero wówczas nawiąże z nią na nowo wyczuwalny, bezpośredni kontakt, pozna na nowo jej smak i kształt. Dotrze do samego jej rdzenia. Nic więc dziwnego, że Białoszewski zaczyna pytać „któreśdy wyjść ze słowa?” (*Nie umiem pisać*). Chce opuścić dotychczasowe słowo własnej poezji. Słowo już zużyte i bezużyteczne niczym pusta skorupa, którą należy pozostawić własnemu losowi.

Owo „wyjście” ze słowa dokonuje się w następnym zbiorku — *Rachunku zachciankowym* (1959). Białoszewski, zamiast opisywać otaczające go rzeczy, uwznioślać je i uświęcać, coraz bardziej stara się oddać sposób, w jaki pojawiają się one w jego świadomości. Tę nową „metodę” poetycką można nazwać fenomenologiczną: Białoszewski chce oddać sam moment stawania się świata. Chce podkreślić nierozzerwalny związek między rzeczą — jej wyglądem i kształtem, a świadomością. W sposób szczególnie wyraźny związek ten manifestuje się w stanach przedświadomych, kiedy obraz świata nie jest jeszcze ustalony, zaciera się i zlewa. Świadomość jest wtedy „rozluźniona”, bezwolnie poddaje się różnym złudzeniom i impresjom. Deformuje rzeczy niczym krzywe zwierciadło, w którym ciągle skraca się i wydłuża perspektywa. Następuje więc znaczące przesunięcie. Wiersze Białoszewskiego stają się coraz bardziej egocentryczne. Właściwym przedmiotem poetyckiego opisu są nie tyle rzeczy, co właśnie ich widzenia. Różne przeżycia, nastroje i stany. Słowem: sam horyzont, w którym się zjawia obraz świata.

Znajduje to swoje wymowne potwierdzenie na planie stylistyczno-językowym. Podobnie jak na wpół senna, bardzo jeszcze rozkojarzona i łatwo poddająca się różnego rodzaju sugestiom przedświadomość, również i słowa stają się bardzo nieporadne i odkształcone. W wierszach *Rachunku zachciankowego* aż roi się od różnego rodzaju potworkowatych neologizmów, udziwnień i pokraczności. Ma się wrażenie, że Białoszewski stara się teraz iść po linii najmniejszego oporu. Kłeci zdania byle jak, na chybił trafił, nie dbając o ich gramatyczną poprawność ani nawet o ich kształt fonetycz-

ny. Ale właśnie dzięki temu słowo poetyckie jest doświadczane przez niego bardziej pierwotnie i oryginalnie. Uchwyczone jako „przedświadome”: w momencie kiedy się staje, zaś on sam jest jeszcze zbyt rozluźniony i leniwy, aby troszczyć się o jego właściwy kształt. Oto parę drobnych przykładów:

lecz tu tak pusto  
wygryzająco widzenie

*Wołkowyi okolica bezstronna*

Czuję się  
rozciągający się  
pąs  
obicia  
kalosz w kalosz

*Jak by sie tu wyjęzyczyć*

zręczność przywłaszczeń sobie  
klód spod nóg  
zaręczeń osobowości  
niedoreczeń czuć się  
i się niezgarnywać

*Ballada podręczna*

Białoszewski nie tylko parodiuje tu język, ale również oddaje sposób, w jaki w jego na wpół sennej świadomości zjawia się obraz świata. Parodia języka ma w sobie wówczas i coś z autoparodii. Dotyczy nie tylko różnych norm gramatycznych, frazeologicznych, fonetycznych itd., ale również własnego widzenia rzeczy.

Tej zmianie w podejściu do świata towarzyszy inne rozumienie własnego zadania poetyckiego. W *Obrotach rzeczy* Białoszewski pretendował do roli poety-kapłana starającego się „wywyższyć” różne rekwizyty

otaczającej go rzeczywistości. Pierwiastek parodii, autoironii, groteski zaznaczał się już tutaj wprawdzie bardzo silnie, lecz nie dominował nad całością. Obecnie zaczyna on panować niepodzielnie. Autor z poety-kapłana przeobraża się w poetę-błazna, który przedrzeźnia i ośmiesza świat otaczający. Ta sama reguła „rozruchu” rzeczywistości zaczyna jakby działać w całkiem przeciwnym kierunku. Zamiast ją „wywyższać” i „uświęcać” Białoszewski ją poniża, deformuje. Potęguje wrażenie jej pokraczności i prowizoryczności. Świat poetycki zbioru jest więc dziwny i odrażający. Przypomina nieudolny zlepek różnych, kleconych byle jak, słów, fragmentów, zdarzeń i sytuacji. Rządzą nim jakieś absurdalne, naruszające kanony dobrego smaku, reguły i prawa.

*Rachunek zachciankowy* to świadectwo pewnej klęski. Skoro rzeczy tego świata nie dają się uwzniościć, trzeba je ciągle parodiować i rozbijać. Należy się na nich „zemścić”: obnażyć ich nieforemność, upadłość i pokraczność. Ale destrukcja świata to zarazem destrukcja własnej świadomości. Towarzyszy jej coraz bardziej ironiczny dystans do siebie i do innych. Białoszewski zaczyna naigrawać się z tego, co już samo jest parodią, nieudolnym naśladownictwem, drwiną. Jego wiersze stają się karykaturą karykatury. On sam zaś staje się błaznem błazna.

W podobny sposób odnosi się również Białoszewski do języka. Język, tak samo jak rzeczy, jest przecież równie nieporadny, prymitywny, dziwny. Jego użytkownicy nie dbają wcale o poprawność i piękno swoich wypowiedzi. Mówią tak, jak im wygodniej, jak zwykło się mówić. Ważne jest tylko, aby zostać prawidłowo zrozumianym. Po co więc „upiększać” ich język, skoro i tak jest to

im zupełnie obojętne? Czy nie lepiej nie spróbować właśnie go przedrzeźniać i zniekształcać? Wyeksponować w nim właśnie to, co jest dla niego najbardziej typowe i znamienne?

Język, ściśle biorąc: język potoczny, staje się więc w poezji Białoszewskiego nowym konkretem. Jest nową rzeczą, którą próbuje ona parodiować i ośmieszać. Ale nie chodzi tu tylko o karykaturę samego języka. Celem jest również (jeśli nie przede wszystkim) karykatura pewnego sposobu myślenia o świecie. Wyśmianie pewnej potocznej formy świadomości. Parodiując język sięgamy więc samych korzeni rzeczy. Parodiujemy sam sposób, w jaki w naszych oczach staje się świat. Ta zmiana postawy, czy też raczej obiektu parodii, nie dla wszystkich była w pełni zrozumiała. Pojawili się krytycy, którzy zaczęli zarzucać Białoszewskiemu odejście od rzeczywistości, lubowanie się w nieistotnych słownych igraszkach, ciasny egocentryzm. Ich też zapewne ma on na myśli, kiedy w jednym z wierszy zbiorku ironicznie stwierdza:

chęć od mojego pisania nabrania życia otoczenia  
a ja ich łapię za słowa  
Do tocznie  
Do tworzę

*Tłumaczenie się z twórczości*

„Łapanie za słowa” to przecież również jakiś rodzaj refleksji nad życiem otoczenia. Jest ona wbrew pozorom bardzo bezpośrednia i konkretna. Jej obiektu nie stanowi bowiem sama zapisana w języku „potoczna” świadomość świata. Różne tkwiące w niej uproszczenia i schematyzmy, śmieszności i naiwności. Wbrew pozorom refleksja ta jest bliższa rzeczywistości niż wszystkie

„realizmy”. Dotyczy samego utrwalonego w języku sposobu myślenia o świecie.

Karykatura świata przeradza się więc w *Rachunku zachciankowym* w karykaturę języka. Ta zaś jest drwiną z jego użytkowników, z samego siebie. I to drwiną tak wszechogarniającą, że w końcu nie wiadomo, czy pokraczne i śmieszne jest wszystko, co mnie otacza, czy to raczej ja sam jestem pokraką, błaznem. Ja — mistrz Białoszewski. Artysta z własnej woli i łaski, ciągle niezadowolony z siebie i ze świata: z różnych obowiązujących w nim wiar i norm, różnych jego podniosłych pretensji i roszczeń. Wypinający się nań na wszelkie możliwe sposoby, wykrzywiony ciągle w jakimś trudnym do zniesienia, odrażającym grymasie. Ja — poetycki król Midas „potwarzający” wszystko bezlitośnie w słowie.

Taka jest zemsta poety-błazna, upadłego proroka i kapłana, któremu nie udało się uświęcić rzeczywistości.

#### 4

W *Mylnych wzruszeniach* (1961) proces „potworzenia” świata przybiera jeszcze bardziej na sile. Ośmieszana jest parodia parodii. Wykpiwany jest błazen błazna. Najbardziej wymownym i zauważalnym rezultatem tego zjawiska jest spustoszenie języka. Do tej pory w całej swej pokraczności i niezgrabności był jeszcze na swój sposób wymyślny i wyrafinowany. Jego metaforyka „przedrzeźniając” metaforykę wysokiego poetyckiego stylu, posiadała znaczeniową gęstość i kondensację. Naszpikowana była różnymi hiperbolami, peryfrazami, metonimiemi, skomplikowanymi leksykalnie neologizmami. Była wprawdzie parodią języka poetyckiego, ale była to parodia „poetycka”. Rządziła się w końcu tymi samymi reguła-



mi i prawami, co poezja. Teraz obiektem parodii staje się sama „poetyckość” języka. Białoszewskiemu nie wystarcza już samo przedrzeźnianie metaforycznego poetyckiego stylu. Idzie jeszcze dalej, zaczyna przedrzeźniać swe własne przedrzeźnianie. Język jego wierszy pożera sam siebie. Podobnie jak obraz przedmiotu odbijany w nieskończoność w ustawionych naprzeciw siebie lustrach zaciera się i zlewa. Aż w końcu staje się zupełnie do siebie niepodobny.

Wiersze zbiorku są coraz mniej „poetyckie”. Ich język zbliża się coraz bardziej do języka potocznego. Stanowi on nowy, zapewne bardziej wdzięczny niż język poetycki, obiekt parodii. Ten ostatni trzeba wszakże dopiero „upokraczniać”, poddać go różnym wymyślnym zabiegom. Język potoczny natomiast jest pokraczny i prymitywny sam w sobie. Dlatego łatwiej daje się ośmieszać i przedrzeźniać. Wystarczy w tym celu posłużyć się całkiem prostymi środkami stylistycznymi. Na przykład: zlewać ze sobą oddzielne wyrazy, przerywać słowa w połowie, zapisywać je w dosłownej fonetycznej postaci. Język wierszy Białoszewskiego upraszcza się i skraca. Na miejsce zawitych konstrukcji semantycznych i składniowych pojawia się zwykła relacja o zdarzeniach. Zamiast deformować wyglądy rzeczy, ustanawiać między nimi nowe, niecodzienne związki, poeta stara się po prostu opowiadać. Żywioł poezji zostaje wyparty przez żywioł prozy. Ale, naturalnie, temu nowemu nastawieniu nie bardzo odpowiada konwencja wiersza. Służy ona przecież uchwyceniu substancji rzeczy, ich ciągłemu udziwnianiu i komplikacji, tu zaś chodzi o oddanie ich dziania się, przemienności. Chociaż i tę sytuację można na swój sposób pisarsko wykorzystać. Daje ona kolejny powód do

śmiechu. Zmusza do opowiadania na sposób „poetycki” o czymś, co zupełnie nie przystaje do konwencji wiersza. Stąd wrażenie, jakby wypowiedzenie najprostszego nawet słowa przychodziło Białoszewskiemu z najwyższym trudem.

Poeta zaczyna mówić bezładnie, chaotycznie i od niechcienia, od czasu do czasu w całkiem prymitywny sposób udziwniając własną relację. Nie cofa się nawet przed błędami ortograficznymi. Przybiera pozę poety-jakały, jakiegoś półanalfabety, dla którego akt mówienia jest prawdziwą katogą. Ta swoista impotencja twórcza osiąga swój szczyt w *Usiewodzeniu siedzenie*:

siedzeniowości  
kopią mię w kostkę pod sto...  
myślą że to nogi me

  |bla  
mówią      przepraszam(y)  
a ja mówię że to nie ja  
a wię że to ja  
y y prze y pra  
yyy

*Usiewodzenie siedzenia*

Poetycka relacja z „potocznego” zdarzenia: uwodzenia pod stołem, okazała się w najwyższym stopniu niewysławialna. Konwencja wersyfikacyjna uniemożliwia proste i naturalne jego opowiedzenie. Zwykłą rejestrację kolejnych tworzących je sytuacji, gestów, zachowań, wypowiedzi. Zamiast tego — aby ratować jej poetyckość — autor musi uciec się do jakiegoś bełkotliwego języka-szyfru, którym rządzi zasada maksymalnej oszczędności wyrazu. Posunięta tak dalece, że aby osiągnąć odpowiedni efekt wystarczą najbardziej prymitywne środki; urywanie w połowie słowa (*sto...*), roz-

bijanie ich w sposób nienaturalny (*me/bla*), zapisywanie ich w dosłownym, fonetycznym brzmieniu. W rezultacie czytający nie może skupić się na samym opowiadaniu, lecz ciągle zaskakiwany formą relacji musi zwracać uwagę na jego język. Czytać je właśnie tak jak wiersz, jak karykaturę wiersza.

Poezja sięga tutaj dna. W jej języku nie można opowiedzieć najprostszego nawet zdarzenia. Trzeba sięgać przez plecy do pięt. Białoszewski-poeta ponosi drugą porażkę. Jest to porażka błazna, który chciałby wszystko bez końca parodiować i ośmieszać. W odróżnieniu od pierwszej, porażki poety-kapłana, jest to porażka totalna, która pod znakiem zapytania stawia samą poezję. Poetyckie, substancjalne widzenie świata.

Stare drewniane krzesło, które znalazło się przypadkiem w naszym pokoju, daje się jeszcze jakoś udziwnić. Można je nazwać „artykułem prawdy”, „rzeźbą samego siebie”, „abstrakcją rzeczywistości”. Skojarzyć z innymi przedmiotami i wyglądami, ustanowić między nimi nowe związki. Podobnie można uczynić z krzesłem połamanym. W jego częściach można wypatrzyć coś ze świecznika, skojarzyć z miną byka. Kiedy jednak i te porąbiemy na drzazgi, pozostaje tylko bezkształtna miazga, z którą nie bardzo wiadomo, co dalej zrobić. Coś skończyło się raz na zawsze. Ryba zżarła swój własny ogon.

## 5

Kolejny zbiorek *Było i było* (1965) otwiera nowy etap w pisarstwie Białoszewskiego, etap „prozy”. Autor — jak się wydaje — zrezygnował już z prymitywnych prób językowych komplikowania własnej narracji. Jeśli się one gdzieś pojawiają, mają znaczenie drugorzędne, rudymentarne. Ale

nie zrezygnował jeszcze z podziału na wersy, chociaż — jak się wydaje — jest to w zbiorze jedynie czysto formalny wyznacznik poetyckości. Całość bowiem opanował żywioł narracji. Jej przedmiotem są ułożone w porządku chronologicznym, niczym w jakimś pisarskim dzienniku, całkiem zwyczajne zdarzenia i sytuacje. „Liryczne” spojrzenie na rzeczywistość, ustanawiające nowe, niecodzienne związki między rzeczami, zastępuje spojrzenie „prozaiczne”, które rejestruje różne, zachodzące w niej, zdarzenia. Oddaje następstwo tworzących ją sytuacji, wypowiedzi, rozmów, gestów. Ujrzany w ten sposób świat, to świat rozdrobniony, rozbity. Zadanie pisarza polega na jego „spisywaniu” w trosce o każdy szczegół, fragment. Nic więc dziwnego, że wybierając tego rodzaju „program” autor otwarcie wyznaje:

nie — to nudne — to spisywać  
— a i przeżywać  
to wszystko  
nie wszystko ale razem

*Z dziennika (ojcownik)*

Spisywanie „razem” różnych faktów, sytuacji, zdarzeń jest „nudne”, ponieważ nie uznaje się wtedy między nimi żadnych „jakościowych” różnic, nie hierarchizuje się ich ani nie wyodrębnia. Zakłada się tu milcząco, że wszystko jest tak samo ważne: szare, zwyczajne, proste. Zadanie pisarza polega na „dodawaniu” różnych szczegółów tworzących rzeczywistość. Ich rejestrowaniu w takiej postaci, w jakiej je napotyka pierwotnie. W rozproszeniu, w beładzie, przypadkowości. Mimo to tylko taki program pisarski jest cokolwiek wart. Jest bowiem adekwatny do tego, co jest. Nieprzypadkowo pojęcie „wszystkiego” — synonim synte-

tycznego, poetyckiego widzenia rzeczywistości, zyskało tu znaczenie ironiczne, pejoratywne. Ta ironia ma zresztą swego konkretnego adresata — Juliana Przybosa. Właśnie w poezji autora *Śrub* „wszystko” stanowiło pojęcie kluczowe, oddające moment nagłego olśnienia światem, kiedy ten zostaje uchwycony w jednym spojrzeniu-rozblýsku. Z ideałem tym wiązał się ostry dychotomiczny podział rzeczywistości na „poetycką” — jedynie prawdziwą i fascynującą oraz „codzienną” — pozorną i fałszywą.

Białoszewski tymczasem przekornie odwraca ten sposób rozumowania. Ważne, godne pisarskiego zapisu, jest tylko to, co zwyczajne, prozaiczne, szare. Poza tą rzeczywistością drobnych, przypadkowych szczegółików nie ma żadnej innej. Ci, co wierzą w tę ostatnią, oddają się jakimś abstrakcyjnym iluzjom. Są po prostu napuszeni i śmieszni.

Ten nowy program pisarski Białoszewskiego jest jednak również bliższy faktyczności życia, niż różne programy realizmu i naturalizmu. W swym kulcie szczegółu, zwyczajności wszystkiego, co dzieje się wokół, ciągłych próbach uchwycenia nudy i beznadziejności ciągnących się w nieskończoność chwil, sytuuje się jakby na jeszcze niższym, bardziej „konkretnym” poziomie niż różne tradycyjne odmiany powieści fabularnej, faktograficznej, reportażu itp. Tam bowiem, zawsze, tak czy inaczej próbuje się uchwycić to, co nietypowe w zdarzeniach, ludziach lub rzeczach, często też upiększa się je i mitologizuje. Tutaj tymczasem — nic więcej jak suchy fragmentaryczny zapis różnych oderwanych sytuacji, zdarzeń, rozmów, przeżyć, wspomnień. Świat — rumowisko, w którym króluje szarość, absolutna przypadkowość i cząstkowość. Niczym

w rozsypanej mozaice z klocków, której nie sposób na powrót pozbierać. Co najwyżej można z nich stworzyć jakiś całkiem przypadkowy „zlep”, w którym zyskują nowy sens.

Narrator w *Było i było*, nie będąc poetą, nie jest więc również i prozaikiem w tradycyjnym rozumieniu tego słowa. Fabularność jego relacji ma charakter fragmentaryczny, szczątkowy. Ważny jest nie tyle porządek następstwa zdarzeń, ich rozwój w czasie, co sens, jaki posiadają one w oderwaniu, same w sobie. Narracja pragnie podkreślić ich samoistność, nadać im jakby dodatkowy, znaczący charakter. Opisuje je i układa w ten sposób, że nad ich sensem dosłownym nadbudowuje się pewien sens domyślny, „głębszy”. Utwory w *Było i było* dążą wyraźnie do sentencyjności, chcą stworzyć w swym oderwaniu zamknięte, tłumaczące się same przez się całości. Krytyka dostrzegając ich nietypowość, nieprzystawalność do klasycznych podziałów gatunkowych, zaczęła posługiwać się trafnym terminem „poezjoprozy” (czy „prozopoezji”) Białoszewskiego (J. Sławiński, M. Głowiński, St. Barańczak).

Określenie to można również odnieść do późniejszych książek Białoszewskiego: *Pamiętnika z Powstania Warszawskiego*, *Donosów rzeczywistości*, *Szumów*, *zlepów*, *ciągów*, *Zawału*. Składają się na nie drobne prozatorskie fragmenty. Ułożone obok siebie, niczym kawałki rozbitego lustra, tworzą one coś w rodzaju przeglądających się w sobie nawzajem Leibnizowskich monad. Są z jednej strony samoistne, skupione na sobie, z drugiej zaś dopiero w zestawieniu z innymi fragmentami zyskują alegoryczny sens. To jakby drobne zgęstnienia rzeczywistości, które razem składają się na rządzą-

cy się własnymi prawami pisarski mikrokosmos.

W tej osobliwej konstrukcji próz Białoszewskiego można widzieć podskórny wpływ nie wypartego w nich zupełnie do końca żywiołu poezji. Utajonym zamiarem autora *Donosów rzeczywistości* jest bowiem teraz — jakby również i w tym wypadku kierowała nim wyraźna przekora — nadanie substancjonalności różnym potocznym zdarzeniom, sytuacjom, rozmowom. Sprawienie za wszelką cenę, aby znaczyły więcej niż znaczą pierwotnie, dosłownie. Nadanie im postaci pewnego trwałego znaczeniowego zlepku, ciągu, skrzepu, gdzie zyskują charakter jednorazowy i niepowtarzalny. Liczą się właśnie ze względu na swoją jednostkowość.

Dominacja żywiołu prozy nad żywiołem poezji jest więc dość względna. Białoszewski „w głębi serca” pozostaje nadal poetą, jakkolwiek naturalnie określenie to znaczy obecnie coś zupełnie innego niż dawniej. Odnosi się do pewnego typu odbioru rzeczywistości, jej porządkowania i komponowania w większe sensowne całości. Nie ma natomiast nic wspólnego z tradycyjnymi wyznacznikami gatunkowymi poetyckości.

## 6

Dalszy rozwój pisarstwa Białoszewskiego potwierdza wymownie te spostrzeżenia. Oto bowiem w 1978 roku, dość nieoczekiwanie, ukazuje się zbiorek poetycki *Odczepić się*. Jego pojawienie się mogło jednak stanowić szok tylko dla tych krytyków, którzy ogłosili już dawno śmierć Białoszewskiego-poety, dostrzegając w jego ewolucji od form lirycznych do prozatorskich przejaw „dojrzewania twórczego”. Inna sprawa, że zarówno kształt stylistyczny, jak też tematyka tych wierszy wykazują bliskie związki

z okresem poprzedzającym. Przejście jest naturalne, nie ma w sobie nic z gwałtownej przemiany. Polega jedynie na spotęgowaniu pewnych tendencji zaznaczających się już wyraźnie w dotychczasowych „prozach”. Przede wszystkim dzięki formie poetyckiej (czy też lepiej: wierszowanej) wyraźniej zaznacza się jednostkowa odrębność opisywanych sytuacji i zdarzeń. Ich „złepy” zyskują jakby jeszcze trwalszą, bardziej spoistą konsystencję. W ten sposób, jakkolwiek sama materia opisu pozostaje ta sama, zyskuje ona dodatkowo na wyrazistości. Można powiedzieć: inaczej niż w *Mylnych wzruszeniach* Białoszewski nie stara się już parodiować poetyckiej formy konfrontując ją z „prozą” życia. Przeciwnie. Stara się „upoetyzować” tę ostatnią. Wydobyc samoistny charakter różnych tworzących ją szczegółów.

Ale o powrocie do formy poetyckiej zdecydował również pewien, zdawałoby się, jak najbardziej prozaiczny fakt z biografii pisarza: zamiana mieszkania. Oznacza ona dla niego, tak bardzo zrośniętego ze swym dawnym światem, zapisującego wszystko, co się w nim wydarza, prawdziwe trzęsienie ziemi. To nie tylko zmiana jednego miejsca na inne, lecz również zmiana samej pisarskiej materii. A także, co najistotniejsze: zmiana dotychczasowej perspektywy spojrzenia na rzeczy i na ludzi.

W jednym ze swych wierszy nazywa ją „wyniesieniem”. Wszak z dawnego „niskiego” i „ciemnego” mieszkania został wywindowany na dziewiąte piętro wieżowca. Z pisarza-śmiertelnika, zrośniętego organicznie ze zwykłością i przyziemnością otoczenia, przeobraził się teraz w pisarza-kapłana, spoglądającego nań wyniosłe, z góry. Jego wyniesienie oznacza zarazem zbliżenie ku nie-



bu. Światło wypiera ciemność, biel — szarość. Poziome „prozaiczne” wędrówki po ziemi zostały zastąpione przez pionowe „poetyckie” wędrówki w górę, te dawne, z *Obrotów rzeczy*, chyba już całkiem zapomniane. Jest to zapewne zmiana dość przypadkowa, narzucona przez zewnętrzne okoliczności, niemniej, jednak to właśnie one inspirowały dotychczas to pisarstwo. One określały jego ewolucję i rozwój. Tak czy inaczej Białoszewski musi się więc w nowej dla siebie sytuacji odnaleźć. Musi stawić jej czoła, ustanawiając nowe, odpowiadające jej, związki między rzeczami. Musi określić własne miejsce wobec słońca i nieba, lśniących ścian nowego mieszkania i rozległych przestrzeni. Równocześnie musi odnaleźć związek między swym dotychczasowym „niskim” życiem a obecnym „wyniesieniem”. Między niebem a ziemią, światłem a ciemnością.

Dramat mieszczucha — przenosiny z jednego mieszkania do drugiego — nabiera cech dramatu metafizycznego. Nowe mieszkanie: potężna wielopiętrowa konstrukcja, symbol techniki i cywilizacji XX wieku, przypomina po trosze wieżę babilońską. Symbolizuje ludzkie pragnienie zrównania ziemi z niebem, jego podboju i zawładnięcia. Stąd nieprzypadkowo w wierszu *Drabina do schodzenia wyżej* poeta czyni aluzję do drabiny Jakubowej, ostrzegając zarazem, że może w niej „zabraknąć szczebli”. W innym zaś przedstawia siebie jako latarnika, który na szczycie wieżowca daje ostrzegawcze znaki śmiertelnym. Parcie tych ostatnich ku górze, w kosmiczne przestrzenie, może bowiem zakłócić naturalny porządek rzeczy. Z tej samej przyczyny chciałby zawrócić bliskich już „piramidowców”, domniemyanych przybyszów z zaświatów:

nie trzeba styku  
bałaganu,  
dobrze wam w niebie  
może niezbyt dobrze,  
ale w swojej potrzebie.

*Stróż niemnożenia*

Autor obawia się, że bezpośredni „styk” z niebianami, spotkanie z nimi, może się okazać dla ludzkości tragiczne w swoich skutkach. Pograży ją ponownie w pierwotnym chaosie i pustce. Ostatecznie niebo oraz ziemię dzieli przepaść. Nie są one w niczym do siebie podobne, nie mogą i nie powinny nawiązać ze sobą kontaktu. Białoszewski-poeta, oszołomiony zrazu nową „wysoką” sytuacją, powoli odzyskuje równowagę. Oddzielony od miasta, „wywindowany na dziewiąte” niczym „jeden na czubku na obcowanie z bóstwem (wiersz *Moje nowe miejsce*), spokojnie obwieszcza swoją nową prawdę:

Powiem wam od razu.  
Prawda stoi pośrodku.  
W miseczce.  
Tknąć nosem, się rozleje.

*Moje nowe miejsce*

Rozpoznamy tu „starego” Białoszewskiego. Mimo obecnego wywindowania na niebotyczne wyżyny wieżowca ciągnie go nadal ku ziemi. Nie znaczy to, że tym samym pragnie wrócić na stare śmieci, przenosząc „prozę” dawnego mieszkania nad „poetyckość” nowego. Jego obecna życiowa dewiza: „Prawda stoi pośrodku” to raczej próba wyśrodkowania między nimi.

Chociaż, swoją drogą, mimo tych kolejnych prób dopasowania się do nowej sytuacji, pogodzenia teraźniejszości z przeszłością

cią, gdzieś bardzo podskórnie rozgrywa się w pisarstwie Białoszewskiego (i w jego życiu) pewien dramat. Dramat ten wiąże się również z pewnym niespodziewanym wydarzeniem w biografii pisarza; z zawałem. W oczach poety jest to wyraźna kara za gwałt, jakiego dopuścił się we własnym ciele, „podrzucając” je w wysokie światowe rejony, gdzie zaczyna brakować powietrza. W równym stopniu jest to jednak również kara za porzucenie dotychczasowych ziemskich wędrówek i skierowanie się ku niebu.

Tak czy inaczej, trzeba jednak pogodzić się z nową sytuacją, oswoić z „wysokopiętrową” rzeczywistością, która w końcu wraz z każdym powrotem w przeszłość — odwiedziny u Le, u Mamy, u szeregu innych znajomych, zaczyna coraz bardziej „prozaicznieć”. Podobnie jak „trynkowany” wapnem budynek, obrasta warstwą codzienności.

Ostatecznie w *Odczepić się*, jakby w mikroskali, powtarza się proces, który mogliśmy zaobserwować w dotychczasowej twórczości Białoszewskiego. Z jedną tylko różnicą: celem nie jest skarykaturowanie i rozkład „wysokiej” substancji poezji i zastąpienie jej „niską” substancją prozy, która jakoby adekwatniej ujmuje rzeczywistość, lepiej zdaje sprawę z jej zdarzeniowości — z różnych codziennych sytuacji, rozmów toczących się między ludźmi, zaistniałych faktów. Jest nim raczej współgranie poetyckiego i prozaicznego, światła i cienia, nowego i starego, wysokiego i upadłego. W końcu tak naprawdę, nie chodzi o oscylowanie między dwoma wyraźnie wyodrębnionymi od siebie „rodzajami literackimi”. W twórczości Białoszewskiego — i tu bliżsi jesteśmy prawdy — rywalizują ze sobą dwie perspektywy widzenia rzeczy lub też inaczej: dwie

odmienne dyspozycje w obrębie ludzkiej mowy. Celem tej twórczości stało się ukazywanie ich wzajemnego splotu i zależności, ciągle doświadczanie amorficzności granicy pomiędzy nimi.

W ostatnim, następującym po *Odczepić się*, okresie swojej twórczości Białoszewski nie jest już więc ani poetą, ani prozaikiem. Nie stoi na jednym końcu i nie „poetyzuje” rzeczy, ani też na drugim i nie „opowiada” zdarzeń. Jest — jak sam stwierdza — „w środku”. Między wierszem i powieścią, między niebem i ziemią. I to tak bardzo, że nawet jego własna twórczość odczytywana retrospektywnie gotuje mu tego rodzaju niespodzianki:

„Kiedyś słuchałem swojej taśmy i myślałem, że to wiersze, bo już z powrotem wiersze pisałem, a to były kawałki z *Szumów*. Bardzo się tym zdziwiłem. Nie myślałem, że to aż tak zahacza o siebie”.<sup>2</sup>

Przypisy:

<sup>1</sup> *Ja jestem w środku, po prostu* (Z Mironem Białoszewskim rozmawia Zbigniew Taranienko), *Kultura*, 13 sierpnia 1978.

<sup>2</sup> *ibidem*, s. 3.



## Odwracanie światła

(O *Odwróconym świetle* Tymoteusza Karpowicza)

jutro znów stanę ci na ramieniu

Tymoteusz Karpowicz

*Odwrócone światło* Tymoteusza Karpowicza, wydane w 1974 roku, pozostało po dziś dzień w świadomości odbiorców dziełem-szyfrem, które — podobnie jak swego czasu *Vade-mecum* C.K. Norwida czy *Finnegans Wake* J. Joyce'a — czeka dopiero na swoje odkrycie. Krytycy napisali o nim wprawdzie dość sporo. Pojawiły się liczne recenzje, a nawet kilka szkiców. Większość z nich była jednak pisana z zauważalnym poirytowaniem. Autorów zajmowało bardziej wytykanie Karpowiczowi różnych „niepotrzebnych udziwnień” i niezrozumiałości, niż snucie refleksji nad budową i kompozycją zbioru. Jeśli więc *Odwrócone światło*, książka w końcu zauważona przez krytykę i odbiorców, oddziaływało na poezję lat siedemdziesiątych (i oddziaływuje nadal), był to na pewno wpływ bardzo jeszcze utajony i podsłórny. Bo, jakkolwiek znaleźli się krytycy, którzy dostrzegli w nim utwór rzadkiej poetyckiej piękności, o niezwykłej sile artystycznego wyrazu, to przecież — przynajmniej sądząc po dotychczasowych publikacjach — „rozszyfrowali” go oni w bardzo niewielkim stopniu.<sup>1</sup> Wydaje się, że pełne odczytanie jest nadal jeszcze kwestią czasu. Wymaga wielu prób, analiz i interpretacji, wielu „zmagania” z tekstem. Jedną z takich prób jest również ten szkic. Podobnie jak dotychczasowe rozprawy i recenzje przypomina on trochę wyprawę na nieznaną łódź, gdzie na interpretatora-podróżni-

ka na każdym kroku czekają różne niespodzianki, niebezpieczeństwa i pułapki.

Zawarte w nim spostrzeżenia i refleksje mają charakter wstępny — są zaproszeniem do dyskusji, do której zapewne teoria literatury i krytyka powrócą jeszcze nie raz w przyszłości.

## 1

Pytaniem, od którego wypadu zacząć lekturę *Odwróconego światła*, jest pytanie o sens jego kompozycji. Już nawet powierzchowna i wstępna lektura zbioru pozwala stwierdzić, że ma ona przemyślany, celowy układ. Do takiego wniosku skłaniają przede wszystkim tytuły poszczególnych cykli, nawiązujące do dziejów Chrystusa opisanych w Nowym Testamencie. Naturalnie tego nawiązania nie należy rozumieć dosłownie: jako próby stworzenia nowej poetyckiej wersji owych dziejów. Przede wszystkim dlatego, że bohater dzieła ma niewiele wspólnego z biblijnym Chrystusem. Stanowi prędzej porte-parole samego autora. To głównie jego „dzieje” są tutaj opisywane, zaś wydarzenia opisane w Nowym Testamencie stanowią tylko ich alegoryczną ramę. Jedna analogia wszakże narzuca się nieodparcie: podobnie jak apostołowie dziejom Chrystusa, tak samo też autor stara się dziejom swego „bohatera” nadać pewne wyjątkowe znaczenie. Stara się z nich odczytać jakąś głębszą poetycką prawdę.

Pytanie drugie dotyczy dość dziwaczного układu graficznego cykli. Podstawową jednostką kompozycyjną zbioru nie jest bowiem klasyczny „wiersz”, ale — według określenia Jacka Trznadla — „triada” rozpisana na dwie strony, lewą i prawą. Owa triada składa się z trzech odrębnych poetyckich tekstów: oryginału, kalki logicznej

oraz kopii artystycznej. Jaki sens ma ten podział? Jak przedstawia się związek między poszczególnymi częściami triady? I wreszcie: w jakiej kolejności powinna przebiegać ich lektura?

Zacznijmy może od tego ostatniego pytania, stosunkowo najprostszego. Odpowiedź na nie dają bezpośrednio wspomniane podtytuły. Sugerują one, że — podobnie jak w trakcie pisania na maszynie — pierwszy człon triady to oryginał, drugi to kalka logiczna, trzeci zaś — to kopia artystyczna. Lektura zatem powinna zaczynać się od góry prawej strony (Oryginał), następnie kierować się na dół (kalka logiczna), a następnie cofać się na stronę lewą (kopia artystyczna). Uwagę zwraca tu odwrócona graficznie postać kopii. Jej wersy nie są bowiem — jak to zwykle bywa — znormalizowane według grzbietu zewnętrznego strony, lecz według wewnętrznego. Przydaje to słowom „oryginał”, „kalka” oraz „kopia graficzna” dosłowności. Powstaje wrażenie jakby każda z części triady była „odwróceniem” poprzedniej i dopiero ich nałożenie na siebie umożliwiała jej pełne odczytanie.

## 2

Przyjrzyjmy się dokładniej każdej z części triady. Poziom oryginałów to krótkie, wyodrębnione grubą czcionką tytuły. Mają one zazwyczaj postać zwięzłej poetyckiej sentencji. Tworzą ją słowa o odległych, nieprzystających do siebie znaczeniach, których bezpośrednio sąsiedztwo rodzi często efekt humorystyczny. Językowymi poczynaniami poety nie rządzi jednak całkowity przypadek. Są one na swój sposób metodyczne; zamiarem autora jest odwrócić potocznie obowiązujące relacje między rzeczami (np. *Trzymanie się prosto do dołu*, *Pływające*



brzezi, *Strojenie kamertonu, Soliści chóru*). Już więc na poziomie języka oryginałów świat zostaje „odwrócony”. Wyłania się tu jakiś świat na opak, groteskowy i absurdalny, w którym wszystko zdaje się zupełnie przeczyć naszym myślowym i wizualnym nawykom.

Bezpośrednio pod oryginałem, na tej samej stronie, znajduje się drugi człon triady: kalka logiczna. Tworzą ją: właściwy tytuł oraz krótki, zwykle trzy, czterowersowy tekst poetycki. Tytuł stanowi zazwyczaj nazwa jakiegoś pojęcia, reguły, aksjomatu — zaczerpnięta ze słownika logiki matematycznej (np. *Prawo wyłączonego środka, Stała indywidualna, System dedukcyjny*). Często jest ona celowo zniekształcona, składa się z pojęć sprzecznych, wręcz wykluczających się nawzajem. Stanowi swoistą parodię poważnych naukowych terminów (np. *Szwy podzielności, Znak przygarnięcia, Tożsamość braków*). Tekst poetycki rozwija sprzeczności znaczeniowe zawarte w tytule kalki. To jakby jego swobodna poetycka „definicja”, przekład na język poetycki różnych sytuacji, procesów i czynności.

Trzeci człon triady — kopia artystyczna, znajduje się po stronie lewej. Składa się ona z tytułu, pod którym znajduje się zazwyczaj kilkunastowersowy tekst poetycki. Jest to największy objętościowo tekst triady. W nim dopiero abstrakcyjny i zwięzły tytuł oryginału zyskuje swą obrazową konkretność.

W jakim związku pozostają ze sobą poszczególne części triady? Jacek Trznadel, starając się odpowiedzieć na to pytanie, zwrócił przede wszystkim uwagę na opozycyjny charakter określeń „logiczna” oraz „artystyczna”, odpowiadający, jego zdaniem, dychotomicznemu widzeniu świata przez Karpowicza. Kalki logiczne — według tego kry-

tyka — to nasza ludzka chęć formy i jej prawidła, chęć nieubłagana i stanowiąca jedno z praw życia<sup>2</sup>. Kopie artystyczne natomiast to „życia sama materia (...) słowa, desygnaty, przedmioty, kłębiący się zapis światła<sup>3</sup>. Są to zapewne w odniesieniu do kalek i kopii słuszne spostrzeżenia. Tyle, że Trznadel pomija tu milczeniem poziom oryginałów, który — jak na to wskazuje układ graficzny triady — pełni w niej równie istotną funkcję. Czy zamiast o dychotomicznym widzeniu nie należałoby więc mówić o widzeniu trychotomicznym?

W dodatku specyficzny związek „odwrócenia”, w jakim pozostają wobec siebie poszczególne części triady, każe je nie tyle sobie przeciwstawiać, co traktować komplementarnie. Kopia artystyczna nie jest bowiem przeciwieństwem kalki logicznej, lecz stanowi jej swego rodzaju obrazowe rozwiązanie.

Dlatego, aby zrozumieć w pełni podział na oryginały, kalki oraz kopie, trzeba sięgnąć po zupełnie inną tradycję filozoficzną niż ta, na którą powołuje się Trznadel. Myślę, że bardziej adekwatne w tym wypadku byłoby nawiązanie do tradycji filozofii Hegłowskiej, w której pojawia się również schemat triady (znany podział: teza-antyteza — synteza). Naturalnie ten obiegowy schemat został przez Karpowicza zastosowany w sposób bardzo pretekstowy, przenośny. Stąd szukanie jakichś dalej idących merytorycznych analogii i podobieństw nie zaprowadzi nas zbyt daleko. Ale jedno spostrzeżenie narzuca się nieodparcie: podniesiona przez Hegła do rangi filozoficznej metody formuła filozofii greckiej: opisać byt jako dialektyczną „jedność przeciwieństw”, określa również organizację językową *Odwróconego światła*. Jest podstawową zasadą

tej organizacji, co znajduje wyraz m.in. w upodobaniu Karpowicza do różnych językowych paradoksów, zderzania ze sobą wyrazów o znaczeniach przeciwstawnych, wykluczających się nawzajem (por. konstrukcja języka oryginałów). Zgodnie z nią również myśl poetycka zostaje potrójnie „odwrócona” w obrębie każdej triady — na poziomie oryginałów, kalek oraz kopii, a następnie w obrębie triady następnej w sposób identyczny powtarza swój obieg. *Odwrócone światło* stanowi więc jednolitą całość kompozycyjną, w której — podobnie jak u Hegla — każda triada rozwija zawartość myślową triad poprzednich. Jest jakby kolejną próbą rozwiązania powstałych w ich obrębie sprzeczności.

### 3

Triada otwierająca *Odwrócone światło* nosi tytuł *Wniebowzięte serso*. Ma ona w obrębie dzieła znaczenie szczególne, wyjątkowe. Należy do jego pierwszego cyklu *Przed każdą chwilą* i zawiera w sobie ogólną ideę dzieła. Triadę poprzedza umieszczone na pierwszej stronie zbioru krótkie motto. Jego tytuł *Paradoks symplifikacji* (czytaj: paradoks uproszczenia) określa podstawową zasadę logiczną, według której będzie się rozwijać język dzieła. Polega ona na ciągłym „upraszczaniu” sprzeczności w obrębie każdej triady. Zyskują one ponownie postać zwięzłej poetyckiej formuły w oryginale triady następnej, a następnie zostają rozwinięte na poziomie kalki oraz kopii itd.

Oto motto dzieła:

#### PARADOKS SYMPLIFIKACJI

znak bez namysłu znaczenia  
w ręku boga wyręczał całą pracę

używanych aniołów co zszywali ciągle  
swoje zdanie rozdarte do stóp

„Znak bez namysłu znaczenia” to ogólna jeszcze i nierozwinięta postać idei dzieła. Objawia się ona autorowi spontanicznie — nie jako „znak”, który stwarza on „z namysłem”, powoli i ostrożnie dobierając słowa do własnych myśli, ale jako „znak”, który rozwija się samoistnie, niezależnie od jego woli. Rola autora sprowadza się wówczas do radosnego, ufego przyzwolenia na jego samoistny, porywający ze sobą, rozwój. Natomiast pozostawiony samemu sobie znak — jak czytamy dalej — „wyłącza pracę używanych aniołów”. „Używani aniołowie” to bohaterowie dzieła — duchowe wcielenia jego autora, którymi „posługuje się” on w procesie tworzenia. Praca owych aniołów, żmudna i wyczerpująca, ma jednak drugorzędne znaczenie, bowiem tak naprawdę znak wykonuje ją sam. Sam „zszywa” ich „zdanie rozdarte do stóp”, ustanawiając „jedność przeciwieństw” w języku.

Przenieśmy się teraz w obręb pierwszej triady. Jej oryginał ma dość dziwaczny tytuł: *Wniebowzięte serso*. Serso to bardzo popularna niegdyś gra polegająca na rzucaniu i chwytaniu kółek przez graczy za pomocą pałeczek. Nazywając ją „wniebowziętą” Karpowicz nadaje jej nowe, przenośne znaczenie. Serso oznacza teraz „grę”, którą podmiot poetyckiego tekstu toczy ze swymi odbiorcami. W trakcie tej gry przekazywanymi kóleczkami są znaczenia zawarte w tekście. Jej uczestnicy, poddając się jej spontanicznemu, porywającemu ich ze sobą rytmowi, popadają w stan ekstazy. Stają się „wniebowzięci”. Ich zrazu przyziemny dialog osiąga wymiar transcendencji. Wznosi się na najwyższy poziom.

Drugi człon triady — kalka logiczna, nawiązuje wyraźnie do przywołanej w oryginale sytuacji gry w serso:

REGUŁA ZASTĘPOWANIA DEFINICYJNEGO  
saint-john perse przechwycił  
ziemię na rodzeniu  
jego stóp i naszych ale  
ziemia poszła nimi dalej

Językowa konstrukcja tego fragmentu opiera się na słowie „przechwycił”. Pozwala ono ustalić zarówno podmiot gry w serso (jest nim poeta francuski Saint-John Perse, porte parole autora), jak też jej przedmiot — jest nim rodząca ziemia. Kiedy się jednak bliżej przyjrzeć określeniu „przechwycił ziemię na rodzeniu”, wydaje się ono niezbyt poprawne gramatycznie. Wszak nie mówimy — „przechwycić na czymś”, lecz „przychwycić na czymś” (np. na gorącym uczynku). Czyżby więc popełniony został tutaj błąd drukarski, który w przewrotny sposób wypacza sens całego fragmentu? Bynajmniej. W tego rodzaju „błędach” lubuje się Karpowicz już od *Znaków równania*, celowo zniekształcając i parodiując frazeologię języka potocznego. A więc w takim razie chodzi tu tylko o wyrafinowaną grę słowną? Stworzenie humorystycznego efektu przez przewrotne podstawienie jednego słowa w miejsce innego? Również nie. W końcu słowa fragmentu, mimo całej swej „niegramatyczności”, nazywają pewną sytuację liryczną: właśnie „przechwytywanie ziemi na rodzeniu” przez Saint-John Perse’a. Zwrot „przechwycił ziemię” należy wówczas rozumieć analogicznie do zwrotu „przechwycił wiadomość”. A więc przejął ją, poznał jej treść. Dopiero w świetle takiego odczytania zaktualizowana przez kontekst językowy fragmentu aluzja do potocznego

„przechwycić na...” staje się w pełni zrozumiała. Dzięki niej „przechwytywanie” ziemi zyskuje szczególną sugestywność i wyrazistość. Owo „przechwytywanie” ma bowiem rzeczywiście w sobie coś z „przychwyceń”. Obnażenia ziemi, zdemaskowania jej, wydarcia jej jakiejś tajemnicy.

Zwrot „przechwycił ziemię na rodzeniu” ma więc jakby podwójną intencję znaczeniową. Pierwsza intencja ma charakter dosłowny: tekst należy rozumieć zgodnie z jego faktycznym sensem. Druga natomiast ma charakter domyślny: tekst należy rozumieć tak, jak sugeruje to jego „przewrotna” postać językowa. W tym drugim wypadku decydującą rolę odgrywa umiejętne zestawienie językowego kontekstu. Obie te intencje do pewnego stopnia kłócą się ze sobą, przeszkadzają, zarazem jednak wspomagają się wzajemnie, nakładają. Razem tworzą pewną całość sensu, tyle że posiada ona jakby dwa istniejące równolegle poziomy znaczeniowe. Jest całością „dwufoniczną”.

Kolejne słowa kalki („jego stóp i naszych...”) sprawiają, że sytuacja przedstawiona w niej dotychczas staje się jeszcze bardziej niewyobrażalna. Jak bowiem ten, kogo rodzi matka-ziemia, może ją równocześnie „przechwytywać”? Czy nie jest to już zupełny bezsens? Ale spróbujmy spojrzeć na tę sytuację inaczej, nie tak dosłownie. Saint-John Perse „przechwytyując ziemię na rodzeniu” chce wszakże poznać jej „tajemnicę”. Chce zgłębić w niej to, co dało początek istnieniu jego samego oraz innych. W tym znaczeniu ziemia, która rodzi „jego stopy” i „nasze”, jest obiektem jego poznania. Zarazem jednak pragnie on ją nie tylko poznać, lecz również „przechwycić” jej rodzicielską funkcję. Chce sam zająć jej miejsce. Stać się panem świata, bogiem —

(...) ale  
ziemia poszła nimi dalej

— i znowu wszystko się odwraca. Ziemia, jak się okazuje, nie tylko wymknęła się „przechwytyjącemu” ją poecie, ale poszła jego (i naszymi) stopami dalej. Nie tylko nie poddała się jego woli, ale jeszcze podstępnie wykorzystwała ją dla siebie. To ostatecznie ona okazała się właściwym „podmiotem” gry. Zwycięzczynią i panią sytuacji. Nasuwają się tu nieodparcie słowa Hegla o „chytrości rozumu”, który posługuje się różnymi ludzkimi planami dla swych własnych celów. Zaczynamy teraz rozumieć, co właściwie oznacza tytuł kalki. „Reguła zastępowania definicyjnego” to ciągle, ponawiane w nieskończoność próby poetyckiego „zdefiniowania” ziemi. Próby zawładnięcia nią, podporządkowania jej sobie bez reszty. W rzeczywistości jednak sprowadzają się one do zastępowania jednych jej „definicji” drugimi. Nie ma definicji ostatecznej, jedynej — jest tylko biegnący w nieskończoność proces nazywania ziemi, którym ostatecznie kieruje i rządzi ona sama.

A oto trzeci człon triady — „kopia artystyczna”:

Muzyczny spacer wieczoru  
gdy zorkiestruje czas ramiona  
że będą śpiewać wzdłuż rękawów  
z pulpitem celnym moderato  
i za porządkiem innych ramion  
kiedy za żarem głos nasz bosko  
przejdzie od serca aż do krtani  
i żaden gołąb pod sklepieniem  
ognia nie zajmie się od śpiewu  
tylko zanurzy w naszym gardle  
swą szyję i bezpiecznie  
popaje ogniorodnej śliny

tej nie przełkniętej po komunii  
utajonego dyrygenta  
wtedy jest jeszcze czas by na dnie  
do głębi już nie istniejącej  
rzeki odnaleźć też nie istniejącą  
fujarkę którą usta dziecka  
ukryły w śpiewającej korze  
i zagrać także w nieobecnym  
dźwięku tamtego zmartwychwstania  
z ciszy na ustach porzuconych  
za śpiewem też uciekającym

Opisany został tutaj, w dość „zaszyfrowanym” poetyckim języku stan duchowego „wniebowzięcia”, w jakim znajdują się bohaterowie triady. (Zwróćmy uwagę, że podmiot liryczny tego fragmentu, podobnie jak w przypadku oryginału oraz kalki, ma charakter zbiorowy). Stan ów został wywołany przez czas, którego jednostajny rytm „zorkiestrował” ramiona bohaterów. Sprawiał, że poddane zostały one działaniu napływającej z zewnątrz „muzyki”. „Muzyczny spacer wieczoru” to zatem spacer bohaterów w czasie, w trakcie którego pogrążają się oni coraz bardziej w „wieczór” własnej przeszłości. Cofają się do momentu narodzin własnych i świata.

Spacer ów przybiera postać stopniowego wznoszenia się ich głosu „od serca aż do krtani”. Serce jest tutaj symbolem „uczucia”; różnych pierwotnych, witalnych instynktów tkwiących w człowieku, których rozbudzony teraz „żar” dociera do krtani — źródła mowy. W krtani też głos serca spotyka się ze swym antagonistą: gołębiem. Ów gołąb to wyraźne nawiązanie do symboliki biblijnej (gołąb jako symbol Ducha Świętego). Symbolizuje on sacrum, z którym człowiek nawiązuje kontakt dzięki mowie danej mu przez Boga. Ponieważ zaś sfera sakralna



ma charakter transcendentny wobec wszelkiego ziemskiego bytu, gołąb — jak głoszą dalsze słowa kopii — „nie zajmie się od zaru...”. Nie dosięgnie go ogień namiętności rozpalonych w człowieku muzyką czasu. Stąd też pewien swego wyniesienia i odrębności może on „bezpiecznie popić ogniorodnej śliny /tej nie przełkniętej po komunii/ utajonego dyrygenta”.

Gołąb podporządkowuje sobie muzykę czasu. Oczyszcza bohaterów z różnych zwierzęcych popędów i uczuć. Udziela im drugiej, prawdziwie „świętej” komunii, dzięki której mogą oni przełknąć „ogniorodną ślinę”: pozostałość po komunii pierwszej, „pogańskiej”. W ten sposób zawierają rzeczywiste przymierze z sacrum. Czas — „utajony dyrygent” kierujący ramionami bohaterów, zostaje zatrzymany. Mogą teraz przeżyć moment wieczności:

wtedy jest jeszcze czas by na dni...

Otwiera się drugi etap wędrówki bohaterów. Nie odbywa się już ona w czasie fizycznym biegnącym naprzód, ale w cofającym się czasie wspomnień. W takim „odwróconym” czasie z pamięci bohaterów, niczym na puszczonej wstecz filmowej taśmie, wyłaniają się obrazy przeszłości: wspomnienie jakiejś nie istniejącej już rzeki, nie istniejącej już fujarki, nie istniejącego już dźwięku.

Ta nowa bezgłówna muzyka, która porywa teraz bohaterów, nie przypomina w niczym muzyki czasu, której wcześniej poddały się ich ciała. To muzyka wspomnienie, która dzieje się w „nieobecny dźwięku tamtego zmartwychwstania z ciszy...”. Rozbrzmiewając w milczeniu, rozwija się w poprzek czasu, ku swej własnej genezie. Wyłaniające się z niej kolejne obrazy przeszłości rozplývają się w nicość.

Podobnie zatem jak w kalce, również obraz przedstawiony w kopii cofa się do momentu narodzin bohaterów i świata. Podobnie też jak i tam, ów moment ciągle im się wymyka, ucieka coraz głębiej w sen. W końcu ścigają oni tylko potęgujące się echo swej własnej nieobecności.

Pościg za tą nieobecnością będzie się od-tąd rozwijać przez wszystkie triady *Odwróconego światła*.

Przypisy:

<sup>1</sup> O *Odwróconym świetle* pisali m.in. Edward Balcerzan (w:) *Kręgi wtajemniczenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982; Henryk Pustkowski (w:) *Gramatyka poezji*, PAX, Warszawa 1974; Wiesław Szymański (w:) *Outsiderzy i słowiarze*, Ossolineum, Wrocław 1973.

<sup>2</sup> Jacek Trznadel, *Metafizyczna silva rerum*, „Twórczość”, 1972 nr 10, s. 76.

<sup>3</sup> *ibidem*, s. 76.

## Zbuntowany prorok

(O poezji Tadeusza Nowaka)

O poezji Tadeusza Nowaka zwykło się mówić, że wyrasta z ludowego folkloru, którego różne motywy twórczo przetwarza, nadając im nowy kształt i sens. Jak również, że jej główny temat to wieś, względnie konflikt wieś-miasto (J. Z. Brudnicki). Twierdzi się też, że — zapewne właśnie dlatego — daje się ona doskonale opisać za pomocą Jungowskiej teorii archetypów (J. Prokop). Próbuje się również wskazać na jej duże wyrafinowanie językowe i stylistyczne, posługując się w tym celu strukturalistyczno-lingwistycznym modelem interpretacji (A. Dąbrowski).

Wszystkie te ujęcia są, każde na swój sposób, uzasadnione. Wskazują na różne wymiary poezji Nowaka. Czy jednak uchwytyją jej rys najbardziej charakterystyczny? Czy pozwalają nawiązać z nią rzeczywisty dialog? Z tym, co faktycznie sobą przedstawia, o czym mówi? Ich autorzy proponują przecież głównie rekonstrukcję szeregu możliwych w niej do wyodrębnienia „pól przedmiotowych”. Trudno nie doceniać ich wartości poznawczej, odmawiać wnikliwości i obiektywności, ale w pewnym sensie nic z nich nie wynika. Przedmiotem uwagi wspomnianych badaczy jest bowiem głównie to, co sami apriorycznie uznają za wartościowe, godne krytycznoliterackiego czy teoretycznego opisu. Nie są w stanie — już z założenia — dopatrzeć się w dziele Nowaka zaproszenia do rozmowy, w której krytyk winien zaangażować cały swój światopogląd, nie zaś tylko własną wiedzę filologiczną i teoretyczną. A dopiero taka rozmowa — jak sędzę — pozwoli odsłonić uniwer-

salny wymiar tej poezji. Rozpoznać w pełni dziejący się w niej dramat, w który włączona jest nie tylko egzystencja poety, ale również cały świat otaczający.

## 1

Sięgnijmy do zbioru *Prorocy już odchodzą*. Większość jego wierszy to bardzo jeszcze realistyczny zapis pewnych, zaczerpniętych przez pisarza z własnej biografii, archetypicznych sytuacji. Tylko czasami bardziej śmiała metaforyka wprowadza pierwiastek niezwykłości. Deformuje potoczne stosunki przyległości między rzeczami. Świat wiejskiej codzienności łączy się wówczas ze światem baśni, niebo z ziemią. W tym pierwszym świecie rządzą niepodzielnie rodzice (głównie ojciec) oraz dziadek. Są oni stróżami porządku panującego na wsi od wieków. Surowych praw obyczajowych, religijnych, rozmaitych obrządków i wierzeń. Prawa te rozróżniają wyraźnie między porządkiem ludzkim a boskim, pogańskim a świętym, chłopskim a pańskim. Określają też mentalność wiejskiej społeczności. Dzięki nim chłop jest zawsze pełen pokory wobec Boga, posłuszny nakazom administracyjnym czy „pańskim”, zaś do „miejskiego teatru i błazeństwa” odnosi się z wyraźną pogardą (por. wiersz *Jak się przed tobą wytłumaczę*).

W świecie legendy i baśni natomiast króluje sam poeta, jego wyobraźnia. Dzięki niej może sprowadzać na ziemię wozy pełne niebieskiej pszenicy (wiersz *O domu*), marzy o podniebnych wożach, ukazując przy tym siebie jako gbura i chama, który wyraźnie odstaje od otoczenia (wiersz *Mojego domu gość*). Przyczyna tej odmienności leży w zapamiętałym buncie poety przeciw temu, co jest. Przeciw zastanym nakazom obyczajowym i społecznym, przeciw kościołowi i re-

ligii. Jak również przeciw skazaniu najbliższych na niesprawiedliwą, ciężką pracę. Przeciw bólowi i smutkowi ich egzystencji. Nowak jako syn chłopski jest synem zbuntowanym.

Kształtujący się w ten sposób konflikt ilustruje wiersz *Jak się przed tobą wytłumaczę*. Pomyślany on został jako rozmowa wyrodnego syna z ojcem:

Jak się przed tobą, ojcze wytłumaczę  
z różańca, który po ziarnku gubiłem  
w ogromnym lesie, co się za mną czerni,  
gdy na twe ręce tak pokornie patrzę,  
jakby roztrwonł wszystko, co mi dałeś,  
A łąką idą ukorzyć się wierni.

*Jak się przed tobą wytłumaczę*

Poeta czuje się winny swej buntowniczej postawy. Uznaje wagę racji ojca. Jest jednak również przekonany o słuszności swego buntu. Pokorze ojca przeciwstawia odważne kreacje własnej wyobraźni. Uprawnia go to do stwierdzenia:

Mnie — spadkobiercy psiego rodu —  
oddano wino i moc w ręce,  
aby mój lud nie musiał więcej  
w powodzi smutku szukać brodu.

*Mojego rodu gość*

Mówiący jest tutaj Chrystusem. To przecież w jego ręce oddano „wino i moc”. Dziwny to jednak Chrystus. Nie nazywa siebie potomkiem i synem Boga, ale „spadkobiercą psiego rodu” (podkr. P. D.) — rodu ludzkiego, pogańskiego. Taki Chrystus nie jest posłańcem Boga, który na chwilę przybrał ludzkie kształty, ale jest człowiekiem z krwi i kości. I jako człowiek pragnie odkupić swoich braci. Jest Chrystusem-here-

tykiem, który zbuntował się przeciw własnemu przeznaczeniu i przeznaczeniu swojego rodu.

W roli Chrystusa-heretyka poeta występuje również w innym wierszu:

Powrozami słońca  
do zdrowego drzewa  
gminnej wyobraźni  
mocno przytroczony,  
słyszę trzask gałęzi,  
kiedy gałąź śpiewa  
i pod stopą biją  
siwych dolin dzwony.

#### *Napaść*

„Zdrowe drzewo gminnej wyobraźni” to krzyż, do którego został „przytroczony” Chrystus-heretyk. To zapisana w różnych ludowych podaniach i baśniach prawda o ludzkim rodzaju. Ma ona tutaj jednak postać symbolu, mitu — nie została więc jeszcze dostatecznie objaśniona i poznana. Lud daje jej wyraz bezwiednie, nie starając się dociec jej „ukrytego” sensu. Między innymi dlatego, że nie bardzo daje się ona pogodzić z jego prawami obyczajowymi, religijnymi, etycznymi, których ściśle przestrzega. Nowak, który pragnie sens ów ujawnić w poetyckim słowie, musi więc popaść w konflikt z własnym otoczeniem. Zwraca się przecież przeciw nakazom i normom, które do tej pory określały jego postępowanie. Zwraca się przeciw Bogu, jak też przeciw wszystkim tym, którzy nie mając odwagi spojrzeć w oczy prawdzie legendy i mitu wolą znosić swój własny los bez słowa protestu. W wierszu *Narodziny* matka nie wie, jakie imię nadać synowi. Przeciwna jest mu bowiem natura, którą chce ujarzmić, ojciec, który chciałby go podporządko-

wać obyczajowi i tradycji, niebo, do którego chciałby on dotrzeć, aby je ukarać.

## 2

Świat „gminnej wyobraźni” określają przede wszystkim dwie przeciwstawne moce. Moc pogańska, która ma swe źródło w tkwiących w człowieku instynktach zwierzęcych, oraz moc boska, która została mu zaszcze-piona wraz z chrześcijańską tradycją i reprezentuje różne wartości kulturowe. Obie te moce, inaczej niż w sferze jawy, gdzie są oddzielone od siebie, spotykają się tutaj ze sobą bezpośrednio, zaczynają rywalizować, walczyć.

Misja Chrystusa-heretyka polega na zgłębieniu sensu tej walki. Nie może on jednak być tylko obserwatorem, przyglądać się jej z zewnątrz. Musi stać się mediatorem, który przeniesie ją do wnętrza własnej wyobraźni. Dzięki niemu dwie antagonistyczne moce zaczynają wieść spór w poetyckim słowie — swobodnie przeciwstawiają sobie swe odmienne racje. Celem tego „dialogu” nie jest jednak porozumienie się ani uznanie odrębności, lecz zniszczenie antagonisty. Podporządkowanie go sobie. Dąży do tego przede wszystkim wyzwolona w „gminnej wyobraźni” siła pogańska. Chce ona w ten sposób wziąć odwet za swe poníženie i skrępowanie w sferze jawy.

Poeta, wstępując na krzyż „gminnej wyobraźni”, nie może więc pozostać bezstronny. Musi opowiedzieć się za stroną w niej silniejszą i bardziej agresywną zarazem. Tyle, że kiedy to uczyni w nadziei przeprowadzenia własnego szaleńczego zamiaru, zaczyna się jego dramat. Sam zostaje ukrzyżowany, uwikłany w walkę siły pogańskiej z boską, która ze swej istoty nie może zostać rozstrzygnięta. Okazuje się, że jakkol-

wiek siła pogańska góruje nad boską, to przecież zarazem nie może jej sobie podporządkować. Nie może jej zniszczyć ani unicestwić, aby odtąd panować niepodzielnie. Nie dość tego. Okazuje się, że to dopiero siła boska nadaje jej sens, uzasadnia jej wrogość oraz nienawiść. W walce siły boskiej z pogańską nie ma ani zwycięzców, ani pokonanych.

### 3

W urzekającym wierszu *Magdalena* ze zbioru *Psalm na użytek domowy* mowa jest o świętej, która przez całe swoje cierpiętnicze życie do nieba „idąc na ukos i na przelaj do piekła /osobnego jedwabiu/ dla stóp swych się wyrzekła”. I wtedy jej wędrówka stała się udręką. Purpurowa droga rozsypała się w mysie dróżki i ostateczny cel wędrówki — Bóg, zaczął oddalać się coraz bardziej.

Inne przykłady z wiersza *Psalm o lniwym polu* (ze zbioru *Psalm*):

Liczy się jeszcze nóż na stole  
Oddech wyjęty nożem z chleba,  
Nie wierzę matko ręka moja  
W przebitym włócznią boku nieba

W tym wyraźnym nawiązaniu do biblijnej przypowieści o Tomaszu, który miał odzyskać wiarę przez przyłożenie dłoni do ran Chrystusowych, wszystko dzieje się na odwrót. To właśnie cielesny, namacalny kontakt z sacrum rodzi niewiarę.

W przytaczanym niedawno wierszu *Napaść* Nowak przedstawia siebie jako Chrystusa, który w śpiewie gałęzi (czyli w śpiewie własnej poezji) słyszy już jej trzask. Przeczuwa jakąś klęskę, dysonans — zapowiedź własnej śmierci. O jak różne śmierci



tutaj jednak chodzi! Chrystus biblijny wie, że potem zmartwychwstanie i wróci do nieba. Chrystus-poeta wie, że umrze jak człowiek i obróci się w proch.

Skąd się bierze tragedia świętej? Dlaczego Tomasz-poeta, zanurzając własną dłoń w ranie nieba, staje się niewierzącym?

Magdalena jest symbolem miłosierdzia. Nie chodzi tutaj jednak o miłosierdzie nad konającym Chrystusem, ale nad cierpiącym ludzkim rodem. Takie miłosierdzie, pomyślane jako droga do Boga, nie wymaga wyniesienia. Obca jest mu koturnowość i przylizana świętość. To raczej nieopatrzne zbliżenie się do ludzi czyni z czasem problematyczną drogę świętej. Upragniony cel jej wędrówki oddala się, a nie przybliża.

Tomasz to symbol wiary, która rodzi się przez namacalny kontakt z sacrum. Tomasz-poeta tej wiary nie posiada. Ciało nieba, którego dotyka, jest bowiem przebite włócznią, sprofanowane i rozdarte. Tak doświadczane ciało-sacrum nie niesie żadnego ukojenia. Jak można wierzyć w coś, co samo nie jest uosobieniem harmonii i piękna? Co dopuszcza ponure, ziemskie prawa mordy i śmierci?

W trzecim wypadku wreszcie — również inaczej niż w *Nowym Testamencie* — poeta utożsamia siebie z postacią Chrystusa, który umiera jak człowiek. Jego śmierć jest jednorazowa i nieodwracalna. To śmierć-trzask, śmierć-rozpad, która nie niesie odkupienia. Tak właśnie umiera mag gminnej wyobraźni. Odszczepieniec wyklęty przez społeczność, do której należał.

Podobnych przykładów można znaleźć znacznie więcej. Dostarcza ich każdy niemal wiersz. Utrzymane są one w tonie gniewnych, obrazoburczych wyznań, dla których główną racją jest przymierze poety z ludz-

kim cierpieniem. Poniżanie wyniosłego sacrum z głębin tego cierpienia, ciągle przeciwstawianie mu prawdy ukrzyżowanej, gminnej wyobraźni. Ten dramat pogłębia fakt, że chociaż sacrum pozwala robić ze sobą wszystko, to jednocześnie uporczywie milczy. Jest właściwie nieuchwytny, zaś wszystkie skierowane przeciw niemu groźby i urągania trafiają w próżnię.

Motorem potężnej, bluźnierczej siły, którą w symbolach i podaniach ludowych rozbudza wyobraźnia Nowaka, jest zatem racja ludzka. Racja bytu skazanego na chorobę, rozpad, śmierć. Staje się ona w wierszach tego autora potężnym argumentem przeciw boskości właśnie dlatego, że boskość na nie przyzwala. Kiedy zaś oburzeni zwracamy się ku niej z pytaniem — trwożliwie milczy. Ale na ten dramat poetyckiej wyobraźni można również spojrzeć z innej strony. Boskość (sacrum), którą chce się za wszelką cenę poniżyć, obnażyć, zniewolić i zniszczyć, pozostaje mimo wszystko boskością. Walcząc z nią, milcząc uznaje się jej istnienie, doświadcza się jej odmiennej racji. Występując przeciw niej, bluźniąc i złorzecząc, już się ją mimowolnie poświadcza. Nie można przecież prowadzić takiej walki z czystym nic, pustym i bez znaczenia. Z czymś, co nas zupełnie nie obchodzi. Poezja Nowaka nie jest ateistyczna w dosłownym sensie tego słowa. To raczej poezja heretycka, uwikłana w pewien tragiczny spór, którego w żaden sposób nie potrafi doprowadzić do końca i uśmierzyć. Poezja „ukrzyżowana” przez dwie walczące ze sobą nieubłagane siły: dobra i zła, sacrum i profanum. Dlatego jej dalszy rozwój będzie polegał na stopniowym potęgowaniu tej sprzeczności.

Proces ten można zauważyć w *Jasełkowych niebiosach*. Podobnie jak w poprzednich tomach powraca w nim ciągle ta sama archetypiczna sytuacja egzystencjalna. Sytuacja buntu, głębokiego wewnętrznego konfliktu, rozdarcia. Wraz z nią powraca figura Chrystusa-heretyka. Taki Chrystus nie jest częścią sacrum. Sprzymierzony z racją ludzką jest sam w sobie sprzeczny. Jego jedyna racja to gniewne i obrazoburcze wykrzyczenie Bogu własnej nędzy i poniżenia. To zatracenie się w krzyku, który z czasem brzmieć musi coraz bardziej rozpaczliwie. Taki Chrystus to odkupiciel, który nie odkupia. Nie przynosi nadziei, lecz pogrąża w beznadziei. Z niej się narodził, ją ujawnia, nią żyje.

Mimo to tylko taki Chrystus, Chrystus-buntownik i Chrystus-heretyk, jest prawdziwy. Jego rozpacz nie jest abstrakcyjna ani wyimaginowana, ale wyraża rzeczywisty dramat ludzkiej egzystencji. Wypowiedziany on jest przez symbole, które w wyobraźni poety walczą ze sobą, przeczą sobie, zmieniają ciągle swe znaczenia i postacie. Wyrasta między nimi przepaść.

Pisałem wcześniej, że w zbiorze *Prorocy już odchodzą* sceneria tego dramatu jest naszkicowana jeszcze bardzo realistycznie. Przeważają w niej akcesoria świata zewnętrznego, nieśmiało jeszcze konfrontowane ze światem ludowych symboli, podań, legend. Czytając te wiersze odnosi się wrażenie, jakby wyobraźnia poety była jeszcze zbyt skrępowana przez potoczny obraz świata. W dużym stopniu podporządkowuje się obowiązującym w nim przedziałom, różniczeniom, hierarchiom wartości.

Z czasem jednak rozbudzone w gminnej wyobraźni, nurtujące ją podskórnymi antago-

nizmy i sprzeczności, doprowadzają do rozsadzenia sztywnych ram i ograniczeń. Świat poetycki Nowaka zaczynają określać siły natury psychicznej, które ukryte za symboliką ludową (pogańską) oraz biblijną oddziałują na siebie bezpośrednio, prowadzą ze sobą nieubłagany spór, zmagają się ze sobą. Od tej pory ewolucja poezji autora *Psalmów* prowadzi w stronę autoanalizy. Rozpoznawania coraz bardziej pierwotnych figur świadomości, w których dotychczasowe kulturowe mity i symbole objawiają swe prawdziwe pogańskie oblicze. Zjawisku temu towarzyszy coraz dalej idąca deformacja świata przedstawionego. Przebiega ona jakby w dwóch przeciwnych kierunkach. Z jednej więc strony sprowadza się ona do pomniejszania rzeczy, tworzenia własnego mikroświata, w którym zjawia się — oglądany niczym przez szkiełka mikroskopu — mały baśniowy ludek (por. wiersze: *Ballada o krecie*, *Portret słomianego ludu*, *Psalm baśniowy*). Z drugiej zaś strony świat ów wraz z jego mieszkańcami zostaje powiększony, dzięki czemu stają się oni częścią sacrum (por. wiersze *Magdalena*, *Płaczący koń*, *Ptaki wiosenne*, *Krajobrazy*). Wygląda to tak, jak w krzywym zwierciadle, które powiększa i pomniejsza zarazem.

W poezji Nowaka zaczynają się dziać rzeczy dziwne i przerażające. Sacrum jest bezczeszczone, Bóg poniżany. Zaczyna się w niej toczyć jakaś walka na śmierć i życie, w której bogowie i święci zmuszeni zostali do ucieczki przed pogańskimi symbolami „drzewa gminnej wyobraźni”.

5  
Zbiorek *Nowe Psalm*y otwiera nowy, jeszcze bardziej rozpaczliwy i przerażający krąg w

tej wędrowce. Krąg ciała i gnoju, zepsutej ludzkiej krwi, rdzy i kału.

Poeta przemierzając zwierzęco-pogańskie przestrzenie własnej wyobraźni pragnie teraz zrozumieć swoje ciało. Chce poznać prawdę o własnym przeznaczeniu, doświadczając na sobie samym zmagania sił pogańskich i boskich. Nie chodzi więc już tylko, jak dotychczas, o twórcze przetworzenie symboliki ludowej i biblijnej. Chodzi również o pewien specyficzny rodzaj doświadczenia samego siebie. Sprawdzenie prawdziwości nowej symboliki własnym ciałem. Wykazanie, że również i ono ma tutaj coś do powiedzenia.

Ukrzyżowanie Chrystusa-heretyka na drzewie gminnej wyobraźni oznacza teraz dosłownie: jego ukrzyżowanie na własnym ciele. To z niego rośnie teraz jego bunt i gniew, nim żywią się obrazoburcze kreacje wyobraźni. Należy przy tym podkreślić, że ciało, o którym tutaj mowa, jest kalekie i chore. Pulsują w nim mętne i zatrute soki. Ale też właśnie dlatego ciało staje się wymownym symbolem ludzkiej skończoności. Jest najbardziej konkretnym i namacalnym zwiastunem śmierci. W obliczu jego prawdy błędnie cała mądrość symboliki i mitów ludowych. Bledną idylliczne obrazki świętych i małego Jezuska w stajence:

A na sianie z pępowiny  
Wyplątany synek siny  
Z prawej piersi ssie niebiosa  
Z lewej żółć wiosenną owsa  
Najedzony aż do czkawki  
Łamie na krzyż swe zabawki

*Psalm średniowieczny*

Chrystus, który „łamie na krzyż swe zabawki”, to Chrystus tragiczny, wewnątrznie rozdarty. Zawieszony między niebem a zie-

mią. Jego ciało, zmarznięte i sine, nie może stać się ludzkim chlebem powszednim. Nie godzi w sobie sprzeczności, raczej je potęguje i roznieca. Podobną wymowę posiadają obrazy głowy odciętej od tułowia (czyli duszy od ciała), która nie może się z nim na powrót zrosnąć (*Psalm o ściętej głowie*), jutrzni łamiącej ludzkie kości (*Psalm zabity deskami*), czy też człowieka stojącego przed zatrzaśniętymi drzwiami boskości (*Psalm o kaszy*).

Niebo i ziemia zostały oddzielone od siebie raz na zawsze. Człowiek zamiast kierować nadaremnie wzrok ku górze, o której nic mu nie wiadomo, powinien raczej uporczywie zgłębiać tajniki własnego świata, własnej cielesności. Nie oznacza to jednak, że niebo staje się przez to, zdana na siebie samą, pustą abstrakcją. To ono właśnie, odległe i niedostępne, skłania nadal do buntu i protestu. Do wędrówki przez bezdroża bólu, rozpacz i śmierci.

Chociaż, z drugiej strony, można by poezji Nowaka postawić pytanie: czy podobna wędrówka pozwala odsłonić tajemnicę sacrum? Czy w ogóle sprawia, że poeta zyskuje o nim jakąś nową, demaskującą jego iluzoryczność wiedzę? Pytania te pozostają w *Nowych psalmach* bez odpowiedzi. Ciało ostatecznie rozsnuwa się w dym. Stanowi lepką miazgę, która wiezie w milczenie, rozpad, chaos. Wiedza w nim zawarta nie ma nic wspólnego z boską transcendencją, lecz każe jedynie myśleć o samoistności tego, co jest. Utwierdza w przekonaniu, że świat sam z siebie wyznaczył człowiekowi śmiertelny los. Nie istnieje nic poza cykliczną powtarzalnością tych samych oczywistych praw natury. Dlatego w wierszu *Psalm dymny* mowa jest o tym, że „ciała niewód” „sam z siebie wiecznie płynie”. W *Psalmie kra-*

*marskim* natomiast ani wiedza, którą zdobywa poeta przychodząc na świat, ani też wiedza płynąca z natury i tradycji nie sprowadzają się do wiedzy o śmierci, która zjawia się „sama z siebie”. Jest to śmierć nie odkupiona, jednorazowa, zamykająca raz na zawsze krąg ludzkiego życia.

Przeraźliwa to wiedza. Wynika z niej, że „nadzieje, wiary, filozofie” — wszystkie wytwory ludzkiej kultury — są, podobnie jak wszystko, poddane prawom rozkładu, przemijania, gnicia. Ich przeznaczeniem jest gruz, gnój i kał (por. *Psalm śmietnikowy*). Człowiek w takim świecie nie może już siebie odkupić; niczym biblijny Jonasz nie opuszcza wnętrza płynącej ryby. Nie może dotrzeć do wymarzonego raj:

gdzie tak się mówi jestem  
jakby nigdy nie było  
kurzej szyi pod nożem  
białej brzozy pod piłą

*Psalm sielankowy*

Jest to wiedza absurdalna. Oczywiście jeżeli się przyjmie, że ludzkie uwikłanie w czasie nie jest wynikiem „wyższej”, boskiej decyzji, określa je natomiast wyrok rządzącej się własnymi prawami natury. Niewinność człowieka oraz okrutny los, na jaki został skazany, nie dają się wówczas w sposób rozumny pogodzić:

Jak w owadach porodowych w służbie  
spływa świat w staw od skrzepu siny  
i dziobią z niego głody kurze  
a tyś bez winy jest bez winy

*Psalm bez winy*

czy jednak można poprzestać na absurdzie? Przystać nań, składając pokornie głowę

przed odwiecznymi prawami natury? Absurdalność zestawienia natura — człowiek rodzi raczej odruch buntu, niezgody na to, co jest. Każę postawić pytanie: dlaczego? Nowak stawia to pytanie bezwiednie swą bluźnierczą wędrówką przez śmietniki i gnojowiska ludzkiej kultury. Przez miazgę i krew własnego ciała. Kiedy czytam jego wiersze, zawsze staje mi przed oczyma obraz diabelskiego proroka ukrzyżowanego na wznoszących się coraz wyżej, krwawiących skrzydłach własnej wyobraźni.



## Mam ciało, więc jestem!

(Motyw ciała w poezji Nowej Fali)

Jednym z najbardziej zadziwiających zjawisk naszej poezji przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych jest kariera, jaką zrobiło w niej słowo ciało oraz mu pokrewne: żyły, krew, pot, ślina, łzy. Zaczęła się ta kariera wraz z debiutami Nowej Fali (St. Barańczak, R. Krynicki, A. Zagajewski, J. Kornhauser i inni) i wiązała się ściśle z szeroko zakrojonym programem poetyckim nurtu. Jego czołowi przedstawiciele, obarczeni pamięcią tragicznych doświadczeń marca 1968 r. oraz grudnia 1970 r., starali się zająć w swoich wierszach stanowisko dystansujące się, „kontestacyjne” wobec zmieniającej się wyraźnie na ich oczach rzeczywistości politycznej i społecznej. Określała to stanowisko przede wszystkim pełna nieufności postawa wobec różnych form wypowiedzi masowej: radia, prasy, telewizji. W ich języku wietrzyli podstęp, zakłamanie, fałsz. Szczególnie zaś podejrzania budziło w nich dogmatyczne roszczenie tego języka do wyłącznej prawdziwości. Jego niedialogowość, pusta retoryka i patetyczność. Upatrywali w tym ukryte dążenie do ubezwłasnowolnienia odbiorcy. Narzucenia mu pewnego zaprojektowanego odgórnie stylu myślenia, wartościowania i oceny, który by eliminował wszelkie myślenie niezależne i oryginalne.

Nic więc dziwnego, że wraz z manifestowanym brakiem zaufania do mass-mediów i przekazywanego przez nie obrazu świata, w poezji Nowej Fali pojawiło się również pytanie o prawdziwość „cogito” człowieka dnia dzisiejszego. Z racji zalewającego nas ze wszystkich stron języka środków masowego przekazu nigdy nie możemy być bo-

wiem pewni tego, czy sposób w jaki myślimy o rzeczywistości jest „nasz”. Wszędobylstwo tego języka sprawia, że nieraz bezwiednie przejmujemy wiele z jego schematyzmów i sugestii. Powtarzamy bezkrytycznie różne utrwalone w nim sformułowania i zwroty nie zdając sobie sprawy ze stojących za nimi założeń i norm wartościujących. Określającego je światopoglądu.

Jest to naturalnie zupełnie inna sytuacja niż ta, którą swego czasu zastał Kartezjusz. Twórca *Rozprawy o metodzie* mógł bowiem pozwolić sobie jeszcze na luksus szukania w ludzkim rozumie absolutnie pewnych podstaw poznania. My natomiast, zagubieni w chaosie najrozmaitszych „języków”, musimy szukać innych podstaw prawdy o nas samych i o świecie. Jedną z nich jest, zdaniem poetów Nowej Fali, własne ciało. Przede wszystkim dlatego, że jest ono w o wiele mniejszym stopniu niż rozum podatne na działanie mass-mediów. Ciało nie ukrywa nigdy przed nami swego bólu i gniewu. Każdy gwałt i przemoc zostawiają na nim niezatarte, trwałe ślady i blizny. Ciało jest nieprzekupne. Na różne zdarzenia, wypowiedzi, sytuacje reaguje w sposób naturalny i spontaniczny. Ból nazywa bólem, gwałt gwałtem, chorobę chorobą. Jego mowa jest prawdziwa, bowiem jest jednoznaczna. Przekonanie to przebija wyraźnie z wypowiedzi Stanisława Barańczaka, jednego z głównych twórców nowofalowego programu:

„poezja ma prawo widzieć to (chodzi o pogląd na świat — przyp. P.D.) na swój szczególny, krańcowo konkretny i fizyczny sposób. Chodzi mi o to, że wszelkie wznoszenie się ponad poziom ludzkiego ciała jest niebezpieczne, bo grozi zafalszowaniem. Tylko ból jest naprawdę jednoznaczny.”<sup>1</sup>

Według autora *Dziennika porannego* dzisiejsze poetyckie ujęcie rzeczywistości ma

być jak najbardziej konkretne i cielesne. Tym też poezja różni się od innych form wypowiedzi. Już z założenia unika wszelkiej abstrakcyjności i alegoryczności. Różnym sloganom i ogólnikom przeciwstawia naoczną prawdę konkretnych sytuacji i zdarzeń. Po-brzmiewa w niej huk „prawdziwych” wystrzałów, padają w niej „prawdziwi” zabici i ranni. Poezja jest najbliższa rzeczywistości. Pulsuje w niej jej oddech, sączy się krew, pot i łzy. Tak też należy rozumieć stwierdzenie Barańczaka, iż: „poezja ma pozosta- wać na poziomie ciała. Ma przez nie do- świadczać i opisywać historię”.

To przyznanie ciału funkcji podstawowe- go „kryterium” prawdziwości świata nie ma w sobie — co należy podkreślić — nic z na- turalistycznych fascynacji. Ciało jest dla poetów Nowej Fali przede wszystkim war- tością etyczną. Wszelkie „podstępne” zabiegi języka mass-mediów spływają po nim jak woda. W niczym nie zmieniają jego natural- nych reakcji. Ciało gwarantuje „mojość” moim myślom. Pisząc wiersze „sprawdzam ciałem” to, o czym piszę. Mogę oszukać własne sumienie, rozum, stracić zmysł etycz- ny, wiarę w sens życia itp., tylko nie ciało. Nie mogę mu przecież „wmówić”, że ból jest rozkoszą, a choroba zdrowiem. Nikt — póki żyję — nie może mnie „odcieleścić”.

W ciele wychodzi na jaw faktyczna, nie zdeformowana przez język mass-mediów, istota świata. Ciało jest dla mnie oparciem, tarczą, amuletem, który sprawia, że obłudny, przylizany uśmiech, w jakim do mnie szcze- rzy zęby spiker telewizji, traci swą zaklina- jącą moc. Wystarczy tylko nacisnąć klawisz, aby stać się znowu sobą. Znow znaleźć się u siebie. Zacząć istnieć o własnym ciele. Być.

## Ciało poezji

Chciałbym teraz na pewnych konkretnych przykładach prześledzić sposób, w jaki symbolika ciała funkcjonuje w poezji Nowej Fali. Pierwszą, może najbardziej rzucającą się w oczy grupę, tworzą wypowiedzi o charakterze metaliterackim. Mają one zazwyczaj programowy charakter. Cechuje je utożsamienie aktu poetyckiego z aktem fizjologicznym:

Jednym tchem, jednym nawiasem tchu  
zamykającym zdanie,  
jednym nawiasem żeber wokół serca  
zamykającym się jak pięść (...)  
jak serce w żebrach i ryba w niewodzie  
trzepocze zdanie jednym tchem jakanem  
do ostatniego tchu

Stanisław Barańczak — *Jednym tchem*

poezja bywa — jeśli wcześniej jest,  
jak transfuzyjna krew i przeszczep serca,  
których dawcy choć dawno pomarli  
w nagłych wypadkach — to ich krwem  
żyje i cudze krwiobieg spokrewnia  
i cudze spokrewnia wargi

Ryszard Krynicki — *Poezja*

Poeta jest głodem świętojańskim  
z przechyloną głową zjada swoje serce  
Jest tak duży, że nie może strawić swego  
ciała (...)

Adam Zagajewski — *Poezja*

Poezja nie jest mi potrzebna do oddychania  
ani miłości, ani do zagryzania warg, rozplynięcia  
się w mieście, bólu, krzyku, zabijaniu. Poezja  
nie jest mi w ogóle potrzebna, łapie mnie

za gardło pięścią papieru, sączy się sucha  
krew aforyzmów (...)

Julian Kornhauser — Poezja

Nadanie poezji „cielesnego” charakteru jest warunkiem jej autentyczności. Poezja rodzi się w ciele w sposób spontaniczny, naturalny, pierwotny. Jest niczym obieg krwi, który utrzymuje organizm przy życiu. Równocześnie jednak każdy z przytoczonych autorów zupełnie inaczej rozumie „cielesność” poezji.

Dla Barańczaka poezja to mówienie „jednym tchem”. Słowa naładowane gniewem, które pulsują niczym oddech, pełne wielkiej determinacji i rozpacz. Tylko w takich słowach można prawdziwie wypowiedzieć świat otaczający. Zrosnięte organicznie z ciałem mówiącego, pozwalają mu one wyprowadzić z własnego wnętrza „składnię świata”.

Krynicki natomiast kładzie nacisk na uprzedniość poezji w stosunku do aktu mówienia. Porównuje ją do „transfuzyjnej krwi”, która dziedziczona z pokolenia na pokolenie posiada żyworodną naturę. Myśl jest stara: niezniszczalność prawd przekazywanych przez tradycję, niemniej jednak już samo to porównanie nadaje jej nowy sens. Poezja, jej niezniszczalność, jest dla autora *Aktu urodzenia* równoznaczna z niezniszczalnością fizjologicznej esencji ciała, która ostaje się mimo śmierci jej kolejnych nosicieli.

Zagajewski z kolei na swój sposób demaskuje myślowy stereotyp rodem z poezji romantycznej. Według niego źródłem poezji nie jest uczucie, ale głód. Głód przy tym w znaczeniu jak najbardziej dosłownym: głód własnego ciała. Dlatego poeta zamiast

„wsluchiwać się” w swoje serce, po prostu je zjada. Jest poetą-ludożercą, który chciałby się sobą nasycić. Naturalnie jest to zadanie niewykonalne. Ale ważna jest sama myśl: poeta „żywi się” własnym organizmem, wykorzystuje dla własnych celów jego biologiczną substancję. Obraz ten służy Zagajewskiemu do zbudowania — w dalszych, nie cytowanych tu fragmentach — opozycji między poezją „młodą” a „starą”. Ta pierwsza, traktując w dosłowny, „ludożerczy” sposób różne cielesne organy (dotychczasowe symbole-rekwizyty różnych podniosłych stanów i uczuć), jest wprawdzie „bez miłości”, ale za to mówi prawdziwym językiem. Druga natomiast, posługując się nimi w sposób tradycyjny, posiada „dziurawy język”. Jest nieprawdziwa, schematyczna i konwencjonalna. Apeluje do tanich i sentymentalnych upodobań czytelników.

Dyskusję z poetyką tradycją podejmuje również Kornhauser. Zwraca się on przede wszystkim przeciw różnym „pragmatycznym” programom poezji. Łączącemu je przekonaniu, że poezja winna czemuś — obojętnie czemu — służyć, coś wyrażać. Takie rozumienie poezji — zdaniem autora — zakłada już jakąś jej instrumentalizację. Stwarza odstęp między piszącym a tym, co i w jaki sposób pisze. Tymczasem poezja staje się tak nagle, tak niespodziewanie, jak ściśnięcie za gardło. Podporządkowuje sobie piszącego, domagając się od niego z bezwzględną koniecznością swego zapisu.

## **Rozpoznanie w ciele**

Początek poezji to zatem własne rozpoznanie w ciele. Odniesienie i wyprowadzenie z niego wszystkich myśli oraz zjawisk otaczającego świata. Ciało jest podstawowym

„medium” oraz kryterium wszelkich naszych kontaktów z rzeczywistością. Pozwala nam w nich zachować siebie, utwierdzić własną tożsamość, ocalić.

Motyw ten pojawia się bardzo często we wczesnych wierszach Stanisława Barańczaka oraz Ryszarda Krynickiego. U Barańczaka przybiera on postać zwrotu ku „wnętrzu” własnego ciała. Autor ciągle szuka z własnym ciałem przymierza. Pragnie, sprawdzając nim wszystko, co dzieje się wokół, uwiarygodnić własną świadomość. Oczyszczyć ją z różnych sloganowych i stereotypowych naleciałości:

Wziąłem sobie do serca te pięć litrów krwi,  
która ucieka z niego,  
jakby chciała

przebić się poprzez cienkie tynki skóry,  
lecz wraca wciąż tym samym torem  
ze ślepego zaułka serdecznego palca:  
przejąłem się na własność tą krwią. (...)

*Wziąłem sobie do serca*

„Przejąłem się na własność tą krwią” — to jedno z głównych haseł poezji Barańczaka. Tylko ten bowiem, kto swoją krew uczynił „własną”, jest w stanie zachować tożsamość. Zyskuje jakieś trwałe oparcie w świecie, w którym rywalizują ze sobą różne antagonistyczne siły, kultury, porządki. Bytowanie o własnym ciele — choćby najnędnniejsze i przynoszące tylko ból — jest wówczas jedyną postawą, jaką można wybrać. Pozwala wytrwać w wierności samemu sobie. Ciało jest więzieniem, ale zarazem jedynym miejscem, w którym pozostajemy sobą:

Tak jakbyś nie wiedział, że wszystko  
to tyle ile wytrwasz na niełaskawym chlebie

ciała i słonym winie krwi, tak jakbyś nie  
wiedział,  
że będziesz odtąd tylko na przemian raną  
i blizną.

*Kolęda*

U Krynickiego natomiast rozpoznanie w ciele oznacza przede wszystkim utwierdzenie własnej jednorazowości w wiecznym cyklu przemian. W odnawiającej się nieustannie w kolejnych ludzkich istnieniach krwi:

Odlączony od ciemnego światła kobiecej krwi  
i tak wrzucony w świat,  
owoc żywota: brzucha i żywiołu, owoc  
śmiercionośny,  
Zostań, zostań honorowym dawcą nasienia  
i złotych myśli  
i nie zaprzeczaj nikomu oprócz siebie,  
i nie stwierdzaj niczego oprócz własnego  
istnienia,  
które cię samobójczo niweczy

*Pośród pośmiertna II*

Cały byt, poza mną, jest względny. Pewna jest tylko własna krew, mięso, nasienie i „złote myśli”, które ofiarowuję innym. W przekonaniu tym można by dopatrzeć się solipsyzmu. I to solipsyzmu szczególnie radykalnego w swoich założeniach. Wszak, jak czytamy w zakończeniu tego fragmentu, jedyna trwała prawda, która daje się stwierdzić, prawda własnego istnienia, „samobójczo niweczy”. Ma postać negacji siebie; drugą stroną samoutwierdzenia jest samozniszczenie. Inaczej więc niż u Barańczaka, ciało pełni tu dość dwuznaczną funkcję. Stanowi ono jedyne wiarygodne oparcie w świecie — to prawda. Ale zarazem jest zagrożone roz-



padem. I to nie tylko od zewnątrz: ze strony historii, polityki, kultury, ale również i od wewnątrz. Ciało jest przeniknięte nicością, jest nią bez reszty otwarte. Doświadczane w swym biologiczno-fizjologicznym wymiarze, więzi i krępuje nas w sobie, przypisuje do ziemi. Zadaniem poety jest je „rozsupłać”, rozwiązać w nieskończoność:

Aż w cudzysłów, w cudzy sen ujęty, w skóry  
wziętną suknię  
w krwotok powietrza i pustynny pióropusz  
cudzoswoich źrenic  
niby łódź powieki, mej planety, jak tę skórę  
rozsupłam,  
jak rozwiązę to spojrzenie  
którego wynik każdy z nas zna.

\*\*\* — (*Aktu urodzenia...*)

Motywy rozpadu ciała, jego zaniku, powracają bardzo często w poezji Krynickiego. Nasuwa się porównanie z analogicznymi motywami w poezji Leśmiana. Jest to w ogóle najbardziej „metafizyczny” poeta Nowej Fali. Wyczulony na nicość, którą przepełnione jest ludzkie istnienie. Fascynuje go sama potencjalność bytu, to, co w nim jeszcze nie zaistniało. Dlatego tak bardzo obawia się konkretyzacji wszelkich pragnień, ich spełnienia: „jest, która jest, nieobecność istotą jest twego istnienia” (wiersz *Gwiazda: Hymn*) — oto przesłanie poezji Krynickiego.

Własna tożsamość rozpoznawana przez ciało jest więc dla autora *Organizmu zbiorowego* wysoce problematyczna. I jest to zupełnie innego rodzaju problem niż ten, z którym zмага się Barańczak. Jego źródło leży nie tylko w różnych wypaczających mechanizmach współczesnej kultury, ale również w sposobie, w jaki ludzkie ciało jest odniesione do nicości. Dlatego w końcu

wszystko — nawet to najbardziej bliskie,  
namacalne i konkretne, zostaje opatrzone  
znakiem zapytania:

Odsłonić na chwilę światło żył: (...)

czyimi

oczyma oglądałeś świat, czyimi słowami o nich  
myślałeś.

(...) Czyje serce bijące

w twojej piersi — cię zabijało, czyja krew płynąc  
w twoich żyłach — cię wysyłała. I nie mieć nic,  
nic, nic, poza tym co się  
nie stało.

*Powrót*

Od „posiadania” własnego „ja” pewniejsze  
jest to, „co się nie stało”. „Ja” nieobecne,  
nie zrealizowane jest istotniejsze niż „ja”  
teraźniejsze, określone w swym spojrzeniu  
na świat. Jesteśmy prędzej tymi, którymi  
nie jesteśmy, niż tymi, którymi jesteśmy.  
Każda część ciała, która wydaje się jak naj-  
bardziej „moja” — oczy, serce, krew, a na-  
wet sama myśl — przestaje się liczyć w  
obliczu tego, co nie zaistniało. Tylko to  
ostatnie jest moją prawdziwą „własnością”,  
której — właśnie jako nie zrealizowanej  
i nie istniejącej — nikt nie jest w stanie mi  
odebrać. „Świat nie-i-jest” głosi Przybosio-  
we motto do *Organizmu zbiorowego*. Kry-  
nicki jest jednym z najbardziej pojętnych  
spadkobierców autora *Narzędzia ze światła*.  
Również i u niego celem poezji jest doświad-  
czenie nicości świata. Przejrzenie rzeczy na  
wskroś.

## **Wyjście ku światu**

Rozpoznanie ciała w poezji Nowej Fali  
jest równoznaczne z rozpoznaniem własnego  
miejsca w historii. W aktualnej rzeczywi-  
stości społecznej i politycznej, którą należy

przede wszystkim ukazać. Obnażyć wszystkie jej zafalszowania, podstępny, uproszczenia i schematy. Ciało, z którym zawarliśmy swego rodzaju przymierze, w którym się utwierdziłiśmy, pozwala nam podjąć to zadanie w sposób prawdziwie bezkompromisowy i autentyczny. Daje gwarancję prawdziwości naszych poetyckich przedstawień. Ten proces stawania się świata „poprzez” ciało opisuje wymownie wiersz Barańczaka. *Wziąłem sobie do serca...*, którego fragment niedawno cytowałem. Po zwróceniu się ku wnętrzu własnego ciała, sprzymierzeniu się z nim, następuje wyjście ku światu. Ten ostatni objawia się wówczas jako „blask, swąd, żar i huk”. Jest zbrodniczy, agresywny i groźny. Bohater wiersza utożsamia się w swej cielesności z zamordowanymi podczas niedawnych, krwawych wydarzeń: „wziąłem w garść grudę gliny /ugniecioną/ palcami wszystkich tych, którzy umierali — padając nagle twarzą w glebę”. (*Wziąłem sobie do serca...*). W innym wierszu natomiast poeta identyfikuje się z zastrzelonymi od karabinowej kuli. Poruszony w ten sposób we własnej cielesności, będzie od tej pory zapisywać „słowa, które ołów wpisał w ciało”. Zawsze będzie mieć przed oczyma tamten obraz i tamto doświadczenie. Jego poezja będzie żywym, namacalnym świadectwem czyjejs śmierci, kalectwa i udręki (wiersz *Nike*).

Tę swoistą filozofię ciała dzielą z Barańczakiem inni poeci nurtu, Adam Zagajewski i Julian Kornhauser. Ciało służy im przede wszystkim do demaskowania demagogicznego języka mass-mediów, jego lęku przed nazywaniem rzeczy po imieniu:

W dwudziestym wieku pod rządami nowej  
władzy rozumu  
pewne rzeczy już się nie zdarzają

Krew na ulicy na maskach samochodów (...)  
nie słyszy się już dziś o śmierci  
zgon a nie śmierć  
to jest właściwe słowo  
wymawiam je i nagle spostrzegam  
że moje usta wyścielono tekturą  
którą dawniej nazywano milczeniem

Adam Zagajewski — *Sklepy mięsne*

(...) mówimy  
tym samym językiem uczciwości  
i demagogii, językiem, który wrósł  
w nasze przejmujące milczenie, zmienimy  
potem język, język zmiany i państwa,  
język pojedynczy i żarliwy na liczbę  
mnogą, bardzo mnogą, na czas przyszły  
(...) zmienimy język na głośnik

Julian Kornhauser — *Przemówienie*

Umowny charakter języka propagandy sprawia, że wszelkie relacjonowane w nim fakty zacierają się, zamazują. Jest to język, który zamiast przybliżyć prawdziwy obraz wydarzeń, stara się je zniekształcić, zamazać. *Przemówienie* Kornhausera z kolei ukazuje przebieg „ewolucji” języka we współczesnym społeczeństwie. Od języka indywidualnego, „pojedynczego”, którym jeszcze mówią jego młodociani przedstawiciele, po język „mnogi” i „przyszły”, który jest środkiem do zrobienia kariery i awansu. Pozwala pominąć milczeniem różne niewygodne fakty, zwalnia od obowiązku samodzielnego myślenia. W rezultacie język — mowa, która staje się „z wnętrza” własnego ciała, poświadczając sobą jego naturalny sposób reagowania — zostaje zmieniona na „tubę”. Staje się „drewną mową” sloganowych ogólników, pozbawioną jakiegokolwiek związku z rzeczywistością.

Z tendencjami demaskatorskimi zazna-

czającymi się w języku poezji Nowej Fali wiąże się ściśle pojawiający się w niej często „cielesny” typ metaforyki. Sprowadza się on do nadawania konkretnego, biologicznego charakteru różnym abstrakcyjnym pojęciom, nazwom, przedmiotom otaczającej nas rzeczywistości, przede wszystkim zaś różnym środkom masowego przekazu. I tak np. w wierszu Krynickiego *Mój przyjazd* zostaje „ucieleśniona” gazeta oraz czytający ją odbiorca:

jego ciało przeistacza się w ciało kogoś,  
o kim właśnie śni  
lub za kogo umiera (...)  
[ . . . . . ]  
druk spija jego krew,  
gazeta przesiąknięta jego krwią  
spada na podłogę  
i powraca do siebie  
blada jak papier

*Mój przyjaciel*

Czytający gazetę utożsamia się z opisanymi w niej zdarzeniami, „ideami”, które pragnie mu ona wpoić, zostaje ubezwłasnowolniony. Gazeta jest bowiem żarłocznym „molochem”, który bezlitośnie spija jego krew. Sprawia, że całe jego ciało staje się — podobnie jak ona — jednowymiarowe i płaskie. Czytelnik zatracza własne, indywidualne oblicze. Jego myśli określane są przez gazetowe hierarchie wartości, rozróżnienia (por. takie wiersze jak *Jeden długowłosy*, *Moja żona*).

W poezji Zagajewskiego i Kornhausera „ucieleśnieniu” ulegają również pomniki („Proteza pomnika, z którego ścieka młodość”, *Zamek błyskawiczny* — J. Kornhauser), budynki („Mięsień domu gęsto unerwiony labiryntem schodów”, *Dom* — J. Kornhauser), pojęcie przestrzeni życiowej („ludzie

aby żyć, potrzebują więcej świńskiego mięsa niż przestrzeni życiowej”, *Przestrzeń życiowa* — R. Krynicki) a nawet... organizacje młodzieżowe („organizacje młodzieżowe ot-A. Zagajewski). W rezultacie różne podniosły swoje miękkie ciała”, *Święto* — słu, traktowane jak najbardziej serio, rekwiyty dnia dzisiejszego zostaną ośmieszona, skarykaturowane. Wychodzi na jaw ich ni-naturalność, fasadowość i sztuczność. Rze-czywistość jest niczym dręczący sen, w któ-rym na każdym kroku czeka nas fałsz, pod-stęp, zdrada:

(...) wplątany w korzenie rzeczy,  
doświadczony hodowca przedmiotów, pośród  
męczących i uwłaczających starań o mieszkanie,  
w obliczu wynajętych słów i fałszywych kroków  
istniejesz zanurzony w płynie fizjologicznym  
świata”.

*Autor jedyne go życia* — A. Zagajewski

#### Przypisy:

<sup>1</sup> *Rozmowa o poezji, która uczy myśleć*, „Więź”, 1974, nr 5, s. 72—73

## Miłość i ciało: dwa sprzeczne zeznania

„Dzięki swemu ciału rozumiem kogoś drugiego, tak samo jak dzięki swemu ciału spostrzegam rzeczy”

Maurice Merleau-Ponty  
*Słowo i ciało jako ekspresja*

Od pewnego czasu nastąpiła w naszej liryce wyraźna eksplozja seksu i erotyki. Zapowiedzią tego zjawiska była już poezja Nowej Fali, w której ze szczególną siłą i częstotliwością powracały różne motywy „cielesne”. Wiązało się to z wyczuleniem poetów nurtu na biologiczno-fizjologiczny wymiar ludzkiej egzystencji. Upatrywali oni w nim jedynej ostoji w obliczu różnych wynaturzeń i zafałszowań dnia dzisiejszego. Podejście takie kazało nowofalowcom stworzyć również całkiem nowy język miłosny. Mam tu na myśli wiersze Ryszarda Krynickiego, w których motywy erotyczne pojawiały się często. Ale można je odnaleźć również i u tych autorów, którzy zdawali się „programowo” unikać tego tematu (St. Barańczak, A. Zagajewski). Jakby jednak nie było, samo zjawisko wykracza dzisiaj poza obręb poezji Nowej Fali. Dlatego pisząc o „poezji miłosnej” lat siedemdziesiątych wybrałem przykładowo trzech autorów o bardzo różnym rodowodzie. Nowofalowca: Ryszarda Krynickiego, poetę-outsidera: Rafała Wojaczka<sup>1</sup> oraz poetę-mistyka: Bogusława Kierca.

Każdy z nich stworzył w swoich wierszach bardzo własny, oryginalny język miłosny. Zaczęli oni mówić o sprawach, zdawałoby się, starych jak świat, w sposób zupełnie inny niż ten, do którego przyzwyczaiła nas literacka tradycja. Był to często język bardzo drastyczny, dosadny, szokujący chwilami

wręcz brutalny. Oto drobny przykład —  
wiersz Rafała Wojaczka:

Piersi przekłute drutem do robótek  
Ma moja żona I ciągle jej rad  
I wciąż jej krwawe ciało wielbi kat  
Kuchennym nożem biodra grubo struże.

I parzy stopy i opala łydki  
Wyłuskał jabłka z kolan żyły z ud  
Teraz otworzył krzywym cięciem brzuch  
I na widelec ponawijał kiszki

I szuka dalej Wymacawszy odkrył  
Kość ogonową i odrąbał ją  
I nożyczkami do naskórków srom  
wypreparował i wyłupił oczy

I przez maszynkę do mielenia mięsa  
Przepuszcza oba pośladki I krew  
Wiadomo po co rozciera na szkle;  
I każdy włos jej na czworo rozszczepia

Bo ciągle wierzy że przecież odnajdzie  
Takim cierpliwym oprawcą któż by  
Inny jak tylko poeta mógł być  
Znam go Nazywa się Rafał Wojaczek

*Piosenka z najwyższej wieży*

Jest to wiersz o poszukiwaniu. Opisany w nim proces ćwiartowania kobiecego ciała, rozkładania go na czynniki pierwsze nie jest celem samym w sobie. Nie chodzi w nim też o ekshibicjonistyczne wyeksponowanie własnych sadystycznych instynktów. Szuka się raczej rozwiązania jakiejś tajemniczej „zagadki”, którą — w co święcie wierzy poeta-oprawca — objawić mu może ciało partnerki. Dlatego też tak uparcie je kawałkuje i rozszczepia.

Cóż to za „zagadka”? Co ma zostać odna-



lezione w ciele żony? W jej piersiach, biodrach, kolanach, brzuchu, kości ogonowej, pośladkach, krwi i włosach? Przyjrzyjmy się bliżej postępowaniu poety. Partnerka stanowi dla niego obiekt wymyślnego eksperymentu. Postępuje z nią niczym lekarz dokonujący sekcji zwłok czy biolog krojący zwierzęta. Z jedną wszelako różnicą. Ci ostatni swoje postępowanie motywują „względnymi naukowymi”. Ich celem jest ustalenie przyczyny śmierci lub poznanie budowy i funkcjonowania poszczególnych organów ciała. Poecie-oprawcy natomiast chodzi wyraźnie o coś innego. Z pewnością nie kieruje się on czystą nauką „pasją poznawczą”.

Jak nazwać owo „coś”? Wiersz okrywa je milczeniem. Pozostawia w sferze przypuszczeń, domysłów. Dlaczego, czy dlatego że jest niepoznawalne? A może „wstydlive”? Bynajmniej. Sytuacja przedstawiona w wierszu jest przecież oczywista. I to aż nazbyt. Kawalkowane jest ciało zmarłej żony, która odeszła nagle i — jak można się domyślać — tragicznie. W takim ciele można szukać tylko śladu jakiegoś, tłącego się w nim jeszcze, być może, życia. Nadziei że to, co się stało, da się jeszcze odwrócić.

*Piosenka z najwyższej wieży* to wiersz-krzyk, wiersz-rozpacz, gdzie za „metodycznym” opisem kawalkowania kobiecego ciała ukrywa się rozdarta twarz męża-oprawcy. Przemierzamy „najwyższą wieżę” ludzkiego bólu, który skazuje poetę na szaleństwo. Zostaliśmy wprowadzeni w całkiem nowy „świat miłości”. Kobieta nie występuje tu w roli anioła, jakiejś zjawy nie z tego świata, ale jest ciągle z premedytacją i brutalnie rozczłonkowywana. Jest namacalnie, cielesnie obecna no i... uporczywie milczy. Miejsce dramatu romantycznego zajmuje dramat całkiem innego rodzaju. Nie rozgry-

wa się on już między łaskawym przyzwoleniem partnerki a jej wzdurliwą odmową, między jej wiernością a zdradą, lecz między pełną wyrzutą, natrętną obecnością jej ciała a nieobecnością jej samej. Między krzykiem rozpaczycy a milczeniem. Między życiem a śmiercią.

## Dramat zwierzenia

Wraz z debiutami Nowej Fali przekroczone więc zostały dotychczasowe granice poetyckiej intymności. Poeci tej generacji zaczęli mówić o sprawach, które do tej pory uchodziły albo za niepoetyckie albo wręcz za „nieprzyzwoite”. Pisał o tym Ryszard Krynicki:

„Nie potrafię do tej pory ustalić granicy zwierzenia, poza którą wiersz nie powinien wykroczać, nie tylko dlatego, że jest to granica ruchoma, i nie dlatego jedynie, że nie istnieje ona poza doświadczeniem jednostkowym, tyle że jest nie tyle normą, ile — wynika z jej braku. Jeżeli nawet w pierwszych wierszach odważyłem się kilkakrotnie na bezwstyd zwierzenia, to działo się to jedynie poprzez zaprzeczenie: czułości — obojętnością, powagi — ironią, gestu kreacyjnego — cytatem z rzeczywistości, autentyczności — mistyfikacją”<sup>2</sup>

Obiektem poetyckiego zwierzenia może stać się zatem praktycznie wszystko. Nie istnieją tu żadne wyznaczone ściśle normy i granice. „Bezwstyd” zwierzenia nie może być jednak pozostawiony samemu sobie. Zachowany w swej surowości i dosłowności Zawsze muszą go równoważyć odpowiednie opozycje. Dopiero wtedy wiersz staje się czymś więcej niż tylko wiernym poetyckim zapisem przeżyć autora. Zyskuje trwałą jakość estetyczną. Oto fragment wiersza Krynickiego *Strzępy listu miłosnego* — wymowny przykład takiego postępowania:

mówiałem jakbym zwierzę (zwierzenia) obdzierał  
 ze skóry  
 siódmej skóry potu  
 w siódmy cień głodu — pierwszy dzień  
 stworzenia  
 pot — nasz grzech pierworodny)  
 spojrzenie twoje krzewił się we mnie obosieczny  
 krzyż (krwi)  
 twoje światło włosy  
 jasna gwiazda cholera w śniegach (sierści) snu  
 nad gałęziami pożaru

Zderzone zostały tu ze sobą dwa porządki symboliczne. Pierwszy z nich, przywołany w wierszu aluzyjnie („pierwszy dzień stworzenia”, „grzech pierworodny”, „obosieczny krzyż”) to porządek biblijny, drugi zaś („zwierzę”, „obdzierał ze skóry”, „krwi”) to porządek pogańsko-zwierzęcy. W rezultacie również i akt mówienia, „zwierzanie się” z czegoś, ma coś w sobie ze zwierzęcością: przypomina obdzieranie zwierząt ze skóry. W ten sam ambiwalentny sposób ujęty został akt miłosny. Ma on w sobie coś z „grzechu” i coś z „sierści” zarazem. Olśniewa poetę światłem bijącym z włosów partnerki oraz „krzewi” w nim „obosieczny krzyż (krwi)”.

Dwa inne przykłady z poezji Wojaczka i Kierca — o bardzo podobnej wymowie:

Jeszcze w nią nie wszedł już nie ma jak wrócić.  
 Ze świata jawnie wyświecony, w skóry  
 worek wciśnięty, patrz: śliną sromotną  
 cieknie w otwarte  
 jej krocza okno.

R. Wojaczek — — *Jeszcze w nią nie wszedł...*

czym sennikiem jestem czym  
 sianem jak igła  
 w stogu twojego głosu przeszywa mnie na czyj

żagiel rozdęty ciemnym bochnem z mąki  
lustra w nas tłoczącego żegluga pod wzrok  
rozbitka

który sieje w siano ciekłą iskrę  
nasienia gorzykwiatem wszędzie u rozdroża  
twoich nóg

długo liże wargi pogorzeli

B. Kierc — *czym sennikiem...*

Łączy je podkreślenie biologiczno-fizjologicznej strony aktu miłosnego. Dzięki temu zyskuje on szczególną wyrazistość i namacalność. W wierszu Wojaczka bohater wyobcowany ze świata widzi w akcie miłosnym jedną szansę ocalenia i nadzieję. W nim bowiem jego własne ciało, doświadczane jako „worek skóry”, napotyka „okno” ciała ukochanej. Może wykroczyć poza siebie i doświadczyć transcendencji.

Fragment wiersza Kierca z kolei zwraca uwagę bardzo wyrafinowaną symboliką. Autor czerpie tu wyraźnie z doświadczeń surrealizmu. Akt miłosny w wierszu rozgrywa się w scenerii snu. Nie ma on swego początku w świadomej decyzji partnerów, ale stanowi fragment „czyjegoś sennika”. Określa go już z góry pewna przewyższająca go rzeczywistość. Ona rządzi jego przebiegiem i wyznacza mu cel. Nadaje mu postać „żeglugi”, która odbywa się w rytm „ciemnego bochna” ciała.

## **Dramat nagości**

Obnażanie duchowe i cielesne partnerów stanowi jednak dopiero wstęp do właściwego dramatu. Ich nagość ma bowiem jeszcze charakter zjawiskowy, naoczny. Prawdziwym celem jest natomiast nagość absolutna, mistyczna. Taka, w której ich ciała rozpląną się bez reszty. Staną się częścią nicości. Dla-

tego u Wojaczka kobieta błaga w miłosnym uniesieniu partnera, aby... ją rozebrał:

Zrób coś, abym otworzyć się mogła jeszcze  
bardziej  
Już w ostatni por skóry tak dawno mi  
wniknąłeś  
Że nie wierzę, iż kiedyś jeszcze nie być tam  
mogłeś  
I choć nie wierzę by mógł być ktoś bardziej  
otwarty  
Dla ciebie niż ja jestem, zrób coś, otwórz, mnie,  
rozbierz

*Prośba z cyklu Głos kobiety*

Całkowite otwarcie się partnerki, jej oddanie się bez reszty, nie jest jeszcze pożądanym spełnieniem. Partner ma ją bowiem „rozebrać” nie tylko w sensie dosłownym: z ubrania, ale również w sensie przenośnym: z ciała. Dopiero wówczas będzie możliwe doświadczenie przez nich prawdziwej miłości. Podobnie w *Studium* partnerka, czując na sobie zimny wzrok poety, jest wręcz zawstydzona swoją nagością. Odczuwa własne ciało jako uciążliwy i przykry ciężar. („I już przykrą rzeczowość swoich piersi czuję”). Zdaje sobie sprawę z tego, że nie jest ono w stanie prawdziwie „nasycić” partnera. Chodzi mu bowiem o coś zupełnie innego, niż tylko o czysto zmysłową fascynację.

Podobnie u Kierca. Ciało partnerów to dopiero wstęp do „sennika” miłości. Początek właściwego misterium Erosa, w którym nastąpi rozpoznanie ich „ciemnej” materialności. Dlatego aktowi miłosnemu towarzyszy ciągle świadomość nienasycenia, nieobecności, braku. Jego spełnienie i związane z nim zaspokojenie nie dają jeszcze prawdziwej wiedzy o świetle: źródle tego, co jest. Jego

„cierniowa”, boska natura jest nadal zasłonięta przed oczyma bohatera:

... ale coraz jaśniej nagi pod pręgierzem  
warkocze w garści tego wiatru ci rozdyma  
chorągiew już ucieka w swój sen przerywany  
tygrysimi pręgami tętna leży w żłobie  
rany zaspokojony jeszcze nie wie że  
po polu światło chodzi w koronie cierniowej  
\*\*\* ciemny...

W innym wierszu nagość jest solą w oku  
pętli (*Nowe szaty króla*). Ujrzana pod słońce  
w nadziei mistycznego przejrzenia „tai pleć”  
(*Petite Mort*). Jest to bowiem nadal jeszcze  
„ciemna” nagość ciała: „nagi w wieży z kości  
(nie wywołany śpiewa w ciemnicy chleba”  
(*Wywoływanie*).

W poezji Krynickiego dramat nagości rozgrywa się według innych reguł. Autor *Aktu urodzenia* stara się budować swoje wiersze na zasadzie „dialektycznej”, zestawiając w nich obok siebie pojęcia i nazwy opozycyjne, wykluczające się nawzajem. W tym sensie „nagość” stanowi przeciwieństwo „ubioru” partnerki. Budzi w nim głód; chce on jej doświadczyć i poznać „wywiązując” partnerkę z „nagłych spódnic”. Taką też jej nagość mają objawić słowa wiersza. Wraz z nią ma zaistnieć w nim sama partnerka:

Głód, znać ten głód — płodny jak lzy wszystkich  
kobiet  
i nie wywiązać twego ciała z nagłych spódnic  
czcionki nie do odczytania  
nie wy dostać twej nagości nad powierzchnię  
znużonych słów  
Zebyś była tu, żebyś była tu naga do ostatnich  
zdań,  
mieczem miłości dzielona na dwoje,  
zebyś była tu naga do ostatnich oczu

Głód

Pragnienie, aby słowo stało się ciałem (czy na odwrót) stanowi często powracający motyw w wierszach Krynickiego [por. \*\*\* (*wieczór dziś jeszcze nastal...*) *Most, Drzwi*]. Ono też — podobnie jak w przypadku Wojaczka i Kierca — pozwala mówić o utajonym mistycyzmie tej poezji. Partnerka objawiona „nago” w samym słowie — „naga do ostatnich zdań”, jest bowiem równocześnie „naga do ostatnich oczu”. Jej materialność, cielesność przybiera charakter idealny. Staje się samym światłem, które poeta utrwala w słowach wiersza.

### **Dramat porozumienia**

Dramat nagości jest w istocie dramatem porozumienia. Obnażeni partnerzy dążą nie tylko do zespolenia swych ciał, ale chcą również złączyć swe odrębne osobowości. Chcą stopić się w jedną jaźń, a w niej doświadczyć jedność świata. Stąd bierze się ich ambiwalentny stosunek do własnych ciał. Z jednej strony są one głównym obiektem ich miłosnych zabiegów, z drugiej zaś — w chwili ekstazy zanikają i nieistnieją. Doświadczenie ciała w miłości jest niezbędnym „medium”, początkiem wtajemniczenia w świat. Zarazem jednak, tak naprawdę, pragnie się poza nie wykroczyć. Dotrzeć do transcendencji. Chodzi o porozumienie absolutne, coś w rodzaju romantycznej „komunii dusz”, osiągnięcie stanu, w którym nie będzie już podziału na Ja i Ty, ale zaistnieje jedno wszechobejmujące poczucie harmonii, szczęścia, pełni.

W poezji Wojaczka ten ambiwalentny stosunek do partnerki, jej ciała, nosi wyraźnie znamiona sadomasochistyczne. Partnerka jest wrogiem, grzesznicą, Ewą, która wiedzie na pokuszenie. Dlatego, zanim zacznie się właściwa gra miłosna, trzeba ją

najpierw poniżyć, upokorzyć, przestraszyć. Kobieta jest bowiem sobą dopiero wówczas, kiedy się lęka. Kiedy leży obok, uznając swą zależność i niższość:

Bo, choć szukam, językiem cię nie umiem, naga:  
powiedz mi, że się boisz, uwierzę że jesteś.

Ze jesteś w sobie, ciału swojemu przytomna.

*Musisz się zawsze róży bać*

W innym wierszu Wojacek stwierdza wręcz: „męskość polega na tym, aby bić kobietę”. Wtedy bowiem jest „naprawdę” poruszona w swym jestestwie. Odzyskuje pamięć siebie. Wie, że istnieje, nawet jeśli to istnienie jest dla niej piekłem. Wtedy też dopiero, widząc ją przed sobą przerażoną i bezradną, partner może wyzwolić w niej drugą, lepszą stronę osobowości. Ujrzeć w niej świętą, która przepojona czułością i słodyczą uśmierca jego własny lęk i ból. Wyzwała go z własnego piekła. Kobieta musi się więc lękać, bowiem lęka się sam partner. Ból rodzi ból, a trwoga trwogę. Na tym polega prawdziwe porozumienie w miłości. Taki jest sens powracających często w poezji Wojaczka obrazów kobiety stylizowanych na podobieństwo obrazków Matki Boskiej. Mają one niewiele wspólnego z wysokim, religijnym znaczeniem symbolu. Kobieta Wojaczka to kobieta „upadła”, uświęcona dopiero wtórnie przez niego we własnej kobiecości. To sama jej płeć, jej ciało, podniesione obrazoburczo do rangi obiektu religijnego kultu:

Kochankowie moi umarli poeci

Gryzą ziemię u mych stóp.

[ . . . . . ]

Zasypiam z ich imieniem na ustach i z nimi  
W ustach, przy boku. W kroczu i ciepłej macicy.



i nawet teraz któryś pisze mi te słowa:  
„Bądź pochwalona pochwa Twa, Madonna”  
\*\*\* Kochankowie moi...

W swych ostatnich wierszach Wojacek mówi „głosem kobiecym”. Ciągłe poniżany, niszczone żywioł kobiecości ogarnął jego świadomość do tego stopnia, iż w końcu sam zaczął się z nim identyfikować. Patrzy na siebie oczyma partnerki, myśli i czuje jak ona. Koło się zamyka. Porozumienie w miłości jest porozumieniem Pana i Niewolnika (por. często powracający motyw kobiety-murzyna). Wrogi, ciągle upokarzany obiekt niszczy oprawcę. Ofiara spożywa kata.

Według całkiem innych reguł dramat porozumienia rozgrywa się w poezji Krynickiego. Obydwaj partnerzy są przede wszystkim „równouprawnieni”. Kobieta nie jest poniżanym, bezwolnym medium, ale w każdej chwili dysponuje możliwością odmowy, oddalenia się, ucieczki. Na tym też polega cały tragizm aktu. „Odmawiana” w nim wspólnie przez partnerów „modlitwa grzechu” jest przesycona niepewnością. Panuje między nimi ciągły konflikt, napięcie. Ich uczucia oscylują między ufnością a nieprzyjaźnią, pożądaniem a pogardą, tęsknotą a znudzeniem sobą. Są zarazem święci i upadli:

Tylko nie zgódź się, odmów modlitwę grzechu,  
niechaj twa odmowa  
będzie tym jednym pocałunkiem, który nie  
oddala  
bliżej niż rozłąka (...)

dzieło sztuki  
miłosnej, sztuki  
nieprzyjaźni, sztukaterio płaczu, strachu

tonięcia wewnątrz własnej skóry, aż po wysoki  
spazm oddechu: nieustannie  
tonąca we własnej krwi, w krwi spojrzenia,  
żywico-martwico wbita na pal  
krwiobiegu, grzesznico przenajświętsza, samico  
niepokalana błogosławiona  
przekleństwami...

*\*\*\* tylko nie zgódź się, odmów...*

Miłość bierze się z oddalenia, nieobecności, rozłąki. Jest przede wszystkim brakiem, ciągłą odmową, mijaniem się w nieskończoności. Tylko wówczas jest doświadczana w pełni, ciągle nienasycona sobą, wychylona w przyszłość. Ten antynomiczny charakter miłości oddaje wymownie naszpikowany oksymoronami język zacytowanego fragmentu („modlitwę grzechu”, „grzesznico przenajświętsza”, „samico niepokalana”).

Inny wymiar dramatu to niemożność wykroczenia partnerów poza obręb swych własnych ciał. Porozumienia się ze sobą ponad nimi:

namacalnie,

nierealni,

nie mogą przekroczyć miecza skór, który między  
nimi przepływa —

*Rozłączeni*

Inaczej niż w opowieści o Tristanie i Izoldzie „miecz”, który „przepływa” między partnerami, nie jest symbolem ich „czystości”. Nie stoją za nim religijno-obyczajowe nakazy, które uniemożliwiają im zbliżenie się do siebie. Sytuacja jest jeszcze bardziej tragiczna. Ów miecz, jako „miecz skór”, tkwi bowiem w nich samych. Są nim



w stanie miłosnej ekstazy „w cudzym ogniu drewnieje ludzkim głosem”. Pozostaje obca partnerowi. „Ciemny chleb” jej ciała nie może zostać przez niego „spożyty” do końca.

Złączeni ze sobą — są zarazem „zatrzaśnięci” (por. przytaczany już wiersz \*\*\* (ciemny...). Są uwięzieni w ciemnicy Erosa, „tłuczeni” tam przez żarna niezrzanego im światła. Światło to prowadzi ich dalej — ku pierwszej literze alfabetu; do samego źródła mowy, w którym:

(...) rdzawy

słowik żre skrycie podsłuchaną różę  
dawno połkniętą przez łakomy zapach  
śledzi w trójkącie światła się otwiera  
żarłoczne okno czyhającej sieci

A

Zespolenie partnerów, w którym słowik (symbol męskości) „żre różę” (symbol kobiecości), znajduje swoje uwieńczenie w otwarciu „żarłocznego oka czyhającej sieci”. W prowadzącym ich za sobą świetle pojawia się więc jakaś szczelina, wyrwa, przez którą mogą pozeźglować jeszcze wyżej. Osiągnąć kolejny poziom wtajemniczenia.

### **Dramat transcendencji**

Dramat porozumienia to ostatecznie dramat nieobecności. Nieobecności własnej i nieobecności partnerki: tej absolutnej, najbardziej pożądanej, ciągle rozplywającej się w sen. Taka nieobecność jest jedną z form nieobecności sacrum. Jest formą jego transcendencji, której pożądamy w sobie najusilniej, najbardziej skrycie.

W poezji Kierca, z racji jej „mistryjnego” charakteru, doświadczenie transcendencji jest założone już niejako z góry. Taki jest właściwy cel i przeznaczenie aktu, ku niemu

też zmierzają wszystkie zabiegi i wtajemniczenia miłosne. Tyle że, inaczej niż w dawnych sektach manichejskich, jest ono od początku wysoce problematyczne:

coraz dawniej wierzę dziś w tę gwiazdę jej  
nie ma  
choć widzę najwyraźniej białe dno i czarny  
szczyt światła skowyczący w sierści mojej krwi  
zaszczekanej za późno za twoim snem

\*\*\* coraz dawniej...

Początkowe stłuczenia i zmielenie lustra — odbijającego się w nim „realnego” obrazu świata na makę Erosa — nie rodzi wiary w „gwiazdę”, symbol boskiej transcendencji. Bohater, który widzi od „dna” po „szczyt”, pozostaje nadal w „sierści krwi”, nie może zgłębić snu partnerki. Może wydać z siebie tylko zwierzęcy skowyt. Również i partnerka nie może się z nim całkowicie połączyć, wchłonąć go w siebie bez reszty:

chce połknąć jego imię ale ono rośnie  
w piecu słownika ognistego w skórze  
piekła aż do lodowca na tej wysokości  
gorączki wskazującej psią gwiazdę benzyny

\*\*\* znów...

Przeszkodą jest dla niej jego „gorączka”, która ma swój początek w jego zwierzęcości. W tkwiącej w nim „psiej gwieździe benzyny”. Partnerzy zdają sobie sprawę z tego, że niemożliwe jest „nagie” spojrzenie prosto w słońce, bowiem: „nago tający swoją pleć / się daje pod słońce jedynie ujrzeć” (*Petite Mort*). Do pomyślenia jest tylko spojrzenie „pod światło”, określone przez skończoność ludzkiego istnienia. Jeśli więc światło ma wyjawić tajemnicę płci, sens po-

działu na „męskie” oraz „żeńskie”, należy uprzednio doświadczyć komunii „ciemnego chleba”. Należy zgłębić do końca własne ciało. Bohater „posługuje się” w tym celu partnerką tak samo, jak Bóg jego własnym „ogryzionym żebrem”. Traktuje jej kobiecość jako część własnej natury, której poznanie pozwoli mu dotrzeć do Światła. Przejrzeć ukryty sens prorocstwa. Kiedy to następuje, „ogryzione zebro” zostaje odłożone. Może się rozpocząć główna odsłona misterium:

już ogryzionym żebrem wybieram ze światła  
jaja proroczych oczu szorstki sztylet zebra  
odkładam wreszcie mogę ssać nie podejrzany  
[ . . . . . ]  
(...) w sztucznym ogniu  
jasnowidzenia piekę chleb dopiero  
teraz w macicy winnej rusza się  
krew mojego sennika widzi moje ciało  
zagryzione w ciemnicy chleba alleluja

*Biały Paw (Alleluja)*

„Sztuczny ogień jasnowidzenia” to ogień rosnący w bohaterze w wyniku kolejnych, misteryjnych wtajemniczeń. Następuje w nim ostateczne zjednoczenie obojga partnerów. Zgłębiany zostaje sens związku „męskiego” z „żeńskim”. „Poruszona” zostaje krew sennika bohatera. Dopiero teraz może uzyskać prawdziwy dystans wobec własnej cielesności. Dostrzega swoje „ciało / zagryzione w ciemnicy chleba”. Uwalnia się od niego jako czegoś zbytecznego i martwego.

W poezji Wojaczka konwencję misterium zastępuje dosłowność przedstawianej sytuacji miłosnej. Ciało własne i ciało kobiety stanowią właściwe medium wtajemniczenia. Są głównym obiektem kultu: z nich bierze swój początek wszystko, co rozgrywa się później

między partnerami. Stąd, aby doświadczyć transcendencji, wystarczy uczynić „misterium” z własnego życia. Nie trzeba cofać się przed niczym, nawet jeśli zstąpienie w ciało okaże się równoznaczne z zstąpieniem do piekła. Takie piekło również stwarza możliwość ocalenia siebie w innym wymiarze. Poezja Wojaczka jest poezją zadziwienia transcendencją, którą ciągle, jakby wbrew sobie, przywołuje i poświadcza. Poniżane i niszczone ciało przestaje w końcu przeskadzać i ciążyć, ale przesycone od wewnątrz upojną harmonią zaczyna świecić:

twoje ciało (...)

gdy paruje niewidzialnym światłem ciepła  
twoja skóra się wydaje być jak ciepla  
widzę cyple sutków spina parabola  
stromej tęczy za tą bramą mi nie znana

*Twoje ciało moje dzieło...*

W innym wierszu natomiast zagubione w miłości ciała partnerów odnajdują się wraz z napływającą z kosmicznych sfer muzyką. Napawa je ona „znajomym lękiem” — pozwala określić własne miejsce w świecie:

Znów muzyka: ktoś myśli o nas intensywnie,  
Ze serce traci pamięć i w inną stronę bije,  
I znajomy, choć zawsze niespodziewany, lęk  
sprawia, że nasze ciała znów odnajdują się.

*Znów muzyka*

Są to szczególnie piękne chwile w poezji Wojaczka. Chwile jakiegoś wielkiego duchowego oczyszczenia, kiedy zanika atmosfera piekła, płci i gwałtu, a jej miejsce zajmuje słyszany „drugim uchem”, pełen grozy i utajonej harmonii zarazem, tajemniczy

głos z zaświatów (por. wiersz *Zwiastowanie*). Chwilami rozlega się on z taką mocą, że każe wręcz myśleć o Pascalowskich „prze- paściach”.

Ostatecznie akt miłosny ma przenieść partnerów w jakiś inny, lepszy świat, w którym zostaną ocaleni i utrwaleni raz na zawsze. Taką nadzieję otwiera wypełnio- ne miłosną ekstazą kobiece ciało. W wierszu *Odjazd* poeta przyrównuje je do jakiegoś kosmicznego pojazdu, który unosi go w prze- stwór nieba:

Lecz to może być dobra śmierć, jeśli ty krocze  
będziesz mieć, co nad głową zaświeci mi jak  
dzień,  
będziesz mieć smak mgławicy z najgłębszej  
piwnicy  
nieba — i biały zapach podróży.  
Bo wtedy, gdy pobożnym językiem znów  
dotknę,  
w uchu usłyszę łoskot obsuwającej się  
Ziemi. I nie wiem co zrobisz, kiedy  
zamknę oczy, na Wenus odlecę wraz z łóżkiem.

Lot miłosny jako lot do nieba jest zara- zem doświadczeniem własnej śmierci. Osu- nięciem się ziemi spod nóg. Śmierć jest ukrytym przeznaczeniem aktu. Upragnio- nym, wymarżonym rajem, w którym wszy- stko zostanie wyciszone, pogodzone ze so- bą. Przejdzie w stan zupełnego nieznaczo- wania, w nicość i biel. Miłość — pożądanie partnerki, to zatem w innym, głębszym wy- miarze, pożądanie własnej nieobecności. To próba zaprzeczenia sobie, własnemu istnie- niu po to, aby samemu stać się częścią tran- scendencji. Nie być w sposób doskonały i absolutny. Móc w końcu o sobie powie- dzieć: „którego nie było”.



Podobne przekonanie zdaje się również określać poezja Krynickiego. „Nieobecność istotą jest twego istnienia” (wiersz *Gwiazda: Hymn*) — brzmi główne hasło tej poezji. Ale, inaczej niż u Wojaczka, nieobecność nie jest ewokowana przez fanatyczny, obłąkańczy kult ciała. Nie jest drugą, zrazu zapoznaną, stroną aktu miłosnego. Nie trzeba jej dopiero szukać w ciele partnerki przez ciągłe jego ponizanie, zniewalanie. Przeciwnie. Obecna jest w nim już od początku, jest wyczuwalna, jawna. Sprawia to jednak, że sam akt miłosny — również inaczej niż u Wojaczka — raczej ją przesłania niż przybliża. Zamykają się oni wtedy we własnych ciałach, nie mogą poza nie wykroczyć:

Aż w cudzysłów, w cudzy sen ujęty, w skóry  
 więzienną suknię  
 w krwotok powietrza i pustynny pióropus  
 cudzo-swoich źrenic  
 niby łódź powieki, mej planety, jak tę skórę  
 rozsupłam,  
 jak rozwiązę to spojrzenie.

*Rozewrzeć morzu powiekę...*

Nieobecność tkwi więc już we wszystkim, co się wokół wydarza. Nie jest zwykłym „dodatkiem” do istnienia, jego prostą negacją, jest bowiem ono do niego zawsze odniesione. Zanika w nim, chociaż nie znaczy to, że staje się tym samym puste i bez sensu:

O czymkolwiek powiedziałeś, że jest — w nicosć  
 się przemienia  
 a jednak mężczyzna w śmiertelnym orgazmie,  
 kobieta z martwym starcem w łonie,

[ — — — — — ]  
 dziecko, któremu odmówiono narodzin,  
 o którym więc, że zmarło, żywi nie będą  
 mówili

i wiele innych przypadków miłosnej klęski  
Dla Najwyższego tyle znaczy nieistnienia:  
co list, który nie napisany — otwarty —

płonie

O czymkolwiek mówisz

„Najwyższe nieistnienie” — odpowiednik boskiej transcendencji, to właśnie najwyższa forma nieobecności sacrum. To dopiero ze względu na nią różne zdarzenia na tym świecie zyskują jakiś sens. Rozdarty wewnętrznie, tragiczny, płonący, ale właśnie: sens. Nasze istnienie zaczyna mieć dla nas jakąś wartość, nawet jeśli jest tylko ciągłą udręką i piekłem.

Podobnie staje się udręką wszystko, co dzieje się między partnerami. Nawet będąc najbliżej siebie (a może: właśnie wtedy) są sobie odlegli. Bliskości ich ciał odpowiada oddalenie ich myśli, tęsknot i pragnień. I na odwrót: oddalenie w przestrzeni zbliża ich do siebie. Pożądamy oni wtedy siebie najbardziej. Chcą zatrzymać to, co przemijające, zmienne. Utrwala ich wtedy własna miłość — sama w sobie ulotna i niepochwytana:

... która wtedy się spełnia  
kiedy ty się wahasz  
bezimienna i bezcielesna  
ani nas dzieli, ani dzieląc-łączy,  
ona nas utrwała  
i dwa ciała odległe, i bliskie jak wargi  
w swym ulotnym zespala ciele

*Biały obłok*

Jej ulotne ciało zbudowane jest na nicości. To ciało ich własnej nieobecności, oddalenia i niezdecydowania. A jednak jest ono bar-

dziej wyczuwalne, bliższe im i trwałe, niż ich własne ciała. To w nim porozumiewają się najlepiej. Cała reszta, tak jeszcze obecna i dotykalna, zanika gdzieś w czasie — jak sen, w którym nie mogą już siebie odnaleźć:

(...) Kobieta nocy wcieliła się w ciebie. W lesie  
umarłych, w lesie  
martwych języków  
zginął rękopis twojego ciała. Nie odnalazłeś go  
jednak:

ta strona  
świata, karta świeżo wydarta,  
była już nie do odczytania. To, co pozostało,  
czcze słowo: czas,  
nieczytelna strona w akcie oskarżenia

*Drzwi*

Przypisy:

<sup>1</sup> Wbrew dość powszechnemu mniemaniu nie sądzę, żeby poezja Wojaczka miała wiele wspólnego z Nową Falą w ścisłym rozumieniu tego słowa (tzn. z programem nurtu). Wydaje mi się, że określa ją radykalnie inny typ postawy wobec rzeczywistości, nie kontestacyjno-demaskatorski, ale właśnie outsiderski.

<sup>2</sup> Ryszard Krynicki, *Akt urodzenia*, Wyd. Poznańskie, 1969, (obwoluta).

## **Błogosław Polsko Alkoholiska!**

(O poezji Ryszarda Milczewskiego-Bruno)

Szlachcic-Boruta to bodaj jeden z najbardziej żywotnych i barwnych symboli naszej narodowej tradycji. Jego widmo powraca w niej ciągle przybierając z czasem postać Polaka-opoja, raptusa i zabijaki, którego gna po świecie niespokojna natura. Niestąły i porywczy, nie może on znaleźć dla siebie miejsca na ziemi. Z racji swej rozrzutności i upodobania w uciechach życia popada często w tarapaty, z których wybawia go zazwyczaj diabeł pobrzękujący nań cudzymi talarami lub wyglądający z dna butelki. Albo też, niczym Kmicic zwiedziony podstępem i fałszywymi obietnicami, podpisuje w dobrej wierze pakt na własną zgubę. Na zatrącenie ojczyzny i siebie.

Przeciwieństwem Szlachcica-Boruty jest w naszej narodowej tradycji postać Polakarycerza, katolika bez skazy i zmazy, który dzielnie broni pogańskim hordom dostępu do Europy. Ten z kolei, niczym Skrzetuski, jest „Jezusem Chrystusem w roli oficera jazdy”. Zło się go nie ima ani podstęp, a z każdej potyczki i burdy wychodzi zwycięsko. Jego siła i wielkość przywodzą na myśl wspomnienia Polski „od morza do morza”, kraju prawdziwej potęgi i wiary, miodem i mlekiem płynącego.

I chociaż obie te postacie trudno ze sobą pogodzić, to przecież łączy je jedna cecha wspólna. Obie biorą swój początek z ukształtowania w siedemnastym stuleciu ideału Polaka-Sarmaty. Potomka antycznego rodu dzielnych rycerzy-zdobywców, wyniesionego pochodzeniem ponad inne, podlejsze narody i stany. Inna sprawa, że w każdym wypadku jest to wyniesienie innego rodzaju. Polak-

-rycerz, obrońca „prawdziwej” wiary, ma zapewnione poczesne miejsce w niebiesiech. Jest zesłanym przez Boga na ziemię Posłańcem, który ma na niej wypełnić wielką, świętą misję. Polak-Boruta natomiast jest rycerzem upadłym, którego gubią żądza, chciwość i nałóg. Utrzymuje on podejrzone konszachty z siłami nieczystymi, aż wreszcie wstępuje w niego sam diabeł. Najbardziej wymowny mitologiczny odpowiednik tej postaci to legenda o mistrzu Twardowskim, krewniaku niemieckiego Fausta. Tyle że legenda ta znalazła w naszej historii swoją zupełnie inną pointę, o ileż tragiczniejszą! Utratę niepodległości: narodowej „duszy”, którą — jak się w końcu okazało — wybranej nie tyle przez Boga, co przez Diabła, szlachcie wypadało zapłacić za swe grzeszne ciągoty.

Tego szlachcica-Borutę próbowali poezją od diabelskiego uroku wyzwolić i na powrót rycerzem niepodległości uczynić nasi wieszczowie romantyczni. Mickiewicz krytycznie i miłująco czyniąc go „Chrystusem narodów”. Słowacki zjadliwie i obelżywie pastwiąc się nad jego trupem bez złocistego kontusza (niepodległości) i wypominając mu wszelkie inne bezeceństwa. Te same motywy powrócą później, odpowiednio przetworzone, w dramatach Wyspiańskiego. Jeszcze później zaś w poezji Słonimskiego, Lechońa, Broniewskiego. Ale na tym właściwie koniec. Nasza literatura dwudziestowieczna rezygnuje na ogół z tak rozumianych, „wieszczych” ambicji. Ginie w niej gdzieś bezpowrotnie obraz Polaka-rycerza. Jego miejsce zajmują karykaturalne, demoniczne figurki z powieści i dramatów Gombrowicza, Witkiewicza, Schulza. Podobnie i znakomita większość liryków woli kumać się z diabłem w jego różnych dzisiejszych postaciach, niż

z Aniołami i świętością. Wśród tych dzisiejszych diabelskich wcieleń Boruta wodzący na pokuszenie Polaka niecnotą jest przy tym tylko jednym z wielu, i to wcale nie najgroźniejszym. Pierwsze skrzypce grają inne diabły: modernizmu, awangardy, nadrealizmu czy też — absurdu, brzydoty, groteski.

Kiedy zatem w wierszach zmarłego niedawno tragicznie poety natrafimy niespodziewanie na ten nieodłączny topos literatury staropolskiej, musi się to zrazu wydać nieco podejrzane. Tyle, że ów topos ma już na dobrą sprawę niewiele wspólnego ze swymi siedemnastowiecznymi pierwowzorami. Miejsce dawnego szlachcica-Boruty zajmuje Polak „jasnej cholerki”, nicpoń i zawadiaka, który w tamtym rozpoznaje jedynie swego krewniaka i protoplastę. Tak samo też jak tamten nad stateczną białogłową, cnotliwą szlachciankę krzątającą się koło kur i kuchni, przedkłada występłą diabolicę, kuszącą do złego potomkinię biblijnej Ewy:

Ja do pani będę szył

— — — — —  
Tak aby panią wpajęczyć  
W wyobraźnię smolną  
Albo też w samego diabła —  
Lubię gdy kobiecie  
Wyrastają kopyta i rogi.

\*\*\* (*Ja do pani...*)

Ryszard Milczewski-Bruno, bo o nim mowa, do diabelskich praktyk przyznaje się otwarcie. Na kartach jego wierszy odzywają, rozpoznawane w realiach naszego czasu, widma kontuszowej przeszłości. Pojawiają się liczne nawiązania do podobnych w swej wymowie przedstawień liryki ludowej i sta-

ropolskiej. Ale nie polegają one tylko na świadomej stylizacji dawnych toposów i wątków, sięganiu po różne archaiczne słowa i zwroty. Celem jest również stworzenie własnego diabła, który mówi nie tylko głosem tradycji, ale również głosem współczesnym. Poezja jest bowiem mową zaklęć i czarów, za pomocą których można przywołać duchy przeszłości uspięne w trzeszczących deskach zaścianka. Rozpocząć z nimi rozmowę o powikłanym biegu własnego żywota. Takie odniesienie do tradycji pozwala na samookreślenie. Odnalezienie się w biegu spraw tego świata:

Ano żyję — purpurowieję jak kartuz  
Grad przeleci jak chryzostoma paski  
Pamiętniki o Polakach mógłbym pisać  
Z życia wszystko się tu kojarzy  
Mówią o tym krokwie i winne antałki

*Maruda do Y*

W postaci Polaka, wagabundy i zabijaki rozmiłowanego w rubasznych dowcipach i powiedzonkach, przegląda się poeta roztrzęsając swe powikłane losy. Znajduje w niej oparcie dla własnej postawy wobec życia. Pomoc w obliczu różnych bolączek i strapień.

Ale poezja Bruna okazuje zainteresowanie nie tylko sprawami brzucha, także innymi ziemskimi uciechami. Jej patronami są nie tylko Rej, Pasek, Potocki czy ksiądz Baka, lecz w równym stopniu Kochanowski, Sęp-Szarzyński, Norwid i Leśmian. Nie poprzestaje na stylizowaniu sielskich obrazków i opisie gospodarskich zajęć, ale stwarza równocześnie klimat metafizycznej niesamowitości i grozy. Dostrzega czającą się wokół nicość i śmierć. W cytowanym niedawno wierszu \*\*\*(*Ja do pani...*) miłowana kobieta

nie przypomina w niczym gospodyni-żony.  
To kobieta-diabeł, która „wpajęczona w  
wyobraźnię smolną” służy za medium róż-  
nych niecznych praktyk. W innym wierszu  
natomiast gra rolę namiętnej i lubieżnej  
miłośnicy, która nieoczekiwanie przeobraża  
się w ponurą kostuchę. Miłość z nią jest  
zaślubinami z własną śmiercią, własnym  
przeznaczeniem:

Zapaliłem się — nie dziwota  
Tak siebie mieć i ją — zdrowaś  
Obnażoną do ud w podbiały srebrne  
W topolniku słodkim a sprośnym  
Gdzie jurmość w płótnach odartych z rąk  
A polubowność symboliczna

\*\*\* (Zapaliłem się...)

Kobieta-kostucha wprowadza w „słodkie  
a sprośne” regiony śmierci. Akt miłosny,  
w którym Eros spotyka się z Tanatosem, zo-  
stał tu utożsamiony z aktem poetyckim. Nie  
chodzi w nim o czysto zmysłową fascynację,  
lecz o dotarcie do mrocznego źródła samej  
poezji.

Język poetycki jest więc kształtowany w  
dialogu z mocami nieczystymi. Jest z nimi  
spółkowaniem. Podobnie kobieta, ta z krwi  
i kości, nie tylko prowokuje do zmysłowej  
rozkoszy, lecz wabi i przyzywa piekło. Jest  
muzą wyczulającą na diabelski głos liryki:

Zasunięta ogniem — z rany się wykruszysz —  
różą  
Obok się — rurkującego w sadzach — położymy  
komina  
Po-zaczekamy i na czad — na liryczność  
dostateczną



Czyli — —

Pieczona kura będzie nam zbyt uczona

*Kura na dramat*

Miłość to wspólne czekanie z partnerką na śmierć (czad). Na „liryczność dostateczną”, która sprawi, że zbyt uczonym stanie się właściwy, zgodny z biologicznym przeznaczeniem, cel aktu: „pieczona kura”. Kostuchowate oblicze miłości jest więc ceną, jaką poeta płaci za wypaczenie jej naturalnego przebiegu. Dlatego w poezji Bruna tak często powraca obraz śmierci własnej i kochanki. To miłość „w grzechu”, rubaszna i sprośna, której patronuje świnia, w wierzeniach ludowych kojarzona często z siłami nieczystymi:

A tak już ją kochałem podle  
Ze aż świnia latała nad marcem i wodą  
Bez ogona — śmieszyło ją to  
Ale to był trick jakich wiele

*Podłe kochanie*

Sama kobieta posiada również rodowód piekielny. Pochodzi bodaj z piekła Hieronima Boscha:

Poderwałbym babkę z piekła Boscha  
Boboli jestem: mógłbym — albo prawdę  
A ona zaraz w białych włosach czarnej  
chuście  
Podróżnych piętach udach jak indor  
O czerwonym brzuchu że tylko kłuć do  
rozpuku  
Rondlem z pieca napar będzie mi łać  
Na twarz i pępek i kolana chude — —  
Oby to był grog — tak dopomóż Jerzy...

*Z Hieronima Boscha*

Ale nie tylko z niego. Ten przesycony zmysłowością obraz przywodzi na myśl równie dosadne i rubaszne w swej wymowie przedstawienia literatury staropolskiej. Również i tam pojawiała się postać szlachcianki, białogłowy jędrnej i hożej, a przy tym baby z piekła rodem, przed którą respekt czuje nawet Diabeł. Ona też była przedmiotem licznych dowcipów i żartów na wiadomy temat (Kochanowski, Rej, Potocki, Pasek). Przejawiał się w nich utajony antyfeminizm kultury szlacheckiej (pisze o tym przede wszystkim Janusz Tazbir w swoich pracach), zakorzeniony w jej katolicyzmie ambiwalentny stosunek do płci pięknej, której z jednej strony poprzez fanatyczny kult Matki Boskiej nadawano cechy nieskazitelności i świętości, z drugiej zaś — niczym biblijnej Ewie — przypisywano wszelkie zło, chytryść, podstęp. Ta ambiwalencja przebija również z wierszy Bruna. Tyle że naturalnie ma ona już tutaj zupełnie inny sens:

Ciałem ty teraz tu a muzą — gdzie  
Odrodzona w Sławku nieba i ziemi  
Obcoplemienna gwiazdo falo gromołowna  
Niepewności moja — krzyżkami kreślona  
Zboczna gro znaczeń — odmawiana morzem  
Gdyby mnie tak wodować — to na dno

\*\*\* (Ciałem ty teraz...)

Adresatka tego fragmentu występuje zarówno w roli kobiety „z krwi i kości”, jak też w roli ulotnej muzy, za którą wodzi pożądanym wzrokiem poeta. Ta pierwsza — jest namacalnie obecna, druga — jest „obcoplemienną gwiazdą”. Partnera dzieli od niej dystans nie do przebycia. Wabi go ona ku sobie, ale jest jako taka niedostępna, nie do pochycenia. W dalszych partiach wier-

sza Bruno nazywa ją własną „niepewnością”, „zboczną grą znaczeń”. Taka kobieta-muza, niepochwytna w swej dwoistej, grzeszno-świętej naturze, wiedzie ku zatraceniu. Każę zagubić się w sobie bez reszty, „zboczyć” z utartych ścieżek ludzkiej mowy na morskie głębiny. Poziome, bezpieczne wędrówki po ziemi zastąpić wędrówkami w głąb. Na samo dno. W śmierć.

W innym wierszu kobieta zyskuje nieoczekiwane rysy Matki Boskiej Częstochowskiej. W tej nowej, „uświęconej” postaci patronuje ona „chłopcom jasnej cholery”; prawdziwym potomkom dawnych Sarmatów:

Będziemy — słońce w słońcu — chłopcy jasnej  
cholery

I z nami Polski kochana nieponia

W lancie koronie zabłyśniesz Tobie głowa

W szaleństwo bo wzięci — dobrą przyniesiemy  
z Dróg — —

*Pismem chlebowym*

Owi „chłopcy” to rówieśnicy Bruna. Różni poeci-outsiderzy, którzy podobnie jak on kumając się z diabłami w mozolnym trudzie jambów i spondei zmierzają do źródła wszelkiej światłości. Są oni dzisiaj najbardziej pojętnymi uczniami mistrza Twardowskiego. Patronuje im zaś Rafał Wojaczek, u którego podobne w swej wymowie obrazy pojawiają się szczególnie często (por. „Matka mądra jak wieża kościoła / Matka większa niż sam Rzymski Kościół”... — *Ojczyzna*).

Obrazowi kobiety-świętej stylizowanej zazwyczaj na wzór Matki Boskiej, nie zawsze jednak towarzyszy upadłe i grzeszne oblicze mitu. W jednym ze swych najurokliwszych wierszy Bruno przedstawia ją jako „trudę”,

zatyraną kobietę-żonę (?) aż do złudzenia przypominającą bolejącą figurkę Matki Boskiej z chłopskiej kapliczki:

Gdzie świerzopa i wieś baboszewo dolne  
I drogi już pozyskane piorunem  
(Więc powroty do siebie: którądy?)  
W poobiedziska miętowe i parne  
Smuklejsze pazurem w słońcach —  
Przydrożna ty a podróżna

### *Truda*

Owa „truda” ma już niewiele wspólnego z „babką z piekła Boscha”. To kobieta-gospodyni uświęcona w swej codziennej krzątaniu, przytłoczona różnymi domowymi strapieniami i troskami. Z taką kobietą kumający się z Diabłem poeta-nicpoń nie bardzo wie co zrobić. Nie wie jak do niej podejść, przebłagać ją, przeprosić. Wreszcie zrezygnowany wyznaje: „Ty nie z tej strony nieba i ziemi Ty żona — —” (*Od gestów naszych*). W podobny sposób co zatroskana życiowa towarzyszka, uświęcona w swej codzienności, jest jednak niedostępna i sama poezja. Ona też ma w sobie coś z wyniosłości i nietykalności. Budzi w nim wielki ogień pragnienia:

Widzisz mi się — co mówić — monstrancja  
Ale daleka jesteś — za wszystkim chyba  
Duszą pragnienia nawet — o, ile ognia we  
mnie,...

A ty marmara jakby — i do ciebie oczy  
bolą — —

\*\*\* (*Widzisz mi się...*)

Ambiwalentnemu stosunkowi do kobiety odpowiada w poezji Bruna równie ambiwa-

lentny stosunek do samego siebie. Świadomość dwuznacznego charakteru „gry” słownej, jaką prowadzi w swoich wierszach:

I tak jak gra określa — do nieba  
Zamiast (symbol) — z piekła wracam  
Poprzez czyściec szeroko opalony  
Fugą — do tego kamienia którym  
Szyf — —  
I tak mi — jakby duszę z siebie wy dostał  
Którą zaraz mech i padlina obejmą

\*\*\* (Gdy powracam z Ludzisk...)

Poezja, której język zbliża z jednej strony do nieba: siedziby i symboli i mitów, jest równocześnie — tak bowiem doświadcza ją wewnętrznie autor — powrotem z piekła. Po chwilowym olśnieniu nią znów musi wrócić — „do tego kamienia którym /Szyf/”. Jest duchowo wypalony i wyczerpany. Jego własna dusza okazuje się obca i pozbawiona życia. Podobnie jak i ciało, jest określona przez prawa rozpadu i gnicia. Sytuacja zatem nieoczekiwanie się odwraca. To nie poeta „gra” ciałem kobiety-diablicy, posługując się nim jako medium własnych czarcich praktyk. To raczej ona nim gra. Goniąc w niej „słońce słońc” jest całkowicie od niej zależny. Przywiązany do niej niczym pies:

Skąd we mnie pies  
spłoszony, lasem słonym  
przybiegłem, brzegiem słońca  
stróżem, kochankiem twoim

\*\*\*(Skąd we mnie pies...)

Wiernopoddająca, psia pokorność to drugie „zależne” i „niskie”, wcielenie „chłopca jasnej cholerki”. Rozpoznamy je również

w innych wierszach, gdzie Bruno ukazuje siebie jako kreta ryjącego uparcie w podziemnych regionach świata [„Chrystusem zamieszkuje i kretem / na klepisku w wialniach zachodu” — \*\*\* (*Ty już za płotem...*)], poetę-obiboka rozprawiającego leniwie z brzuchem „na tematy wieczne” (*Do brzucha mowa na tematy wieczne*), czy też wreszcie jako poetę-doliniarza biorącego życie od „spodniej”, wstydlivej strony (*Słońce zamknęło się...*).

Ale ostatecznie u podstawy wszystkich tych ambiwalencji, rozdarć i sprzeczności leży nieposkromione pragnienie tego, co nieosiągalne i niedostępne, czyste i święte. Jednemu ze swych utworów Bruno nadaje znamienity tytuł: *Na niebo nenia niebieska*. Taką „nenią”: hymnem beznadziejności i rozpaczki, budowaną w języku, prowadzącą do nieba poetycką wieżą Babel, jest cała liryka autora *Poboków*. Stanowi o niej ciągły, uporczywy pościg za odległą sferą sacrum, która ciągle kusi i wzywa. Poeta pożąda jej w sposób najskrytszy tym bardziej, im bardziej zdaje sobie sprawę z własnego „upadku”. Im większą staje się jego życiowa należność za pakt zawarty z diabłem terażniejszości i diabłem tradycji. Poezja Bruna w swym najgłębszym wymiarze jest ciągłym poszukiwaniem różnych niezrealizowanych możliwości samego siebie. Jedną z takich możliwości jest późniejszy, dziewiętnasto- i dwudziestowieczny odpowiednik mitu Polaka-Rycerza. Polak-powstaniec, który „wyspowiada się” najpełniej w bohaterskiej walce:

Kiedys — wyspowiadałbym się granatem

W spalonce — jak ów z 1940 roku bohater

Ale dzisiaj — o rozpusto — rosną mi na języku  
włosy

(Albo: co krok ogniotrwała świnia)

*Szczygiel na szklenie oczu*

Alternatywa zatem o dość fatalistycznym wydźwięku. Albo nuda i beznadziejność życia, dla której jedyną przeciwwagę stanowią unoszące się w oparach alkoholu upojne kreacje poetyckiej wyobraźni, albo śmierć w walce. Nierealne sny o niepodległości i potędze. Choć może gdzieś na początku lat siedemdziesiątych istniało jeszcze jakieś trzecie wyjście. Nadzieja, którą żywili owi „urodzeni w galopie chłopaki pełni draki / synowie niebiescy stawiający za Wisłą kombinaty” (*Urodzeni w galopie*). Zachęceni stworzonymi wówczas możliwościami szybkiego „dorobienia się”, nie zwracali uwagi na żadne obiektywne trudności i gotowi byli przystać z fantazją na każdą ciężką pracę. Ale złudzenia szybko się rozwiały. Rzeczywistość szybko przekreśliła ich plany i nie pozostało im nic innego, jak utopić je w tradycyjnym medium narodowej wyobraźni:

O, kraiku — umiarkowanej tu Północy  
Gdzie góry soli i nic do owinięcia w bawełnę  
Czasami poeta bitumiczny na obłoku  
I ciemny jego — bo w kabacie — gwint...  
Czasami robotnik w burzy — przeszyty  
wódką —  
A jeśli tęcza — to ze wschodu barwną  
beretką — —  
*Polski len*

Kiedy sięgam po późniejsze, wydane już po *Pobokach*, zbiorki Bruna nie mogę oprzeć się wrażeniu, że, może poza pewnymi zmianami w słownictwie (częste sięganie po językowe wulgaryzmy, operowanie kontrastem

itp.), właściwie niewiele się w tej poezji zmieniło. Pojawiają się nadal te same sprzeczności i rozdarcia. Czy należy wyciągnąć stąd wniosek, że autor zatrzymał się w swym rozwoju, stał się niewolnikiem wypracowanych przez siebie konwencji? Do pewnego stopnia niewątpliwie tak jest. Bądź co bądź z debiutem tym wiązano znacznie większe nadzieje. Ale z drugiej strony, jak sądzę, krytycy wypowiadający tego rodzaju opinie jakby ignorowali fakt, że poetyka wierszy Bruna jest zasadniczo trudno reformowalna. Nie poddaje się tak łatwo bardziej radykalnym przeobrażeniom i przemianom. Przypomnijmy tylko: debiut autora *Poboków* zrobił w swoim czasie wielkie wrażenie. To nie był „zapowiadający się” debiutant, który dopiero poszukuje własnego stylu, ale autor już ukształtowany życiowo i artystycznie. Być może dlatego dalsze zbiorki nie przyniosły już nowych, równie zaskakujących rewelacji. Rozwój tej poezji polegał głównie na stopniowej dramatyzacji (i brutalizacji zarazem) języka. Zjawisku temu na planie świata przedstawionego odpowiadało pogłębianie się określających ją od początku, rozdarć egzystencjalnych i sprzeczności. Już bowiem w swym pierwszym zbiorze ten liczący dobrze ponad trzydziestkę autor dobrze wiedział z jakimi mocami i o co idzie w zapasy. Jaki też nieuchronny koniec czeka go w tej walce:

Dni moje — widzę — policzone  
Widzę — udar — rzeszoto nierdzewne  
I dookolnie — ludzi — omotanych  
w blachy — —  
Poeta wejdzie w ziemię — nie na słońce  
Zobaczcie jak luna bije od liczydeł — —  
Zywego listka... — i gdzie tu zapłakać — —  
gdzie tu zapłakać



## Zakończenie

Poezję Milczewskiego-Bruno określa jedna, deklinowana w niej na wszelkie możliwe sposoby, podstawowa antynomia. Rozdarcie między „wysokim” ideałem Polaka-katolika, który los własny i ojczyzny powierza opiece Matki Boskiej i gotów jest ponieść dla niej każdą ofiarę a „niskim” ideałem Polaka-hulaki, który kumając się z Borutą trwoni cały swój majątek i gotów jest na każde łajdactwo. Niewątpliwie nieciekawa to i jałowa antynomia. W różnych kręgach społecznych znajduje ona dzisiaj swój wymowny wyraz w wielorakich formach „podwójnej” świadomości oraz towarzyszącej im nieodłącznie dwoistości języka i życiowych postaw. Coś z tej dwoistości znajdujemy również w poezji Milczewskiego-Bruno, tyle że naturalnie przybiera ona w niej odpowiednio przetworzoną, „artystowską” postać. Miejsce Polaka, „prawdziwego” katolika, zajmuje w niej poeta „jasnej cholerki”, który z utęsknieniem wyczekuje światła boskiej (czy diabelskiej) iluminacji. Uświęcenia w poetyckim słowie własnego „psiego” losu samotnika-artysty. Zaś Polaka-hulakę zastępuje poeta-outsider, który nie sprawdzwszy się w roli gospodarza i męża udaje się „w Polskę”. Gotów poświęcić wszystko dla „liryczności dostatecznej”, wybiera bezdroża samotniczej poetyckiej pielgrzymki.

Spółecznym odpowiednikiem tej wewnętrznie sprzecznej, artystowskiej postawy był w latach siedemdziesiątych mit Polaka-robota. Nie miał on nic wspólnego z abstrakcyjnym i nierealnym pojęciem „klasy robotniczej” — tej z „Dziennika telewizyjnego” — która zakasawszy dzielnie rę-

kawy wykonywała (na obrazku) różne plany i normy. Ukształtowało go całkiem inne jej oblicze: to z zapyziałych miast i ulic, spod budki z piwem, z zatłoczonego i cuchnącego autobusu. Zrezygnowane i obojętne na wszystko. Może poza jednym: zapowiedzią kolejnych podwyżek. Szczególne znaczenie i żywotność tego mitu polega między innymi na tym, że objął sobą z czasem całą społeczność „ludzi pracy”. Tę, która na różne sposoby ubezwłasnowolniona i ogłupiana miała być sprowadzona do roli pozbawionego własnej podmiotowości, bezwolnego narzędzia. Zjawisku temu towarzyszyła świadomość bezradności wobec różnych spływających z góry, często absurdalnych i przeczących sobie nawzajem, nakazów, rozporządzeń i przepisów, niemożność zaradzenia różnym przejawom biurokratycznej samowoli i kacykostwa. Stąd rosnące wśród „roboli” nastroje pogłębiającej się frustracji i apatii, które doprowadzą później do wybuchu...

Bruno wybierając postawę outsiderską jest więc nieodrodnym dzieckiem swego czasu. Mitologizując ją, nie mitologizuje wyłącznie własnego losu artysty, ale również pewien typ świadomości zbiorowej, z którą się czuje blisko spokrewniony. Podobnych sobie „roboli” o wisielczym humorze, którzy nie mają w życiu nic do stracenia (ale też i nic do wygrania), znajduje przecież wszędzie. W knajpie, w melinie, w poczekalni, w bufecie, w fabryce, na budowie, za redakcyjnym biurkiem. Ale Bruno jest poetą. Nie tylko egzystuje w ten sam „psi” sposób, co inni, ale równocześnie stara się własną egzystencję „udramatyznić” w poetyckim słowie. Chce ukazać ją jako piekło, w którym się już nic nie zmienia, z którego nie ma wyjścia. Nic, tylko ciągle powroty

do tej samej sytuacji przy kuflu z piwem i chodzące gdzieś tam po głowie tęsknoty za utraconą wielkością. Jakieś niezrozumiałe pragnienie świętości, w której można by się bez reszty oczyścić, wyspowiadać, ukorzyć.

Każdy czas tworzy mitologię na swą własną miarę. Mitologia naszego czasu, która pojawia się w wierszach Bruna nie jest w liryce ostatnich lat zjawiskiem odosobnionym. Takich poetów-outsiderów o podobnie uformowanej psychice mieliśmy (i mamy) co najmniej paru: Wojacek, Szymański, Esden-Tempski, Kopciński, Stachura — żeby wymienić parę nasuwających się od razu nazwisk. Mimo ogromnych nieraz różnic w poetyce i stylu zapisują oni w swoich wierszach pewne, w końcu wspólne im wszystkim, doświadczenie pokoleniowe. Rozpoznamy w nich obraz czasu jakże nam bliższego i znajomego, który — wbrew pozorom — nie stał się dla nas dzisiaj tylko przeszłością. Być może za ileś tam lat następne pokolenia będą stawiać pytania całkiem inne, zaś te nasze nie będą miały dla nich większego znaczenia. Może pozostaną im tak samo obce, jak obce są nam dzisiaj rozterki Młodej Polski. Epoki, w której skądinąd również roilo się od różnych poetów-wykolejeńców i samobójców niepogodzonych z szarą, „upadłą” rzeczywistością, w jakiej żyli. Z jedną może tylko różnicą. Dla tamtych jedynym zadośćuczynieniem owej rzeczywistości miała być sprowadzona do kilku banalnych, ogranych poetyko ideałów i myśli dziedzina „wysokiej” sztuki. Ich bunt był po trosze abstrakcyjny, służył czysto indywidualnym, artystowskim racjom. Stąd brał się swoisty narcyzm ich poezji, jej zamknięcie w świecie „wiecznych idei”, w którym aż do znudzenia powracały te same słowa, rekwizyty i symbole. Dla jej

twórców nie liczyło się nic innego, jak tylko własne, owiane różnymi mgłami i tęsknicami, samotnicze dusze. Rzeczywistość była niewiele warta przede wszystkim dlatego, że nie dorastała do ich własnych podniosłych ideałów, nie była godna prawdziwie uduchowionego, cierpiętniczego spojrzenia artysty.

Tymczasem w poezji naszych czasów outsiderów — jakkolwiek i w niej możemy rozpoznać coś z wysokich, artystowskich iluzji — pojawia się zupełnie inny stosunek do rzeczywistości. Celem nie jest wyzwolenie się od niej, jej zupełne zignorowanie i pominięcie. Przeciwnie. To właśnie ona stanowi główny obiekt ich zainteresowania. Naturalnie nie jako jakiś niedościgniony ideał, wzór do naśladowania, ale jako świat, który w jego jak najbardziej potocznej, codziennej postaci należy właśnie odczarować, odmienić, podnieść. Napotykana w ten sposób rzeczywistość jest nieredukowalnym tłem, horyzontem ich kreacji, wobec którego — tak czy inaczej — należy się poetycko określić. To prawda, ma ona znamiona koszmaru, jest przygniatającym nas ciężarem, piekłem — ale to właśnie dopiero z niej bierze swój początek piekło naszej wyobraźni. Stąd niezależnie od tego, że jej obraz jest często bardzo przeinaczony, zdeformowany, wtopiony w idealizującą ją symbolikę i mitologię poetycką, jest ona tak bardzo wyczuwalna w ich wierszach. Ich podmiot liryczny ma już w sobie niewiele z owego pięknoducha w pelerynie, smętnie spoglądającego na świat z wyżyn swej artystowskiej samotni. Ma on często rysy jak najbardziej zwyczajne, potoczne; jest zapijaczonym lumpem, rozgorączkowanym kochankiem, zrezygnowanym robolem. Jest jednym z tych, których możemy dzisiaj

spotkać na każdym kroku. Również i symbolika, która się w nich pojawia, jest nacechowana pewną dwuznacznością. Mit nie jest w niej kreowany sam dla siebie, nie istnieje w całkowitym oderwaniu od spraw tego świata, ale tak czy inaczej splata się z nimi, łączy. Zawsze nosi w sobie obraz świata rzeczywistego, wyrasta z niego, nim żyje. Jest ciągłym nienasyceciem sobą, rozdarcie, ciągłym znakiem zapytania. Z tego napięcia, z tej dwoistej natury lirycznego przedstawienia, bierze się szczególnie dramatyzm tej poezji. Jej — często skrywany za maską obojętności, brutalności i cynizmu — patos w pierwotnym, najczystszy znaczeniu tego słowa. Spotykają się w niej ciągle dwa światy, dwie prawdy, dwie realności, które, chociaż zbliżane nieustannie ku sobie, nie mogą się nigdy raz na zawsze połączyć, stopić w jedno, pogodzić. Raczej ciągle się ze sobą spierają, walczą, kłóca.

Myślę, że właśnie to swoiste zawieszenie poezji tych autorów, jej ciągle oscylowanie między mitem a rzeczywistością, pozwala żywić nadzieję, że jakkolwiek z czasem niektóre jej zjawiska zapewne nieco zblakną, to przecież nie podzieli ona w całości losu liryki Młodej Polski. Podobnie jak poezja Nowej Fali nie stanie się w przyszłości jedynie dokumentem literackim, ale pozostanie żywym świadectwem czasu, w którym pokolenia późniejsze rozpoznawać będą ciągle nie tylko coś z prawdy o nim, ale i o sobie samych. Swego własnego diabła — a nie tylko tego wywoływanego z piekła, czy z mrocznych kart tradycji.

Tak też jest w poezji Bruna, gdzie płomiennym i podniebnym wizjom Polski Częstochońskiej towarzyszy nieustannie upadły obraz Polski Alkoholskiej. Kraju nicponi i pędziwiatrów, dla których jedynymi przy-

stankami na drodze życia są kolejne knajpy  
i budki z piwem. Który wraz z nim —  
poetą „jasnej cholerki”, śpiewającym swą  
ostatnią piosenkę bohaterów, chciałby do-  
sięgnąć gwiazdy z dna Wisły:

Dokąd — omijając wiadukty i bariery —  
Idziesz — o, moja Nieodgadła — wymachując...  
I jak — o, moja Naopak — z cerą mną  
cerowaną

Który na moście — rozhukaną głową  
Po przesłach... — ale kukulka — by doskoczyć  
Ciebie — gwiazdy? — Wisły dna? —  
szalejący —

Dokąd więc — w tym zamszu zbójeckiego  
kwietnia

W pełnym świergoleniu wróbli i mnie —  
Potykającego się w sobie — tobie — —

*Dokąd*

## Spis treści

Świat przedstawiony w polskiej poezji współczesnej . . . . .	5
<b>Ziemscy</b>	
Tytan wyobraźni błyskawicznej (O poezji Juliana Przybosa) . . . . .	51
Poezja światła i ciemność (O poezji Kazimierza Wierzyńskiego) . . . . .	92
W konkury z ziemią (O poezji Jana Śpiewaka)	124
Miłość bez miłości (O poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego) . . . . .	168
<b>Słowni</b>	
Czy tylko „poezja lingwistyczna”? . . . . .	198
Poezja na luzie (O poezji Mirona Białoszewskiego) . . . . .	222
<b>Cieleśni</b>	
Odwracanie światła (O <i>Odwróconym świetle</i> Tymoteusza Karpowicza) . . . . .	243
Zbuntowany prorok (O poezji Tadeusza Nowaka) . . . . .	261
Mam ciało, więc jestem! (Motyw ciała w poezji Nowej Fali) . . . . .	275
Miłość i ciało: dwa sprzeczne zeznania . . . . .	289
Błogosław Polsko Alkoholska! (O poezji Ryszarda Milczewskiego-Bruno) . . . . .	310
Zakończenie . . . . .	323





ISBN 83-203-2123-7

Redakcja Wydawnictw Młodego  
Ruchu Artystycznego  
Krytyka literacka i artystyczna

Opracowanie graficzne: Jarosław Jasiński  
Redaktor merytoryczny: Waldemar Wojnar  
Redaktor techniczny: Krystyna Dawidczyk  
Korektor: Anna Bożym

© Copyright by Paweł Dybel, Warszawa 1988

RSW „Prasa-Książka-Ruch”  
Młodzieżowa Agencja Wydawnicza  
Warszawa 1988 r. Wydanie I  
Nakład 3800 + 200 egz.  
Ark. wyd. 14,6. Ark. druk. 13,83/24  
Oddano do produkcji w sierpniu 1986 r.  
Podpisano do druku w grudniu 1987 r.  
Prasowe Zakłady Graficzne  
Bydgoszcz, ul. Dworcowa 13  
Zam. 2870/86. K-18.





Cena zł 300,—



PAWEŁ DYBEL urodził się w 1951 roku w Warszawie. Ukończył filologię polską na Uniwersytecie Warszawskim. Doktoryzował się w 1984 roku w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN, gdzie pracuje obecnie jako adiunkt. Debiutował jako krytyk na łamach „Więzi”. Publikował również szkice i recenzje m.in. w „Literaturze”, „Kulturze”, „Nowych Książkach”, „Twórczości”, „Nowym Wyrazie”, „Miesięczniku Literackim”, „Tekstach”, „Integracjach”. Jest współautorem prac zbiorowych i monografii: „Licytacja”, „Poeci dwudziestolecia międzywojennego” i „Tadeusz Nowak”.