



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Arabeska : szkice o poezji

Author: Joanna Dembińska-Pawelec

Citation style: Dembińska-Pawelec Joanna. (2013). Arabeska : szkice o poezji. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Joanna
Demińska-Pawelec

ARQ UES KA

SZKICE O POEZJI



Uniwersytet Śląski

WW

ośrodek wydawniczy

2013

A-PAW

ARABESKA

SZKICE O POEZJI

A decorative border of light gray, stylized floral and scrollwork patterns surrounds the central text.

Joanna
Dembińska-Pawelec

ARQ UES KA

SZKICE O POEZJI

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent:
Piotr Łuszczkiewicz

Publikacja sfinansowana ze środków Uniwersytetu Śląskiego

Wydanie I

Publikacja będzie dostępna – po wyczerpaniu nakładu – w wersji internetowej:
Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

Spis treści

Wstęp

Arabeska i lektura splotu	9
---------------------------------	---

FORMA

Kaskada Jerzego Żuławskiego	33
Arabeska w wierszu Adama Zagajewskiego <i>W drzewach</i>	61
Villanella. O wierszu Stanisława Barańczaka <i>Poręcz</i> ...	79

TRADYCJA

Kręgi mocy – kręgi nicości. O dwu wierszach Leopolda Staffa	109
Dajmonion Czesława Miłosza	129
Erozja dantejskiej wizji przestrzeni w poezji pokolenia 68	157
<i>Sprung rhythm</i> Gerarda Manleya Hopkinsa w poezji Stanisława Barańczaka	177
Romantyczna koncepcja człowieka wewnętrznego w poezji Marcina Świetlickiego	201

DRUGI

Wobec Innego. <i>Spójrzmy prawdzie w oczy</i> Stanisława Barańczaka	231
Rymkiewicz i Bloom – paralela	247
Rymkiewicz – Słowacki. Mistyczne nawiązania	269
W cieniu Miłosza – Jarosław Marek Rymkiewicz	295
Bibliografia	327
Nota bibliograficzna	343
Indeks osobowy	345
Summary	353

WSTĘP

Arabeska i lektura plotu

Arabeska kojarzona jest najczęściej z typem ornamentu przedstawiającym linearny kształt wici roślinnej. Występuje w sztuce zdobniczej w krajach islamu, gdzie ścielnie pokrywa gęstym wzorem całe poacie ścian budowli architektonicznych. Wykorzystywana była także w sztuce użytkowej, umieszczano ją na naczyniach, meblach, dywanach, kobiercach i tkaninach.

Dekoracyjny ornament z wici winorośli i liści akantu wywodzi się z tradycji hellenistycznej, jednak nie przysługuje mu nazwa „arabeska”. Ornament stosowany w starożytnej Grecji został przejęty i wchłonięty przez sztukę islamu, która w ciągu następných stuleci nadała mu wyjątkową i niepowtarzalną postać. Do Europy ten orientalny rodzaj dekoracji ponownie dotarł w XVI wieku, wzbudzając duże zainteresowanie. W renesansowych Włoszech na jego oznaczenie zaczęto stosować nazwy *arabesco*, *arabesca*, co znaczy „arabski”, „arabska”. Słowo to zostało następnie przejęte w XVIII wieku przez niemieckich pisarzy-estetyków, którzy używali go na określenie florystycznego ornamentu skomponowanego jako niekończące się wici roślinne, a także dla oddania powtarzającego się w nieskończoność motywu¹.

¹ R. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins - Madina: *Sztuka i ar-*

Na oblicze sztuki islamskiej, w tym także na rozwój i kształt arabski, w decydujący sposób wpłynęła nauka Mahometa, zazwyczaj surowo i rygorystycznie przestrzegana.

Na słowach przypisywanych Prorokowi – tłumaczy Georges Marçais – ortodoksyjni muzułmanie oprą zakazy wykonywania obrazów, przedstawiania postaci ludzkich i zwierzęcych. Przedstawianie żywych istot, a szczególnie materializowanie ich w rzeźbie, uznane zostanie za wyznawanie godnych potępienia praktyk pogańskich, a jednocześnie za chęć upodobnienia się do Stwórcy, tylko on bowiem ma prawo tworzenia ciała, aby obdarzyć je duszą.²

Zakaz przedstawiania postaci ludzi i zwierząt w sztuce sakralnej zaciążył na rozwoju sztuki muzułmańskiej, ponadto sprawił, jak podkreśla Marçais, że „tworzący ją artyści zrezygnowali z obserwacji i naśladowania otaczającego ich świata i tworzyli formy obce naturze”³.

Drugim ważnym aspektem sztuki islamu, istotnym także z punktu widzenia arabski, jest powszechne wykorzystywanie ornamentalnej epigrafii w postaci napisów kuficznych. Jak pisze Marçais, „nie tylko pojedyncze wersety i całe rozdziały odtwarzane będą na ścianach meczetów, ale pałace i domy prywatne, a także sprzęty dekorowane będą formułami *Koranu*. Czasami będzie to tylko słowo dobrej wróżby, wyraz pobożności, anonimowe dobre życzenie”⁴. Do zapisu przede wszystkim używano pisma *kufi*, którego zakończenia liter ozdabiano formami półkwiatonów. Archaiczne w swym wyrazie pismo kuficzne, dosko-

chitektura islamu 650–1250. Przeł. J. Kozłowska, I. Nowicka, K. Pachniak. Konsultacja naukowa M. Redlak. Warszawa 2007, s. 78.

² G. Marçais: *Sztuka islamu*. Przeł. H. Morawska. Warszawa 1979, s. 15.

³ Tamże.

⁴ Tamże, s. 16.

nale zespolone ze stylizowanymi wzorami wici roślinnej, miało nie tylko walory edukacyjne, ale także stwarzało niezwykle efekt plastyczny.

Około roku tysięcznego w epoce fatymidzkiej w dziejach sztuki islamu wykształcił się wzór dekoracji nazywany obecnie arabeską. Wywodził się z pierwotnego typu ornamentu, nazywanego gałęzianką, tworzącego równomiernie falistą linię, od której po obu stronach odchodzą zwinięte gałązki, zakończone palmętami i kwiatonami⁵. Autorzy *Sztuki i architektury islamu* podkreślają, że „ornament wprowadza urzekającą dynamikę łodyg i liści wokół statycznej osi, której zasadnicza symetria przeciwstawia się asymetrii detali, a rytmiczna przemienność elementów oddzielających poszczególne segmenty wzoru kontrastuje z podstawowym efektem opozycyjności reliefowego motywu i niewidzialnego tła”⁶.

W kompozycji arabeski Marçais zwraca natomiast uwagę na zróżnicowanie przedstawienia, a zarazem dążenie do harmonijnej równowagi. W *Sztuce islamu* tłumaczy to następująco:

W poszczególnych częściach tej samej płyciny należy w miarę możliwości utrzymać właściwą proporcję pomiędzy elementami jasnymi i ciemnym tłem, pomiędzy partiami pełnymi i pustymi. Powierzchnia zakreślona ramą architektoniczną powinna być całkowicie i równomiernie pokryta dekoracją o jednolitym stopniu zagęszczenia. Ale zagęszczenie to może być różne w różnych płycinach; zmienna proporcja partii pustych i pełnych, jasnych i ciemnych, szerokość form wypukłych, głębokość nacięć tworzą różnorodność walorów i hierarchię poszczególnych płycin. W dekoracji występują głównie formy niewielkie, unika się natomiast stoso-

⁵ Tamże, s. 113.

⁶ R. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins - Madina: *Sztuka i architektura islamu...*, s. 91.

wania zbyt dużych konturów, które stanowiłyby plamę na jednolitości ornamentu i rozbijały jego harmonię.⁷

W opisach arabeski i sztuki dekoracyjnej islamu historycy sztuki zwracają uwagę na zjawisko przetworzenia i stylizacji plastycznej. Georges Marçais pisze, że w ornamentcie arabeski „rozpoznanie konkretnej rośliny jest prawie niemożliwe. Palmety [...] i symetryczne kwiatony stanowią bardzo odległe pochodne winorośli. Niektóre palmety przybierają skrzydlate formy [...], niektóre kwiatony o łuskowatych kształtach są przekształceniami kwiatu lotosu”⁸. Artystyczny proces przetworzenia i imitacji należy bowiem do podstawowych założeń sztuki islamu. Autorzy *Sztuki i architektury islamu* za najważniejszą zasadę dekoracji muzułmańskiej uważają „stosowanie w sposób nierealistyczny form realistycznych i w sposób antynaturalistyczny kombinacji form naturalistycznych”⁹. Dzięki temu ornament arabeski, uwolniony od naśladowania wytworów natury, poddany wyłącznie inwencji przetworzenia, mógł stwarzać nieograniczone ilości form przedstawiania.

Drugą zasadą sztuki zdobniczej jest „nieprzerwana różnorodność”¹⁰. Henri Stierlin podkreśla, że „odwieczny *horror vacui*, właściwy sztuce islamu, nakazywał mnożyć motywy, aż do wytworzenia, poprzez ich powtarzalność, wrażenia powierzchni jednolitej, gładkiej i lustrzanej”¹¹. „Nigdzie jednak – czytamy w *Sztuce i architekturze islamu* – nie znajdziemy dokładne-

⁷ G. Marçais: *Sztuka islamu...*, s. 108.

⁸ Tamże, s. 113.

⁹ R. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins - Madina: *Sztuka i architektura islamu...*, s. 19.

¹⁰ Tamże.

¹¹ H. Stierlin: *Skarby Orientu. Architektura i sztuka islamu od Isfahanu po Tadż Mahal*. Przeł. P. Wrzosek, G. Majcher, K. Małaszko. Warszawa 2002, s. 76.

go powtórzenia, [...] w większości przypadków każda wariacja w obrębie tematu przedstawia indywidualną interpretację pewnej ogólnej reguły¹². Wartość ornamentu arabeski, jak podkreślają historycy sztuki, „polega na pomysłowych modulacjach, a nie na odkryciu nowych tematów”¹³.

Tę potrzebę zindywidualizowanej multiplikacji podkreśla także Georges Marçais. Zwraca on uwagę na intelektualny charakter pracy artysty, którego porównuje do kaligrafa i stylizatora:

Podstawową troską twórcy arabeski jest narysowanie planu, według którego będzie biegła wstęga, skomponowanie całości skomplikowanej, ale zarazem logicznej, zagęszczonej, ale spójnej, takiej, w której wzrok chętnie gubi się i odnajduje. Jest to praca rysownika, a ściślej mówiąc kaligrafa, która wymaga pomysłowości, ale – z rzadkimi wyjątkami – nie wymaga najmniejszych skłonności do obserwacji świata zewnętrznego. Ornament muzułmański stanowi niemal czysto intelektualną konstrukcję. W umyśle dekoratora tkwią wspomnienia i tradycje wyniesione z pracowni; zapewne posiada on parę zeszytów z wzorami zaczerpniętymi z napotkanych dzieł ale, jak się wydaje, nigdy nie były to wzory z przedmiotów występujących w naturze. Nie naśladuje on rośliny, lecz jej interpretację w dziełach rzeźbiarzy lub twórców mozaik, którzy go poprzedzili, słowem stylizuje stylizację. Zapożyczając, sam z kolei przekształca, i właśnie w tych, mniej lub bardziej świadomych, fałszerstwach ujawnia się jego własny talent, jego osobiste poczucie piękna.¹⁴

Historycy sztuki, zwracając uwagę w kompozycji arabeski na powtarzalność motywu, symetrię, abstrakcyjność, zawile pokrycie powierzchni, wyrażali jednocześnie przekonanie, że

¹² R. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins - Madina: *Sztuka i architektura islamu...*, s. 19.

¹³ Tamże, s. 91.

¹⁴ G. Marçais: *Sztuka islamu...*, s. 108.

znaczenie tego ornamentu zdecydowanie wykracza poza funkcje architektonicznej dekoracji. W ich przekonaniu w budowach sakralnych, takich jak meczety, madrasy i mauzolea, sztuka zdobnicza arabeski umożliwia przeżywanie „rozkoszy medytacji i estetycznego przeżycia”¹⁵. W arabesce bowiem przejawia się stwórcza moc Boga, Jego nieograniczona możliwość tworzenia nieoczekiwanych kombinacji i szczegółów. Dla kontemplującego człowieka, który odkrywa marność i złudę wszelkich rzeczy widzialnych, ta niepojęta moc stwarzania staje się odkrywczym, medytacyjnym doświadczeniem.

Wilfried Koch w swoich studiach poświęconych arcydziełom budownictwa podkreśla jednak odmiennosc założeń architektury islamskiej, widoczną między innymi w sztuce dekoracji meczetów. „Przez Europejczyków – tłumaczy – ornamentalna abstrakcyjność form natury, wielopłaszczyznowe kompozycje barwne z malowanej ceramiki, ze sformalizowanymi motywami roślinnymi i ożywioną grą linii, są odbierane raczej jako przejaw bajkowego przepychu aniżeli pobożności”¹⁶.

*

Renesansowe odrodzenie i powrót do poszukiwania inspiracji w sztuce starożytnej i orientalnej wpłynęły na zainteresowanie arabeską, która szybko stała się jedną z najbardziej popularnych dekoracji we Włoszech, Hiszpanii, potem także w Anglii, Francji i Niemczech. Ten ornament oparty na stylizowanej i zdobionej wici roślinnej, nazywany „arabeską” od włoskiego słowa ozna-

¹⁵ R. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins - Madina: *Sztuka i architektura islamu...*, s. 57.

¹⁶ W. Koch: *Style w architekturze. Arcydzieła budownictwa europejskiego od antyku po czasy współczesne*. Przeł. W. Baraniewski, R. Kunkel, M. Omilanowska, J. Sito, A. Zięba, K. Żak. Warszawa 2011, s. 83.

czającego ‘arabski’, ‘arabska’, nosił także nazwę „maureska”, bądź „moreska”, od francuskiego słowa *mauresque*, czyli ‘mauretański’. Posługiwano się także określeniem „groteska” od włoskiego słowa *grottesca*. Pochodzi ono od słowa *grotta*, które oznaczało przysypaną gruzami grootę, zawierającą starożytne zabytki architektoniczne, miejscami pokryte freskami. Mistrzowie Odrodzenia zainteresowani odkryciami archeologicznymi czerpali stamtąd wzory do swoich dzieł malarskich, wprowadzając nie raz postaci, motywy i kształty, które współczesnym wydawały się fantastyczne i dziwaczne. W ciągu następnych stuleci wszystkie trzy terminy – „arabeska”, „maureska” i „groteska” – w odniesieniu do stylu dekoracji były używane wymiennie. Dopiero w XIX wieku zaczęto wyraźniej różnicować ich znaczenia.

W początkach XVI wieku powstały słynne arabeski Rafała w *loggiach* na drugim piętrze watykańskiego pałacu. Freski zostały namalowane prawdopodobnie przez uczniów Rafała według jego pomysłu i pod jego kierunkiem. Pozostają one pod przemożnym wpływem starożytnej tradycji hellenistycznej, stąd zawierają postacie ludzi i zwierząt, które przedstawiane są zarówno naturalnie, jak i w groteskowym przekształceniu. Arabeski wzbogacone są ponadto wplecionymi w rozgałęzienia roślinnej wici przedmiotami artystycznymi, wazonami bądź elementami zbroi.

Maria Konopnicka oczarowana widokiem fresków Rafała i jego uczniów z zachwytem opisywała ich dziwne piękno w utworze *W loggiach*:

O moje oczy, zachwycone oczy,
W Rafaelicznej zatońcie przezroczy
I pijcie w ciszy z tej boskiej amfory
Czar wizji sennych i marzeń kolory,
[...]

Rajskie ptactwo, deszcze kwiecia,
 Z zórz uwiany strop niebieski,
 Jakieś dziwy z pozaświecia,
 Rusałczane arabeski.¹⁷

Konopnicka nie była pierwszą osobą, która pozostawiła literacki ślad estetycznego oczarowania po obejrzeniu arabesek Rafaela. Pod koniec XVIII wieku głośny stał się szkic Johanna Wolfganga Goethego zatytułowany *Von Arabesken*, w którym pisarz objaśniał:

Tą nazwą określamy dowolną i gustowną malarską kombinację najprzeróżniejszych przedmiotów, którą ozdabiamy wewnętrzne ściany jakiegoś budynku [...], łodygi, esy-floresy, wstążki, z których miejscami wygląda jakiś kwiat lub jakieś inne żywe stworzenie.¹⁸

W *Von Arabesken* Goethe zestawiał stylistykę arabesek oglądanych w ruinach Pompei z szesnastowiecznymi freskami Rafaela.

Jednym z czytelników szkicu Goethego był Friedrich Schlegel, który w arabeskach dostrzegł „najstarszą i pierwotną formę ludzkiej fantazji”¹⁹. Był to dla niego przykład „dowcipnych malowideł”²⁰, w których podziwiał „zamęt [...] symetryczny i porządnie skonstruowany”²¹. Jacek Woźniakowski podkreślał, że Schlegel znacznie częściej „przenosił arabeskę na teren literatury, robiąc z niej zarazem istny kamień filozoficzny romanty-

¹⁷ M. Konopnicka: *W loggiach*. W: *T e j z e: Poezje*. Oprac. A. Brodzka. Warszawa 1963, s. 269.

¹⁸ Fragment w tłumaczeniu M. P. Markowskiego. Cyt. za: F. Schlegel: *Fragmety*. Przeł. C. Bartl. Oprac. i komentarz M. P. Markowski. Kraków 2009, s. 135.

¹⁹ F. Schlegel: *Rozmowa o poezji*. Przeł. J. Ekiere. W: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*. Wybór i oprac. T. Namowicz. Wrocław 2000, s. 156.

²⁰ Tamże, s. 166.

²¹ F. Schlegel: *Fragmety...*, s. 127.

zmu”²². W *Liście o powieści* na przykład deklarował: „uważam bowiem arabeskę za bardzo wyraźną i istotną formę albo przejaw poezji”²³.

W *Przemowie o mitologii* Schlegel pisał o uprzednim i pierwotnym stanie twórczości. „Początkiem bowiem wszelkiej poezji – tłumaczył – jest zawieszenie rozwoju i praw rozumowo myślącego rozsądku oraz ponowne wtrącenie nas w piękny zamęt fantazji, w pierwotny chaos ludzkiej natury.”²⁴ Te artystyczne założenia, jego zdaniem, w doskonały sposób potrafiła zrealizować forma arabeski, w której występuje, jak zaznaczał, „czysto dowolne bądź czysto przypadkowe połączenie formy i materii”²⁵. „Owo kunsztownie uładzone zamieszanie – zachwycał się – owa powabna symetria sprzeczności, owa przedziwna wieczna przemienność entuzjazmu i ironii, żywa nawet w najdrobniejszych członach całości”²⁶.

Juan Eduardo Cirlot zwracał uwagę, że „arabeskę – z racji jej pokrętnego, labiryntowego duktu – literaci kojarzyli z groteską”²⁷. Czynił tak również Schlegel, który w różnych wydaniach swoich pism w tym samym zdaniu wymiennie stosował oba terminy²⁸. Stąd też ich tożsamość znaczeniowa podkreślająca formalny zamęt, różnorodność, ale też symetryczność. We *Fragmentach z „Athenaeum”* filozof pisał: „groteska igra cudacznymi

²² J. Woźniakowski: *Arabeska w literaturze i sztuce wczesnego romantyzmu*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red. T. Cieślakowska, J. Sławiński. Wrocław 1980, s. 194.

²³ F. Schlegel: *Rozmowa o poezji...*, s. 167.

²⁴ Tamże, s. 157.

²⁵ F. Schlegel: *Fragmenty...*, s. 127.

²⁶ F. Schlegel: *Rozmowa o poezji...*, s. 156.

²⁷ J. E. Cirlot: *Arabeska*. W: *Tegoż: Słownik symboli*. Przeł. I. Kania. Kraków 2000, s. 70.

²⁸ Zwraca na to uwagę M. P. Markowski. Zob. F. Schlegel: *Fragmenty...*, s. 127.

przedstawieniami formy i materii, kocha pozór przypadkowości i osobliwości, niejako kokietując bezwarunkową samowolą²⁹.

Według Schlegla dawnym pisarzem, który zgodnie z duchem czasu „przeobrażał osobliwe starodawne opowieści w groteskę³⁰ był Ariosto. W *Rozmowie o poezji* notował: „obfitość przejrzystych obrazów i szczęśliwe pomieszanie żartu i powagi czynią go mistrzem i prawzorem lekkiej narracji i zmysłowego fantazjowania³¹. Przykładem współczesnego utworu o formie arabeski był dla Schlegla *Kubus Fatalista* Diderota. „Bez żadnej przesady – pisał – mogę ją nazwać dziełem sztuki. Nie jest to oczywiście wzniosła literatura, lecz zaledwie arabeska. Ale właśnie dlatego ma w moich oczach niemałe prawa.”³² Formę arabeski dostrzegł Schlegel także w utworach Ludwiga Tiecka. Przywołując powieść *Franz Sternbalds Wanderungen*, zauważał, że zawiera się w niej to, co jest „najpiękniejsze w poetyckich arabeskach [...]: fantastyczna pełnia i lekkość, zmysł do ironii i zwłaszcza zamierzona różnorodność i jedność kolorytu. [...] duch romantyczny zdaje się przyjemnie fantazjować o sobie samym”³³.

W XIX wieku, w okresie poszukiwania nowych rozwiązań formalnych w prozie, a także pod wpływem esejów filozoficznych oraz krytycznoliterackich wystąpień Schlegla, wykształciła się postać arabeski jako gatunku literackiego. Nazwa „arabeska”, zaczerpnięta z jego pism zaczęła być używana na oznaczenie krótkich utworów prozatorskich, odznaczających się bogactwem fantazji i niesamowitości, groteskowym ujęciem świata przedstawionego oraz ironizującym podejściem do tematu. W zakresie formy charakteryzowała się lekkością ujęcia, fragmen-

²⁹ F. Schlegel: *Fragments...*, s. 102.

³⁰ F. Schlegel: *Rozmowa o poezji...*, s. 138.

³¹ Tamże.

³² Tamże, s. 167.

³³ F. Schlegel: *Fragments...*, s. 135.

tarycznym i antytetycznym sposobem przedstawiania sytuacji, tworzącym mozaikę zdarzeń i obrazów układających się wokół głównej osi tematycznej. W 1835 roku Nikołaj Gogol wydał zbiór opowieści zatytułowany *Arabeski*, w którym znalazły się trzy utwory prozą: *Newski Prospekt*, *Pamiętnik szaleńca* i *Portret*. Kolejnym pisarzem zainspirowanym arabeską był Jan Neruda. W 1864 roku opublikował książkę będącą zbiorem historii i scen z życia dziewiętnastowiecznej Pragi, której nadał tytuł *Arabeski*. Utworem tym wprowadził gatunek arabeski do świadomości literackiej czeskich pisarzy, którzy wielokrotnie po niego później sięgali. Jak zaznacza Krystyna Kardyni-Pelikánová, *Arabeski* Nerudy uznawane są za utwór, od którego datuje się rozwój nowoczesnej prozy czeskiej³⁴.

Jednak najbardziej znane pozostają *Opowieści Groteskowe i Arabeskowe* (*Tales of the Grotesque and Arabesque*) Edgara Allana Poeego, wydane w 1840 roku. W *Przedmowie* do tego zbioru nowel i opowiadań autor wyjaśniał:

Epitety „groteskowe” i „arabeskowe” określają dość dokładnie ton przewodni umieszczonych w tym zbiorze opowieści. [...] Jest w tej książce kilka szkiców, wysnutych z ducha przelotnego szaleństwa; [...] Krótkie te utwory przeważnie są owocem dojrzałych zamierzeń i były przedmiotem nader usilnej pracy.³⁵

Na spodziewany zarzut krytyki o uleganie aktualnym wpływom literackiej mody „germanizmu” Poe przewidująco odpowiadał:

³⁴ K. Kardyni-Pelikánová: *Arabeska*. W: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 43–44.

³⁵ E. A. Poe: *Przedmowa*. W: *Tegoż: Arabeski*. T. 1. Wybór i przekł. S. Wyrzykowski. Warszawa 1922, s. 3–5.

przyszło mi na myśl, iż przewaga „arabeskowości” w mych opowiadaniach poważnych może być przyczyną, dla której tym i owym krytykom podobało się po przyjacielsku posądzić mnie o „germanizm” i pośępnosc. Posądzenie to świadczy o złym smaku, a motyw jego niedość są ważkie. [...] W licznych mych utworach wprawdzie tematem jest groza, ale groza ta poczęła się nie z Niemiec lecz z duszy – wynikała zatem jedynie ze źródeł naturalnych i nie wybiegła nigdzie poza swe naturalne granice.³⁶

Charles Baudelaire, tłumacz, popularyzator i wielki admira-
tor twórczości Poego, zastanawiając się nad tytułem zbioru opo-
wiałań *Tales of the Grotesque and Arabesque*, zauważał: „godny
uwagi, świadomie dobrany tytuł, albowiem ornament grote-
skowy i arabeska usuwają postać ludzką, a zobaczymy, jak pod
wieloma względami literatura Poego jest poza- czy ponadludz-
ka.”³⁷ Opisując niezwykły świat przedstawiony opowiadań Po-
ego Baudelaire zwracał uwagę, że „krajobrazy służące niekiedy
za tło jego gorączkowych fikcji są blade niczym zjawy. Poe, któ-
ry zupełnie nie podzielał upodobań zwykłych ludzi – podkre-

³⁶ Tamże, s. 4–5.

³⁷ Ch. B a u d e l a i r e: *Edgar Poe, jego życie i dzieła*. Przeł. A. K i j o w s k i. W: T e g o Ź: *Sztuka romantyczna*. Red. R. E n g e l k i n g. Komentarz i przypisy C. P i c h o i s. Gdańsk 2003, s. 321. Warto wspomnieć, że sam Baudelaire interesował się linią arabeski. Jak zaznacza Jean-Pierre Richard jej „»idealność« znajduje zresztą u Baudelaire’a słowa pochwały”. Poeta jednak przedkładał nad nią linię wijącą się, będącą przejawem samego życia. W arabesce, jak pisze Richard, Baudelaire nieco krytycznie dostrzegał, że „czerpie duchową i estetyczną wartość ze swojej celowej oschłości, dekoracyjnej precyzji oraz zdolności odrywania się i przerywania”. (J.- P. R i c h a r d: *Poezja i głębia*. Przeł. T. S w o b o d a. Gdańsk 2008, s. 108.) Na linię arabeski u Baudelaire’a zwracał także uwagę Roman Jakobson analizując anagramy w twórczości autora *Kwiatów zła*. Wspomina o tym Adam Dziadek przywołując spostrzeżenia Jakobsona, który pisał, że Baudelaire „traktował język i pisanie jako »działania magiczne, czarnoksięskie zaklęcia« zmierzające do stworzenia »najdoskonalszej z wszystkich arabeski«”. (A. D z i a d e k: *Na marginesach lektury. Szkice teoretyczne*. Katowice 2006, s. 43.)

ślał tłumacz – szkicuje drzewa i obłoki przypominające obłoki i drzewa ze snów albo raczej – jego dziwne postacie, poruszane jakimś niezwykłym galwanicznym dreszczem”³⁸. W ten odrealniony sposób autor *Opowieści Groteskowych i Arabeskowych* tworzył niesamowitą atmosferę swych utworów, które, jak uważał Baudelaire, „zdają się po to stworzone, aby nam dowieść, że dziwność jest nieodłączną częścią piękna”³⁹.

Stanisław Wyrzykowski, tłumacz na język polski groteskowo-arabeskowych opowiadań Poego, przygotowując ich dwutomowe wydanie w 1922 roku nadał im, co znamienne, skrócony tytuł *Arabeski*. Groteska nabrała już bowiem w tych czasach odmiennego, zróżnicowanego od arabeski znaczenia, od którego być może chciał on uchronić utwory podziwianego pisarza. We wprowadzeniu zatytułowanym *Poeta potępieniec*, powtarzając niejako zachwyty Schlegla nad różnorodnym zmieszaniem i synkryzmem rodzajowym arabeski, Wyrzykowski pisał:

Poe osiągnął w swych najlepszych utworach, przepojonych najprze-
dziwniejszymi barwami tragicznego marzenia, niezrównaną pro-
stotą, zwartością i jasnością, co są tajemnicą doskonałości wszelkich
arcydzieł, [...] Zarazem jest on jednym z tych, nader nielicznych
pisarzy, u których między utworami wierszem a utworami pro-
zą, poza rymem nie ma istotnej różnicy. Jedne i drugie są poezją,
rozwijają się i budują z potężnego i tylko sobie właściwego, ducho-
wego rytmu, którego drganie układa wyrazy i zwroty w olśniewa-
jące czarodziejstwo fantastycznych arabesek.⁴⁰

W literaturze polskiej pojęciem arabeski posługiwał się Bruno Schulz, który wykorzystywał jej wielorakie znaczenia i wprowa-

³⁸ Ch. Baudelaire: *Edgar Allan Poe, jego życie i dzieło*. Przeł. T. Swoboda. W: Tegoż: *Sztuka romantyczna...*, s. 298.

³⁹ Ch. Baudelaire: *Edgar Poe, jego życie i dzieła...*, s. 320.

⁴⁰ S. Wyrzykowski: *Poeta potępieniec*. W: E. A. Poe: *Arabeski...*, s. XIV–XV.

dzał je do świata przedstawionego swych opowiadań. Włodzimirz Bolecki zwracał uwagę, że arabeska to „termin funkcjonujący w słowniku Schulza jako określenie lub nazwa zasady kompozycyjnej (ale nie nazwa gatunku) oraz jakości estetycznych zjawisk charakteryzujących się kształtami nieregularnymi, trudnymi do sprecyzowania, fantastycznymi”⁴¹. Badacz zwracał ponadto uwagę na zrodzony z fantazji, wyobraźniowy charakter Schulzowskiej arabeski:

„Arabeska” jest w słowniku Schulza pojęciem formalnym – kształty arabeski mogą mieć w jego utworach chmury, malowidła, stany przyrody, a także zjawiska potencjalne, lecz – w intencji narratora opowiadań – szokujące. Arabeski mogą być u Schulza tworem natury, człowieka, a przede wszystkim wyobraźni, fantazji.⁴²

Taką postać arabeski odnaleźć można w opowiadaniu *Nawiedzenie*, pochodzącym z cyklu *Sklepy cynamonowe*. Przedstawia ono historię zapadającego na zdrowiu ojca, u którego choroba i osłabienie fizyczne wywoływały stany neurotyczne, pobudzane widokiem splotów arabeski:

Gorzki zapach choroby osiadał na dnie pokoju, którego tapety gęstwiały ciemniejszym splotem a r a b e s e k. [...] Gdy tak siedział w świetle lampy stołowej [...] czuł, nie patrząc, że przestrzeń obrasta go pulsującą gęstwiną tapet, pełną szeptów, syków i seplenień. Słyszał, nie patrząc, tę znowę pełną porozumiewawczych mrugnięć, perskich oczu, rozwijających się wśród kwiatów małżowin usznych, które słuchały, i ciemnych ust, które się uśmiechały. Wówczas pogrążał się pozornie jeszcze bardziej w pracę, liczył i sumował, bojąc się zdradzić ten gniew, który w nim wzbierał, i walcząc z pokusą, żeby z nagłym krzykiem nie rzucić się na osłep za

⁴¹ W. B o l e c k i: *Arabeska*. W: *Słownik schulzowski*. Oprac. i red. W. B o l e c k i, J. J a r z ę b s k i, S. R o s i e k. Gdańsk 2003, s. 24.

⁴² Tamże.

siebie i nie pochwycić pełnych garści tych kędzierzawych a r a b e s e k, tych pęków oczu i uszu, które noc wyroiła ze siebie i które rosły i zwielokrotniały się, wymajaczając coraz nowe pędy i odnogi z macierzystego pępka ciemności. I uspokajał się dopiero, gdy z odpływem nocy tapety wędły, zwiąjały się, gubiły liście i kwiaty.⁴³

Bolecki podkreślał także, że arabeska w narracji Schulza „nazywa formy wymykające się nazwaniu, wskazujące na kształty raczej przerażające niż przyjemne, pełne ekspresji i niezwykłości”⁴⁴. Tak jest w opowiadaniu *Sierpień*, gdzie arabeska splątana została z opisem niepełnosprawnej dziewczyny Tłui spędzającej letnie popołudnie w ogrodzie:

[...] na wpół naga i ciemna kretynka dźwiga się powoli i staje, podobna do bożka pogańskiego, na krótkich, dziecinnych nóżkach, a z napęczniałej napływem złości szyi, z poczerwieniałej, ciemniejącej od gniewu twarzy, na której, jak malowidła barbarzyńskie, wykwitają a r a b e s k i nabrzmiałych żył, wyrwa się wrzask zwierzęcy, wrzask chrapliwy, dobyty ze wszystkich bronchij i piszczalek tej pół zwierzęcej, pół boskiej piersi. [...] kretynka, ochrypła od krzyku, w konwulsji dzikiej uderza mięsistym łonem z wściekłą zapalczywością w pień bzu dzikiego, który skrzypi cicho pod natarczywością tej rozpustnej chuci, zaklinany całym tym nędzarskim chórem do wynaturzonej, pogańskiej płodności.⁴⁵

Tłuja, poprzez wynaturzone ciało i splątany rysunek żył tworzący wzór arabeski, przypomina postać z antycznych, barbarzyńskich malowideł. W wizji narratora przeistacza się ona w pogańską boginię płodności, która w transie orgii dopełnia swego

⁴³ B. S c h u l z: *Nawiedzenie*. W: T e g o ź: *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą*. Kraków 1957, s. 45–46 [wyróżn. moje].

⁴⁴ W. B o l e c k i: *Arabeska...*, s. 24.

⁴⁵ B. S c h u l z: *Sierpień*. W: T e g o ź: *Sklepy cynamonowe...*, s. 40 [wyróżn. moje].

rytuału. Arabeska niejako naznacza ją barbarzyńskim stygmatem i ustanawia pogańską boginią.

W pisarstwie Schulza objawia się zróżnicowana wielość skojarzeń związanych z pojęciem arabeski – od kształtu wijącego się splotu i obrazu plastycznego ornamentu, przez twory fantazji, antycznego udziwnienia, wynaturzenia, aż po wyobrażenia pogańskiej boskości.

Arabeska fascynowała nie tylko malarzy, filozofów, pisarzy i krytyków literackich. Jej wijąca się, splątana, rozigrana i wielobarwna forma musiała zainteresować także kompozytorów. W XIX wieku powstały pierwsze arabeski muzyczne jako miniatury na fortepian. Forma tych utworów pełna jest ornamentyki, a jednocześnie cechuje ją lekkość i zwiewność w rozwijaniu tematu. Niekiedy dla podkreślenia jej rodowodu pojawiają się w niej orientalne tony. Dla romantycznych kompozytorów arabeska stawała się kompozycją, dzięki której można było stwarzać wyobrażenie kultury Bliskiego Wschodu. Sławą i uznaniem cieszyły się arabeski Roberta Schumanna, Piotra Czajkowskiego i Claude'a Debussy'ego.

Z muzycznej partytury blisko już na scenę baletu, gdzie arabeska zagościła jako poza w tańcu uznawanym dziś za klasyczny. Jej choreograficzny układ inspirowany był motywami orientalnymi. Możemy wyobrażać sobie rozigrany korowód baletnic na deskach teatru muzycznego, który przypomina zmienny ruch wici roślinnej, przebiegający w niezliczonych przekształceniach przegięć, skrętów i półobrotów, jak na barwnych płycinach islamskich arabesek.

*

W krajach islamu arabeska stała się nie tylko dekoracją na płycinach ozdabiających budynki sakralne i świeckie. Jej spląta-

ny wzór pojawiał się także na barwnych kobiercach i tkaninach. Jak podkreśla José Pijoan, „dzięki opanowaniu wyrobu tkanin w tym regionie już w czasach starożytnych, osiągnięciom tkaczy sasanidzkiej Persji, Bizancjum i Koptów – powstała wspaniała tkanina arabska”⁴⁶. Jej rzadkie okazy, które dotrwały do czasów współczesnych, zdobią sale muzealne na całym świecie. Zachwyca w nich, prócz barwnych wizerunków, również technika ich wykonania. Pijoan tłumaczy ten fenomen, zwracając uwagę, że „Bliski Wschód jest ojczyzną kobierców wiązanych, czyli tkanin wykonywanych na prostych krosnach pionowych metodą ręcznego wiązania na nitkach osnowy małych węzłków kolorowej przędzy”⁴⁷. Dzięki temu można było tworzyć zróżnicowaną fakturę materii, która pozwalała wydobyć zmienny przebieg wici arabeski, jej różnorodny, splątany i wielobarwny układ.

Wzór arabeski utkany z kolorowych nici i uwieczniony na splocie tkaniny odsłania jeszcze jedno z jej możliwych znaczeń. Myślę tu o literackim gatunku arabeski będącym metaforyczną figurą tkaniny tekstu. Jest to bardzo stara, wywodzona z pism gnostyckich symbolika tkaniny-zasłony oddzielającej Chwałę Boga od zastępów anielskich. W jej splotach miały być zapisane poszczególne losy wszystkich istnień. Gershom Scholem analizując pisma mistyków żydowskich, pisał, że

ta kosmiczna kurtyna, jak ją opisuje *Księga Henocha*, zawiera wizerunki wszystkich rzeczy, jeszcze poniekąd przed zaistnieniem w świecie bytujących od dni stworzenia w niebie. W ową kurtynę wplecione są wszystkie pokolenia i wszelkie ich uczynki. Ten, kto ją ogląda, wnika tym samym w tajemnice mesjańskiego odkupienia⁴⁸.

⁴⁶ J. P i j o a n: *Sztuka islamu...*, s. 249.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ G. S c h o l e m: *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*. Przeł. I. K a n i a. Warszawa 2007, s. 86.

Ściegi i przebiegi nici w niebiańskiej tkaninie tworzyły więc ciągi narracji i układały się w opowieść życia.

Do symboliki tkaniny nawiązywał w swojej teorii tekstu literackiego Roland Barthes. W jego pojęciu tekst jest „utkany”, tworzy „splot”, „sieć”, „tkaninę narracji”, która rozwija się w „koberzec kodów”⁴⁹.

Pięć kodów – pisał – tworzy swego rodzaju sieć, topikę, przez którą przechodzi każdy tekst. [...] Wszystkie kody, gdy tylko się pojawiają w pracy lektury, tworzą plecionkę (*tekst, tkanina i splot to jedno i to samo*); każda nić, każdy kod jest głosem; te splecione – albo splatające – głosy kształtują pisanie: gdy głos jest sam, wówczas ani nie pracuje, ani niczego nie przekształca, lecz tylko *wyraża*; ale gdy tylko ręka zaczyna zbierać i mieszać bezwładne nici, pojawia się praca i przekształcanie.⁵⁰

Dzięki wielości głosów, jak przekonuje Barthes, tekst staje się mnogi, otwarty na konotacje, splatanie kontekstów.

Najlepiej wyobrazić sobie mnogość tekstu klasycznego – pisze – słuchając go jako nieustannej wymiany głosów, dobiegających na różnych falach, [...] pisanie wyłania się z owej tonalnej niestabilności [...], która czyni z niego połyskującą tkaninę ulotnych źródeł.⁵¹

Arabeska jako metafora tkaniny tekstu uosabia ową mnogość, zróżnicowanie, niekończące się splatanie nici-kodów. I podobnie jak w arabesce, powstająca tkanina narracji, o jakiej wspominał Barthes, podporządkowana jest pozornej nieciągłości, zerwaniom i przemieszczeniom, by stworzyć ostatecznie przemyślaną kompozycję formy.

⁴⁹ R. Barthes: *S / Z*. Przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiewska. Warszawa 1999, s. 55, 91, 223–224.

⁵⁰ Tamże, s. 55, 200.

⁵¹ Tamże, s. 77.

*

Zbiór artykułów pomieszczonych w niniejszej książce opatrzone zostały tytułem szkicu poświęconego interpretacji wiersza Adama Zagajewskiego *W drzewach*. Poeta kreśli w nim oniryczną wizję rzeczywistości wtopionej w rozgałęzienia drzewa, której zarys ma tworzyć „szkic wieczności”. Wizji tej nadaje Zagajewski miano „arabeski”. W plastycznym przedstawieniu splątane gałęzie drzewa przypominają zawiły rysunek wici roślinnej tworzony na płycinach arabeski. Cechujące świat przedstawiony zagmatwanie, synchroniczne ujęcie czasów i zdarzeń historycznych, przemieszanie realności z fikcją literacką układają się w opowieść życia jak na barwnym gobelinie arabskiej tkaniny. Wijąca się więc winorośli, liście winogron i akantu, półkwiatony, palmety w sennej wizji Zagajewskiego przekształcają się w obraz wieczności ukazany w postaci drzewa-arabeski.

Drzewo w swym symbolicznym znaczeniu często było ikonycznym przedstawieniem metafizycznej wizji świata. Korzeniami sięgając głębin ziemi, a konarami dotykając nieba, drzewo stawało się znakiem łączenia sfery ziemskiej ze sferą boską. W pracy zatytułowanej *Od drzewa do labiryntu* Umberto Eco kreślił historię poznania i porządkowania wiedzy za pośrednictwem słowników i encyklopedii, symbolicznie odnoszonych do modelu drzewa, a także labiryntu, sieci i kłacza. Wywodził on genealogię słownika o modelu drzewa z komentarza do *Kategorii* Arystotelesa autorstwa neoplatońskiego filozofa Porfiriusza, zawartego w jego dziele noszącym tytuł *Isagoga*. „Całe średniowiecze – pisze Eco – zdominowane jest przez pogląd [...], że drzewo naśladuje strukturę rzeczywistości”⁵². Model drze-

⁵² U. Eco: *Od drzewa do labiryntu. Studia historyczne o znaku i interpretacji*. Przeł. G. Jurkowlaniec, M. Surma - Gawłowska, J. Szymanowska, A. Zawaadzki. Warszawa 2009, s. 19.

wa, uosabiający skończoną całość, zhierarchizowanie i logikę, w ostateczności, jak zauważa Eco, „wybuchnie nieskończoną kurząwą akcydensów i zamieni się w sieć niepoddających się hierarchizacji *qualiów*”⁵³. Przemiana encyklopedycznego uporządkowania wiedzy z modelu drzewa do labiryntu, sieci, a później kłacza, dokonała się pod wpływem kopernikańskiego przewrotu, otwierającego drogę do globalnej wizji struktury świata. Eco pisze o tym następująco:

Model drzewa jako rejestr, który z założenia miał być skończony, odzwierciedlał koncepcję wszechświata uporządkowanego i zawierającego się w sobie samym, złożonego z określonej i niezmiennej liczby koncentrycznych sfer. W wyniku przewrotu kopernikańskiego najpierw Ziemia przesuwa się na peryferie, co staje się zachętą do oglądu wszechświata z wielu perspektyw i w zmieniającej się optyce, następnie zaś koliste wcześniej orbity stają się elipsami, co prowadzi do zakwestionowania kryterium doskonałej symetrii. Wreszcie, najpierw u zarania nowoczesności, kiedy Kuzańczyk sformułował ideę wszechświata, którego centrum znajduje się wszędzie, a granice nigdzie, później wtedy, kiedy Giordano Bruno zaproponował swoją wizję niezliczonej mnogości światów, wszechświat wiedzy stopniowo stara się naśladować formę wszechświata planetarnego.⁵⁴

Model drzewa, w założeniu uporządkowany, symetryczny i zhierarchizowany, z konieczności musiał zmienić się w labirynt, sieć, a potem kłacze, które pozwalały na podążanie myśli, ich ciągłą zmianę, przemieszczenie, zerwanie, nie zmuszając by musiały one kroczyć od rzeczy ogólnych do szczegółowych. Jak powiedziałby Roland Barthes, stały się one w znacznym stopniu otwarte na katalizy, pączkowanie, rozgałęzianie⁵⁵.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ Tamże, s. 50–51.

⁵⁵ R. Barthes: *LVI. Drzewo*. W: *T e g o ż: S / Z...*, s. 168, 247.

Gilles Deleuze i Felix Guattari, którzy w procesie poznania opowiadali się za modelem kłacza, pisali:

Jesteśmy zmęczeni drzewem. Nie powinniśmy już wierzyć w drzewa, korzenie czy korzonki, nazbyt długo je tolerowaliśmy. Na nich ufundowana jest cała kultura typu drzewa, od biologii do lingwistyki. [...] To dziwne, jak dalece drzewo opanowało zachodnią rzeczywistość i całą myśl zachodnią⁵⁶.

Autorzy artykułu zwracali także uwagę na konsekwencje dominacji modelu drzewa dla procesu poznania jednostkowego.

Systemy typu drzewa – przekonywali – są systemami hierarchicznymi, które zawierają centra znaczenia i subiektywizacji [...]. Wielu ludzi ma w głowie posadzone drzewo, ale sam mózg jest raczej trawą niż drzewem. [...] Myśl nie ma charakteru drzewa, a mózg nie jest ukorzonioną ani rozgałęzioną materią.⁵⁷

I dlatego w modelu kłacza dostrzegali współczesny sposób poznania nielinearnego, niezdeterminowanego przyjętą hierarchią, odsyłającego do wielości wymiarów semiotycznych. Kłacz jest acentryczne, pozbawione podziałów binarnych i symetrycznych, gotowe na zerwanie i odtworzenie.

„Wielowymiarowa sieć drzew otwarta we wszystkich kierunkach tworzy kłacz” – konkludował Umberto Eco⁵⁸. Taką też zróżnicowaną i wielowymiarową drogę poznania, wędrówkę myśli tworzy Zagajewski w wierszu *W drzewach*. Jego drzewa nie są ikonami hierarchizacji i porządku, w koronach przypominają raczej kłacza, przekształcają się w korytarze labiryntu,

⁵⁶ G. Deleuze, F. Guattari: *Kłacz*. Przeł. B. Banasiak. „Colloquia Communia” 1988, nr 1-3, s. 229, 232.

⁵⁷ Tamże, s. 230.

⁵⁸ U. Eco: *Od drzewa do labiryntu...*, s. 50.

kręte ścieżki onirycznych wizji. W swym zawiłym splocie tworzą one szkic wieczności, nazywany przez poetę arabeską.

Arabeska zatem pojęta jako splot kodów, tkanina tekstu, labirynt i kłęczce korony drzewa może stać się modelem czytania, poznania, zdobywania wiedzy, rozpoznawania, tworzenia coraz bardziej zróżnicowanego i splątanego obrazu świata.

*

Pomieszczony w niniejszej książce zbiór szkiców chciałybym przedstawić jako splątany ślad lektury, hermeneutyczne podążanie myśli w rozgałęzionych labiryntach tekstów. Każdy z rozdziałów prowadzi do innego splotu zagadnień. W rozdziale pierwszym zebrane zostały szkice skupione na analizie formy poetyckiej: kaskady, arabeski i villanelli. Rozdział drugi ukazuje sploty tradycji obecne w poezji współczesnej: nawiązania, adaptacje, reinterpretacje i przekształcenia. Rozdział trzeci prowadzi do spotkania z Drugim, którym w kolejnych odsłonach jest Inny jako współmieszkaniec, a także inny: krytyk, teoretyk literatury, pisarz, Wielki Prekursor. Te trzy sploty zagadnień łączy, wspólne zebranym tu szkicom, dążenie do interpretacji, zatrzymanie uwagi na pojedynczym wierszu, skupienie na elementach poetyki tekstu. W moim przekonaniu bowiem w semantycznych rozkwitaniach i pączkowaniach znaczeń, jak na płycinach arabeski, można odkryć prawdziwie intrygujące piękno lektury i sztuki.

Praca Leona Żukowskiego

FORMA

Kaskada Jerzego Żuławskiego

Od kilku lat mieszkam na ulicy Kaskady, na niewielkim wzniesieniu nieopodal lasu, skąd roztacza się piękny widok na pobliskie wzgórza z polami, porozrzucanymi domami i ogrodami. Zimą krajobraz przykryty jest białą warstwą śniegu. Kiedy zbliża się przedwiośnie i na pobliskich polach zaczynają topnieć śniegi, nasza ulica zamienia się w rwący potok, którym spływają kaskady wody. Myślę wtedy o kaskadach, na które patrzył Jerzy Żuławski. Musiały być intrygujące i zachwycające, skoro zainspirowały go do stworzenia lirycznego gatunku, któremu nadał nazwę „kaskada”.

Jerzy Żuławski był doktorem filozofii, poetą, uznanym twórcą dramatów młodopolskich, powieściopisarzem, autorem *Trylogii księżycowej* zawierającej słynną powieść z dziedziny fantastyki naukowej *Na srebrnym globie. Rękopis z Księżyca*. Był także cenionym krytykiem literackim i eseistą. Jego głośne szkice, wyrastające z przemyśleń nad twórczością Przybyszewskiego, *Znaczenie symbolizmu w sztuce* i *Teoria sztuki „nagiej duszy”*, podejmowały najbardziej wówczas aktualne zagadnienia estetyki i literatury. Do dzisiaj pozostają świadectwem błyskotliwej umysłowości Żuławskiego, przenikliwej myślowo i otwartej na dokonujące się przemiany kulturowe.

Oprócz zainteresowań literackich pasją Żuławskiego był świat tatrzańskiej natury i góralskiej obyczajowości. Urodził się w 1874 roku, Lipowcu, w powiecie ropczyckim, dzieciństwo spędził w Słomianej w majątku Młynne nieopodal Limanowej. Studiował nauki ścisłe w Zurychu, potem filozofię w Bernie, gdzie obronił doktorat na podstawie dysertacji o problemie przyczynowości u Spinozy. Po powrocie zamieszkał w Jasle, potem Krakowie, by ostatecznie osiąść w Zakopanem na pięć lat przed przedwczesną śmiercią. Zmarł w szpitalu na tyfus jako legionista w czasie I wojny światowej. Żuławski był alpinistą, taternikiem i współzałożycielem Tatrzańskiego Ochotniczego Pogotowia Ratunkowego. Wielokrotnie brał udział w akcjach niosących pomoc zagrożonym turystom. Jeden ze swoich szkiców, zatytułowany *Śmierć bohatera*, poświęcił postaci Klimka Bachledy – ratownika, który zginął tragicznie w trakcie poszukiwania zaginionego taternika. Współpracował z czasopismem „Zakopane”, w którym zamieszczał felietony, artykuły i recenzje teatralne.

Jeszcze w okresie zamieszkania w Krakowie związał się Żuławski ze środowiskiem tamtejszej bohemy artystycznej, z Kasprowiczem, Przybyszewskim, Tetmajerem, Rydlem. Współpracował z krakowskim „Życiem” i „Młodością”, był redaktorem miesięcznika „Krytyka”. Kiedy w 1910 roku na stałe zamieszkał w Zakopanem, w jego willi „Łada” na urządzanych tam czwartkach literackich gościli między innymi Kasprowicz i Tetmajer, a także Witkacy oraz Staff. W szkicu poświęconym twórczości Tetmajera, zatytułowanym *Legienda Tatr*, Żuławski wspominał swoje pierwsze spotkanie z tym pisarzem góralskiej krainy, a zarazem odkrywanym wówczas światem tatrzańskiej natury:

Tak się przedziwnie złożyło, że dzień, w którym po raz pierwszy w Tatrach się znalazłem, był dla mnie zarazem dniem poznania Kazimierza Tetmajera, człowieka, który miał stać się tych Tatr du-

szą śpiewającą. [...] kilkanaście już lat ubiegło od tej pory, a jednak tak żywo stoi mi w pamięci ów wieczór spotkania nad Morskim Okiem, pełen wichru halnego, co łamał lasy pod Żabiem i gdzieś na stokach Opalonego, rozorywał w białe bruzdy pociemniałą wodę stawu i chłodził nam czoła młode, rozpalone bezwzględnością i tak nad wyraz piękną wiarą w przyszłość.¹

Żuławski był także człowiekiem rozmiłowanym w podróżach. Wyjeżdżał do Niemiec, Szwajcarii, Francji i Włoch. Interesujące są jego szkice opowiadające o Avignon, Arles, Rzymie, czy Capri. W niezrównany sposób potrafił opisywać swoje wysokogórskie wyprawy na szlakach Alp, na przykład na szczyt Fohornu z miejscowości Iseltwald nad Jeziorem Brienskim, czy przełęcz Gemmi prowadzącą do doliny Rodanu. W swoich szkicach reportażowych, w detalach przedstawiających trasę wyprawy, potrafił być także lirycznym malarzem pejzażu, przenikniętym impresjonistycznym sposobem postrzegania. Zdolność ta jest szczególnie widoczna w partiach tekstu przedstawiających na przykład opis mgieł przesuwających się na horyzoncie:

Mgły zwały się w dół i płynęły doliną Kandery gdzieś ku Thuńskiemu Jezioru, odsłaniając z wolna zielone łąki, tym żywiej od pożółkłych zboczy gór odbijające. W lesie na ziołach dawno przekwitłych rosa leżała bujna, ciężka, srebrnym tumanem pod wstępującym świtem błyszcząca.²

W sposobach przedstawiania krajobrazu przez Żuławskiego przejawia się typowy dla końca XIX wieku chromoluminaryzm³.

¹ J. Ż u ł a w s k i: *Legiendy Tatr*. W: T e g o Ź: *Szkice literackie. Książki – Myśli – Ludzie*. Warszawa 1913, s. 3.

² J. Ż u ł a w s k i: *Na Gemmi jesienią*. W: T e g o Ź: *Eseje*. Wyboru dokonał Juliusz Ż u ł a w s k i. Warszawa 1960, s. 195.

³ Piszze na ten temat M. S t a l a: *Metafora w liryce Młodej Polski*. Warszawa 1988, s. 175.

Tworzone przez niego opisy natury niejednokrotnie przypominają pejzaże z płócien Renoira, na przykład *Drogę pnącą się wśród traw*, czy *Moneta Maki w Argenteuil*. Widok łąki na stokach Furggehornu ze szkicu *Dwa dni w Alpach* może być tego dobrym przykładem:

Poniżej ścieżki czepiały się [...] głązy, sterczące spośród przedziwnego górskich kwiatów ogrodu. Nad ścieżką – wyżej – już tylko bujne i puszyste, woniejące zioła górskie na wapiennym podłożu, gęstwa badyli i liści szerokich, poranną rosą usrebrzonych, i kwiaty, jedyne na świecie kwiaty, o barwach jak światło błyszczących, morze całe dzwonekó polnych i gorczyczki, ogromne białe anemony, jaskier i złotogłów, mleczce purpurowe, strzępiaste, duszące wonią górskie goździki i konwalia, która w dołach dawno już przekwitła... A na każdym głązie wynioślejszym, białą głową z rozszalałej powodzi barw sterczącym – ogrody całe czerwonego rododendronu, pod ludową nazwą „róży alpejskiej” sławnego. Wyżej, w szczelinach i załomach ciekłych wodą skał, czepia się przyziemna saxifraga, tworząc delikatne kobierce, których świeża zieleń gnie prawie pod przepychem różowego kwiecica.⁴

Czasami kontemplowany okiem artysty krajobraz górskiej natury potrafił Żuławski, podobnie jak w innej materii Gustav Klimt, przemienić w misterną postać secesyjnego dzieła sztuki, jak choćby w tym artystycznie przetworzonym widoku zachodu słońca oglądanego ze szczytu Faulhornu:

A przed nami działo się widowisko czarodziejskie i niesłychane [...]. Obłoki naokół świeciły, mieniły się barwami, na które w ludzkim języku nie ma określenia. Było to złoto żywe i kapiące z czarnych lub ciemnoszafirowych smug, był żar rozkrwawiony na śnieżnych mgłach, róż od snu delikatniejszy, jak pył po srebrnej wełnie rozwiany, i amarant na zielonoszarych i popielatych tu-

⁴ J. Ż u ł a w s k i: *Dwa dni w Alpach*. W: T e g o ż: *Eseje...*, s. 174.

manach... A wszystko to świeciło i płonęło, i mieniło się ciągle, a wszystko to biło w oczy i w pierś niemal tak bajecznym przepychem, takim szaleństwem blasku, kształtu i barwy, że oddech prawie w gardle zamierał...⁵

Nad szczytem i wokoło niego, na obłokach w toni szafirowej rozwianych – anielski sen przyćmionych, uśmiechniętych barw: róż, z jakichś motyli skrzydeł strząśnięty, konchy perłowe, stare, czarodziejstwem jakimś prześwietlające, w powietrzu rozdęte złoto i seledyn niepojęty, w zetknięciu z czerwienią aż w szarobłękitną zieleń przechodzący. I znowu płynęły kształty i kolory przed oczyma moimi, jak w fantastycznym marzeniu...⁶

Czytając powyższe fragmenty w oderwaniu od macierzystego kontekstu szkiców reportażowych, aż trudno uwierzyć, że przedstawiają one oglądany przez Żuławskiego wysoko w górach zachód słońca.

Przemierzając górskie szlaki i opisując szczegóły wyprawy – strome nachylenia, trudne przejścia, zdradliwe podłoża, czy miejsca odpoczynku i schronisk – Żuławski notował także dostrzegane zjawiska przyrody: wyłaniające się kolejno szczyty, przemierzone polany, mijane jeziora. W tej niemal filmowo ujętej panoramie górskiej natury szczególne miejsce zajmował widok strumieni i wodospadów szumiących w stromych rozpadlinach zboczy:

Gościniec zatacza tu liczne serpentyny; ja szedłem ścieżką tuż nad brzegiem w bujnych wodospadach z hukiem skaczącej Kandery. [...] Jesienny, górski chłód zalatywał od spienionego strumienia.⁷

⁵ Tamże, s. 180.

⁶ Tamże.

⁷ J. Ż u ł a w s k i: *Na Gemmi jesienią...*, s. 192–193.

Nad białymi Alpami tysiące wyiskrzonych gwiazd błyszcząły, w niezmierzonej ciszy słychać tylko było głuchy łoskot skaczących gdzieś w dole ze skał potoków.⁸

A kiedy wiatr powiał [...] pierś wciągała go z dziwną, dziką rozkoszą, bo pachniał jeszcze przestrzenią, śniegiem i rozwieszonymi pod niebem wodospadami.⁹

W opisywanym przez Żuławskiego krajobrazie górskiej natury szczególnie wyjątkowym zjawiskiem była także kaskada:

[...] łupkiem czerniła się cała piramida Faulhornu, widna już stąd od szczytu do podstawy. Potok, od stóp Schwabhornu płynący, zbiera z niej wody, rzucające się w niego szeregiem k a s k a d z prostopadłej ściany łupkowej, na przestrzeni blisko trzech kilometrów nad doliną wyciągniętej. I doprawdy jest to jeden z najciekawszych [...] widoków.¹⁰

[...] pochyłość opadała tu bezpośrednio ku wyrwie w północnej grani i kończyła się nad przepaścią, w którą spod śniegów potok rzucał się spienioną k a s k a d ą.¹¹

[...] pod olśniewająco srebrnymi śniegami wisiał jak chmura nad czarną gardzielą wąwozu olbrzymi modroszary lodowiec. Jedna jego odnoga, jak wąż błyszczący, schodziła niżej spadając k a s k a d ą nieprawdopodobnie błękitnych, spiętrzonych kłów lodowych aż w samą zieloną Grindelwaldzką Dolinę.¹²

Czy wielokrotnie oglądany przez Żuławskiego widok stopniowo spadającej po stromym zboczu górskiej kaskady stał się in-

⁸ J. Ż u ł a w s k i: *Dwa dni w Alpach...*, s. 182.

⁹ Tamże, s. 189.

¹⁰ Tamże, s. 177–178. [wyróżn. moje]

¹¹ Tamże, s. 185. [wyróżn. moje]

¹² Tamże, s. 189. [wyróżn. moje]

spiracją dla stworzenia lirycznej formy kaskady? Dla mnie wydaje się to bardzo prawdopodobne.

Jerzy Żuławski debiutował w 1895 roku tomem wierszy zatytułowanym *Na strunach duszy*. W 1897 roku ukazał się drugi tom poety, *Intermezzo*, w którym zawarł interesujący mnie w tym szkicu cykl dziewięciu utworów, objętych wspólnym tytułem – *Z „Kaskad”*¹³.

Ze względu na przynależność pokoleniową Kazimierz Wyka zaliczał Żuławskiego, między innymi z Wacławem Berentem, Tadeuszem Micińskim, Władysławem Orkanem, Bolesławem Leśmianem i Leopoldem Staffem, do drugiej formacji pisarzy modernistycznych, którzy przejawiali już nieco zdystansowane podejście do dorobku wielkich, młodopolskich poprzedników – Jana Kasprowicza, Zenona Przesmyckiego, Kazimierza Tetmajera, czy Stanisława Przybyszewskiego¹⁴. W tej konstelacji nazwisk Jerzy Żuławski zachowywał swoją intelektualną odrębność. Przez krytyków i historyków literatury postrzegany był jako indywidualność odmienna, dokonująca własnych wyborów twórczych. Andrzej Z. Makowiecki zwracał uwagę, że brak w wierszach Żuławskiego „typowego dla Młodej Polski sposobu sugestii psychicznej”¹⁵. Badacz podkreślał także „nieobecność lub bardzo rzadkie użycie tych sposobów wypowiedzi, które zwykło się określać mianem symbolistycznych”¹⁶. Inaczej też postrzegał autor *Stancy o pieśni* rolę poetyckiego natchnienia. Wbrew bowiem młodopolskim aksjomatom to nie głosom transmigrującej duszy, ale intelektowi przyznawał prawo rozumowego poznania. Jak zauważał Makowiecki, „specyficzny ra-

¹³ J. Ż u ł a w s k i: *Intermezzo. (Poezje)*. Kraków 1897, s. 7–17.

¹⁴ K. W y k a: *Młoda Polska*. T. 1. Kraków 1987, s. 62.

¹⁵ A. Z. M a k o w i e c k i: *Wstęp*. W: J. Ż u ł a w s k i: *Wiersze*. Wybór i wstęp A. Z. M a k o w i e c k i. Warszawa 1982, s. 11.

¹⁶ Tamże, s. 10.

cjonalizm Żuławskiego wkiął go w konflikt z transcendentną poetyką modernizmu”¹⁷.

Odmienność spojrzenia na sztukę widoczna w dziele Żuławskiego była w znaczącej mierze wynikiem filozoficznego wykształcenia poety. Rozległe horyzonty wiedzy, analityczność myślenia, intelektualizm wpływały na kształt jego twórczości poetyckiej i sprawiały, że odbiegała ona od modelu młodopolskiego. Od początku zwracali na to uwagę badacze literatury. Bronisław Chlebowski w 1918 roku w *Dziejach literatury pięknej w Polsce* pisał, że Żuławski

bogatą umysłowością, obejmującą rozległą sferę zainteresowań ducha filozoficznych, dziejowych, krępuje tkwiącego w nim artystę, zaprzęgając go na posługi swego intelektualizmu. Przejęty jest Spinozą, w którym uwielbia mistrza ścisłości rozumowania, geometrii myśli.¹⁸

Wypowiadając się na temat zbiorów wierszy Żuławskiego, Chlebowski przekonywał:

podkład dyalektyczny góruje nad wyrazem uczuciowym duszy, łaćtwość słowa, podsycanego przez zasoby wiedzy, uwalnia poetę od pracy wewnętrznej sięgania do głębin ducha. Liryka staje się obrazowym wykładem metafizyki panteistycznej.¹⁹

Równie wyraźnie rygorom umysłowym w liryce Żuławskiego, rzekomo ograniczającym jego twórczą inwencję, przeciwstawił się Jan Lorentowicz, który w jednej z recenzji krytycznie

¹⁷ Tamże, s. 11.

¹⁸ B. Chlebowski: *Poezya polska po r. 1863*. W: *Dzieje literatury pięknej w Polsce*. Cz. I. Oprac. S. Tarnowski i in. Kraków 1918, s. 556–557.

¹⁹ Tamże.

zauważał, że poeta „toczy wciąż bohaterską walkę z formą, tłumami liryczne dźwięki duszy i wpada w sieć – retoryki”²⁰.

W drugim wydaniu *Dziejów literatury pięknej w Polsce* Aleksander Brückner również podkreślał filozoficzne wykształcenie Żuławskiego, które miało wpływać na jego lirykę. Przedstawiając sylwetkę poety notował:

Znakomitą kulturę umysłową posiadał filozof poeta, wielbiciel Spinozy, krakowianin J e r z y Ż u ł a w s k i. [...] Lirykom jego wadziła zbytnia refleksyjność [...]. Był intelektualistą jeszcze wyłączej niż Asnyk, a przecież nie brak u niego tonów zmysłowych, silnych, namiętnych. O zaciekawieniach szerokich, sięgał do czasów pierwotnych, do Biblii, a jego Przekłady z Biblii (1905), raczej transkrypcje niż przekłady, należały do cenniejszych jego prac.²¹

Indywidualizm i przekonanie o prymacie „myśli” w dziedzinie sztuki sprawiały, jak zauważał Mieczysław Jastrun, że „Żuławski był w tym czasie rzeczywiście samotny ze swoją intelektualną poezją i ze swoją teorią estetyczną”²².

Aleksander Brückner prezentując twórczość Żuławskiego zwracał także uwagę na poetycką formę jego wierszy. Historyk literatury pisał, że autor tomu *Na strunach duszy* „wyróżniał się łatwością formy, wytwornością wyrazu obok dobitności, a nieraz i bujną pomysłowością”²³. Dbałość o artystyczny kształt sztuki słowa była bowiem jednym z najważniejszych zagadnień w estetycznych zapatrywaniach autora *Intermezza*.

²⁰ Cyt. za: J. K r e c z m a r: *Wstęp*. W: J. Ż u ł a w s k i: *Eseje...*, s. 8.

²¹ A. B r ü c k n e r: *Poezja nowa 1864–1935*. W: *Dzieje literatury pięknej w Polsce*. Wydanie drugie. Cz. II. Kraków 1936, s. 232.

²² M. J a s t r u n: *Wstęp*. W: J. Ż u ł a w s k i: *Wiersze wybrane*. Wybór i wstęp M. J a s t r u n. Warszawa 1965, s. 11.

²³ Tamże.

Żuławski, którego ojciec był uczestnikiem powstania styczniowego, pozostawał przede wszystkim spadkobiercą tradycji romantycznej, obywatelskiej²⁴. Wydaje się poetą zapatrzonym w dzieło Słowackiego, o czym świadczą liczne wiersze, motta, cytaty, a także szkice poświęcone tematyce *Króla-Ducha*²⁵. Podlegając romantycznym wpływom, był jednocześnie świadomym i wiernym twórcą oddanym ideom parnasistowskim. Jak zauważał Mieczysław Jastrun, „Żuławski zarówno w swojej praktyce poetyckiej, jak w teorii zajmuje stanowisko pośrednie, starając się pogodzić postulaty nowej sztuki z tradycją”²⁶.

Swoje przemyślenia na temat twórczości artystycznej oraz idei piękna zawarł Żuławski w kilku próbach filozoficznych, między innymi w *Listach o sztuce* oraz dialogu *Na dachu obserwatorium. Dialog o pięknie*. W jego pojęciu pierwszym warunkiem doskonałego tworzenia artystycznego było odczucie piękna, o czym pisał następująco:

Odczuwając piękno lub, jak ja bym powiedział, tworząc w sobie piękno, stwarzamy cały nowy świat w sobie! [...] Czuć piękno – to tworzyć!²⁷

To kreacjonistyczne podejście do sztuki, typowe dla wczesnej fazy modernizmu, w konsekwencji prowadziło do nadania jej

²⁴ O wpływie tradycji romantycznej na lirykę Żuławskiego pisze J. Szurerek: „*My powstaniem i żyć będziemy*”. *Pierwiastki narodowe i patriotyczne w poezji Jerzego Żuławskiego*. W: *Między literaturą a historią. Z tradycji idei niepodległościowych w literaturze polskiej XIX i XX wieku*. Red. E. Łoch. Lublin 1986, s. 176–193.

²⁵ Warto także nadmienić, że Żuławski został zaproszony do udziału w pracach Akademickiego Komitetu Sprowadzenia Zwłok Juliusza Słowackiego.

²⁶ M. Jastrun: *Wstęp...*, s. 10.

²⁷ J. Żuławski: *Na dachu obserwatorium. Dialog o pięknie*. W: *Tegoz: Prolegomena. Uwagi i szkice*. Lwów 1902, s. 60.

wytworom znamion świętości. Twórczość artystyczną, postrzeżaną jako tworzenie autonomicznego świata, ujmował Żuławski, podobnie jak Stanisław Przybyszewski²⁸, na wzór Boskiego aktu stwarzania. W tym sakralnie pojmowanym procesie artysta stawał się równy Bogu. W *Na dachu obserwatorium* możemy przeczytać:

Piękno to tworzenie doskonałe. A tworzenie doskonałe polega na samodzielnym, niemal nieświadomym ujęciu różnych pierwiastków w jedność absolutną – naraz, jakby w błyskawicy, którą oświetlone staje przed nami to, czego jeszcze nie było, i mówi do nas o tym, czegośmy jeszcze nie wiedzieli. Ilekroć tak tworzymy, doznajemy wrażenia piękna a rzecz, która nas do takiego tworzenia pobudziła nazywamy piękną. Boję się zawrotnych wyżyn metafizyki, ale gdy myślę o tym, zdaje mi się, że odczuwając piękno, czynimy to, co Bóg: tworzymy świat – i to tak, jak On to czynił...²⁹

Twórczy gest artysty był w tym ujęciu powtórzeniem Boskiego aktu powołania świata. W przekonaniu Żuławskiego zarówno w przypadku poety, jak i Boga, źródłowym doznaniem i siłą kreacyjną kieruje poczucie piękna. Tylko ono bowiem gwarantuje prawdziwie doskonały efekt pracy stworzenia.

W filozoficznym *Dialogu o pięknie*, napisanym na wzór rozpraw Platona, Żuławski w dialektycznej konfrontacji rozmówców zderzał dwa spojrzenia na istotę piękna. Jeden z rozmówców definiował je mówiąc, że jest to „określona f o r m a, wyrażająca znacznie więcej, niż zmysły w niej postrzegają”³⁰. W słowach tych dostrzec można, jak ważną rolę w swoich poglądach

²⁸ Pisała na te temat M. P o d r a z a - K w i a t k o w s k a: *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? (O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku)*. W: T e j z e: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 1994, s. 289–308.

²⁹ J. Ż u ł a w s k i: *Na dachu obserwatorium. Dialog o pięknie...*, s. 60.

³⁰ Tamże, s. 59.

na sztukę przyznawał Żuławski formie artystycznej. W dalszej części dialogu nadawał jej wręcz symboliczny wymiar hieroglifu:

Artysta stwarza w swoim duchu świat nowy i zamyka go w hieroglifie, który się dziełem sztuki nazywa. A hieroglif ten dla tych, co hieroglify czytać umieją, staje się pobudką do stworzenia świata nowego, mniej lub więcej podobnego temu, który artysta stworzył w sobie...³¹

Dzieło sztuki zaklęte w formę hieroglifu stawało się tajemniczym znakiem powołanym do przenoszenia znaczeń, a zarazem przestrzenią porozumienia między autorem a czytelnikiem. Jego sakralna moc pozwalała na inicjowanie kreacyjnych zdolności do powoływania nowych światów. Jednak, jak zaznacza Żuławski, tylko ci, „co hieroglify czytać umieją” będą mogli dostrzec w nich „znacznie więcej, niż zmysły w nich postrzegają”. Hieroglificznie pojęta forma dzieła sztuki daje też artyście władzę wpływania na odbiorców. W *Listach o sztuce* tłumaczy to Żuławski następująco:

³¹ Tamże, s. 65. W późniejszym czasie pojęcie hieroglifu odnoszono do artycjalnej poezji barokowej. Stanisław Barańczak we *Wstępie do Antologii angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia* przywoływał podzielane wówczas przekonanie, że „wiersz jest rodzajem hieroglifu, który jako całość – również poprzez taki a nie inny sposób uporządkowania zewnętrznej formy znaku – odsyła czytelnika do pewnych ukrytych, ale dających się odcyfrować sensów.” Zob. S. B a r a ń c z a k: *Wstęp*. W: *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*. Wyboru dokonał, przeł., wstępem opatrzył i oprac. S. B a r a ń c z a k. Warszawa 1991, s. 29. Poznana w pracy translacyjnej zasada hieroglificznego kształtowania formy poetyckiej stała się także inspiracją twórczą dla samego Barańczaka, widoczną w wielu jego utworach. Zwracałam na to uwagę w rozdziale mojej książki *Wiersz – hieroglif* oraz interpretacji wiersza *Południe*. Zob. J. D e m b i ń s k a - P a w e l e c: *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*. Katowice 1999, s. 21–29, 101–108.

Człowiek spostrzegł, że utrwalając swe rozważania w pewnej względnie prostej formie, może je w ten sposób ludziom narzucić i wynalazł przez to nowy sposób porozumiewania się, a nawet więcej: sposób władania nad duszami swych bliźnich.³²

Wielkie marzenie artystów o posiadaniu władzy nad duszami w ujęciu Żuławskiego uwarunkowane było między innymi przez formę artystyczną, w której zawierała się tajemnicza i sakralna moc hieroglify. Dzięki niej ujawniała się zdolność kształtowania literackiej kreacji, ale także możliwość wpływania na umysły czytelników.

Filozoficzny namysł nad istotą formy artystycznej w dziele literackim towarzyszył Żuławskiemu w jego parnasistowskich poszukiwaniach doskonałego wyrazu w liryce. Jego ulubioną i najczęściej stosowaną formą poetycką pozostawał sonet, w tworzeniu którego osiągał mistrzostwo. Powszechnie sonet uchodzi za najbardziej intelektualną formę, wymagającą największej precyzji w wyrażaniu myśli. I właśnie wewnętrzny porządek czter-nastu wersów stał się wyjątkowo inspirujący dla autora cyklu zatytułowanego *Sonet* *młode*. Jan Łoś w swoim kompendium *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju* odnotowywał ponadto obecność niezwykle rzadko występującego gatunku, pisząc, że Żuławski „szuka efektów muzycznych w powtarzaniu wierszy według pantum”³³. Trzeba tu wspomnieć także o występujących w liryce autora *Stancy o pieśni* wierszach zbudowanych w oparciu o formę ronda. Oba precyzyjnie skodyfikowane rodzaje utworów o sekwencyjnie powracających wersach należą do najbardziej wyrafinowanych i artystowskich form lirycznych. Obok pantum wymieniał także Łoś nowatorsko na owe czasy zbudowane wiersze wolne. Nie umknęła uwagi temu wybitne-

³² J. Ż u ł a w s k i: *Listy o sztuce*. W: T e g o ż: *Eseje...*, s. 284.

³³ J. Ł o ś: *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*. Warszawa 1920, s. 344.

mu znawcy wiersza stworzona przez Żuławskiego kaskada, jak pisze Łoś „wymyślona przez niego forma stała”³⁴. W *Wierszach polskich* poświęcił jej badacz analityczny fragment, w którym wyrażał się o niej z dużym zainteresowaniem i wyraźną aprobatą. Co prawda Maria Grzędzielska w „Zagadnieniach Rodzajów Literackich” napisała: „Trzeba jednak powiedzieć, że jak na zakres książki Łoś potraktował kaskadę zbyt poważnie”³⁵, to przyjdzie mi się z tym zdaniem nie zgodzić.

Wystarczy przypomnieć, że w okresie niewygaśniętych jeszcze wpływów parnasizmu dwudziestotrzyletni wówczas Żuławski, student filozofii, autor debiutanckiego tomiku wierszy zaproponował w kolejnej swej publikacji własną, precyzyjnie przemyślaną formę liryczną, interesującą i wyrafinowaną. Po doświadczeniach z sonetem, pantum i rondem kaskada wydaje się kolejnym stopniem poetyckiego wtajemniczenia, artystycznym dążeniem do doskonałości, samodzielnym, twórczym wyzwaniem w imię „sztuki dla sztuki”.

Cykl dziewięciu utworów w tomie *Intermezzo* objętych wspólną nazwą *Z „Kaskad”* zawiera wiersze o różnej tematyce – metafizycznej (*Bóg, Fałszywe proroki, Sen wigilijny w lesie*), egzystencjalnej (*W jesieni*) i metapoetyckiej (*Do pieśni, Wieczorem, Nad Aarą*). Czwarta kaskada zatytułowana „*Królewski syn pieśni*” dedykowana jest *Cieniom piewcy „Króla Ducha”*. Ostatni z zamieszczonych w cyklu wierszy ma charakter autotematyczny i nosi tytuł „*Kaskada*”. Zacytuję go w całości:

³⁴ Tamże.

³⁵ M. Grzędzielska: *Kaskada*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1964, z. 2, s. 152. Wzmiankę na temat kaskady podaje także *Słownik terminów literackich* pod red. J. Sławińskiego. Wrocław 1988, s. 215. Z przykrością trzeba odnotować, że obszerny, zawierający 616 haseł *Słownik rodzajów i gatunków literackich* pod red. G. Gazdy i S. Tyneckiej-Makowskiej (Kraków 2006) nie zamieścił informacji na temat kaskady.

Pieśń w trzy spadki złamana, bystrych słów kaskada,
 leci, jak srebrne piany górskich wód!
 Pierwszym taktem zmieszany, niby nimfa blada,
 tajemnice wydarte głębinom opowiada, –
 lub płacze, jakby sylfów ród
 kropli siostrzanej jednej żałujący,
 obłąkanej, zwiedzionej, odbitej od stada,
 straconej i mrącej...

Pieśnią z wichrowych wyśpiewaną nut,
 która z jodeł szczytami nad strumieniem gada,
 zwrotka druga zaszumi – i z hukiem upada
 zwalonych burzą kłód.

Trzecia – już się nie skarży, lecz do snu się składa,
 jak smutna, ścięta tchem zimowym w lód
 kaskada.³⁶

W *Słowniku języka polskiego* Samuela Bogumiła Lindego z 1855 roku możemy przeczytać, że słowo „kaskada” zapożyczono zostało z języka francuskiego i oznacza „spadek wody, wodospok”³⁷. *Słownik języka polskiego* z 1902 roku dodaje, że kaskada to „mały wodospad (często sztuczny), wodospok, katarakta”³⁸. Warto wspomnieć, że góorskimi kaskadami zachwycali się nasi romantycy, Mickiewicz oraz Słowacki, i chętnie umieszczali ich opisy w utworach poetyckich.

Zaproponowany przez Żuławskiego gatunek kaskady ma budowę trójdzielną³⁹. Maria Grzędzielska dostrzega w jej układzie

³⁶ J. Żuławski: „Kaskada”. W: T e g o ż: *Intermezzo...*, s. 17.

³⁷ M. S. B. L i n d e: *Słownik języka polskiego*. T. 2. Lwów 1855, s. 329.

³⁸ *Słownik języka polskiego*. T. II. Red. J. K a r ł o w i c z, A. K r y Ń s k i, W. N i e d Ź w i e d z k i. Warszawa 1902, s. 288.

³⁹ Przyjmuję za Edwardem Balcerzanem, że gatunek „jest powtarzalną kombinacją chwytów – decydujących o kompozycji (morfologii) tekstu, komunika-

kompozycyjnym dalekie nawiązanie do ronda lub rondela⁴⁰, jednak budowa formalna kaskady znacznie odbiega od wypracowanego w długowiecznych gatunkach klasycznego i metrycznego uporządkowania. Kaskada stanowi propozycję nowatorską i niepowtarzalną w swym zamyśle. Składa się z trzech części, z trzech strof o odmiennej budowie i różnej ilości wersów. Pierwsza strofa jest 8-wersowa, druga – 4-wersowa, trzecia właściwie 3-wersowa, ale ostatni wers zawiera tylko jedno, trzysylabowe słowo. Jest ono kluczowe w budowie kaskady, ponieważ obligatoryjnie występuje w jej obrębie dwa razy: na zakończenie pierwszego wersu, a potem powraca wyróżnione w postaci samodzielnego wersu na zakończenie całego utworu. Tworzy zatem klamrę spinającą cały wiersz, ale jednocześnie jest jakby słowem zawieszonym na granicy pierwszego wersu, które przelewa się z nurtem kaskady, by wypłynąć samotnie na jej końcu.

Wyeksponowane w ten sposób słowo pełni także funkcję nośnika tematycznego, staje się takim słowem-tematem. Jego usytuowanie na końcu pierwszego wersu i samodzielne wystąpienie w wersie ostatnim tworzy rodzaj osi konstrukcyjnej utworu, wokół której roztaczają się sensy tekstu. Najczęściej eksponowany wyraz pojawia się już w tytule, co dodatkowo, niejako potrójnie, akcentuje jego znaczenie: w wierszu „*Kaskada*” słowem-tematem pozostaje dwukrotnie powtórzona tytułowa „kaskada”, w utworze *Do pieśni* wezwanie „o pieśni!”, w kaskadzie *Fałszywe proroki* powtarzane jest słowo „proroki”, w „*Królewskim synu pieśni*” – „synu?”, „o synu?!”, w *Nad Aarą* – „Aary”. Podobnie jest w kaskadach zatytułowanych *Wieczorem* i *W jesieni*. Inaczej

cyjnie ukierunkowanych i zdeterminowanych przez materiał oraz technikę przekazu (medium).” Zob. E. B a l c e r z a n: *W stronę genologii multimedialnej*. W: *Genologia dzisiaj*. Red. W. B o l e c k i, I. O p a c k i. Warszawa 2000, s. 88.

⁴⁰ M. G r z ę d z i e l s k a: *Kaskada...*, s. 152.

jest natomiast w drugim wierszu cyklu o tytule *Bóg*, gdzie nie powtarza się tytułowego słowa lecz apostroficzny zwrot „Panie”, „o Panie!”. W utworze *Sen wigilijny w lesie* powracającym słowem-tematem staje się „zorza”.

Kaskada ma zawsze stały, artycyjalny, ściśle przestrzegany przez Żuławskiego układ wersyfikacyjny. Strofy zbudowane są z wersów o różnej długości, ale porządek ich występowania pozostaje niezmienny, identycznie powtarzany we wszystkich wierszach. Kolejność występowania różnozłaskowych wersów można by przedstawić za pomocą następującego schematu, w którym cyfry oznaczają odpowiednią długość wersu:

I strofa	13	II strofa	10	III strofa	13
	10		13		10
	13		13		3
	13		6		
	8				
	11				
	13				
	6				

W obrębie każdej kaskady obowiązuje także stały schemat rymów, który ma następujący przebieg:

a b a a b c a c b a a b a b a.

Stały, konsekwentnie budowany dla całego utworu układ rymowy wyraźnie scala eufonicznie wewnętrzną architekturę wiersza. Kształtuje go przebieg osi konstrukcyjnej, którą wyraźnie wyznacza rym *a* pierwszego i ostatniego słowa-tematu. Dominacja żeńskiej postaci rymu *a*, który przeplata się nieustannie do samego końca tekstu, nadaje wyraźną instrumentacyjną spistość. W „*Kaskadzie*” Żuławskiego przebieg rymu *a* jest na-

stępujący: *kaskada, blada, opowiada, stada, gada, upada, składa, kaskada*. Rym *b* w obowiązującej postaci męskiej stanowi wyraźną opozycję dla miękkiej formy żeńskiej: *wód, ród, nut, kłód, lód*. Pierwsza strofa w końcowej części jako jedyna urozmaicona została rymem *c*, który na zasadzie kontrapunktu rozbija potoczysty nurt dwu przebiegów rymowych, odpryskując słowami: *żałujący, mrącej*. W tej najdłuższej strofie występuje także największe różnicowanie gwałtownych zmian metrycznych i rymowych, potem wiersz stopniowo się uspokaja, by nagle zakończyć się jednowyrazowym, trzygłoskowym wersem-słowem wprowadzającym finalne wyciszenie.

Być może w trakcie wielokrotnie podejmowanych górskich wypraw w ten właśnie sposób postrzegał Żuławski kaskady, z ich rytmem spadków i zmian, który postanowił przenieść w obręb hieroglificznie pojętej formy lirycznej. Wydaje się bowiem, że wciąż zmienny, rozbity na trzy części układ tekstu odtwarza kaskadowo opadający nurt wody, który w wierszu miał stać się nurtem myśli. Pierwsza strofa, najbardziej rozbudowana, wprowadzająca i przedstawiająca, jest zróżnicowana w przemyśleniach, kontrapunktowo rozkładająca napięcia, w końcowej części w nagłym przyspieszeniu zaskakująco odmienna. Strofa druga, podejmująca wyrażone wcześniej wątki, jest równie rozbudowana, lecz niespodziewanie w połowie przerwana. Strofa trzecia dąży do uspokojenia, sentencji zmierzającej do finalnego, wydzielonego w wersie pojedynczego słowa. Kaskada jest więc spiętrzeniem myśli, emocji, przeżyć pojawiających się na drodze życia, które warto było zapisać w hieroglificzną postać formy wiersza.

Zamysł stworzenia metryczno-kompozycyjnej formy utworu lirycznego potwierdza przede wszystkim sam wiersz „*Kaskada*”. Jak było wspomniane, ma on charakter autotematyczny, a jego warstwa metatekstowa zawiera informacje o budowie konstrukcyjnej utworu. „*Kaskadę*” rozpoczyna niemal definicyjne przed-

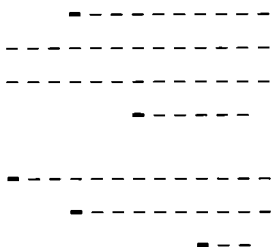
stawienie: „Pieśń w trzy spadki złamana, bystrych słów kaskada, / leci, jak srebrne piany górskich wód!”. Zgodnie z informacją wiersza początkowa strofa utworu ma mieć z założenia charakter opisowy bądź refleksyjny: „Pierwszym taktem zmieszany, [...] / tajemnice wydarte głębinom opowiada, – / lub płacze”. Drugą ma cechować nagle skrócenie: „zwrotka druga zaszumi – i z hukiem upada”. Ostatnia ma prowadzić do wyciszenia i zakończenia utworu: „Trzecia – już się nie skarży, lecz do snu się składa, / jak smutna, ścięta tchem zimowym w lód / kaskada”. Zaproponowana przez Żuławskiego liryczna forma gatunkowa była, jak widać, głęboko przemyślana i wewnętrznie, precyzyjnie ukształtowana. Różne rozmiary wersów w strofach, widoczne już w pierwszym spojrzeniu na graficzny zapis wiersza, przygotowywały na dynamikę „kaskadowych” zmian oraz przeskokki tekstu, co dodatkowo wzmocniał podział utworu na trzy części.

Warto jeszcze zwrócić baczniejszą uwagę na graficzny zapis wiersza, konsekwentnie powtarzany w każdym utworze cyklu Z „Kaskad”. Zastosowany przez Żuławskiego, wspomniany już schemat różnej długości wersów w strofach, tworzący stały i ponawiany w każdym wierszu układ metryczno-kompozycyjny, nie wydaje się bowiem przypadkowy. Uporządkowany zapis krótszych wersów z zastosowanymi przez poetę wcięciami tekstu pozwala dostrzec w nim wizualną postać kaskady. Schematycznie można by formę gatunkową *kaskady* przedstawić następująco:

```

- - - - -
  - - - - -
- - - - -
- - - - -
  - - - - -
- - - - -
  - - - - -

```



Trzy coraz głębsze wcięcia wersów w pierwszej i trzeciej strofie oraz dwa w drugiej przywodzą na myśl stopniowany kształt płynącej kaskady. Forma utworu kształtuje zmienny, skokowy bieg lektury, zgodny z artystycznym założeniem Żuławskiego, by powstała „pieśń w trzy spadki złamana, bystrych słów kaskada”. W trakcie czytania „*Kaskady*” powstaje wrażenie ruchu, zmienności, nagłego przyspieszania i spowalniania, przeskoku i urwania, a zarazem kontynuacji. A wszystko to przebiega na przestrzeni zaledwie piętnastu wersów, właściwie czternastu z dodanym ostatnim słowem, prawie jak w sonetowej arytmetyce. Hieroglificzność formy, jak się wydaje, została tu doskonale uchwycona – wiersz w swej zmiennej dynamice przekształceń niejako odtwarza górski rytm spływającej po zboczu kaskady.

W cyklu *Z „Kaskad”* znajduje się także wiersz zatytułowany *Nad Aarą*. Rzekę Aarę, wzdłuż której niejednokrotnie przemierzał Żuławski alpejskie szlaki, wspominał w swoich szkicach reportażowych, między innymi w szkicu *Na Gemmi jesienią*, gdzie możemy przeczytać:

Pociagała mnie jazda w jesiennym słońcu przez Thuńskie i Brienskie Jezioro, myślałem o Meiringen i drodze przez Grimsel śladami młodej, hucznej Aary na drugą stronę, aż do źródeł Rodanu, [...]. Miałem początkowo zamiar, przeszedłszy przez Gemmi, iść w górę doliną Wallis, a potem przez przełęcz Grimsel do Meiringen nad Aarę, okrążając w ten sposób berneńską wysoczyznę; ale

zapachniał mi zanadto z bliska ostry wiatr od lodowców i białe szczyty nad nimi.⁴¹

W wierszu *Nad Aarą* rzeka jest nie tylko przedmiotem plastycznego opisu, ale także symbolicznym świadkiem rozmyślań o życiu, przemijaniu i twórczości:

Cichy, mały kościółek nad brzegiem Aary –
 a wkoło kwiatów smętnych woń;
 białe róże, goździki i lilij puchary
 do stóp krzyżom się chylą, – a mur z głazów stary
 tę kwietną trupów chroni błoń.
 Bluszcze mur stroją i patrzą tam na dół
 w rzeczne nurty – i dalej – w świat złoty i szary,
 w szumny życia padół.

Stoję, na krzyżu starym wsparłszy dłoń.
 Jakieś ciche wspomnienia i widma, czy mary,
 chodzą w świetle słonecznym, jak mgławce opary,
 marzeniem muszcząc skroń...

Marzę, dumam – nade mną szumią lip konary, –
 groby dokoła, – w dole szemrze toń
 Aary...⁴²

Forma wiersza *Nad Aarą* spełnia wszystkie wymogi gatunkowe kaskady: podział na trzy różnowersowe strofy z zachowaniem porządku „kaskadowych” wcięć krótszych wersów, powtórzenie obowiązującego układu rymów żeńskich *a* (*Aary, puchary, stary, szary, mary, opary, konary, Aary*), rymów męskich *b* (*woń, błoń, dłoń, skroń, toń*) oraz występującego w pierwszej strofie rymu *c* (*dół, padół*). W pozycji kłamrowej usytuowane zostało

⁴¹ J. Żuławski: *Na Gemmi jesienią...*, s. 191, 194.

⁴² J. Żuławski: *Nad Aarą*. W: *Tegoż: Intermezzo...*, s. 16.

trzy sylabowe, tematyczne słowo utworu – „Aary”, które samotnie w ostatnim wersie zamyka całość tekstu.

Zgodnie z założeniem gatunkowej formy kaskady jej pierwsza strofa „opowiada” i „płacze”. Tak jest w utworze *Nad Aarą*, gdzie kontemplacja miejsca – cmentarza z małym kościółkiem nad brzegiem rzeki Aary – prowadzi do „płaczu” nad losem człowieka. Wokoło rozpościera się „kwietna” „błóń” „trupów” i unosi „woń” „kwiatów smętarnych”. To ciche, zapomniane i wymarłe miejsce wydaje się wygrozione od reszty przestrzeni brzegiem rzeki. W oddali daje się dostrzec „świat złoty i szary”.

W wierszu *Nad Aarą*, przedstawiona w pierwszej strofie panoramiczna perspektywa, w strofie drugiej zawężona zostaje do doznań „ja” mówiącego: „Stoję, na krzyżu starym wsparłszy dłoń.” Moment położenia ręki na krzyżu, jak w romantyczno-ludowej fantastyce, budzi uśpiony świat przeszłości: „Jakieś ciche wspomnienia i widma, czy mary, / chodzą w świetle słonecznym, jak mgławce opary”. Widma i mary na swój typowo romantyczny sposób budzą wspomnienia, otumaniają duszę, zawłaszczają świadomość i podsycają nadzieje „marzeniem muszcząc skroń”. Odpowiedzi na pytanie, jakie marzenia wlewały w duszę wędrowca-poety widma i mary, nie powinno się już oczekiwać, ponieważ zgodnie z wymogiem kaskady zwrotka druga „zaszumi – i z hukiem upada”.

Kończąca wiersz strofa „trzecia – już się nie skarży, lecz do snu się składa”, jak czytamy w „*Kaskadzie*”. W *Nad Aarą* finalne wygasanie prowadzi do fazy refleksyjnej: „Marzę, dumam – nade mną szumią lip konary, – / groby dokoła”. Utwór kończą słowa: „w dole szemrze toń / Aary”. Ostatnie wyakcentowane słowo wyprowadzone do finalnego wersu, tworzące wygłosową klamrę tekstu brzmi „Aary”, bowiem rzeka pozostaje dla tego wiersza kluczowym pojęciem. Gra ona rolę symbolicznego przedstawienia potoku życia, odzwierciedla wielowiekową,

tłumną egzystencję społeczną przepływającą wraz z upływem czasu. „Rzeczne nurty”, które obserwuje wędrowiec z odległego brzegu, wplatają się na koniec w „szumny życia padół”. Ale miejscem poety pozostaje przestrzeń cmentarnego odosobnienia, gdzie marzy i дума, wskrzeszając wspomnienia przeszłości. Przebywając tam, wsłuchuje się w szum opiekuńczej lipy, odwiecznego drzewa poetów. Napotkana w trakcie wędrówki „kwietna trupów [...] błoń” okazała się więc poszukiwaną krainą Elizjum, obszarem *locus amoenus*⁴³. Niedaleko „szemrze toń Aary” i toczy się nurt życia, ale poeta wybiera ustronie przy brzegu rzeki w otoczeniu grobów, gdzie „szumią lip konary” i roztacza się dogodna aura, by rozwijać twórczość w bliskości minionej tradycji.

Nietrudno jest wskazać tę część tradycji, która w wierszu *Nad Aarą* otoczona jest pieczołowitą troską. Wystarczy przypomnieć fragment poematu Juliusza Słowackiego *W Szwajcarii*, w którym romantyczny poeta zarysowuje następujący krajobraz:

W szwajcarskich górach jest jedna kaskada,
Gdzie Aar wody błękitnymi spada.
Pozwól tam spojrzeć zawróconej głowie.
Widzisz tę tęczę na burzy w parowie?
Na mgłach srebrzystych cała się rozwiesza,
Nic ją nie zburzy i nic ją nie zmiesza;⁴⁴

W trakcie czytania powyższego fragmentu utworu *W Szwajcarii* rodzi się przypuszczenie, że Żuławski przemierzał alpejskie szlaki, mając zawsze w plecaku edycję poematów Słowackiego.

⁴³ E. R. Curtius: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum. i oprac. A. Borowski. Kraków 1997, s. 197–200.

⁴⁴ J. Słowacki: *W Szwajcarii*. W: I. D. M.: *Dzieła*. T. II: *Poematy*. Oprac. E. Sawrymowicz. Wrocław 1949, s. 292.

trzech strof z „kaskadowym” wcięciem krótszych wersów, zachowanym układem rymowym, jak i klamrowym usytuowaniem tytułowego słowa-tematu „wieczorem”, występującego w pierwszym i ostatnim, najkrótszym wersie.

Wiersz *Wieczorem* w krajobrazowym przedstawieniu przypomina opisy zachodu słońca z cytowanych na wstępie szkiców reportażowych *Dwa dni w Alpach* i *Na Gemmi jesienią*. Ten sam gest przemiany obserwowanego widoku natury w artystyczną postać dzieła sztuki obecny jest w tekstach pisanych prozą, jak i w liryku *Wieczorem*, w którym pojawiają się frazy: „błoń się stroi brylantami ros”, „tęczowa się luna pali ponad borem”, „bór się już ogni”, „słońce obłoków nakryte bisioirem”. W wierszu jednak artystycznie przetworzony opis ma nie tylko walor estetyczny. Natura staje się w nim wizualnym ekwiwalentem twórczych przeżyć podmiotu, ekranem jego poetyckich doznań. Opis zmieniającej się pory dnia w istocie jest opowieścią o podlegającej przemianie osobowości twórczej.

W najdłuższej, pierwszej strofie zgodnie z wymogami kaskady zarysowana zostaje sytuacja liryczna. W omawianym wierszu kształtuje ją wieczorny pejzaż: „słońce czerwone zachodzi wieczorem”, „błoń się stroi brylantami ros”, „tęczowa się luna pali ponad borem”, „zapachy ślą białe lilije nad jeziorem”. Pora zachodu słońca jest czasem poetyckiego tworzenia: „z mej piersi tęskny płynie głos”. Jednak powstający poemat nie jest wynikiem kontemplacji otoczenia, ale empatycznego z nią zespolenia, przenikania, stąd też „piosenka” poety jest „wieczornym barwom, wonom bratnia” i podobnie jak one „ledwo-drżąca”. „Kaskadowo” wcięty, finalny wers pierwszej strofy dodaje także wygłosowo, że jest „smutna i ostatnia”, uwidaczniając typowo młodopolską skłonność do psychizacji, projekcji wewnętrznych stanów emocjonalnych „ja” mówiącego. Być może tęskna „piosenka” poety

staje się także przejawem samego fenomenu świata, wyrazem integralnie w nim zawartego smutku⁴⁷.

Strofa druga rejestruje przemianę widoku: „gaśnie słońce”, „las czernieje”. Wszystko pokrywa się „cieniem, jak pokutnym worem”. Poetyka kaskady urywa tę strofę, pozostawia ją w niedopowiedzeniu, zawieszeniu, co sygnalizuje wielokropek. Jednak zasada ekwiwalencji domaga się dopowiedzenia, translacji obrazu. Analogia pozwala dostrzec znamiona przedstawianej w wierszu twórczości – dogasającej, zanikającej, tracącej swój splendor, w miarę upływu czasu pokrywającej się „cieniem” „pokutnym”.

Ostatnia, najkrótsza strofa mówi o wygasaniu i niemocy twórczej: „Milknie piosnka i głucho znowu w sercu chorem, / Bo pieśni z słońcem kazał konać los / Wieczorem”. Nieuchronnym losem pieśni, jak wynika z wiersza, jest zawsze konanie. Tematyczne, tworzące klamrę wiersza, pojawiające się w ostatnim wersie samotne słowo „wieczorem” staje się synonimem procesu tworzenia. Żłudny splendor natchnienia przedstawiony za pomocą brylantów, tęczy, zapachów lilii, powoli wygasa, wypala się, przemija w „cień”, by ostatecznie doprowadzić do zamilknięcia, niemocy twórczej, pozostawiając poetę, u którego „głucho znowu w sercu chorem”.

Niemal trudno uwierzyć, że ten pesymistyczny nastrój rezygnacji i zwątpienia, znamieny zresztą dla poezji końca XIX wieku, był duchowym doświadczeniem dwudziestotrzyletniego poety. Lęk przed przyszłością, własną niemocą tworzenia, wypaleniem i pustką prowadziły do spiętrzenia wewnętrznych przeżyć. Projektowane w analogii do pejzażu ułożyły się w liryczną kaskadę.

⁴⁷ Na temat zagadnienia psychizacji w poezji młodopolskiej pisał M. S t a l a: *Metafora w liryce Młodej Polski...*, s. 179–180.

Poza tomem *Intermezzo* nie odnajdziemy wierszy pisanych zgodnie z układem tej bardzo ciekawej i nowatorskiej formy lirycznej. Co ciekawe, sam Żuławski zadbał, by kaskada pograżona została w niepamięci.

Zapewne nigdy nie dowiemy się, co sprawiło, że poeta ostatecznie wyrzekł się gatunku kaskady i skazał go na zapomnienie. Być może młodzieńczy gest stworzenia własnej formy lirycznej po latach wydał mu się nazbyt zuchwały i niepokorny wobec nieprzebranych pokładów literackiej tradycji. Faktem pozostaje, że wydany w 1908 roku zbiór *Poezji Żuławskiego*, obejmujący cztery tomy utworów lirycznych, pomija w całości cykl *Z „Kaskad”*. W *Liście do Wydawcy*, którego obszerny fragment pozwolę sobie zacytować, Żuławski pisał następująco:

Kochany Panie Alfredzie,

oto więc staję się według Pańskiego życzenia. Zbiorowe wydanie poezji przygotowałem i posyłam Panu rękopis do druku. Wahałem się, gdy Pan przed paru miesiącami zwrócił się do mnie z tą propozycją [...], ale ostatecznie – może Pan ma słuszność. Ta działalność moja pisarska, której wyrazem są właśnie oddane Panu dziś do ponownego wydania poezje, jest dla mnie już czymś tak zamkniętym i – mimo niewielki przedział czasu – odległym, że wątpię, abym do tych ksiąg miał kiedykolwiek jeszcze coś do dorzucenia... Może więc rzeczywiście nie jest przedwczesne to „zbiorowe wydanie”.

Kłopot natomiast miałem wielki z wyborem i układem treści. Dziś – po czternastu latach, tak inaczej na wiele rzeczy patrzę, niż wówczas, gdy jako dwudziestoletni chłopak pierwszy tom swych poezyj do druku przygotowywał, że trudno mi sądzić i oceniać te wiersze z dzisiejszego swego stanowiska i wedle dzisiejszych wymagań swoich. Usunąłem więc z pierwszych wydań tylko to, co mi się wydało stanowczo i nieuleczalnie lichem, a resztę pozostawiam wszystko tak, jak było... Nadto dodałem wiele rzeczy, daw-

niej pisanych, których – nie wiem nawet sam, dlaczego – do wydawanych wówczas tomów nie włączyłem, chociaż ciekawsze są może od tego, co właśnie ogłaszałem. [...]

Kończę: można drukować.

Przy sposobności piękne pozdrowienia Panu przesyłam

J. Ż.

W Rzymie, w lutym 1908.⁴⁸

Współczesne edycje liryków Żuławskiego – *Wierszy wybranych* przygotowanych przez Mieczysława Jastruna, opublikowanych w 1965 roku oraz *Wierszy* w wyborze Andrzeja Z. Makowieckiego, wydanych w 1982 roku – oparte zostały na czterech tomach *Poezji*⁴⁹, pomijając tym samym ostatecznie zapomniany cykl Z „Kaskad”.

Możemy już tylko zadawać sobie pytanie, na które nigdy nie otrzymamy odpowiedzi, czy w trakcie podejmowanych wypraw stromymi zboczami Alp widok stopniowo opadających wód kaskady, połączony ze spiętrzonym naporem myśli, lęków i przeżyć młodego poety, zrodził w nim estetyczną potrzebę stworzenia artystycznej i hieroglificznej formy kaskady?

¹ J. Ż u ł a w s k i: *List do Wydawcy (zamiast przedmowy)*. W: T e g o ż: *Poezje*. T. I. Lwów 1908, s. V–VI.

² Informacje o wydaniach źródłowych zamieszczają obaj autorzy wyborów. Por. M. J a s t r u n: *Wstęp...*, s. 18; A. Z. M a k o w i e c k i: *Wstęp...*, s. 20.

Arabeska w wierszu Adama Zagajewskiego *W drzewach*

Drzewo, Drzewo Wszechświata, Drzewo Kosmiczne, Drzewo Wiadomości, Drzewo Życia. Drzewo-metafora, drzewo-symbol, topos drzewa. Czy współcześnie można napisać jeszcze wiersz odwołujący się do tej tematyki, świadomie wpisujący się w jej konteksty? Jaka myśl zainspirowała Adama Zagajewskiego do napisania wiersza zatytułowanego *W drzewach*?

W drzewach

W drzewach, w koronach drzew, pod sutymi
sukniami liści, pod sutannami blasku,
pod zmysłami, pod skrzydłami, pod berłami,
w drzewach kryje się, oddycha, kołuje
ciche senne życie, szkic wieczności.
Syte królestwa rosną w ambonach
dębów. Wiewiórki biegną nieruchomo
jak małe rude zachody słońca, schowane
pod powieką. Niewidoczni zakładnicy
mrowią się pod łuskami żołądzi,
niewolnicy znoszą kosze owoców i srebra,
wielbłądy kołyszają się jak arabski

uczony nad manuskrytem, studnie piją
wodę i ocet, cierpka Europa sęczy się
jak żywica z drewna, Vermeer maluje
szaty i światło, którego nie ubywa.
Pod kopułą cyrku tańczą drozdy.
Słowacki już mieszka w Paryżu
i gra wytrwale na giełdzie. Bogacz
przeciska się przez ucho igielne
i stęka ach jaka męka, Sokrates
wyjaśnia poszukiwaczom złota, czym
jest kłamstwo, czym dobro, czym cnota.
Wioślarze powoli wiosłują. Żeglarze
powoli żeglują. Uciekinierzy z Powstania
Warszawskiego piją słodką herbatę,
na gałęziach suszy się bielizna,
ktoś pyta przez sen gdzie jest moja
ojczyzna. Zielony żaglowiec stoi na
rdzawej kotwicy. Chór dusz nieśmiertelnych
ćwiczy kantatę Bacha, całkiem niemo.
Obok na wąskiej kozetce śpi zmęczony
kapitan Nemo. Dzieciół nadaje pilny
telegram z wiadomością o zdobyciu
Kartaginy i o herbatce w Bostonie.
Łasica wcale się w lady Makbet nie
przemienia, w koronach drzew nie ma
wyrzutów sumienia. Ikar spokojnie tonie.
Bóg cofa taśmę. Ekspedycje karne
wracają do koszar. Będziemy żyli
długo w liniach arabeski, w bełkocie
puszczyka, w pożądaniu, w echu, które
jest bezdomne, pod sutymi sukniami liści,
w koronach drzew, w czymś oddechu.¹

³ A. Zagajewski: *W drzewach*. W: Tegoż: *Jechać do Lwowa i inne wiersze*. Londyn 1985, s. 32–33.

Wiersz Adama Zagajewskiego kreuje pewną plastyczną wizję. Podmiot wypowiadający spogląda w górę i kontempluje zawity, splątany pejzaż. Zatapia wzrok „w koronach drzew”, „pod sutymi sukniami liści”, „pod sutannami blasku”, „pod kopułą cyrku”, pod którą „tańczą drozdy”. Dokoła rozpościerają się „syte królestwa w ambonach dębów”. Słysząc „bełkot puszczyka”, dzięcioła, który „nadaje pilny telegram”. Przebiegają wiewiórki i łasice. Metafory, animizacje, epitety. Przepych świata natury podkreślany jest bogactwem poetyckiego wyrazu. Ale to nie wszystko. Oto bowiem w wypowiedzi podmiotu lirycznego odnajdujemy takie sformułowanie: „wiewiórki biegną n i e r u c h o m o”. Trochę zdumiewa użycie oksymoronu, powodującego przecież dysonans w łagodnie zarysowującym się krajobrazie. Powróćmy do porzuczonego cytatu: „wiewiórki biegną nieruchomo / jak małe rude zachody słońca schowane / p o d p o w i e k ą” [wyróżn. moje]. I zaraz pojawiają się następne składniki pejzażu: „niewidoczni zakładnicy”, którzy „mrowią się pod łuskami żołądzi”, „niewolnicy”, którzy „znoszą kosze owoców i srebra”, „wielbłądy”, które „kołyszają się jak arabski uczony nad manuskryptem”. Rodzące się powoli domysły potwierdzają słowa: „ktoś pyta przez s e n gdzie jest moja ojczyzna” [wyróżn. moje]. Wiersz Adama Zagajewskiego to zatem nie liryk pejzażowy, ale zapis wizji sennej. Podmiot mówiący znajduje się w stanie półsnu, półjawy, przeżywa sen somnambuliczny², marzenie senne, jak je określa Gaston Bachelard³. Dlatego też wyraźnie widać dwa przenikające się wzajemnie plany: rzeczywistości zewnętrznej („łuski żołą-

⁴ O literackim śnie somnambulicznym pisze M. Podraza - Kwiatkowska: *Somnambulicy – Dekadenci – Herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*. Kraków 1985, s. 150.

⁵ G. Bachelard: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Wybór H. Chudak, przedm. J. Błosiński. Warszawa 1975, s. 32. Por. także M. Baranowska: *Surrealna wyobrażenia i poezja*. Warszawa 1984, s. 35–40, 157–170.

dzi”, „mrowią się”, „owoce”) oraz tworów psychicznych, fantazmatów („zakładnicy”, „niewolnicy”, „kosze owoców i srebra”, „arabski uczone nad manuskrytem”).

Współwystępowanie obu wymiarów przypadkowo zderza ze sobą przynależące do nich elementy. Powstaje metafora, jak choćby ta, wzbogacona porównaniem: „cierpka Europa sączy się / jak żywica z drewna”. Ów synekdochiczny obraz to wyraźny impuls sygnalizujący problematykę cierpienia. A jednocześnie w wierszu wciąż obecna jest rzeczywistość zewnętrzna – splątane gałęzie drzewa.

Sen, jak się przyjmuje, stanowi projekcję podświadomości, wydobywa ukryte, nieznanne warstwy psychiki, lęki i doznania. Powracają dawno przeżyte chwile, problemy, przemyślenia. Obrazuje to dobrze przytoczony przykład „gorzkiej Europy”. Oprócz niego psychika podmiotu wydobywa na wierzch sprawy związane z demityzacją uznanych postaci. Dotyczy to uświęconego tradycją wieszczą, który pojawia się w kontekście profanum, zawładnięty chęcią posiadania pieniędzy: „Słowacki już mieszka w Paryżu / i gra wytrwale na giełdzie”⁴. W ironicznym świetle pojawia się Sokrates oraz biblijny bogacz, który przeciska się przez ucho igielne.

W wierszu *W drzewach* przewija się cały szereg postaci, sytuacji i zdarzeń, które, jak to bywa we śnie, wprowadzone są na zasadzie alogiczności i swobodnego procesu asocjacyjnego. Jest wspomniany Słowacki, Vermeer, Sokrates, ale także biblijny bogacz, kapitan Nemo, lady Makbet i Ikar, jakby wprost wyciągnięty z obrazu Bruegela. Są uciekinierzy z powstania warszawskiego,

⁴ Zapiski giełdowe Słowackiego odnotowują na przykład w roku 1843: „zyskałem na akcjach 1800 fr.”; „zysk na akcjach 5300”; z 1847 roku – „30 akcji drogi Lyon podług kursu 6330”; z roku 1848 – „straty na akcjach 3500”. Por. J. Słowacki: *Pisma prozą*. W: Tegoż: *Dzieła*. T. XI. Red. J. Krzyżanowski. Oprac. W. Floryan. Wrocław 1959, s. 323.

wioślarze, żeglarze, chór dusz nieśmiertelnych, są niewidoczni zakładnicy, niewolnicy oraz kompanie karne. Tradycyjnie uznawane wartości, postawy etyczne i moralne reprezentowane przez większość z nich ulegają szyderczemu odwróceniu.

Myślę, że wszystkie przytoczone przykłady pozwalają zaobserwować zarysowujące się coraz bardziej splątanie obrazu. Rzeczywistość miesza się z fikcją literacką, prawda z kłamstwem, powaga ze śmiesznością, tragizm z groteską. W jednym porządku przeplatane są sprawy wielkiej wagi i okruchy codzienności. Wspomnieć również wypada, że mieszają się tu także porządki czasowe oraz kulturowe – orientalne, śródziemnomorskie i amerykańskie. Nie może to zresztą dziwić, ponieważ wyłaniający się, złożony i wielobarwny obraz to, jak czytamy w wierszu, „szkic wieczności”.

Unaoczniająca się w trakcie czytania, oniryczna wizja przybiera kształt obrazu świata – nieuporządkowanego, chaotycznego, anarchicznego. „Jeśli świat jest chaosem – pisze Marianne Thalmann – to labirynt staje się sposobem artystycznego uporządkowania tego chaosu”⁵. I podobnie jak w romantycznej powieści spiskowej, labirynt w wierszu Zagajewskiego utworzony jest z nadmiaru motywów i ich powtarzania, co, jak podkreśla autorka, „działa zatrważająco”⁶. W utworze *W drzewach* splątanie wydaje się jeszcze bardziej spotęgowane, przenikające, niemożliwe wręcz do jakiegokolwiek uporządkowania. Ta zawiła struktura dla Renaty Górczyńskiej ma właściwości hipnotyczne. „Poeta stwarza rzeczywistość na samej granicy snu i jawy – pisała w recenzji – łącząc dyskurs i oniryczność, [...] wprowadza w trans rytmiczną i melodyjną frazę, delikatnymi alite-

⁵ M. Thalmann: *Labirynt*. Przeł. A. Sądziński. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3, s. 345.

⁶ Tamże, s. 349.

racjami, sensualnością obrazów, przemieniających się i nakładających na siebie jak w marzeniu sennym⁷.

W onirycznej wizji poszczególne obrazy pojawiają się na zasadzie przypadku, nieuporządkowanego ciągu, zaskakującej zbieżności. Bachelard zauważa, że „marzenie na jawie rozwija się gwiaździcie. Wraca do swego centrum, by wyrzucić nowe promienie”. W wierszu Zagajewskiego skojarzenia powstają między innymi wskutek zbieżności fonetycznych („ćwicz niemo / kapitan Nemo”) lub z pomocą rymu („suszy się bielizna / gdzie jest moja ojczyzna”). Tradycyjnie pojmowane związki przyczynowe uległy tu zerwaniu. Miejsce linearnego porządku zajął zbiór odrębnych obrazów, który dopiero sumuje się w całość. Na poszczególne istnienie wpływ w równej mierze ma terażniejszość, historia, mit, legenda, fikcja literacka, wytwór sztuki. Zdarzenia następują w sposób niezamierzony, wszystkim rządzi przypadek, a jak podkreśla Thalmann, stanowi on „sieć dróg i bezdroży, której nie rozplanowujemy [...]. Łączą się one ze sobą, tworząc swoistą plecionkę życia⁸”.

Podstawowe napięcie w wierszu Adama Zagajewskiego powstaje wskutek zestawienia dwu planów: natury i istnienia jednostkowego. Świat flory w *W drzewach* obdarzony jest królewskim majestatem – „syte królestwa”, „w koronach drzew”, „pod sutymi sukniami liści”, „pod berłami” konarów drzew. Towarzyszy temu orientalny przepych: „niewolnicy”, „kosze owoców i srebra”, „wielbłądy”, „arabski uczone nad manuskrytem”. Natura jest ponadto przestrzenią sakralizowaną, stąd „ambony dębów”, „sutanny blasku”. Dziedzinę *sacrum* ustanawia także przywołanie biblijnego kontekstu śmierci Chrystusa na krzyżu: „piją / wodę i ocet, cierpka Europa sący się / jak żywica z drewna”.

⁹ R. G o r c z y ń s k a: *Szkic wieczności*. „Zeszyty Literackie” 1986, nr 14, s. 144.

¹⁰ M. T h a l m a n n: *Labirynt...*, s. 352.

W ten sposób kreowana w wierszu wizja świata okazuje się naznaczona piętnem niezawinionego cierpienia Chrystusowego.

Bogactwu świata natury zostaje przeciwstawione życie ludzkie – ułomne, karykaturalne, groteskowe. Wtopione jest w świat przyrody, stanowi jego integralną część, jednak człowiek tego nie dostrzega. Nie potrafi zespolić się z naturą, rozmija się, jakby absurdalnie, z jej Boskim porządkiem.

Zarysowany w wierszu obraz istnieje w dwu przenikających się planach. Pierwszy wyznacza świat przyrody, splatanych gałęzi drzewa i wplecionych węń istnień. Drugi to świat w ujęciu ontologicznym, labirynt przypadków i zbieżności, przestrzeń wiecznego wikłania i ciągłego plenięcia. Czy trzeba więcej pisać, by wreszcie określić zarysowującą się tu wizję mianem arabeski, w uznaniu Friedricha Schlegla obrazującej „najstarszą i najpierwotniejszą formę ludzkiej fantazji”⁹? Ten filozof i krytyk sztuki tak oto zachwycał się jej zasadą: „ten kunsztownie uporządkowany zamęt, ta podniecająca symetria sprzeczności, to cudowne, wieczne następstwo entuzjazmu i ironii”¹⁰.

Arabeska, czyli ornament ze stylizowanych wici roślinnych, wywodzący się z późnoantycznej kultury grecko-rzymskiej, rozpowszechniony był w krajach islamu, w Europie na powrót stał się obecny od czasów renesansu¹¹. Sławą cieszyły się arabeski Rafaela namalowane w *Loggiach* w Watykanie, o których wspominał między innymi Goethe w napisanym w 1789 roku szki-

¹¹ F. Schlegel: *Mowa o mitologii*. W: *Manifesty romantyzmu 1790–1830*. Anglia, Niemcy, Francja. Wybór i oprac. A. Kowalczykowa. Warszawa 1975, s. 154.

¹² Tamże.

¹³ J. Pijoan: *Sztuka islamu*. W: *Sztuka świata*. T. 4. Red. J. Mrozek. Warszawa 1990, s. 205–250; H. de Morant: *Historia sztuki zdobniczej od pradziejów do współczesności*. Przeł. E. Birkenmajer. Warszawa 1983, s. 13–22, 135–148.

cu *Von Arabesken*. Friedrich Schlegel, zainspirowany lekturą szkicu Goethego, odnalazł w nim odkrywczą myślowo metaforę. Arabeska, jak zauważał Jacek Woźniakowski, przekształcała się w pismach Schlegla w „istny kamień filozoficzny romantyzmu”¹². „Zmyślne kompozycje malarskie, zwane arabeskami”, jak pisał romantyczny filozof w *Liście o powieści*, zrodziła fantazja „o wiele bardziej chorobliwa, a zatem daleko bardziej osobliwa i fantastyczna”¹³.

„Arabeska» – zauważał Jacek Woźniakowski – dziwaczna trochę, nieprecyzyjna kategoria ideomorficzna – jest symptomem świadomości tych zasadniczych zmian, jakie u progu nowego stulecia przynosił romantyzm”¹⁴. W literaturze europejskiej arabeska pojawiła się na początku XIX wieku za sprawą twórczości Clemensa Brentano¹⁵. Krystyna Kardyni-Pelikánová pisze, że nazwa „arabeska” „pochodzi od F. Schlegla, używano jej na oznaczenie krótkiego utworu odznaczającego się bogactwem fantazji, niekiedy baśniowością, lekkością ujęcia, ironizującym podejściem do tematu”¹⁶. We *Fragmentach z „Athenaeum”* Schlegel w następujący sposób definiował poezję romantyczną:

Chce ona i powinna także poezję i prozę, genialność i krytykę, poezję kunsztowną i poezję naturalną, już to mieszać, już to stapiać, poezję czynić żywą i towarzyską, a życie i towarzyskość uczynić poetyckimi, upoetyczniać dowcip, formy sztuki zaś, dzięki waha-

¹² J. Woźniakowski: *Arabeska w literaturze i sztuce wczesnego romantyzmu*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red. T. Cieślikowska, J. Sławiniński. Wrocław 1980, s. 194.

¹³ F. Schlegel: *List o powieści*. W: *Manifesty romantyzmu...*, s. 162–163.

¹⁴ J. Woźniakowski: *Arabeska w literaturze i sztuce...*, s. 202.

¹⁵ Tamże, s. 192–193.

¹⁶ K. Kardyni-Pelikánová: *Arabeska*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1988, z. 1–2, s. 241–242. Przedruk w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. Gązda, S. Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 43–44.

niom humoru, napełniać, nasycać i ożywiać solidnym materiałem dla formowania wszelkiego rodzaju¹⁷.

Zmieszanie i stapianie w nową jakość rodzajów i gatunków miałyby prowadzić do złączenia pierwotnych form i pobudzenia fantazji.

Wtedy by – pisze Schlegel – dawne istoty ożyły w nowych postaciach, wtedy by święty cień Dantego podniósł się ze swych podziemi, Laura przechadzałaby się bosko przed nami, a Szekspir z Cervantesem prowadzili poufale rozmowy; i wtedy od nowa Sancho żartowałby z Don Kichotem. Byłyby to prawdziwe arabeski.¹⁸

W wierszu *W drzewach*, za sprawą mimetyzmu formalnego¹⁹ i zasad ikonologii²⁰, przez odwołanie do wskazanej przez Mario Praza „pamięci estetycznej”, dzięki której dochodzi do spotkania Sztuki jako całości²¹, możemy dostrzec arabeskę o cechach manierystycznych. Wskazuje na to podobieństwo struktury i wspólne sztuce oraz literaturze reguły widzenia traktowane, jak proponuje Seweryna Wysłouch, w sposób symboliczny²². Napięcie i kontrapunkt, zawilość, skłócenie, kontrasty, a także kapryśność to przecież charakterystyczne znamiona arabeski, ale także zarysowanej w *W drzewach* wizji świata. Możemy ponadto mówić

¹⁷ F. Schlegel: *Fragmenty z „Athenaeum”*. W: Tegoż: *Fragmenty*. Przeł. C. Bartl. Oprac. i komentarzami opatrzył M. P. Markowski. Kraków 2009, s. 60–61.

¹⁸ F. Schlegel: *List o powieści...*, s. 194.

¹⁹ Na temat mimetyzmu formalnego pisał M. Głowiński: *Powieść a dziennik intymny*. W: Tegoż: *Gry powieściowe*. Warszawa 1973, s. 86–89.

²⁰ S. Wysłouch: *Literatura a sztuki wizualne. Problemy metodologiczne*. W: *Między tekstami*. Red. J. Ziomek. Warszawa 1992, s. 348–349.

²¹ M. Praz: *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*. Przeł. W. Jekiel. Warszawa 1981, s. 64.

²² S. Wysłouch: *Literatura a sztuki wizualne...*

o wykorzystaniu formuły *figura serpentinata*, która realizowała-
by się w postaci alogicznego ciągu wywodu i przenikania meta-
forycznych obrazów. Zgodnie z życzeniem Schlegla dochodzi tu
do zmieszania powagi ze śmiesznością, wyzwania ironii, po-
budzania fantazji. Przez wiersz przewija się, jak chciał filozof,
korowód postaci: Vermeer, Słowacki, bogacz, Sokrates, kapitan
Nemo, lady Makbet. Genologiczny trop interpretacji podsuwa
zresztą sam Zagajewski, który zapisał w jednym z wersów: „Bę-
dziemy żyli / długo w liniach arabeski”.

Utwór *W drzewach* nie wyczerpuje zagadnienia arabeski wy-
łącznie w sferze przedstawionej. Ten poetycko ujęty stylizowa-
ny ornament uwidacznia się przede wszystkim dzięki formie.
Friedrich Schlegel w *Liście o powieści* notował z przekonaniem:
„uwagam arabeskę za całkiem określoną i istotną formę lub ro-
dzaj wypowiedzi poetyckiej”²³. Podziwiał w niej irracjonalną
zdolność do przenoszenia „w piękny zamęt fantazji, w pierwot-
ny chaos ludzkiej natury”²⁴. Forma arabeski, jak podkreślała
Kardyni-Pelikánová, „umożliwiła ukazanie świata jako zbio-
ru różnorodnych szczegółów, zestawionych najczęściej kontra-
stowo (prawda i konwencjonalna fikcja, tragizm i humor, senty-
ment i ironia) [...], łączonych bądź łańcuchowo, bądź ramowo
i układających się w pstrą mozaikę wieloaspektowych ujęć rze-
czywistości”²⁵.

W wierszu *W drzewach* poetycko kształtowany „szkic wiecz-
ności” również odznacza się mozaikową formą. Kunsztowność
i uporządkowanie osiągnął Zagajewski za sprawą budowy kłam-
rowej. Pozostałą przestrzeń tekstu wypełniają ciągi wylicze-
niowe, szeregi metafor, piętrzące się epitety, zdania wielokrot-

²³ F. Schlegel: *List o powieści...*, s. 162.

²⁴ F. Schlegel: *Mowa o mitologii...*, s. 154.

²⁵ K. Kardyni-Pelikánová: *Arabeska...*, s. 242.

nie złożone, tautologie, paralelizmy, odległe rymy wewnętrzne i spajające wszystko przerzutnie. Pojawiają się też zdania pojedyncze, oksymorony, antytezy, kontrasty oraz dokładne rymy żeńskie, wprowadzające ironiczny dystans. W tekście cały czas toczy się gra stylów wypowiedzi. Tak przedstawia się dialektyka meandrycznej arabeski manieryzmu. Jednak oniryczny natłok obrazów w wierszu Zagajewskiego układa się w pewien powiązany przebieg, przypominający splątana wić roślinną ornamentu, ale także kapryśną linię melodyczną utworu muzycznego. Zwracał na to uwagę Tadeusz Nyczek, pisząc, że w kompozycję zaprojektowaną przez poetę „został wpleciony pewien bardzo wyrazisty rytm – toniczny, sylabiczny, tworzą go też pauzy, przecinki i kropki – nadający lekturze pewien określony tok wewnętrzny, niewidoczną, ale wyraźną muzyczność”²⁶. Może więc uprawniony jest domysł, że zasłyszana kiedyś przez Zagajewskiego *Arabeska* Roberta Schumanna, czy Claude Debussy’ego stała się inspiracją do literackiego przetworzenia w postać wiersza *W drzewach*.

W renesansowym rzemiośle artystycznym wyszywano arabeski i prezentowano je w postaci haftów. Stąd być może arabeska kojarzona jest także ze splataniem nici-głosów tworzących tkaninę tekstu. W takim kontekście Anna Czabanowska-Wróbel odczytuje wiersz *W drzewach*, wpisując go w szereg utworów odwołujących się do metafory tkaniny²⁷.

W poezji Zagajewskiego – pisze badaczka – [...] panuje zasada łączenia i splatania w gęstą sieć metafor pojęć abstrakcyjnych, słów należących do języka filozofii z konkretnymi nazwami. Łączy się

²⁶ T. N y c z e k: *Kos. O Adamie Zagajewskim*. Kraków 2002, s. 110–111.

²⁷ A. C z a b a n o w s k a - W r ó b e l: *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*. Kraków 2005, s. 204–205.

z tym upodobanie do pewnych metafor i motywów, arabesek, ornamentów roślinno-architektonicznych.²⁸

Na splątana w poetycki sposób naturę wierszy autora *Jechać do Lwowa* wskazywał także Czesław Miłosz, zauważając, że

nowsze wiersze Zagajewskiego nabierają właściwości sutej tkaniny, będącej dziełem wytrawnego tkacza. Przypominają gobeliny, na których drzewa, kwiaty i postacie ludzkie układają się w skomplikowany wzór.²⁹

Utworzony w *W drzewach* obraz splecionego haftu tekstowej tkaniny prowadzi także, zgodnie z istotą arabeski, do zagadnień metafizycznych.

Karl K. Polheim w książce poświęconej pojęciu arabeski w tekstach Schlegla zauważał, że „wspólnym mianownikiem tego chaosu jest synteza sprzeczności, która w różnych postaciach obrazuje zawsze to samo: nieskończoną wielość w nieskończonej jedności”³⁰. Tak pojmowana jest również rola arabeski w krajach islamu, gdzie pokryte ornamentem roślinnym budowle o niezliczonych wzorach, z charakterystycznym rytmem powtórzeń, czasami z misternie wplecionym pismem kufickim czy naschijskim (na przykład w postaci liter „kwitnącej kufi”), mają znaczenie nie tylko estetyczne, ale może przede wszystkim symboliczne. Są świadectwem nieskończonej mocy Allaha³¹. Barwny wizerunek arabeski w *drzewach* również staje się obrazem stwórczego działania Boga.

²⁸ Tamże, s. 203.

²⁹ Słowa Czesława Miłosza przywołuje w recenzji tomu *Jechać do Lwowa* Renata Gorczyńska. Zob. R. G o r c z y ń s k a: *Szkic wieczności...*, s. 138.

³⁰ Cyt. za: J. W o ń n i a k o w s k i: *Arabeska w literaturze i sztuce...*, s. 194.

³¹ J. P i j o a n: *Sztuka islamu...*, s. 224–240.

Jacek Woźniakowski wspomina w swoim szkicu cykl wczesnoromantycznych arabesek Philippa Runego, zatytułowany *Pory dnia*. W cyklu tym malarz próbował połączyć charakterystyczne rozigranie z wielością treści filozoficznych i religijnych, co spowodowało, że przez współczesnych jego arabeski odbierane były jako nazbyt dowolne i niezrozumiałe³². Obrazy określono mianem hieroglify. Jednak Runge sądził właśnie, że hieroglificzna funkcja przydaje arabeskom wartości najbardziej istotnej. W tym czasie szeroko komentowano pisma Schlegla, w których głosił on między innymi, że „każdy wartościowy obraz winien być hieroglifem, czyli bożą podobizną”³³. Arabeska zatem w swoim założeniu jako znak-hieroglif miała stać się odbiciem Bożego porządku, a także świadectwem poznania prawdy przez artystę w stanie duchowego oglądu, jak mawiał Schlegel.

W romantyzmie panowało przekonanie o możliwości duchowego poznania i, co istotne, dochodziło do niego w trakcie snu. „Nie była to już warstwa marzenia sennego lecz »pokład« snu” – pisała Maria Piasecka³⁴. Przeżywający stany wizyjne i ekstazy „nie czuli wówczas rozdziału między jawą, marzeniem sennym oraz mistycznym »dnem« snu wyprowadzającym poza »ja«”. Celem stawało się „dotknięcie TRANSCENDENCJI, czyli przekroczenie planu zróżnicowanego życia, by zrosnąć się w jedność ze Wszystkim. [...] Sen oznaczał stan umysłu przed osiągnięciem gotowości do »prawdziwego życia«, do uczestnictwa w duchowej rzeczywistości”³⁵.

Wydaje się, że wiersz Adama Zagajewskiego kreuje sytuację owego onirycznego uczestnictwa, objaśniania tajemnicy bytu

³² J. Woźniakowski: *Arabeska w literaturze i sztuce...*, s. 198.

³⁵ Tamże.

³⁶ M. Piasecka: *Mistrzowie snu. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*. Wrocław 1992, s. 15.

³⁷ Tamże, s. 15–17.

czy może wyjawiania Boskiego porządku wszechświata, układającego się w odtwarzany w *W drzewach* „szkic wieczności”³⁶. Przed oczami mówiącego „ja” przesuwają się niemal filmowo poszczególne obrazy i sekwencje wizji. W pewnym momencie pada w wierszu stwierdzenie: „Bóg c o f a taśmę. Ekspedycje karne / w r a c a j ą do koszar” [wyróżn. moje]. Wizja zostaje przerwana i jak w trakcie przewijania filmu wszystko biegnie w odwrotnej kolejności w kapryśnym, splątanym biegu arabeski.

Na zakończenie przeplatającego się ciągu onirycznych obrazów pojawia się wspomniana, porządkująca i zamykająca klamra wiersza. Ale nie jest ona powtórzona identycznie. Wyrażenie „w drzewach”, które rozpoczynało wiersz, finalnie zostało wymienione na zwrot „w czymś oddechu”. Spójrzmy na to zestawienie:

Otwarcie:

W drzewach, w koronach drzew, pod sutymi / sukniami liści,

Zamknięcie:

pod sutymi sukniami liści, / w koronach drzew, w czymś oddechu.

Wyrażenie zamykające utwór Zagajewskiego stało się także niespodziewanie jego otwarciem. Wpisuje bowiem wiersz *W drzewach* w kontekst poezji pokolenia 68, w której „oddech” to jedno ze słów kluczy³⁷. „Metafora ta – pisał Stanisław Barańczak – była dla twórców czymś w rodzaju klucza do otaczającej

³⁸ Perspektywę metafizyczną obecną w wierszu *W drzewach* akcentuje Jarosław Klejnocki. Zob. J. K l e j n o c k i: *Bez Utopii? Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego*. Wałbrzych 2002, s. 188–198.

³⁹ Na temat „oddechu” jako słowa kluczowego w poezji pokolenia 68 pisze D. P a w e l e c: *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*. Katowice 1992, s. 123–124.

ich rzeczywistości”³⁸. W latach siedemdziesiątych oznaczała ona świat, który objawił się, zdaniem tego poety i krytyka, „poprzez elementarną reakcję obronną duszących się płuc”³⁹. Poetycki wyraz tej reakcji znajdziemy na przykład w *Pieśni* Leszka Aleksandra Moczulskiego, w której padają słowa: „zaczepnąć powietrza w płuca / oddychać, oddychać, oddychać”⁴⁰. W *Hymnie porannym* Stanisława Barańczaka możemy przeczytać: „Powietrze którym wszyscy oddychamy / Pówttrze którym dusimy się wszyscy”⁴¹. Wraz z ewolucją światopoglądu twórców pokolenia marcowego użycie tego kluczowego słowa otwierało się na nowe konteksty. W wierszach z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych pojawiają się następujące stwierdzenia: „Oddech [...] jest częstką – moją tylko na chwilę – całego powietrza, które otacza świat: niepodzielny” (Bronisław Maj)⁴²; „otoczyłem ich wspólnym powietrzem” (Bronisław Maj)⁴³; „Te wiersze [...] One stoją w powietrzu, / którym wspólnie oddychamy” (Leszek Aleksander Moczulski)⁴⁴; „nieco lżej mi oddychać” (Ryszard Krynicki)⁴⁵; „świat to tylko powietrze / świe-

⁴⁰ S. B a r a ń c z a k: *Wspólne powietrze. O wierszach Bronisława Maja*. W: T e g o ż: *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*. Londyn 1988, s. 168.

⁴¹ Tamże.

⁴² L. A. M o c z u l s k i: *Pieśń*. W: T e g o ż: *Narzędzia i instrumenty*. Kraków 1978, s. 51.

⁴³ S. B a r a ń c z a k: *Hymn poranny*. W: T e g o ż: *Wybór wierszy i przekładów*. Warszawa 1997, s. 81.

⁴⁴ B. M a j: ***[„Świat cały i niepodzielny...”]. W: T e g o ż: *Zmęczenie*. Kraków 1986, s. 22.

⁴⁵ B. M a j: ***[„Widzę szary dom...”]. W: T e g o ż: *Zmęczenie...*, s. 20.

⁴⁶ L. A. M o c z u l s k i: ***[„Proszę cię, usiądźmy razem”]. W: T e g o ż: *Powitania*. Kraków 1983, s. 11.

⁴⁷ R. K r y n i c k i: *Nie wysłany list do Adama Michnika*. W: T e g o ż: *Niepodlegli nicości. Wybrane i poprawione wiersze i przekłady*. Warszawa 1988, s. 194.

tliste, sypkie, przezroczyste rzeczy, / łopoczący oddech, przez który widzę / czas” (Jan Polkowski)⁴⁶.

Metafora „oddechu” to zaledwie jeden z elementów kreowanej w wierszach poetów pokolenia 68 wizji świata. W dotychczasowych rozpoznaniach krytycznych podkreśla się ponadto rolę takich metafor kluczowych, jak: „prawda”, „język”, „krew”, „ogień”, „śmierć”, „ciało”, „gazeta”. Wraz z ewolucją pokoleniowej dykcji pojawiło się także „drzewo”, uobecnione nawet w tytule tomu Jana Polkowskiego zatytułowanego właśnie *Drzewa*⁴⁷. Przeczytajmy kilka przykładów z wierszy przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych: „chłodne powietrze pełne zapachu i skrzywienia sosen” (Bronisław Maj)⁴⁸; „Słońce, chłód wody, tatarak, wierzby i sosny – to / jest: rzeczywiste i wspólne” (Bronisław Maj)⁴⁹; „za oknem – / w jasności, stają powoli drzewa” (Leszek Aleksander Moczulski)⁵⁰; „Drzewo oddycha. Podejź, nie zrobi ci krzywdy” (Leszek Aleksander Moczulski)⁵¹; „drzewa / które otwierają się tak przejmująco” (Ryszard Krynicki)⁵²; „Nie przeminęłyście drzewa lecz ja przeminąłem” (Jan Polkowski)⁵³; „Sadzenie drzew czy nie jest przyzywaniem śmierci?” (Jan Polkowski)⁵⁴.

⁴⁶ J. Polkowski: ***[„Świat to tylko powietrze”]. W: T e g o Ź: *Oddychaj głęboko*. Kraków 1981, s. 38.

¹ J. Polkowski: *Drzewa. Wiersze 1983–1987*. Kraków 1987.

² B. Maj: ***[„Widzę szary dom...”], ..., s. 20.

³ B. Maj: ***[„Leniwe letnie popołudnie...”]. W: T e g o Ź: *Zmęczenie...*, s. 18.

⁴ L. A. Moczulski: ***[„Zieleń czysta po zimie”]. W: T e g o Ź: *Powitania*. Kraków 1983, s. 35.

⁵ L. A. Moczulski: ***[„Pochylam się nad trawy bratem”]. W: T e g o Ź: *Powitania...*, s. 32.

⁶ R. Krynicki: *Z Maxa Holzera*. W: T e g o Ź: *Niepodlegli nicości...*, s. 15.

⁵³ J. Polkowski: ***[„Nie ma ich jeszcze...”]. W: T e g o Ź: *Drzewa. Wiersze 1983–1987*. Kraków 1987, s. 21.

⁵⁴ J. Polkowski: *Sadzenie drzew*. W: T e g o Ź: *Drzewa...*, s. 29.

Plątanie się „w drzewach” Adama Zagajewskiego pozwoliło odkryć nie tylko poetycką arabeskę, w którą wpisany jest oniryczny „szkic wieczności”. Doprowadziło także, zaskakująco, ale też w sposób nieunikniony, w obszary innego splotu: historii pokolenia 68.

Villanella. O wierszu Stanisława Barańczaka *Poręcz*

Pamięci Profesora Ireneusza Opackiego

Na początku lat osiemdziesiątych, krótko po osiedleniu się w Ameryce, Stanisław Barańczak w wierszu *Pięć pocztówek od i do Emily Dickinson* zawarł następującą, autotematyczną deklarację:

Zrozum, ty jedna. Mój język
szeleści jak zwiędły strzęp
gazety – w wynajętym
pokoju skrzypiący sprzęt –

cementowy pył osiedli
wżarł się na zawsze
w ten głos schrypły, powszedni –
który, jeśli co zawrze

w sobie, to nie rozpiętość
tęczy – nie obłok –
najwyżej kartkę zmiętą, [...]¹

¹ S. Barańczak: *Atlantyda i inne wiersze z lat 1981–1985*. Londyn 1986, s. 35–36.

Po zamieszkaniu na nowym kontynencie pomimo geograficznego oddalenia Stanisław Barańczak dotkliwie doświadczał złożoności emigracyjnego losu. Jednocześnie bardzo mocno przeżywał swoje niezmiennie przywiązanie do realiów Polski stanu wojennego, aktualizowanych codziennie przez „strzęp gazety”. Odczuwał także dotkliwie ograniczenie przestrzeni wyobraźni do świata, gdzie „cementowy pył osiedli wżarł się na zawsze”, ale przede wszystkim uświadamiał sobie bezwarunkowe zakorzenie w ojczystym języku, który w obecnych, amerykańskich warunkach dziwnie obco „szeleści”. Wszystko to wzmagало poczucie wyobcowania, ponieważ wydawało się niemożliwe, by można było istnieć poza tamtym utraconym doświadczeniem.

A jednak kilkanaście lat później ten sam poeta, już jako autor kolejnego amerykańskiego tomu poezji o tytule *Chirurgiczna precyzja*, napisał utwór *Poręcz*, w którym pojawiła się – zdawało by się kiedyś tak niemożliwa – „rozpiętość tęczy”:

Poręcz

Milkliwie oschła dobroć kanciastej poręczy
z – jakby spolszczył imigrant-cieśla – tubajfora
(two-by-four): kto spamięta? I kto się odwdzięczy

za jej sosnowe wsparcie, za rytm w jakim jęczy
w porze przyływu zawias pomostu, raz po raz,
żeliwnie? Postna szczodrość, najciaśniej podręczny

pień nauk zheblowany w przyziemny, bezdźwięczny
głos, w linię prostą, prostą jak próg czy zaporę:
Tu? Błąd. Wróc. Kto pamięta? podnosi wzrok, wdzięczny,

znad niewywoływalnych negatywów tęczy:
zimnych głębin? A „zimnych” to nie metafora:
igliwia skostnień mrowią w nas, nas tępo dręczy

próchno, któremu trzeba okuć, plomb, pajęczyn
filtrujących owadzi mrok, podpór i porad:
Stój. Bądź. Trwaj. Kto spamięta? Nikt. Kto się odwdzięczy

choć słowem za to, co się coraz głębiej piętrzy
w nim, ten stos, skarb, dług, z którym już się nie upora?
Nikt. Linia prosta obok, nie w nas, znów poręczy:
To? Byt. Twój. Kto spamięta? I kto się odwdzięczy?¹

„Cała nieobjętość świata” z dawnego wiersza *Pięć pocztówek od i do Emily Dickinson*, obecnie nie zawężając się już tylko do „strzępu gazety” i „cementowego pyłu osiedli”, została zawarta w krajobrazie natury. W utworze *Poręcz* sytuacja liryczna jest osadzona i zarysowana w krajobrazie nadmorskim. Podmiot mówiący, spędzając wolną chwilę na nabrzeżnym pomoście, doświadcza otaczającej go przestrzeni i zauważa „dobroć kanciąstej poręczy”, „sosnowe wsparcie”, „rytm, w jakim jęczy / w porze przyływu zawias pomostu, raz po raz, / żeliwnie”, „pień [...] zheblowany [...] w linię prostą, prostą jak próg czy zaporą”. W końcu zmęczony obserwacją „podnosi wzrok, wdzięczny, // znad niewywoływalnych negatywów t ę c z y: / zimnych głębin”.

Ale nie jest to wiersz – jak pozornie mogłoby wynikać z przytoczonych cytatów – o charakterze pejzażowym. *Poręcz* można by nazwać metafizycznym wierszem w typie ironicznego konceptyzmu, odwołując się do określenia Arenta van Nieukerken². Przy czym metafizyczność pojmowana jest w nim, jak ujmował to Barańczak, jako „pewien typ stosunku poety do świata, takiego stosunku, przy którym rzeczy ziemskie widziane są z perspektywy ponad-ziemskich pojęć, takich jak wieczność, abso-

¹ S. B a r a ń c z a k: *Poręcz*. W: T e g o ż: *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*. Kraków 1998, s. 50.

² A. v a n N i e u k e r k e n: *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*. Kraków 1998.

lut, transcendencja”³. Problematyce metafizycznej towarzyszy poetyka barokowego konceptu, za pomocą którego autor *Antologii angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia* zestawia pojęcia układające się w odległe *estremi*, tworzące „zgodną niezgodność lub niezgodną zgodność”⁴. W wierszu *Poręcz owo „nieustępliwe wyrozumowanie”* według określenia Eliota, opiera się na wieloznacznej grze znaczeń wnoszonych przez homonimicznie wykorzystany, tytułowy wyraz: „poręczy” („dobroć kanciastej poręczy”) oraz czasownika w trzeciej osobie „poręczy” (w znaczeniu „dać gwarancję [...], zagwarantować, zaręczyć”⁵). Ponadto w wierszu wykorzystana jest dwuznaczność paronomastycznie użytego słowa „kanciastej”. Z jednej strony, odnosi się ono do kształtu poręczy, ale w sposób kalamburowy wywołuje także nazwisko filozofa Immanuela Kanta (właściwe byłoby użycie określenia „Kantowskiej”). Wszystkie te płaszczyzny znaczeń tworzą splątana sieć wzajemnych odniesień i metaforycznych nawarstwień. Problematyka wiersza osadzona jest na granicy tego, co pojmowane jest jako racjonalne oraz tego, co nieustannie wychyla się w stronę metafizyki. „Niezgodna zgodność” wprowadzona konceptualnymi zestawieniami podobna wręcz staje się do tak cenionej w dobie baroku *acutezzy*, czyli subtelności piękna, dziwności i niezwykłości⁶. Ale w wydaniu Barańczaka ma ona przede wszystkim bardzo współczesny, aktualny charakter i ironiczny wydźwięk.

Postać Immanuela Kanta przywołują nie tylko wskazane w wierszu pewne cechy osobowości, jak „Milklowie oschła do-

³ S. B a r a ń c z a k: *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*. Red. K. B i e d r z y c k i. Kraków 1993, s. 77.

⁴ Na temat konceptu zob: B. O t w i n o w s k a: „*Concors discordia*” *Sarbiwskiego w teorii konceptyzmu*. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3.

⁵ *Słownik język polskiego*. T. II. Red. M. S z y m c z a k. Warszawa 1979, s. 822.

⁶ B. O t w i n o w s k a: „*Concors discordia*”..., s. 95–98.

broć”, czy „Postna szczodrość”. Przede wszystkim wpisuje tego filozofa w kontekst utworu aluzja do jego nauki o „dwóch pniach poznania”, ów „najciaśniej podręczny / pień nauk” stanowiący wielką syntezę racjonalizmu i empiryzmu⁷. W pierwszej części utworu Barańczaka właśnie zmysłowa, receptywna droga poznania jest bardzo silnie obecna, wpływając na kształt przedstawianej rzeczywistości. Ma to wyraźne powiązanie z drogą poznania wskazaną przez Kanta, drogą, która w następujący sposób jest wyjaśniana:

Podczas gdy rozum wytwarza pojęcia ogólne, zmysły dostarczają nam wyobrażeń jednostkowych (*Anschauung*). Dostarczają ich przede wszystkim na drodze receptywnej, gdy stykają się bezpośrednio z rzeczami i gdy rzeczy je pobudzają (*affizieren*).⁸

Określenie formy poręczy jako „kanciasta”, bardzo dokładne wskazanie jej standardowych parametrów („*two-by-four*”) i materiałowego rozpoznania („sosnowe wsparcie”) stają się niemal symbolicznym wyrazem empirii w poznaniu rzeczywistości. Podobnie zresztą jak i drugi aspekt zmysłowego poznania, odnoszący się do wrażeń słuchowych, który reprezentują wyrazy dźwiękonaśladowcze i wyrażenia kierujące uwagę na zmysł słu-

⁷ W twórczości Stanisława Barańczaka postać Immanuela Kanta pojawia się także w opowiadaniu zatytułowanym *Kant* („Pismo” 1981, nr 1) oraz w *Biografiach*, gdzie sportretowany został następująco:

W głównym parku Królewca Immanuel Kant
Podrywał wieczorami dziełatki, rzucając z głupia frant
Zdania typu „Niebo gwiaździste nade mną, a prawo moralne we mnie”
Oraz zezując na krzaki znacząco i nieprzyjemnie.

Zob. S. B a r a ń c z a k: *Kant*. W: T e g o ż: *Biografioty. Poczet 56 jednostek sławnych, sławetnych i osławionych*. Poznań 1991, s. 23.

⁸ W. T a t a r k i e w i c z: *Historia filozofii*. T. II. Warszawa 1968, s. 184.

chu: „rytm w jakim jęczy / w porze przyływu zawias pomostu, [...] / żeliwnie”.

Kantowskie racjonalno-empiryczne podejście do zjawisk rzeczywistości, jak było już sygnalizowane, nie wyczerpuje filozoficznych nawiązań wiersza Barańczaka. Drugą sferę odniesienia w *Poręczy* stanowi przestrzeń transcendencji, którą przywołuje lustrzana tafla morza oraz roztaczająca się ponad nią tęcza. Trwałość metaforyki refleksów na tafli wody pochodzi przede wszystkim z waloryzowanej na sposób sakralny symboliki akwaticznej.

Wody – jak zauważa Mircea Eliade – symbolizują ogólną sumę potencjalności; są one *fons et origo*, zbiornikiem wszelkich możliwości istnienia; wyprzedzają one wszelką formę i p o d t r z y m u j ą całe dzieło stworzenia.⁹

Z tego też względu są one uważane za prasubstancję, praelement, greckie *arché* i odgrywają zasadniczą rolę w pojmowaniu wieczności. Podobnie sakralnie waloryzowana jest tęcza, która swoje symboliczne odniesienia wywodzi z obszaru transcendencji i od zarania była oznaką łączności ziemi z zaświatami, a w *Biblii* stała się znakiem przymierza Boga z ludźmi¹⁰.

Zarysowana bardzo wyraziście w wierszu Barańczaka sytuacja liryczna z konkretnie usytuowanym podmiotem mówiącym,

¹⁰ M. Eliade: *Sacrum. Mit. Historia. Wybór esejów*. Wyboru dokonał M. Czerniński. Przeł. A. Tatarakiewicz. Warszawa 1993, s. 136–137.

¹¹ W *Księdze Genesis* czytamy: „Potem rzekł Bóg: To będzie znakiem przymierza, które Ja ustanawiam między mną a między wami i między każdą istotą żyjącą, która jest z wami po wieczne czasy; Łuk mój kładę na obłoku, aby był znakiem przymierza między mną a ziemią. [...] Gdy tedy łuk ukaże się na obłoku, spojrzę nań, aby wspomnieć na przymierze wieczne między Bogiem a wszelką istotą żyjącą, wszelkim ciałem, które jest na ziemi.” (Rdz. 9, 12–16). *Biblia to jest Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Nowy przekład z języków hebrajskiego i greckiego oprac. przez Komisję Przekładu Pisma Świętego. Warszawa 1980, s. 14.

który snuje swoje rozważania nad zwierciadłem wody, nakazuje odczytywać utwór *Poręcz* w znaczącym i obciążonym wielowiekową tradycją, kontekście nawiązań literackich, filozoficznych i kulturowych.

Topos wodnego odbicia, który w tak istotny sposób wpłynął na kształt europejskiej tradycji kulturowej, ma swoje źródło w filozofii Platona, o czym tak interesująco pisze Meyer H. Abrams w pracy *Zwierciadło i lampa*, podkreślając, że „Platon wprowadził analogie ze zwierciadłem po prostu po to, by zilustrować pewną wypracowaną już koncepcję natury sztuki i kosmosu”¹¹. Pojawiające się w literaturze metafory wodnego i lustrzanego odbicia, funkcjonujące jako „mniej lub bardziej utajone modele pojęciowe”, Abrams proponuje nazwać „analogiami archetypowymi”¹².

W literaturze polskiej do metafory wodnego odbicia pojmowanej jako model epistemologiczny sięgnął Adam Mickiewicz w swoich arcydzielnich lirykach lozańskich. W utworze *Nad wodą wielką i czystą*, podobnie jak w wierszu Stanisława Barańczaka *Poręcz*, odnajdujemy sytuację liryczną, w której podmiot mówiący zapatrzony w powierzchnię wody zagłębia się w wewnętrzną, kontemplacyjnej refleksji. Jak wskazują interpreta-

¹¹ M. H. A b r a m s: *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*. Przeł. M. B. F e d e w i c z. Gdańsk 2003. Na temat zasady analogii kształtującej Platonowską metaforę odbicia Abrams pisze następująco: „Wielokrotnie bowiem powraca Platon w swych dialogach do analogii z odbiciami czy to w zwierciadle, czy w wodzie, czy też z tymi mniej jeszcze doskonałymi podobiznami rzeczy, które nazywamy cieniami. Posługuje się nimi do objaśniania wzajemnych stosunków we wszechświecie między rzeczami, naturalnymi bądź wytworzonymi sztucznie, a ich wzorcami, czyli Ideami, oraz między naśladownictwami rzeczy, także tymi dokonanymi w sztuce, a ich modelami w świecie zmysłowym. [...] Korzystanie z analogii ze zwierciadłem w celu objaśniania natury tej czy innej sztuki było ulubionym zabiegiem teoretyków estetyki jeszcze długo po Platonie” (s. 39, 41).

¹² Tamże, s. 40.

cje Mickiewiczowskiego cyklu¹³, ten proces medytacji nad sobą i światem prowadzi do „paradoksalnego świadectwa poznania i przemiany”¹⁴. „Poznanie siebie – podkreśla Marian Stala – i porządku panującego w świecie jest doświadczeniem niezwykle dramatycznym, pogrążającym w cierpieniu i rozpacz.”¹⁵ Wiersz Stanisława Barańczaka *Poręcz* kieruje uwagę czytelnika w podobną stronę. Moment zadumy nad lustrem wody staje się obrazowym wglądem, który inicjuje proces poznania siebie.

Bohater Barańczakowego wiersza, przebywając na pomoście i wspierając się na sosnowej poręczy, doświadcza zmysłowo wielorakich aspektów otaczającego go świata. Jednak to empiryczno-racjonalne podejście prowadzi ostatecznie do odkrycia nieusuwalnego kresu tak założonych możliwości poznawczych. W *Poręczy* zjawisko to sygnalizuje spojrzenie „w linię prostą, prostą jak próg czy zaporę”. „Kanciasta poręcz”, która była symbolem zmysłowego, receptywnego podejścia do doznawanej rzeczywistości i pośrednio przywoływała Kantowską krytykę metafizyki¹⁶, przekształciła się w „zaporę”, która zagradza, blokuje i uniemożliwia dalszy proces poznawczy. Wyznacza więc ona pewien nieusuwalny kres i granicę poznania. Może dlatego w tym miejscu wiersza pojawia się trzeźwa refleksja „*Tu? Błąd.*”

¹³ Najważniejsze szkice zamieszczone są w książce *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu: antologia*. Oprac. M. Stala. Kraków 1998.

¹⁴ M. Stal: *Wstęp*. W: *Liryki lozańskie...*, s. 20.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Na temat Kantowskiej krytyki metafizyki Tatarkiewicz pisze: „Metafizyka dotychczasowa zakładała, że idee są bytami realnymi; Kant zaś doszedł do przekonania, że są to jedynie pojęcia rozumu, wyznaczające idealny kres poznania. [...] Ponadto zarzucał, że kategorie rozsądku, jak substancja czy przyczynowość, które są tylko formami umysłu i mają wartość poznawczą wtedy tylko, gdy są wcielone w doświadczenie, metafizyka stosuje poza granicami doświadczenia do rzeczy samych w sobie. [...] W takich warunkach metafizyka nie jest i nie może być nauką.” W. T a t a r k i e w i c z: *Historia filozofii...*, s. 190–191.

Wróć.” Zupełnie tak, jak gdyby podmiot przypomniał sobie filozoficzną myśl Blaise Pascala patronującego drugiej części *Poręczy*, komentowaną przez Leszka Kołakowskiego:

[...] rozumna świadomość własnych granic i nierozumne pragnienie ich pokonania – jedno i drugie konstituuje człowieka, który realizuje sobą to, co człowiek zrealizować może. Każda poszczególne granica jest przekraczalna, ale nieprzekraczalne jest istnienie granicy.¹⁷

Imperatyw słowa „*Wróć*” nakazuje odniesienie do koncepcji metafizyczności z okresu przedkantowskiego, ale też przednewtonowskiego. Aluzję do nauki Isaaca Newtona, tego wybitnego fizyka, astronoma, matematyka i filozofa mechanicyzmu, zawiera fragment wiersza dotyczący tęczy. Ale użyta tu metafora „niewywoływalnych negatywów tęczy” sugeruje cofnięcie w czasie do momentu w dziejach nauki sprzed odkryć Newtona z zakresu optyki (dotyczących dyspersji i interferencji światła), które uczony zawarł w pracy zatytułowanej *Optics* (1704 r.). Za pomocą tęczy przywołana zostaje także tocząca się w pierwszej połowie XIX wieku gorąca dyskusja na temat postrzegania naukowego i wyobraźniowego. Niektórzy romantyczni poeci zarzucali Newtonowi, że „zniweczył całą poezję tęczy redukując ją do barw załamanych w pryzmacie. [...] tego rodzaju wiedza – pisali – »rozprzędzie« tęczę, zastępując nudną abstrakcją piękno i tajemnicę konkretnego postrzeżenia zmysłowego»¹⁸.

¹⁷ L. Kołakowski: *Banał Pascala*. W: T e g o ż: *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone z lat 1955–1968*. T. 1. Przedmowa, wybór, oprac. Z. M e n t z e l. Warszawa 1989, s. 116. „Trzystuletni pseudobanał – tłumaczy filozof – oderwany od chrześcijańskiego dziedzictwa, pozostał w rękach owych licznych pseudobanałów, równie bezspornych, co niemożliwych do przyjęcia.”

¹⁸ M. H. A b r a m s: *Tęcza Newtona i tęcza poety*. W: T e g o ż: *Zwierciadło i lampa...*, s. 337.

Można zatem zauważyć, że wykreowana w wierszu *Poręcz* sytuacja liryczna, w której bohater przebywając na pomoście, spogląda na odbijającą się w wodzie tęczę, skupia i unaocznia problematykę dwu nieprzystawalnych i sprzecznych dążeń człowieka. Jest to konflikt stanowczej pragmatyki wiedzy i nieograniczonej transcendencji wyobraźni, kategorii *a priori* i idei *focus imaginarius*, jak powiedziałby Kant. W tym zestawieniu jak zawsze magiczna moc zwierciadlanego odbicia w wodzie wydawała się bardziej pociągająca.

Poręcz przywołuje neoplatońską teorię poznania za pośrednictwem odbicia. Przejęta i rozwinięta została ona przez za-fascynowanych nią romantyków. Dla nich istniała – jak pisze Maria Janion –

wizja świata – jednego, widzialnego i niewidzialnego, w którym przez to, co widzialne, prześwieca to, co niewidzialne, a między jednym a drugim przebiega impuls wiecznego porozumienia. [...] Wizja natury, spojonej tajemnymi nićmi duchowych sympatii, owymi słynnymi *correspondances*, powołuje do życia »uniwersum analogii« ducha i materii, »formy wewnętrznej« i »formy zewnętrznej«. Stanowi ono tkankę metaforyki romantycznej poezji, zbliżającej »dwie rzeczywistości«, ujawniającej ich jedność i opie-ważającej kosmiczną całość wszechstworzenia.¹⁹

Ale – jak podkreśla Alina Kowalczykowa analizując romantyczny pejzaż mistyczny – „nie był to odwrót od rzeczywistości ani też postulat zastępowania świata istniejącego jakąś formą symboliczno-mistyczną. Mistyczną istotę rzeczy należało wykryć i przedstawić w pejzażu rzeczywistym”²⁰.

Nawiązanie do romantycznego zainteresowania światem niewidzialnym, który poznać można jedynie „okiem duszy”, widać

¹⁹ M. Janion: *Gorączka romantyczna*. Kraków 2000, s. 11, 288.

²⁰ A. Kowalczykowa: *Pejzaż romantyczny*. Kraków 1982, s. 42.

także w tym fragmencie wiersza Barańczaka, w którym pojawia się wspomnienie „pajęczyn / filtrujących owadzi mrok”, owady bowiem w tym czasie, jak wskazuje Zofia Stefanowska, pełniły funkcję „rewelatorów tajemnic przyrody”²¹. Ich niezwykle znaczenie wynikało z faktu, jak tłumaczy badaczka, że stanowiły „granicę widzialnego żywego świata. Stąd ich uprzywilejowana sytuacja w takiej wizji rzeczywistości, w której opozycja między widzialnym a niewidzialnym jest naczelną zasadą porządkującą” oraz gdzie „duchowe bywa często identyfikowane z tym, co niewidzialne”²².

W takim postrzeganiu świata uaktywniającym „dwie rzeczywistości”, w którym poszukuje się uniwersalnych odpowiedniości i analogii, niepoślednią rolę grają odbicia lustrzane i wodne. Mają one niebagatelne znaczenie właśnie w romantycznej teorii poznania.

Natura – pisał Maurycy Mochnacki – wszędzie prawie stawia przed oczy człowieka naśladowane obrazy pierwotnych kształtów swoich i postaci. [...] Wszystko się tu na dwoje roznosi. Drzewa i kwiaty na ziemi, sama ziemia z swoimi stworzeniami, słońca, księżyc i gwiazdy w wodzie się ukazują.²³

Na ten Schellingiański obraz świata nałożona jest alchemiczno-mistyczna teoria makro- i mikrokosmosu, ożywionego uniwersum przenikniętego emanacją Ducha i człowieka, który jest

²¹ Z. Stefanowska: *Świat owadzi w czwartej części „Dziadów”*. W: T e j ż e: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*. Warszawa 1976, s. 63. Por. także A. N a w a r e c k i: *Mickiewicz i robaki*. W: T e g o ż: *Mały Mickiewicz. Studia mikrologiczne*. Katowice 2003, s. 15–34.

²² Z. Stefanowska: *Świat owadzi...*, s. 63.

²³ M. M o c h n a c k i: *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*. Oprac. Z. S k i b i ń s k i. Łódź 1985, s. 44.

obrazem, odbiciem i zwierciadłem Natury, jak ukazywał to Albert Béguin:

Człowiek znajduje się w centrum stworzenia, gdzie zajmuje miejsce uprzywilejowane w łańcuchu bytów, dzięki swej godności stworzenia myślącego i świadomego, zwierciadła, w którym wszechświat się odbija i rozpoznaje.²⁴

Zgodnie z takim lustrzanym postrzeganiem otaczającego świata jako dziedziny *correspondances*, Adam Mickiewicz mógł w *Sonetach krymskich* napisać:

Spojrzyj w przepaść – niebiosa leżące na dole
To jest morze; – wśród fali zda się, że ptak-góra,
Piorunem zastrzelony, swe masztowe pióra
Roztoczył kręgiem, szerszym niż tęczy półkole,

I wyspą śniegu nakrył błękitne wód pole.
Ta wyspa żeglująca w otchłani – to chmura! [...] ²⁵

Podobną koncepcję analogii można odnaleźć w omawianym wierszu Barańczaka *Poręcz*:

[...] podnosi wzrok, wdzięczny,

znad niewywoływalnych negatywów tęczy:
zimnych głębin?

„Podnosi wzrok”, który wcześniej utkwiony był w refleksy wodne odbijające kolory tęczy. Jest to pierwszy krok w romantycznym procesie poznania świata, w którym „wszystko się na

²⁴ Cyt. za: M. Janion: *Gorączka romantyczna...*, s. 281.

²⁵ A. Mickiewicz: *Góra Kikineis*. W: Tegoż: *Dzieła*. T. I. *Wiersze*. Oprac. W. Borowy, L. Płoszewski. Kraków 1948, s. 198.

dwoje roznosi”. Ale owo „poznanie zmysłowe” – jak podkreśla Marian Maciejewski – jest tylko „etapem wstępnym”²⁶. Jak bowiem w swojej wizyjnej teorii tłumaczy Mochnacki, natura

w człowieku, jako częście całości swojej, przychodzi do refleksji. Tu się u znaje w swoim jestestwie. W nas, w środowym punkcie istoty naszej, staje się natura przedmiotem dla samej siebie. [...] Tą jasnością, tym świecznikiem przyrodzenia, tą lampą światów jest myśl człowieka-aniola. Cała natura w niej się maluje jak obraz nadbrzeżnych kształtów w ruchomym strumieniu, jak cień rzeczy w zwierciadle.²⁷

Żeby mogło dojść do tego aktu refleksji, musi zaistnieć sytuacja umożliwiająca zwierciadlane odbicie. „Póki nie przejdziemy ku temu rozdwojeniu – podkreśla Mochnacki – póty nie mamy jestestwa”²⁸.

Ireneusz Opacki analizując tę romantyczną koncepcję poznania, tłumaczy ów proces następująco:

odbicie ma stworzyć sytuację umożliwiającą przeprowadzenie refleksji, ma »wyrzucić na zewnątrz« przedmiot, który dąży do samopoznania, ma go z o b i e k t y w i z o w a ć. [...] Lustro, odbijając przedmiot, niejako »przywłaszcza go« sobie, wchłaniając go w siebie poznaje go.²⁹

Owo „przywłaszczanie” i „wchłanianie” jest już drugim, „mitycznym”, jak nazywa go Maciejewski, etapem podążania do sa-

²⁶ M. M a c i e j e w s k i: „Rozemnać myśl wód...” (Głosy do liryki lozańskiej). W: *Liryki lozańskie...*, s. 164.

²⁷ M. M o c h n a c k i: *O literaturze polskiej...*, s. 56, 58–59.

²⁸ Tamże, s. 57.

²⁹ I. O p a c k i: *Uroda i żaloba czasu. Romantyzm w liryce Bolesława Leśmiana*. W: T e g o ż: *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*. Katowice 1979, s. 48, 50.

mowiedzy, w którym realizuje się „postulat wszechjedni w akcie poznania”³⁰. Ujawniają się tu charakterystyczne cechy romantycznych pejzaży, które – jak wskazuje Alina Kowalczykowa – „nie odbiegają od realizmu, a przesycone są irrealnym”³¹.

W lozańskim liryku *Wysłuchać się w szum wód głuchy* Mickiewicz pozostawił świadectwo takiego właśnie mistycznego, irrealnego sposobu doznawania świata:

Wysłuchać [się] w szum wód głuchy, zimny i jednaki
I przez fale rozeznac myśl wód jak przez znaki,
[...]
Wnurzyć się w łono rzeki z rybami... –
Ich okiem niewzruszonym jak gwiazda...³²

Przytoczony powyżej lozański fragment Marian Maciejewski interpretuje w kontekście kontemplacji. Taką introwertyczną drogę poznania Thomas Merton, autor szkicu *Poezja i kontemplacja*, zestawia z przeżyciem estetycznym:

Autentyczne przeżycie estetyczne jest czymś przekraczającym nie tylko porządek zmysłowy (w którym jednak ma ono swój początek), ale również sferę samego rozumu. Jest ono ponad-racjonalnym wejściem w ukrytą doskonałość rzeczy. Dzięki swojej bezpośredniości wyprzedza ono szybkość rozumowania i zostawia daleko za sobą wszelką analizę. Jest w porządku natury [...] analogicznym odpowiednikiem przeżycia mistycznego, jego dalekim podobieństwem. Właściwy przeżyciu estetycznemu sposób ujmowania przedmiotu polega na »współ-naturalności«: sięga ono do rzeczywistości wewnętrznej, chwyta żywotną substancję danego przedmiotu poprzez pewnego rodzaju afektywne utożsamienie się z tym przed-

³⁰ M. Maciejewski: „Rozeznać myśl wód...”..., s. 164.

³¹ A. Kowalczykowa: *Pejzaż romantyczny...*, s. 46.

³² A. Mickiewicz: *Wysłuchać się w szum wód głuchy*. W: Tegoż: *Dzieła...*, s. 397.

miotem. Znajduje ono swoje oparcie i uspokojenie w doskonałości rzeczy poprzez takie z nimi zjednoczenie, które nieraz jest podobne do zaspokojenia, jakie dusza czerpie z bezpośredniego afektywnego kontaktu z Bogiem w ciemności modlitwy mistycznej.³³

Przedostatnia strofa lozańkiego liryku Mickiewicza *Nad wodą wielką i czystą* przynosi przykład takiej właśnie „współ-naturalnej” kreacji, w której dochodzi do „afektywnego utożsamienia się z przedmiotem”, wodnym żywiołem funkcjonującym jako medium poznania rzeczywistości przedstawionej:

Tę wodę widzę dokoła
I wszystko wiernie odbijam,
I dumne opoki czoła,
I błyskawice – pomijam.³⁴

Romantyczna koncepcja poznania prowadzi więc do mistycznego, kontemplacyjnego „utożsamienia się świadomości z tym, co w sobie odbija”, jak powiedziała by Ireneusz Opacki.

Tu tkwi źródło – zacytujmy dalej słowa tego badacza – owego pełnego zachwytu obserwowania odbić w jeziornych taflach. Lustro zostało wszak uznane za *ś w i a d o m o ś ć p o z n a j ą c ą*, za *ś w i a d o m o ś ć p r z y s w a j ą c ą s o b i e* cechy przedmiotu odbijanego. Można powiedzieć – w lustrze dochodzi on do *s t a n u ś w i a d o m o ś c i*.³⁵

Podobnie irrealne, mistyczne i afektywne utożsamienie „ja” poznającego i otaczającego świata, dokonujące się w lustrze morskiej wody, odnaleźć możemy w wierszu Stanisława Barańczaka *Poręcz*:

³³ T. Merton: *Poezja i kontemplacja*. „Znak” 1959 nr 61/62, s. 907.

³⁴ A. Mickiewicz: *Nad wodą wielką i czystą*. W: T e g o ż: *Dzieła*. T. 1:..., s. 376.

³⁵ I. Opacki: *Uroda i żaloba czasu...*, s. 54.

zimnych głębin? A „zimnych” to nie metafora:
igliwia skostnień mrowią w nas, nas tępo dręczy

próchno, któremu trzeba okuć, plomb, pajęczyn
filtrujących owadzi mrok, podpór i porad:

Mówiąc słowami Opackiego, w wierszu tym obraz został „m y ś l n i e odbity! Sprojektowany wyobraźniowo!”³⁶. Dzięki temu dokonana się kontaminacja, „wchłanianie” elementów przestrzeni realnego świata i wizerunku człowieka w lustrzanej tafli wody. Fragmenty otaczającej rzeczywistości odbijające się w fali, takie jak wymienione w wierszu „igliwia”, „skostnienia”, „mrowienia”, „próchno”, „okucia”, „plomby”, „pajęczyny”, „owadzi mrok”, „podpory”, stają się za sprawą metafory integralnymi elementami ciała człowieka. Obraz jest tak konstruowany, by „rzeczywistość przezeń prześwitywała”, umożliwiając akt radykalnie transcendentny, będący w istocie aktem poznawczym³⁷. Świadomość penetrująca ukierunkowana jest nie tak, jak w romantyzmie naturocentrycznie, ale bardzo współcześnie, w sposób charakterystyczny dla twórczości Barańczaka: immanentnie, w głąb materii ciała.

Proces przejścia od mimetycznej percepcji i kreacji estetycznej w stronę deziluzji i świadomości egzystencjalnej, podkreśla przede wszystkim wers odwołujący się do zmysłowych i cielesnych odczuć człowieka: „zimnych głębin? A »zimnych« to nie metafora”. Kontemplacyjny aspekt zespolenia nakładających się odbić widoczny jest przede wszystkim w owym „afektywnym utożsamieniu” ujawniającym introspektywnie doznania człowieka: „igliwia skostnień mrowią w nas”, „tępo dręczy próchno”. Można powiedzieć, że spojrzenie w głąbę wody unaocznia

³⁶ Tamże, s. 28.

³⁷ Tamże, s. 64–65.

całą wewnętrzną, cielesną mizериę i niedoskonałość człowieka, który podobnie jak przedmiotowy pomost z wiersza podlega degradacji i wymaga „okuć”, „plomb”, „podpór”.

Na tym etapie romantyczny proces poznawczy jeszcze się nie kończy, ma on bowiem przede wszystkim charakter autorefleksyjny. Oto jak na ten temat wypowiadał się Mochnacki:

Jestestwo nasze w myśli się odbija. Odbijając się w myśli, rozdziela się na dwoje. [...] Myśl jest jako czyste zwierciadło; co ukażesz, to się też w nim ukaże [...] widzimy samych siebie; wiemy samych siebie: dla samych siebie stajemy się przedmiotem w i d z e n i a i niejako rzeczą oddzielną. – Póki nie przyjdziemy ku temu r o z d w o j e n i u, póty nie mamy jestestwa.³⁸

Być może to rozpoznanie Mochnackiego skłoniło Mickiewicza, by owo „jestestwo” ująć w egzystencjalnym wymiarze przemijania i zakończyć liryk *Nad wodą wielką i czystą* słowami:

M n i e płynąć, płynąć i płynąć –³⁹

Proces, który umożliwić ma samopoznanie, wykorzystując zjawisko „rozniesienia się na dwoje”, wymaga w istocie „odbicia dwukrotnego”, „sprzężonych odbić zwrotnych”, jak określił to Opacki. Oto fragment jego wywodu:

By doszło do autorefleksji, chcący poznać siebie przedmiot znów musi stanąć naprzeciw swojego odbicia jako rzeczy z e w n ę t r z n e j i powtórnie »lustrzanie« odbić ów wizerunek w sobie. Bo tylko to, co odbija w sobie rzeczy wobec siebie zewnętrzne, może je poznać.⁴⁰

³⁸ M. M o c h n a c k i: *O literaturze polskiej...*, s. 57.

³⁹ [wyróżn. moje].

⁴⁰ I. O p a c k i: *Uroda i żaloba czasu...*, s. 50.

Akt radykalnej transcendencji zostaje zatem ukierunkowany zwrotnie w stronę „ja”, oglądu własnego „jestestwa”. Ten trzeci autorefleksyjny etap poznania w wierszu *Poręcz* prowadzi do następujących pytań:

[...] Kto się odwdzięczy

choć słowem za to, co się coraz głębiej piętrzy
w nim, ten stos, skarb, dług, z którym już się nie upora?

Dostrzeżona w akcie kontemplacyjnego poznania kondycja ludzka objawia jego złożoną i paradoksalną naturę. Wszystkie przypadłości, które kształtują fizyczną, niedoskonałą cielesność człowieka układają się w nim w „stos”, balast chorób utrudniający życie. Jednocześnie staranie otaczających ludzi, którzy wkładają nieustający wysiłek w podtrzymywanie egzystencji, którzy spieszą, by założyć „okucia”, „plomby”, niejednokrotnie udzielają „porad” i są „podporą” w życiu, składają się na duchowy „skarb”, który także „piętrzy” się we wnętrzu każdego. Zarówno „stos”, jak i „skarb” rodzą poczucie wdzięczności, ale i wytwarzają „dług”, z którym, jak mówi podmiot, nikt „już się nie upora”. Wydaje się także, że „dług” ma zarazem charakter niejako transcendentny, zaciągnięty jest bowiem wobec samego fenomenu życia i wobec samej możliwości istnienia. Ta głęboka, egzystencjalna prawda ludzkiego, cielesnego i ułomnego „jestestwa” dostrzeżona została w zwierciadlanym odbiciu tafli wody i wyłoniła się w akcie kontemplacyjnego samopoznania⁴¹. Marian

⁴¹ W wierszu *Poręcz*, jak się wydaje, widoczne pozostaje dążenie Barańczaka, na które zwracała uwagę Krystyna Pietrych, by doświadczenie choroby sygnalizować w sposób utajony i zaszyfrowany. Zob. na ten temat: K. P i e t r y c h: „[...] gdybym chciał wam powiedzieć to wszystko, o czym milczę” – doświadczenie choroby w „Chirurgicznej precyzji”. W: „Obchodzę urodziny z daleka...”. Szki-

Stała w recenzji *Chirurgicznej precyzji*, odnosząc się do przenikającego tom poczucia przemijania, pisała:

Pamięć o której mówi poeta, nie ocala rzeczy przeszłych i nie napędza ich blaskiem istnienia; ona tylko uświadamia »nieprzetrwanie«, to znaczy: absolutną niedostępność, zamkniętość, bezalternatywność tego, co minęło; ona tylko potwierdza własną bezsilność.⁴²

Utwór Stanisława Barańczaka wnikając w sensualno – egzystencjalne zagadnienia kondycji człowieka, wprowadza również wymiar transcendencji. *Poręcz* jest także, a może przede wszystkim, wierszem metafizycznym. Warto zwrócić uwagę, że wykorzystuje on gatunkowy wzorzec villanelli w typie *loose-line form*⁴³. Ukształtowanie formalne wnosi tu istotne treści semantyczne.

Istotą villanelli jest przemieniana repetycja wybranych wersów, które nabierają charakteru refrenicznego. W pierwszej strofie, niemal jak w muzycznej ekspozycji, zaprezentowane są oba wersy-refreny, w kolejnych cyrkulacyjnie powracają na zakończenie każdej tercyny, by w ostatnim tetrastychu spotkać się razem w zamykającym całość dwuwersie. Schemat budowy villanelli wraz z przebiegiem powtarzanych wersów można przedstawić następująco:

a l b a 2 a b a 1 a b a 2 a b a 1 a b a 2 a b a 1 a 2

W villanelli reprezentującej typ *loose-line form* wersy refreniczne nie są prostymi powtórzeniami pojawiającymi się w zmieniających kontekstach, ale podlegają nieustannym przekształceniom.

ce o Stanisławie Barańczaku. Red. J. Dembińska - Pawelec, D. Pawelec. Katowice 2007, s. 111–135.

⁴² M. Stala: *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*. Kraków 2004, s. 123.

⁴³ Na temat villanelli pisałam w mojej książce zatytułowanej *Villanella. Od Anonima do Barańczaka*. Katowice 2006.

W *Poręczy* ich rozluźniony tok stwarza wrażenie daleko idącej odmienności. Analogia budowana jest przede wszystkim na upodobnionej ekwiwalencji dźwiękowej. Nie występuje tu nawet epiforyczna powtarzalność wygłosowych słów, co było konstytutywnym elementem struktury villanelli. Nawet tytułowe słowo „poręczy” użyte w pierwszej i ostatniej strofie ma tu jedynie konceptualny charakter homonimu. Spójrzmy na przebieg pierwszego wersu refrenicznego (a1):

Milkliwie oschła dobroć kanciastej poręczy
 [...]
 żeliwnie? Postna szczodrość, najciaśniej podręczny
 [...]
 igliwia skostnień mrowią w nas, nas tępo dręczy
 [...]
 Nikt. Linia prosta obok, nie w nas, znów poręczy:

Drugi z wersów refrenicznych (a2) przyjmuje charakter dwugłosu, który jest zaakcentowany zmianą kroju pisma:

(two-by-four): *kto pamięta? I kto się odwdzięczy*
 [...]
 Tu? Błąd. Wróć. Kto pamięta? podnosi wzrok, wdzięczny,
 [...]
 Stój. Bądź. Trwaj. Kto pamięta? Nikt. Kto się odwdzięczy
 [...]
 To? Byt. Twój. Kto pamięta? I kto się odwdzięczy?

Nawrotowy i refreniczny układ przeplatających się wersów villanelli w *Poręczy* jest silnie zawłaszczony przez sensy wiersza. Elementem spajającym pozostaje bardzo prosty schemat rymu, przebiegający w całości wiersza wyłącznie w układzie *aba*. Jednakże w villanelli w typie *loose-line form* delimitacja stroficzna różni się zupełnie z przebiegiem składniowym. Wszechobecne

przerzutnie mocnym gestem tną fragmenty wypowiedzi i przerzucają rozłamane wyrażenia do następnych wersów, łącząc ściśle nie tylko poszczególne wersy, ale i kolejne strofy. W efekcie tych zabiegów całość utworu sprawia wrażenie bardzo spójnej, zwartej wypowiedzi „ja” lirycznego, w której w postaci refrenicznych, nawrotowych powtórzeń powracają te same słowa, podobne brzmienia, echa zasłyszanych wyrażen.

Znaczącym efektem tego wiersza jest zastosowana tu instrumentacja dźwiękowa. Ma ona opozycyjny, kontrastujący charakter, jak bywa w villanelli, powiązany ściśle z przebiegiem schematu rymowego. Rym *a* wyraźnie zbudowany jest w oparciu o zbitki głosek „dź”, „ć” oraz przede wszystkim dominującą, nosową „ę”: „poręczy”, „odwdzięczy”, „jęczy”, „podręczny”, „bezdzwięczny”, „wdzięczny”, „tęczy”, „dręczy”, „pajęczyn”, „piętrzy”. Wzbogacając te przykłady o dalsze z tekstu wiersza, podobnie zmiękczone oraz akcentujące głoski nosowe, możemy wymienić: „dobroć kanciastej”, „spamięta”, „żeliwnie”, „najciaśniej”, „pień”, „przyziemny”, „linię prostą”, „bład”, „pamięta”, „głębin”, „zimnych”, „skostnień”, „mrowią”, „tępo”, „próchno”, „plomb”, „bądź”, „głębiej”. Uzyskana tymi dźwiękami eufonia układa się w znaczącą, brzmieniową warstwę, która kształtuje opisany przez Gastona Bachelarda „napięty stan przed-słyszenia”, dzięki któremu „poznajemy ontologię przeczucia”⁴⁴. Instrumentacja na zasadzie hypotypozy⁴⁵ wywołuje słowo „męczy”, które w sąsiedztwie podobnych określeń jak: „jęczy”, „dręczy”, „piętrzy”, może sugerować i podkreślać niedoskonałość oraz wadliwość materialnego świata i ciała człowieka. Powstaje wrażenie, jak gdyby

⁴⁴ G. B a c h e l a r d: *Miniatura*. Przeł. K. M o k r y, T. M a r k i e w k a. „Literatura na Świecie” 1999, nr 9, s. 181–182.

⁴⁵ Na temat hypotypozy w twórczości S. Barańczaka pisałam w szkicu *Z chirurgiczną precyzją. O wierszu Stanisława Barańczaka „Powiedz, że wkrótce”*. W: *Miniatura i mikrologia literacka*. Red. A. N a w a r e c k i. Katowice 2000, s. 248–264.

męczenie, dręczenie i pojękiwanie było integralnym elementem wpisanym w substancjalność świata i przynależne samemu istnieniu. Dotyczy to w takim samym stopniu natury, jak i człowieka, w którego wnętrzu piętrzą się „igliwia skostnień”. Efekty foniczne kształtują tu więc przestrzeń dźwiękową, która niejako w brzmieniowy sposób naśladuje naturę istnienia, a także ludzki sposób doświadczania własnego ciała.

Kontrastująco wprowadzony rym *b* ma natomiast głęboki, niski, nosowy wydźwięk. Na sposób kalamburowy obecna jest w zrymowanych wyrazach grupa głoskowa „ora”: „tubaj**fora**”, „**po raz**”, „**zapora**”, „**metafora**”, „**porad**”, „**upora**”. Powtarzająca się konsekwentnie cząstka „ora” (w języku greckim *hōra*, w hebrajskim *hōrāh*) odnosi nas do zagadnienia upływającego czasu i przemijania. Kontekst łaciński natomiast pozwala upatrywać w wypowiedzi podmiotu odniesienie do wypowiedzianej formuły modlitewnej i przebłagalnej. Temporalny aspekt podkreśla także grupa wyrazów, w które wpisane jest tym razem polskie słowo akcentujące i wydobywające moment czasowy – „pora”: „**po raz**”, „**zapora**”, „**porad**”, „**upora**”. Głęboki, niepokojący, ale i zatrważający spokój tego wygłosu sytuuje się opozycyjnie do aktualnej, jęklivej i dręczącej codzienności. Wszystkie przedstawione powyżej przykłady bardzo wyraźnie ujawniają obecne w *Poręczy* działanie hypotypozy w obrębie warstwy brzmieniowej, która reifikuje problematykę przemijania, atrofii i rozpadu⁴⁶.

⁴⁶ W wierszu *Poręcz* za sprawą tematyki egzystencjalnej, dodatkowo podkreślonej i wzmocnionej środkami eufonicznymi, widoczna pozostaje wzniosłość dyskretna, o której pisała Danuta Opacka-Walasek. W odniesieniu do wierszy Stanisława Barańczaka z tomów *Widokówka z tego świata* i *Chirurgiczna precyzja* badaczka wskazywała, że wzniosłość dyskretna realizuje się w intymności, wyciszeniu, niepewności i głębokim uwewnętrznieniu, którym sugestywnie towarzyszą zabiegi instrumentacyjne. Zob. D. O p a c k a - W a l a s e k: *Pasaże liryczne*. Katowice 2013, s. 124–137.

Całe spektrum zagadnień egzystencjalnych i metafizycznych wyrażone zostało w nawrotowym, sekwencyjnym rytmie wersów refrenicznych. Każdorazowe odstępstwo od literalnego powtórzenia lub całkowita zmiana wyrażenia stają się miejscami szczególnej kondensacji semantycznej. Jak przekonuje Jurij Łotman, analizując zjawisko powtórzenia,

zestawienie to ma dialektycznie złożony charakter: ten sam proces zestawiania ze sobą części tekstu artystycznego jest zwykle jednocześnie i zbliżeniem – porównaniem, i odsunięciem – przeciwstawieniem znaczeń. Zbliżenie pojęć wyodrębnia różnice między nimi, oddalenie – ukazuje podobieństwo.⁴⁷

Dialektyczna gra sensów w *Poręczy* widoczna jest przede wszystkim w wyróżnionym graficznie „drugim” głosie wersu refrenicznego – a2. Część pierwsza wiersza, która przedstawia racjonalno – empiryczne podejście do świata, reprezentowane w postaci „kanciastej poręczy”, sygnowane jest bardzo precyzyjnym określeniem wymiarów deski tworzącej „sosnowe wsparcie”: „two-by-four”. Dotarcie do granic sensualnego poznania i dostrzeżenie tego jako ograniczającej „zapory” prowadzi do zastąpienia precyzji „two-by-four” analogiczną dźwiękową, choć różną semantycznie wypowiedzią o charakterze ostrzeżenia: „Tu? Błąd. Wróć.”. „Tu” symbolicznie zakreślając Kantowskie granice orzekania, zostaje odrzucone jako „Błąd”. Pojawiające się następnie rozkaznikowe „Wróć” cofa wypowiedź podmiotu do filozoficznych koncepcji przedracjonalnych i metafizycznych.

Druga część *Poręczy* przywołująca postrzeżenie transcendentne opatrzona jest wezwaniem wyrażonym w romantycznym duchu: „Stój. Bądź. Trwaj.”. Ale w zakończeniu wiersza w spo-

⁴⁷ J. Ł o t m a n: *Struktura tekstu artystycznego*. Przeł. A. T a n a l s k a. Warszawa 1984, s. 190–191.

sób bardzo ironiczny powraca Kantowskie, konsekwentnie racjonalne poręczenie „kanciastej poręczy”: „*To? Byt. Twój.*”. Jednak nie ono pozostało ostatnim przesłaniem utworu.

W *Poręczy* w rytmie nawrotowych powtórzeń villanelli stawiane są pytania, które towarzyszą modulacjom znaczeniowym całego wiersza. Są to pytania o pamięć i wdzięczność („kto spałmięta? I kto się odwdzięczy?”). W zakończeniu utworu zarówno na jedno, jak i drugie pytanie pada zdecydowana odpowiedź: „Nikt.” Moment bardzo trzeźwej refleksji dopuszcza wyłącznie racjonalne zachowania, ponieważ poręczyć można tylko za to, co pozostaje w zasięgu doświadczenia empirycznego:

Nikt. Linia prosta obok, nie w nas, znów poręczy:
To? Byt. Twój. [...]

Wprowadzone w zakończeniu słowo „Byt” wyraźnie wyznacza i otwiera perspektywę ontologiczną. Warto jednakże podkreślić, że „linia prosta” Kantowskiego poręczenia znajduje się „obok, nie w nas”. To dualne rozszczepienie na to, co znajduje się „nie w nas” i, za sprawą logiki negacji, „w nas”, wywołuje problematykę dwoistości natury ludzkiej tak istotną dla romantycznego światopoglądu. Ma ona wymiar zarówno cielesny, jak i duchowy, ten, który immanentnie zawiera się „w nas”. Źródła tego metafizycznego poglądu zawarte są w nauczaniu Platona o duszy, która, jak poucza on w *Menonie*, preegzystuje w obszarze tego, co wieczne i niezmienne, „jest nieśmiertelna i nie raz jeden się rodzi”, a także „przypomnieć sobie potrafi to, co przecież przedtem widziała”⁴⁸. A zatem, jak przekonuje Platon

⁴⁸ P l a t o n: *Menon*. Przeł., objaśnieniami i ilustracjami opatrzył W. W i t w i c k i. Warszawa 1959, s. 35.

ponieważ dusza wszystko poznała, nic nie stoi na przeszkodzie, by jedno wspomnienie (co ludzie nazywają uczeniem się) pozwalało odnaleźć i wszystkie inne rzeczy, jeśli tylko ktoś szuka mężnie i wytrwale. Szukanie bowiem i uczenie się jest w ogóle przypominaniem sobie.⁴⁹

Ostatni wers utworu Barańczaka w sposób dwugłosowy zestawia postawę, którą charakteryzuje „rozumna świadomość własnych granic” oraz tę, dla której istotne jest „nierozumne pragnienie ich pokonania”:

To? Byt. Twój. Kto spamięta? I kto się odwdzięczy?

Użyte w zakończeniu wiersza zwroty pytające sprawiają, że problematyka zawarta w *Poręczy* wykracza poza granice empirycznej racjonalności. Ostatni wers wiersza stawia pytania o pamięć życia, a także pamięć doświadczeń tego życia. Są to zarazem pytania o możliwość transmigracji, metempsychozy, uczestniczenia w całości uniwersum, a także o zdolność do anamnezy i wglądu noetycznego⁵⁰. W wierszu *Poręcz* cała ta problematyka pojawia się przywołana mocą pytań retorycznych, które pozostają otwarte, utrzymując niejako w zawieszeniu możliwą, bądź niemożliwą odpowiedź.

W kontekście tych transcendentnych odczytań wiersza Barańczaka zasadne wydaje się wskazanie trzeciej, konceptualnej homonimii tytułowego słowa „poręcz”. Można widzieć tu użycie trybu rozkazującego czasownika „poręczyć”. W tym znaczeniu utwór mógłby stać się wezwaniem do zaręczenia, zapewnienia, romantycznego „poręczenia życiem”, „dania świadectwa”.

⁴⁹ P l a t o n: *Menon*. Tłum. B. D e m b i ń s k i. Cyt. za: B. D e m b i ń s k i: *Teoria Idei. Ewolucja myśli Platońskiej*. Katowice 2004, s. 82.

⁵⁰ Na temat pojęcia anamnezy i wglądu noetycznego pisze B. D e m b i ń s k i: *Teoria Idei...*, s. 80–90.

Z racjonalnego punktu widzenia wezwanie to może wywołać jedynie ironiczny uśmiech, ale czy nie warto czasem „nierozumnie pragnąć” przekroczenia racjonalnych granic, zwłaszcza gdy przed oczyma roztaczają się refleksy „negatywów tęczy”?

W interpretacjach liryków lozańskich, zwracając uwagę na formę ich wypowiedzi, Marian Maciejewski zauważał: „Wypowiedź organizuje paralelizm składniowy funkcjonujący analogicznie do działania metafory; on to w sposób subtelny, prawie nieuchwytny, przenosi tekst w wieloznaczny wymiar poetycki”⁵¹. W innym miejscu podkreślał: „Wiersze lozańskie są rzeczywiście »rytmicznym skandowaniem bytu«, a »rytm w najrozmaitszych formach i przejawach prowadzi nas do wieczności«”⁵².

Ireneusz Opacki w szkicu o romantycznych aspektach twórczości Bolesława Leśmiana, podkreślał istotne znaczenie tego rytmicznego zjawiska:

Rytm jawi mu się jako *vis vitalis* wiersza, jako czynnik wcielający wiersz do dziedziny *naturae naturantis*, jako czynnik spokrewniający wiersz z »pozasłownym trwaniem«, jako czynnik nadający wierszowi »wyłączne prawo do rytmicznie pogłębionej komunii ze wszechświatem«⁵³.

W wierszu Barańczaka zjawisko rytmiczności ma także doniosłe znaczenie. Pojawia się już jako zmysłowy aspekt świata przedstawionego, towarzysząc poręczy: „kto się odwdzięczy / za jej sosnowe wsparcie, za **rytm** w jakim jęczy / w porze przy-
pływu zawias pomostu, raz po raz, / żeliwnie?”. W autoanalizie podmiotu prowadzi ono do dojmującego uzmysłowienia rytmu

⁵¹ M. Maciejewski: „Rozeznać myśl wód...”..., s. 176.

⁵² M. Maciejewski: Mickiewiczowskie „czucia wieczności” (czas i przestrzeń w liryce lozańskiej). W: *Liryki lozańskie...*, s. 255.

⁵³ I. Opacki: *Uroda i żaloba czasu...*, s. 136.

ciała i jego egzystencjalnych uwarunkowań. Jacek Łukasiewicz w poezji Barańczaka dostrzegał grę zdania ze „sprzecznym rytmem”⁵⁴. Ten spreczny rytm w wierszu *Poręcz* wymownie oddaje kruchość i niepewność ludzkiego istnienia.

Jednak znaczenie rytmu niepomernie wzrasta w *Poręczy* poprzez odwołanie do gatunkowego wzorca villanelli. Paralelna, refreniczna, zrytmizowana i wyraziście zespolona rymami liryczna wypowiedź, wraz z nawrotowymi, sekwencyjnie powracającymi wyrażeniami słownymi ewokuje niejako swą strukturą problematykę metafizyczną, przywołuje oraz ustanawia czas i przestrzeń wieczności.

Oprócz *Poręczy* istnieją w twórczości Barańczaka dwa bardzo piękne, dosyć wyjątkowe wiersze, w których pojawia się morze wraz ze swym rytmem przyptywów i odpływów. *Wrzesień 1967* opowiada o miłosnej nocy spędzonej na plaży, w trakcie której dał się odczuć

dziki, jednostajny
rytm fal, które zbijały z nóg spienionym światłem
zmieszanym z piaskiem, żwirem i wodorostami⁵⁵.

W zakończeniu podmiot pyta o moment przemiany zachodzącej w upływającym czasie, także o możliwość transgresji za pomocą czasu:

jakim właściwie cudem, jakim trafem, jakim
prawem wszystko ma odtąd pozostać tym samym
morzem, tym samym snem, tym samym słonym smakiem.

⁵⁴ J. Łukasiewicz: *Rytm czyli powinność. Szkice o książkach i ludziach po roku 1980*. Wrocław 1993, s. 200.

⁵⁵ S. Barańczak: *Wrzesień 1967*. W: Tegoż: *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988*. Paryż 1988, s. 26.

W wierszu *Płynąc na Sutton Island*, gdzie „nie zdążyły wyschnąć / na drewnie ławki ślady tamtej fali” i „z tą samą / mocą uderza mokra / bryza”⁵⁶, podmiot poszukuje ratunku i możliwości ocalenia na przekór powszechnemu, bezwarunkowemu poczuciu przemijania:

[...] ale wszystko
inne jest jakie było: [...]
i to, że wszyscy się mylą: że można
samą siłą kochania, jak wyspę wśród morza,
uchować coś przed zmianą.

Wiersz *Poręcz*, w którym słyszymy „rytm, w jakim jęczy / w porze przyływu zawias pomostu”, kontemplacyjnie zanurzając się w problematykę egzystencjalną i metafizyczną, a zarazem pytając o przemijanie i pamięć, bardzo spójnie sytuuje się w obrębie ukształtowanej tym sposobem morskiej triady Barańczaka.

⁵⁶ S. Barańczak: *Płynąc na Sutton Island*. W: T e g o ż: *Chirurgiczna precyzja...*, s. 69–70.

A decorative border with a repeating floral and scrollwork pattern, rendered in a light, faded grey color, framing the central text.

TRADYCJA

Kręgi mocy – kręgi nicości. O dwu wierszach Leopolda Staffa

„Bo zawsze się dochodzi / Gdzie indziej, niż się chciało” – napisał u schyłku życia Leopold Staff w wierszu *Odys*¹. Ten lapidarny dwuwiers obrazuje samoświadomą wizję własnej poetyckiej drogi twórczej artysty, którego nazwano poetą czterech pokoleń. O jednym z aspektów tej jakże długiej drogi poetyckich fascynacji i przewartościowań będzie mówił niniejszy szkic.

Dla ukazania znamiennej przemiany światopoglądowej Leopolda Staffa, którą najwierniej odwzorowuje jego twórczość, zestawiam dwa wiersze tego poety. Pierwszy, zatytułowany *Ja – wysniony* pochodzi z debiutanckiego tomu *Sny o potędze* (1901), drugi, pod tytułem *Kręgi*, ze zbioru *Wiklina* (1954), przedostatniego tomu poety (ostatniego wydanego za jego życia). Dzieli je okres pięćdziesięciu trzech lat. Różni niemal wszystko: debiutancka inicjacja i dojrzały schyłek, a więc początek i koniec drogi twórczej, młodość i starość. Ale łączy też te wiersze zaskakująco wiele. Są jak kłamra spinająca dorobek poety lub raczej stano-

¹ L. Staff: *Odys*. W: Tegoż: *Poezje zebrane*. T. II. Warszawa 1967, s. 919.

wią pomost łączący dwa brzegi tej twórczości. Oba utwory mówią o sytuacji artysty i oba mają charakter oniryczny.

Przeczytajmy pierwszy z utworów dialogowego zestawienia:

Ja – wysniony

Wylbrzemiałem w bezmiar! Moc pierś mi przenika!
Stopy wsparłem o ziemię, co wobec mnie małą,
Drobną się zdaje kulą. Ogromne me ciało
Równowagę wciąż chwyta gibkim ruchem żbika.

Stoję wielki, olbrzymi, nagi, cyklopowy,
Jak posąg na cokole... W krąg mnie światy gonią...
Zagarniam złote gwiazdy, jak motyle, dłonią...
Jak wino, szął się we mnie pieni dionizowy!

Sprawia mi radość przeciw wytyczonym drogom
Ciskać światy na przekór starczym, dawnym bogom!
Zuchwały śmiech mój szumi jak potok spieniony!

Stopy me toną w kwiatach ziemi. Na skroń bladą
Gwiazdy całunki tajni zwierzonych mi kładą...
Jestem wielki – Bóg pijanym weselem szalony! ²

Wiersz *Ja – wysniony* wpisuje się w nurt nietzscheański i tytaniczny, jak określa to zjawisko Jerzy Kwiatkowski³. Bohater liryczny podlega w nim wyraźnej hiperbolizacji: „Wylbrzemiałem w bezmiar”; „Stopy wsparłem o ziemię, co wobec mnie małą, / Drobną się zdaje kulą. Ogromne me ciało”; „Jestem wielki”. Sprzyja temu gradacja powiększająca rozmiary: „Stoję wielki, olbrzymi, nagi, cyklopowy”. Domeną tej postaci jest bunt:

² L. Staff: *Ja – wysniony*. W: T e g o Ź: *Poezje zebrane*. T. I. Warszawa 1967, s. 110.

³ J. K w i a t k o w s k i: *U podstaw liryki Leopolda Staffa*. Warszawa 1966, s. 108.

„Sprawia mi radość przeciw wytyczonym drogom / Ciskać świąty na przekór starczym, dawnym bogom”. Wyposażona jest ona w swej kreacji w pierwiastek witalizmu, ukrytej potencji, siły wywodzącej się wprost z natury. To z jej obszarów właśnie zaczerpnięte zostają metafory i porównania: „Ogromne me ciało / Równowagę wciąż chwyta gibkim ruchem żbika”; „Zagarniam [...] gwiazdy, jak motyle”; „śmiech mój szumi jak potok spieniony”. Nietrudno wskazać w tych fragmentach wpływy filozofii Friedricha Nietzschego⁴, w której Karl Jaspers dostrzega „owo nieustanne przewyciężanie, to pragnienie-więcej, to pragnienie-wychodzenia-coraz-to-wyżej”⁵. Imperatyw tworzenia przekraczającego własną kondycję jest nieustannie obecny na kartach *Tako rzecze Zaratustra*, książki doskonale znanej młodemu Staffowi⁶. Filozof wkłada w usta Zaratustry słowa będące zachętą do ciągłego poszukiwania i przewyciężania: „Lecz najgorszym wrogiem, jakiego napotkać możesz, będziesz zawsze ty oto dla samego siebie; [...] Idziesz, samotniku, drogą ku samemu sobie! [...] Z miłością swą idź do samotni i z twórczością swą, o bracie mój; [...] I ze łzami memi idź w samotnię swą, o bracie mój! Kocham tego, co p o n a d s i e b i e s a m e g o tworzyć pragnie i tak oto zanika”⁷ [wyróżn. moje].

W wierszu *Ja – wyśniony* Nietzscheańskie fascynacje potwierdzają przede wszystkim odwołania do mitycznej postaci Dio-

⁴ Władysław Kozicki wspominając lwowski okres spotkań Kółka Literackiego, którego przewodniczącym był wtedy Leopold Staff, powiedział: „Przed wszystkim jednak żyliśmy w cieniu myśli Nietzschego”. cyt. za: I. M a c i e j e w s k a: *Leopold Staff: lwowski okres twórczości*. Warszawa 1965, s. 18.

⁵ K. J a s p e r s: *Rozum i egzystencja. Nietzsche a chrześcijaństwo*. Przeł. Cz. P i e c u c h. Warszawa 1991, s. 240.

⁶ Na temat inspiracji Staffa filozofią F. Nietzschego zob. I. M a c i e j e w s k a: *Leopold Staff: lwowski okres twórczości...*, s. 115–146.

⁷ F. N i e t z s c h e: *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*. Przeł. W. B e r e n t. Warszawa 1990, s. 74–75.

nizosa pełniącej w tej filozofii symbol twórczej potencji i mocy wciąż odradzającego się życia⁸: „Jak wino, szła się we mnie pień dionizowy!”; „bóg pijanym weselem szalony!”

Warto także przywołać jako szeroki kontekst wpływów nietscheańskich, słowa Stanisława Przybyszewskiego zapisane w słynnym manifestie *Confiteor*, obrazujące rolę twórcy przypisywaną mu na przełomie XIX i XX wieku: „Artysta stoi ponad życiem, ponad światem, jest Panem Panów, nie kielżnany żadnym prawem, nie ograniczany żadną siłą ludzką”⁹.

Jednak nie tylko wpływy filozofii Fryderyka Nietzschego składają się na kształt odczytań utworu *Ja – wysniony*. Pamiętać także należy, że wiersz ten ma charakter oniryczny. Przestrzeń imaginacyjna wyzwala zatem proces zachwiania logiki proporcji.

W samotnym marzeniu – pisze Bachelard w *Poetyce marzenia* – powodującym rozrastanie się samotności marzyciela, zalegają się dwie głębie, wydobywając z siebie wzajem echa, które biegną od głębin bytu świata do głębin bytu marzyciela. [...] Słowa marzyciela stają się imionami Świata. Uzyskują prawo do dużych liter. Wtedy Świat jest wielki, a człowiek, który go marzy, jest wielkością.¹⁰

⁸ W *Woli mocy* Nietzsche wyraża się na ten temat następująco: „Taka filozofia eksperymentalna, jaką ja przeżywam [...] zmierza ona raczej do rzeczy odwrotnej – do dyonizyjskiego przytłumienia światu, jakim jest, bez odejmowania, wyjątku i wyboru –, pragnie ona wiecznego obiegu wokoło: – tych samych rzeczy, tej samej logiki i nielogiki w zadzierzgnięciu węzła. Stan najwyższy, jaki filozof osiągnąć może: zachować się po dyonizyjsku względem istnienia –: moja na to formuła jest *amor fati*.” Por. F. Nietzsche: *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości. (Studia i fragmenty)*. Przeł. S. Frycz, K. Dzwiecki. Warszawa 1910, s. 528.

⁹ S. Przybyszewski: *Confiteor*. W: Tegoż: *Wybór pism*. Oprac. R. Taborski. Wrocław 1966, s. 144.

¹⁰ G. Bachelard: *Poetyka marzenia*. Przeł. i oprac. L. Brogowski. Gdańsk 1998, s. 198–199.

W wierszu Staffa oniryczna hiperbolizacja bohatera przybiera wymiar kosmiczny, stąd takie oto obrazowanie: „Wyolbrzymiałem w bezmiar”; „W krąg mnie światy gonią”; „Zagarniam złote gwiazdy”; „Sprawia mi radość [...] ciskać światy”. Postać ta staje się łącznikiem między ziemią a kosmosem: „Stopy me toną w kwiatach ziemi. Na skroń bladą / Gwiazdy całunki [...] mi kładą”.

A jednak zhiperbolizowana tytaniczność „ja” lirycznego nie wynika wyłącznie z aspektu kreacji sennej. Wiersz *Ja – wysniony* już samym tytułem wpisuje się w centrum modernistycznej problematyki somnambulizmu i psychologii transcendentalnej Carla du Prela. Zastosowany w tytule myślNIK, który jest znakiem zawieszenia, pauzy, rozdziału ujawnia opisane przez tego filozofa, autora *Spirytyzmu*, rozdzielenie osobowości zachodzące w trakcie snu na „Ja” i „Wysniony”.

Poprzez sen – komentuje Maria Podraza-Kwiatkowska – wywoływany także sztucznie, próbowano dotrzeć do tajemnicy ludzkiej psychiki, a poprzez nią – do tajemnicy bytu. [...] Według Du Prela, otwiera się w śnie somnambulicznym wraz z przesunięciem progu doznań – świat transcendentalny; w miejsce „ja sensualnego” występuje „ja transcendentalne.”¹¹

Odkrycie „wewnętrznej świadomości” zrównoważyło neoplatońską ideę korespondencji. Podobnie jak człowiek, tak i modernistycznie pojmowany świat postrzegany był poprzez jego podwójną naturę. Tak oto wyrażał wówczas tę dwoistość Przybyszewski: „Poza ciasnym kółkiem świadomych stanów naszego Ja jest ocean wewnętrzny, morze tajni i zagadek, [...] i rzeczy w sło-

¹¹ M. Podraza-Kwiatkowska: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 1994, s. 118.

wa nieujętych”¹². Podobnie, tłumaczony przez Przybyszewskiego Alfred Mombert kreuje wizję wewnętrznej przestrzeni i głębi:

W dzikim zachwycie wsłuchuje się Płomienny w święte misterie swej odwiecznej duszy, co wszystkie tajnie poznała. Wie, że są w niej dziwnie poplątane krużganki, grobowce wspomnień ż y c i a p r z e d ż y c i e m, [...] tam strzeże dusza swej najgłębszej tajemnicy, zagadki zagadek. Tylko to jedno wie, że tam, tam ukryta... tajnia.¹³

Przecucie tego wymiaru wyraża także wiersz Staffa z młodzieńczego tomu *Sny o potędze* zatytułowany *Samotna noc*:

Znam gorączkowe noce przywidzeń, majaczeń, [...]
 Noce bezsennych czuwań, gdy zmysłów uwaga
 Napięta do obłądu, choć trwoga ją gnębi,
 Czeka, aż się wyłoni z niedojrzanej głębi,
 Z niezbadanych, przepastnych toni własnej głuszy
 Tajemnica odarta z szaty mroków, naga,
 Tajemnica tajemnic, dusza własnej duszy
 Pierwszy raz objawiona, nigdy nie widziana...¹⁴

Odkrycia z zakresu psychologii i psychiatrii oraz kształtowanie tendencji psychoanalitycznych wpływały wówczas na pojmowanie twórczości artystycznej wynikającej z wymiaru podświadomości, obszaru kreacji somnambulicznej, bądź sennej¹⁵. Świadomość owej głębi, ukrytej tajni, wymiaru wewnętrznego

¹² S. P r z y b y s z e w s k i: *O „nową” sztukę*. Cyt. za: J. K w i a t k o w s k i: *U podstaw liryki...*, s. 46.

¹³ Cyt. za J. K w i a t k o w s k i: *U podstaw liryki...*, s. 46–47 [wyróżn. moje].

¹⁴ L. S t a f f: *Samotna noc*. W: T e g o ż: *Poezje zebrane*. T. I..., s. 101.

¹⁵ Pisze na ten temat Maria Podraza-Kwiatkowska w rozdziale *Somnambulicy. O młodopolskiej konwencji onirycznej*. Por. M. P o d r a z a - K w i a t k o w s k a: *Somnambulicy – Dekadenci – Herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*. Kraków–Wrocław 1985, s. 147–161.

człowieka obecna jest w rozważaniach Przybyszewskiego z końca XIX wieku, który pisał wówczas: „Sztuka jest objawieniem duszy we wszystkich jej stanach, śledzi ją na wszystkich drogach, wybiega za nią we wieczność i wszechprzestrzeń, wgłębia się z nią w praily bytu i sięga w tęczowe szczyty. Sztuka [...] jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu – duszy”¹⁶

Docierać do tej sfery próbowano w tamtym czasie przełomu wieków za pomocą snu, somnambulizmu, hipnozy lub transu narkotycznego.

Wiersz Staffa *Ja – wysniony* rejestruje moment, w którym poprzez sen dokonuje się emanacja osobowości transcendentalnej w sferę prajedni, prabytu, wszechduszy świata. To jest właśnie ów bezmiar z wiersza: „W krąg mnie światy gonią... / Zagarniam złote gwiazdy, jak motyle, dłonią...”. Tam dopiero możliwe staje się odczucie kosmicznej siły i pędu życia. „Moc pierś mi przenika!” – woła w zachwyceniu podmiot. Dozwala mu ona na Nietzscheańskie „przewartościowanie wszystkich wartości” i zburzenie starego porządku: „Sprawia mi radość przeciw wytyczonym drogom / Ciskać światy na przekór starczym, dawnym bogom!” Przede wszystkim jednak jako artysta ma on wgląd w duszę wszechświata, w obszar „niedojrzanej głębi” i „przepastnych toni własnej głuszy”, ma dostęp do wiedzy tajemnej, jak mówił Przybyszewski, „zagadek i rzeczy w słowa nieujętych”. Człowiek w swej kondycji cielesnej, jako „ja” sensualne zatracił możliwość rozumienia języka praprzestrzeni, wniknięcia w „grobowce wspomnień życia przed życiem”, jak napisał Mombert. Problem ten pojawia się w wierszu Staffa *Zapomniane słowa*¹⁷:

¹⁶ S. Przybyszewski: *Confiteor...*, s. 142.

¹⁷ L. Staff: *Zapomniane słowa*. W: Tegoż: *Poezje zebrane*. T. I..., s. 33.

Kiedy przyszedłem na ten świat posępny, mroczny, [...]
 Zapomniałem słów jakiejś mowy nadobłoczej,
 Której mnie uczył wielki Bóg tajnej otchłani

Zgodnie z młodopolską ideą pozakodowej komunikacji istnieje taki rodzaj porozumienia, dzięki któremu można doświadczać wiedzy w sposób pozawerbalny. W wierszu Staffa *Ja – wysniony* pojawia się wzmianka o nim. Przekazywanie sekretnych treści odbywa się tam za pomocą „całunków tajni”: „Na skroń bladą / Gwiazdy całunki tajni zwierzonych mi kładą...”¹⁸.

W kontekście objawiania znaków i tajemnic *tajnej otchłani* warto zwrócić uwagę na słowa podmiotu: „Stoję wielki, olbrzy-

¹⁸ Ciekawym, choć nieco ironicznym, komentarzem do tego wizerunku poety może być fragment z *Tako rzecze Zaratustra*, gdzie Nietzsche ustosunkowuje się do wizji współczesnego mu twórcy:

„Wszakże w to wierzą wszyscy poeci: że kto na samotnym skłonie w trawie legnie i uszu nastawi, dowie się czegoś o rzeczach, które są między niebem a ziemią.

A gdy ich tkliwie nawiedzają wzruszenia, wierzą wówczas poeci, że sama natura jest w nich zakochana:

I że oto przylasza się do ich uszu, aby w nie szeptać skrytości tajemnicze i miłosne pochlebstwa: z tego tak się pysznią i chełpią przed wszystkimi śmiertelnikami!

Och, tyle jest rzeczy między niebem i ziemią, o których tylko poetom coś niecoś śnić się raczyło! [...]

Och, jakżem ja znużony tem wszystkim nieosiągalnym, co koniecznie ma się stać zjawiskiem! Och, jakżem znużony poetami! – [...]

Umęczyli mnie poeci, starzy i nowi: powierzchynie to są tylko i płytkie morza. Nie myśleli dostatecznie w głąb: przeto ich uczucie nie spadło aż do dna rzeczy.

Nieco rozpusty i nieco znudzenia: to było dotychczas ich najlepszym zastanowieniem.

Upiorne tchnienia i widm upiorne pomykania: – tem są dla mnie ich harfowe pobrząki; cóż oni wiedzieli dotychczas o wewnętrznym żarze tonów! – I nie dość mi są schludni: mącą swe wody, aby się głębszemi wydały.”

F. N i e t z s c h e: *Tako rzecze Zaratustra...*, s. 154–155.

mi, nagi, cyklopowy, / Jak posąg na cokole...” Zgodnie z pismami Mircea Eliadego zarówno cokół, jak i kolumna, góra, drzewo, pnącze czy pal, stanowią mityczne wyobrażenie *axis mundi*. Osoba wtajemniczona, a więc szaman, mag lub mistyk, za pomocą stanów ekstazy może znosić i przekraczać kondycję człowieka. Wskutek zdolności opuszczania i powracania do ciała, symbolicznego „umierania” i „zmartwychwstania” staje się on równy bogom.¹⁹ Dzięki emanacyjnej transmigracji, rytuałowi przejścia poprzez *axis mundi* i doznawane wtajemniczenia, ale przede wszystkim za sprawą mitologicznej autodefikacji wiersz Staffa kreuje transcendentalną osobowość bohatera lirycznego. „Jestem wielki – **bóg** pjanym weselem szalony [...] Jak wino, szal się we mnie pieni **dionizowy!**” – wypowieda w ekstazie głos „ja”.

Jak pisze dalej Eliade:

Wspinając się na Górę, wychodząc na Drzewo [...] – (umiejscawiając się na cokole – moglibyśmy dodać) – szaman urzeczywistnia swe wniebowstąpienie.[...] Innymi słowy odzyskuje podczas ekstazy sytuację rajska: przywraca ł ą c z n o ś ć, jaka *in illo tempore* istniała między Niebem a Ziemią. [...] doświadczenie mistyczne jest równoznaczne z p o w r o t e m d o p o c z ą t k ó w, cofnięciem się do mitycznego czasu R a j u u t r a c o n e g o²⁰.

W taki sposób, właśnie jako tęsknotę za Rajem Utraconym, interpretuje Jerzy Kwiatkowski „inną przestrzeń”, ów *bezmiar*, głębię, otchłań w twórczości Leopolda Staffa²¹, obecną w jego wierszach od *Snów o potędze* do *Martwej pogody*²².

¹⁹ M. Eliade: *Mity, sny i misteria*. Przeł. K. Kocjan. Warszawa 1994, s. 108.

²⁰ Tamże, s. 69.

²¹ J. Kwiatkowski: *U podstaw liryki...*, s. 175–280.

²² Tamże, s. 111.

Postać bohatera lirycznego z wiersza *Ja – wyśniony* jest zatem jednocześnie oniryczną emanacją transcendentalną i wszechpotężnym, dionizyjskim bogiem w obszarze rajskiego bezmiar, który przywraca pierwotny ład świata. A może jest – przede wszystkim – autoterapeutyczną autokreacją poety.

Wiersz zatytułowany *Kręgi* powstał pół wieku po debiutancich *Snach o potędze* i miał swój pierwodruk tuż po wojnie na łamach „Odrodzenia” w 1946 roku. Ten znamieny okres prawie pięćdziesięciu lat panowania ideologii totalitarnych, przecaczających się rewolucji i wojen, odcisnął w oczywisty sposób swoje znamię w świadomości Leopolda Staffa. *Kręgi* są tego wyrazistym dowodem:

Kręgi

Widział zamknąwszy oczy:

Siedzieli dokoła horyzontu,
Gęsto, jak jaskółki na drucie jesienią,
I bliżej, coraz mniejszymi,
Współśrodkowymi kręgami,
Amfiteatralnie –
W przód pochyleni
W pokłonnym podziwie, w zachwycie,
Patrząc przez szkła szmaragdowe
Na niego, który był w środku.
I napiętymi jak struny mosiężne,
Natężonymi spojrzeniami hołdu
Wydźwigali go w górę,
Wysoko, wysoko,
Aż zawisł pod niebem w powietrzu,
Jak Szymon Słupnik
Bez słupa.

Lecz było zupełnie inaczej:

Siedzieli dokoła horyzontu,
Rzadko, jak krople na drucie w dzień słotny,
I bliżej, coraz mniejszymi,
Współśrodkowymi kręgami,
Amfiteatralnie –
Zwróceni do środka plecami,
Twarzami poza horyzont.
I przez szkła szmaragdowe
Badali rżnięte dukaty,
Czytali ceduły giełdowe
Lub listy miłosne.
I nie napięte,
Wiotkie struny pajęczne bez spojrzeń,
Których nigdy nie było,
Zelżały i puściły tak,
Że on, co był wysoko,
Zapał się w ziemię,
Jak w wodzie w niej utonął,
Rozbijając ją w kręgi,
I leciał na dno, poza dno,
W lej Disa,
Gdzie się zatrzymał u samego końca,
Stercząc przez otwór głowa
Na drugą stronę świata,
W czarną noc nicości.

A w górze, dokoła horyzontu,
Anioły i diabły,
Trzymając się za ręce
I wysoko wyrzucając nogami,
Tańczyły wariackim kręgiem
Śmiejąc się do rozpuku.²³

²³ L. Staff: *Kręgi*. W: *Tegoż: Poezje zebrane*. T. II..., s. 843.

Utwór ten ma charakter trzecioosobowej formy narracyjnej przebiegającej w dwu częściach, dwu odstępach. Całość kończy sześciowersowa część będąca rodzajem komentarza. Każdą z obu części rozpoczyna osobny wers, przypominający sekwencje wprowadzające z didaskaliów. Wyeksponowana rola narratorskiego „ja” zapowiada kolejne zdarzenia – odstępy. Pierwsza z zapowiedzi wyrażona jest za pomocą paradoksu: „Widział zamknąwszy oczy”. W istocie jest to, podobnie jak w wierszu *Ja – wysniony* otwarcie perspektywy onirycznej budującej „pejzaż wewnętrzny” przedstawianej postaci. Tym razem nie ma on charakteru podmiotowego, bowiem w *Kręgach* perspektywa „ja” relacjonującego i komentującego jest nietożsama z perspektywą bohatera lirycznego.

Senna wizja zarysowuje przestrzeń o charakterze metaforycznie pojmowanego amfiteatru:

Siedzieli dokoła horyzontu,
Gęsto, jak jaskółki na drucie jesienią,
I bliżej, coraz mniejszymi,
Współśrodkowymi kręgami,
Amfiteatralnie.

Na środku sceny usytuowany jest bohater: artysta – twórca. Podobnie jak w *Ja – wysniony* jest to kreacja artysty, który zgodnie z onirycznym zachwianiem proporcji potężnieje i urasta w wertykalnym ruchu w górę. Nietzscheańska, samoświadoma potencja sprzężona z witalizmem sił natury w *Kręgach* została zastąpiona bałwochwalczym zachwytem słuchaczy:

W przód pochyleni
W pokłonnym podziwie, w zachwycie,
Patrząc przez szkła szmaragdowe
Na niego, który był w środku.
I napiętymi jak struny mosiężne,

Natężonymi spojrzeniami hołdu
Wydźwigali go w górę,
Wysoko, wysoko,
Aż zawisł pod niebem w powietrzu,
Jak Szymon Słupnik
Bez słupa.

Zarówno porównanie do Szymona Słupnika, jak i postawa odbiorców: „W przód pochyleni / W pokłonnym podziwie”, zdradzają rysy kreowanego artysty jako proroka, świętego, natchnionego słowem objawionym. Podobnie jak w *Ja – wyśnionym* wyposażony jest w atrybuty boskie i ujawnia swą zdolność do przekraczania kondycji ludzkiej, bo lot – jak zapewnia Eliade – oznacza także akt transcendencji oraz ontologiczną przemianę bytu²⁴.

W tym wizerunku boskiego artysty jest jednak pewna skaza i niedoskonałość: jest to „Szymon Słupnik / Bez słupa”. Odjęty jest mu symboliczny wymiar *axis mundi*. Nie wypełnia swej misji transcendencji i objawienia dokonującego się między Ziemią a Niebem. Jest wyniesiony „sposrzeniami hołdu”, bałwochwalczo z pozycji profanum, by „wysoko [...] zawisł pod niebem w powietrzu”.

Druga odsłona wiersza ponownie przywołuje przestrzeń amfiteatru. Utwór bowiem zbudowany jest symetrycznie, jak lustrzane odbicie, które przegląda się w sobie. Ale jedno z nich odwraca perspektywę i zmienia znaki wartości drugiego:

Siedzieli dokoła horyzontu,
Rzadko, jak krople na drucie w dzień słotny,
I bliżej, coraz mniejszymi,
Współśrodkowymi kręgami,
Amfiteatralnie –
Zwróceni do środka plecami,
Twarzami poza horyzont.

²⁴ M. Eliade: *Mity, sny...*, s. 105–116.

Tłum z pierwszej części pochylony „w pokłonnym podziwie, w zachwycie” został zastąpiony zbiorowiskiem filistrów: „Badali rżnięte dukaty, / Czytali ceduły giełdowe / Lub listy miłosne”. Znane nam wcześniej „napięte jak struny mosiężne [...] spojrzenia hołdu” w drugiej części podlegają gorzkiemu zaprzeczeniu:

I nie napięte,
Wiotkie struny pajęcze bez spojrzeń,
Których nigdy nie było,
Zelżały i puściły.

Obie odsłony wiersza łączy także za pomocą lustrzanej symetrii odbić motyw magicznych szkieleł. Tłum spogląda „przez szkła szmaragdowe” w pierwszej części „na niego, który był w środku”, w drugiej natomiast na „dukaty i ceduły giełdowe”. Znajduje to swój odpowiednik w dwu aspektach symboliki kamieni szlachetnych: przypisuje się im szczególną siłę wieszczą i dar wymowy, ale także mają one moc pomnażania wszelkiej majątności²⁵.

Prawda filisterskiego świata zobaczona z perspektywy ponadhoryzontalnej, a także świadomość, iż w istocie pokłonnego podziwu i zachwytu otoczenia „nigdy nie było”, stały się przyczyną „upadku”:

on, co był wysoko,
Zapadł się w ziemię,
Jak w wodzie w niej utonął,
Rozbijając ją w kręgi,
I leciał na dno,

²⁵ D. Forstner OSB: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Warszawa 1990, s. 141. Autorka przywołuje także przekaz informujący, że cesarz Neron miał oglądać zawody gladiatorów właśnie przez szmaragd.

Zgodnie z oniryczną zasadą, jak zapewnia Bachelard, „t w a r d o ś ć nie może trwać w nieświadomości, [...] sen – nawet pe-
łen koszmarów – nie może trwać, jeśli urojenia senne nie od-
znaczają się [...] pewną płynnością”²⁶. Senna imaginacja lotu
jest spokrewniona z wyobraźnią akwaticzną²⁷. Tłumaczyć to
może asocjacyjną przemianę twardości ziemi, w którą zapada
się bohater, w wodę roztaczającą kręgi. Ale jest to także, a może
przede wszystkim źródło skojarzeń dantejskich²⁸. W istocie bo-
wiem druga część *Kręgów* istnieje w bardzo silnym, intertekstu-
alnym powiązaniu z *Boską komedią*²⁹. Luzius Keller analizując
przestrzeń dantejskiego piekła, zauważa: „to wizerunek amfite-
atru, wielkiego kamiennego krateru, gdzie kręgi ław zacieśniają
się coraz bardziej, aż dojdą do miejsca mąk i męczeństwa – do
areny”³⁰. Motyw ruchu i jego symbolika w porządku wertykal-
nym skłaniają tego badacza do stwierdzenia, że „Dante okazuje
się [...] poetą wizjonerem, tworzącym obraz spadania jako
odwrotność obrazu Wzlotu z fragmentu »Czyśćca«”³¹. Podobną
kreację odnajdujemy w *Kręgach* Staffa:

Zapał się w ziemię,
Jak w wodzie w niej utonął,
Rozbijając ją w kręgi,

²⁶ G. B a c h e l a r d: *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*. Przeł. H. C h u d a k, A. T a t a r k i e w i c z. Warszawa 1975, s. 232.

²⁷ Tamże, s. 195.

²⁸ Na skojarzenia dantejskie w *Kręgach* wskazuje także I. M a c i e j e w s k a w książce *Leopold Staff: warszawski okres twórczości*. Warszawa 1973, s. 428.

²⁹ Na temat fascynacji Staffa osobą i twórczością Dantego pisze W. W ó j c i k: *Leopold Staff o Dantem*. W: *Po Dantem. Wybór materiałów z VIII Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ*. Red. J. O l e j n i c z a k. Katowice 1996, s. 98–105.

³⁰ L. K e l l e r: *Piranesi i mit spiralnych schodów*. Przeł. M. D r a m i ń s k a - J o c z o w a. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 261.

³¹ Tamże, s. 260.

I leciał na dno, poza dno,
 W lej Disa,
 Gdzie się zatrzymał u samego końca,
 Stercząc przez otwór głową
 Na drugą stronę świata,
 W czarną noc nicości.

Otchłań Kocytu, gdzie, jak pisze Keller, „Dante ustanowił surowy porządek poprzez ruch zstępujący i zacieśniający”³², rozciąga się na przestrzeni dziewięciu schodzących w dół kręgów. Bohater liryczny wiersza Staffa przemierza tę odległość w trakcie spadania. Nie przez przypadek więc, jak się wydaje, drugi, symetrycznie usytuowany obraz w utworze *Kręgi* wydłużony jest właśnie o dziewięć wersów.

Kreacja upadłego bohatera, który zatrzymał się na dnie „**stercząc przez otwór głową**”, także przypomina scenę z najgłębszego rejonu dziewiątego kręgu *Piekieła* – Giudecci:

Ujrzałem troje lic w jednym istnieniu [...]
 Z ust każdego **sterczał** grzesznik i jak pęki
 Trawy w miętlicy na miazgę był tarty:³³

Jednak w utworze Staffa pojawia się zasadnicza i bardzo istotna zmiana w zakończeniu tej sceny. Wyjście z piekieła w *Boskiej Komедii* opisane jest następująco:

Idziem i w drodze wcale się nie lenim
 Wciąż wyżej: pierwszy on, ja za nim wtóry,
 Aż zobaczyłem niebios światła cudne
 Przez okrągły otwór migocące z góry.
 Tędyśmy na świat wyszli, widać gwiazdy...

³² Tamże, s. 261.

³³ A. D a n t e: *Boska Komedia*. Przeł. E. P o r ę b o w i c z. Wrocław 1977, s. 159 [wyróżn. moje].

Natomiast bohater Staffowskich *Kręgów* ukazany jest

Stercząc przez otwór głową
Na drugą stronę świata,
W czarną noc nicości.

Jakże trafne wydają się w tym kontekście słowa Mieczysława Jastruna, który pisał o „przedzgonnym” okresie twórczości Staffa: „Poeta zdążył jeszcze przechylić się przez poręcz odgraniczającą epoki i zająrzeć w przepaść XX wieku”³⁴.

Sfera nicości przywołuje konotacje egzystencjalne, ważkie w swym wyrazie także dla kształtu całego wiersza. Lustrzane odbicia obrazów w dwu odsłonach, ale przede wszystkim każdorazowe odnarratorskie wprowadzenie stają się wyraźnym sygnałem sytuującym wiersz *Kręgi* w obrębie filozoficznej koncepcji alienacji Jean-Paul Sartre’a.

Człowiek – byt dla siebie – tłumaczy Krzysztof Pomian – jest wewnętrznie rozdarty, ma on świadomość siebie i świadomość własnej świadomości. Świadomość siebie rejestruje rzeczy dokonane. Świadomość świadomości jest instrumentem kontrolującym. Bada ona stopień realizacji zamierzenia, stopień urzeczywistnienia ideału. I zawsze konstatuje rozdźwięk między intencją a realizacją, ideałem a rzeczywistością.³⁵

Część pierwsza poprzedzona narratorskim wprowadzeniem: „Widział zamknąwszy oczy”, która zawiera wizję poety wieszczą, proroka natchnionego słowem Bożym, wywyższonego spojrzeniami hołdu, otoczonego pokłonnym podziwem jest intencjo-

³⁴ M. Jastrun: *Wstęp*. W: L. Staff: *Wybór poezji*. Wyboru dokonał M. Jastrun, przypisy i oprac. M. Bojarska. Wrocław 1985, s. XXXIII.

³⁵ K. Pomian: *Sartre – filozof ludzkiej egzystencji*. W: *Filozofia i socjologia XX wieku*. Red. B. Baczkó. Część II. Warszawa 1965, s. 297–298.

nalnym ideałem, wartością, projekcją własnych pragnień, „jest ruchem samotworzenia się jednostki – powiedziała by Wiesław Gromczyński – jej określania siebie w dążeniu do przyszłego celu”³⁶. Pierwszy fragment wiersza odtwarza więc „świadomość własnej świadomości”, która w ostatecznym rozpatrzeniu objawia sytuację niemożności i nicości, ponieważ – jak konstatuje Pomian – „ideał nie zostaje nigdy urzeczywistniony w pełni i między nim, a bytem zawsze istnieje jakiś dystans”³⁷. Część druga, którą rozpoczynają słowa: „Lecz było zupełnie inaczej”, to zapis „świadomości siebie”, przenikliwy rozrachunek z tym, co osiągnięte, dokonane, urzeczywistnione, esencjonalne. Rozrachunek, który w obrazie dantejskiego upadku dociera do nicości.

Fundamentalnym utajonym dążeniem człowieka, – czytamy w komentarzu do pism Sartre’a – nieuchronnie wytwarzanym przez strukturę jego świadomości, jest osiągnięcie statusu Boga: być wolnym i jednocześnie nie odczuwać ciężaru swej wolności i odpowiedzialności; móc wyprowadzać swe akty wolnego wyboru.³⁸

Tymczasem, jak konstatuje Hannah Arendt

pełna pychy żądza stania się Jaźnią zaprzecza sama sobie, gdyż [...] jest to prawdopodobnie jedyna forma istnienia, której Człowiek nie jest w stanie osiągnąć. [...] Charakter Bytu Ludzkiego determinuje przede wszystkim to, czym Człowiek nie jest, jego nicość.³⁹

³⁶ W. G r o m c z y ń s k i: *Egzystencjalizm Jean-Paul Sartre’a*. W: *Filozofia współczesna*. Red. Z. K u d e r o w i c z. T. I. Warszawa 1983, s. 245.

³⁷ K. P o m i a n: *Sartre...*, s. 298.

³⁸ Tamże, s. 246.

³⁹ H. A r e n d t: *Czym jest filozofia* *Existenz*. Przeł. A. W y k a. „Literatura na Świecie” 1985, nr 6, s. 90.

Wiersz *Kręgi* kończy odnarratorska wypowiedź mająca charakter komentarza. Rozszerza ona perspektywę wertykalną na całość przestrzeni:

A w górze, dokoła horyzontu,
Anioły i diabły,
Trzymając się za ręce
I wysoko wyrzucając nogami,
Tańczyły wariackim kręgiem
Śmiejąc się do rozpuku.

Scena ta przywołuje w pamięci malowane freski wokół okręgu *oculusa* w zwieńczeniu kopuły katedry. Można w niej upatrywać jeden z motywów Sądu Ostatecznego, psychomachię. W wierszu Staffa jednak walka aniołów z diabłami o ludzkie dusze jest ironicznie przekształcona w ich wspólny, wariacki taniec przy wtórze śmiechu. Obraz ten staje się szyderczym komentarzem zachowań bohatera, demystyfikacją, która odkrywa pozór i ułudę autodeifikacji. Jest potwierdzeniem jego klęski, wymiarem nicości, czy jak powiedzieliby egzystencjaliści: „Krzykiem Świadomości z głębi swego Bycia”⁴⁰.

Dwa wiersze Leopolda Staffa – *Ja – wysniony* i *Kręgi* – ukazują dwa krańcowe momenty jego twórczości: debiutu i wiary w demiurgiczną moc słowa oraz niemal schyłkowego rozrachunku artystycznych ideałów. Pozostając w sferze odwołań plastycznych chciałabym przywołać pewną rycinę alchemiczną z XVI wieku zatytułowaną *Człowiek na granicy świata*, która wydaje mi się ciekawym komentarzem do obu wierszy⁴¹. Na rysunku

⁴⁰ Tamże, s. 90.

⁴¹ Rycinę tę przedstawia Manfred Lurker w swojej książce w rozdziale „*Ukryty sens naszego świata*”. Zob. „*Człowiek na granicy świata*, drzeworyt nieznanego artysty, ok. 1530 r.” W: M. L u r k e r: *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Przeł. R. W o j n a k o w s k i. Kraków 1994, s. 12.

tym postać człowieka znajdującego się wewnątrz okrągłego, flo-
rystycznie przedstawionego świata, przebija głową granicę jego
kręgu i spogląda w drugi wymiar bytu przedstawiony w geo-
metrycznych kształtach figur. Ta neoplatońska wizja odpowia-
da początkowej, młodopolskiej jeszcze fazie twórczości Staffa.
Jak w wierszu *Ja – wysniony*, gdzie wyolbrzymiony w bezmiar
twórca – kreator, który ma wgląd w wymiar kosmiczny, dostę-
puje wiedzy tajemnej, bo „gwiazdy całunki tajni zwierzonych”
mu „kładą”. Znacznie późniejszy wiersz *Kręgi* jest świadectwem
utruty wiary w porządek wymiaru transcendentalnego. Ukazu-
je on poetę o aspiracjach natchnionego proroka, który ukazany
jest w momencie upadku jego wiary „stercząc przez otwór głó-
wą / Na drugą stronę świata, / W czarną noc nicości”. Wydaje
się, jakby wiersz powtarzał jak echo jedną z prawd egzystencja-
lizmu: „Niebo wartości zwierchnich jest puste”⁴².

Po ukazaniu się *Snów o potędze* Miriam na łamach *Chimery*
w recenzji tego tomu pisał:

Ślemy panu Staffowi u tych złotych progów jego żywota serdecz-
ne, braterskie powitanie! [...] Kto pod takimi znakami w świat
wstępuje, ten niewątpliwie do wielkich powołany jest rzeczy. Tyl-
ko zawsze ku głębiom! Zawsze z równą mocą i wytrwałością!⁴³

Z pewnością nie o takich głębiach egzystencjalnej nicości my-
ślał wtedy ów krytyk.

⁴² L. K o ł a k o w s k i: *Filozofia egzystencji i porażka egzystencji*. W: *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone z lat 1955–1968*. Oprac. Z. M e n t z e l. Warszawa 1989, s. 184.

⁴³ Cyt. za: I. M a c i e j e w s k a: *Leopold Staff: lwowski okres...*, s. 33.

Dajmonion Czesława Miłosza

W twórczości Czesława Miłosza wielokrotnie wyrażane jest przekonanie o wyjątkowej roli poety. Liczne szkice historycznoliterackie podejmujące to zagadnienie w piśmarstwie noblisty ukazują, że w jego pojęciu poeta należy do grona ludzi wybranych, przeznaczonych do wypełnienia powierzanej im misji. Podlega bezwolnie oddziaływaniu jakiejś siły wyższej, pozaracjonalnej, czasami ukazywanej w relacji transcendentnej. W tomie *Wierszy ostatnich* o wspólnocie artystów i ludzi pióra mówi Miłosz następująco:

[...] my jesteśmy zaledwie igraszką
Sił tajemniczych, nieznanvch nikomu,

(*Dziewięćdziesięcioletni poeta podpisuje swoje książki*, WO, 18)¹

Podobnie w *Ziemi Ulro*, podejmując refleksję nad własną twórczością i zastanawiając się nad wpływem, jakiemu ulegał, Miłosz

¹ W niniejszym szkicu cytaty z wierszy Cz. M i ł o s z a oznaczone są następującymi skrótami: *Wiersze*. T. I–III. Kraków 1993 – W I, W II, W III; *Na brzegu rzeki*. Kraków 1994 – NBR; *To*. Kraków 2000 – TO; *Wiersze ostatnie*. Kraków 2006 – WO. W nawiasie po tytule wiersza i tomu podany jest numer strony.

notował: „Jaki był w tym udział świadomości, co natomiast było dyktowane przez siły mnie nieznane, nie potrafię rozstrzygnąć”².

Poetyckie przeznaczenie może być dla pisarza darem, ale też przekleństwem mocy „nieznanych nikomu”. Zgodnie z wielowiekową tradycją ukazywane są one często jako siły o proveniencji boskiej, których źródłem jest Istota Najwyższa, jak w wierszu *Sprawozdanie*:

O Najwyższy, zechciałeś mnie stworzyć poetą,
i teraz pora, żebym złożył sprawozdanie.

(*Sprawozdanie*, NBR, 5)

Bywają jednak wiersze, w których tajemnicze siły są zgoła odmiennej proveniencji. W przewrotnie ironicznym, odwołującym się do faustycznego mitu utworze zatytułowanym *Daemones* to chór diabelskich głosów oznajmia:

Co obiecane, spełniłeś,
Rzec można nie darmo żyłeś

(*Daemones*, TO, 95)

Przeznaczenie poety jest nieodwołalne, niezależne od jego woli, jak mówi podmiot w wierszu *Do dajmoniona*:

Należało przyjąć swój los, na który dziś mówią karma,
Bo był, jaki był, choć nie ja wybrałem

(*Do dajmoniona*, NBR, 22)

W *Postuchaniu* otwierającym poemat *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* zawarta została sugestia lokująca przeznaczenie

² Cz. Miłoś z: *Ziemia Ulro*. Kraków 2000, s. 206.

poetyckie u początku wszelkiego stworzenia. Podmiot liryczny w poetyckiej, sennej medytacji przenosi się poza czas, „daleko” i sięga odległych granic transcendencji „tam, skąd biegnie przepadające światło”, po czym zadaje pytanie o „zamyśł” dotyczący jego losu, który sprawia, że staje się on „wezwany”:

Czy byłem tam, zwinięty jak płód roślinny w ziarnie,
Wezwany nim jedna za drugą dotkną mnie godziny?

(*Postuchanie*, W II, 247)

W zakończeniu tego poematu zarysowującym eschatologiczną wizję końca świata podmiot mówiący nawiązał do swej inicjalnej wypowiedzi:

Nagle umilknie warsztat demiurga. Nie do wyobrażenia cisza.
I forma pojedynczego ziarna wróci w chwale.
Sądzony byłem za rozpacz, bo nie mogłem tego zrozumieć.

(*Dzwony w zimie*, W II, 300)

Przywołana tu, znana już od epoki wedyjskiej, tradycja wierzeń solarnych i teologii światła pojmowanego jako *semen virile*, przyznaje świetlistej, boskiej energii stwórczej moc życiodajną zawartą w nasieniu³. Odwołuje się do niej św. Paweł, objaśniając za pomocą symbolu ziarna perspektywę zmartwychwstania, które domaga się śmierci, by ponownie powrócić do życia. W *Pierwszym liście do Koryntian* tajemnicę przemiany i ponownych narodzin tłumaczy on następująco: „Ale powie ktoś: Jak bywają wzbudzeni umarli? I w jakim ciele przychodzą? Niemądry! To, co siejesz, nie ożywa, jeśli nie umrze [...] Tak też jest ze

³ M. Eliade: *Duch, światło i nasienie*. W: Tegoż: *Okultyzm, czary, mody kulturalne*. Przeł. I. Kania. Kraków 1992, s. 112–149.

zmartwychwstaniem. Co się sieje jako skażone, bywa wzbudzone nieskażone; Sieje się w niesławie, bywa wzbudzone w chwale” (1 Kor 15, 35–36, 42–43)⁴. W nawiązującym do tego fragmencie utworze Miłosza życiowa droga poety symbolicznie ukazana została jako „forma pojedynczego ziarna”, która „wróci w chwale”⁵. Przez nawiązanie do św. Pawła presupozycyjnie wyłania się niewypowiedziany w wierszu wartościujący obraz życia ziemskiego, które przeżywane musi być w „niesławie”, by ostatecznie mogło zostać wzbudzone „w chwale”. Zatem samo już przeznaczenie poety, zawarte w symbolice ziarna, domaga się życia w niesławie, by następnie mogło wypełnić się w chwale.

W szerokim sensie słowo *semen*, pojmowane jako nasienie, oznacza także przekazywaną przez pokolenia wspólnotę pokrewieństwa, pochodzenia i rodu. Bóg przez tak pojęte ziarno-*semen* może nadać wybranej wspólnotcie misję do wypełnienia, jak uczynił to w pokoleniach Abrahama⁶. W odniesieniu do twórczości Czesława Miłosza znaczenie to wydaje się istotne, wskazuje bowiem na ponadczasową wspólnotę ludzi pióra, będących społecznością wybranych, których przeznaczenie zawarte immanentnie w „ziarnie” naznaczone jest boskim posłannictwem. W poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* postawione zostaje sugestywne, a zarazem retoryczne pytanie o kondycję „wezwanego” poety, który „zwinięty jak plód roślinny w ziarnie” jest być może człowiekiem wybranym, obdarzonym łaską, jego los wyznaczony jest już w planie boskie-

⁴ Cyt. za: *Biblia to jest Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Oprac. Komisja Przekładu Pisma Świętego. Warszawa 1980.

⁵ Odwołując się do kontekstu mistycznej twórczości Williama Blake’a, interpretuje ten fragment Jolanta Dudek. Zob. J. D u d e k: *Europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza*. Kraków 1995, s. 180–181.

⁶ D. F o r s t n e r: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przeł. W. Z a k r z e w s k a, P. P a c h c i a r e k, R. T u r z y ń s k i. Warszawa 1990, s. 204.

go stworzenia, w przedustawnym zamyśle porządku bytu. Pytanie pozostaje w zawieszeniu i niedopowiedzeniu. Odpowiedzi na nie bowiem człowiek nigdy nie posiada. Pozostaje mu jedynie domysł bądź przecucie.

Miłosz jednak dopuszcza także biegunowo odmienną myśl mówiącą, że rola poety jest być może efektem wyłącznie „urojenia”. W wierszu *Sprawozdanie* czytamy:

Z urojenia bierze się poezja i przyznaje się do swojej
skazy.

[...]

Jakże więc mógłbym nie być wdzięczny, jeżeli wcześniej
byłem powołany i niepojęta sprzeczność nie odjęła
mego podziwu?

Za każdym wschodem słońca wyrzekam się zwątpień
nocy i witam nowy dzień drogocennego urojenia.

(*Sprawozdanie*, NBR, 7)

Ambiwalencja w podejściu do statusu pisarza pojawia się również w wierszu *Ksiądz Ch., po latach*. Poeta ukazany jest w nim jako ten, który przynależy do świata ziemskiego, do wspólnoty życia z Ewą „spod jabłoni w Ogrodzie Rozkoszy”, a zarazem do świata duchowego, niebiańskiego. Rozdwojenie to wynika z pewnego osobowego „upodwójnienia” twórcy, co wyraża sylogistycznie zbudowany dwuwiers:

Nie jedno ale dwoje, nie dwoje bo jedno,
Ja drugi, żebym siebie był przez to świadomy.

(*Ksiądz Ch., po latach*, W III, 191)

„Ja drugi”, który wskrzesza romantyczną ideę człowieka wewnętrznego⁷, przejętą następnie przez Bolesława Leśmiana⁸, staje się wytworem rozszczepienia świadomości. Istnieje zatem w jednej osobie ten, kto „wyłącznie biernie doznaje wrażenia” oraz ów „drugi”, który wyprojektowuje świadomość i „analizuje przeżycia podmiotu biernie doznającego”⁹. W twórczości Miłosza często odnaleźć można świadectwa tej dialogicznej podwójności w doznawaniu własnej osoby. Zwracał na to uwagę Jan Błoński, który w szkicu *Patos, romantyzm, prorocтво* pisał:

[...] od początku lirykę Miłosza cechuje skłonność do dialogu [...]. Ta wielogłosowość nie jest bynajmniej pustym chwytem retorycznym. Odślania raczej niepewność, rozdzarcie, „rozdwójnienie w sobie”¹⁰

Tę podwójną perspektywę uwidacznia jeden z zapisów *Pieska przydrożnego*, gdzie poeta zanotował: „cały czas jak słuchanie d r u g i m, wewnętrznym uchem odczytywanego wyroku. Tak miało być, jak we wczesnej młodości przeczułem. Tudzież świadomość niezasłużonego daru”¹¹ (wyróżn. moje). W wierszu *Na moje 88 urodziny* Miłosz po raz kolejny odwołując się do romantycznej tradycji, podkreślał niejako „upodwójniony” sposób istnienia poety:

Jestem jak ten, kto widzi, a jednak sam nie przemija,
Duch lotny mimo siwizny i chorób starości.

⁷ Na temat romantycznej idei człowieka wewnętrznego pisze Maria Janion. Zob. M. J a n i o n: *Gorączka romantyczna*. Kraków 2000, s. 75–76.

⁸ Zob. na ten temat: I. O p a c k i: *Uroda i żaloba czasu. Romantyzm w liryce Bolesława Leśmiana*. W: T e g o ż: *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*. Katowice 1979.

⁹ Tamże, s. 65.

¹⁰ J. B ł o Ń s k i: *Miłosz jak świat*. Kraków 1998, s. 19.

¹¹ Cz. M i ł o s z: *Piesek przydrożny*. Kraków 1998, s. 131.

Ocalony, bo z nim wieczne i boskie zdziwienie.

(*Na moje 88 urodziny*, TO, 25)

W tomie *Wierszy ostatnich* w utworze zatytułowanym *Dziewięćdziesięcioletni poeta podpisuje swoje książki* rozszczepienie świadomości poety pozwala mu na mentalne trwanie w obszarze wyobraźni i pamięci, podczas gdy cielesna obecność domaga się uczestnictwa w zdarzeniach egzystencji:

Teraz, w starości, jestem przed świadkami,
Którzy dla żywych są już niewidzialni,
Rozmawiam z nimi, wołam po imieniu,
Podczas gdy moja ręka podpisuje książki.

(*Dziewięćdziesięcioletni poeta podpisuje swoje książki*, WO, 19)

Równie wyraźnie owo rozdwojenie świadomości poety na część zmysłową, doznającą i duchową, lotną, transmigrującą zarysowuje z należnym poczuciem dystansu i ironii wiersz *Moce*:

Słabej wiary, jednak wierzę w potęgi i moce
Których pełen każdy centymetr powietrza.
[...] moja świadomość. Oddziela się ode mnie,
Szybuje nade mną, nad innymi ludźmi, nad ziemią,
Najoczywieściej mocom tym pokrewna,
Zdolna tak jak one oglądać w oderwaniu.

(*Moce*, W III, 263)

Rozszczepienie osobowości spełnia ogromnie ważną funkcję, umożliwiła bowiem relację mediumiczną, realizującą się, jak uważał Aleksander Fiut, w postaci *soliloquium*¹². Wewnętrzny dia-

¹² A. F i u t: *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*. Paryż 1987, s. 237–239.

log poety ma charakter samozwrotny i, jak podkreśla badacz, tworzy „hipotetyczną perspektywę personalną, którą dookreśla inny punkt widzenia”¹³. Ta dialogiczna sytuacja „upodwójnienia” podkreślona została w *Małej pauzie* w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, w którym twórca, zastanawiając się nad poetycką mocą poznania, pyta jednocześnie o możliwość relacjonowania wewnętrznych „głosów”:

Jeżeli dzieckiem byłem nieświadomym
I głosy tylko przeze mnie mówiły?

(*Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, W II, 288)

Podobnie zapisze Miłosz w utworze *Sekretarze*:

Sługa ja tylko jestem niewidzialnej rzeczy,
Która jest dyktowana mnie i kilku innym

(*Sekretarze*, W III, 20)

Rozdzielenie świadomości „ja” mówiącego kształtuje dzięki temu wypowiedź poetycką, którą, jak zauważa Marian Stala, należy postrzegać „w podwójnej perspektywie: jako słowa tego, który poszukuje, i tego, który jest wtajemniczony”¹⁴.

Wtajemniczenie poety, zdaniem Ryszarda Nycza, dokonuje się za sprawą epiklezy, która prowadzi do „rozpoznania-przedstawienia ukrytego porządku doświadczanej rzeczywistości”¹⁵. Przekaz, który dociera do wewnętrznej sfery „ja” poety ujmowany jest w utworach Miłosza w odniesieniu do antycznej tradycji

¹³ Tamże, s. 237–238.

¹⁴ M. S t a l a: *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*. Kraków 2001, s. 140.

¹⁵ R. N y c z: *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984, s. 56.

jako głos Muzy bądź dajmoniona¹⁶. Na kartach *Pieska przydrożnego* poeta notuje między innymi takie oto wyznanie: „Od młodości czułem obecność mego dajmoniona czy, jeżeli kto woli, Muzy, i gdyby nie to towarzystwo, zginąłbym marnie”¹⁷.

W kontekście przywoływanej przez Miłosza starożytnej tradycji, wtajemniczenie poety wiązać możemy także z sokratejską praktyką analizy dialektycznej prowadzącej, jak tłumaczył Bogdan Dembiński, do oglądu noetycznego, to jest „przedzierania” się przez zmysłowo doświadczaną zmienność i czasowość do tego co jest źródłowe, wiecznie bytujące, będące „samo w sobie”¹⁸. W przypadku poety proces poznania dokonuje się za sprawą natchnienia manicznego, które poddaje poetę pod władzę Muz i mocy boskich. W dialogu zatytułowanym *Ion* ukazuje Platon boski charakter natchnienia, pisząc:

[...] muza sprawia, że bóg w kogoś wstępuje; [...] wszyscy poeci, którzy dobre wiersze piszą, nie przez umiejętność to robią, nie przez sztukę: tylko bóg w nich wstępuje i oni w zachwyceniu wszystkie te piękne poematy mówią, [...] poeci nie są niczym więcej, tylko tłumaczami bogów w zachwyceniu.¹⁹

Poeta, który jest wybrańcem Muz, a więc *musikos*, przez swoje powołanie staje się także człowiekiem zamieszkałym przez siły boskie, mężem boskim, *theios aner*²⁰. W takiej też podwójnej

¹⁶ W literaturze filozoficznej stosowany jest zapis *daimónion*, natomiast Miłosz konsekwentnie używa słowa dajmonion. W niniejszym szkicu, w odniesieniu do poezji Miłosza, stosować się będą do formy zapisu poety.

¹⁷ Cz. Miłosz: *Piesek przydrożny...*, 171.

¹⁸ B. Dembiński: *Teoria idei. Ewolucja myśli Platońskiej*, Katowice 2004, s. 80–90.

¹⁹ Platon: *Ion*. W: Tegoż: *Hippiasz Mniejszy. Hippiasz Większy. Ion*. Przeł. W. Witwicki. Warszawa 1958, s. 161, 163.

²⁰ W. Tatarski: *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa 2006, s. 114.

roli – ludzkiej, a zarazem poddawanej mocom boskim – kreuje Miłosz poetę w inicjalnym wierszu cyklu *Dla Heraklita*, pytając jednocześnie o tożsamość twórcy:

Te głosy, które przeze mnie mówiły
Są moje i nie moje, słyszane z daleka.

Ale kim jestem teraz ja sam, ten prawdziwy,
Inny niż greckie chóry i odbite echa?

(*Te głosy...*, W III, 267)

Słowa „ja sam”, „ten prawdziwy” są poszukiwaniem osobowego, ludzkiego wymiaru egzystencji, która od czasu do czasu bywa zawłaszczana przez „głosy”.

Najczęściej jednak głos, który słyszany jest w poetyckim *soliloquium* Miłosza, przypisany jest obecności dajmoniona. W *Świadectwie poezji* Miłosz napisał: „Mówiąc szczerze, całe życie byłem we władzy dajmoniona i w jaki sposób powstawały dyktowane przez niego wiersze, nie bardzo rozumiem”²¹. Poetycka świadomość uległości i mediumicznego dyskursu, które kształtują „lirykę nawiedzeń”²², wyrażona została także w wierszu *Ars poetica?*, gdzie czytamy:

Dlatego słusznie się mówi, że dyktuje poezję dajmonion,
choć przesadza się utrzymując, że jest na pewno aniołem

(*Ars poetica?*, W II, 202)

²¹ Cz. Miłosz: *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*. Warszawa 1987, s. 5.

²² Na temat liryki nawiedzeń zob. Z. Łapiński: *Jak współżyć z socrealizmem*. Londyn 1988, s. 69.

Nazwą *daimónion* posługiwał się Sokrates, oznaczając nią przeżywane nadnaturalne zjawisko, jak głos wewnętrzny, który słyszał, bądź znak dawany mu przez bóstwo. Giovanni Reale pisze, że „Sokrates uważał *daimónion* za pewnego rodzaju boskie objawienie, które zostało mu dane, za zupełnie wyjątkowy przywilej udzielony mu przez bóstwo, jednym słowem za doświadczenie, które w jakiś sposób wykraczało poza granice tego co ludzkie”²³.

Jak potwierdzał sam Sokrates, głos *daimónion* był oznaką boskich interwencji, których niejednokrotnie doświadczał. W swojej obronie sądowej filozof mówił między innymi:

[...] jakęście to nieraz ode mnie słyszeli, mam jakieś bóstwo, jakieś ducha [...]. To u mnie tak już od chłopięcych lat: głos jakiś się odzywa, a ilekroć się zjawia, zawsze mi coś odradza, [...] a nie doradza mi nigdy.²⁴

i w innym miejscu dodawał:

Ten mój zwyczajny, wieszczy głos (głos ducha) zawsze przedtem, i to bardzo często się u mnie odzywał, a sprzeciwiał się w drobnostkach nawet, ilekroć miałem coś zrobić nie jak należy.²⁵

Głos *daimónion* stał się także przyczyną oskarżeń Sokratesa o nieposzanowanie bogów uznanych przez państwo i ostatecznie powodem wydania wyroku śmierci na filozofa.

Słowo *daimónion* utworzył Sokrates od greckiego słowa *daimon*, które znaczy: ‘szafarz, rozdawca, ten, który przydziela’.

²³ G. Reale: »Daimónion« Sokratesa. W: Tegoż: *Historia filozofii starożytnej*. T. I. Przeł. E. I. Zieliński. Lublin 1993, s. 361.

²⁴ Platon: *Obrona Sokratesa*. W: Tegoż: *Eutyfron. Obrona Sokratesa. Krypton*. Przeł. W. Witwicki. Warszawa 1958, s. 114.

²⁵ Tamże, s. 128.

Termin ten używany był także wówczas, gdy nie chciano wymieniać imienia jakiegoś boga. *Daimon* rozumiano jako „nagle i nieodparte wtargnięcie pierwiastka boskiego w życie człowieka”²⁶. Tymczasem słowo *daimónion*, jak podkreśla Giovanni Reale, „jest rzeczownikiem rodzaju nijakiego, a zatem nie oznacza ono [...] demona-osoby czy jakiegoś bytu osobowego (anioła czy ducha opiekuńczego), ale *fakt* czy *zdarzenie* lub *zjawisko* o boskim charakterze; [...] nie jest poprawne tłumaczenie (a wielu tak robi) słowa *daimónion* po prostu jako *demon*, gdyż czyniąc tak, uwyrażnia się to, co Sokrates w sposób zamierzony pozostawił jako niedookreślone”²⁷.

Waldemar Pycka podkreśla ponadto, że *daimónion* Sokratesa było nieprzewidywalnym, pozazmysłowym impulsem, który bezpośrednio przenika świadomość, doświadczeniem bezosobowym i bezsłownym. Z tych względów sokratejskie *daimónion* tłumaczy on jako „boskie tknięcie”²⁸. Dotyczyło ono różnych sytuacji wyborów, których miał dokonywać Sokrates, z czego najbardziej ważkim wydaje się zakaz czynnego zajmowania się polityką.²⁹ Giovanni Reale pisze, że „*daimónion* swoimi zakazami ujawniał Sokratesowi to właśnie, co bogowie zastrzegli dla siebie, a co niekiedy objawiali za pośrednictwem wyroczni. Sokrates więc bez wątpienia pojmował go jako pewien rodzaj *wyroczni wewnętrznej*”³⁰. Warto wspomnieć w tym kontekście, że działal-

²⁶ W. P y c k a: *Odkrycie daimonion*. W: T e g o ż: *Mysł Sokratesa na tle wcześniejszych koncepcji uprawiania filozofii*. Lublin 2012, s. 62.

²⁷ G. R e a l e: »*Daimónion*« *Sokratesa...*, s. 362–363.

²⁸ W. P y c k a: *Odkrycie daimonion...*, s. 57–78.

²⁹ G. R e a l e: »*Daimónion*« *Sokratesa...*, s. 365. W *Obronie* mówił Sokrates między innymi: „Otóż ono mi nie pozwala zajmować się polityką. A zdaje mi się, że to zakaz bardzo piękny. Bo wiercie mi, obywatele, gdybym się był kiedyś zajął polityką, dawno bym był zginął i na nic się nie przydał ani wam, ani sobie.” Zob. P ł a t o n: *Obrona Sokratesa...*, s. 115.

³⁰ G. R e a l e: »*Daimónion*« *Sokratesa...*, s. 366.

ność filozoficzna była dla Sokratesa nakazem boga, misją, którą wypełniał z boskiego rozkazu³¹.

Doświadczenie *daimónion* było dla Sokratesa „bezsłownym tknięciem”, oznaczało także wstrzymanie mowy. Jak mówił filozof w *Obronie*, nagle objawienie głosu było tak niespodziewane, że „bywało, przerwie w środku słowa”³². „*Daimonion* jako *tknięcie* – tłumaczy Waldemar Pycka – było pozazmysłowym sygnałem, impulsem, którego się nie słyszy, nie widzi, nie dotyka i z którym się nie dyskutuje. Nigdy też nie było partnerem Sokratesa w rozmowie”³³.

Tymczasem liryczna twórczość Czesława Miłosza pozostawiła wiele śladów wskazujących na właśnie słowną interwencję dajmoniona, potok jego głosu, który podpowiadał i dyktował. Interesujące wydaje się również przekonanie Miłosza, że jego dajmonion posługuje się mową rytmiczną. Na przykład wiersz *Do dajmoniona* rozpoczynają następujące słowa:

Proszę ciebie, mój dajmonionie, zluzuj trochę.
Muszę jeszcze zamykać rachunki, dużo powiedzieć.
Twoje r y t m i c z n e szepty onieśmielają mnie.

(*Do dajmoniona*, NBR, 21; wyróżn. moje)

Mowa rytmiczna, pojmowana jako inkantacyjna, glosolaliczna, oparta na stałej powtarzalności metrycznej jest znamię, jak podkreśla Roman Jakobson, mowy natchnionej³⁴. W taki spo-

³¹ W *Obronie* mówi Sokrates następująco: „A mnie to, jak powiadam, bóg nakazał robić i przez wróżby, i sny, i na wszelkie sposoby, jakimi zrządzenie boskie zwykło człowiekowi cokolwiek rozkazywać.” Zob. P l a t o n: *Obrona Sokratesa...*, s. 117.

³² Tamże, s. 128.

³³ W. P y c k a: *Odkrycie daimonion...*, s. 62.

³⁴ R. J a k o b s o n, L. W a u g h: *Magia dźwięków mowy*. Przeł. M. R. M a-

sób przedstawiał ją już Platon, pisząc: „Jak korybanci nie przy zdrowych zmysłach tańczą, tak i pieśniarze nie przy zdrowych zmysłach piękne pieśni owe składają, tylko, kiedy jeden z drugim wpadnie w harmonię i w rytm, w rodzaj szału, w zachwycenie”³⁵. Rytm staje się więc znakiem rytuału manicznego, obrzędu wtajemniczenia, obcowania w porządku transcendencji. W stan pobudzenia manicznego wprowadza poetę *daimon*, który od czasów Platona pojmowany jest już jako byt osobowy, pośredniczący między bogami i ludźmi. Poeta pod wpływem *daimona* poddany zostaje oddziaływaniu rytmicznej inkantacji, która przekształca go w rodzaj medium. Jak czytamy w *Ionie*: „A dlatego im bóg rozum odbiera i używa ich do swej posługi i wieszczów i wróżbitów boskich, abyśmy, słuchając, wiedzieli, że to nie oni sami mówią te bezcenne rzeczy; nie ci, których rozum odszedł, tylko bóg sam mówi i przez nich się do nas odzywa”³⁶. Boska moc wykorzystuje poetę do biernego spełniania swych zamiarów, traktując go w sposób przedmiotowy i mediomiczny. W taki właśnie sposób ukazane zostało przez Miłosza powołanie poety w *Postuchaniu*:

Cokolwiek dostanę do ręki, rylec, trzcinę, gęsie pióro, długopis,
[...]
Spełniam, do czego zostałem w prowincjach wezwany.
Zaczynając, choć nikt nie objaśni na co zaczynam i po co.

(*Postuchanie*, W II, 245)

Podobne przeświadczenie wypowiada podmiot mówiący w wierszu *Do dajmoniona*:

yenowa. W: R. Jakobson: *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*. Red. M. R. Mayenowa. T. 1. Warszawa 1989, s. 325–330.

³⁵ Platon: *Ion...*, s. 162.

³⁶ Tamże.

Należało przyjąć swój los, [...]
[...] choć nie ja wybrałem,
I co dzień wstawać do pracy i uświetniać ją,
Choć nie ma w niej ni mojej winy, ni zasługi.

(Do dajmoniona, NBR, 22)

Wynika stąd, że przeznaczenie poety pozbawia go świadomej subiektywności i oddaje pod władanie głosu dajmoniona pochodzącego z obszaru transcendencji.

Poeta nawiedzany przez głos bóstwa, a więc jako *theios aner*, postrzegany jest jako rodzaj instrumentu. Do symboliki tej sięga Miłosz wielokrotnie na przestrzeni całego życia, ukazując rolę poety „jako medium, jako instrumentu sił potężniejszych niż on sam”³⁷. W tradycji biblijnej rolę wybranego i natchnionego poety, muzyka i śpiewaka w sposób najdoskonalszy wypełniał król Dawid. Jego *Psalmy*, pisze Marc-Alain Ouaknin, zapisywane w mistycznym natchnieniu Ducha Świętego, oparte zostały na dziesięciu „witalnych rytmach”:

Jak głosi tradycja – tłumaczy badacz – u wezłowania łoża Dawida zawieszona była dziesięciostrunna harfa. Zawsze o północy zrywał się wiatr i grał na jej strunach. Dawid budził się wtedy i zabierał do układania psalmów. Słyszcząc wibracje wszechświata i wszystkich rzeczy, wpisywał je w słowa i muzykę niezwykłego dzieła.³⁸

Wtajemniczony głos dajmoniona, czy natchniony głos Ducha Świętego zasłyszany w szumie wiatru (o czym wielokrotnie zaświadcniają mistycy) jest integralnie złączony z rytmem świata, z jego „rytmami witalnymi”. Rytm wibracji przekształca poetę

³⁷ Cz. Miłosz: *Zaczynając od moich ulic*. Warszawa 1987, s. 361.

³⁸ M.-A. Ouaknin: *Tajemnice kabały*. Warszawa 2006, s. 52.

w medium i instrument sił transcendentnych, wobec których pozostaje bezsilny i bezwolny.

Mediumiczne powołanie twórcy, o którym wspominał Miłosz, dobrze objaśnia jeden z fragmentów zawartych w *Piesku przydrożnym*, gdzie czytamy: „Pewnie miała rację Jeanne mówiąc, że nie znała nikogo, kto by był tak jak ja instrumentalny, czyli biernie poddający się głosom, niby instrument”³⁹. W nieco dalszej partii *Pieska przydrożnego* Miłosz zapisał następujące wyznanie: „Ależ ten prąd przeze mnie biegł naprawdę i naprawdę ja, skurczony, zgarbiony, dalej jestem tym samym instrumentem, jak to możliwe?”⁴⁰. Przez odwołanie do symboliki instrumentu ukazuje Miłosz sylwetkę twórczą autora *Dionizji* w utworze zatytułowanym *Wybierając wiersze Jarosława Iwaszkiewicza na wieczór jego poezji*:

Nienasycony i zdumiony pięknem,
Słuchałeś rytmów dnia i rytmów nocy,
Zmieniając siebie w muzyczny instrument.

(*Wybierając wiersze Jarosława Iwaszkiewicza na wieczór jego poezji*, TO, 55)

Na mediumiczne powołanie poety, które realizuje się w magiczno-rytmicznym obrzędzie poezji, zwracał Miłosz uwagę już w tomie *Miasto bez imienia*. W wierszu *Sposób* w metapoetyckiej refleksji wskazywał przede wszystkim na rytmiczną właściwość liryki:

Od nieznanomych przodków dostałem rozwayę i upór, więc znalazłem sposób:

³⁹ Cz. Miłosz: *Piesek przydrożny...*, s. 60.

⁴⁰ Tamże, s. 135.

R y t m i c z n e kołysanie słów układanych, powtarzanych na ulicy, w autobusie, w barach, na drogach,

A tym bardziej w półśnie rannych godzin, kiedy świadomość wyrusza się jak diabelska góra.

(*Sposób*, W II, 208; wyróżn. moje)

W kontekście manicznego charakteru twórczości interesujący wydaje się fragment pochodzący z *Rodzinnej Europy*, w którym Miłosz powraca wspomnieniami do okresu pobytu w Paryżu. Zgodnie z tym świadectwem doznawane wówczas poczucie instrumentalne i rytmiczne oddziaływało na niego w sposób absolutnie zniewalający:

Na tych, którzy znali mnie w Paryżu, musiałem robić wrażenie niezupełnie przytomnego, nieobecnego. I w istocie, zachowując nadwrażliwość na bodźce zewnętrzne, tak że każdy szczegół utrwał się we mnie z całą barwą i gęstością, byłem równocześnie jak lunatyk, bierny instrument obcej siły. Ta siła obracała się gdzieś we wnętrzu, będąc zarazem mną i nie mną. Nie pozostało nic innego jak jej ulegać. Wszystkie doświadczenia przekształcała w magiczne zaklęcia, ale zbyt uparte, żebym mógł się ich pozbyć umieszczając je na papierze. Pisałem niewiele, natomiast całe tygodnie byłem we władzy jednej frazy rytmicznej, która nie pozostawiała właściwie miejsca na świadome zamiary, na dobro czy zło. Poruszałem się jak medium na spirytystycznym seansie.⁴¹

Opis tego stanu twórczego zawiera zarówno wzmiankę dotyczącą rozszczepienia oraz podwojenia świadomości („zarazem mną i nie mną”), jak i bezwolnego podlegania wpływom „obcej siły”, instrumentalnego, mediumicznego podporządkowania, a także wibracyjnego oddziaływania „frazy rytmicznej”,

⁴¹ Cz. Miłosz: *Rodzinna Europa*. Paryż 1983, s. 152.

która ubezwłasnowolniła zamiary artystyczne, przekształca-
ne w „magiczne zaklęcie”. Głos wewnętrzny, który rozlegał się
we wnętrzu „ja” poety, zawłaszczał jego świadomość za pomo-
cą rytmicznej inkantacji. Jak można zatem przypuszczać, w ten
sposób objawiał się Miłoszowi maniczny charakter twórczości.

W podobny sposób na temat na poły nieświadomego proce-
su twórczego pisał Miłosz w wierszu *Jak powinno być w niebie*,
gdzie w refleksji autobiograficznej notował:

Życie spędziłem układając r y t m i c z n e zaklęcia,
Tego co ze mną się działo nie bardzo świadomy

(*Jak powinno być w niebie*, W III, 256, wyróżn. moje)

Poczucie bezsilności wobec manicznych głosów i instrumen-
talnej podległości poety prowokowało do następującego stwier-
dzenia:

Co za demonizm w naturze języka,
Że można zostać tylko jego sługą!

(*Ze szkodą*, TO, 54)

Właśnie ów „demonizm” obecny w „naturze języka”, który jest
podszeptem rytmicznych głosów, i który strąca wybranego po-
etę w posługę wieszczą, stał się przedmiotem refleksji w wierszu
Miłosza zatytułowanym *Daemones*. Poeta przywołuje w nim tra-
dycję mitu faustycznego – rozliczenia z artystycznego natchnie-
nia, będącego efektem „paktu” z siłami pozaziemskimi. Jak czy-
tamy w wierszu nadchodzi bowiem „pora wyznania”, kiedy „życie
skłamate światu ma być pokazane”. Tym razem jednak w tym
ironicznym i autoironicznym utworze Miłosz nie odwołuje się
do swego dajmoniona, ale kreuje scenę dialogu poety z siłami

demonicznymi, diabłami. O ile sokratejski dajmonion był bezosobową siłą i głosem docierającym wprost ze sfery *sacrum*, to osobową postać siły te uzyskały w koncepcjach platońskich⁴². „Demon według Greków – tłumaczy Giovanni Reale – jest to byt *usytuowany między sferą tego co boskie a sferą tego co ludzkie*, [...] funkcją demona pozostaje *pośredniczenie między sferą bóstw, które nie mogą wchodzić w bezpośredni kontakt z tym co zmysłowe, a sferą ludzi*”⁴³. W *Daemones* Miłosza dla pogłębienia ironicznego dystansu to właśnie demony stały się windykatorem długu poetyckiego natchnienia.

W wierszu *Daemones* poruszony został problem poetyckiej autokreacji. Okazuje się, że rytmiczny głos dajmoniona bywa pomocny dla poety, gdyż za jego dystansującą przesłoną można skrywać autorską prywatność. W twórczości Miłosza, jak zauważa Krzysztof Kłosiński, egzystencjalna rola poety jest przede wszystkim „doświadczeniem dezindywiduacji”⁴⁴. Poeta nieustająco toczy „grę o tożsamość”, której zasadą jest tworzenie kreacji własnej osoby i, jak mówi w utworze *Stan poetycki*, „przybranie na siebie »ja«, które jest »nie-ja«” (W III, 40). Autor *Hymnu o perle* – podkreśla Aleksander Fiut – nawet wypowiadając się w liryce bezpośredniej, ciąży w stronę liryki maski i roli⁴⁵. W *Daemones* w trakcie toczącego się dialogu poety z demonami ujawnia się proces autokreacji, nieustannego nakładania poetyckich przebrań i masek. Walka o duszę poety, stworzona na wzór psychomachii, rozgrywa się między paradygmatem auto-

⁴² Waldemar Pycka pisze, że „Platon przyjął we własnej teologii istnienie osobowych dajmonów”. Zob. W. P y c k a: *Odkrycie daimonion...*, s. 57.

⁴³ G. R e a l e: *Demon*. W: *Historia filozofii starożytnej*. T. V. Przeł. E. I. Z i e l i ń s k i. Lublin 2002, s. 52–53.

⁴⁴ K. K ł o s i ń s k i: „Wymyka mi się moja ledwo odczuta esencja”. Czesław Miłosz. W: T e g o ż: *Poezja żalu*. Katowice 2001, s. 132.

⁴⁵ A. F i u t: *Moment wieczny...*, s. 183–214.

biografii a autokreacji. Głos poety zaświadcza przede wszystkim o swym artystycznym powołaniu:

Nie nacieszycie się duszą.
Forma mnie zawsze pęta,
Gra wcześniej była zaczęta,
Czy lepszy byłem, czy gorszy,
Na grze mój żywot się skończy,
I z całą moją odwagą
Nie umiem wystąpić nago,
Rytmy i rymy odrzucić,
Do samej esencji wrócić.

(*Daemones*, TO, 96)

Wyznaczniki artystycznej kreacji – „forma”, „gra”, ale także „rytmy i rymy” – pełnią funkcję zasłony, za którą można ukryć autorską tożsamość. Podporządkowana schematom metrycznym, inkantacyjna i rytmiczna mowa dajmoniona, wywodząca się z przestrzeni tradycji, uwalnia poetę od ziemskiej „esencji”, ciężenia biografii i ocala jego zdolność lirycznej autokreacji.

Czy jednak autor może ukryć się w kostiumie własnej twórczości, „rytmów i rymów”? Miłosz wprowadza w *Daemones* ironiczny dystans, który uzyskuje za pomocą zabiegu o charakterze architekstualnym, nazwanym przez Stanisława Balbusa restytucją formy⁴⁶. Autor tomu *To* konsekwentnie buduje wiersz oparty na „pozarepertuarowym” schemacie metrycznym ośmiogłoskowca o toku daktylicznym i amfibrachicznym. Za pomocą artystycznego gestu powtórzenia odwołuje się tym samym do popularnej w średniowieczu miary wierszowej stosowanej często w utworach o treści religijnej, przeznaczonej przede wszystkim

⁴⁶ S. B a l b u s: *Między stylami*. Kraków 1996, s. 218–243.

dla pieśni o charakterze sakralnym⁴⁷. Miarą ośmiozłogowca napisana została zarówno *Rozmowa Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*, jak i *Skarga umierającego*. Po ten wzorzec metryczny sięgał ksiądz Józef Baka w *Rozmyślaniu o śmierci* oraz *Uwagach śmierci niechybnej*, a później także Adam Mickiewicz, pisząc *Panią Twardowską*. Kontekst tych utworów, przywołujących spotkanie z siłami pozaziemskimi, Śmiercią i Mefistofeilesem, zderzony z ludycznym charakterem restytucji, kształtuje wymiar ironii artystycznej. Dzięki niej nieprzekraczalny rozdzźwięk istniejący między poetycką autobiografią a autokreacją, a więc między realnym życiem a fikcją literacką nabiera walorów znacznie bardziej ambiwalentnych, bardziej zdystansowanych, ironicznych i komicznych. Nie przeszkadza to jednak temu, by Miłosz w końcowej partii tego wiersza wypowiedział ostatecznie swoje poetyckie *credo*, i co warto podkreślić, rezygnując w tej części z toku ośmiozłogowca, a zatem niejako uchylając ironiczny dystans restytucji⁴⁸:

Po prostu diabli męczą, a wtedy przykro.
Bronię się zamawianiem, jakby modlitwą.
Zamiast spowiedzi, w nocy układam strofy.
Tylko dlatego mądry, że zaściankowy.

(*Daemones*, TO, 97)

⁴⁷ Z. K o p c z y ń s k a: *Ośmiozłogowiec*. W: *Sylabizm*. Red. Z. K o p c z y ń s k a, M. R. M a y e n o w a. Wrocław 1956, s. 201–205; L. P s z c z o ł o w s k a: *Wiersz polski. Zarys historyczny*. Wrocław 1997, s. 17–18.

⁴⁸ Zamiana schematu metrycznego nie jest, jak by się pozornie wydawało, radykalna. Poeta dokonuje bowiem przekształcenia katalektycznej formy ośmiozłogowca o toku daktylicznym i amfibrachicznym na pokrewną mu, rozwiniętą trocheicznie postać dwunastozłogowca (7+5) o zachowanym schemacie zestrojów akcentowych. Pozostaje zatem wierny tradycji, gdzie toczy się liryczna „gra” uległości wobec formy i tradycyjnie pojętego rytmu metrycznego.

Liryczna autokreacja gra rolę osłony skrywającej autorską tożsamość. Chroni ją magiczna moc rytmicznego zamawiania i lirycznej mowy o funkcjach sakralnych, a więc będących odpowiednikiem modlitwy i spowiedzi. „Zaściankowa” świadomość, w której przechowana jest odwieczna funkcja poezji łącząca ją ze sferą *sacrum*, pozwala zachować wierność wobec poetyckiego powołania. Postrzegana przez pryzmat „zaściankowości” poezja nie jest wytworem kultury, sposobem osiągnięcia powodzenia i sławy, ale powinnością wobec sfery transcendencji, medytacją teozoficzną. Mowa liryczna poety, zdaje się mówić podmiot w końcowych wersach, nie przynależy do świata *profanum*, ale wyłącznie do świata *sacrum*.

Mediumiczna i inkantacyjna liryka powstająca pod wpływem „rytmicznych szeptów” dajmoniona jest jednak tylko jedną odsłoną poetyckiego aktu tworzenia. Jak bowiem interesująco ukazuje Stanisław Balbus, Miłosz przede wszystkim prowadzi „walkę z wierszem”, która jest wyrazem stałej antynomii między poetyckim imperatywem inkantacji a scjentyczną świadomością dwudziestowiecznego twórcy⁴⁹. Ambiwalencję w podejściu Miłosza do statusu poezji ukazuje między innymi przywoływane już *Posłuchanie* z poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. Podmiot mówiący, doznając wpływu głosu dajmoniona, uświadamia sobie jego władzę maniczną:

Znowu tamten nienazwany mówi za mnie
I otwiera znikające senne domy,
Żebym pisał tutaj w pustkach
Za morzem i ziemią.

⁴⁹ S. B a l b u s: „Pierwszy ruch jest śpiewanie” (O wierszu Miłosza – rozpoznanie wstępne). W: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Red. J. K w i a t k o w s k i. Kraków 1985, s. 461–521.

jednocześnie jednak podejmuje krytyczną refleksję:

A mnie straszno tym razem. Obrzydliwość rytmicznej mowy,
Która sama siebie obrządza, sama postępuje,
Choćbym chciał ją zatrzymać, słaby z przyczyny gorączki,

(*Posłuchanie*, W II, 245; podkr. moje)

„Obrzydliwość rytmicznej mowy”, manicznej, natchnionej głosem dajmoniona przejawia się dominacją metrycznej meliczności, zawłaszczaniem i podporządkowaniem poety, który pozostaje „słaby z przyczyny gorączki”. Świadomość zależności i uległości skłania do pytań o własną niezależność artystyczną, jak w wierszu *Ars poetica?*:

Trudno pojąć skąd się bierze ta duma poetów
jeżeli wstyd im nieraz, że widać ich słabość.

Jaki rozumny człowiek zechce być państwem demonów,
Które rządzą się w nim jak u siebie, przemawiają mnóstwem języków,

(*Ars poetica?*, W II, 202)

Metapoetycka refleksja prowadzić musi w sposób nieunikniony do wyrażenia poetyckiego zdystansowania i autoironii. Tę rozszczepioną perspektywę i podwójną postawę tłumaczy Arent Van Nieuwerkerken, który zauważa:

[...] twórca kwestionuje możliwość artykulacji własnej obecności jako świadomego, panującego nad swym małym światem, demurga. Ale powiada to jednak Miłosz, autor licznych pism autobiograficznych [...]. Ironia wynika oczywiście z tego, że Miłosz

nie chce się ograniczyć do roli biernego narzędzia, ani też zdyskredytować swojej własnej poezji.⁵⁰

Ambiwalencja poetyckiej kreacji tworzy się w wyniku wewnętrznego konfliktu rozgrywającego się w podwójnej, rozszczepionej świadomości „ja” poety. Na jednym biegunie pojawia się duma i moc boskiej inkantacji, na przeciwnym „obrzydliwość”, „wstyd”, „słabość” i „gorączka”. Jak pisze Balbus toczy się między nimi walka

we śnie, w głębinach podświadomości. Po jednej stronie – ciemne siły, nie do opanowania na jawie techniki artystycznej i rozumowych przeświadczeń [...] co wyraża się w żywiołowym śpiewie mowy [...]. Po drugiej – to wszystko, czego domaga się rozum i co rozum kwituje „doczesną zapłatą”, co wynika ze świadomości społecznego zakorzenienia społecznych oraz prywatnych obowiązków, a co w twórczości wyraża się jako *techné*, umiejętność, *ars*.⁵¹

Autor szkicu „*Pierwszy ruch jest śpiewanie*” wskazuje na dwa aspekty owej „walki z wierszem”, którą toczy Miłosz. Z jednej strony ucieka on od poezji śpiewnej, melicznej, z drugiej uchyla się od przymusu odziedziczonych, konwencjonalnych systemów wersyfikacyjnych, dostrzegając w nich „skazę harmonii”, jak powie Miłosz w *Traktacie poetyckim* (W II, 39). Jego ucieczka i uchylanie się nigdy nie są ostateczne. Pozostając pod wpływem inkantacji i tradycji wzorców mowy poetyckiej, jednocześnie im zaprzecza tworząc, jak pisze Balbus, „systemy momentalne», systemy jednorazowego lub zaledwie parokrotnego użytku”⁵².

⁵⁰ A. v a n N i e u k e r k e n: *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*. Kraków 1998, s. 108–109.

⁵¹ S. B a l b u s: „*Pierwszy ruch jest śpiewanie*”..., s. 466.

⁵² Tamże, s. 462–463.

Problem podwójnego uwarunkowania wypowiedzi lirycznej, kształtowanej przez intensywność doświadczenia i tradycję mowy poetyckiej, rozważany jest także w wierszu *Do dajmoniona*. Podmiot-poeta w sposób metapoetycki, ale także magiczno-obrzędowy odnosi się do aktu kreacji. Powraca wspomnieniami do lat dawnych, by, jak mówi, „odprawić obrzędy” i nadać „wieczną młodość”. Jako *theios aner* poddany jest władzy dajmoniona, który oddziałuje swą boską mocą:

Twoje rytmiczne szepty onieśmielają mnie.

(*Do dajmoniona*, NBR, 21)

Tym razem jednak poeta próbuje świadomie dystansować się od narzucanego mu manicznego wpływu:

[...] A ty, dajmonionie,
Już mieszasz się, przerywasz nam, niechętny
Imionom i nazwiskom, i wszelkim realiom,
Zanadto prozaicznym, śmiesznym bez wątpienia.

(*Do dajmoniona*, NBR, 21)

Prozie życia przeciwstawiona jest w wierszu mowa poetycka – odświętna, docierająca z wymiaru transcendencji, rytmiczna i inkantacyjna. A jednak, jak przyznaje podmiot, tylko ona, zasłyszana w rytmicznym szepcie dajmoniona, może być źródłem twórczości:

Przepadłbym gdyby nie ty. Twoja inkantacja
Rozlega się w moim uchu, napęlnia mnie
I mogę ją tylko powtarzać,

(*Do dajmoniona*, NBR, 21)

Kreacja poetyckiego słowa oddzielona zostaje od sfery ludzkiego przeżywania emocji i zmysłowego doświadczenia egzystencji. Wytwarza ona konwencjonalny, osobny, czysty świat liryki, powołany na wzór najwyższej ze sztuk – muzyki. Podmiot liryczny zaczyna dostrzegać tę dychotomiczną nieprzystawalność i własne wyobcowanie:

I zdaje się, że kiedy inni
Kochają, nienawidzą, rozpaczają, dążą,
Ja byłem tylko zajęty wsłuchiwaniami się
W twoje niejasne nuty, żeby zmieniać je w słowa.

(*Do dajmoniona*, NBR, 21)

Metapoetycka refleksja podmiotu ukazuje, że prozaiczny świat ludzkich namiętności i świat lirycznej, muzycznej inkantacji stanowią odrębne dziedziny, które istniejąc wyłącznie dla siebie nie mają ze sobą powiązań ani styczności. W podobnie dychotomiczny sposób rolę muzyki w poezji Miłosza postrzega Wojciech Ligęza, który pisze: poetyckie „trwanie dźwięku rozciąga się ponad epizodami życia”, staje się poszukiwaniem tego, co niewyraźalne⁵³. Okazuje się, że „niejasne nuty” i „rytmiczne szepty” dajmoniona, odwracając się od tego, co ziemskie, zmysłowe, erotyczne, pozostają zawsze wysublimowanym głosem wymiaru duchowego, przynależnego do sfery *sacrum*. Ostatecznie podmiot liryczny z lekką nutą ironii konstatuje:

⁵³ W. Ligęza: *Trwanie dźwięku. Muzyka i muzyczność w poezji Czesława Miłosza*. W: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Studia. Red. S. B al b u s, A. H e j m e j, J. N i e d ź w i e d ź. Kraków 2004, s. 329–337.

Ty jesteś przyjacielem niewinnych i bezbronnych,
Którzy tęsknią do Królestwa,

(*Do dajmoniona*, NBR, 21)

Z mową poetycką dajmoniona – natchnioną, meliczną i rytmiczną – identyfikować zatem mogą się tylko ci, których życie ukierunkowane jest w stronę horyzontu transcendencji.

W tomie *Wierszy ostatnich* Miłosza zamieszczony jest wiersz o znamienym tytule *Bez dajmoniona*. Podmiot-poeta przyznaje się w nim do twórczej bezradności i niemocy, będącej efektem opuszczenia przez dajmoniona. Brak jego obecności i niemożność wsłuchiwanie się w jego „rytmiczne szepty” pozbawia twórcę zdolności mediumicznych i kreatywnych. Niegdysiejszy natchniony poeta, *theios aner*, pozostawiony przez dajmoniona traci swą maniczną i instrumentalną rolę. W tej niepełnej kondycji poety ujawnia się wyraźnie jego ludzka natura i słabość człowieka:

Dajmonionie, od dwóch tygodni nie nawiedzasz mnie
I staję się kim byłbym zawsze bez twojej pomocy.
Patrzę w lustro i niemiła jest mi moja twarz,
Pamięć otwiera się, a tam straszno.

Zmącony i nieszczęśliwy ja człowiek.

(*Bez dajmoniona*, WO, 20)

Poprzez bezpośredni zwrot do dajmoniona, ale także za pomocą użytego słowa „zmącony”, przywołuje Miłosz po raz kolejny tradycję antyczną. W *Timajosie* Platon wyraził przekonanie, że człowiek opuszczony przez siły boskie traci poczucie porządku

kującej harmonii i pogrąża się w nieładzie⁵⁴. W starożytnej Grecji panowało powszechne przeświadczenie, że „właściwy rytm jest znakiem uporządkowanego życia wewnętrznego i uczy ładu wewnętrznego”⁵⁵. Wydaje się zatem, że „zmacony i nieszczęśliwy” człowiek z wiersza Miłosza jest twórcą, który wskutek utraty „rytmicznych szeptów” dajmoniona zagubił poczucie ładu i pogrążył się w twórczej niemocy. Ostatecznie więc poeta w wierszu *Bez dajmoniona* wyznaje swą całkowitą bezradność:

Chciałbym ostrzec czytelników, prosić wybaczenia.
Cóż kiedy nie umiem nawet tej skargi ułożyć.

(*Bez dajmoniona*, WO, 20)

Wyraziście sprozaizowany język wiersza, stylizowany na wypowiedź kolokwialną, podkreśla poetycką nieumiejętność twórczenia na miarę „rytmicznych szeptów” dajmoniona. Tylko one bowiem za pomocą mediumicznych właściwości pozwalają w poetycki sposób „ułożyć” słowa lirycznej „skargi”. Utwór staje się zatem wyrazem klęski lirycznych ambicji poety, ale w zamian za to pozostaje bliski ludzkiemu wymiarowi istnienia. Bez „rytmicznych szeptów” dajmoniona odslania się egzystencjalny wymiar kondycji człowieka: „twarz” ujrzana jako „niemiła”, „pamięć”, w której „straszno”. „Zmacony i nieszczęśliwy” człowiek, pozbawiony maski poetyki fundowanej na porządkującym rytmie, nie może już ukryć swego ludzkiego oblicza.

⁵⁴ P l a t o n: *Timajos*. W: T e g o z: *Timajos. Kritas albo Atlantykt*. Przeł. i oprac. P. S i w e k. Warszawa 1986, s. 59–60.

⁵⁵ Cyt. za: W. T a t a r k i e w i c z: *Dzieje sześciu pojęć...*, s. 91–92.

Erozja dantejskiej wizji przestrzeni w poezji pokolenia 68

Czesław Miłosz należy do grona tych pisarzy, dla których zagadnienie ukształtowania przestrzeni było jednym z najważniejszych aspektów światopoglądowych¹. W *Ogrodzie nauk* wypowiedział na ten temat następującą uwagę: „Mitotwórcza działalność człowieka bez ustanku posługuje się przestrzenią, ujmując każdą myśl w trójwymiarowe obrazy i nadając im z konieczności znamię danego momentu danej cywilizacji”². Autor *Pieska przydrożnego* widział w tym ludzkim dążeniu „ukryty w nas impuls do wyobraźniowego modelowania przestrzeni”³. W *Ziemi Ulro* rozpatrywał ślady tego impulsu zawarte w różnych wyobrażeniach chrześcijańskich autorów, między innymi także w twórczości Dantego. Swoje obserwacje dotyczące ukształtowania kosmicznego ładu podsumowywał stwierdzeniem:

¹ Zagadnieniom przestrzeni w twórczości Miłosza wiele uwagi poświęcił Aleksander Fiut, zwłaszcza w rozdziałach *Czasoprzestrzeń; Między wiarą i niewiarą; Zejście w otchłań*. Zob. A. F i u t: *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*. Kraków 2011.

² Cz. M i ł o s z: *Ogród nauk*. Lublin 1986, s. 101.

³ Tamże, s. 94.

Wyobraźnia chrześcijańska bez jakiegokolwiek przestrzenności nadawanej Niebu i Piekłu nie mogła się obejść. Już w czwartym wieku św. Grzegorz z Nyssy obraz Piekła u swoich współczesnych przypisywał wpływom pogańskim i był zdania, że wierzyć w taki Hades jest niegodnym chrześcijanina. Ale jednak przez stulecia w taki mniej więcej Hades wierzono i Dantego *Inferno* wskazuje, jak bardzo te obrazy były zależne i od centralności Ziemi, i od idei krajin podziemnych.⁴

Aleksander Fiut w kontekście wczesnej twórczości Miłosza zauważał nawet, że „wizja piekła Dantego zawładnęła wyobraźnią młodego poety”⁵. Przeczucia katastroficzne i doświadczenia wojenne sprzyjały kształtowaniu takiej analogii literackich metafor wpisywanych w wiersze. Aleksandra Okopień-Sławińska na przykład w odniesieniu do Dantejskiego *limbo* odczytywała pochodzący z tomu *Ocalenie* utwór *Przedmieście*⁶. Ale i późniejsza twórczość Miłosza jest świadectwem nieprzemijającego wpływu *Boskiej Komedii* i nawiązywania do hierarchiczno-wartościującej wizji Dantego. Doniosłym tego przykładem stał się poemat Miłosza *Orfeusz i Eurydyka*, który przez Marka Zaleskiego i Józefa Olejniczaka interpretowany był między innymi w kontekście Dantejskiego Piekła⁷.

Stworzenie pionowego modelu przestrzeni w kulturze chrześcijańskiej doprowadziło do ustanowienia rygorystycznej wizji wertykalnego porządku, którego biegunami było zbawienie lub potępienie. Między tymi dwoma skrajnymi stanami, jak wywo-

⁴ Cz. Miłosza: *Ziemia Ulro*. Kraków 2000, s. 166.

⁵ A. Fiut: *Moment wieczny...*, s. 63.

⁶ A. Okopień-Sławińska: „Przedmieście” jako inna „Piosenka o końcu świata”. *Przyczynek do opisu sztuki poetyckiej Czesława Miłosza*. W: *Poznanie Miłosza 2. Część pierwsza 1980–1998*. Red. A. Fiut. Kraków 2000, s. 225.

⁷ M. Zaleski: *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*. Kraków 2005, s. 211–267; J. Olejniczak: *Powroty w śmierć*. Katowice 2009, s. 163–169.

dził Miłosz, rozgrywał się dramatyczny los duszy człowieka, który stał się tematem największych dzieł literatury europejskiej:

Poezja chrześcijańska – pisał Miłosz – zagospodarowuje te dwie przestrzenie, górną i dolną, czego wzorem jest Danteskie *Inferno*, *Purgatorio* i *Paradiso*. Piekło jest pod ziemią, ale już czyściec jest stopniowym wznoszeniem się, aż następnie wstępuje się na górę Raju. Nowa problematyka [...] to dramat zbawienia i potępienia duszy, połączony ze wznoszeniem się i spadaniem po linii pionowej, opisywany w wielkich dziełach poetyckich cywilizacji zachodniej: w *Boskiej Komедii* Dantego, w *Raju utraconym* Milтона i w *Fauście* Goethego.⁸

W *Boskiej Komедii* Miłosz podziwiał ukształtowanie przestrzeni, której przedstawienie, jego zdaniem, pojawia się w „skrajnej, drobiazgowo wypracowanej postaci”⁹. Poeta szczegółowo przedstawiał jej topografię, zwracając uwagę na wertykalny układ zaproponowanej przez Dantego wizji:

Piekło ma u Dantego kształt olbrzymiego leja, jakby kosmiczna eksplozja rozdarła kulę ziemską aż do jej środka. I taka eksplozja nastąpiła – kiedy runął z nieba, głową w dół, strącony Szatan. Przebił on powierzchnię odwrotnej w stosunku do nas, południowej hemisfery, skąd ląd uciekł wtedy na hemisferę północną, tak że zostało tylko morze. Wskutek upadku Szatana, jakby był on wielkim meteorem, wydzwignęła się na antypodach góra Purgatorio. Szatan w środku Ziemi unieruchomiony jest tak, jak spadł, tj. głową w dół [...]. Zstępowanie w głąb czeluści, gdzie im głębiej, tym cięższe męki znoszą potępiency, jest trudne i niebezpieczne. [...] Kiedy wreszcie [Wergili i Dante] zbliżają się po lodzie do Szatana (wielkości katedry, o trzech strasznych twarzach – parodia św.

⁸ Cz. Miłosz: *Upadek cesarstwa rzymskiego, czyli coś dla zwolenników śródziemnomorskiego mitu*. W: Tegoż: *O podróżach w czasie*. Wybór i oprac. J. Gromek. Kraków 2004, s. 55.

⁹ Cz. Miłosz: *Ogród nauk...*, s. 85.

Trójcy) [...] znajdują wąskie przejście wzdłuż jego nóg – ku antypodom, czyli ku Czyśćcowej Górze.

Ach, ci ludzie Średniowiecza! Żeby podobne dziwactwa wymyślać!¹⁰

Wypowiedziane w końcowych słowach zdziwienie jest nieco ironiczne i przewrotne, może wręcz w tej przewrotności wyrażające niejaki podziw dla nieokiełznanej fantazji i wyobraźni Dantego. Miłosz bowiem, podobnie jak wymieniani przez niego: Dante, Milton, Goethe, w istocie uznawał konieczność stałego utrwalania „drugiej przestrzeni”, ustanawiania wciąż nowego jej wymiaru. W *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* pisał między innymi: „Moja wyobraźnia nie jest taka jak człowieka, który żył wtedy, kiedy w symbolach Dantego przeglądał się światopogląd Tomasza z Akwinu, jakkolwiek jej zasadnicza potrzeba – sprowadzania wszystkiego do stosunków przestrzennych – jest ta sama.”¹¹ Współczesne odkrycia naukowe, loty w kosmos bezpowrotnie zmieniły ukształtowaną dawniej wizję przestrzeni. Problem ten podejmował Miłosz w wierszu zatytułowanym *Dante*, w którym przedstawił dwa odmienne porządki istnienia:

Tak nie mieć nic. Ni ziemi, ni otchłani.

Obracające się koło sezonów.

Ludzie pod gwiazdami

Idą i rozwiewają się

W pył podobny gwiezdnemu. Molekularne maszyny

Pracują bezbłędnie, samoczynne.

[...]

Alchemiku Alighieri, tak daleko

Od twego ładu ten ład niedorzeczny,

Kosmos, który podziwiam i w którym ginę,

¹⁰ Cz. Miłosz: *Ogród nauk...*, s. 85–86.

¹¹ Cz. Miłosz: *Widzenia nad Zatoką San Francisco*. Kraków 1989, s. 28.

Nie wiedząc nic o duszy nieśmiertelnej,
Zapatrzony w bezludne ekrany.¹²

Obie przedstawione wizje – hierarchicznego ładu Dantego i „niedorzecznego” ładu Kosmosu – wydają się na równi obce podmiotowi mówiącemu, niemożliwe do zaakceptowania. Zamierzchła projekcja wyobrażeń w *Boskiej Komedii*, jak i bezbożny, „samoczynny”, pozbawiony antropocentrycznej perspektywy model *fabrica natura* nie potrafią sprostać jego oczekiwaniom¹³.

Podobne zagubienie i niemożność odnalezienia uprzywilejowanego, antropocentrycznego miejsca we współczesnych wizjach naukowo postrzeganego wszechświata, akcentował Miłosz także w *Ogrodzie nauk*, gdzie pisał:

Wyobraźnia ludzka jest zawsze przestrzenna, ale przestrzeń zmienia się zależnie od epoki, i wówczas, przed Kopernikiem i przed objechaniem naokoło planety, zdawała się kryć w sobie metafizyczne obietnice, tzn. tron Boga mógł być umieszczany ponad sferami niebios, a nie było tak znów pewne, czy gdzieś, w jakiejś górskiej szczelinie, nie natrafi się na mieszkanie diabłów. Żadne obietnice nie są dzisiaj przez nas łączone z przestrzenią, mila czy tysiąc lat świetlnych są tu równie bezużyteczne.¹⁴

Przestrzeń od wieków staraniem filozofów i uczonych była wymiernie uporządkowana, w XX wieku odkrycia naukowe

¹² Cz. Miłosz: *Dante*. W: T e g o ż: *Wiersze*. T. III. Kraków 1993, s. 374.

¹³ W dalszej części wiersza Miłosz przywoływał przestrzeń niebiańską, którą symbolizowało „wnętrze wiecznej perły, *eterna margarita*”. W ten sposób aprobatywnie nawiązywał do części *Paradiso* poematu Dantego. W kontekście *Boskiej Komedii* wiersz Miłosza *Dante* interpretował Kris van Heuckelom. Zob. K. V a n H e u c k e l o m: „*Patrzeć w promień od ziemi odbity*”. *Wizualność w poezji Czesława Miłosza*. Warszawa 2004, s. 154–158.

¹⁴ Cz. Miłosz: *Ogród nauk...*, s. 88.

sprawiły, że próba zaprowadzenia miary – „mila” bądź „tysiąc lat świetlnych” – jest bezcelowa, ponieważ dla wyobraźni miara ta niczego w istocie nie określa, jest relatywna, a tym samym „bezużyteczna”. W *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* w części zatytułowanej *Religia i przestrzeń* erozję Dantejskiego, zhierarchizowanego porządku Miłosz podsumowywał zdaniem: „Przestrzeń jednak uległa zaburzeniom”¹⁵.

*

Widzenia nad Zatoką San Francisco ukazały się w 1969 roku, dając przenikliwą diagnozę ówczesnego stanu wyobraźni przestrzennej, dotkniętej erozją zniszczenia. W tym samym mniej więcej czasie na polską scenę literacką wkraczali poeci, których młodzieńcze przeżycia marca 1968 roku scaliły w formację noszącą nazwę pokolenia 68. Z ich wierszy wyłania się obraz takiej „zaburzonej” przestrzeni. W utworach poetów pokolenia 68 miejsce życia przekształciło się w obszar śmierci. Przeczytajmy kilka przykładów:

Moja śmierć
ma dwadzieścia cztery lata

(S. Stabro, *Rocznica*)

Udaję, że żyję. Wiem, że to oszustwo [...]
Umarłem już dawno,
nie ma mnie.

(K. Karasek, *Rewolucjonista przy kiosku z piwem*)

¹⁵ Cz. Miłosz: *Widzenia nad Zatoką San Francisco...*, s. 28.

urodzonemu w transporcie
 przypadło mi miejsce śmierci

(R. Krynicki, *Akt urodzenia*)

urodzony na miejscu śmierci

(R. Krynicki, *Podróż pośmiertna II*)

Śmierć mieszka w tobie

(S. Stabro, *Narzeczona*)

Wszyscy, wszyscy umarli

(S. Stabro, *Tren*)

śmieć w bramie śmierć nad ranem
 śmierć czarna śmierć ciepła
 śmierć pod pozorem śmierć od niechcenia
 śmierć duża śmierć mała
 śmierć na obrazku śmierć na schodach
 śmierć pod schodami śmierć wewnątrz
 śmierć na zewnątrz śmierć wolna
 śmierć potrzebna śmierć śmieszna
 śmierć niewinna śmierć nadana

(J. Kornhauser, *Maj*)¹⁶

¹⁶ Wszystkie cytaty z wierszy pochodzą z następujących książek poetyckich: S. B a r a ń c z a k: *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*. Kraków 1980; R. K r y n i c k i: *Niepodlegli nicości*. Warszawa 1988; L. A. M o c z u l s k i: *Głosy powrotu*. Kraków 1981; A. Z a g a j e w s k i: *Dzikie czereśnie. Wybór wierszy*. Kraków 1992; *Określona epoka. Nowa Fala 1968–1993. Antologia poezji*. Oprac. T. N y c z e k. Kraków 1994.

Zastanawiające wydają się fragmenty tych wierszy. Czy w ich przypadku, podobnie jak było to w mistycznej liryce Słowackiego, mamy do czynienia z utworami „zagrobnymi”, wręcz z „poezją grobów”¹⁷? A przecież autorami cytowanych wierszy są młodzi poeci wkraczający dopiero w dojrzałe życie, *nota bene* – w epoce gierkowskiej.

Podobnych przykładów „zagrobnego” postrzegania swojej egzystencji możemy odnaleźć znacznie więcej w poezji pokolenia 68. „Kto wybiera śmierć – nie przestanie żyć” – zapisywał Ryszard Krynicki w wierszu *Kto wybiera samotność*. Myśl podobną i w dodatku podobnie zbudowaną na paradoksie zawierał utwór Jarosława Markiewicza *W konstelacji Bliźniąt*:

Kiedy nas już urodzono martwych, mnie i moją siostrę
to powiedzieliśmy sobie, trudno, trzeba jakoś żyć.

(J. Markiewicz, *W konstelacji Bliźniąt*)

Takich paradoksalnie przedstawionych sytuacji egzystencjalno-mortalnych można spotkać wiele w poezji pokolenia 68. Przeczytajmy jeszcze trzy przykłady:

i ona, w rozłące podwójnie umarła,
śpiesznie, jakby się bała, że nie zdąży
na ostatni tramwaj.

(R. Krynicki, *Podróż pośmiertna I*)

ale mnie już nie ma, nie jestem,
to, co jest ze mnie, jest tylko złudzeniem,

¹⁷ W taki sposób o mistycznych utworach Słowackiego pisał Ireneusz Opac-ki. Zob.: I. O p a c k i: „Anioł ognisty, mój anioł lewy...”. W: *Juliusza Słowackiego rym błyskawicowy. Analizy i interpretacje*. Red. S. M a k o w s k i. Warszawa 1980, s. 120.

pozór odziany w garnitur, wysłużona marynarka

(K. Karasek, *Rewolucjonista przy kiosku z piwem*)

nasze mózgi wychowano
milczeniem, nasze mózgi
pochowano w milczeniu, są
mądre, bo małowówne
małowówne, bo martwe.

(S. Barańczak, *Przejściowe ograniczenia*)

Przytoczone fragmenty wierszy poetów pokolenia 68 ukazują zadziwiający splot życia i śmierci. Nadmieniają one o życiu, które upodabnia się do śmierci, bądź śmierci, w której uwidaczniają się oznaki życia. Sytuacja ta nosi w sobie cechy zmieszana, niezróżnicowania, a jednocześnie atrofii.

Pozornie wiersze nowofalowe wydają się przywoływać tradycję barokowej poezji metafizycznej. Przypominają one utwory Kaspra Twardowskiego, Jana Dominika Morolskiego, czy emblematy Zbigniewa Morsztyna, w których śmierć, jak zaznaczał Janusz Pelc, „towarzyszy człowiekowi już w jego doczesnej wędrówce”¹⁸. To jednak tylko pozorne podobieństwo, ponieważ istnieje zasadnicza różnica funkcji, jaką pełni motyw „śmierci za życia” w twórczości XVII-wiecznej i w powstającej w latach siedemdziesiątych wieku XX. Jest to różnica przede wszystkim metafizyczna, bowiem w baroku, jak pisał Andrzej Vincenz, występuje „rodzaj paradoksalnej gloryfikacji śmierci cielesnej, która dając wieczne życie, ratuje od śmierci wiecznej”¹⁹. Seba-

¹⁸ J. Pelc: *Barok – epoka przeciwieństw*. Warszawa 1993, s. 144.

¹⁹ A. Vincenz: *Wstęp*. W: *Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej*. Oprac. A. Vincenz. Wrocław 1989, s. CIII–CIV.

stian Grabowiecki w jednym ze swoich sonetów ujął to przekonanie następująco:

Śmierci, ty godność przechodzisz żywota,
 [...]

 Tak ja mrąc żyję.²⁰

Wydawać by się mogło, że autorem ostatniego stwierdzenia jest któryś z poetów nowofalowych. Jednak w poezji pokolenia 68 nie pojawia się stan oczekiwania na ostateczny moment śmierci poprzedzający życie wieczne. Wręcz przeciwnie, podkreśla się w niej ciągłą powtarzalność, nieustanność procesu uśmiercania, który zupełnie do niczego nie prowadzi i niczego nie zmienia. Panuje, jak czytamy w *Elegii III, noworocznej* Barańczaka, „Śmierć codzienna i ciągła”. Zagajewski w wierszu *Miasto* zapisywał: „Miasto jest poczekalnią, w której codziennie umierasz”. Śmierć jest w tych wierszach zjawiskiem wielokrotnym i codziennym, traci swój wymiar ostatecznej wędrówki dusz dokonywanej w ruchu wertykalnym, jak miało to miejsce w poemacie Dantego.

Ruchowi w *Boskiej Komedii* przypisywano symboliczne znaczenie. W podobny sposób jak Miłosz, Michaił Bachtin zauważał, że w Dantejskim obrazie świata „ruch odgrywa [...] wielką rolę, ale wszystkie jego obrazy i metafory przenika czysto wertykalna tendencja do wznoszenia się i opadania. Dante zna tylko kierunek »w górę« lub »w dół«, obcy jest mu natomiast kierunek »naprzód«²¹. Nieco inaczej trajektorię ruchu ujmował Luzius Keller. Jej przebieg wiązał z całą architektoniką *Boskiej Komedii*. Tłumaczył to następująco:

²⁰ *Helikon sarmacki*..., s. 379.

²¹ M. B a c h t i n: *Twórczość Franciszka Rabelais’go a ludowa kultura średnio-wieczna i renesansu*. Przeł. A. i A. G o r e n i o w i e. Kraków 1975, s. 544.

Doskonałemu światu odpowiada kula, niedoskonałemu stożek [...] wszechświat wskutek upadku, zmienia boską formę kuli na zwyrodniały kształt stożka [...] dlatego piekło Dantego ma kształt wielkiego, zwężającego się coraz bardziej leja. [...] Dante ustanowił surowy porządek, który poprzez ruch zstępujący, zacieśniający, prowadził do stopniowego zaostrenia kar. Gdyby jednak działał się tak wyłącznie z racji potrzeby ładu moralnego i filozoficznego, prawdopodobnie Dante nie wymyśliłby swojej spirali w sposób tak genialny; odpowiada ona bowiem, tak samym kształtem, jak i ruchem, który nam narzuca, temu, co Dante wyraża swoim poematem: stromej drodze zabłąkanego, który musi się odnaleźć, kolei „ludzkiego stawania się”. To ona dyktuje formę spiralną.²²

Wertykalnie ukształtowana w formę spirali przestrzeń *Boskiej Komedii* stała się symbolicznym obrazem ludzkiego istnienia, świadectwem podążania drogą życia i śmierci. W wierszach pokolenia 68 obraz ten uległ daleko idącym przemianom.

W poezji nowofalowej, rejestrującej okruchy codzienności, ukazywano ludzi, nazywanych przez Juliana Kornhausera „zjadaczami kartofli”, w codziennych sytuacjach: spędzających czas pod kioskiem z piwem, wiwatujących na stadionach, bądź bezmyślnie kroczących w pochodach. Jednak częściej ukazywani byli w samotnym zabłąkaniu i zagubieniu. Obraz takiego podążania utrwalony został w wierszu Kornhausera *Iść*, w którym paralelna konstrukcja powtórzeń ujawniała ponadto bezwolne podporządkowanie. Przedmiotem poetyckiego opisu stało się uwięzienie we własnym losie:

²² L. Keller: *Piranesi i mit spiralnych schodów*. Przeł. M. Dramińska-Joczowa. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 258–259.

iść, nie zatrzymywać się, nie zatrzymywać się
 zdusić lęk, zdusić lęk, zagryźć wargi,
 zagryźć wargi, [...]

(J. Kornhauser, *Iść*)

W wierszu Jerzego Piątkowskiego *Nowe życie (III)* zarejestrowany został ruch w obrębie miasta:

Chodzę po mieście
 gdzie wszędzie kamień zarasta
 ostatnie źdźbła trawy
 i piętrzą się klomby zardzewiałych rur
 a po rozsypanych gruzach
 wśród śmieci i porzuconych starych opon
 baraszkują nażarte szczury

(J. Piątkowski, *Nowe życie (III)*)

Wielokrotnie w utworach poetów pokolenia 68 zbiorowość przypomina niekończący się pochód pielgrzymów zagubionych w symbolicznej Wieży Babel, jak w wierszu Zagajewskiego *Gotyk*:

Słyszę
 wiele różnych języków, głosy, westchnienia,
 lament i nadzieję tych, co zdradzili
 i tych, co zostali zdradzeni i wszyscy
 w podróży, w długim labiryncie.

(A. Zagajewski, *Gotyk*)

Tak ukształtowana wizja przestrzenna, upodobniona do labiryntu, podkreśla bezcelowość trwania, zagubienie, bezwyjściowość sytuacji. Analizując przestrzeń labiryntu Marianne Thalmann zwracała uwagę na jej paradoksalną naturę:

W koncepcji labiryntu mamy do czynienia z czymś w rodzaju dezintegracji klasycznej jedności przestrzeni. Jedność ta niejako rozpada się na drogi i bezdroża, jakby na części przestrzeni powiązane ze sobą w abstrakcyjny sposób, po których bohater i statysci poruszają się niczym bezdomni tułacze. [...] Przestrzeń stała się czymś paradoksalnym. Chłodna powierzchnia rzeczy przekształca się w światło i cień, w ruch po liniach krzywych.²³

Konsekwencją pojmowania przestrzeni jako labiryntu stała się niemożność odnalezienia jednoznacznych wektorów, wskazujących na miejsce człowieka w świecie. „Wszystko może się zdarzyć” – pisał Adam Zagajewski w poemacie *Nowy Świat*. Podobnie postrzegał tę chaotyczność sytuacji Leszek Aleksander Moczulski w wierszu *Równowaga*:

Będzie wymiana zwierzyny na ludzi.
Ściganych na ścigających.
Ofiar na katów.
Albo nie będzie.

(L. A. Moczulski, *Równowaga*)

W tak postrzeganym świecie niczego nie można być pewnym, nic nie jest sobie właściwe, za wszystkim może kryć się fałsz. W podobny sposób opisywał rzeczywistość także Zagajewski w poemacie *Nowy Świat*:

pod każdym domem ukryty jest
drugi dom, niewidoczny każdy twój gest
mógłby być innym gestem, wszystko co mówisz
można inaczej powiedzieć

(Zagajewski, *Nowy Świat*)

²³ M. Thalmann: *Labirynt*. Przeł. A. Sępolski. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3, s. 355, 359.

W *Zapisie VIII* Lothara Herbsta podważona została nawet świadomość własnej egzystencji: „może jestem może nie” mówił podmiot tego wiersza. Niemożliwe do określenia stają się także jego uczucia: „może kocham może nienawidzę”. Wyrazem niepewności istnienia są słowa Stanisława Barańczaka zapisane w *Elegii drugiej, urodzinowej*:

nie jestem pewny swego
życia, nie jestem pewny siebie, nie wiem
nawet, czy czuję pewny
grób pod nogami, [...]

(S. Barańczak, 13.11.79. *Elegia druga, urodzinowa*)

W metaforze językowej, wykorzystującej związek frazeologiczny „czuć pewny grunt pod nogami” (‘mieć utrwaloną, ustabilizowaną pozycję; mieć silne oparcie w czymś; czuć się pewnie’) Barańczak słowo „grunt” zastąpił paronomastycznym słowem „grób”, które radykalnie odmieniło sugerowane znaczenie psychologiczne. Wymiana słowa „grunt” na „grób” spowodowała, że stabilna rzeczywistość przekształciła się w procesie poetyckiej transformacji w świat atroficznej śmierci, obszar bez nadziei, niepewności istnienia, ale też niepewności śmierci. Podobne kreacje odnaleźć można w innych wierszach Barańczaka: „odgórnie narzucony grób” (*Śnieg II*), „stoi pan sobie na uboczu wspólnego grobu” (*Pan tu nie stał*), „trwamy wciąż poddani / niepunktualnej śmierci” (*Elegia trzecia, noworoczna*).

W wyłaniającej się z wierszy poetów pokolenia 68 wizji rzeczywistości możemy dostrzec rysy, które przez analogię upodabniają ją do skraju otchłani, Dantejskiego przedsionka Piekła, przestrzeni *limbo*, która w *Boskiej Komедii* przedstawia obszar

„bezdenny, mgławcy, czarnosiny”²⁴. Przebywający tam zmarli nie rozróżniają dobra od zła, nie doznają cierpienia, ale nie znają też szczęścia. Wiecznie trwają w zamglonej krainie „w tęsknocie żyjąc próżnej i beczynnej”, jak pisał Dante²⁵. W utworze Adama Zagajewskiego *Nowy Świat* nie ma rozróżnienia między zmarłymi i żywymi, ich stany istnienia się zacierają, wszyscy stają się współobecni:

Jeśli żyjesz w środku świata
musisz się liczyć ze wszystkim
Patrzą na ciebie żywi i umarli
Przestałem odróżniać żywych od umarłych

(Zagajewski, *Nowy Świat*)

W wierszu Jarosława Markiewicza *Przestało uwierać* zmarli całkowicie wypełnili przestrzeń *limbo*:

Nadjeżdża pociąg wiozący trumny.
Zmarli wracają z wakacji, biegną do bufetu.

(J. Markiewicz, *Przestało uwierać*)

W wierszach obok osób żyjących pojawiają się nieżyjące postaci historyczne. „Może spotkasz Jana Palacha [...], Rafała Wojaczka [...], Tadeusza Borowskiego, Andrzeja Bursę, Marka Hłaskę, których przerosły własne serca” – wyliczał Ryszard Krynicki w utworze zatytułowanym nieprzypadkowo *Podróż pośmiertna III*. W *Nowym Świecie* Adama Zagajewskiego przemieszanie jest jeszcze większe:

²⁴ A. D a n t e: *Pieśń IV*. W: T e g o ż: *Boska Komedia*. (Wybór). Przeł. E. P o r ę b o w i c z. Oprac. K. M o r a w s k i. Wrocław 1977, s. 22.

²⁵ Tamże, s. 24.

Skarga oddawał legitymację i wybiegał z Sali
 [...]

Gagarin pożegna się z matką

Sokrates stanie przed sądem

Kolumb w środku nocy zostanie zerwany z łóżka

(Zagajewski, *Nowy Świat*)

Czas w sensie historycznego uporządkowania biegu zdarzeń, chronologii stracił rację bytu. Egzystencja i stan pośmiertny przekształciły się w niezróżnicowane trwanie istnień. Stąd w wierszu Moczulskiego podmiot mówiący zwracał się do zmarłych: „Potrzebne nam jest wasze życie” (*Milczącym*).

W świat przedstawiony poezji pokolenia 68 wplatanie bywają postaci biblijne ukazywane w sposób zdesakralizowany i umieszczane w kontekście współczesności. W *Podróży pośmiertnej* Krynickiego pojawiał się na przykład Judasz:

może [spotkasz] Judasza, nieszczęsnego proroka prowokatorów
 którego nikt nie zechciał nawet ukrzyżować,
 więc się powiesił na sznurze zajętego poufnego telefonu.

(R. Krynicki, *Podróż pośmiertna*)

Podobnie w wierszu *Widokówka* Moczulskiego:

Judasz, niestety, nie zrobił w naszym miasteczku
 zawrotnej kariery [...]

Matka Boska została starą panną [...]

Piłat świeżo po studiach.

(L. A. Moczulski, *Widokówka*)

W poezji pokolenia 68 przestrzeń *limbo* zaludniają zatem żywi, którzy postrzegają siebie jako umarłych i umarli, którzy trwa-

ją ożywieni. Wszyscy oni przemierzają labiryntowy obszar otchłani, przedśionka Piekła w nieustającym dążeniu, beczasowym zagubieniu i bez nadziei dotarcia do celu.

Wizja przestrzeni zapisana w *Boskiej Komедii* rozszczepiona precyzyjnie w wertykalnym porządku, u końca XX wieku została sprowadzona do jednego, zmąconego wymiaru. Ustanowiony przez Dantego hierarchiczny układ uległ spłaszczeniu do wymiarów *limbo*. Na przestrzenny aspekt świata przedstawionego w poezji nowofalowej zwracał uwagę Tadeusz Nyczek. Pisząc na temat wierszy Barańczaka zebranych w tomie *Tryptyk z betonu, zmęczenie i śniegu*, krytyk zauważał:

Rozpętane zostały wszelakie moce poetyckie, na miarę co najmniej dantejskiego piekła. [...] Wszystko bowiem zależy od tego, co rozumieć pod nazwą »sprawy ostateczne«, »piekło«, Wielkie Problemy. Nie dajmy się zwieść pozorom. Te banalne czynności, o których traktuje *Tryptyk*, to właśnie nasze prawdziwe piekło. Nie siarczane otchłanie, straceni grzesznicy, pokutujące dusze, metafizyczne kręgi upadku. Nasz Wergili prowadzi Dantego do sklepu mięsnego i każe mu stanąć na szarym końcu kolejki. Tenże rodzimy Wergili zażąda z beczelnym uśmiechem tysiąca złotych za wniesienie fortepianu do nowego mieszkania. To jego twarz, zmięta, zmęczona i zła, patrzy na ciebie-Dantego w miejskim autobusie. Polskie piekło codziennego życia. Socjalistyczny wymiar tragedii.²⁶

Dantejski zhierarchizowany porządek kosmosu z *Boskiej Komедii* w poezji pokolenia 68 uległ rozpadowi. Można by tu ponownie przywołać konstatację Czesława Miłosza, który mówił: „Przestrzeń jednak uległa zaburzeniom”. Wyłaniający się z wierszy nowofalowych człowiek, to ktoś trwający w atrofii istnie-

²⁶ T. N y c z e k: *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół Pokolenia 68*. Londyn 1985, s. 107.

nia, samotnie, w zamgleniu błędzący po omacku w labiryncie otchłani *limbo*.

*

Na początku nowego tysiąclecia, w 2002 roku, gdy poezja pokolenia 68 dawno już zatraciła wspólnotowy charakter i podążyła drogą indywidualnych wyborów twórczych, ukazał się tom wierszy Czesława Miłosza zatytułowany *Druga przestrzeń*. Sędziwy poeta powracał w nim do wciąż nurtującego go problemu teologicznie ukształtowanej wizji wszechświata.

Dokonana wskutek odkryć naukowych przemiana pojęcia przestrzenności, zdaniem Miłosza, doprowadziła do erozji teologicznego języka. W *Ziemi Ulro* swoje przemyślenia dotyczące przyczyn tego zjawiska przedstawiał pisarz następująco:

Kiedy Dante pisał *Boską Komedię*, ówczesna kosmologia, astronomia, geografia, teologia wspierały się wzajemnie. Z chwilą jednak, kiedy cała wiedza zaczęła przechodzić pod zarząd nauki, teologia, tak to wygląda, wszystkie swoje siły zużywała na toczenie bojów opóźniających, nie spostrzegając, że prawdziwe niebezpieczeństwo przychodzi nie z tej strony, z której się go spodziewano. Decydowały nie dyskursy, nie wywody i nawet nie niewiara czy wiara, tylko wyobrażenia o wszechświecie coraz bardziej urabiające przez „światopogląd naukowy”.²⁷

Naukowa penetracja wszechświata i loty w kosmiczną przestrzeń sprawiły, że wertykalnie ukształtowana wyobraźnia chrześcijańska utraciła orientacyjne wyznaczniki hierarchicznie uporządkowanego ładu. Pionowy podział na „górze” i „dół”, symbolicznie rozdzielający ludzi na zbawionych i potępionych, nie znajdował już dogodnego oparcia w świadomości współczesnego

²⁷ Cz. Miłosz: *Ziemia Ulro...*, s. 247.

człowieka. Miłosz zwracał uwagę na proces erozji teologicznego języka, który, co oczywiste, odzwierciedlał się także w literaturze, przede wszystkim w podejmowanych przez nią zagadnieniach metafizycznych i eschatologicznych. Autor *Hymnu o Perle* wskazywał, że język poetycki, operujący wielowiekowymi konwencjami liryki religijnej, musi stale do nich nawracać, by tworzyć nieprzerwaną nić tradycji. O konsekwencjach odrzucenia konwencji poezji metafizycznej mówił Miłosz następująco:

kolejne rewolty poetyckie w ciągu lat ponad stu można byłoby interpretować jako próby wyzwolenia się z konwencji, próby na ogół tylko częściowo udane, bo w konwencji utrwaliły się słowa archetypalne: ogień, woda, światłość, ciemność, drzewo, zorza poranna, zachód słońca, noc i tak dalej. Całkowite pozbycie się tradycyjnych emocjonalnych odniesień do tej strefy musiałoby wyjałowić poezję, a także uniemożliwić czytanie poetów dawnych, na przykład Dantego. Być może więc, że poezja jest ciągłą walką nowego ze starym, bez możliwości wygranej jednego albo drugiego.²⁸

Dziedzina twórczości literackiej, którą Miłosz postrzega jako obszar ścierających się sił starego i nowego porządku, jest także polem rywalizujących stron o wizję przestrzeni metafizycznej. Na tym terytorium siłujących się stron, mając świadomość anachroniczności ładu Dantego i niedorzeczności ładu Kosmosu, Miłosz stanął po stronie starego porządku, nieustannie jednak poszukując alternatywnych sposobów wyrażania problematyki metafizycznej i tworząc swój własny program poetycko-religijny. Aleksander Fiut zwracał uwagę, że Miłosz „pragnął stworzyć w swoich wierszach nowy wzorzec polskiej poezji religijnej, która pogodziłaby w sobie sprzeczne elementy”²⁹. Wyrazem tych

²⁸ Cz. Miłosz: *Kłopot z niewyraźną mową*. W: Tegoż: *O podróży w czasie...*, s. 128.

²⁹ A. Fiut: *Moment wieczny...*, s. 445.

poszukiwań Miłosza jest tytułowy wiersz otwierający poetycki tom *Druga przestrzeń*, w którym, pomimo cienia ironicznego dystansu, wypowiedziana została potrzeba ustanowienia metafizycznej wizji:

Jakie przestronne niebiańskie pokoje!
Wstępowanie do nich po stopniach z powietrza.
Nad obłokami rajskie wiszące ogrody.

Dusza odrywa się od ciała i szybuje,
Pamięta, że jest wysokość
I jest niskość.

Czy naprawdę zgubiliśmy wiarę w drugą przestrzeń?
I znikło, przepadło i Niebo, i Piekło?

Bez łąk pozaziemskich jak spotkać Zbawienie?
Gdzie znajdzie sobie siedzibę związek potępionych?

Płaczmy, lamentujmy po wielkiej utracie.
Porysujmy węglem twarze, rozpuszczajmy włosy.

Błagajmy, niech nam będzie wrócona
Druga przestrzeń.³⁰

³⁰ Cz. Miłosza: *Druga przestrzeń*. W: Tegoż: *Druga przestrzeń*. Kraków 2002, s. 7.

Sprung rhythm Gerarda Manleya Hopkinsa w poezji Stanisława Barańczaka

„Wystarczy zaczernić papier jedną wierszową liniijką aby rzucić wyzwanie podstawowym prawom zewnętrznego świata. Albowiem sam akt pisania stwarza świat inny, w którym prawa te ulegają chwilowemu zawieszeniu – więcej, w którym można je trzymać w zawieszeniu w nieskończoność dzięki nieustającej mocy poetyckiego konceptu, rymu, gry słów, metafory, r y t m u”¹ – pisał Stanisław Barańczak w szkicu „*Zemsta ręki śmiertelnej*”, podkreślając między innymi ważne znaczenie poetyckiego rytmu dla istnienia wiersza. Rytm bowiem w ujęciu tego pisarza był nie tylko jednym z komponentów wierszowej formy, ale stawał się także moderatorem w kształtowaniu lirycznej kreacji, wyrazem sensualnego doświadczenia poety, ikonicznym zapisem jego światoodczucia². W szkicu *O pisaniu wierszy*, objaśniając

¹ S. Barańczak: „*Zemsta ręki śmiertelnej*”. W: Tegoż: *Poezja i duch Uogólnienia*. Wybór esejów 1970–1995. Kraków 1996, s. 128. [wyróżn. moje]

² Na temat zagadnienia rytmu w twórczości Stanisława Barańczaka, jednak bez odniesienia do koncepcji *sprung rhythm* G. M. Hopkinsa, pisałam w rozdziale mojej książki zatytułowanym *Stanisław Barańczak – „niepowtarzalny rytm wier-*

tajniki poetyckiego warsztatu, Barańczak tłumaczył: „To stąd te wszystkie rymy, r y t m y, metafory, gry słów – to tylko rozmaite formy naginania belkotu świata do jakiegoś znaczącego porządku, nadawania potokom jego chaotycznej wymowy jakiegoś kierunku i sensu”³. Gmach wiersza z jego wewnętrzną architekturą i rytmem poetyckiej wypowiedzi w nienaruszalny sposób miał kształtować semantyczny zamysł utworu. Estetyczne zadowolenie, jak przyznawał Barańczak w jednym z wywiadów, przynosi mu sytuacja, w której, forma tego, co mówi, a więc także jej modulacja rytmiczna, „byłaby w taki czy inny sposób niezbędna i niezbywalna”⁴.

Nadawanie wyjątkowego znaczenia rytmowi w poetyckiej kreacji, widoczne we własnej twórczości Barańczaka, towarzyszyło mu także w jego czytelniczych rozpoznaniach. Ten nowofalowy poeta, lingwista, wnikliwy uczeń nowoczesnej poetyki awangardy był również zafascynowanym czytelnikiem wierszy Miłosza. *Świty* autora *Trzech zim*, które Barańczak traktował jako inicjację w tajniki artystycznego warsztatu, niezmiennie, jak wspominał, urzekały go „porywającym rytmem”⁵. W pisarstwie Josifa Brodskiego podkreślał natomiast respekt dla zapisów „rytmu życia i rytmu ludzkiej historii”⁶. Szczególnym przypadkiem tych

sza”. Zob. J. D e m b i ń s k a - P a w e l e c: „Poezja jest sztuką rytmu.” *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku*. Katowice 2010.

³ S. B a r a ń c z a k: *O pisaniu wierszy*. W: T e g o ż: *Poezja i duch Uogólnienia...*, s. 154.

⁴ S. B a r a ń c z a k: „*Jestem pięknoduchem, estetą i parnasistą.*” *Rozmowa z Krzysztofem Biedrzyckim*. W: T e g o ż: *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji*. Red. K. B i e d r z y c k i. Kraków 1993, s. 29.

⁵ S. B a r a ń c z a k: *Tunel i lustro*. (Czesław Miłosz: „*Świty*”). W: T e g o ż: *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*. Londyn 1990, s. 18–19.

⁶ S. B a r a ń c z a k: *Rym i czas*. W: T e g o ż: *Tablica z Macondo...*, s. 138.

czytelniczych rozpoznań w zakresie rytmu stała się twórczość Gerarda Manleya Hopkinsa.

Barańczak tłumaczył wiersze Hopkinsa w drugiej połowie lat siedemdziesiątych. Była to dla niego, jak wspominał, pora „dość paskudna, bez cienia nadziei”⁷.

Wyrzucono mnie z pracy na poznańskim uniwersytecie – mówił w wywiadzie – siedziałem dużo w domu [...] dzieląc swój czas pomiędzy przyjmowanie interesantów KOR-u, zmienianie pieluszek mojej świeżo narodzonej córce, oraz, w przerwach, pisanie własnych wierszy i tłumaczenie poezji obcej. Otóż kiedy dziś wspominał te dni, uderza mnie, że pisząc wtedy we własnych wierszach o trywialnym konkretnym PRL-owskiego życia [...] jednocześnie jako tłumacz pasjonowałem się [...] ‘metafizycznymi’ Anglikami. Widocznie nie byli tak dalecy od moich własnych przeżyć.⁸

Tłumaczone wówczas wiersze zarówno XVII-wiecznych poetów angielskich, jak i Gerarda Manleya Hopkinsa, wprowadzały Barańczaka między innymi w obszar zagadnień metafizycznych i inspirowały, jak mówił, „wewnętrzne rozmowy z Panem Bogiem o sensie życia”⁹. Jerzy Kandziora zauważał, że „te doświadczenia translatorskie, obok [...] okoliczności natury egzystencjalno-biograficznej i historycznej, stanowiły kolejny impuls dla kształtowania się w liryce Barańczaka nowej formuły *sacrum*”¹⁰.

Praca nad przekładem wierszy Hopkinsa przebiegała w niezwykłych i dramatycznych warunkach, które na trwałe związały się w pamięci tłumacza z liryką tego XIX-wiecznego angielskiego poety. W jednym z wywiadów Barańczak powracając myślami

⁷ S. B a r a ń c z a k: *Zaufać nieufności...*, s. 114.

⁸ Tamże, s. 38.

⁹ Tamże.

¹⁰ J. K a n d z i o r a: *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*. Warszawa 2007, s. 113.

do czasu lat siedemdziesiątych mówił: do Hopkinsa „mam stosunek szczególny, bo przekłady z niego powstawały w najdziwniejszych okolicznościach. Jeden taki wiersz Hopkinsa, zresztą pod tytułem *Spokój*, przełożyłem w czasie głódówki w maju '77 w kościele na Piwnej. Jeszcze wcześniej [...] chodziłem z tomikiem Hopkinsa na przesłuchania”¹¹.

Wybór poezji Hopkinsa w tłumaczeniu Barańczaka ukazał się w 1981 roku nakładem Wydawnictwa Znak. Rozszerzona o siedem wierszy edycja utworów tego metafizycznego i religijnego poety zatytułowana *33 wiersze* wydana została w 1992 roku w ramach przygotowywanej przez Barańczaka *Biblioteczki Poetów Języka Angielskiego*. Przekład utworów Hopkinsa był dla autora *Ja wiem, że to niesłuszne* spotkaniem z autorską koncepcją *sprung rhythm* XIX-wiecznego poety, uznawanego dziś za prekursora nowoczesnego wiersza języka angielskiego.

Gerard Manley Hopkins urodził się w 1844 roku. Wychowywał się w zamożnej rodzinie anglikańskiej i już wtedy zapowiadał się jego wielki talent potwierdzany nagrodami w dziedzinie poezji. W trakcie studiów, znajdując się pod wpływem poglądów Johna Newmana, Hopkins przeszedł na katolicyzm. Akt konwersji przypieczętował spalaniem całej młodzieńczej twórczości. Po ukończeniu studiów wstąpił do zakonu jezuitów i przyjmując regułę zakonną, zabronił sobie wszelkiej twórczości. Pełnił posługę kapłańską w wielu parafiach w dzielnicach przemysłowych. Za zgodą przełożonych powrócił do pisania wierszy, czyniąc akt tworzenia faktem dogłębnie świadomym i przemyślanym, nigdy jednak nie pozwolił sobie na publikację powstałych utworów. W 1882 roku władze zakonne skierowały go do pracy uniwersyteckiej: najpierw nauczał łaciny i greki

¹¹ *Poeta w krawacie*. Ze Stanisławem Barańczakiem rozmawiają Michał Okoński i Adam Szostkiewicz. „Tygodnik Powszechny” 1994, nr 51–52, s. 13.

w college'u w Blackburn, potem powierzono mu katedrę filologii klasycznej na Uniwersytecie w Dublinie. W 1889 roku Hopkins zapadł na gorączkę tyfoidalną, zmarł jako nieznany, właściwie niepoznany poeta mając niespełna czterdzieści pięć lat, nie opublikowałszy za życia niemal żadnego ze swych utworów.

Wiersze Hopkinsa przetrwały w listach do znajomych, przede wszystkim w korespondencji, jaką prowadził ze swym przyjacielem i uznanym wówczas poetą, Robertem Bridgesem. W 1918 roku niemal trzydzieści lat po śmierci Hopkinsa Bridges wydał tom wierszy swego przedwcześnie zmarłego kolegi wraz ze wstępem zawierającym fragmenty jego listów, w których zawarte były wnikliwe przemyślenia na temat własnej twórczości oraz koncepcji *sprung rhythm*.

Poezja Hopkinsa określana jest mianem ciemnej, niejasnej, trudnej. Dostrzegano w niej poetykę epifanii i ekstazy¹². Pierwszym utworem Hopkinsa-jezuity po siedmioletniej przerwie narzuconego sobie milczenia był poemat *Katastrofa statku „Deutschland”*, zamówiony przez przełożonych zakonu dla uczczenia pamięci zakonnic, które zatonęły w katastrofie morskiej. Wyrafinowany i nowatorski utwór Hopkinsa, wykraczający jednak poza poetyckie konwencje swojej epoki, został odrzucony i nieopublikowany. Jeszcze w 1918 roku, jak podkreśla Barańczak, Bridges miał w utworach przyjaciela dostrzegać przykład rzadkiego piękna, ale też udziwnień, afektacji i błędów smaku¹³. Obecnie uznaje się Hopkinsa za prekursora nowoczesnej poezji angielskiej. Jego koncepcja *sprung rhythm* zapowiadała fazę współczesnego wiersza wolnego. Derek Attridge w swoich

¹² E. B o r k o w s k a: *Philosophy and Rhetoric. A Phenomenological Study of Gerard Manley Hopkins's Poetry*. Katowice 1992.

¹³ S. B a r a ń c z a k: *Wstęp*. W: G. M. H o p k i n s: *33 wiersze*. Wybór, przekład, wstęp i oprac. S. B a r a ń c z a k. Kraków 1992, s. 7.

studiach poświęconych zagadnieniom rytmu w poezji angielskiej postrzegał Hopkinsa jako twórcę własnego, idiosynkrazijnego schematu metrycznego. Autor *Poetic Rhythm* zauważał, że właściwie niemal każdy wiersz Hopkinsa w trakcie czytania może wydawać się przykładem wiersza wolnego¹⁴.

W stosunku do tradycyjnego wiersza epoki wiktoriańskiej Hopkins zrezygnował z ustalonej regularności jego budowy. Wprowadził stopy, w których dobrowolnie można było wydłużać, bądź skracać ilość sylab i arbitralnie ustalać miejsce akcentu prymarnego. Ważną rolę odgrywały także pauzy rytmiczne, funkcjonujące podobnie jak w muzyce. W swoich zapisach wiersza Hopkins często stosował znaki diakrytyczne wskazujące miejsce akcentu głównego, pobocznego, sylab słabo akcentowanych i pauz wewnątrzwersowych, przez co jego graficzne przedstawienie upodabniało się do partytury muzycznej, czy raczej partytury wykonania wypowiedzi wierszowej¹⁵. Jednocześnie dla uzyskania wrażenia regularności melosu poetyckiego Hopkins zachowywał stałą liczbę akcentów prymarnych w obrębie wersu. Tak skonstruowany rytmiczny model wiersza miał łączyć w sobie, jak tłumaczył jego twórca, „przeciwstawne i, zdawałoby się, wykluczające się nawzajem zalety: dobitność rytmu i naturalność ekspresji”¹⁶. W liście do Richarda Watsona Dixona Hopkins przekonywał, że *sprung rhythm* jest „lepszą i bardziej naturalną zasadą niż zwykły system, o wiele bardziej elastyczną i pozwalającą na znacznie większe efekty”¹⁷. Barańczak zauważał, że w koncepcji *sprung rhythm* przejawia się charak-

¹⁴ D. A t t r i d g e: *Poetic Rhythm. An Introduction*. Cambridge 2006, s. 169.

¹⁵ Na temat partytury wykonania wypowiedzi wierszowej pisał A. G r a b o w s k i: *Wiersz. Forma i sens*. Kraków 1999, s. 152–169.

¹⁶ Cyt. za: S. B a r a ń c z a k: *Nieśmiertelny diament (i jego polscy szlifierze)*. W: T e g o ż: *Tablica z Macondo...*, s. 176.

¹⁷ G. M. H o p k i n s: *From a letter to R. W. Dixon*. W: T e g o ż: *Look up at*

terystyczne dla poezji Hopkinsa „bezustanne zderzanie zasady harmonii, regularności, podobieństwa, z zasadą zgrzytu, nieregularności, kontrastu; te sprzeczne nawzajem wartości – dawał – powinny współistnieć we wzajemnej równowadze”¹⁸.

Poezja Hopkinsa, głęboko religijna i metafizyczna, niepozbawiona jest także świadomości tragizmu ludzkiego losu. Dlatego też zawiera ona w sobie ładunek sprzecznych emocji rozpościerających się między poczuciem szczęścia i cierpienia, afirmacji i zwątpienia, ekstazy i rozpacz. Barańczak wyraża przypuszczenie, że Hopkins „w pewnym sensie *musiał* wynaleźć swój własny system wiersza i jego rytmu: żaden system tradycyjny – pisał – nie byłby w stanie unieść ciężaru duchowego doświadczenia, które ten poeta usiłował zamykać w słowa i zdania”¹⁹. *Sprung rhythm* w opinii Barańczaka to rytm „zdynamizowany, niespokojny”, rytm „burzliwych emocji”²⁰, „nierówno łomocącego serca poety”²¹.

Podstawą wiersza Hopkinsa jest niejednakowa ilość sylab w obrębie zestrojów akcentowych i stała liczba akcentów głównych. Budowa wersowa ukazuje zatem podobieństwo do polskiego wiersza tonicznego długoforformatowego, wywodzącego się z twórczości Mickiewicza²². Do tej właśnie tradycji nawiązywał w swoich tłumaczeniach Stanisław Barańczak.

the Skies! Poems and prose chosen and introduced by Rex Warner. London 1972, s. 60.

¹⁸ S. Barańczak: *Nieśmiertelny diament...*, s. 176–177.

¹⁹ S. Barańczak: *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*. Poznań 1992, s. 309–310.

²⁰ S. Barańczak: *Wstęp...*, s. 19.

²¹ S. Barańczak: *Ocalone w tłumaczeniu...*, s. 310.

²² M. Dłuska: *Polski wiersz toniczny*. W: T. J. Że: *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. T. II. Warszawa 1978; T. Dobrzyńska, Z. Kopczyńska: *Tonizm*. Wrocław 1979.

Philip Hobsbaum, który analizował zjawisko *sprung rhythm* w poezji Gerarda Manleya Hopkinsa, zwracał uwagę, że zmienne miejsce akcentu w nieregularnie zbudowanych zestrojach akcentowych umożliwia tworzenie efektu nakładających się przebiegów rytmicznych, które sprawiają wrażenie kontrapunktu²³. Tworzenie efektu kontrapunktu było jednym z najważniejszych założeń poetyki Hopkinsa. W liście do Richarda Watsona Dixona o tej podwójnej strukturze przekazu postrzeganej jednocześnie pisał: „każdy wers [...] ma dwa różne współistniejące brzmienia”²⁴.

Wrażenie kontrapunktu w wierszach Hopkinsa dodatkowo wzmacniane jest występowaniem nieoczekiwanych pauz w nie przewidzianych budową wersu miejscach. Jednak szczególny efekt tego modelu wiersza, jak pisze Hobsbaum, tworzy dowolna liczba słabych sylab nieakcentowanych wykorzystanych w stopach. Nie musi być ona ściśle policzalna, jak w wierszu regularnym, ponieważ dla powtarzalnej stałości akcentów głównych ich liczba pozostaje nieistotna. Każda bowiem stopa zdeterminowana jest sylabą akcentowaną, a melodia wersu przebiega w rytmie następowania mocnych sylab akcentowych. Dodatkowa, niejako naddana ilość słabych sylab nieakcentowanych odczytywana musi być szybciej. Dzięki temu powstaje specyficzny efekt echa rytmicznego, lirycznej śpiewności, meliczności wiersza²⁵. Na zjawisko to zwracał również uwagę Barańczak, który pisał: „Wiersze w tym rytmie napisane zalecał Hopkins czytać głośno, aby tym wyraźniej słyszalne były »eksplodujące« zderzenia ak-

²³ P. H o b s b a u m: *Sprung Verse*. W: T e g o z: *Metre, Rhythm and Verse Form*. London and New York 2007, s. 53–54.

²⁴ G. M. H o p k i n s: *From a letter to R. W. Dixon...* s. 61.

²⁵ P. H o b s b a u m: *Sprung Verse...*, s. 55–56.

centów i ekstatyczne przyśpieszenia tempa w miejscach koncentracji kilku nieakcentowanych sylab²⁶.

Sprung rhythm nie przedstawiałby jednak tak interesującej postaci, gdyby nie był podkreślony efektami języka poetyckie. W trakcie studiów teologicznych Hopkins zetknął się z językiem poezji walijskiej, która stała się dla niego cenną inspiracją. Dlatego też w jego liryce tak ważną rolę odgrywały efekty instrumentacji, eufonii, aliteracji, przede wszystkim paronomazji i onomatopei. Hopkins sięgał do języka staroangielskiego, wykorzystywał wyrażenia biblijne, ale także potoczne i gwarowe, tworzył niespotykane w języku angielskim zbitki wyrazów, a także neologizmy. Dodajmy do tego zaburzenia szyku zdania, inwersje i przerzutnie. Najbardziej charakterystyczne wydają się ciągi aliteracji, łańcuchy prozodyczne, eholalie, rymy wewnętrzne, które doskonale współgrają ze wspomnianym wcześniej efektem echa rytmicznego. Ambicją Hopkinsa było bowiem stworzenie języka poetyckiego, który oddawałby zmysłową konkretność przedmiotu, bądź zjawiska, ich indywidualną niepowtarzalność, wewnętrzną jakość, którą poeta określał mianem *inscape*²⁷. Tę swoistą, jednostkową własność przedmiotu wydobywał i podkreślał indywidualizującym sposobem kształtowania wypowiedzi lirycznej, opartej przede wszystkim na środkach eufonicznych i słowotwórczych języka poetyckiego. Barańczak zwracał uwagę, że „funkcja dźwiękonaśladowcza zostaje tu przemocą narzucona słowom przez poetycki kontekst. Tak jak gdyby zadaniem poety było właśnie udowadnianie, że można – wbrew potocznemu doświadczeniu – dostrzegać w związku nazwy z rzeczą jakąś naturalną motywację i konieczność²⁸”.

²⁶ S. Barańczak: *Wstęp...*, s. 19.

²⁷ Tamże, s. 9–10.

²⁸ S. Barańczak: *Nieśmiertelny diament...*, s. 174.

Wśród tłumaczonych przez Barańczaka 33 wierszy Hopkinsa znajduje się między innymi sonet *Hurrahing in Harvest* (*Radość w porze żniw*). O okolicznościach jego przekładu wspominał Barańczak w jednym z wywiadów:

w pierwszych tygodniach istnienia KOR-u, jesienią 1976 roku, chodziłem z tomikiem Hopkinsa na przesłuchania. Stawiałem się punktualnie i oczywiście kazano mi czekać na oficera bardzo długo (znana „metoda psychologiczna”), więc skraciałem sobie czas oczekiwania na przykład lekturą sonetu *Radość w porze żniw*.²⁹

Pomimo politycznego kontekstu tłumaczenia utwór Hopkinsa ma wyraźnie religijny charakter:

Summer ends now; now, barbarous in beauty, the stooks rise
Around; up above, what wind-walks! what lovely behaviour
Of silk-sack clouds! has wilder, wilful-wavier
Meal-drift moulded ever and melted across skies?

I wálk, I lift up, Í lift úp heart, éyes,
Down all that glory in the heavens to glean our Saviour;
[...] ³⁰

Wiersz Hopkinsa wyraża niemal ekstatyczny zachwyt nad wyłaniającymi się, barwnymi obrazami natury u schyłku lata, których prawdziwym dawcą jest Zbawiciel. Serce przejęte widokiem przepychu świata wznosi się w podziwie, by sięgnąć majestatu jego stóp. Nie może zatem dziwić, że wiersz został napisany piecioakcentowcem tonicznym, którego zmienna rozpiętość sylabiczna, wyrażająca doznawaną emocję, waha się od 8 do 15

²⁹ *Poeta w krawacie*. Ze Stanisławem Barańczakiem rozmawiają Michał Okoński i Adam Szostkiewicz..., s. 13.

³⁰ G. M. H o p k i n s: *Hurrahing in Harvest*. W: T e g o ż: *33 wiersze...*, s. 72. Zapis graficzny wiersza podaje za tym wydaniem.

sylab. Różnorodna barwność i syta dojrzałość widoku uzyskują, charakterystyczną dla poezji Hopkinsa, sensualną wymierność *inscape*, którą osiąga poeta za pomocą instrumentacji głoskowej i ciągów aliteracji. Głoska wybuchowa *b*, segmentująca i wyodrębniająca *r*, („barbarous”, „beauty”, „behaviour”) znajdują przeciwagę w wielokrotnych aliteracjach *w* (*ł*), tworzących efekt zwiewności i wietrzności („wilder, wilful-wavier”).

Barańczak przetłumaczył wiersz Hopkinsa *Radość w porze żniw* następująco:

Kończy się lato; stado barbarzyńsko barwnych stogów się tłoczy
 Wokoło; a nad głową – te wędrowki wietrzne! te powaby
 Jedwabnych, jędrnych obłoków! widział kto dziksz, dziwniejsze
 zabawy
 Mąki, która to w wydmy się wzdyma, to zdmuchnięta znów, z nie-
 bem się droczy?

Krocę polem, rosne sercem, wznoszę oczy,
 Aby z rżysk niebios jak kłosa zebrać ślady Tego, co zbawił
 Nas; [...] ³¹

Stworzenie idealnego przekładu wiersza, a zwłaszcza tak trudnej poezji, jaką jest twórczość Hopkinsa, wydaje się właściwie niewykonalne. Najbardziej pożądanym efektem, zdaniem Barańczaka, byłyby tłumaczenia jego wierszy, które „ani nie tracą z oczu żadnego z przeciwstawnych aspektów stylistycznej organizacji tekstu, ani też w pogoni za dosłowną wiernością nie zaniedbują poetyckości i niesionych przez nią znaczeń”³². Dla Barańczaka właśnie środki języka poetyckiego, które tworzą zgęszczoną prozodycznie tkanekę wiersza, kształtującą owo różnicujące i in-

³¹ G. M. Hopkins: *Radość w porze żniw*. Przeł. S. Barańczak. W: Tegoż: *33 wiersze...*, s. 73.

³² S. Barańczak: *Nieśmiertelny diament...*, s. 186.

dywidualizujące *inscape*, stają się bardzo istotnym składnikiem przekładu. „Tłumaczowi Hopkinsa – pisał Barańczak – nie wolno rezygnować z poszukiwania stylistycznych ekwiwalentów, nigdy nie wolno mu uważać występujących w tej poezji środków organizacji języka za zespół »ozdobników«, które można śmiało pominąć w imię »treści«.”³³ Stąd występujące w przekładzie *Radości w porze żniw* wyraźnie obecne aliteracje, instrumentacje inicjalne, onomatopeje i paronomazje, takie jak: „barbaryńsko barwnych”, „wędrówki wietrzne”, „powaby jedwabnych, jędrnych”, „w wydmgę się wzdyma [...] zdmuchnięta”. Sekwencje aliteracji i ciekawe eufonicznie układy paronomazji tworzą instrumentacyjne łańcuchy głoskowe, które wytwarzają pogłos wibracji dźwiękowej. Powiązane z nieregularną, naddaną liczbą sylab w wersach kształtują interesujący efekt echa rytmicznego znamionującego *sprung rhythm*.

W tłumaczeniu *Hurrahing in Harvest* Barańczak nie powtórzył za Hopkinsem toku rytmicznego. Jak bowiem przekonuje Teresa Dobrzyńska, w polskiej tradycji „istnienie 5-akcentowca tonicznego jest bardzo problematyczne”³⁴. Być może z tego względu Barańczak sięgnął do powszechniejszej miary sześćcioakcentowca tonicznego, wywodzonego z tradycji heksametru³⁵. Dokonał jednak, jak pisze w książce *Ocalone w tłumaczeniu*, swoistej modyfikacji zastanego systemu, dopuszczając za Hopkinsem znacznie większą tolerancję w rozpiętości możliwych sylab w zestroju akcentowym, niż miało to miejsce w literaturze polskiej. Modyfikacja taka, jak przekonywał, podyktowana była faktem odmiennego traktowania przez angielskiego poetę tradycyjnie rozumianego zestroju akcentowego, który przybrał

³³ S. Barańczak: *Wstęp...*, s. 22.

³⁴ T. Dobrzyńska, Z. Kopczyńska: *Tonizm...*, s. 155.

³⁵ M. Dłuska: *Polski wiersz toniczny...*, s. 279–293.

u niego postać „zestroju intonacyjnego”³⁶. Tworzy go, jak pisze Barańczak, „grupa sylab wypowiedana, na skutek odpowiedniego zaprogramowania przebiegu intonacyjnego całego utworu, dosłownie »na jednym oddechu«, jako wyodrębniona pauzami i spójna całość, której wewnętrzzną łączliwość zapewniają przy tym dodatkowo związki składniowe i znaczeniowe wchodzących w jej obręb słów. Objętość sylabiczna takiego zestroju intonacyjnego może sięgać oczywiście od jednej do kilku sylab. [...] podziały intonacyjne – dodaje – wyznaczane tu są nie tylko sygnałami w rodzaju znaków przestankowych czy pauz, ale także sensem, logiką i emocją całej wypowiedzi”³⁷.

Swój wywód ilustruje Barańczak przykładami dwóch wersów z utworu *Radość w porze żniw*³⁸:

´ - | ´ - | ´ - | ´ - | ´ - | ´ -
 Kroczę polem, rosnę sercem, wznoszę oczy,
 \ / \ / \ / \ / \ / \ /

- - - - ´ - | ´ | - - - ´ - | ´ - - - | ´ - | - ´ -
 I omal nie rzuca, och, omal nie rzuca ziemi całej Jemu pod nogi.
 \ / \ / \ / \ / \ / \ /

Jak wspomniano jest to zmodyfikowana realizacja wiersza tonicznego, sześćcioakcentowego, w którym najkrótszy wers liczy 12 sylab, a najdłuższy 21. Ostatni, najdłuższy wers tego sonetu w sposób najbardziej jaskrawy unaocznia pojemność zestroju intonacyjnego, gdzie obok zestroju zawierającego 6 sylab znajduje się także zestrój jednosylabowy. W tradycyjnym podziale wiersza tonicznego na zestroje akcentowe wyrażenie „I omal nie rzuca” podlegałoby rozpadowi na dwa odrębne zestroje am-

³⁶ S. Barańczak: *Ocalone w tłumaczeniu...*, s. 311.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże.

fibrachiczne: „I omal / nie rzuca”. Tymczasem *sprung rhythm* Hopkinsa – w tym przypadku polska wersja *sprung rhythm*, zaproponowana przez Barańczaka – dopuszcza emocjonalne spotęgowanie rozmiaru zestroju, jakby ścieśnienie, kompresję kilku mniejszych zestrojów w jedną całość. Konsekwencją tej niestabilnej, zaburzonej nieregularności jest konieczność przybliżonego wyrównania przebiegu lektury, nadania jej przyspieszonego tempa, dodatkowo spotęgowanego rytmicznym naddatkiem echa prozodyjnego. Sąsiedowanie obok siebie zestrojów intonacyjnych rozbudowanych, wielosylabowych z zestrojami ściągniętymi, czasami wręcz do jednej sylaby, tworzy charakterystyczny, zmienny, niespokojny tok *sprung rhythm*.

Można zapytać, czy doświadczenia translatorskie Barańczaka, wyniesione z tłumaczenia poezji Hopkinsa, przeniknęły do jego własnej twórczości, czy widoczne pozostają ślady *sprung rhythm* w utworach autora *Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu*?

Poezja nowofalowa Barańczaka, bardzo zróżnicowana, nowatorska, nie uciekała od regularnego wiersza sylabicznego, czy wyrafinowanych sposobów komponowania układów wiersza nieregularnego³⁹. Jak ukazują szczegółowe obliczenia Małgorzaty Szulc Packalén, autor *Dziennika porannego* najczęściej pisał wersami długimi z przewagą 13-zgłoskowych⁴⁰. W znacznej jednak mierze, podkreślał Dariusz Pawelec, jego poezja powstawała pod znakiem niemetrycznego wiersza askładniowego⁴¹. Wiersze wol-

³⁹ W przypadku wierszy Barańczaka Witold Sadowski dostrzega zjawisko mieszania wiersza regularnego i nieregularnego. Zob. W. S a d o w s k i: *Wiersz wolny jako tekst graficzny*. Kraków 2004, s. 268–270.

⁴⁰ M. S z u l c P a c k a l é n: *Pokolenie 68. Studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych*. Uppsala 1987, s. 335.

⁴¹ D. P a w e l e c: *Pokolenie 68. Wybrane zagadnienia języka artystycznego*. W: *Cezury i przełomy. Studia o literaturze polskiej XX wieku*. Red. K. K r a s u s k i. Katowice 1994, s. 124–138.

ne Barańczaka, rozpatrywane jako tekst graficzny, jak ukazywał Witold Sadowski, operowały zróżnicowanym linearnie kształtem tekstu i wykorzystywały semantyczne funkcje wyolbrzymienia oraz granicy wersowej⁴². Wśród wierszy wolnych Barańczaka dostrzec możemy także przykłady utworów, które Maria Dłuska określała mianem antywierszy⁴³. Uwidaczniała się w nich, jak zauważała badaczka, „daleko idąca [...] sprzeczność zapisanego w nich sposobu rozczłonkowania na wersy z normami językowymi”⁴⁴. W całym tym bogactwie różnych postaci wiersza można również wskazać ślady fascynacji poezją Hopkinsa i wpływem jego koncepcji *sprung rhythm*.

Powstały u końca lat siedemdziesiątych tom *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu* był w dotychczasowym dorobku Barańczaka najbardziej zróżnicowany pod względem wirtuozerii poetyckiej formy. Krytycy nie ukrywali słów uznania i zachwytu dla poetyckiej inwencji autora. Jerzy Kwiatkowski zwracał uwagę, że Barańczak to „wirtuoz gry słów”, „manierystyczny konceptualista”, „jeden z najbardziej artystowskich współczesnych poetów”, „twórca kunsztownych kompozycji”⁴⁵. W podobnym tonie pisał Tadeusz Nyczek: „*Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu* (Kraków 1981) zawiera takie bogactwo rodzajów wiersza, tak różnorodne techniki i formy znalazły tam zastosowanie, że doprawdy nie

⁴² W. S a d o w s k i: *Wiersz wolny jako tekst graficzny...*, s. 77–79, 93–94.

⁴³ M. D ł u s k a: *Skąd antywiersz*. W: T e j e: *Studia z historii i teorii wersyfikacji...*, s. 328–333. Na temat wiersza wolnego antyskładniowego m.in. w poezji Barańczaka pisała także D. U r b a ń s k a: *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej*. Warszawa 1995.

⁴⁴ Tamże, s. 330.

⁴⁵ J. K w i a t k o w s k i: *Wirtuoz i moralista*. W: T e g o ż: *Magia poezji. (O poetach polskich XX wieku)*. Wybór M. P o d r a z a - K w i a t k o w s k a, A. Ł e b k o w s k a. Kraków 1995, s. 340.

przypominam sobie książki poetyckiej wydanej u nas po wojnie mogącej z *Tryptykiem* poważnie konkurować⁴⁶.

W *Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu*, w części zatytułowanej *Dziennik zimowy* zawarł Barańczak cykl czterech elegii. Poprzedza je motto zaczerpnięte z wiersza Johna Donne'a: *What if this present were the world's last night?* Być może nie jest bez znaczenia fakt, że ten angielski poeta metafizyczny XVII stulecia uważany jest za prekursora Hopkinsa. Utwory Donne'a, zdaniem Philipa Hobsbauma, dwa wieki później stały się inspiracją dla ustanowienia *sprung rhythm*⁴⁷.

Otwierająca cykl Barańczaka *1.11.79: Elegia pierwsza, przedzimowa* zwraca uwagę rozbudowaną, stroficzną formą. Oto początkowy fragment wiersza:

Zima nas nie zaskoczy. Nas zmarzniętych, zmartwionych zawczasu,
dmuchających na zimny październik, żeby prędzej już sparzył nas
mróz.

Kto w wietrznym śnie tutaj wyrósł, kto w wieczny śnieg tutaj wrósł,
temu lato, zawsze zbyt krótkie, nie rozepnie do końca zatrząsków

mrozu, trzaskającego jak radio jeszcze długo po wyłączeniu.
Nie zaskoczy nas zima. Szkoleni w skuleniu, w stuleniu dłoni,
w stuleciu tym i w tych stronach, w których nas nic nie osłoni
przed przeciżgiem zamieszek, zadymek – [...] ⁴⁸

Elegia jest paraboliczną opowieścią o sytuacji egzystencjalnej pewnej wspólnoty (w której oczywiście można dopatrywać się znamion społeczności polskiej okresu schyłkowego lat siedem-

⁴⁶ T. N y c z e k: *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół „pokolenia 68”*. Londyn 1985, s. 98.

⁴⁷ Pisze na ten temat P. H o b s b a u m: *Metre, Rhythm and Verse Form...*, s. 57–60.

⁴⁸ S. B a r a ń c z a k: *1.11.79: Elegia pierwsza, przedzimowa*. W: T e g o ż: *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*. Kraków 1980, s. 19–20.

dziesiątych XX wieku). „Zima skuwająca kraj, jak pisał Krzysztof Biedrzycki, zyskuje rangę symbolu sytuacji (politycznej?, egzystencjalnej?) bez nadziei, wymagającej od ludzi przystosowania, rezygnacji z marzeń”⁴⁹. Dariusz Pawelec zwracał uwagę, że „obraz zimy w elegii Barańczaka został spojony z obrazem śmierci w jedno widzenie poetyckie”⁵⁰. Pojawiający się kilkakrotnie w utworze refreniczny zwrot „Zima nas nie zaskoczy” nie był zatem wyrazem optymistycznej wiary, lecz paradoksalnie stawał się świadectwem poczucia klęski, rezygnacji, pogodzenia z przegraną⁵¹. Ostatecznie więc *Elegia pierwsza, przedzimowa* pozostaje „przerażająco smutną pieśnią o braku nadziei”⁵².

Małgorzata Szulc Packalén, która analizowała między innymi metrykę wierszy nowofalowych, zwracała uwagę, że „wraz z rozwojem twórczości wers w wierszach Barańczaka »wydłuża« się”⁵³. W *Tryptyku...*, jak dokumentowała badaczka, widać „wyraźną przewagę wersów długozdaniowych”⁵⁴. W 1.11.79: *Elegii pierwszej, przedzimowej* rozpiętość pod względem liczby sylab w wersach waha się od 13 do 19, z przewagą wersów 16- i 17-zgłoskowych. Interesujące wydaje się, że *Elegia...* została napisana 6-zestrojowcem tonicznym, podobnie jak tłumaczony przez Barańczaka wiersz *Radość w porze żniw*:

⁴⁹ K. B i e d r z y c k i: *Świat poezji Stanisława Barańczaka*. Kraków 1995, s. 34.

⁵⁰ D. P a w e l e c: *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*. Katowice 1992, s. 104.

⁵¹ Na temat *Elegii pierwszej, przedzimowej* pisałam w książce *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*. Katowice 1999, s. 37–52.

⁵² D. P a w e l e c: *Poezja Stanisława Barańczaka...*, s. 110.

⁵³ M. S z u l c P a c k a l é n: *Pokolenie 68...*, s. 135.

⁵⁴ Tamże. W zakończeniu pracy autorka zamieściła tabele, w których m.in. przedstawiła „Schematy rozpiętości sylabicznej wersów wierszy poetów pokolenia 68”, w tym także wierszy Barańczaka. Zob. M. S z u l c P a c k a l é n: *Pokolenie 68...*, s. 335.

´ - - - | ´ - - | ´ - - | - - ´ - - | - ´ - - | - ´ - -
 Zima nas nie zaskoczy. Nas zmarzniętych, zmartwionych zawczasu,
 - - ´ - - | - ´ - - | - ´ - - | - - ´ - - | - ´ - - | - ´ - -
 dmuchających na zimny październik, żeby prędzej już sparzył nas mróz.

Jak wspomniano ten typ wiersza wywodzony był z heksametu. Maria Dłuska, wymieniając liczne zalety 6-akcentowca tonicznego, pisała:

Zdeterminowany węzłami intonacyjnymi, skrępowany tylko liczbą akcentów, a nie ograniczony sylabicznie, już w swojej najelementarniejszej postaci daje szerokie i dogodne ramy, w których treść mieści się z łatwością, a nurt językowy przepływa swobodnie. Dzięki technice, wprowadzającej zestroje ściągnięte i zestroje rozpadowe, wzorzec zyskuje giętkość i podatność prawie że nieograniczoną. Wiersz ten wydaje się jak stworzony do pisania nim poematów wymagających długiego tchu⁵⁵.

Zatem typ wiersza, którym posługiwał się Barańczak w tłumaczeniach poezji Hopkinsa, niejako stał się nośnikiem jego własnej wypowiedzi wierszowej. Rytm 6-akcentowca tonicznego okazał się najbardziej odpowiednią miarą dla wyrażenia przeżywanej emocji, oscylującej między optymistyczną wiarą, nadzieją („Zima nas nie zaskoczy”), przez pogodzenie („Tu zawsze – mniej więcej – jest zima”), aż po rezygnację i zwątpienie („nam zimno się robi na myśl, że nie ma nic bardziej jasnego / od śniegu i śmierci, które i tak wrócą – twardsze i trwalsze”).

Nie można przy tym zapomnieć, że wybór toku rytmicznego podyktowany był także tradycją. Starożytny dystych elegijny, jak pamiętamy, składał się z heksametu i pentametru daktylicznego. Barańczak posłużył się już nie dystychem, ale strofą

⁵⁵ M. D ł u s k a: *Pogranicze sylabotonizmu i tonizmu*. W: T e j z e: *Studia z historii i teorii wersyfikacji...*, s. 291.

Sekwencja krótkich, 1-sylabowych zestrojów, dodatkowo połączona przerzutnią segmentuje wypowiedź, rozdrabnia ją, atomizuje, jakby w tym akcie miały się wyodrębnić pojedyncze elementy świata przedstawionego.

Współwystępowanie zestrojów 2- i 3-sylabowych z wydłużonymi 4- i 5-sylabowymi oraz skróconymi i ścieśnionymi 1-sylabowymi kształtuje bardzo zróżnicowany wypowiedzeniowo tok rytmiczny, charakterystyczny dla *sprung rhythm*. Elegijna dążność do stabilizacji metrycznej nieustannie poddawana jest próbom zaburzania przez konieczność przyspieszania, spowalniania czy segmentacji. Efekt ten wzmacniany jest w toku całego wiersza działaniami przerzutni międzywersowej, ale też międzystroficzej, która wymusza niejako płynną łączliwość w miejscu oczekiwanej pauzy. Wrażenie zaburzania metrycznego uzyskiwane jest ponadto przez stale występujące rozmijanie przebiegu składniowego z podziałem wersowym. Wszystko to sprawia, że wypowiedź podmiotu staje się niespokojna, zdynamiczowana, podległa emocjom. Powtarzając za Marią Dłuską, można powiedzieć, że wzorzec 6-akcentowca tonicznego „zyskuje giętkość i podatność prawie że nieograniczoną”, „nurt językowy przepływa swobodnie”.

Podobnie jak w przypadku poezji Hopkinsa, w wierszu Barańczaka *sprung rhythm* podkreślony jest efektami języka poetyckiego. Autor *Tryptyku...* jak w *Radości w porze żniw* intensyfikuje eufoniczną warstwę tekstu, nasyca ją łańcuchami instrumentacji, aliteracji, tworzy ciągi paronomazji, paronimów, kalamburów, anagramów, a wszystko spaja regularnym układem rymów. Już trzeci wers – „Kto w wietrznym śnie tutaj wyrósł, kto w wieczny śnieg tutaj wrósł” – zawiera bogactwo paronomazji i paronimów: „wietrznym – wieczny”, „śnie-śnieg”, „wyrósł-wrósł”. W wierszu pojawiają się łańcuchy aliteracji, instrumentacji i paronomazji, jak na przykład w drugiej strofie: „Szkoleni w skuleniu, w stu-

leniu dłoni, / w stuleciu tym i w tych stronach”. Do tego dodajmy występujący tu rym: „dłoni / nie osłoni”, który dodatkowo wzmacnia działanie eufoniczne. Ważnym elementem wiersza są powracające sekwencyjnie w jego toku, charakterystyczne pary słów, dobierane paronomastycznie: „zmarzniętych, zmartwionych”, „zmartwionym, zmartwiałym”, „zmartwiałych, zmarniałych”. Istotnego znaczenia nabiera w *Elegii...* instrumentacja głoskowa, która w zmiennych przebiegach współtworzy semantykę tego wiersza, jak w końcowej partii zdominowanej głoską r: „ze sceptyczną miną patrzymy, jak w oczach zanika // szczerzyła pryzma, jak żyzne błoto wygrywa w tej walce, / jak ziemia przebiśnieniem przebija kartę śniegu”. Ciąg ten kontynuowany jest w słowach: „śniegu i śmierci”, „wróć – twardsze i trwalsze”.

Wszystkie te środki języka poetyckiego zintensyfikowane eufonicznie budują, jak w poezji Hopkinsa, efekt *inscape*. Dzięki instrumentacjom obraz świata przedstawionego w *Elegii pierwszej, przedzimowej* przybiera charakter zindywidualizowany, zróżnicowany i bardzo zmysłowy. Jednocześnie podobieństwa brzmieniowe konsekwentnie zacierają granice wizji, tworząc świat upodobnionych wymiarów nicości.

W *Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu* oprócz cyklu elegii znajduje się także cykl wierszy połączonych wspólnym tytułem *Śnieg*. Jeden z nich, 4.02.80: *Śnieg V*, również został napisany 6-zestrojowcem tonicznym:

´ - | (´) - - | ´ - | ´ - | - ´ - - | ´ -
 Milczkiem opadający, chyłkiem bielący się śniegu,
 - ´ - | - ´ - | - ´ - | ´ - | - ´ - | - ´ -
 cóż w lutym, za oknem, nad ranem może być w tobie jasnego
 ´ - - | ´ | - ´ - | - ´ - | ´ - - | ´ -
 bardziej niż to, że trzeba pod kołdrą jedną i ciepłą

´ - - | ´ | - ´ - | - ´ - | ´ | - - ´ -
 objąć się, spleść ze sobą obydwą sny, nim uciekną

Wiersz opowiada o miłosnym przeżyciu i erotycznym akcie pary kochanków przebudzonych o świcie zimowego poranka, kiedy za oknem prószył śnieg. Ostatnie dwa z przytoczonych tu wersów z krótkimi, 1-sylabowymi zestrojami („to”; „spleść”; „sny”) kształtują niespokojny tok rytmiczny, jakby zatrzymany, urwany, podobnie jak sen, który przerwany został przebudzeniem i hałasem dobiegającym zza ściany. Nieregularny i przemienny rytm tego wiersza współgra z opisywaną sytuacją i narastającymi przeżyciami erotycznymi:

ten chłód nagi, wilgotny, przed którym tylko nagie,
 wilgotne ciepło chroni – i to, co zrywa się nagle,

dwoiste, jednolite, zdławione, nie do zniesienia,
 wzbijające się z krzykiem, jawne i mroczne jak ziemia.

Początkowy, uspokojony fragment tworzą zestroje 2- i 3-sylabowe: „ten chłód”, „nagi”, „wilgotny”, „przed którym”. Po pauzie drugiego wersu, którą anonsuje myślnik, dynamika przeżyć wzrasta. Akcentują ją zestroje dłuższe, 4-sylabowe: „co zrywa się”; „jednolite”. Narasta ona w dystychu następnym aż do dwu najdłuższych, szczytowych zestrojów 5-sylabowych, zawartych w wyrażeniach: „nie do zniesienia”, „wzbijające się”. Są one podzielone przerzutnią, co dodatkowo wzmacnia efekt ekspresji. Po nich nieoczekiwanie następują zdecydowanie krótsze, 2-sylabowe zestroje: „z krzykiem”, „jawne”. Zakończenie powraca do spokojnego toku zestrojów 3-sylabowych: „i mroczne”, „jak ziemia”. Zastosowana w *Śniegu V* zmienna ilość sylab w kolejno następujących zestrojach, układająca się w kolejne fazy, pozwa-

łała Barańczakowi wytworzyć dynamiczne, przekształcające się napięcie oddające charakter erotycznych doznań.

W przywołanych tu wierszach tonicznych Barańczaka współwystępowanie wielu rozmiarów stóp kształtuje bardzo zróżnicowany wypowiedzeniowo tok rytmiczny, charakterystyczny dla *sprung rhythm*. Nie jest on tak dramatyczny i niespokojny jak w twórczości Hopkinsa, ponieważ dotyczy innych emocji, nie tak skrajnych w duchowym i religijnym wyrazie. W *Elegii pierwszej, przedzimowej* dążność do stabilizacji metrycznej, charakterystyczna dla tego gatunku, nieustannie poddawana jest próbom zaburzenia przez konieczność przyspieszania, spowalniania czy segmentacji. Miłosna pieśń w *Śniegu V* domaga się dynamicznych przekształceń, narastających gwałtownie zmian i szybkiego wyciszenia. Rytmiczny efekt obu wierszy Barańczaka wzmacniany jest działaniami przerzutni międzywersowych, ale też międzystroficznych, które wymuszają niejako płynną łączliwość w miejscu oczekiwanej pauzy. Próba wytworzenia czytelniczego oczekiwania na powtarzalną regularność metryczną za każdym wystąpieniem wydłużonego, bądź skróconego, 1-sylabowego zestroju jest natychmiast udaremniiana. Wrażenie zaburzenia rytmicznego uzyskiwane jest ponadto przez stale występujące rozmijanie przebiegu składniowego z podziałem wersowym. Wszystko to sprawia, że wypowiedź podmiotu staje się niespokojna, zdynamizowana, podległa emocjom. Za pomocą zróżnicowanej długości zestrojów jest ona modulowana przez Barańczaka na podobieństwo *sprung rhythm*.

Doświadczenie wyniesione z translacji poezji Hopkinsa okazało się dla Barańczaka niezwykle inspirujące i twórcze. Intensyfikowało jego lingwistyczne zainteresowania, pozwalało mu wnikać w przemyślenia dotyczące filozofii języka poetyckiego, w tajniki koncepcji *inscape*, które uwrażliwiły go jeszcze bardziej na walory brzmieniowe wiersza. Przede wszystkim jednak

spotkanie z twórczością angielskiego poety otwierało Barańczaka na ekspresyjne możliwości kształtowania wypowiedzi lirycznej, na wszystkie walory *sprung rhythm*, w którym zawierały się, jak chciał Hopkins, „dobitność rytmu i naturalność ekspresji”.

Romantyczna koncepcja człowieka wewnętrznego w twórczości Marcina Świetlickiego

Autokreacja w poezji Marcina Świetlickiego, na co zwracała uwagę Joanna Orska, ma przede wszystkim charakter autotematyczny¹. I w takiej perspektywie również chciałabym ją postrzegać. Wiersze odczytywane jako powiadomienia o sztuce pisania układają się, jak pisał Marian Stala, w „bio-grafię” artysty², ale także, można by powiedzieć, w „meta-grafię” „ja” tekstowego, pozostają zapisem zdarzeń metatekstowych.

Charakteryzując podmiot mówiący wierszy Świetlickiego, pisano, że jest on osobny i monadyczny³, romantyczny i egotyczny⁴,

¹ J. Orska: *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*. Kraków 2006, s. 116.

² Zdaniem Mariana Stali poezja Świetlickiego ze względu na zapis podmiotowego przeżycia oraz odsłanianie i uzasadnianie egzystencji przekształca się w bio-grafię. Zob. M. Stala: *Piosenka niekochanego*. W: Tegoż: *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*. Kraków 1997, s. 190.

³ M. Stala: *Pokój obwieszony Marcinami*. W: Tegoż: *Druga strona...*, s. 190.

⁴ P. Śliwiński: *Przypisy do Świetlickiego*. W: Tegoż: *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*. Warszawa 2007, s. 235.

abuliczny i alergiczny⁵, melancholijny⁶, wreszcie także autoteliczny i niestabilny⁷. Do tego katalogu, który można by jeszcze znacznie poszerzyć, chciałabym dodać określenie: dwoisty. Wydaje się bowiem, że w poezji autora *Schizmy* ujawnia się pewna podwójność w kreacji podmiotu. Jest ona obecna od początku twórczości nieprzerwanie do najnowszych wierszy. Już drugi utwór w debiutanckim tomie *Zimne kraje* opisuje sytuację z dwu różnych punktów widzenia: od zewnątrz i od wewnątrz. Granicą obu światów są drzwiczki pieca. Wiersz nosi tytuł *Bieguny* i taka właśnie biegunowość, skontrastowana podwójność określa sytuację podmiotu na przestrzeni całej twórczości Świetlickiego.

W wierszu *Silne światło, wielkie miasto, grudzień* bohater relacjonuje swój spacer przez miasto, jednocześnie podkreśla odczuwaną dualność własnej osoby i uświadomioną osobność:

[...] Codziennie wychodząc
z psem mijam Uniwersytet, Kościół, Teatr, Ratusz
i żebraków, i wozy policyjne, kilkaset plakatów
reklamowych, wyborczych, **jestem wewnątrz**, wszystko
egzystuje **beze mnie**, rozwija się, więdnie,
rośnie, maleje, **jestem** aż tak bardzo **wewnątrz**,

(*Silne światło, wielkie miasto, grudzień*, 543)⁸

⁵ P. Śliwiński: *Wiersze graniczne*. W: Tegoż: *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*. Kraków 2002, s. 146.

⁶ J. Olejnik z a k: *O poezji Marcina Świetlickiego. Rozpoznanie wstępne*. W: *Nowa poezja polska: twórcy – tematy – motywy*. Red. T. Cieślak, K. Pietrych. Kraków 2009, s. 355.

⁷ J. Orska: *Liryczne narracje...*, s. 123, 137.

⁸ M. Świetlicki: *Wiersze*. Kraków 2011. Wszystkie cytaty z wierszy podają za tym wydaniem. W nawiasie umieszczam tytuł wiersza oraz numer strony. Wszystkie podkreślenia w wierszach pochodzą ode mnie.

Wnętrze przedstawione zostało jako przestrzeń, w której część „ja” chroni się przed światem: polityki, władzy, konsumpcji, jest azylem, w którym można bezpiecznie się schować. W ten sposób życie podmiotu może przebiegać w izolacji od biegu spraw rzeczywistości zewnętrznej.

Podobnie przestrzeń wnętrza i zewnątrz zarysowuje wiersz *Jabłczanka i bigos*:

[...] Dzisiaj drugi dzień
kwietnia. Trochę więcej niż
tydzień do wyjścia z wojska. Co się dzieje **wewnątrz**?
Wewnątrz jest również drugi kwietnia.
Głód **wewnątrz**. **Wewnątrz** wiara.
Wiara rozwiana – i krystalizująca
się, tak na przemian. [...]

(*Jabłczanka i bigos*, 578)

„Ja” Świetlickiego egzystuje zawsze w podwójnym uwarunkowaniu zewnątrz i wnętrza, w biegunowości obu tych wymiarów, ich autonomii i współzależności. Podmiot bywa rozdarty, jak w wierszu *Sekundowe delirium*, gdzie mówi:

Jest rozerwane.
Nigdy się nie zszyje.

(*Sekundowe delirium*, 396)

„Ja” występuje także w pęknięciu, podzieleniu, rozpołowieniu, o czym czytamy w wierszu *Znamię*:

Usta
były całością,
rozpołowiły się.

(*Znamię*, 79)

Przede wszystkim jednak biegunowość charakteryzuje kondycję podmiotu, który jest podwójny, binarnie rozbity, podwojony w sobie. Nieustannie zaznacza tę podwójność, określając relacje wnętrza i zewnątrz. Postrzega zawsze siebie w sposób podwojony. Widać to w takich na przykład wypowiedziach „ja”: „wydobyć sobie / siebie z siebie” (s. 410), „odnalazłem się w łóżku gdzieś pośrodku siebie” (s. 331), „nagle / odnajduje sam siebie [...] Właśnie znalazł sam siebie na torach kolejowych” (s. 142), „zgubił siebie [...] Nie jest” (s. 451), „zaszyty jestem w sobie” (s. 412). W wypowiedzi podmiotu pojawia się także wyrażenie: „ujść sobie” (s. 410). W kontekście „ja” podwojonego „ujść sobie” możemy odczytać jako: odejść od siebie, pójść sobie od siebie, odłączyć się, rozdzielić.

W sposób wyrazisty tę podwojoną kondycję podmiotu ujawnia wiersz *Koniec*:

Pułapka szczęka – pusta, oszukana.
 Za chwilę wezmę **swoją część** i pójdę.
 Za chwilę rozpadniemy się na **ja** i na **nic**.

(*Koniec*, 116)

„Ja” funkcjonuje w ciągłym rozbiciu, binarnym oddzieleniu, z rzadkimi, momentalnymi próbami zintegrowania, w gruncie rzeczy, jak się okazuje, oszukanymi, po których następuje kolejny rozpad.

Podwójność podmiotu wyznaczana jest także podwójną kreacją przestrzeni. W wierszu *Noc* liryczne „ja” mówi:

Budzę się, nie wiem. Zасыpiając byłem
 tutaj, gdzie indziej.

(*Noc*, 376)

To paradoksalne stwierdzenie „tutaj, gdzie indziej” umiejscawia i wydziela dwie biegunowe przestrzenie, dwa światy, w których przebywa rozdwojone „ja”. Jest to przede wszystkim świat jawy i snu: „wypełniam swoje obowiązki wobec siebie, / pisząc we śnie, rzucając się // na jawie” (s. 512), „Budzi się, z ciężkich snów wychodzi w ciężką / jawę” (s. 463). Obie przestrzenie są całkowicie rozdzielne, osobne, ale istnieje między nimi możliwość przemieszczania, transmigracji. W wierszu *Siedemnasta* ich rozdzielność jest wyraźnie zaakcentowana słowem „przepaść”, nie niweczy to jednak możliwości przejścia: „Przepaść. / Nieść się ku sobie” (s. 230), a w wierszu *Wracanie* podmiot zapisuje: „Wracam. Ale nie przyjdę do siebie tak łatwo” (s. 320). W wierszu *Do Zwisu i z powrotem* relacja przemieszczania wyrażona została przez Świetlickiego za pomocą ciekawej gry znaczeniowej neologizmu:

[...] Biorę to do siebie.
Kilka ksobnych urojeń. Stężenie niezmierne
ksobnych urojeń. [...]

(*Do Zwisu i z powrotem*, 257)

Wyrażenia „ku sobie”, „do siebie”, „ksobnych” wydobywają podwójność podmiotu, ale także zaznaczają proces wewnętrznej transmigracji.

Podwojona kreacja podmiotu w wierszach Świetlickiego, jak się wydaje, aktualizuje romantyczną koncepcję człowieka wewnętrznego. Na temat obecności i wpływu tradycji romantycznej na poezję Świetlickiego zwracano uwagę wielokrotnie. Roman-tykiem, geniuszem sprofanowanym przez społeczeństwo⁹,

⁹ P. Śliwiński: *W gorszej formie? O piosenkach Marcina Świetlickiego*. W: *Tegoż: Świat na brudno...*, s. 226.

wreszcie także arcypoetą nazywał autora *Zimnych krajów* Piotr Śliwiński¹⁰. Dariusz Sośnicki podkreślał, że fundamenty poezji Świetlickiego „tkwią mocno w tradycji literackiej. Nie w tradycjach, nicowanych przez postmodernistów na wszelkie możliwe sposoby, ale właśnie w jednej tradycji, bardzo istotnej dla polskiej literatury – w romantyzmie”¹¹. Sośnicki – podobnie jak wcześniej Tomasz Majeran i Marek Wedeman – różnie interpretował znaczenie romantycznych wpływów, a przy tym interesująco wskazywał na nawiązania do *Dziadów* Adama Mickiewicza i do jego kreacji Upiora – nieszczęśliwego kochanka zawieszono między życiem i śmiercią. W niniejszym szkicu chciałabym zwrócić uwagę na reaktualizację w poezji Świetlickiego jeszcze innej romantycznej tradycji – kreacji człowieka wewnętrznego.

Na temat XIX-wiecznej koncepcji człowieka wewnętrznego Maria Janion pisała następująco:

W romantyzmie musi się odrodzić dawne mistyczne wyobrażenie »człowieka wewnętrznego«, »nieba wewnętrznego«, jakie każdy w sobie nosi [...] prawda mieszka nie tyle we wnętrzu człowieka, ile w »człowieku wewnętrznym«, przeciwstawnym »człowiekowi zewnętrznemu« i spojonym z nim zarazem.¹²

W szkicu *Romantyczne tematy egzystencji* Maria Janion i Maria Żmigrodzka wywodziły romantyczną koncepcję człowieka wewnętrznego z pism Jeana Jacquesa Rousseau, dla którego

¹⁰ P. Śliwiński: *Przypisy do Świetlickiego...*, s. 234. W szkicu tym P. Śliwiński pisze: „I tak oto w tym ponowoczesno-nowoczesnym poecie ujawnia się jego cząstka romantyczna, co właśnie daje ów efekt arcypoety, świadka czasu, czułą membranę, kogoś kto szuka miejsca, ale nie znajduje w nim domu; pokłóconego ze światem, ale pragnącego mu coś zaofiarować, najpewniej siebie.”

¹¹ D. Sośnicki: *Listopadowe wędrówki umarłego*. „Czas Kultury” 2006, nr 4, s. 65.

¹² M. Janion: *Gorączka romantyczna*. Kraków 2000, s. 36.

przeżycie wewnętrzne stało się synonimem czystej, indywidualnej egzystencji. Jak pisały autorki:

Rousseau dokonał bardzo ważnego przeciwstawienia tego, co wewnętrzne, temu, co zewnętrzne i życie wewnętrzne uczynił podstawowym kryterium wartości człowieka. [...] „ja” to właśnie najwyższa instancja w świecie totalnych uzależnień społecznych. Jednostka jest w nie uwikłana, ale zarazem tylko ona okazuje zdolność do wyodrębnienia się. Jednostkowy byt ujawnia prawdę wewnętrzną człowieka, [...] Prawdą wewnętrzną a jest »oryginałem« egzystencjalnym.¹³

Autorki podkreślają również, że „doświadczenie własnej inności, odmienności własnego istnienia stanowi najważniejszy składnik tego odczucia egzystencji, które Rousseau uświadamia epoce nowożytnej”¹⁴.

Jednak jak ukazywał Georges Poulet w szkicach o myśli romantycznej, to dopiero romantycy, podążając filozoficznym tropem pism Rousseau, zerwali więź łączącą człowieka wewnętrznego od świata. Bohater romantyczny, pisze Poulet, „przekraczając sensualistyczny monizm, doświadcza owej zasadniczej opozycji, jaka zachodzi między umysłem-centrum a peryferyjną rzeczywistością. [...] Centrum zmuszone pozostać sobą, staje się odtąd świadome własnej izolacji”¹⁵.

Romantyczny poeta skłócony ze światem boleśnie odczuwał własną odmienność, rozdarcie i w końcu także podzielenie. Jego

¹³ M. Janion, M. Żmigrodzka: *Romantyczne tematy egzystencji*. W: *Nasze pojedynki o romantyzm*. Red. D. Siwicka, M. Bięńczyk. Warszawa 1995, s. 10.

¹⁴ Tamże, s. 10.

¹⁵ G. Poulet: *Romantyzm*. Przeł. P. Taranczewski. W: Tegoż: *Meta-morfozy czasu. Szkice krytyczne*. Wybór J. Błoński i M. Głowiński. Warszawa 1977, s. 432.

„ja” wewnętrzne odkryło obcość, nieidentyczność i osobność swojego „nie-ja”, zewnętrznego i uwikłanego w rzeczywistość.

Doznanie nieprzystawalności, podzielenia i doświadczenie obcości „nie-ja” skazanego na uczestnictwo w rzeczywistości zewnętrznej znamionuje także bohatera wierszy Świetlickiego, który nieustannie zamyka drzwi i odgradza się od świata, barykaduje i oddziela intymną przestrzeń domu. Z trudem buduje swoje miejsce niezależności i azylu, wewnętrzną sferę „ja”¹⁶. Pomimo tych starań jego bezpieczna sfera domu nadal odzwierciedla podział na dwa światy, na zewnątrz i wewnątrz. W taki sposób ukazuje to wiersz *Areszt domowy*:

Pobudliwy telefon dzwoni w **innym świecie**.

Za mgłą.

To dzwonią ludzie, oni

chcą.

Wyniosłem to dzwoniące urządzenie

aż do łazienki. Nie chcę,

nie wiem,

nie jestem.

[...]

Wygodnie urządziłem się

w przepaści.

(*Areszt domowy*, 456)

Świat zewnętrzny domaga się uczestnictwa, interakcji, chce za-właszczać „nie-ja” wbrew intencjom „ja”, które pragnie odosobnienia i wyobcowania, przebywania wewnątrz, „w przepaści”. Tak również jest w wierszu *Pierwszy dzień wieczności*. Możemy

¹⁶ Na rozdarcie i podwójną postać podmiotu w wierszach Świetlickiego wskazywał już Piotr Śliwiński, wpisując tę problematykę w Sartre’owską dialektykę „ja” i „nie ja”. Zob. P. Ś l i w i ń s k i: *Przypisy do Świetlickiego...*, s. 235.

postrzegać ten utwór jako rozmowę z czytelnikiem, ale możemy także odczytać w nim wypowiedź rozbitego, podwojonego podmiotu, który toczy swe wewnętrzne *soliloquium* i powtarza:

Ty zaprzyj jaźni się ze mną

(*Pierwszy dzień wieczności*, 236)

Byłaby to prośba „ja” wewnętrznego skierowana do czytelnika, ale być może także do swojego „nie-ja” o wyrzeczenie się zewnętrznej rzeczywistości, porzucenie tego, co wiąże ze świadomością ponieważ, jak mówi podmiot, „Ten samobójczy tydzień oto owocuje”. Paronomastyczna gra upodobnienia brzmieniowego w wypowiedzi: „zaprzyj jaźni się ze mną” każe słyszeć tu także prośbę o przyjaźń, o empatyczne zrozumienie potrzeby odosobnienia, wyobcowania, ale także odrzucenia jaźni, wyzbycia się interakcji ze światem zewnętrznym.

W wierszach Świetlickiego bowiem uczestnictwo w rzeczywistości zewnętrznej przyjmuje znamiona śmierci, „nie-ja” przemierzając świat, postrzega siebie w postaci trupa. Podmiot mówiący nieustająco deklaruje: „Ja jestem trup” (s. 344), „umarłem” (s. 343). Nawet w sytuacji spotkania bohater mówi: „Przyłapałaś więc trupa na istnieniu” (s. 93). Podobnie swoją egzystencję w świecie zewnętrznym pojmowali romantyczni poeci, zafascynowani i owładnięci tematem śmierci. W słynnym lozańskim liryku, który Świetlicki niemal repetycyjnie powtarzał, Adam Mickiewicz zapisywał:

Gdy tu mój trup w pośrodku was zasiada,
W oczy zagląda wam i głośno gada,
Dusza wtenczas daleka, [...] ¹⁷

¹⁷ A. M i c k i e w i c z: *Gdy tu mój trup*. W: T e g o Ź: *Dzieła*. T. I: *Wiersze*. Oprac. W. B o r o w y, L. P ł o s z e w s k i. Kraków 1948, s. 377.

To rozpoznanie swojej podwójnej natury prowadziło romantyka do przeciwstawienia „ja” wewnętrznego „nie-ja” zewnętrznemu – obcując w porządku społecznym, odczuwał on swe istnienie jako śmierć za życia. Egzystencjalna i społeczno-towarzyska powinność wydawała się więc zabijająca, sprawdzając twórcę do roli „trupa”.

W wierszu Świetlickiego *Pierwszy dzień wieczności* sytuacja wygląda podobnie:

Nie było mnie i martwa powłoka zasiadła
za stołem, [...]

(*Pierwszy dzień wieczności*, 236)

Doznaniu własnej martwoty i stanu trupa, który w przypadku obu wierszy „zasiada” „pośrodku”, bądź „za stołem”, przeciwstawiają obaj poeci świat człowieka wewnętrznego, który dany jest w myśli, marzeniu, w wyrzeczeniu się i zaparciu jaźni. Dla Mickiewicza jest to „ojczyzna myśli”, kreowana na wzór młodzińskich wspomnień litewskiego krajobrazu:

Jest u mnie kraj, ojczyzna myśli mojej,
[...]
Tam siedzę pod jodłami,
Tam leżę wśród bujnej i wonnej trawy,
[...]
Tam widzę ją, jak z ganku biała stąpa,¹⁸

Współczesna wersja „ojczyzny myśli” z wiersza Świetlickiego *Pierwszy dzień wieczności* odrzuca tradycyjne przedstawienia ukazujące arkadyjską wizję ogrodów i otwartych, leśnych przestrzeni. Jak bowiem ukazywał Piotr Śliwiński romantyczna

¹⁸ Tamże.

wrażliwość współczesnego poety przejawia się w nieromantycznej epoce¹⁹. Być może dlatego Arkadia autora *Zimnych krajów* przybrała postać wyspy – osobnej, samotnej, będącej światem samym dla siebie, objawiającej się jako *punctum saliens*²⁰. Magiczna formuła „zaprzyj jaźni się” otwiera do niej dostęp:

Wyspa się nie nazywa, nie ma flory, fauny,
słodkiej i gorzkiej wody, żadnych właściwości,
żadnej własności. W środek wbiłem patyk,
tu centrum, tam obrzeża, wschodzę i zachodzę,

żywię i bronię, morze jest wzburzone,
wzmozona czujność, nocą,
dnem. Nigdy już

i odtąd dotąd.

(*Pierwszy dzień wieczności*, 236)

W tej wizji świata wewnętrznego znamieną jest wyraźnie zaakcentowana pozycja centrum – „tu centrum”. Jak pisze bowiem Georges Poulet, „Romantyk to ktoś, kto objawia się sobie jako centrum. [...] wie on, że głęboko w nim samym tkwi [...] ja – podmiot, najbardziej autentyczna częśćka jego jaźni lub ta, którą najchętniej uznałby za swoją.” Świetlicki, podobnie jak romantyk, powtórzy jeszcze to przekonanie w wierszu *Uwodzenie*: „jesteś najlepszym miejscem tego miasta, / centralnym punktem” (s. 318). „Ja” wewnętrzne tej poezji jest miejscem samowystarczalnej pełni, które zawiera się w *punctum saliens*, postrzega się w samotnej autonomii wyspy, w ruchu wschodzenia i zachodzenia, w świetle wschodu i zachodu. Podobnie jak dla

¹⁹ P. Śliwiński: *Przypisy do Świetlickiego...*, s. 238.

²⁰ G. Poulet: *Romantyzm...*, s. 439.

romantyków „punkt” staje się w utworach Świetlickiego obrazem ludzkiej wolności, jest nieskończoną możliwością działania, wolą rozstrzygnięcia i samostanowienia. Jednak u Świetlickiego, inaczej niż u romantyków, występuje wyraźne zawężenie i ukierunkowanie introwertyczne, skupienie i ograniczenie do przestrzeni „wyspy”, będącej światem samym dla siebie.

Romantyzm był także epoką, w której z całą mocą ujawniła się podwójna natura wszelkiego istnienia. Adam Mickiewicz w *Romantyczności* zapisał to rozpoznanie, które stało się fundamentem romantycznego światopoglądu rozdzielając to, co zewnętrzne i martwe od tego, co wewnętrzne i pełne życia. Narrator *Romantyczności* zwracał się do nie przeczuwającego jeszcze ogromu zmian światopoglądowych starca, mówiąc:

Martwe znasz prawdy, nieznane dla ludu,
 [...]
 Nie znasz prawd żywych, nie obaczysz cudu!²¹

Bohater wierszy Świetlickiego, podążając za głosem balladowego narratora, podobnie jak on raz po raz mantrycznie powtarza:

Cuda są wewnątrz.
 Cuda są tylko wewnątrz.

(*Tryb życia*, 108)

Jednocześnie w wierszu zapisany został proces przechodzenia ze sfery zewnętrznej „nie-ja” (którą znamionują: „Kawa i papierosy. Wyprowadzanie psa. Nalewanie wody do miski. [...] Wyrzucanie gości.” itd.) do wewnętrznej sfery „ja”, przestrzeni człowieka wewnętrznego. Jest to proces introspekcji, który prowadzi do wnętrza, do *punctum saliens*. Podmiot mówi:

²¹ A. Mickiewicz: *Romantyczność*. W: Tegoż: *Dzieła...*, s. 11.

Zmysły kierują się do wewnątrz.
Zmysły powoli zaczynają się
odwracać.
[...]
Ukrywana gorączka.
Kamienny sen i dreszcze wewnątrz kamiennego snu.

(*Tryb życia*, 109)

Droga introspekcji prowadzi w sferę snu. Stan oniryczny w poezji Marcina Świetlickiego jest niezwykle ważnym doświadczeniem wewnętrznego „ja”, jego komponentem egzystencjalnym. Jerzy Borowczyk zwracał uwagę na „współbieżność snu i zapisu”²². Sen bowiem zawsze towarzyszy opisom stanu twórczego, można powiedzieć, że jest analogonem procesu twórczego. W wierszu *Snonecznik* czytamy:

Głowę obracam ku snom.
Wiedziony przez zwodzony
most, uwiedziony snami.

(*Snonecznik*, 394)

W utworze *Źródło Świetlicki* gnomicznie zapisuje: „Kręgosłów: / Imię snów” (s. 434).

Dla romantyków, jak przypominała Maria Janion, sen jest cieniem życia ludzkiego, śmierć – cieniem snu²³. Przekonanie to, jak się wydaje, podziela również Świetlicki. Przykładów onirycznych stanów, w których „cienie umykają” (s. 234), można by wskazać wiele w jego wierszach. Warto może przywołać wiersz *Księżyc*:

²² J. B o r o w c z y k: „Śni mi się córeczka, ucieczka...”. O „Muzyce środka” Marcina Świetlickiego. „Polonistyka” 2008, nr 4.

²³ M. J a n i o n: *Gorączka romantyczna...*, s. 37.

Stosowna noc, należałoby ją uczynić ważną
 dla prywatnej historii, [...]
 I kiedy śpię. I kiedy kamień o mnie śni.
 I kiedy w śnie kamienia śpię jak kamień. Kiedy
 kamienny księżyc ciężko patrzy na mnie,
 to piszę właśnie. Projektuję sny,
 poprzez sny kłamię.

(*Księżyc*, 422)

Marian Stala nazwał wiersz *Księżyc* „medytacją o istocie poezji”²⁴.

W tej medytacji – pisał – ważne są słowa wypowiedziane, takie jak »księżyc«, »kamień«, »sen«, »kłamstwo«, ważniejsze jednak wydają się słowa niewypowiedziane, zwłaszcza trzy: »poeta«, »poezja«, »prawda«. Być może słowa wypowiedziane mają nas przybliżyć do słów niewypowiedzianych.²⁵

Zatem sny i kłamstwa sytuują się w polu znaczeń poezji i ten nie wyrażony w utworach związek pozostaje presupozycyjnie obecny w twórczości Świetlickiego. Pograżenie we śnie przybliża podmiot jego wierszy do stanu twórczego.

W utworach o charakterze onirycznym przenikanie z rzeczywistości zewnętrznej do „ja” wewnętrznego uwarunkowane jest wkroczeniem w sferę snu i przyjmuje ono kierunek introspekcji.

Introspekcja była także drogą romantycznego poznania. Georges Poulet tłumaczy ją następująco:

²⁴ M. S t a l a: *Intensywny księżyc. Głosy do siedmiu wierszy Świetlickiego*. W: T e g o Ź: *Niepojęte. Jest. Urywki nie napisanej książki o poezji i krytyce*. Wrocław 2011, s. 91.

²⁵ Tamże, s. 91–92.

Introspekcja nie jest ekspansją. To raczej skupienie, zebranie myśli, której nie spieszo już uzewnętrznić się w przestrzeni: trwa ona w medytacyjnym znieruchomieniu w miejscu powstania.²⁶

W wierszach Świetlickiego również odnajdziemy ślady takiego zapisu procesu introspekcji, który wiąże się z medytacyjnym znieruchomieniem. W wierszu *Domówienie* podmiot zastanawia się:

Czy ona się nie dowie, że piszę o śmierci?
Czy ona się nie dowie, że jeśli **zastygam**
– to uczę się? Bo **nie być** jest trudniejsze niż
nie mieć. [...]

(*Domówienie*, 266)

W utworze *Robienie* podmiot, który jest „czynny do odwołania”, akcentując swoją rozbitą, podwójną naturę „ja” i „nie-ja”, w wewnętrznym *soliloquium* tłumaczy swoje poetyckie, medytacyjne znieruchomienie:

Jeśli **zastyga**,
to czyni to po to,
żeby zobaczyć
z zewnątrz. Potem wraca.
Wczoraj nie byłem sobą.

(*Robienie*, 310)

Transmigracja wewnętrzna między „ja” i „nie-ja”, między sobą i nie-sobą dokonywana jest w medytacyjnym znieruchomieniu, które pozwala dotrzeć do miejsca centralnego, umożliwiającego pograżenie w stanie onirycznym. Człowiek wewnętrzny,

²⁶ G. P o u l e t: *Romantyzm...*, s. 433.

pragnący uwewnętrznić się w *punctum saliens*, dąży do osiągnięcia stanu skupienia, zastygania, bądź, jak w wierszu *Czarny lipiec*, zasychania:

Zaschnąć. Spróbować zasnąć.[...]
 Zасыpiający w pełni
 światła, po list w sen
 udaje się.

(*Czarny lipiec*, 234)

Jak podkreśla Poulet, „zstąpić do centrum to nie umknąć przed pełnią istnienia ani skazać się na uszczuplone życie: to powrócić [...] do mocy pierwotnych, czerpać u źródeł. [...] sięgnąć bezpośrednio w samo centrum ludzkiej subiektywności intymnej i pierwotnej”²⁷. Przykładem poezji, w której ujawnia się owa intuicja źródła, jest między innymi twórczość Williama Blake’a, który pisał: „Lecz zapominamy, że w owym centrum wieczność rozwiera / Swe prastare wrota”²⁸. W jego poezji odnaleźć można także dążenie do introspekcji, do *punctum saliens*, znie ruchomienia, gdy pisze:

W ściśniętej dłoni zamknąć bezmiar,²⁹

W poezji Marcina Świetlickiego również pojawia się to introspektywne dążenie do zastygania, kurczenia, zasychania w *punctum*, podobnie jak u Blake’a na przykład w postaci dłoni, pięści. W wierszu autora *Schizmy* o znamienym tytule *Przeprawa* podmiot relacjonuje przejście w świat wewnętrzny, punktowy, do miejsca centrum:

²⁷ Tamże, s. 436, 439.

²⁸ Cyt. za: G. P o u l e t: *Romantyzm...*, s. 437.

²⁹ Tamże.

Pięść. Zamknąć się. To
wiem już na początku nocy.
Nie dopuścić nikogo,
zarastać,
nie mieszkać.
[...]
odgrodziłem się.
[...]
rodzę się.

Pięść. Zamknąć się. [...]
zarastać.

(*Przeprawa*, 115)

Proces „przeprawy” wymaga odosobnienia i izolacji, całkowitego wyobcowania i szczelnego zamknięcia w sobie, zupełnej samotności. Poulet pisze o tym introspektywnym podążaniu następująco:

Dobrowolna samotność, nieskończenie głębsza niż zwykła izolacja, kopie dwojaką przepaść między „ja” a światem. Otóż pierwsze cofnięcie się duszy odcina ją od wszystkiego, co bezpośrednio wiązało ją ze światem; drugie odrywa ją od tej części samej siebie, w której dają się jeszcze odczuć wpływy przedmiotów. Dusza redukuje się do tego, co jest w niej najbardziej centralne, istnieje już tylko jako świadomość swego jedynie wsobnego działania. I nie można nawet powiedzieć, że staje przed sobą samą jako przedmiot, nie można dostrzec w niej nic prócz działań czystej subiektywności, które stanowią jej byt.³⁰

Rozpoznania Georgesa Pouleta dotyczyły poezji romantycznej, ale w niemal identycznej postaci można odnieść je do twór-

³⁰ Tamże, s. 434–435.

czości Marcina Świetlickiego. Proces introspekcji i wewnętrznego zagłębiania w „ja” dobrze ukazuje wiersz *Usuwanie*:

Usunąć wszystkie niedopałki
po papierosach ulubionej marki,
ażeby tutaj po moim pobycie
żaden nie pozostał ślad.

Usunąć wszystkie odciski palców,
usnąć na chwilę pośród martwych,
tuż przed snem z twarzy zetrzeć jednym gestem
ostatnią twarz.

Wyśnić znikanie, redukcję dokładną,
pierzchające kolory, pozostawić na dnie
jeden jedyny wyraz.[...]

(*Usuwanie*, 317)

W wierszu tym, być może z lekkim odcieniem ironii, opisany został proces introspekcji, prowadzący ostatecznie do aktu kreacji. Podmiot pozostaje w całkowitej samotności oraz izolacji od świata i w tym stanie odosobnienia usuwa ślady sensualne, bardzo prywatne łączące go z rzeczywistością zewnętrzną (niedopałki, odciski palców, twarz). Po zatarciu śladów i stopniowym usuwaniu się z „nie-ja” pogrąża się we śnie. W onirycznym, medytacyjnym znieruchomieniu doznaje redukcji i znikania, a następnie dociera do miejsca centralnego, w którym „ja” wewnętrzne, jak pisał Poulet, „istnieje już tylko jako świadomość swego jedynie wsobnego działania.” W *punctum saliens* pozostaje czysta subiektywność, w której można odnaleźć, jak czytamy w wierszu *Usuwanie*, „jeden jedyny wyraz”.

Dla romantyków dotarcie do wewnętrznego centrum otwierało „prastare wrota”, które prowadziły w obszar nieskończo-

nej przestrzeni. Poezja dzięki myśli dążyła do nieskrępowanego poznania i nieograniczonego objęcia świata. Jak pisał Novalis: „Istnieje w nas szczególna skłonność do rozprzestrzeniania się we wszystkich kierunkach wokół nieskończenie głębokiego centrum”³¹. Dla Lamartine’a człowiek „dzięki myśli jest panem nieskończoności / I rozszerzając bez końca granice swego bytu / Rozciąga się we wszechprzestrzeni i żyje w wieczności”³². Poulet dostrzegał w tym poetyckim dążeniu ekspansywnego ruchu promieniujący „c e n t r a l i t a s myśli”³³.

Adam Mickiewicz nieogarnioną przestrzeń nocnego pejzażu, ułudną i odrealnioną, przedstawiał w następujący sposób:

Jeżeli nocną przybliżysz się dołą
I zwrócisz ku wodom lice,
Gwiazdy nad tobą i gwiazdy pod tobą,
I dwa obaczysz księżycy.

Niepewny, czyli szklanna pod twej stopy
Pod niebo idzie równina,
Czyli też niebo swoje szklanne stropy
Aż do nóg twoich ugina:

Gdy oko brzegów przeciwnych nie sięga,
Dna nie odróżnia od szczytu,
Zdajesz się wisieć w środku niebokręga,
W jakiejś otchłani błękitu.³⁴

W interpretacji tego utworu Ireneusz Opacki podkreślał, że romantyczny świat nocy wymykał się empirycznemu i zmysłowemu poznaniu, pozostawał „niepewny, niejasny, nieokreślony,

³¹ Cyt. za: G. P o u l e t: *Romantyzm...*, s. 445.

³² Tamże, s. 446.

³³ Tamże, s. 445.

³⁴ A. M i c k i e w i c z: *Świtez. Ballada*. W: T e g o ż: *Dzieła...*, s. 12.

niezgodny z codziennym doświadczeniem”. Romantyczny człowiek przeczuwał dzięki niemu wymiar nieskończoności, poznawał nieznany bezkres i niespodziewanie odkrywał, że znajduje się „w środku niebokręga,/ W jakiejś otchłani błękitu”³⁵.

Świetlicki wydaje się nawiązywać do tych XIX-wiecznych pejzaży w wierszu *Dnienie*. Przywołuje on romantyczną kreację, ale tylko po to, by jej zaprzeczyć, niejako „odwrócić” ją i nadać jej współczesny wymiar egzystencjalny:

Rozwidniam. Widzę. Jestem
na dnie. I nie jest ładnie.
Jawnie i dennie jest mi.
Dnieje. Widzę dokładniej.
A nieboskłonem odwrócone dno.

(*Dnienie*, 289)

Romantyczna nieskończoność, „otchłań błękitu” w wierszu Świetlickiego została sprowadzona do wymiaru dna. Bohater Mickiewicza, jak czytamy, „Dna nie odróżnia od szczytu”, u Świetlickiego istnieje wyłącznie dno nakryte odwróconym „nieboskłonem” dna. Przykrywa ono, niejako przytłacza i zamyka horyzont podmiotu skupiony do punktu centralnego, wewnętrznego i wsobnego, najbardziej subiektywnego. Romantyczna ekspansja myśli współcześnie zawężona została do jednostkowego przeżycia i zmysłowego doświadczenia, które wyrażone zostało w kolokwialnym słowie „dennie”. Można by w tym nawiązaniu Świetlickiego do romantyzmu dostrzegać opisywany przez Joannę Orską akt destrukcji i odbudowy autentycznego języka³⁶.

³⁵ I. O p a c k i: „W środku niebokręga”. O „Balladach i romansach” Mickiewicza. W: T e g o ż: „W środku niebokręga”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995, s. 15–34.

³⁶ J. O r s k a: *Liryczne narracje...*, s. 121.

Romantyczny poeta w swoim centrum odkrywał nieskończoność świata, „otchłań błękitu”, w której się zagłębiał. Tymczasem w poezji Świetlickiego nie ma ekspansji, szerokiego otwarcia, jest raczej zawężenie i zamknięcie. W wierszu *Usuwanie* podążanie do wewnętrznego „ja” i pogrążenie w sferze snu pozwalało podmiotowi dotrzeć do tego, co dla poety najważniejsze i najgłębsze, do słowa, by odnaleźć „jeden jedyny wyraz”. Nie jest to słowo objawione i nie jest to proces romantycznego, mistycznego wtajemniczenia, który prowadziłby na przykład do odkrywania śladów Boga. Świetlicki nie jest mistykiem. Świat jego wierszy zawiera się w pełnej, samowystarczalnej, „samonakręcalnej” jak mówi, głęboko intymnej subiektywności jego doświadczenia i jego języka. Czym zatem jest owa przestrzeń wewnętrzna „ja”, w którą zagłębia się w akcie tworzenia?

Poezja Świetlickiego jest nie tylko autotematyczna, ale także, jak można by powiedzieć, intensywnie intertekstualna. Krytycy wskazywali już na nawiązania do Peipera, Białoszewskiego, Wojaczka, Barańczaka, Zagajewskiego, Kornhausera. Sam Świetlicki wymieniał Mickiewicza, Leśmiana, Gałczyńskiego i Tuwima. Lista rozszerzona o całą tradycję awangardy z pewnością mogłaby być pełniejsza. Intertekstualność jako zasada poetyckiego tworzenia znalazła także swoje odzwierciedlenie w twórczości autora *Niskich pobudek*. W wierszu *Papier* możemy przeczytać:

Nie mogę czytać wierszy, bowiem zaraz potem
jest obowiązek, przymus pisać, [...]
a z pisania jest
kłopot i przepaść.

(*Papier*, 437)

Wydaje się więc, że przestrzeń wewnętrzna „ja” to przestrzeń wielości tekstów, rozproszonych i anonimowych, jak pisał Bar-

thes, „nieskończonych, czy ściślej utraconych”³⁷. Pozostają one fragmentami „tego, co zawsze było już przeczytane, zobaczone, zrobione, przeżyte.” Ich początki „»giną« w perspektywicznym ogromie tego, co już-napisane”³⁸. Tworzą one rodzaj osadów tekstowych, które układają się w „wewnętrzny bezkres”, mówiąc słowami romantyków. „Ja” z całym doświadczeniem egzystencji zanurza się w nim, ale tylko po to, by stać się siłą samokreującą i samookreślającą.

Jeśli sen jest cieniem życia, to zagłębiając się w onirycznym stanie, podmiot spotyka odrealnione cienie rzeczywistości i idiomów tekstowe, które je wyrażały. Dariusz Sośnicki wywodził motyw snu w twórczości Świetlickiego z oniryzmu Mickiewicza, ze stanu maligny, półsnu i gorączki Gustawa. „U obu poetów – pisał – sen ceniony jest także dlatego, że wyprowadza poza racjonalność, że jest domeną wyobraźni raczej niż rozumu, że pogłębia i wzbogaca obraz świata”³⁹. W wierszu autora *Nieczynnego* zatytułowanym *Chodzę we śnie* ten splot doświadczenia, marzenia i lektury romantycznych utworów jest tak wyrazisty, że niemal zabawny, ocierający się o ironię:

[...] jedna z sekund, kiedy
 idą za mną miliony widm przyjaznych, aby
 wesprzeć mnie w tym, co zamierzam, a jeżeli nawet
 to urojenie, wcale
 to nie przeszkadza, [...]

(*Chodzę we śnie*, 403)

³⁷ R. B a r t h e s: *S / Z*. Przeł. M. P. M a r k o w s k i, M. G o ł ę b i e w s k a. Warszawa 1999, s. 44.

³⁸ Tamże, s. 55.

³⁹ D. S o ś n i c k i: *Listopadowe wędrówki umarłego...*, s. 68.

Introspektywne wejście w głąb „ja”, w wewnętrzną przestrzeń snu pozwoliło podmiotowi odnaleźć oniryczną rzeczywistość, czy raczej widmowe urojenie tej rzeczywistości. Intertekstualna natura *punctum*, ów „wewnętrzny bezkres” wielości kodów „ja” umożliwił również podmiotowi liryczną kreację, wysłowienie tego doświadczenia, dał szansę, jak czytamy w wierszu *Usuwanie*, wynalezienia słowa poetyckiego „na dnie”.

Natomiast niemożność wyrażenia poetyckiej artykulacji wywołuje stan, który określa podmiot mianem „bolenia”. W wierszu o tytule *Bolenie* mówi następująco: „Niewypowiedzianie / niewypowiedziane boli. [...] Nie przestanie i ja nie przestanę” (s. 281).

Poezja Marcina Świetlickiego utrzymana jest w tonacji mroku, dominuje w niej kolor czarny. Jacek Gutorow pisał, że w jego wierszach „zostaje się w końcu w samym sercu ciemności”⁴⁰. Tak obrazuje tę mroczną aurę między innymi wiersz *Silne światło, wielkie miasto, grudzień*:

[...] jestem aż tak bardzo wewnątrz,
Ta ciemność jeszcze nie oznacza, że jest
wieczór, [...]
Poza tym miastem noc jest jeszcze gęstsza.
[...]
Rzucam się w tamtą stronę przez sen.

(*Silne światło, wielkie miasto, grudzień*, 543)

Już jednak tytuł wiersza wskazuje, że obok ciemności w wierszach Świetlickiego pojawia się również światło. Gutorow oprócz ciemności dostrzegał obecność „punktowego”, ale także „jaki-

⁴⁰ J. G u t o r o w: *Dwa kroki w stronę ciemności, jeden do tyłu. Marcinowi Świetlickiemu na pięćdziesiąte urodziny*. W: T e g o ż: *Księga zakładek*. Wrocław 2011, s. 216.

goś idealnego światła”⁴¹. W poezji autora *Muzyki środka* światło ukazywane jest stosunkowo rzadko, zjawia się w ważnych, wybranych epizodach. Interesujące wydaje się, że światło towarzyszy chwilom docierania do wewnętrznego centrum, pojawia się iluminacyjnie w momentach tworzenia. Być może tytuł wiersza *Silne światło, wielkie miasto, grudzień* kryje w sobie zapowiedź przekroczenia ciemności oraz nocy i wejścia w sferę „silnego światła”, w które „rzuca” się „ja” „przez sen”, będący, jak pamiętamy, analogonem procesu tworzenia. O tej współobecności światła w wewnętrznej przestrzeni ciemności, pojawiającej się w chwilach poetyckiego pisania, mówi także *Piosenka umarłego*:

Zawsze się śpiewa w beznadziei i
świeci się światło w niemożliwych miejscach,
w ciemnościach, oko wykolach, egiptach,
zawsze się pisze wiersze.

(*Piosenka umarłego*, 129)

W poezji autora *Zimnych krajów* zapisany został także proces przekraczania tej wewnętrznej ciemności i docierania do światła, sugerowany poprzez motywy rozjaśniania. Podmiot mówi na przykład: „Rozwidniam. Widzę. [...] Dnieje” (s. 289). W wierszu *Widomy*, w którym za sprawą tytułu presupozycyjnie przywołana została tradycja wieszczona, także występuje proces rozjaśniania:

Budzi się widmem.
Widno, dnieje.
Zwid.

⁴¹ Tamże.

A on się wydobywa z wydm
snu na drogę.

(*Widomy*, 464)

Introspektywne wejście w wewnętrzną przestrzeń „ja”, oniryczną, ciemną, wielotekstową, staje się w ostateczności poszukiwaniem światła i słowa, które spoczywa „na dnie”. Akto wi tworzenia w poezji Świetlickiego towarzyszy oczekiwanie na światłość dające poczucie pewności. O tym procesie przekraczania ciemności, pogrążania we śnie, poszukiwania światła i tworzenia mówi wiersz zatytułowany *Czarny lipiec*:

[...] Ciemny poniedziałek.
[...]
Zasypiający w pełni
światła, po list w sen
udaje się.

(*Czarny lipiec*, 234)

Człowiek wewnętrzny w poezji Świetlickiego odwracając się od mrocznych wymiarów rzeczywistości introspektywnie pogrąża się w cienie ciemności snu – projekcji tworzenia. W obszarze wnętrza „ja” podąża ku jasności, bądź oczekuje na pojawienia się światła, w którym możliwe będzie precyzyjne odnajdywanie, czy wynajdywanie słów, neologizmów, idiomów, fraz tekstowych, poetyckich pokrewieństw między znaczeniami, brzmieniami i rytmami liryki. Konieczne w tym procesie jest medytacyjne znieruchomienie, które wprowadza w stan intensywnego skupienia nad słowem poetyckim.

Powróćmy jeszcze do ostatniej strofy wiersza *Usuwanie*, która w całości brzmi następująco:

Wyśnić znikanie, redukcję dokładną,
 pierzchające kolory, pozostawić na dnie
 jeden jedyny wyraz. Z nim to z martwych
 po chwili wstać.

(*Usuwanie*, 317)

W końcowym fragmencie tego wiersza pojawia się zapowiedź powrotu ze słowem do rzeczywistości zewnętrznej, czyli świata „martwych” leżących w uśpieniu tuż obok. Jednocześnie jednak, pomimo cienia dystansującej ironii, wiersz ten być może wyraża także przekonanie, że odnaleziony „na dnie / jeden jedyny wyraz” gwarantuje zmartwychwstanie. Ironia niweluje patos tej poetyckiej deklaracji, zabawna gra słowem osłabia efekt wzniosłości, ale sama deklaracja mimo tych zabiegów wydaje się pozostawać w mocy.

Podobnie zapisze Świetlicki w wierszu *Aha*: „ten, który śpiewa, ciągle zmartwychwstaje” (s. 406). A w *Wierszu dla Bonowicza*, który w swej całej wieloznaczności może być również odczytany jako wypowiedź z zakresu *ars poetica*, notował:

Umrzeć.
 Zmartwychwstać.
 Potem długo spać.

(*Wiersz dla Bonowicza*, 443)

Słowo „zmartwychwstać” w języku poetyckim Świetlickiego, w jego, można by powiedzieć, „kręgosłowie”, wydaje się oczywiście wieloznaczne, daleko odbiegające od znaczeń słownikowych. Ten, kto zmartwychwstaje powraca do życia, do aktywności, twórczości, staje się „czynnym” bez odwołania. Ale słowo „zmartwychwstać” można także pojmować w tej poezji jako

nieustanne wykraczanie poza martwość świata, na przykład za sprawą czytelniczej lektury.

„Zmartwychwstać” to także ponownie narodzić się. W tym kontekście warto przywołać wiersz z tomu *Schizma*, noszący tytuł *Znamię*, w którym skupia się kilka najbardziej istotnych „znamion” poetyckiej kreacji Świetlickiego:

Nieruchomy, na rynku,
z kartką w dłoni.

Przychodzę na świat
po nocy.

Brat wilk,
siostry z jeziora
przysyłają mi mgłę pod gardło.

(*Znamię*, 79)

Człowiek wewnętrzny Świetlickiego rodzi się nieustannie w bezkresie tego, co tekstowe, „z kartką w dłoni”.



Praca zbiorowa
opracowana i wprowadzona w druk
 przez redakcję Wydawnictwa

DRUGI

Wobec Innego.

Spójrzmy prawdzie w oczy

Stanisława Barańczaka

Jednym z najważniejszych celów, jakie postawiła przed sobą poezja pokolenia 68, było mówienie p r a w d y, odkłamanie zafałszowanego obrazu rzeczywistości i zafałszowanego języka nowomowy. Programowym hasłem tej formacji stał się fragment wiersza Adama Zagajewskiego pod znamienym tytułem *Prawda*:

powiedz prawdę do tego słuzysz w lewej ręce
trzymasz miłość a w prawej nienawiść.¹

Niemal automatycznie w kontekst utworów programowych włączony został także – głównie za sprawą tytułu – wiersz Stanisława Barańczaka *Spójrzmy prawdzie w oczy*:

Spójrzmy prawdzie w oczy: w nieobecne
oczy potrąconego przypadkowo
przechodnia z podniesionym kołnierzem; w stężale
oczy wzniesione ku tablicy z odjazdami

¹ A. Zagajewski: *Prawda*. W: Tegoż: *Komunikat*. Kraków 1972.

dalekobieżnych pociągów; w krótkowzroczne
 oczy wpatrzone z bliska w gazetowy petit;
 w oczy pośpiesznie obmywane rankiem
 z nieposłusznego snu, pośpiesznie ocierane
 za dnia z łez nieposłuszných, pośpiesznie
 zakrywane monetami, bo śmierć także jest
 nieposłuszną, zbyt śpiesznie gna w ślepy zaułek
 oczodołów; więc dajmy z siebie wszystko
 na własność tym spojrzeniom, stańmy na wysokości
 oczu, jak napis kredą na murze, odważmy się spojrzeć
 prawdzie w te szare oczy, których z nas nie spuszcza,
 które są wszędzie, wbite w chodnik pod stopami,
 wlepione w afisz i utkwione w chmurach;
 a choćby się pod nami nigdy nie ugięły
 nogi, to jedno będzie nas umiało rzucić
 na kolana.²

Występujące w tytułowym zwrocie frazeologicznym słowo „prawda” traktowane było jako kolejne, pokoleniowe nawiązanie, charakterystyczne dla poetyki nowofalowych wierszy. W tym jednak przypadku nawiązanie prowadzi w zupełnie innym kierunku, „prawda” nie staje się tu bowiem celem samym w sobie, dopiero jej diagnoza otwiera perspektywę nowej postawy i nowej propozycji światopoglądowej. „Tytułowe zawołanie wiersza Barańczaka – pisze jeden z komentatorów – ma wyzwalać instynkt prawdy wbrew powszechnemu zastraszeniu, które każe od niej odwracać oczy”³. O jakiej prawdzie mówi utwór Stanisława Barańczaka?

Wiersz rozpoczyna się tytułowym zwrotem frazeologicznym *Spójrzmy prawdzie w oczy*, który jak wyjaśnia *Słownik języka polskiego*, oznacza: „przyjąć do wiadomości fakty niemiłe; zdać

² S. B a r a ń c z a k: *Spójrzmy prawdzie w oczy*. W: T e g o ż: *Dziennik poranny*. Poznań 1972, s. 59.

³ D. P a w e l e c: *Czytając Barańczaka*. Katowice 1995, s. 47.

sobie sprawę z kłopotliwej sytuacji, umieć się pogodzić z przykrą rzeczywistością⁴. Jednak ten inicjalny zwrot nie staje się w obrębie tekstu podstawą konceptu frazeologicznego, jak często bywa w poezji Stanisława Barańczaka. W omawianym wierszu toczy się gra pomiędzy znaczeniem metaforycznym, które wnosi zwrot frazeologiczny („spójrzeć prawdzie w oczy”), a znaczeniem odmetaforyzowanym, pierwotnym, wynikającym z następstwa wyrazów („spójrzeć w oczy”).

„My” liryczne nakazuje sobie czynność spoglądania („Spójrzmy”), a następnie przedstawia swoje obserwacje. Tekst wiersza nie dotyczy więc refleksji (przynajmniej na tym etapie konkretyzacji utworu), która wynikałaby ze zwrotu „spójrzmy prawdzie w oczy”, ale ukazuje konkretną c z y n n o ś ć s p o g l ą d a n i a w o c y .

Prześledźmy zatem katalog obserwacji podmiotu:

I.

Spójrzmy prawdzie w oczy: w nieobecne
oczy potrąconego przypadkowo
przechodnia z podniesionym kołnierzem; [...]

Już pierwszy wers utworu zawiera określenie oczu – „nieobecne”. Charakteryzują one osobę, która myślami przebywa „gdzieś indziej”, którą absorbują problemy nie znajdujące swojego odzwierciedlenia w otaczającej tu i teraz rzeczywistości. „Podniesiony kołnierz” ubrania staje się rodzajem zasłony, parawanu, za którym ukrywana jest emigracja z aktualnego świata.

II.

[...] w stężałe
oczy wzniesione ku tablicy z odjazdami
dalekobieżnych pociągów; [...]

⁴ Słownik języka polskiego. T. II. Red. M. S z y m c z a k. Warszawa 1981, s. 910.

„Stężałe oczy” przynależą do osoby zmarłej. Zestawienie ich z marzeniem o dalekich podróżach kreuje sytuację niemożliwą. W takich okolicznościach – niemożności realizacji własnych pragnień – dostrzeżona została jedna z obserwowanych postaci. Nieurzeczywistniona tęsknota i brak nadziei zmuszają ją do nieustannego uśmiercania własnych marzeń.

III.

[...] w krótkowzroczne
oczy wpatrzone z bliska w gazetowy petit; [...]

Czytanie gazet, które poddane są kontroli cenzury, może odbywać się – mówiąc w uproszczeniu – na dwa sposoby. Można odczytywać je literalnie, a więc naiwnie, ale można także czytać nienaiwnie, doszukując się w nich ukrytych treści. Obserwowane przez „my” liryczne „krótkowzroczne” oczy mogą znamionować kogoś, kto w gazetowej inskrypcji słów pragnie wyczytać „coś” więcej, w drodze dedukcji rozpoznać zjawiska, o których nie mówi się bezpośrednio. Mowa byłaby tu o postawie wyrażającej z reakcji przeciwko wszechwładnie panującej cenzurze i językowi nowomowy w środkach masowego przekazu.

IV.

w oczy pośpiesznie obmywane rankiem
z nieposłusznego snu, pośpiesznie ocierane
za dnia z łez nieposłuszných, [...]

Fragment ten uwidacznia schizofreniczny podział czasu człowieka na dwa odrębne porządki istnienia. Noc funkcjonuje tu jako sfera wolności, jest to czas, kiedy mogą zaistnieć „nieposłuszne” sny. Dzień, oprócz drobnych chwil niekontrolowanych emocji, staje się porządkiem zniewolenia. Poranek jest momentem przełomowym. Przekroczeniu stref towarzyszy „rytualne”

„obmywanie”. Każde „obmycie wodą” – jak pisze Mircea Eliade – jest aktem, w którym „dezintegrują, niweczą się kształty, obmywają grzechy”⁵. W wierszu Barańczaka zarówno pojęcie „grzechu”, jak i przestrzeni *sacrum* (nieskalanej „grzechem”) pojawiają się nie w znaczeniu archetypicznym, ale takim, które ukształtowane zostało w systemach totalitarnych. Poczucie winy i „grzechu” wywołują momenty nieposłuszeństwa wobec porządku władzy, krótkie przebłyski na moment odzyskanej wolności. Należy zatem „pośpiesznie” dokonywać ich „obmywania” i „ocierania łzami” po to, by zatrzeć ich ślady. Czynności te, w znaczeniu rytualnym, archetypicznym, warunkują zawsze przejście do sfery *sacrum* (czystości), ta jednak pojmowana jest w wierszu jako przestrzeń totalitarnego systemu – zniewolenia, kłamstwa i zła.

V.

[...] pośpiesznie
zakrywane monetami, bo śmierć także jest
nieposłuszna, zbyt śpiesznie gna w ślepy zaułek
oczodołów; [...]

„Ślepy zaułek oczodołów”, sytuacja bez wyjścia – śmierć – stwarza okazję, by raz na zawsze zamknąć osobie zmarłej oczy, wprowadzić ją w sferę wiecznego snu⁶, monetami okupić jej wejście w nową przestrzeń.

Dokonywane przez „my” liryczne obserwacje skupione na analizie wzroku, ukazują oczy, które są: „nieobecne”, „stęža-

⁵ M. Eliade: *Sacrum. Mit. Historia. Wybór esejów*. Przeł. A. Tatarkiewicz. Warszawa 1970, s. 143.

⁶ Pisze na ten temat Jacek Kolbuszewski: „Od najdawniejszych wieków zamykano oczy zmarłego, ażeby twarz jego przedstawiała cichy, spokojny sen.” Zob. J. Kolbuszewski: *Wiersze z cmentarza. O współczesnej epigrafice wierszowanej*. Wrocław 1985, s. 167.

łe”, „krótkowzroczne”, „obmywane”, „ocierane [...] z łez”, „zakrywane monetami”. Niektóre dostrzeżone zachowania i gesty (podniesiony kołnierz, pośpieszne obmywanie i ocieranie łez) zdradzają intencję ukrywania. „Nieobecne”, „stężełe” i „krótkowzroczne oczy wpatrzone z bliska w gazetowy petit” każą domyślać się skrytych pragnień.

Trzeba w końcu powiedzieć prawdę: tych oczu nie ma dla spoglądającego podmiotu, bo nie istnieją dla odkrywającego je spojrzenia, funkcjonują w ukryciu, za przesłoną, wewnątrz. Pozostają tajemnicą, czymś nieodgadnionym.

Odkryciem podmiotu staje się dostrzeżenie m a s k i. Ma ona znamiona Orwellowskiej maski, za którą ukrywa się prawdziwe oblicze człowieka.

Za pomocą maski – pisze Manfred Lurker – człowiek stara się przezwyciężyć strach. Ukrywa pod nią swoją bezsilność i ma zarazem nadzieję, że dzięki niej uda mu się wyrosnąć ponad siebie samego.⁷

W wierszu *Spójrzmy prawdzie w oczy* nakładanie maski w sytuacji życia publicznego staje się obroną i sposobem ocalenia własnego wnętrza.

Obserwacje „my” lirycznego odsłaniają egzystencjalną prawdę tamtej rzeczywistości: skazanie człowieka na podwójne trwanie w schizofrenicznej roli i nieustającą kontrolę własnych zachowań. Istnienie oznacza tam życie w masce. Sięgnijmy do wywodów Józefa Tischnera na temat maski:

Nie jest ona zasłoną i nie jest twarzą. Zasłona jedynie skrywa twarz, maska kłamie. Maską, jak zasłona, zjawia się dopiero wraz z pojawieniem się innego człowieka; w samotności traci ona sens. Maską jest maską z winy innych. [...] Intencjonalność maski jest inten-

⁷ M. L u r k e r: *Przesłanie symboli. W mitach, kulturach i religiach*. Przeł. R. W o j n a k o w s k i. Kraków 1994, s. 292.

cyjnością pokrętną: maska stara się stworzyć ułudę przeciwną do tego, jak naprawdę jest. [...] Odkrycie, że drugi przywdział maskę, pobudza do pytania o jego prawdę: kim on jest? Kim jest naprawdę? Ale także: co znaczy słowo *prawda*. [...] Spotykając maskę, nie możemy nie pytać o twarz. Szukamy twarzy gdzieś poza maskami. Szukamy tak, jak się szuka prawdy. Czym jest prawda pojęta jak twarz?⁸

Stawiając sobie szereg podobnych pytań, „my” liryczne w wierszu Barańczaka próbuje odnaleźć, czy odsłonić prawdę. Chce wejrzeć za przesłonę maski, by spojrzeć prawdzie w oczy.

Jak powszechnie wiadomo, spojrzenie często mówi więcej niż słowa. Oczy bywają pojmowane jako „wrota duszy”. Według Platona oko fizyczne jest symbolem „wewnętrznego, duchowego oglądu”, który nazywa „okiem duszy”. Jest ono także „zwierciadłem duszy”.

Pismo Święte w rozmaity sposób posługuje się »oczyma« jako symbolem ludzkich *aktów duchowych* – zaznacza Dorothea Forstner OSB – Są one obrazem wewnętrznego poznania, wiary i nadziei [...], obrazem miłości [...], czujności, słusznego zamiaru, władzy Boga nad sercem [...], kontemplacji i ducha proroczego. [...] Chrystus sam wypowiada się na temat znaczenia wewnętrznego wzroku: „Światłem ciała jest oko. Jeśli więc twoje oko jest zdrowe, całe twoje ciało będzie w świetle. Lecz jeśli twoje oko jest chore, całe twoje ciało będzie w ciemności. Jeśli więc światło, które jest w tobie jest ciemnością, jakże wielka to ciemność! [Mt 6,22].”⁹

Jednak w wierszu *Spójrzmy prawdzie w oczy* nie chodzi o wdarcie się za zasłonę maski, odkrycie, rozpoznanie wnętrza, analizę

⁸ J. T i s c h n e r: *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*. Paryż 1990, s. 63–67.

⁹ D. F o r s t n e r OSB: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przeł. W. Z a k r z e w s k a, P. P a c h c i a r e k, R. T u r z y ń s k i. Warszawa 1990, s. 348.

muzycznej harmonii dusz¹⁰, dotarcie do ukrytej prawdy człowieka. Obserwowane postaci pozostają nierozpoznane, tajemnicze, każące domyślać się skrywanego wnętrza. Stają się przez to podobne do bohaterów Racine'a, o których Jean Starobinski pisał następująco:

Jakkolwiek jasny byłby język Racine'a, zawsze sugeruje warstwę psychologiczną, która pozostaje w cieniu i wzbrania się przed wzrokiem. U Racine'a poza tym, co widzialne, pozostaje to, co ledwo dostrzegalne, a dalej to, czego istnienia tylko się domyślamy, choć nic nie dostrzegamy. Ta perspektywa cieni jest jednym z elementów wrażenia prawdziwości, jakie wywierają Racinowskie postaci. Są „głębokie”, a osiągają głębię dzięki nieobecności całkowicie widocznej natury. [...] postaci wymykają się naszym spojrzeniom ofiarowując nam jednocześnie ukazany w najjaskrawszym świetle widok ich tragicznych przeznaczeń.¹¹

¹⁰ Na temat romantycznej koncepcji idealnego, pozawerbalnego porozumienia dwojga ludzi zob.: Z. S t e f a n o w s k a: *Świat owadzi w IV części Dziadów*. W: T e j ż e: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*. Warszawa 1976, s. 42–64. Warto w tym miejscu przytoczyć fragment IV części *Dziadów*, w którym Mickiewicz ukazuje porozumienie między dwojgiem ludzi (*Dusza wionie w duszę*) za pomocą wzroku:

Tak znaliśmy nawzajem czucia wspólnej duszy,
Co jedno pomyśliło, już drugie odgadło.
Całą istnością połączeni ściśło,
Spojrzawszy tylko na twarzy zwierciadło,
Serce nasze jak w czystym widzieliśmy stoku.
Jakie tylko uczucie na mych oczach błysło,
Natychmiast lotem promyka
Aż do jej serca przenika,
I na powrót błyszczący w oku.

W wierszu Barańczaka *Spójrzmy prawdzie w oczy* poznanie zatrzymuje się na granicy oczu.

¹¹ J. S t a r o b i n s k i: *Racine i poetyka spojrzenia*. W: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*. Oprac. W. K a r p i Ń s k i. Przeł. S. C i c h o w i c z. Warszawa 1974.

Kolejne nakazy „my” lirycznego w wierszu Barańczaka nie ukierunkowują postrzegania do w e w n ą t r z, za przesłone maski, w głębię psychiki postaci, stawiają natomiast zadania w o b e c s a m y c h m ó w i ą c y c h:

[...] więc dajmy z siebie wszystko
na własność tym spojrzeń, stańmy na wysokości
oczu, jak napis kredą na murze, odważmy się spojrzeć
prawdzie w te szare oczy,

Głos „my” lirycznego okazuje się zaproszeniem do uczestnictwa w akcie wspólnotowym, nie tylko percepcji wzrokowej, ale do aktywności („dajmy z siebie wszystko”) skierowanej na drugiego człowieka („na własność tym spojrzeń”). Zupełnie jak gdyby głos „my” lirycznego powtarzał zdanie Martina Bubera: „Każde prawdziwe życie jest spotkaniem”¹².

Stworzenie – zacytujmy fragment pism tego filozofa dialogu – objawia swoją postaciowość w spotkaniu; nie wlewa się w oczekujące zmysły, lecz wychodzi na spotkanie zmysłom, które je chwytają. [...] Ty spotyka mnie. Ale to ja wchodzę w bezpośrednią relację z nim. Tak więc relacja to jednocześnie bycie wybranym i wybieranie, doznawanie i działanie. [...] Podstawowe słowo Ja – Ty można wypowiadać tylko całą istotą. Zgromadzenie i stopienie w całą istotę nie może nigdy dokonać się przeze mnie, nigdy beze mnie. Staję się Ja w zetknięciu z Ty. Staję się Ja, mówię Ty.¹³

Podobnie, w komentarzu do pism Emmanuela Levinasa, objaśnia Józef Tischner:

¹² M. B u b e r: *Ja i Ty*. W: T e g o Ź: *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*. Wybrał i przeł. J. D o k t ó r. Warszawa 1992, s. 45.

¹³ Tamże, s. 45,54.

twarz jest nam jakoś dana – dana jako dar, jako obecność, jako *przytomność* ku mnie lub na mnie skierowana. [...] Filozofie totalistyczne, dążące do tego, by objąć całość rzeczywistości przy pomocy pojęcia bycia i pojęć jemu pochodnych sprawiły, że staliśmy się głusi i ślepi na twarz innego. [...] Twarz bowiem jest nam dana właśnie w *epifanii* – *objawieniu* czy *ujawnieniu*. W epifanii inny ukazuje swą prawdę. Staje przed nami jako taki, obnażony i ziszczony, nakazujący i zobowiązujący. Nie znaczy to, że w ten sposób poznajemy z innego coś, co daje się wyrazić w sędzie. Epifania twarzy nie przynosi żadnej wiedzy w potocznym sensie tego słowa. Tym, co przynosi, jest inny – inny jako taki, czyli jako prawdomówny.¹⁴

W wierszu Barańczaka toczy się wewnętrzna gra znaczeń w obrębie metafory językowej – „stańmy na wysokości / oczu”. Powstała ona wskutek modyfikacji związku frazeologicznego „stać na wysokości zadania”, w którym element podlegający wymianie został dodatkowo wyeksponowany przerzutnią. Metafora ta otwiera nowe perspektywy zobowiązań „my” lirycznego, zobowiązań wobec innego, wobec tajemnicy jego twarzy. Są one zbieżne z poglądami, które spotkać można w pismach dialogików. Niemal jako komentarz do wiersza może być odczytywany fragment wywodu Jean-Luc Marion:

Jeśli naprawdę chcę widzieć innego, nie zwracam uwagi na jego sylwetkę [...], ale na jego twarz. Z kolei gdy stoimy twarzą w twarz, mojego spojrzenia nie przykuwają jego usta czy jakikolwiek inny szczegół fizjonomii, lecz wyłącznie oczy, i to sam środek oczu: ów punkt, zawsze czarny, gdyż w istocie jest to po prostu otwór – źrenica. [...] Na twarzy dostępnej spojrzeniu wpatruję się jedynie w to, czego nie można tam zobaczyć – w podwójną pustkę źrenic [...] choć *tam* nic nie można zobaczyć, *tamtędy* inny podejmuje inicjatywę, by (mnie) widzieć. Patrzenie na innego jako takiego ze wzrokiem utkwionym w czerni jego oczu nie oznacza spotkania

¹⁴ J. T i s c h n e r: *Filozofia dramatu...*, s. 29–30.

innego przedmiotu, lecz doznania czegoś innego niż przedmiot. Moje spojrzenie po raz pierwszy widzi niewidzialne, które je widzi. Nie docieram do innego widząc więcej, lepiej lub inaczej, lecz rezygnując z opanowywania tego, co widzialne [...], a więc pozwalając się ogarniać spojrzeniu, które mnie widzi, podczas gdy ja go nie widzę – spojrzeniu, które mnie niewidzialnie, bez intencjonowania i milcząco opanowuje i pochłania, czy o tym wiem, czy nie, czy tego chcę, czy nie. [...] Nie docieram do innego poprzez uświadamianie go sobie; narzuca mi się on poprzez nieświadomość. [...] Poddanie się spojrzeniu innego oznacza w pierwszym rzędzie – poza wszelką widzialną zmysłowością – odczuwanie odpowiedzialności etycznej za innego [...] jestem mu siebie (*mnie*) winien; aby żył, jestem mu winien oddanie.¹⁵

W wierszu *Spójrzmy prawdzie w oczy* postrzeganie jest w szczególności sposób dookreślony za pomocą porównania do napisu na murze:

[...] staśmy na wysokości
oczu, jak napis kredą na murze.

Mur – pisze Tomasz Stępień – ściana śmierci i przestrzeń niebezpiecznej wolności słowa. [...] W perspektywie politycznej przestrzeń muru jest przestrzenią walki – i komunikacji zarazem, obie (dla uproszczenia) strony dysponują tu swoim czasem i swoimi środkami przekazu. Pisze (lub modyfikuje oficjalne teksty) nocą ten, który w dzień się ukrywa lub udaje lojalnego obywatela, posłusznego poddanego władzy.¹⁶

W wierszu Stanisława Barańczaka spotkanie innego przybiera znamiona odczytywania tekstu umieszczonego na murach

¹⁵ J. L. M a r i o n: *Intencjonalność miłości*. Przeł. J. B r z o z o w s k i. W: *Filozofia dialogu*. Oprac. B. B a r a n. Kraków 1991, s. 239–240, 242.

¹⁶ T. S t ę p i e ń: *Napis na murze*. W: *Leksykon szkolny. Gatunki paraliterackie, publicystyczne i użytkowe*. Red. M. P y t a s z. Gorzów Wielkopolski 1993, s. 148–149.

(„stańmy na wysokości oczu, jak napis kredą na murze”). Jest to rodzaj wyzwania, które domaga się stworzenia nowego rodzaju współ-porozumienia, rozgrywającego się poza tradycyjną, konwencjonalną drogą interakcji. Jedynie stwarzając odrębną płaszczyznę komunikacji-spotkania, możliwe staje się dotarcie za zasłonę maski i doświadczenie ukrytych głębi człowieka: poprzez reakcje spontaniczne, emocjonalne, wolne od zależności otaczającego świata.

Trzeci nakaz „my” lirycznego brzmi następująco:

[...] odważmy się spojrzeć
prawdzie w te szare oczy,

Wyrażenie „spojrzeć w oczy” wzbogacone o dwa nowe elementy stało się podstawą metafory językowej. Jednym z elementów jest określenie kolorystyczne oczu („szare”). Drugim, wprowadzonym na zasadzie konceptualnej korespondencji z tytułowym zwrotem frazeologicznym, jest słowo „prawda” („spojrzeć prawdzie”). *P r a w d ą* w wierszu Barańczaka jest *c z ł o w i e k o p o d w ó j n y m o b l i c z u*. Jest on niepoznawalny, umyka penetracji przez próbującą go opanować świadomość, ale doświadczany jest przez samą swoją obecność. Dlatego, że jest, że istnieje, pojawia się wobec niego poczucie odpowiedzialności, rodzi się etyczny nakaz oddania.

Zakończenie utworu *Spójrzmy prawdzie w oczy* ma charakter pointy, zbudowanej w oparciu o zderzenie dwóch zwrotów frazeologicznych korespondujących semantycznie (oba mówią o ugięciu nóg):

a choćby się pod nami nigdy nie ugięły
nogi, to jedno będzie nas umiało rzucić
na kolana.

Zakończenie, jak w barokowej poincie, łączy ze sobą w sposób paradoksalny „zgodną niezgodność”. Wyznacza ono dwa bieguny ludzkich postaw, między którymi rozgrywa się istnienie człowieka: między własną nieugiętością a koniecznością przegranej i uznaniem wyższości innego, a zatem pomiędzy potrzebą egoizmu a umiejętnością współlistnienia społecznego, czy posłużmy się tytułem późniejszej książki Adama Zagajewskiego, między *Solidarnością i samotnością*.

Wy tłumaczenie owego nakazu powinności przynosi fragment rozpatrujący istotę ludzkiej natury:

[...] odważmy się spojrzeć
prawdzie w te szare oczy, których z nas nie spuszcza,
które są wszędzie, wbite w chodnik pod stopami,
wlepione w afisz i utkwione w chmurach;

„My” liryczne zarysowuje trzy wymiary przestrzeni, które w całości wypełnione są spojrzeniami umykającymi („wbite w chodnik”; „wlepione w afisz”; „utkwione w chmurach”). Jednak paradoksalnie ten umykający wzrok choć nie patrzy, to przecież obserwuje („oczy, których z nas nie spuszcza”), domaga się dostrzegania. Zarówno obecność oczu w trzech wymiarach przestrzeni, a więc wypełniających całość otaczającego świata, jak również paradoksalność tego spojrzenia, które choć nie-widzi, to jest widzące, pozwalają dostrzec, iż w wierszu Barańczaka człowiek wchodzi w rolę Boga. W *Spójrzmy prawdzie w oczy* człowiek, jak pamiętamy, stał się synonimem prawdy, a w *Ewangelii według św. Jana* to Chrystus mówi o sobie: „Jam jest droga, i p r a w d a, i życie”¹⁷. Dodać także wypada, że właśnie oko jest odwiecznym symbolem Boga. A zatem świadomość powinności wobec

¹⁷ *Ewangelia według św. Jana* [14,6]. W: *Pismo Święte Nowego Testamentu*. Przeł. ks. prof. S. K o w a l s k i. Warszawa 1973, s. 193.

drugiego człowieka, którą odkrywa obserwujące „my” liryczne, staje się powinnością wobec *sacrum*. Jest to konsekwencją faktu, iż ludzie w *Spójrzmy prawdzie w oczy* podlegają sakralizacji.

Otwartym wciąż pytaniem, nad którym warto w trakcie lektury tego wiersza się zastanowić, jest: kto, o kim i do kogo się zwraca? Relacja rysuje się następująco: zbiorowość obserwuje zbiorowość i wydaje sobie (zbiorowości) nakazy do wykonania. A wszystko to ma miejsce w trójwymiarowej przestrzeni wypełnionej krzyżującymi się spojrzeniami oraz spojrzeniami umykającymi, które choć nie-widzą, to widzą. Tak zagmatwana relacja przywołać może na myśl jedynie galerię luster, w której społeczność zarazem odbija i oznacza samą siebie. Może się zatem zdarzyć, że spoglądając w oczy, spogląda się we własne oczy. Podejmując nakaz, wypełnia się go także wobec samego siebie.

Proces poznania przy pomocy lustrzanych odbić znany był dobrze romantikom. O zasadzie wzajemnego oddziaływania refleksów, owego „roznoszenia się na dwoje” według określenia Maurycego Mochnackiego, pisał Ireneusz Opacki:

Lustro, odbijając przedmiot, niejako ‘przywłaszcza go’ sobie, wchłaniając go w siebie poznaje go. By doszło do autorefleksji, chcący poznać siebie przedmiot znów musi stanąć naprzeciw swojego odbicia jako rzeczy z e w n ę t r z n e j i powtórnie ‘lustrzanie’ odbić ów wizerunek w sobie. Bo tylko to, co odbija w sobie rzeczy wobec siebie zewnętrzne, może je poznać.¹⁸

Wiersz Stanisława Barańczaka *Spójrzmy prawdzie w oczy* zarysowuje, czy raczej otwiera możliwość powołania wspólnoty, która poprzez relacje wobec innych potrafi dostrzec ukryty problem człowieka, poznać prawdę jego życia, uchylić zasłonę

¹⁸ I. O p a c k i: „Świat się sprawdza w jeziorze”. *Odbicie i poznanie*. W: T e g o ż: *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*. Katowice 1979, s. 50.

jego maski. Byłaby to społeczność, która uznaje własną powinność wobec innego, wobec drugiego człowieka. Zaistnienie tej wspólnoty dokonywałoby się nie poprzez izolację i wyobcowanie z rzeczywistości, ale w jej obrębie, w nowym wymiarze wyznaczonym odmienną, „lustrzaną” relacją międzyludzką i odmiennym rodzajem porozumienia.

Rymkiewicz i Bloom – paralela

W trakcie lektury książki Harolda Blooma zatytułowanej *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*¹ wielokrotnie powstaje wrażenie niezwyklej bliskości postrzegania przeszłości literackiej z tym, które prezentował Jarosław Marek Rymkiewicz w pracy *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*². Na paralelność poglądów obu badaczy literatury wskazywała już Dorota Wojda w interesującym szkicu, w którym podejmowała analizę pojęcia klasycyzmu Rymkiewicza, zestawiając go z koncepcjami teoretycznymi Roland Barthesa, Jacquesa Derridy, Michaiła Bachtina, Paula Ricoeura, Michela Foucaulta i między innymi także Harolda Blooma³.

Książka Rymkiewicza *Czym jest klasycyzm* ukazała się w 1967 roku. Jak wspomina Bloom we wstępnym rozdziale swojej książki, znaczna część pierwszej wersji *Lęku przed wpływem* powsta-

¹ H. Bloom: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków 2002. W dalszej części szkicu cytaty z tej pracy oznaczone są skrótem LPW. Po skrócie podaję numery stron, z których pochodzi cytat.

² J. M. Rymkiewicz: *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*. Warszawa 1967. W dalszej części szkicu cytaty z tej pracy oznaczone są skrótem CJK. Po skrócie podaję numery stron, z których pochodzi cytat.

³ D. Wojda: „Zjadanie umarłych”. *Tradycja według Jarosława Marka Rymkiewicza*. „Kronos” 2008, nr 2.

ła latem 1967 roku, a opublikowana została w roku 1973. Obie zatem prace powstawały dokładnie w tym samym czasie.

Manifesty poetyckie Rymkiewicza z tomu *Czym jest klasycyzm* były próbą przewartościowania spojrzenia na tradycję literacką i stanowiły propozycję nowego zdefiniowania klasycyzmu. Skierowane były zarówno przeciwko marksistowskim metodom badania literatury, jak również przeciwko, wówczas ugruntowanej swą pozycją, metodologii strukturalistycznej. Ostatni szkic, który użył tytułu całości, zawiera polemikę z tezami Michała Głowińskiego na temat pojmowania tradycji literackiej i funkcjonowania pojęcia klasycyzmu.

Rymkiewicz odżegnuje się od podejścia strukturalistycznego i przyjmując koncepcję tradycji literackiej Eliota oraz inspirowaną się sposobem pojmowania czasu przez Teilharda de Chardin, przekonuje, że w przestrzeni sztuki nie ma przeszłości ani przyszłości, jest tylko wydarzająca się terażniejszość, istnieje tylko aktualne „teraz” sztuki. W tym holistycznym kręgu, jak zaznacza poeta, przeszłość gromadzi się wokół nas, jest na wyciągnięcie ręki, istnieje tylko w wydarzającej się terażniejszości. W *Czym jest klasycyzm* pisze o tym następująco:

dla artysty czas przeszły i czas przyszły, wczoraj i jutro, istnieją tylko o tyle, o ile uczestniczą w porządku czasu terażniejszego: adagio z *Koncertu skrzypcowego E-dur* Bacha i zwierzęce autoportrety Dürera są współczesne dziełu, które powstaje dziś, tu i teraz, bo każdego dnia są tworzone i każdego dnia są ponawiane. Sztuka nie zna pojęcia postępu.

(CJK, 168–169)

Polemizując z Głowińskim w zakresie postrzegania tradycji literackiej, Rymkiewicz przedstawił także swoją koncepcję historii literatury:

Praca Głowińskiego stara się uchwycić przemienny ruch pewnych form. Nie chwyta niestety, a niekiedy nawet nie dostrzega ruchu p o s z c z e g ó l n y c h w i e r s z y. [...] Historia literatury nie jest jednak tylko historią form, ale również – proszę mi wybaczyć tę naiwną definicję – historią p o s z c z e g ó l n y c h w i e r s z y, ludzi, którzy te wiersze napisali, i ludzi, którzy je czytali.

(CJK, 167; wyróżn. moje)

Strukturalistycznej perspektywie Głowińskiego przeciwstawił Rymkiewicz spojrzenie pozadiachroniczne, punktowe, skupione na historii poszczególnych wierszy, a także na historii ich autorów i czytelników.

Słowa Rymkiewicza o „historii poszczególnych wierszy” w niemal identyczny sposób wyrażają fundamentalny pogląd Harolda Blooma z *Lęku przed wpływem*, który stanowił teoretyczną podstawę jego projektu krytyki antytetycznej. O historii poezji, będącej dziejami ważnych wierszy stworzonych przez wielkich poetów Bloom pisał następująco:

Prawdziwa historia poetycka to dzieje zmagania jednych poetów jako poetów z innymi. [...] Znaczeniem jednego wiersza może być tylko inny wiersz.

(LPW, 134)

Wspólnym założeniem teorii Rymkiewicza i Blooma jest przeświadczenie o stałej mentalnej obecności i aktywności dawnych, minionych poetów. Warunkiem wszelkiej twórczości jest konieczność obcowania ze zmarłymi poetami. Pisze Bloom:

[...] silni zmarli powracają, tak w wierszach, jak i w naszym życiu, a powracają, zmuszają nas do życia w ich cieniu.

(LPW, 182)

Podobnie zauważał Rymkiewicz:

Nie żyjemy bowiem (na szczęście) tylko tu i teraz, ale także tam i wówczas. Tam, to znaczy w owym świecie zagospodarowanym i zaludnionym przez zmarłych i przez przedmioty kultury. [...] obcowanie ze zmarłymi jest jedynym ratunkiem dla poety.

(CJK, 82, 173)

W niejako programowym wierszu z tomu *Metafizyka*, zatytułowanym *Czym jest klasycyzm?*, Rymkiewicz nakreślił taki oto wizerunek poety:

Stuka do drzwi Budzi zmarłych Wkłada
Koszulę Budzi zmarłych Nakręca
Zegar Budzi zmarłych Kroci
Chleb Wysyła list Płacze w nocy Budzi
Zmarłych Zmarli
Zwilżają wargi końcem języka Krzy
Czą z głodu On
Karmi ich z ręki Nie wie czy
Jest poetą czy I to
jest właśnie klasycyzm.⁴

Konieczność twórczego obcowania ze zmarłymi poetami, nieustannego odprawiania, jak powiedziała by Ryszard Przybylski, rytuału Zaduszek⁵, sprawiła, iż Jerzy Kwiatkowski i Jan Błoński w koncepcji klasycyzmu Rymkiewicza dostrzegali przede wszystkim cechy bliższe duchowi romantyzmu⁶. Zna-

⁴ J. M. R y m k i e w i c z: *Czym jest klasycyzm?* W: T e g o ż: *Metafizyka*. Warszawa 1963, s. 5–6.

⁵ R. P r z y b y l s k i: *To jest klasycyzm*. Warszawa 1978, s. 27.

⁶ J. K w i a t k o w s k i: *Sprawa Jarosława Marka Rymkiewicza*. W: T e g o ż: *Magia poezji. O poetach polskich XX wieku*. Wybór M. P o d r a z a - K w i a t-

cą i przenikliwym badaczem romantyzmu jest także Harold Bloom⁷.

Zasadnicza różnica między koncepcjami Rymkiewicza i Blooma wynika z odmiennego odniesienia do kontekstu psychoanalitycznego. Rymkiewicz w swoich manifestach odwołuje się do teorii archetypów Junga. Bytujące w sferze nieświadomości zbiorowej archetypy, sublimowane w procesie twórczym stają się materią poetycką – wspólnotową, odwieczną. Poświadczają one powtarzalność doświadczenia ludzkiego i możliwość ponowienia lirycznego zapisu tego doświadczenia. Za pomocą symboli archetypowych poeta nawiązuje i przedłuża łączność z poetami zamierzchłych wieków. Symbol archetypowy jest łącznikiem i spoiwem, który scala dzieje języka poetyckiego. Rymkiewicz w swojej koncepcji tradycji kładzie więc nacisk na to, co wspólne, odwieczne, powtarzalne.

Bloom natomiast odwołuje się do teorii psychoanalitycznej Freuda. Dla Blooma poezja tworzy się w wyniku modelowego konfliktu i zmagania syna z ojcem – młodego adepta sztuki poetyckiej ze swoim zmarłym Wielkim Poprzednikiem, Wielkim Prekursorem. Odwołując się do teorii psychoanalitycznych, Bloom opisuje historię poezji, którą, za Freudem, analizuje w kategoriach romansu rodzinnego. Paradoksalna i antytetyczna sytuacja każdego młodego poety, wyrażająca się w stwierdzeniu: 'być takim jak On i nie być takim jak On', staje się źródłem jego melancholii i lęku. Dlatego, jak twierdzi Bloom, „wszystkie wiersze są antytezami wierszy prekursorskich” (LPW, 133). Proces owych zmagania poetów ze swym Wielkim Poprzednikiem Blo-

kowska, A. Łebkowska. Kraków 1995; J. Błoński: *Czym był, czym mógł być klasycyzm*. W: Tegoż: *Odmarsz*. Kraków 1978.

⁷ W kontekście teorii wpływu na związki Blooma z tradycją romantyzmu zwraca uwagę A. Bielik-Robson: *Sześć dni stworzenia. Harolda Blooma mitologia twórczości*. W: H. Bloom: *Lęk przed wpływem...*, s. 201–239.

om podzielił na kilka etapów, wyznaczanych przez sześć zabiegów rewizyjnych: *Clinamen* (czyli poetycka omyłka), *Tessera* (czyli dopełnienie i antyteza), *Kenosis* (czyli powtórzenie i nieciągłość), *Demonizacja* (czyli antywniosłość), *Askesis* (czyli oczyszczenie i solipsyzm), *Apophrades* (czyli powrót zmarłych).

To, co u Rymkiewicza pozornie jest wyrazem wspólnotowego doświadczenia poetyckiego, gwarantowanego symbolem archetypowym, u Blooma przyjmuje znamiona indywidualnej, heroicznej walki, którą toczy młody poeta z Wielkim Ojcem Prekursorem. Zmagania te są samą istotą aktu twórczego i wynikają z lęku przed wpływem. Ale Rymkiewicz, pomimo deklarowanej powtarzalności archetypowej, w istocie w analizach poetyckich, podobnie jak Bloom, wskazuje na bardzo konkretne, indywidualne relacje zapożyczeń między dwoma twórcami, na przykład między Czesławem Miłoszem i Janem Andrzejem Morsztynem, między Danielem Naborowskim i Honoratem Laugier de Porchères, między Mikołajem Sępem Szarzyńskim i Joachimem du Bellayem, między Arturem Międzyrzeckim i Zbigniewem Morsztynem, a wymieniać można by jeszcze wiele par wskazanych w manifestach *Czym jest klasycyzm*.

Przedstawiając swoją koncepcję teorii poezji, Bloom wielokrotnie powoływał się na przykładowe zestawienia poetów, których wiersze miały dowodnie odzwierciedlać psychoanalityczny konflikt twórców, rozgrywający się na podobieństwo relacji syna z ojcem. W przezwyciężaniu wpływu Wielkiego Prekursora ukazany był między innymi Wordsworth zmagający się z Miltonem, Stevens z Whitmanem, Keats z Wordsworthem, Yeatsa z Browningiem. W toku całej pracy Blooma wymienianych jest bardzo wielu twórców, którzy podejmowali zabiegi rewizyjne chroniące ich przed wpływem ojca-Prekursora. Do tej freudowskiej relacji lubił odwoływać się także Rymkiewicz. W odsłonie walki syna z ojcem ukazany został konflikt Słowackiego z Mic-

kiewiczem⁸. Rymkiewicz nawet sam siebie sytuował w takiej relacji, mówiąc w jednym z wywiadów: „Pisałem o Fredrze, który był przeze mnie pomyślany jako mój ojciec duchowy”⁹. Jednak najważniejszym ojcem wszystkich zachodnich poetów pozostaje dla Rymkiewicza Homer. W rozmowie w Milanówku Cezary Michalski i Maciej Nowicki nawiązali do teorii poezji Blooma, mówiąc: „Harold Bloom, jeden z ostatnich wielkich badaczy literatury, którzy ośmielają się bronić pojęcia kanonu, uważa, że najmocniejszym poetą, ojcem założycielem zachodniej literatury, jest Szekspir.” Na co Rymkiewicz replikował: „Ten Bloom to jawnie się myli – ojcem założycielem wszelkiej literatury europejskiej jest przecież Homer”¹⁰.

W założeniu teorii Rymkiewicza i Blooma leży przeświadczenie mówiące, że tworzenie nowej poezji uwarunkowane jest stałym nawiązywaniem do dorobku przeszłych pisarzy. Konieczność obcowania z dawnymi poetami w przestrzeni sztuki wiąże się z podstawową zasadą twórczości, którą jest repetycja, powtórzenie. Bloom w swojej książce odwołuje się do myśli Kierkegarda, w której filozof mówi: „Gdyby Bóg nie zechciał powtórzenia, nie powstałby świat” (LPW, 123). Powtórzenie zawiera się

⁸ W książce *Juliusz Słowacki pyta o godzinę* Rymkiewicz w następujący sposób przedstawił konflikt wieszczów: „Słowacki pragnął zbliżyć się do Mickiewicza, pragnął się z nim zaprzyjaźnić, zbratać, pojednać – kilka razy podejmował takie próby – ale nie mógł dostrzec w nim ojca, bo nie nadawał się na syna. Zbyt już się wysoko cenił, by komukolwiek się podporządkować. [...] Mickiewicz próbował jednak usynowić krnąbrnego młodzieńca. Usynawiał go, wskazując mu miejsce, jakie powinien zająć, [...] Słowacki tych prób usynowienia w ogóle nie zrozumiał.” Zob. J. M. R y m k i e w i c z: *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*. Warszawa 1989, s. 22–23.

⁹ „*Jedną mową przemawiają żywi i umarli...*”. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Beata Chmiel. „Przegląd Powszechny” 1985, nr 12, s. 339.

¹⁰ J. M. R y m k i e w i c z: *Rozmowy polskie w latach 1995–2008*. Warszawa 2009, s. 126.

więc w samej istocie świata i poeta kreując wiersz, musi także dokonać aktu powtórzenia. Rymkiewicz w manifestach *Czym jest klasycyzm* wielokrotnie, niemal do znudzenia podkreślał, że wiersz jest „ponowieniem wzoru”, „repetycją”, „komentarzem do tekstów zapisanych niegdyś”. W szkicu poświęconym Naborowskiemu zauważał:

Poeta powtarza i jest powtarzany. Powtarza, choć, być może, nie wie o tym. Powtarza, choć wie, że powtarza i powtarzać nie chce. Powtarzając, dodaje i odejmuje.

(CJK, 25)

Bloom podążając za Freudem, mówi o „przymusie powtarzania” i w przypadku poety ukazuje, że repetycja staje się źródłem lęku przed dezindywiduacją, lęku przed śmiercią:

Centralnym problemem każdego urodzonego późno poety jest, siłą rzeczy, *powtórzenie*, ponieważ powtórzenie – wyniesione dialektycznie do rangi powtórnego stworzenia – to nadużycie odwodzące efeba od potworności, jaką jest odkrycie, że jest on tylko kopią albo repliką.

(LPW, 122)

Na problem poetyckiej konieczności powtarzania, a zarazem odczuwania lęku przed wpływem, wywoływanego twórczością dawnych poetów, zwracał również uwagę Rymkiewicz, pisząc:

Poeta utrzymujący, że pisanie wierszy jest dziś niemożliwe, twierdzenie to wywodzi bowiem [...] z sytuacji, jeśli tak rzecz można, historycznoliterackiej. Ponieważ jest ostatnim z rodu, sądzi, że wszystko, co było w poezji do zrobienia, zrobili już za niego i przed nim wielcy poprzednicy. Wyczerpany został pewien zasób obra-

zów i form [...] i ktoś, kto pisze wiersze tu i teraz skazany jest na nieświadome [...] lub świadome [...] cytowanie przodków, na persyflaż, parodię, ironiczne kopiowanie wzorów czasu minionego. [...] czuje się człowiekiem o związanych rękach.

(CJK, 121–122)

Przymus powtarzania należy do samej istoty kreacji artystycznej. Aktowi powtórzenia podlegają wybitne dzieła wielkich prekursorów, w poezji więc istotne wiersze uznanych poetów. W założeniu teorii zarówno Rymkiewicza, jak i Blooma, leży przekonanie, że każdy poeta spotyka na swej drodze wiersz Wielkiego Poprzednika, który na zawsze odmienia jego twórczość, a w konsekwencji odmienia jego życie. W wypowiedziach poetów można czasem odnaleźć takie wyznania, w których wspominają moment zauroczenia, czy fascynacji czyjąś twórczością. Paul Valéry pisał na przykład, że po przeczytaniu (właściwie „po zakosztowaniu”) *Herodiady* i *Sonetów* Mallarmégo nie był już w stanie przyjąć innej poezji, wszystko bowiem wydawało mu się „naiwne i nędzne”¹¹.

Na ten źródłowy moment procesu twórczego zwracał również uwagę Rymkiewicz. W *Czym jest klasycyzm* pisał:

poecie współczesnemu może przypaść w udziale nagle i niezasłużone szczęście: szczęście napotkania w czasie minionym (lecz czy minionym?) wiersza, którego dykcja i rozkład akcentów będą mu tak bliskie, że zechce uznać go za napisany przez siebie. Ten wiersz czasu minionego będzie od tej chwili czymś więcej niż wzorem; i wszystkie nowe wiersze poety współczesnego będą od tej chwili czymś więcej niż repetycjami tekstów sprzed lat. Będą wspólną

¹¹ P. Valéry: *Estetyka słowa. Szkice*. Wybór A. Frybesowa. Przeł. D. Eska, A. Frybesowa. Warszawa 1971, s. 175.

własnością dwóch poetów, spotkaniem dwóch wyobraźni, dwóch struktur mitologicznych, połączonych już i nierozdzielnych.

(CJK, 10)

U źródeł aktu twórczości znajduje się więc doznanie Erosa, miłosne zauroczenie twórczością poprzednika. Natychmiast jednak, jak mówi Bloom, pojawia się Szatan, rodzi się pokuśa, by, jak z kolei pisze Rymkiewicz, tekst ten „uznać za napisany przez siebie” (CJK, 10). Analizując to antytetyczne doznanie doświadczane przez współczesnych poetów, Bloom doszedł do następującego wniosku:

Pośledniejsze talenty idealizują, twórcy o naprawdę silnej wyobraźni dokonują przywłaszczenia. Ale wszystko ma swoją cenę: proces przywłaszczania wiąże się z przejmującym lękiem przed zadłużeniem.

(LPW, 49)

Tak oto w skomplikowanej emocjonalnie sytuacji – między miłością, zazdrością i lękiem – rozpoczyna się oddziaływanie wpływu poprzednika i odkrywający swe twórcze powołanie adept zaczyna pogrążyć się w cieniu Wielkiego Prekursora. Jak przekonuje Bloom, młody poeta nosi w sobie wiersz, doznaje zachwyty, ale i wstydu z powodu „bycia odnalezionym przez wiersz” (LPW, 70). Odczuwa jednocześnie pragnienie przywłaszczenia, a zarazem lęku przed zadłużeniem. Wpływ przejawia się więc jako choroba samoświadomości (LPW, 74).

Bloom w swojej teorii poezji stanowczo podkreślał, że „źródło wpływu się nie wybiera” (LPW, 55). Podobnie zaświadczał także Rymkiewicz:

[...] „kto wybiera, nie wie o wyborze”. [...] poeta jednocześnie wybiera i jest wybierany. Wybiera, ponieważ musi wybierać, [...]. Jest wybierany, ponieważ archetypiczny wzór narzuca mu się z siłą, od której nie ma odwołania, jest rozkazem, a nie propozycją.

(LPW, 171)

Paul de Man, pisząc na temat teorii poezji Blooma, zwracał uwagę, że jej autor „wysubtelnia pojęcie wpływu, odbierając mu naiwny sens zdarzenia empirycznego”¹². Bloom wywodził pojęcie wpływu ze starożytności, gdzie „influencja” oznaczała wpływ gwiazd na los ludzki. Ulegać wpływowi oznaczało podlegać emanacji boskiej siły, demonicznej, niezależnej od woli poety. Influencja określała zatem los poety, jego przeznaczenie, ale też jego klątwę, której nie mógł się przeciwstawić, ani wymknąć się spod jej działania. Wpływ jako przeznaczenie i los kierowały spotkaniem poety z wierszem Prekursora. Bloom opisywał to pierwsze spotkanie, inicjację poetycką, zwracając uwagę na przeżycia młodego poety:

Pierwsze doznanie efebą po jego poetyckiej inkarnacji jest doznaniem strącenia w dół i wyrzucenia na zewnątrz przez tę samą potęgę, która *odnalazła* go w chwili, gdy się jej złął, i uczyniła go poetą. Pierwszym żywiołem poety jest ocean lub brzeg oceanu. Poeta wie, że znalazł się w wodzie w wyniku upadku. Instykt podpowiada mu, żeby tam pozostał, ale impuls antytetyczny sprawi, że poeta wyruszy w głąb ładu w poszukiwaniu płomienia swojej indywidualności.

(LPW, 121)

¹² P. de Man: *Harolda Blooma „Lęk przed wpływem”*. Przeł. M. S z u s t e r. „Literatura na Świecie” 2003, nr 9–10, s. 291.

Co ciekawe Rymkiewicz, analogicznie opisując proces poetyckiej inicjacji młodego adepta poezji, również odwołuje się do metaforyki akwatywnej i prometejskiej:

Ponieważ wiersz jest ujawnianiem [...], a ujawnienie jest zawsze próbą [...] rozjaśnienia mroku, poeta może stać się łupem ciemności, łupem morza zwanego przeszłością. Wiersz [...] jest więc, jak mi się zdaje, nie tylko ujawnieniem, ale również ofiarą złożoną owemu morzu, zaklęciem i oswojeniem czasu minionego, by mógł on się stać czasem przyszłym.

(CJK, 9)

Rytuał inicjacyjny jest w pojęciu Rymkiewicza także rytuałem obronnym, który chroni poetę przed dezintegracją jego osobowości twórczej. Przeżycie aktu rytualnego umożliwia bowiem poznanie niezbędnej dla poety najgłębiej doświadczanej wiedzy z zakresu twórczości poetyckiej. W przypisach do *Wierszy z wygnania* Rymkiewicz zamieścił wyjaśnienie tego procesu:

Rytuał inicjacyjny jest, jeśli tak rzec można, rytuałem obronnym: skierowany jest przeciw temu, co atawistyczne, co nas pochłania, co ciągnie nas w głąb, w plemienną przeszłość, w kolektywną podświadomość rodzaju. Ten, kto jest inicjowany, podlega szczenienu: aby narodzić się na nowo, musi zstąpić w przeszłość, między głosy zmarłych przodków, musi w i e d z i e ć. Ten, komu ta wiedza nie zostanie wszczepiona, z łatwością może się stać łupem przeszłości, może zostać w każdej chwili pochłonięty i zatopiony w morzu archaicznych obrazów podświadomości plemiennej.¹³

Mechanizmy obronne stosowane przez młodego poetę w postaci rytuału „odczyniania” i „izolacji” analizował także Bloom,

¹³ J. M. R y m k i e w i c z: *Wiersze z wygnania*. W: T e g o ż: *Animula*. Łódź 1964, s. 41.

przyporządkowując je do trzeciego z zabiegów rewizyjnych, czyli *Kenosis*. Mechanizmy te są konieczne, zabezpieczają bowiem poetę przed groźbą zawłaszczania przez zmarłych, przejęcia w postaci łupów przeszłości. Zmarli poeci ze względu na swą ustaloną, historycznoliteracką pozycję Wielkich Prekursorów są niebezpieczni dla młodego poety. Ale również on, jak ukazuje Rymkiewicz, może pozostawać dla nich niebezpieczny.

Młody poeta pozostaje odpowiedzialny za dokonania prekursorów, ale jednocześnie musi zapobiegać siłom wpływu i chronić własną indywidualność. Bloom w swojej teorii poezji wielokrotnie podkreślał, że młody twórca może doznać druzgocącej klęski, gdy zabraknie mu mocy, by przezwyciężyć lęk przed wpływem i wówczas, zepchnięty na pozycje epigonizmu, pozna także ciemną stronę influencji.

Jednak oddziaływanie zmarłych wpływa nie tylko w sposób destrukcyjny na twórczość adepta. Zarówno Bloom, jak i Rymkiewicz podkreślali, że obcowanie ze zmarłymi poetami jest przede wszystkim ratunkiem dla poety, jedyną jego szansą, oddziaływują oni bowiem pobudzająco i ożywczo na sferę jego wyobraźni i intelektu¹⁴. Bloom z przekonaniem zapisywał:

[...] późno urodzeni poeci [...] muszą zrozumieć, że martwi poeci nie ustąpią miejsca innym. Jednak nowi poeci muszą zrozumieć coś więcej. Prekursorzy wprawdzie zalewają nas, grożąc za-

¹⁴ O destrukcyjnym i ożywczym oddziaływaniu wpływu poprzednika mówił Rymkiewicz w rozmowie z Beatą Chmiel. Na pytanie o obecność Gombrowicza w jego twórczości Rymkiewicz odpowiadał: „Dla mnie był to szalenie ważny pisarz. Walczyłem z nim w sobie, czułem bowiem jego porażający wpływ. Także w sferze technicznej, to znaczy w sferze polszczyzny musiałem walczyć, żeby nie poddać się mu, bo poddanie byłoby zabójcze. Jednocześnie czytanie Gombrowicza, zwłaszcza *Dziennika*, było ożywcze duchowo.” Zob. „*Jedną mową przemawiają żywi i umarli...*”, s. 337.

topieniem naszej wyobraźni, ale zupełny brak wpływu oznacza dla wyobraźni pewną śmierć.

(LPW, 197)

Ta antytetyczna zależność, która strąca poetę w lęk przed wpływem i jednocześnie nakazuje mu przewyciężyć ten stan, wiąże się z zauroczeniem twórczością Prekursora i przywłaszczeniem jego wiersza. Bloom opisując zjawisko influencji, pisze, że młody poeta, choć zaprzecza wpływowi poprzednika, „nosi jego własną togę” (LPW, 100). Ta zależność poetycka sprawia, jak czytamy w *Lęku przed wpływem*, że potężni zmarli powracają „zabarwieni naszą wrażliwością”, „w szatach żyjących”, „mówiąc naszymi głosami” (LPW, 183, 184). Powrót zmarłych przyjmuje więc w metaforze Blooma znamiona rozgrywającego się spektaklu, widowiska teatralnego, psychodramy. Zgodnie z teorią Freuda ukazywał tajniki influencji jako psychologiczne starcie dwu osobowości, syna i ojca, na artystycznej scenie życia.

Rymkiewicz natomiast objaśniając wpływ poetycki, odwoływał się do pojęcia sakrokanibalizmu¹⁵. Zjawisko to tłumaczył następująco:

¹⁵ Inaczej przedstawia oddziaływanie wpływu poetyckiego Dorota Wojda, która wpisuje teorię Blooma w kontekst praktyk sakrokanibalizmu projektowany z wywodów Rymkiewicza. Koncepcję oddziaływania tradycji sytuuje ona na dwu przeciwległych biegunach, które za L.-V. Thomasem określa mianem endokanibalizmu i egzokanibalizmu. Rymkiewiczowi w tym przeciwstawieniu przypisuje postawę miłości, Boomowi – agoniczną. To efektowne rozróżnienie nie wydaje się tak klarownie biegunowe, zważywszy, że zarówno Rymkiewicz, jak i Bloom są równie agoniczni, co skłonni do deklaracji miłosnych. Ponadto odwołanie do sakrokanibalizmu przez Rymkiewicza oraz wykorzystanie psychoanalitycznej koncepcji romansu rodzinnego przez Blooma dzieli jednak subtelna granica kontekstowa i wywody obu badaczy literatury toczą się w metaforycznym obszarze odmiennych pól semantycznych. Por. D. W o j d a: „Zjadanie umarłych”...

Sakrokanibalizm, przerażający obyczaj, spotykany wśród klanów Melanezji [...] polega na pożeraniu ze wstrętem, ale i z wielką czcią, ciała zmarłego. Porównanie jest może makabryczne, ale oddaje dobrze istotę rzeczy. [...] Mówiąc inaczej, chęć pozbycia się ciała zmarłego jest połączona z chęcią przechowania tego ciała, i to przechowania jak najbardziej intymnego. Każdy poeta, każdy artysta szukający swego miejsca w czasie teraźniejszym, jest więc czymś w rodzaju sakrokanibala: pragnie równocześnie zerwania i utrzymania więzi. Jeśli można tak rzec, pożera przeszłość, by ją ocalić, by mogła ona stać się przyszłością.

(CJK, 171–172)

Rymkiewicz, inaczej niż Bloom, nadaje swojej koncepcji wpływu poetyckiego postać aktu zarówno psychologicznego, jak i przede wszystkim zmysłowego, głęboko somatycznego¹⁶. Jego estetykę przenika bowiem dojmująca wrażliwość cielesna. Dla Rymkiewicza, jak czytamy w *Czym jest klasycyzm*, wiersz pozostaje „przekrwioną tkanką w żywym [...] organizmie sztuki”, a ponowienie, wzór i repetycja są „dwoma powiązаныmi ze sobą tysiącem włókien tkankami tego samego organizmu, tkankami, między którymi zachodzi nieustanny proces transfuzji krwi” (CJK, 61–62). Proces twórczy ma więc w przekonaniu autora *Anatomii* charakter mentalny, ale i fizjologiczno-cielesny.

Na aspekt somatyczny wpływu poetyckiego zwracał Rymkiewicz także uwagę w książce *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*. Pojęcie sakrokanibalizmu zostało w niej zastąpione symbolicznym znaczeniem komunii:

¹⁶ Cielesny aspekt sakrokanibalizmu prowadził Alinę Świeściak do ukazania związków twórczości Rymkiewicza ze zjawiskiem melancholii. Zob. A. Ś w i e ś c i a k: *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*. Kraków 2010.

Musimy rozmawiać z naszymi Wielkimi Duchami [...]. Ale kto taką rozmowę podejmuje, musi się liczyć z tym, że te Wielkie Duchy będą się karmić jego życiem, jego krwią, jego egzystencją. To jest warunek ich egzystencji, dzięki temu żyją: że się karmią nami. Nasza rozmowa z Wielkimi Duchami jest więc rodzajem komunii [...], w czasie której nawzajem się zjadamy. I to niemal dosłownie. Wśród Wielkich Duchów Słowacki jest Duchem szczególnym: [...] kiedy się z nim zaczyna rozmawiać, początkowo niemal niepostrzeżenie, a potem już otwarcie wdzierą się w życie tego, kto podejmuje z nim rozmowę, i chce tym życiem zawładnąć [...] albo dasz się pożreć, albo nic nie pojdziesz.¹⁷

To wzajemne powiązanie twórcze, niemal somatyczne zespolenie poety ze zmarłym Wielkim Prekursorem dobrze obrazuje wiersz Rymkiewicza zatytułowany *Jak on ten trup*

Jak on ten trup majowy księżyc kocha
 Jak on ten trup w księżycu blasku szłocha
 [...]

Jak on ten trup wśród czarnych żeber śpiewa
 Kim jest ten trup i jakże on się miewa

Jak on ten trup bełkocze krzyczy gada
 Gdy on ten trup pośrodku mnie zasiada

Jak on ten trup krwią ciepłą po mnie spływa
 O ten mój trup wie jak sie trupem bywa

Agonia ta ach jeszcze nie skończona
 Czy to ja w nim czy to on we mnie kona

Czy to ja w nim czy to on we mnie gnije
 Jak on ten trup jak ze mnie je i pije

¹⁷ J. M. R y m k i e w i c z: *Juliusz Słowacki pyta o godzinę...*, s. 368.

Jak on ten trup całuny z siebie zdziera
 Jak on ten trup rodzi się i umiera¹⁸

Podmiot wiersza czuje się wyraźnie spętany obecnością Wielkiego Przodka, który choć w czasie teraźniejszym od dawna już nie żyje, w duchowej przestrzeni tradycji dzierży wciąż aktualną władzę słowa. Dialektyczną relację wzajemnego zawłaszczania i pożerania podkreślał Rymkiewicz grą zaimków: „pośrodku mnie zasiada”, „po mnie sphywa”, „ze mnie je i pije”. Podmiotowi towarzyszy niepewność własnej osobowości: „Czy to ja w nim czy to on we mnie”. Podmiot odnaleziony przez głos Wielkiego Prekursora doznaje jego fizjologicznego wpływu, a zarazem czuje się pozbawiony swojej indywidualności, jest zawłaszczany mentalnie i cieleśnie, pożerany, pozbawiany życia. Nie przypadkowo w wierszu tym pojawia się nawiązanie do lozańkiego liryku Adama Mickiewicza *Gdy tu mój trup*, zwłaszcza do dwu jego pierwszych wersów:

Gdy tu mój trup w pośrodku was zasiada,
 W oczy zagłada wam i głośno gada.¹⁹

Można powiedzieć, że oto wiersz Wielkiego Prekursora wdziera się w świadomość podmiotu, domaga się ponowienia, cytacji, ale także powtórzenia rytmicznego, reaktualizacji rzadkiego metrum 11-zgłoskowca ze średniówką po czwartej sylabie (4+7). Być może jednak to podmiot odnalazł wiersz, miłosne zauroczenie sprawiło, że zaczął pożądać jego przywłaszczenia. Pogrążył się w jego słowach, melodyce, rytmice i dał się pochłonąć²⁰.

¹⁸ J. M. R y m k i e w i c z: *Jak on ten trup*. W: T e g o ż: *Co to jest drozd*. Warszawa 1973, s. 19.

¹⁹ A. M i c k i e w i c z: *Gdy tu mój trup*. W: T e g o ż: *Dzieła*. T. I. *Wiersze*. Oprac. W. B o r o w y, L. P ł o s z e w s k i. Warszawa 1948, s. 377.

²⁰ Dominującą agresywną i destrukcyjną siłę, która pochodzi ze strony umar-

Bloom przekonywał w swojej książce, że „historię tworzą silni poeci, nawzajem błędnie odczytując swoje dzieła po to, by oczyścić dla siebie pole wyobraźni” (LPW, 49). Tak powstaje pierwszy zabieg rewizyjny – *Clinamen*, czyli poetycka omyłka. Istotne jest, jak podkreślał Bloom, że twórcza interpretacja adepta pozostaje „z konieczności błędną interpretacją” (LPW, 87) dzieła Prekursora. Wiersz młodego poety staje się „przekazem rozmyślnie zniekształconym” (LPW, 113), „przekrzywieniem”, które przyjmuje postać „antytytetycznego uzupełnienia” (LPW, 110). *Clinamen*, jak zauważał Paul de Man, jest „pojęciem kluczowym” teorii Blooma, za pomocą którego opisana została literacka gra substytucji²¹.

Właśnie to substytucyjne uzupełnienie, rozmyślnie zniekształcenie, ów naddatek zawierający się w oczyszczonym polu wyobraźni jest również istotnym komponentem teorii Rymkiewicza, któremu nadaje miano komentarza. W *Czym jest klasycyzm* pisze on następująco:

[...] dzieło współczesnego artysty bywa często komentarzem do dzieła artysty zmarłego albo jako komentarz może być odczytane. Komentarz jest bowiem ponowieniem i odnowieniem dzieła, które zwykliśmy przypisywać czasowi minionemu. *Cantos* Ezry Pounda są komentarzem do XI pieśni *Odysei*. Płótna Salvadora Dali [...] są komentarzem do obrazów Boscha [...]. Każde z tych dzieł jest komentarzem – i każde jest czymś więcej.

(CJK, 169)

tych, akcentuje także Joanna Kisiel w interpretacjach wierszy J. M. Rymkiewicza pochodzących z tomu *Thema regium* (1978). Zob.: J. K i s i e l: *Tropy samotności. O doświadczeniu egzystencji w poezji*. Katowice 2011, s. 134–137.

²¹ P. d e M a n: *Harolda Blooma „Lęk przed wpływem”...*, s. 294.

Dzieło współczesnego twórcy dzięki powtórzeniu przywraca to, co minione, i w postaci komentarza wnosi aktualną perspektywę czasu teraźniejszego oraz subiektywną perspektywę autora. Tę uaktualniającą odnowę nazywa Rymkiewicz „odcieniem”. Jego znaczenie tłumaczy następująco:

Poeta powtarza [...]. Powtarzając dodaje i odejmuje. Zyskuje i traci. Odcień, oto co mamy do dodania. [...] Wszystko, co mamy do dodania (i do stracenia), to ten odcień, ułamek złudnej i przemiennej wiedzy o nas samych.

(CJK, 25–26)

Komentarz i odcień wyznaczają odchylenie *Clinamen*, ujawniają rozmyślnie zniekształcenie i błędną interpretację wiersza Prekursora. Powstaje w ten sposób bardzo ścisła więź między dwoma tekstami, którą Paul de Man określa mianem intratekstualnej. „Relacje intratekstualne – podkreślał – zawierają zaś nieuchronnie moment o charakterze interpretacyjnym”²².

W kontekście krytyki antytetycznej można powiedzieć, że wiersz Rymkiewicza *Jak on ten trup* tworzy intratekstualną relację z wierszem Adama Mickiewicza *Gdy tu mój trup*:

Gdy tu mój trup w pośrodku was zasiada,
W oczy zagłada wam i głośno gada,
Dusza w ten czas daleka, ach, daleka,
Błąka się i narzeka, ach, narzeka.

Jest u mnie kraj, ojczyzna myśli mojej,
I liczne mam serca mego rodzeństwo;
Piękniejszy kraj niż ten, co w oczach stoi,
Rodzina milsza niż całe pokrewieństwo.

²² Tamże.

Tam, wśród prac i trosk, i wśród zabawy,
 Uciekam ja. Tam siedzę pod jodłami,
 Tam leżę wśród bujnej i wonnej trawy,
 Tam pędzę za wróblami, motylami.

Tam widzę ją, jak z ganku biała stąpa,
 Jak ku nam w las wśród łąk zielonych leci,
 I wśród zbóż jak w toni wód się kąpa,
 I ku nam z gór jako jutrzienka świeci.²³

Wiersz Mickiewicza, jak zauważał Marian Maciejewski, jest obrazem bolesnego rozdzielenia egzystencji podzielonej na martwą doraźność życia i wieczną terażniejszość doświadczenia mistycznego²⁴. Przywołuje romantyczną ideę „człowieka wewnętrznego”, o którym pisała Maria Janion²⁵. Utwór ma charakter metapoetycki, opowiada o mistycznym procesie twórczym, o wewnętrznym świecie poety, o duszy, o natchnieniu, o Muzie poety.

Wiersz Rymkiewicza *Jak on ten trup*, rozpatrywany jako *Clinamen*, jako komentarz, okazuje się powtórzeniem „odczyniającym”, które – jak przekonuje Bloom – odwraca sens *nieświadomy* (LPW, 122). Powtórzenie odwrócone i zniekształcone staje się w ten sposób antytetycznym uzupełnieniem wiersza Mickiewicza, zmarłego Wielkiego Poprzednika. Rymkiewicz nadaje również swojemu utworowi charakter metapoetycki. Nie ma w nim jednak już duszy, natchnienia, Muzy. Jest tylko trup Wielkiego Prekursora, który zawłaszcza poetę, „śpiewa”, „bełkocze krzyczy gada”, pochłania i pożera, wnika w krwioobieg, doprowadza

²³ A. Mickiewicz: *Gdy tu mój trup...*, s. 377.

²⁴ M. Maciejewski: *Mickiewiczowskie „czucia wieczności” (czas i przestrzeń w liryce łoańskiej)*. W: *Liryki łoańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu. Antologia*. Oprac. M. Stala. Kraków 1998, s. 203–256.

²⁵ M. Janion: *Gorączka romantyczna*. Kraków 2000, s. 36.

do stanu agonii. W tym intratekstualnym zestawieniu obu wierszy, utwór Rymkiewicza objawia się, jak powiedziałby Bloom, jako błędna interpretacja, „przekrzywienie”, „przekaz rozmyślnie zniekształcony”. Rymkiewicz zamiast słowa „zniekształcony” użyłby zapewne wyrazu „spustoszony”. W *Czym jest klasycyzm*, zwracając uwagę na konsekwencje wpływu poetyckiego, pisał:

wiersze powracającego poety dokonują na naszych oczach przerażających i nieodwracalnych spustoszeń w dziełach, które skłonni bylibyśmy uważać za własne, bo tylko przez nas napisane. A każdy wiersz powstający tu i teraz dokonuje podobnych spustoszeń w dziele zmarłego. Odpowiedzialność jest więc obustronna.

(CJK, 25)

Obserwacja owych spustoszeń, rozmyślnego zniekształcenia, błędnej interpretacji stała się podstawowym założeniem krytyki antytetycznej zaproponowanej przez Blooma. W intencji autora miała ona skupiać się na „relacjach wewnątrzpoetyckich jako odpowiedniku romansu rodzinnego” (LPW, 52). Zadanie krytyki polegałoby zatem w pierwszej kolejności na obserwacji antytetycznego użycia pierwotnych słów Wielkiego Poprzednika, które rozwijałyby się następnie w liryczną postać dopełnienia i uzupełnienia wiersza prekursorskiego. Pojęcia „antytetyczny” używał Bloom w sensie retorycznym, gdzie oznaczało ono zestawienie przeciwieństw w wyważonych lub równoległych strukturach, frazach czy słowach. Analiza antytetycznych relacji międzytekstowych prowadziła jednak w intencji badacza do tego, co wykraczało poza tekst, do pytań o tożsamość poety, o jego indywidualność poetycką, postawę twórczą. Jak pisał Bloom, „w poecie interesuje mnie tylko poeta, pierwotna jaźń poetycka” (LPW, 55). Zwracał na ten fakt uwagę Paul de Man, który krytycznie notował: „od relacji między [...] słowami i słowami, po-

wracamy do relacji między podmiotami. Stąd agonistyczny język lęku, władzy, rywalizacji i złej wiary²⁶.

Rymkiewicz, odrzucając kategorię podmiotu lirycznego, jako figury i elementu struktury tekstu, posługiwał się pojęciem osoby lub osobowości stylistycznej, która powstaje w wyniku depersonalizacji autora i jednocześnie personalizacji tekstowego twórcy. Jak podkreślał Rymkiewicz, „dla mnie wiersz j e s t osobą, elementem osobowości stylistycznej” (CJK, 176). Z pewnością za Bloomem mógłby powiedzieć „*w poecie interesuje mnie tylko poeta*”.

Interpretacja wiersza Mickiewicza *Gdy tu mój trup* i wiersza Rymkiewicza *Jak on ten trup* dokonywana w duchu krytyki antytetycznej musiałaby zmierzać do ukazania konfliktu postaw obu poetów, do odsłonięcia walki, którą poprzez starcie rewizyjne, podjął Rymkiewicz. Jej stawką jest światopogląd poetycki, własne „ja” poety. Persona Rymkiewicza, obalając mit romantycznej, natchnionej Muzą kreacji, uwalniała się od wpływu Wielkiego Prekursora i wywalczała przestrzeń dla wyrażenia własnych, poetyckich racji, ujmujących proces twórczy jako akt mentalny i somatyczny. Ponowienie i repetycja dawnego tekstu jako powtórzenie odczyniające, dawało więc szansę doświadczenia subiektywnej, poetyckiej tożsamości i integralności.

Powstałe w końcu lat sześćdziesiątych, zdumiewająco bliskie w swoich założeniach koncepcje badania poezji – Jarosława Marka Rymkiewicza i Harolda Blooma – obie mieszczące się w horyzoncie relacji intratekstualnych, a zarazem przekraczające te relacje w stronę światopoglądu poetyckiego, mogą nadal wydawać się interesującą propozycją interpretacji literatury.

²⁶ P. de Man: *Harolda Blooma „Lęk przed wpływem”...*, s. 292.

Rymkiewicz – Słowacki. Mistyczne nawiązania

Program Rymkiewiczowskiego klasycyzmu, wsparty na teorii archetypów Junga oraz konwergencyjnej koncepcji czasu Eliota, odwołuje się do pojęcia tradycji jako kulturowej sfery przeszłości, będącej pamięcią ponadjednostkową i ponadczasową. W zbiorze manifestów *Czym jest klasycyzm* Rymkiewicz podkreślał: „Nasza pamięć jest większa niż nasze życie i sięga wstecz, i jest częścią, ułamkiem pamięci rodzaju”¹. Uczestnictwo w tradycji pojmowane jest przez tego poetę jako nieustanne penetrowanie, poznawanie i aktualizowanie dorobku przeszłego, który dany jest w swej terażniejszej obecności, objawiając się jako Wieczne Teraz.

Uczestnictwo w tradycji polega na nieustannym poszukiwaniu swojego „miejsca w porządku wieków”. Zdaniem Rymkiewicza proces ten wymaga przywrócenia dawnego znaczenia poezji jako „pracy magicznej” i roli poety, postrzeganego jako twórcy, jak czytamy w *Czym jest klasycyzm*, „o godności maga, godności człowieka, wywołującego zmarłych i nie narodzonych,

¹ J. M. R y m k i e w i c z: *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*. Warszawa 1967, s. 5.

godności słowotwórcy rządzącego czasem.”² Poeta taki pisząc w czasie teraźniejszym, tłumaczy Rymkiewicz, „będzie jednocześnie żył i pisał we wszystkich przepływających przez nas i wokół nas czasach”³

Sformułowana w zbiorze manifestów *Czym jest klasycyzm* postać klasycyzmu, określona przez Stanisława Barańczaka mianem „klasycyzmu akceptacyjnego”⁴, wymyka się tradycyjnemu ujęciu jako kategorii wyłącznie estetycznej i stylistycznej, opartej na wyznacznikach literackich. Różnicę w postawie Rymkiewicza podkreślał już Jerzy Kwiatkowski, zwracając uwagę, że jest to „teoria irracjonalistyczna, zdecydowanie sympatyzująca ze spirytualizmem, nawiązująca do magicznej koncepcji poezji i magicznej roli poety”⁵. Dostrzegając, że „pewne cechy łączą ją z dawnymi klasycyzmami”, oceniał ją jednak jako „bliższą duchowi romantyzmu”⁶.

Romantyczna proveniencja Rymkiewiczowskiego klasycyzmu była przede wszystkim wynikiem przyjętej przez autora *Animuli* koncepcji duchowej więzi łączącej poetów różnych wieków. Jak przekonuje Rymkiewicz,

Nie żyjemy bowiem (na szczęście) tylko tu i teraz, ale także tam i wówczas. Tam, to znaczy w owym świecie zagospodarowanym i zaludnionym przez zmarłych i przedmioty kultury.⁷

² Tamże, s. 7.

³ Tamże.

⁴ S. B a r a ń c z a k: *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*. Poznań 1992, s. 84. „Klasycyzmowi akceptacyjnemu” Rymkiewicza przeciwstawia Barańczak „klasycyzm sceptyczny” Miłosza i Herberta.

⁵ J. K w i a t k o w s k i: *Remont Pegazów. Szkice i felietony*. Warszawa 1969, s. 130.

⁶ Tamże, s. 130–131.

⁷ J. M. R y m k i e w i c z: *Czym jest klasycyzm...*, s. 82.

Współczesny poeta, obcując z literackimi utworami dawnych epok, doświadcza wciąż aktualnej obecności pisarzy minionych wieków. To spotkanie twórców w obszarze Wiecznego Teraz pełni bardzo ważną funkcję. Wybitni pisarze, nazywani Wielkimi Duchami, jak pisze Rymkiewicz,

Żyją wśród nas, obcując z nami, rozmawiając z nami, śmiejąc się i płacząc z nami. [...] Życie ich, nieśmiertelność ich na tym i tylko na tym się zasadza: że żyją wśród nas, że rozmawiają z nami. Ta rozmowa między żywymi a zmarłymi jest warunkiem istnienia, warunkiem życia naszych Wielkich Duchów. I jest warunkiem naszego istnienia. Żyjemy o tyle, o ile zdołamy się skomunikować z naszymi zmarłymi [...] rozmowa między nami a naszymi Wielkimi Duchami jest niezbędnym i wystarczającym warunkiem istnienia naszej kultury.⁸

Ta potrzeba tekstowego współobcowania ze zmarłymi poetami wyraźnie naznaczyła stosunek autora *Metafizyki* do problemu tradycji. „Klasycyzm Rymkiewicza – pisze Ryszard Przybylski – to nieustanne Zaduszki”⁹.

Pozostając w zgodzie z tą spirytualistyczną koncepcją klasycyzmu, można powiedzieć, że zwłaszcza w latach siedemdziesiątych spotkania Rymkiewicza z Wielkim Duchem Słowackiego odbywały się szczególnie często. Literackie ślady obecne w wielu tekstach autora *Mojego dzieła pośmiertnego* poświadczają to dowodnie. Świadectwem duchowego współobcowania jest przede wszystkim eseistyczna książka o charakterze *anastylos*¹⁰

⁸ J. M. R y m k i e w i c z: *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*. Warszawa 1982, s. 18–19.

⁹ R. P r z y b y l s k i: *To jest klasycyzm*. Warszawa 1978, s. 27.

¹⁰ D. W o j d a: *Tekst jako anastylos. Przedmiot i ciało w twórczości Jarosława Marka Rymkiewicza*. W: *Codziennie, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*. Red. H. G o s k. Izabelin 2002, s. 223–241.

zatytułowana *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*¹¹. Rymkiewicz poświęcił także Słowackiemu utwory poetyckie, między innymi wiersz o tytule *Słowacki*, który zamieścił w zbiorze *Thema regium*¹². Jako badacz literatury napisał Rymkiewicz szkic o mistycznej twórczości Słowackiego zatytułowany *Poetyckie „ja” tekstów mistycznych*, który przedstawił na warszawskiej konferencji historycznoliterackiej „Słowacki mistyczny” w 1979 roku¹³. Jest wreszcie Rymkiewicz autorem niezwykle cennego kompendium o życiu i twórczości XIX-wiecznego wieszczka – *Słowacki. Encyklopedia*.¹⁴

Rymkiewiczowska koncepcja dialogicznego powiązania osobowości poetyckich i tworzenia w cieniu wielkiego prekursora, która przypomina nieco intertekstualną teorię wpływu Harolda Blooma¹⁵, ma także głębsze, psychologiczne znaczenie. Wpływ dawnego pisarza zaczyna bowiem mentalnie kształtować wypowiedź współczesną. Wspomina Rymkiewicz o tej zależności następująco:

poecie współczesnemu może przypaść w udziale nagłe i niezasłużone szczęście: szczęście napotkania w czasie minionym (lecz czy minionym?) wiersza, którego dykcja i rozkład akcentów będą mu tak bliskie, że zechce uznać go za napisany przez siebie. Ten wiersz

¹¹ J. M. R y m k i e w i c z: *Juliusz Słowacki pyta o godzinę...*

¹² J. M. R y m k i e w i c z: *Słowacki*. W: T e g o ż: *Thema regium*. Warszawa 1978, s. 37.

¹³ J. M. R y m k i e w i c z: *Poetyckie „ja” tekstów mistycznych*. W: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje. Sympozjum Warszawa 10–11 grudnia 1979*. Red. M. J a n i o n, M. Ż m i g r o d z k a. Warszawa 1981, s. 241–248. Na marginesie można także odnotować, że jeden z rozdziałów książki Jarosława Marka Rymkiewicza *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu* (Warszawa 1968) nosi tytuł *Genezis z ducha*, a poświęcony jest liryce Bolesława Leśmiana.

¹⁴ J. M. R y m k i e w i c z: *Słowacki. Encyklopedia*. Warszawa 2004.

¹⁵ H. B l o o m: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. A. B i e l i k - R o b s o n, M. S z u s t e r. Kraków 2002.

czasu minionego będzie od tej chwili czymś więcej niż wzorem; i wszystkie nowe wiersze poety współczesnego będą od tej chwili czymś więcej niż repetycjami tekstów sprzed lat. Będą wspólną własnością dwóch poetów, spotkaniem dwóch wyobraźni, dwóch struktur mitologicznych, połączonych już i nierozdzielnych.¹⁶

Mentalne spotkanie dwu poetów w przestrzeni Wiecznego Teraz nie jest wyłącznie konsekwencją świadomego aktu czytelniczego zainteresowania, jak podkreśla Bloom, „źródłem wpływu się nie wybiera”¹⁷. W podobny sposób ujmuje to Rymkiewicz, dla którego oddziaływanie archetekstu jest „nie propozycją, ale rozkazem”.

Jak się zdaje – czytamy w szkicu *Czym jest klasycyzm* – poeta jednocześnie wybiera i jest wybierany. Wybiera, ponieważ musi wybierać [...] Jest wybierany, ponieważ archetypiczny wzór narzuca mu się z siłą, od której nie ma odwołania, jest rozkazem, a nie propozycją.¹⁸

W książce *Juliusz Słowacki pyta o godzinę* Rymkiewicz przyznaje, że w pewnym okresie życia Słowacki zawładnął jego wyobraźnią. O tym duchowym procesie współobcowania, które składa się na hermeneutykę egzystencji, wspomina Rymkiewicz następująco:

Wśród Wielkich Duchów Słowacki jest duchem szczególnym: takim, który wyjątkowo wiele daje, ale i wyjątkowo wiele żąda. Właściwie żąda wszystkiego: kiedy się z nim zaczyna rozmawiać, początkowo niemal niepostrzeżenie, a potem już otwarcie wdziera się w życie tego, kto podejmuje z nim rozmowę, i chce tym życiem zawładnąć, to życie przemienić.¹⁹

¹⁶ J. M. R y m k i e w i c z: *Czym jest klasycyzm...*, s. 10.

¹⁷ H. B l o o m: *Lęk przed wpływem...*, s. 55.

¹⁸ J. M. R y m k i e w i c z: *Czym jest klasycyzm...*, s. 170–171.

¹⁹ J. M. R y m k i e w i c z: *Juliusz Słowacki pyta o godzinę...*, s. 389.

Można zatem zadać sobie pytanie, czy dawno zmarły pisarz może zawładnąć i przemienić czyjeś życie, wpłynąć na kształt tworzonej przez niego liryki? I choć pozornie jest to proste pytanie, odpowiedź nie wydaje się tak oczywista.

W akcie poetyckiej kreacji dokonującej się z na poły nieświadomej zależności intertekstualnej i narzucającego się wpływu wyobraźni lirycznej dawnego poety, kształtuje się wiersz, o którym Rymkiewicz pisze, że jest „ponowieniem wzoru (lub wzorów) czasu minionego, rekreacją zamierzchłych symboli, archetypicznych obrazów, danych mi we śnie lub w tym stanie półsnu, jakim jest pisanie”²⁰. Zjawisko „ponowienia” jest bardzo istotnym komponentem jego programu klasycyzmu.

Każdy wiersz – czytamy w *Czym jest klasycyzm* – każdy ważny wiersz jest tylko ponowieniem, tylko repetycją, tylko komentarzem do tekstów zapisanych niegdyś. [...] Komentarz jest bowiem ponowieniem i odnowieniem dzieła. [...] Ponowienie jest zawsze odkryciem, przypomnienie jest zawsze wynalazkiem.²¹

Eliotowska koncepcja tradycji istniejącej w Wiecznym Teraz kultury prowadzi Rymkiewicza do problematyki twórczej repetycji. Poeta, pisze Rymkiewicz, „powtarza, choć, być może, nie wie o tym. Powtarza, choć wie, że powtarza i powtarzać nie chce. Powtarzając dodaje i odejmuje. Zyskuje i traci”²². W tej spętanej, na poły nieświadomej dialektyce ponowienia i odrzucenia znamieniem twórczości pozostaje „odcien”, w którym zawiera się doświadczenie współczesne, jak mówi Rymkiewicz, „nowość tych powtórzeń”, „ułamek złudnej i przemiennej wiedzy o nas samych”²³.

²⁰ J. M. R y m k i e w i c z: *Czym jest klasycyzm...*, s. 9.

²¹ Tamże, s. 59, 169–171.

²² Tamże, s. 25.

²³ Tamże, s. 26.

W dialogicznej przestrzeni poetyckiego spotkania i duchowego współobcowania twórców współczesny poeta musi zachować wyjątkową ostrożność, by nie dać się zawłaszczyć i strzec integralności „ja”.

Możemy zatem zapytać, czy Rymkiewicz dał się zawłaszczyć? Czy Słowacki wpłynął na kształt jego twórczości? Czy być może udało się współczesnemu poecie zachować integralność i zapisać ów „odcień”, „ułamek złudnej i przemiennej wiedzy o nas samych” w tworzonych wówczas wierszach?

W wierszu zatytułowanym *Słowacki*, pochodzącym z tomu *Thema regium* opublikowanego w 1978 roku²⁴, prowadzona jest subtelna gra antynomii, w której estetyczne i mistyczne poglądy wieszczka konfrontowane są z doświadczeniem egzystencji. W obrębie każdego dystychu sferze ducha przeciwstawiona jest materialna biologiczność istnienia:

Gołąbku mój To jak jest Muza cię całuje
A ty do umywalki krwią czerwoną plujesz

Słowiczku mój Skąd ci to Nucisz pośród liści
A lokaj ci lakierki śliną z błota czyści

To jakże Już tyś anioł już tyś uskrzydłony
A spojrzysz w lustro Język widzisz obłożony

To jak ma być W fiołkach duch się w kłębek zwija
A dłoń na kołdrze leży i już jest niczyja

Kontrast idealistyczno-mistycznych poglądów Słowackiego z fizycznym i biologicznym doświadczeniem śmierci prowadzi do

²⁴ J. M. R y m k i e w i c z: *Słowacki...*, s. 37. Na temat obecnego w tym wierszu motywu ptaka jako figury poety pisze M. W o ź n i a k - Ł a b i e n i e c: *Klasyk i metafizyka. O poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*. Kraków 2002, s. 125–126.

coraz większego zdystansowania „ja” mówiącego. Z dystansu tego rodzi się ironia, ironia tragiczna, która narasta i osiąga największe natężenie w dystychu, gdzie podważony zostaje najważniejszy aksjomat światopoglądu genezyjskiego, wiara w metempsychozę:

I brudnym prześcieradłem ktoś ci trumnę ścieli
Prześliczny mój W te kości to kto miał się wcielić

W istocie bowiem w wierszu *Słowacki* dochodzi do konfrontacji systemu myśli genezyjskiej z chrześcijańską wiarą w zbawienie. W metempsychicznej myśli Słowackiego forma, w którą wcieliła się duch, jest nieśmiertelna. Jak czytamy w *Genezis z Ducha*:

Pan przydał ci jeszcze to, o czym ty nigdy nie śniłeś... udarował cię wiecznością odradzających się kształtów – mocą odradzania podobnej tobie formy.²⁵

Duch bowiem „formę swoją, choć tak kruchą, ale wieczną, dla duchów braci idących za sobą, zostawi”²⁶. Śmierć będąca w tej koncepcji metamorficzną przemianą, staje się procesem wcielania i uwalniania od formy.

Przez przyspieszenie śmierci ciał – czytamy w *Genezis z Ducha* – przyspieszał się pęd duchowy żywota, a śmierć jako prawo formy została, [...] królową mask, powłok i szat duchowych.²⁷

Tymczasem w lirycznej twórczości Rymkiewicza widoczna pozostaje wiara w zmartwychwstanie ciał, wyrażona między innymi w *Liście do Rzymian* św. Pawła: „Ten, który Jezusa Chrystusa z martwych wzbudził, ożywi i wasze śmiertelne ciała przez Du-

²⁵ J. Słowacki: *Genezis z Ducha*. W: Tegoż: *Dzieła wybrane*. T. II. *Poematy*. Oprac. J. Krzyżanowski. Wrocław 1983, s. 293.

²⁶ Tamże, s. 289.

²⁷ Tamże, s. 283–284.

cha swego, który mieszka w was” (Rz, 8, 11)²⁸. Fragment wiersza *Słowacki*: „W te kości to kto miał się wcielić” odwołuje się do pojęcia kości, które są symbolem zmartwychwstania. W *Księdze Ezechiela* opisana została dolina, „która była pełna kości”, i w której złożona była obietnica zmartwychwstania:

Tak mówi Wszchemocny Pan do tych kości: Oto Ja wprowadzę do was ożywcze tchnienie i ożyjecie. I dam wam ścięgna, i sprawię, że obrośnięcie ciałem, i powlokę was skórą, i dam wam moje ożywcze tchnienie, i ożyjecie, i poznacie, że Ja jestem Pan (Ks. Ez, 37, 5–6)²⁹.

Obietnica zmartwychwstania i przebudzenia w niebiańskich ciałach duchowych, prowadzi Rymkiewiczza do wyrażenia wiary w apokatastasis. Zwracała na to uwagę Maria Janion, pisząc, że w *Moim dziele pośmiertnym* „pojawiają się pierwsze oznaki wiary w apokatastasis – w odrodzenie, odnowienie wszystkiego, przywrócenie pierwotnej jedności u kresu dziejów”³⁰.

Problematykę *apokatastasis* podejmował Rymkiewicz w twórczości lirycznej³¹, ale także w swoim zbiorze egzegez biblijnych zatytułowanych *Przez zwierciadło*³².

²⁸ *Biblia to jest Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Nowy przekład z języków hebrajskiego i greckiego opracowany przez Komisję Przekładu Pisma Świętego. Warszawa 1980, s. 1215.

²⁹ Tamże, s. 929.

³⁰ M. J a n i o n: *Pleśń i pieśń*. O „*Moim dziele pośmiertnym*” Jarosława Marka Rymkiewiczza. „*Życie Warszawy*” 1995, nr 188, s. 7. Por. także T. K o m e n d a n t: *Dom w Milanówku*. „*Twórczość*” 1999, nr 6, s. 111–112.

³¹ Problematyka apokatastasis obecna jest między innymi w wierszach: *Popiół są nasze słowa* oraz *Franz Schubert*, a także w utworze *Hymenajos i Filetos*, gdzie pojawia się, interesujący w kontekście wiersza *Słowacki*, fragment: „ciała pozostały w piasku. / Ich kości leżą teraz w miejscu wszystkich kości, / Ich ścięgna szarpał tygrys egipskiej pustyni [...] po latach wrócą / Do ciał w innym eonie zostawionych w piasku, / A jeśli współumarli, to wspólnie żyć będą”. Zob.: J. M. R y m k i e w i c z: *Moje dzieło pośmiertne*. Kraków 1993, s. 29.

³² J. M. R y m k i e w i c z: *Przez zwierciadło*. Kraków 2003, s. 62.

W wierszu *Słowacki* wypowiedź podmiotu dociera w finalnym dystychu do kwestii objawienia:

Aniele mój To po co Powiedz chciałeś tego
No i co No i kto jest alfą i omegą

Zatem lekturowe spotkanie i liryczna rozmowa z dawno zmarłym poetą, Wielkim Duchem Słowackiego prowadzi ostatecznie do pytania źródłowego, do pytania o Boga jako Stwórcę świata. *Genesis z Ducha* było zdaniem Słowackiego dziełem najważniejszym w jego twórczości, które zawiera Alfę i Omegę świata, ujawnia więc prawdę ostateczną i absolutną, ukazaną w drodze objawienia. Tą prawdą jest kosmiczna historia Ducha, który na początku był w Panu, skąd wywiódł swe kształty i stał się stwórcą widzialności. Metempsychiczna wędrówka Ducha, będąca procesem jego przemiany i doskonalenia, prowadzi go ostatecznie do połączenia z Bogiem, który, jak zauważa Alina Kowalczykowa, przejawia dwa aspekty: jest wieczystym absolutem, początkiem i końcem oraz świadkiem historii kosmicznej³³.

Zawarta w zakończeniu wiersza *Słowacki* wypowiedź podmiotu lirycznego składa się z szeregu pytań kwestionujących zasadność („po co”) podejmowania nauki genezyjskiej, która przeczy objawionym dogmatom Biblii.

W książce *Juliusz Słowacki pyta o godzinę* Rymkiewicz wielokrotnie dawał wyraz sceptycznemu podejściu do mistycznych poglądów Słowackiego.

Bardzo trudno – pisze – jest mi uwierzyć w ten wywód Słowackiego. [...] Nie wierzę, że w łądych grochu i w motylach siedział kiedyś duch, który stał się duchem człowieczym, moim duchem.

³³ A. Kowalczykowa: *Wstęp*. W: J. Słowacki: *Krąg pism mistycznych*. Oprac. A. Kowalczykowa. Wrocław 1997, s. XXXIII.

Nie wierzę bowiem [...] w żadną ewolucję, w żadne teorie ewolucji, a darwińscy wszystkich czasów i wszystkich odcieni budzą we mnie niezmierne zdumienie.³⁴

Jeszcze wyraźniej polemiczne stanowisko Rymkiewicza wobec mistycznych poglądów Słowackiego widoczne jest w wierszu zatytułowanym *Jeżeli to jest forma*, napisanym w sierpniu 1980 roku³⁵. Przywołana została w nim postać ślimaka:

Ślimak zdycha na ścieżce i niech sobie zdycha
Jeżeli to jest forma no to bardzo licha

Jeżeli to istnienie to ledwie istnieje
Nędzna historia jego głupie jego dzieje

Dzieje ślimaka zaprzętały także Słowackiego. W *Genezis z Ducha* poświadczona jest wyjątkowo ważna rola, którą ten organizm miał do odegrania:

Wtenczas to, o Panie, pierwsze a idące już ku Tobie duchy w umęczeniu ognistym złożyły ci pierwszą ofiarę. O f i a r o w a ł y s i ę n a ś m i e r ć. [...] Pierwsza więc ofiara tego ślimaczka, który prosił Cię, Boże, abyś mu w kawałku kamiennej materii pełniejszym żywotem rozweselić się pozwolił, a potem śmiercią zniszczył, była już niby obrazem ofiary Chrystusa Pana i niestraconą została; albowiem Tyś, Panie, nagrodił tę śmierć, pojawioną w naturze po raz pierwszy, darem, który dzisiaj nazywamy o r g a n i z m e m. Z tej śmierci jako z najpierwszej ofiary wyrodziło się najpierwsze z m a r t w y c h w s t a n i e. Z łaski zaś Twojej, Panie, przydaną została duchowi cudowna moc odtworzenia podobnej sobie formy.³⁶

³⁴ J. M. R y m k i e w i c z: *Juliusz Słowacki pyta o godzinę...*, s. 263.

³⁵ J. M. R y m k i e w i c z: *Jeżeli to jest forma*. W: T e g o ż: *Moje dzieło pośmiertne...*, s. 23.

³⁶ J. S ł o w a c k i: *Genezis z Ducha...*, s. 279.

W systemie genezyjskim ofiara ślimaka poskutkowała powołaniem formy i ustanowieniem śmierci jako metempsychozy, czyli „przejściem ducha z formy do formy”. Jak czytamy w *Genezis z Ducha*: „Jedno więc ofiarowanie się ducha na śmierć, uczynione z całą potęgą miłości i woli, wydało potomstwo niezliczone kształtów”³⁷.

W wierszu Rymkiewicza podmiot mówiący wyraźnie zaznacza dystans wypowiedzi, stosując modalny tryb orzekania: „Jeżeli to jest...”. Jednak nie tylko dystansuje się, ale wręcz potępia genezyjski system myślenia:

Zły jest ten Duch Wszchemocny który tak nas męczy

Zły jest ten Duch Wszchemocny który żyć nas uczy
[...]

Jeżeli to jest forma Ducha bądź przekłety
Ty który się unosisz ponad te odmęty

Jedyna prawda egzystencji, której podmiot wiersza Rymkiewicza pozostaje wierny, to świadomość znikomości istnienia i podążania do śmierci, dlatego mówi:

A ślimak martwym okiem w nicość się wpatruje
No psuj się – mówi do mnie – bo ja też się psuję

Potwierdzeniem tej postawy są słowa Rymkiewicza zapisane w książce o Słowackim, gdzie tłumaczy:

Nie wierzę w przemianę ślimaka morskiego w żółwia, a żółwia w skrzydłatego żuka. [...] Nie wierzę więc i nigdy nie uwierzę, że mój duch co pewien czas, co kilka wieków wypęłza z zaświatów i zbłyskawicowując się z dwoma innymi duchami »z niczego rodzi formę«.³⁸

³⁷ Tamże.

³⁸ J. M. R y m k i e w i c z: *Juliusz Słowacki pyta o godzinę...*, s. 263, 271.

Interesującym przykładem związków intertekstualnych łączących mistyczną twórczość Słowackiego z liryką Rymkiewicza jest także wiersz *Duchu nicości*, pochodzący z tomu *Moje dzieło pośmiertne*³⁹. Przeczytajmy utwór w całości:

Duchu nicości, nie opuszczaj mnie,
Bądź we mnie jak bywałeś, imię twoje mądrość,

Przechadzający się z pochodnią pośród moich kości,
Pośród mojego ciała, ducha planetarny.

Ty jesteś wielką mocą Bożą, nie ma innej,
Żydowski czarnoksiężnik nazywany hestos.

Twoja natura tożsama jest z moją naturą,
Twoja egzystencja tożsama z esencją.

Mówiący do mojej czaszki: ty jesteś Logosem.
Kiedy wpatrują się w ciebie puste oczodoły.

Duchu nieczysty, do ciebie należą
Moja czaszka, mój śluz i moja śledziona.

Moja czaszka kołysząca się na wodach chaosu,
Moje kości jak zapalone świece nad wodami.

Archaiczny duchu pustki, wężu,
Chwalę cię w każdym moim wierszu, ile to już lat.

Duchu nicości, to jest twe mieszkanie,
Krtać i tchawica, gdzie przebywa wiatr.

Przemów: i niech słuchają cię inne eony.
Twoje słowa wypłute przez spróchniałe zęby.

³⁹ J. M. R y m k i e w i c z: *Duchu nicości*. W: T e g o ż: *Moje dzieło pośmiertne...*, s. 33–34.

Duchu nieczysty, nie opuszczaj mnie.
Nieś mnie, trzymając za włosy, stopy nad otchłanią.

Bądź we mnie także gdy mnie pochowają,
Kilka przegniłych desek, daję ci tę pleśń.

I pilnuj moich kości, odwieczny strażniku.
Nic więcej nie masz i ja też nic więcej.

Duchu nicości, mów moim językiem,
Jak ja twoim, teraz i na wieki wieków.

Juliusz Słowacki uważał *Genezis z Ducha* za dzieło będące efektem objawienia. Poeta był przekonany, że doświadczył wtajemniczenia i pisany prozą poetycką tekst utworu dyktowany jest przez głosy mówiących do niego duchów⁴⁰. W podtytule zamieścił Słowacki wskazanie gatunkowe, które określił jako *Modlitwa*⁴¹. W tekście *Genezis z Ducha* również wypowiedź mówiącego „ja” traktowana jest jako modlitwa:

z ducha mego opowiem tę modlitwę, przez którą się one duchy o kształt doczesny do Boga modliły... Duch mój bowiem od wieków modlił się i pracował jak one.⁴²

Nawiązując do *Genezis z Ducha*, Rymkiewicz sięgnął po gatunek psalmu. Wiersz *Duchu nicości* realizuje poetykę psalmów błagalnych. Rozpoczyna się apostrofą i suplikacją: „Duchu nicości, nie opuszczaj mnie, / Bądź we mnie jak bywałeś”. W dal-

⁴⁰ Okoliczność objawienia, którego miał doznać Słowacki, interesowała Rymkiewiczza w sposób szczególny. Zob. na ten temat: J. M. Rymkiewicz: *Juliusz Słowacki pyta o godzinę...*, 229–390; J. M. Rymkiewicz: *Słowacki. Encyklopedia...*, s. 134–138.

⁴¹ J. Kleiner: *Słowacki*. Wrocław 1969. Por. także A. Kowalczykowa: *Wstęp...*, s. XIX–XXV.

⁴² J. Słowacki: *Genezis z Ducha...*, s. 289.

szej części wiersza pojawia się fragment pochwalny: „Ty jesteś wielką mocą”, „Chwałę cię w każdym moim wierszu”. Pod koniec powraca ton suplikacji: „nie opuszczaj mnie”, „nieś mnie”, „bądź we mnie”, „pilnuj moich kości”, „mów moim językiem”.

W wierszu Rymkiewicza świat przedstawiony ukazany został jako domena ducha nicości oraz przestrzeń śmierci. Być może z tego względu utwór ten odczytywany był jako głos rozpaczy opanowywany wierszem⁴³, bądź wyraz spełniającej się apokalipsy⁴⁴. Pomimo tych głosów wydaje się, że *Duchu nicości* jest przede wszystkim świadectwem głębokiej wiary.

W mistycznej twórczości Słowackiego wyrażone było przekonanie, że świat jest dziełem Ducha, który dopuścił się „grzechu globalnego” i „zaleniwiony w pracy” utracił moc Bożej światłości. Widzialny świat jest kształtem Ducha, jak czytamy w *Genezis z Ducha*:

My, Duchy Słowa, zażądaliśmy kształtów i natychmiast widzialny-
mi uczyniłeś nas, Panie, pozwoliwszy, iżesmy sami z siebie z woli
naszej i z miłości naszej wywiedli pierwsze kształty.⁴⁵

Stan upadku i pogrążenia w martwych, zastygłych formach ukazuje między innymi utwór Słowackiego zatytułowany *Boże, ja przed wieki był i byłem w Panu...*:

Jam winien dzisiaj nieszczęsno stanu,
Jam winien ciała, które mnie uciska,
Jam elementa tworzył i zjawiska.

Przeze mnie stoją wielkie skał budowy,

⁴³ A. P o p r a w a: *Mijając siebie, odnajdując siebie*. „Kresy” 1994, nr 1, s. 139.

⁴⁴ M. W o ź n i a k - Ł a b i e n i e c: *Klasyk i metafizyka...*, s. 231.

⁴⁵ J. S ł o w a c k i: *Genezis z Ducha...*, s. 277.

[...]

Jam jest Duch, nic się nie stało beze mnie.⁴⁶

W genezyjskiej koncepcji śmierć uwalnia od formy i zarazem umożliwia kolejne wcielenia w formy i kształty w metempsychicznej wędrówce ducha⁴⁷. „Kształty – to dawne mego ducha truny” mówi podmiot w utworze Słowackiego *Boże, ja przed wieki był i byłem w Panu*.

W wierszu Rymkiewicza *Duchu nicości*, gdzie świat przedstawiony pogrążony jest w śmierci, „truny” form Słowackiego zostały przekształcone w „Kilka przegniłych desek” i „pleśń”, leżą także „kości”, „czaszka”, jest „śluz”, „śledziona”, „puste oczodoły” i „spróchniałe zęby”. Ale jest również Duch nicości, nazywany „hestos”⁴⁸, określane także „odwiecznym strażnikiem”, „duchem planetarnym”, „duchem nieczystym”, „archaicznym duchem pustki”, a także „wężem”.

Biblijna symbolika węża, upadłego szatana, do której nawiązuje zarówno Rymkiewicz, jak i Słowacki, jest bardzo bogata. *Księga Rodzaju* wspomina, że Bóg przemówił do węża:

będziesz przekłęty wśród wszelkiego bydła i wszelkiego dzikiego zwierza. Na brzuchu będziesz się czołgał i proch będziesz jadł po wszystkie dni życia swego!⁴⁹

⁴⁶ J. Słowacki: *Boże, ja przed wieki był i byłem w Panu...* W: Tegoż: *Dzieła*. T. I. *Liryki i inne wiersze*. Oprac. J. Krzyżanowski. Wrocław 1949, s. 195.

⁴⁷ R. Przybylski: *Śmierć i metempsychoza w proklamacjach religijnych Juliusza Słowackiego*. W: *Słowacki mistyczny...*, s. 332–337.

⁴⁸ Słowami o „Żydowskim czarnoksiężniku nazywanym hestos” przywołuje Rymkiewicz postać Szymona Maga, uważanego za ojca gnostycyzmu i herezji, o którym wspominają *Dzieje Apostolskie* (Dz.Ap. 8, 9–11). Por. także: H. Jona: *Religia gnozy*. Przeł. M. Klimowicz. Kraków 1994, s. 123–126. Szymona Maga Rymkiewicz wspomina również w wierszu *Gnostycy*. Zob.: J. M. Rymkiewicz: *Gnostycy*. W: Tegoż: *Moje dzieło pośmiertne...*, s. 28.

⁴⁹ *Biblia to jest Pismo Święte...*, s. 9.

Nakaz spożywania prochu oznacza najgłębsze poniżenie i upokorzenie. Według starożytnych wierzeń bowiem proch był pokarmem mieszkańców świata podziemnego, krainy zmarłych⁵⁰. W wierszu Rymkiewicza wąż również staje się symbolicznym uosobieniem ducha obszaru śmierci i ziemskiej nicości, w którego wpatrują się „puste oczodoły” czaszki.

W *Apokalipsie św. Jana* wąż przywołany zostaje w kontekście walki sił niebiańskich i ziemskich:

I widziałem anioła zstępującego z nieba, mającego klucz od przepaści i wielki łańcuch w ręku. I uchwycił smoka, węża starodawnego, który jest diabłem i szatanem. I związał go na tysiąc lat. I wrzucił go w przepaść, i zamknął, i z wierzchu zapieczętował, aby nie zwodził już narodów, nim dopełni się lat tysiąc. Potem ma być wypuszczony na krótki czas (Ap 20, 1–3).⁵¹

Do apokaliptycznej wizji nawiązuje także Słowacki w *Genezis z Ducha*:

O! duchu mój, [...] rozpocząłeś trzecie straszliwe węży królestwo. [...] Panie! widzę oto głowę olbrzymiego płazu, pierwszą głowę ze spokojnego morza wyzierającą, która się czuje panią całej natury, królową wszelkiej doskonałości. Widzę – jako z powagą obziera całe niebiosy, oczyma się z kręgiem słonecznym spotyka i chowa się przerażona na dnie ciemności... A dopiero po latach stuletniego węży żywota – ośmiela się ta sama głowa wyjść na powtórna walkę ze słońcem.⁵²

⁵⁰ D. Forstner OSB: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Warszawa 1990, s. 304.

⁵¹ *Apokalipsa*. W: *Ewangelia według Marka. Apokalipsa*. Przeł. Cz. Miłoś. Lublin 1989, s. 132.

⁵² J. Słowacki: *Genezis z Ducha...*, s. 283.

Inaczej niż u Słowackiego w *Apokalipsie* św. Jana węża spotkała śmierć wtóra: „A diabeł, który ich zwodził, rzucony został w jeziorno ognia i siarki, tam, gdzie i bestia i fałszywy prorok, i będą cierpieć mękę dniem i nocą na wieki wieków” (Ap 20, 10)⁵³. Do tego określenia czasowego odwołuje się Rymkiewicz. Jego wiersz kończy się słowami: „teraz i na wieki wieków”. Wyraźnie zakreślona perspektywa wieków, a także eonów wspomnianych w *Duchu nicości*, wskazuje, że czas, jak i śmierć, należą tak do porządku ziemskiego, władztwa Ducha nicości.

W wierszu Rymkiewicza przedstawiona została praca Ducha „odwiecznego strażnika”, który przechadza się z pochodnią. Stąd też słowa podmiotu:

Przechadzający się z pochodnią pośród moich kości,
Pośród mojego ciała, duchu planetarny.

Podobnie jak w wierszu współczesnym, w utworze Słowackiego *Genezis z Ducha* głos mówiący, nazywany „Pracownikiem przedwiekowym”, zdaje relację o mistycznej wędrówce dokonującej się „pod dalekimi warstwami potopów, pod warstwą na węgiel spalonych lasów”, „na dnie czasów minionych”. Jego opowieść jest następująca:

Błogosławieni Ci, którzy [...] wydobyli tę dziwną pierwtworów naturę, oświecili ją latarnią rozumu i mówili o trupach, nie wiedząc że o żywocie własnym rozpowiadają. Latarnia, którą po sobie w tych ciemnych podziemiach zostawili, świeciła mi, kiedy w nie wstąpił; koście znalazłem złożone, [...] Ty sam wiesz, ile te koście cierpiały!⁵⁴

⁵³ *Apokalipsa...*, s. 133.

⁵⁴ J. Słowacki: *Genezis z Ducha...*, s. 281.

Duch „przechadzający się z pochodnią pośród [...] kości” z wiersza Rymkiewicza, w mistycznym utworze Słowackiego odnajduje „latarnię rozumu”, która „świeciła” pozwalając dostrzec złożone kości. Ryszard Przybylski tłumaczy pochodzenie tego światła, znajdującego się wewnątrz duszy określanej słowem *psyche*, następująco:

dobry Bóg włożył w tę *psyche* lampę, czyli wspomnienie o rajskim dniu, o złotym świetle Edenu (XV, 144). Jest to lampa Pana, lampa Prawdy, sakrament łączności człowieka z Bóstwem.⁵⁵

Podobnie mówi jeden z biblijnych *Psałmów*: „Ty lampę moją rozświecasz, Panie, · Ty, Boże mój, rozjaśniasz ciemność moją”⁵⁶. Jednak w wierszu Rymkiewicza „pochodnia” Ducha nicości, będąca odpowiednikiem „lampy rozumu” Ducha Słowackiego, nie jest jedynym światłem.

Pomimo podobieństw mistyczne utwory Słowackiego oraz wiersz Rymkiewicza *Duchu nicości* dzieli ogromna różnica o charakterze teozoficznym. Maria Janion zwracała uwagę na nową wizję czasu w mistycznej twórczości Słowackiego.

Nie jest on – pisze badaczka – już unicestwianiem, unieruchomianiem i niszczeniem [...] przeciwnie, jest ocaleniem najmniejszej nawet drobin; mimo ciągłej przemiany kształtów pozostaje pamięć Wszystkiego.⁵⁷

Koncepcja czasu, jak podkreśla Janion, prowadzi do nowego rozumienia nieskończoności sytuującej się nie „ponad”, ale

⁵⁵ R. P r z y b y l s k i: *Esencja i egzystencja w kosmicznej biografii Juliusza Słowackiego*. W: *Słowacki mistyczny...*, s. 256.

⁵⁶ *Księga Psałmów. Psalm 18*. Tłum. Cz. Miłosz. W: Cz. Miłosz: *Księgi biblijne. Przekłady z języka greckiego i hebrajskiego*. Kraków 2003, s. 66.

⁵⁷ M. J a n i o n: *Mistyczna hipoteza rzeczywistości*. W: *Słowacki mistyczny...*, s. 331.

„przed” nieskończoności, w którą bezustannie zanurzając się, wkraczamy⁵⁸. Tymczasem w wierszu Rymkiewicza *Duchu nicości* zarysowuje się dualne i wertykalne ujęcie przestrzeni i czasu. Czas mierzony miarą wieków i eonów przynależy do wymiaru ziemskiego i objawia się jako zamieranie, unicestwienie oraz atroficzne oczekiwanie. Ale wiersz projektuje także sferę transcendencji, w której pojęcie czasu już nie istnieje.

Koncepcja metempsychozy prowadzi Słowackiego do ujęcia śmierci jako procesu ciągłych metamorfoz. W *Genesis z Ducha* czytamy:

Nieśmiertelność ta kształtów, przez śmierć uzyskana, pokazuje, iż przez ofiarę duch otrzymuje nad śmiercią panowanie, a omijając niby prawa bezwładnej materii, zwycięża je i niszczy.⁵⁹

Ryszard Przybylski zauważa, że „cały ten proces przypomina neoplatońską *epistrophé*, zaczyna się bowiem w Centrum, w Boskiej esencji, i po zatoczeniu koła w egzystencji kończy w tym samym Centrum”⁶⁰. Zanurzenie w egzystencji jest bardzo głębokie i sięga „oceanowego” dna, gdzie, jak czytamy w *Genesis z Ducha*, „w szumie morza słyhać ciągły głos pracującego na formę Chaosu, tu, gdzie duchy tą samą co ja niegdyś drogą wstępują na Jakubową drabinę żywota”⁶¹. W wierszu Rymkiewicza *Duchu nicości* nie ma odwołania do metempsychozy, ciągłej przemiany form, przewycięzania śmierci, nie ma także zejścia w pierwotne wody chaosu. Otrzymujemy natomiast następujący obraz:

Moja czaszka kołyszająca się na wodach chaosu,
Moje kości jak zapalone świece nad wodami.

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ J. Słowacki: *Genesis z Ducha...*, s. 293.

⁶⁰ R. Przybylski: *Śmierć i metempsychoza...*, s. 334.

⁶¹ J. Słowacki: *Genesis z Ducha...*, s. 277.

[...]

Duchu nieczysty, nie opuszczaj mnie.

Nieś mnie, trzymając za włosy, stopy nad otchłanią.

[...]

I pilnuj moich kości, odwieczny strażniku.

Nic więcej nie masz i ja też nic więcej.

W wierszu *Duchu nicości* ukazany jest świat śmierci i oczekiwania na zbawienie, na apokatastasis. Wyrażona jest także nadzieja wywiedziona z *Księgi Ezechiela* mówiąca o zmartwychwstaniu ciał duchowych z kości. Dlatego kości nie mogą pograć się na powrót w wodach chaosu, i dlatego również porównanie ukazuje je jako „zapalone świece nad wodami”. Przechowują one bowiem prawdziwe światło Boskiej transcendencji i obietnicę zmartwychwstania. „Pochodnia” Ducha nicości, z którą przechadzał się pośród kości, była jedynie „lampą rozumu” przydaną mu dla wypełnienia powinności „odwiecznego strażnika” kości. Egzystencja Ducha nicości, węża, szatana powiązana jest bowiem ściśle z samą esencją:

Twoja natura tożsama jest z moją naturą,

Twoja egzystencja tożsama z esencją.

Znaczenie tych terminów w kontekście mistycznej twórczości Słowackiego wyjaśnia Ryszard Przybylski. Za tomistami przyjmuje on, że „istnieje realna różnica między istotą, esencją, a istnieniem, egzystencją bytu. [...] Bezczas, czyli wieczność Boga, należy do sfery esencji”⁶². W wierszu Rymkiewicza podkreślona została wspólnota ziemskiej, organicznej „natury” mówiącego „ja” oraz Ducha nicości. Jednocześnie „egzystencja” Ducha nicości, jak mówi wiersz, tożsama jest z „esencją”, co oznacza, że

⁶² R. Przybylski: *Esencja i egzystencja w kosmicznej biografii...*, s. 259.

jego istnienie przeniknięte jest istotą Boską, zawiera się w planie Boga. Duch nicości, pomimo iż został strącony w otchłań materii i wyklęty, spełnia funkcję odwiecznego strażnikakości, dzięki czemu jest równocześnie strażnikiem i wykonawcą zamysłów Boga. „Ty jesteś wielką mocą Bożą, nie ma innej” – mówi podmiot.

W wierszu *Duchu nicości* podjęta jest także problematyka słowa:

Archaiczny duchu pustki, wężu,
Chwałę cię w każdym moim wierszu, ile to już lat.

Duchu nicości, to jest twe mieszkanie,
Krtać i tchawica, gdzie przebywa wiatr.

Przemów: i niech słuchają cię inne eony.
Twoje słowa wypłute przez spróchniałe zęby.

Wypowiedź lirycznego „ja” ukazuje w istocie atroficzną moc języka obszaru ziemskiego. „Spróchniałe zęby” oraz „krtać i tchawica, gdzie przebywa wiatr” obrazują pustą martwość poetyckiego przekazu, nietrwałego jak wszystko co ziemskie, skierowanego w bezimienną, odległą dal czasu, wyznaczaną miarą eonów. Inaczej niż w mistycznej twórczości Słowackiego obdarzonej wiarą wizyjnego objawienia, w wierszu Rymkiewicza język przynależący do sfery ziemskiej materii może wyrażać wyłącznie doświadczenie egzystencji: „Archaiczny duchu pustki [...] Chwałę cię w każdym moim wierszu, ile to już lat.” Kolejny dystych, podejmujący problematykę śmierci, ma także charakter metapoetycki:

Bądź we mnie także gdy mnie pochowają,
Kilka przegniłych desek, daję ci tę pleśń.

Drugi wers zawiera ponowne nawiązanie do twórczości Słowackiego, tym razem do wiersza sprzed okresu mistycznego, zatytułowanego *Daję wam tę ostatnią koronę pamiątek...*, którego ostatnie dwa wersy wypełnione są gorzkim żalem oraz świadomością niespełnienia i przegranej w perspektywie niedalekiej śmierci:

Daję wam tę ostatnią koronę pamiątek,
I łez i dawnych moich nadziei koronę...

Dawniej myślałem rzeczy uczynić szalone,
Wami – założyć nowych narodów początek,
Lecz mi teraz wystarczy mały ziemi kątek,
Gdzie w deskowej się zawrę muszli i utonę.⁶³

„Deskowa muszla” Słowackiego i „Kilka przegniłych desek” Rymkiewicza, wyrażając pesymizm egzystencjalny, stają w opozycji do nadziei pokładanych w poetyckim słowie. Jednak romantyczna pieśń z utworu Słowackiego, pojmowana jako „korona pamiątek”, w wierszu Rymkiewicza zdegradowana została do postaci „pleśni” („daję ci tę pleśń”). Paragramiczne zestawienie słów „pieśń” – „pleśń” ujawnia dychotomiczną grę zarysowaną przez opozycję transcendencji i materii. Za sprawą paronomastycznego zestawienia słów różniących się jedną głoską, retorycznego zabiegu parechezis, wskazany jest nierozzerwalny, wzajemnie zależny związek słowa i ciała. Jak zauważa Maria Janion, w twórczości Rymkiewicza „z języka pleśni wywija się pieśń”⁶⁴. Poezja wyrastając z doświadczenia ciała, może zaświadczać zatem tylko o rozpadzie i śmierci. Jednak wiersz *Du-*

⁶³ J. Słowacki: *Daję wam tę ostatnią koronę pamiątek...* W: T e g o Ź: *Dzieła*. T. I..., s. 150.

⁶⁴ M. Janion: *Pleśń i pieśń...*, s. 7.

chu nicości, nie jest pozbawiony nadziei słowa, zwraca się bowiem podmiot do Ducha nicości:

Mówiący do mojej czaszki: ty jesteś Logosem.
Kiedy wpatrują się w ciebie puste oczodoły.

Sferze materii przeciwstawiony jest zatem transcendentny byt słowa, który pojmowany jest jako Logos. Powtarza zatem Rymkiewicz ewangeliczną i przetworzoną następnie przez Słowackiego w *Genezis z Ducha* prawdę słowa jako Boskiego Logosu: „duch mój przed początkiem stworzenia był w S ł o w i e, a S ł o w o było w Tobie – a j a m był w S ł o w i e”⁶⁵. W przeciwieństwie jednak do Słowackiego, ostatni, wieńczący *Ducha nicości* dystych, ukazujący relację między doświadczeniem egzystencjalnym a transcendentnym bytem słowa, nie wyraża wiary w nieśmiertelność słowa, lecz przepojony jest gorzką świadomością przemijania:

Duchu nicości, mów moim językiem,
Jak ja twoim, teraz i na wieki wieków.

W twórczości Rymkiewicza bowiem, jak zauważał Adam Poprawa, wyrażone zostało przeświadczenie, że kultura „nie może być dla egzystencji sankcją ocalającą”⁶⁶.

W końcowej partii książki *Juliusz Słowacki pyta o godzinę* Rymkiewicz zapisał swoje refleksje wynikające z duchowych spotkań z wieszczem, wrażenia będące efektem długiego obcowania z twórczością i śladami życia Słowackiego.

⁶⁵ J. S ł o w a c k i: *Genezis z Ducha...*, s. 277.

⁶⁶ A. P o p r a w a: *Kultura i egzystencja w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*. Wrocław 1999, s. 86.

Kto taką rozmowę podejmuje – pisze – musi się liczyć z tym, że te Wielkie Duchy będą się karmić jego życiem, jego krwią, jego egzystencją. [...] dzięki temu żyją: że się karmią nami. [...] albo dasz się pożreć, albo nic nie pojmiesz. Długo się na to godziłem, nie mając wyboru, bowiem chciałem go pojąć. Ale jestem już tym zmęczony. I chwilami myślę, że jednak zbyt wiele on ode mnie żąda: wcale nie chcę, żeby mnie tak przemieniał, bo wcale nie chcę być kimś innym.⁶⁷

Czy zatem narastający lęk przed nieuchronną koniecznością przemiany spowodował, że Rymkiewicz zaprzestał spotkań z Wielkim Duchem Słowackiego? Być może tak. A jednak po wielu latach przygotował Rymkiewicz erudycyjną *Encyklopedię. Słowacki*. Zawarte w niej teksty haseł nie są już świadectwem obcowania Duchów i gorących poetyckich sporów teozoficznych. *Encyklopedia* w tym kontekście staje się rodzajem pamiętnika, w którym spisane zostały wieloletnie dzieje duchowych spotkań Rymkiewicza ze Słowackim.

⁶⁷ J. M. R y m k i e w i c z: *Juliusz Słowacki pyta o godzinę...*, s. 389.

W cieniu Miłosa – Jarosław Marek Rymkiewicz

Poezja Jarosława Marka Rymkiewicza cieszy się dużym uznaniem i poczytnością wielu generacji polskich czytelników. Sam poeta, jednocześnie prozaik, dramatopisarz, eseista, publicysta, tłumacz, ale także literaturoznawca, jest postacią kontrowersyjną, przez jednych cenioną, traktowaną jako autorytet, wręcz hołubioną, przez innych krytykowaną, oskarżaną i odrzucaną. Warto jednak pamiętać, że twórczość liryczna Rymkiewicza od samych debiutanckich początków była inspirowana poezją Czesława Miłosa. Można powiedzieć, że wiersze autora *Ocalenia* i *Światła dziennego* w decydujący sposób wpłynęły na niemal cały dorobek poetycki debiutującego w 1957 roku Jarosława Marka Rymkiewicza.

O swoim młodzieńczym zauroczeniu poezją Miłosa mówił Rymkiewicz następująco:

W bibliotece ojca [...] znalazłem gdzieś na tylnej półce *Ocalenie* Miłosa. [...] Znalazłem tę książkę – już chyba wtedy zaczynałem pisać – i natychmiast zdałem sobie sprawę, że mam do czynienia z wielkim poetą. [...] Byłem całkowicie zafascynowany tą poezją.¹

¹ J. T r z n a d e l: *Hańba domowa*. Warszawa 1996, s. 216.

Fascynacja liryką Miłosza miała dalsze konsekwencje nie tylko czytelnicze, ale także kulturowe, czy wręcz światopoglądowe, otwierała bowiem przed Rymkiewiczem obszar twórczości emigracyjnej.

Kiedy kończyłem studia w 1956 roku – wspominał poeta – zacząłem pracować na uniwersytecie w Łodzi i pracowałem tam dwa lata. Pamiętam, że chciałem wtedy pisać doktorat o Miłoszu. Napisałem do niego i przysłał mi cały zestaw książek. I to chyba były pierwsze książki „Kultury”, jakie miałem w domu, *Światło dzienne*, *Zniewolony umysł*.²

Miłoszowi zawdzięczał więc Rymkiewicz tak ważną dla poety inicjację lekturową, ale także, jak podkreślał, poczucie twórczej wolności. Mówił na ten temat w rozmowie z Jackiem Trznadłem opublikowanej w *Hańbie domowej*:

[...] sprawa Miłosza, tak jak ją sobie uświadomiłem, to musiało być w 1952–53 roku, odegrała w moim życiu wielką rolę. Jako sprawa nie tylko literacka, ale jako sprawa także moralna. [...] O tym wielkim poecie mówiono mi, że jest zdrajcą i moralnym potworem. [...] Jeśli ktoś tak wielki, kto pisze tak wspaniałe wiersze, robi coś takiego jak to, co nazywano wtedy ironicznie wybraniem wolności, to oczywiście ma rację, bo jest wielkim poetą. Wszystko, co robi wielki poeta jest słuszne. Jest moralnie godne. [...] uznałem, że Miłosz zrobił, co chciał, i że miał pełne prawo robić, co chce, ponieważ był wielkim poetą.³

Uznanie prawa do wolności wyboru w przypadku Miłosza uświadamiało i otwierało także przed Rymkiewiczem perspektywę własnej niezależności. „Każdy ma prawo robić, co chce. – mówił – I taki wniosek wyciągnąłem wtedy z tej sprawy [Miło-

² Tamże, s. 231.

³ Tamże, s. 216.

sza – J.D.P.]. Była to dla mnie rzeczywiście wielka sprawa. [...] Zrobił coś nie tylko dla siebie, ale także dla mnie.”⁴

Jeszcze w latach osiemdziesiątych XX wieku w rozmowie z Jackiem Trznadłem Rymkiewicz z wielką atencją wyrażał się o Miłoszu, podkreślając niemal życiową rolę, jaką odegrał Noblista w jego własnej egzystencji.

Gdyby Miłosz nie wyjechał z Polski – mówił Rymkiewicz – to może byłbym innym człowiekiem. Dzięki Bogu, że wyjechał, i mogę mu być za to tylko wdzięczny.⁵

Można jednak zapytać, czy rzeczywiście słowa wielkiego uznania wypowiedane przez Rymkiewicza w *Hańbie domowej* w latach stanu wojennego, w nieodległym czasie od ceremonii noblowskich Miłosa, znajdują potwierdzenie w twórczości autora *Ulicy Mandelsztama*.

Po ponad trzydziestu latach od momentu pobytu w bibliotece ojca wspomnienie pierwszej lektury *Ocalenia* powróciło na kartach powieści Rymkiewicza *Rozmowy polskie latem roku 1983*. W jednej ze scen główny bohater, pan Mareczek, poddany został próbie szatańskiego kuszenia. Diaboliczny Książę Psuj, który domagał się od niego moralnego zhańbienia (w postaci napisania fałszywego donosu na Michnika), w zamian zarysowywał kuszącą perspektywę powrotu do czasu młodości, obiecując:

[...] mogę znowu zrobić [cię – J.D.P.] siedemnastolatkiem. Pokażę ci znowu ten mecz Polonia-ŁKS, [...]. A potem po raz pierwszy w życiu pójdziesz z dziewczyną do kina, [...]. Przeczytasz jeszcze raz po raz pierwszy „Świat” Miłosa.⁶

⁴ Tamże, s. 216–217.

⁵ Tamże, s. 216.

⁶ J. M. R y m k i e w i c z: *Rozmowy polskie latem roku 1983*. Warszawa 1996, s. 65.

Można by ten inicjacyjny związek Rymkiewicza z Miłoszem rozpatrywać w kontekście krytyki antytetycznej Harolda Blooma i lęku przed wpływem. Jak bowiem przekonuje Bloom: „Prawdziwa historia poetycka to dzieje zmagania jednych poetów jako poetów z innymi”⁷. Każdy poeta spotyka na swej drodze wiersz Wielkiego Prekursora, który na zawsze odmienia jego twórczość, ale jak podkreśla Bloom, „źródła wpływu się nie wybiera”⁸. Oczekujący na półce w bibliotece ojca tom wierszy Miłosza *Ocalenie* byłby, zgodnie z tą koncepcją, rodzajem przeznaczenia, zarazem zbawienia i przekleństwa, które osiąga młodego, poszukującego jeszcze swej drogi twórczej adepta sztuki poetyckiej.

W 1957 roku Rymkiewicz napisał obszerną i bardzo pochlebną recenzję powieści Miłosza *Dolina Issy*. Recenzja była zatrzymana przez organa łódzkiej cenzury i nigdy nie została opublikowana⁹. Rymkiewicz zatytułował ją: *Materiały do portretu dziecięcia Europy* i notował w niej z emfazą:

Jedna z książek, nieznanych tzw. „szerokim masom czytelników”, z trudem zdobywanych, tom, którego szczęśliwy właściciel nie chce udostępnić bliźnim.¹⁰

W tekście, młody wówczas asystent łódzkiej polonistyki, przedstawił wnikliwe, głęboko rozumiejące odczytanie powie-

⁷ H. Bloom: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. A. Bielik-Robson, M. Szustler. Kraków 2002, s. 133, 134.

⁸ Tamże, s. 55, 94.

⁹ Ujawnia ten nieznaną fakt i cytuje obszernie fragmenty recenzji Rymkiewicza, wydobytej z archiwów łódzkiej cenzury, Marzena Woźniak-Łabieniec. Zob. M. Woźniak-Łabieniec: *Obecny. Nieobecny. Krajowa recepcja Czesława Miłosza w krytyce literackiej lat pięćdziesiątych w świetle dokumentów cenzury*. Łódź 2012, s. 281–287.

¹⁰ Tamże, s. 277.

ści, osadzone w kontekście doskonale rozpoznanej całej dotychczasowej twórczości Miłosza. Pisał między innymi:

Narrator w powieści Miłosza pozostaje ukryty, patrzy na świat oczyma naiwnego dziecka [...]. Miłosz nie po raz pierwszy zajmuje postawę obserwatora naiwnego. I jeśli do wykrycia zbieżności nie wystarczy komuś powtórzenie realiów – furtki oplecione powojem, żuczków ukrytych na gorącym dnie piwonii, storczyków – to scena z mapą [...] natychmiast narzuci myśl o rodowodzie. To *Świat, poema naiwne*. Dzięki powtórzeniu wypracowanej tam metody widzenia Miłosz odnosi dwa zwycięstwa: zachowuje dystans wobec minionych wzruszeń [...] i powszechnie znane stany psychiczne dziecka podaje w formie odkryć.

Z poezją Miłosza *Dolina Issy* złączona jest także i innymi więzami. Skrzętny krytyk więzy te odnajdzie przede wszystkim w zasadzie konstruowania obrazu.¹¹

Krytycznoliterackie rozpoznania skupione na analizie tekstu *Doliny Issy* i tak nie zapobiegły ostatecznemu nakazowi wstrzymania publikacji recenzji Rymkiewicza¹².

W tym samym 1957 roku ukazał się debiutancki zbiór wierszy Rymkiewicza zatytułowany *Konwencje*¹³. Krytycy piszący o tym tomie podkreślali, że wyraźnie zauważalnym patronem tego debiutu jest Czesław Miłosz. Jerzy Kwiatkowski zwracał uwagę na pastiszowy i wtórny charakter wierszy Rymkiewicza, który nie powinien, zdaniem krytyka, poprzestawać na roli „popularyzatora – nie przez siebie stworzonej poetyki”¹⁴, znanej z wier-

¹¹ Tamże, s. 283.

¹² Skrzętny opis krajowej recepcji *Doliny Issy* Miłosza zawiera książka M. W o Ź n i a k - Ł a b i e n i e c: *Obecny. Nieobecny...*, s. 277–295.

¹³ J. M. R y m k i e w i c z: *Konwencje*. Łódź 1957.

¹⁴ J. K w i a t k o w s k i: *Sprawa Jarosława Marka Rymkiewicza*. W: T e g o Ź: *Magia poezji (O poetach polskich XX wieku)*. Wybór M. P o d r a z a - K w i a t k o w s k a, A. Ł e b k o w s k a. Kraków 1995, s. 281.

szy Miłosa. Rymkiewicz, jak pisał Kwiatkowski, „towarzysząc swemu mistrzowi w drodze do wyboru konwencji, w drodze do wyboru epoki – zaszedł z nim tak daleko, że zaczął go po trosze – naśladować”¹⁵. W zakończeniu recenzji dwu pierwszych tomów Rymkiewicza Kwiatkowski, jeszcze raz przywołując pozęję Miłosa, stawiał diagnozę młodemu poecie:

Jeśli tylko uda mu się odsunąć od swego współczesnego wzoru, jeśli tylko zerwie ze stylizacjami do kwadratu, jeśli tylko w swej nieoryginalności stanie się w pełni oryginalny – możemy po pozęji jego niemało się spodziewać.¹⁶

Wiesław Paweł Szymański w swoim pamfletowym szkicu, zarzucając Rymkiewiczowi zapożyczenia, pastisze, wręcz plagiaty, pisze wprost:

Nie byłoby *Konwencji*, gdyby nie było tomu innego poety pt. *Ocalenie* (1945). Niektóre wiersze zbiorku Rymkiewicza są po prostu bezpośrednią polemiką z wierszami zamieszczonymi w *Ocaleniu* Czesława Miłosa.¹⁷

Szymański wskazuje na takie pary utworów Miłosa i Rymkiewicza jak: *Biedny chrześcijanin patrzy na getto* oraz *Pamięci powstańców warszawskich*, *Pieśń obywatela* i *Pamflet na obywatela*. Wyliczenie to trzeba by uzupełnić także o zestawienia: *W Warszawie* Miłosa i *W Warszawie* Rymkiewicza, *Pożegnanie* Miłosa czy *Powrót* Rymkiewicza, choć nawiązania do pozęji autora *Ocalenia* można odnaleźć niemal w każdym wierszu *Konwencji*. Przede wszystkim na uwagę zasługuje fakt, że w de-

¹⁵ Tamże, s. 280.

¹⁶ Tamże, s. 285.

¹⁷ W. P. S z y m a ń s k i: *Outsiderzy i słowiarze. Eseje. Szkice. Interpretacje*. Wrocław 1973, s. 266.

biutanckim tomie zawarł Rymkiewicz również wiersz noszący znamienity tytuł *Czesław Miłosz*.

Projekt krytyki antytetycznej Blooma opiera się na założeniu, że „wszystkie wiersze są antytezami wierszy prekursorskich”¹⁸. Poeta pogrążony w cieniu wielkiego poprzednika w zafascynowaniu, na poły nieświadomie zawłaszcza jego wiersz i w wyniku twórczej interpretacji, będącej z konieczności błędnym przekładem wiersza prekursorskiego, tworzy wiersz własny, stanowiący akt antytetycznego odchylenia od pierwowzoru. Powstaje w ten sposób pierwsze posunięcie rewizyjne, nazwane przez Blooma *clinamen*¹⁹.

Ukształtowanie nowego utworu lirycznego, jak twierdzi Bloom, tworzy się poprzez antytetyczne użycie pierwotnych słów prekursora. Słowa „antytetyczny” używa badacz w sensie retorycznym, gdzie oznacza ono „zestawienie przeciwieństw w wyważonych lub równoległych strukturach, frazach czy słowach”²⁰. Wzajemne odniesienie obu tekstów prowadzi Blooma do tezy mówiącej, że „znaczeniem jednego wiersza może być tylko inny wiersz”²¹.

Wydaje się, że wiele tekstów z debiutanckiego tomu Rymkiewicza, ale także z dwu późniejszych jego zbiorów, przejawia taki antytetyczny charakter. Widoczny jest on między innymi w otwierającym *Konwencje* utworze zatytułowanym *Poeta*. Ten ważny z wielu powodów wiersz, umieszczony na pierwszym miejscu w debiutanckim zbiorze, nazywany był utworem programowym²², w którym Rymkiewicz zawarł swoje artystycz-

¹⁸ H. B l o o m: *Lęk przed wpływem...*, s. 133.

¹⁹ Tamże, s. 63–89.

²⁰ Tamże, s. 108.

²¹ Tamże, s. 134.

²² Pisali na ten temat: A. N a w a r e c k i: *Śmiertelna przekora Jarosława Marka Rymkiewicza*. W: T e g o ż: *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księżdzka Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*. Wrocław 1991, s. 325; A. P o p r a

ne *credo*. Adam Poprawa zwracał uwagę na jego autotematyczny charakter oraz bogate intertekstualne odniesienia literackie, umieszczane w ironicznym kontekście²³. Jednym z najważniejszych międzytekstowych odniesień jest poezja Czesława Miłosza²⁴. Relacja między twórczością tego wielkiego poprzednika oraz debiutującego poety przybrała w *Poecie* charakter antytetyczny. W wierszu Rymkiewicza pewne frazy zaczerpnięte z utworów Miłosza zostały wprowadzone na zasadzie odpowiadających im przeciwieństw. W *Poecie* czytamy:

Naprawdę, nikogo nie chcę ocalić,
Ani wskrzesić. Nie jestem
Grabarzem, ani kaznodzieją,
Ani parazytologiem. Czy muszę
Głowę posypać popiołem,
Lub odprawiać egzorcyzmy?

(*Poeta*, K, 5)²⁵

Nietrudno w tym fragmencie dostrzec nawiązania do takich utworów Miłosza, jak: *Przedmowa*, *W Warszawie*, *Kawiarnia*, *Pożegnanie*²⁶. Spójrzmy na odpowiadające sobie zestawienia:

w a: *Kultura i egzystencja w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*. Wrocław 1999, s. 11–20; M. Woźniak-Łabieniec: *Klasyk i metafizyka. O poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*. Kraków 2002, s. 64–66; M. Heydel: *Obecność T. S. Eliota w literaturze polskiej*. Wrocław 2002, s. 203–204.

²³ A. Poprawa: *Kultura i egzystencja*..., s. 11–20.

²⁴ W interpretacji wiersza *Poeta* A. Poprawa, M. Woźniak-Łabieniec i M. Heydel wskazują na nawiązania do utworów *W Warszawie*, *Przedmowa* oraz *Traktatu moralnego* Cz. Miłosza.

²⁵ Wszystkie cytaty z wierszy J. M. Rymkiewicza oznaczone są następującymi skrótami: *Konwencje* Łódź 1957 (K); *Metafizyka* Warszawa 1963 (M). W nawiasie po skrócie podany jest numer strony.

²⁶ Cytaty z wierszy Cz. Miłosza pochodzą z edycji *Wiersze*. T. I–III. Kraków 1993. W nawiasie podają skrót (W I–III) oraz numer strony.

- I. J. M. Rymkiewicz: nikogo nie chcę ocalić
- Cz. Miłosz: Ty, którego nie mogłem ocalić,
[...]
Czym jest poezja, która nie ocala
Narodów ani ludzi
- (*Przedmowa*, W I, 207)²⁷
- II. J. M. Rymkiewicz: Nie jestem
Grabarzem
- Cz. Miłosz: Jakże mam mieszkać w tym kraju,
Gdzie noga potrąca o kości
Nie pogrzebane najbliższych?
- (*W Warszawie*, W I, 205–206)
- III. J. M. Rymkiewicz: Czy muszę
głowę posypać popiołem
- Cz. Miłosz: Garstka popiołu,
Plama zgnilizny wapnem przysypana
- (*Kawiarnia*, W I, 188)
- IV. J. M. Rymkiewicz: Lub odprawiać egzorcyzmy?
- Cz. Miłosz: Sypano na mogiły proso albo mak
Żywiąc zlatujących się umarłych –
- (*Przedmowa*, W I, 207)

²⁷ Można tu jeszcze wymienić takie utwory Miłosa, jak *Traktat moralny* („Gdzież jest poeto, o c a l e n i e?” W I, 284), *Pożegnanie* („Z życia, z jabłka, które przeciął płomienisty nóż, / Jakie ocali się ziarno.” W I, 203).

W wierszu Rymkiewicza tytułowy poeta przedstawia siebie jako odpersonalizowanego aktora, który przybiera kostiumy i maski na scenie życia:

[...] Występuję
W teatrze kilku masek
I jednego aktora.

Teraz jestem Kreonem, teraz Antygoną,
A teraz tchórzliwym strażnikiem.

(*Poeta*, K, 5)

I w tym fragmencie Rymkiewicz sięga do wiersza Miłosza *W Warszawie*:

Ale ten płacz Antygony,
Co szuka swojego brata,
To jest zaiste nad miarę
Wytrzymałości. [...]

(*W Warszawie*, W I, 205)

Ta garść cytatów dobitnie pokazuje, jak bardzo idiom poetycki Rymkiewicza przejął i zawłaszczył frazę Miłosza, wykorzystując ją do własnych celów. Rymkiewiczowskie młodzieńcze i zbuntowane słowa z połowy lat pięćdziesiątych „nie chcę ocalić,/ Ani wskrzesić. Nie jestem / Grabarzem” zaistniały jako zestawienia przeciwieństw w relacji do poetyckich wyrażen Miłosza. W sensie Bloomowskim poświadczają one odchylenie od pierwowzoru, błędną interpretację wiersza prekursorskiego, po to, „by oczyścić dla siebie pole wyobraźni”²⁸. Stanowią one realizację zabiegów rewizyjnych takich, jak: *clinamen* i *tessera*. Ale

²⁸ H. Bloom: *Lęk przed wpływem...*, s. 49.

intertekstualne powiązania są także świadectwem dialogu, jaki Rymkiewicz podjął z Miłoszem.

Dialog to mało reprezentatywny i dosyć nietypowy na tle twórczości obu poetów. Dla Miłosa czas pisania *Przedmowy, Pożegnania, czy W Warszawie* był okresem wyplątywania się z koszmaru wojny, trudnego poszukiwania własnej drogi między rozpaczą, pragnieniem zapomnienia a potrzebą afirmacji życia. Wypowiadając się o cyklu *Głosy biednych ludzi*, autor *Ocalenia* mówił: „jeżeli ktoś mnie chce sprowadzić do tych utworów, to ja się buntuję, chociaż jest bardzo szlachetnie mieć w dorobku tego rodzaju wiersze”²⁹. Podobnie młodzieńczy wiersz Rymkiewicza zatytułowany *Poeta* z deklaracją „nie chcę ocalić,/ Ani wskrzesić” wyraźnie zaprzecza jego późniejszej postawie artystycznej pisarza klasycysty, który domagał się respektowania pamięci i przeszłości. Wiersz *Poeta* zatem, wyrastający z zupełnie innych okoliczności lat pięćdziesiątych niż powojenne doświadczenia Miłosa, pozostanie z jednej strony świadectwem lekturowej fascynacji utworami autora *Ocalenia*, z drugiej świadectwem poetyckiego buntu i wyrazem lirycznego przeciwstawienia.

W utworze zatytułowanym *Czesław Miłosz*, zamieszczonym w debiutanckim tomie *Konwencje*, Rymkiewicz wyraził swój stosunek do uznanego prekursora, autora *Ocalenia*, zapisując w wersie: „Poeta, do słów którego boję się przyznać.” A jednak w istocie podjął on spektakularny dialog z wielkim poprzednikiem. Na początku utworu Rymkiewicz kreśli rys portretowy tytułowego bohatera:

Zawsze tak piękny i młody
Na fotografii w tygodniku *O d r o d z e n i e*,
[...]

²⁹ R. G o r c z y ń s k a: *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*. Kraków 1992, s. 59.

Błądzący w mrocznych korytarzach sekund,
 Skromnie mądry, z ziarnkiem soli na wardze.
 Skandujący Owidiusza, przerażony
 Gdy słyszy jak skowycze azjatycka noc.

(Czesław Miłosz, K, 28)

Ten wizerunek przystojnego, inteligentnego, odczytanego w klasykach, lekko ironicznego Miłosza, przerażonego wizją „azjatyckiej nocy”, przywołany, czy raczej wykreowany został na potrzeby dalszej polemiki. Czytamy bowiem dalej:

Żyjący w innym czasie niż ja.
 Przyciskający kolanem dyplomatyczną walizę
 Za cenę sennych chmur nad wodami niezłotodajnych rzek,
 Czy za cenę karminowej łązy, pieczętującej dzieje?
 Chytry jak mrówka,
 Między Wschodem a Zachodem szukający.

Niewinny, kiedy na popękanej dłoni polskich równin
 Eksplodują wargi poetów.

(Czesław Miłosz, K, 28)

W wierszu tym jak echo powraca gazetowy żargon pamfletowych oskarżeń Miłosza: „Chytry” z „dyplomatyczną walizą” „Między Wschodem a Zachodem szukający”. W ironiczny sposób wspomniane jest nawiązanie do utworu Miłosza *Mysł o Azji*. Przede wszystkim jednak podejmuje w nim Rymkiewicz polemikę z wierszem Miłosza *Dwaj w Rzymie* ukazującym poetę, który „skandując Owidiusza”, zamarzył „o laurach nad czołem”. Utwór *Dwaj w Rzymie* napisany w Nowym Jorku w 1946 roku ma charakter dialogiczny, ścierają się w nim racje starego kardynała z racjami doświadczonego przez historię poety. Miłosz ustanowił w nim pewną przestrzeń, symbolizowaną przez Rzym,

która wyjęta została spod władania czasu historii, trwa w zamierzającym unieruchomieniu:

Rozpoczyna się ciemność nad Zamkiem Świętego Anioła
W nieruchomym punkcie globu, gdzie Tybr czas rozplata.
Dogasająca ziemia, wiatrem tknięta, oddycha w popiołach.

(*Dwaj w Rzymie*, W I, 241; wyróżn. moje)

Stary kardynał w zgodzie z tym poczuciem mówi: „Wolno bije puls mojego czasu”. W przypadku poety jest inaczej, ponieważ nie jest on w stanie zapomnieć doznanych przeżyć czasu historii:

I wszystko równoczesne jest i zatrzymane,
Sekunda w nim otwiera buchającą ranę,

(*Dwaj w Rzymie*, W I, 242)

Rymkiewicz scala niejako oba stanowiska: poety i kardynała. W wierszu *Czesław Miłosz* mówi o poecie: „Błądzący w mrocznych korytarzach sekund”, pomijając, czy nie wspominając o zapisanej w utworze *Dwaj w Rzymie* „buchającej ranie”.

O ile Miłosz w wierszu *Dwaj w Rzymie* ujmował czas w znieuruchomieniu, zatrzymaniu i naglej sekundzie nakłuwającej historię, o tyle Rymkiewicz demonstracyjnie akcentuje aktualność przeżywanej terażniejszości lat pięćdziesiątych. Różnicę tę podkreślał, mówiąc o autorze *Światła dziennego* w swoim wierszu:

Żyjący w innym czasie niż ja.

(*Czesław Miłosz*, K, 28)

Aktualna perspektywa czasu i trzeźwe osadzenie w realiach rzeczywistości lat pięćdziesiątych, w mniemaniu Rymkiewicza,

dawały mu prawo do podjęcia polemiki zawartej w dwu ostatnich wersach wiersza *Czesław Miłosz*:

Niewinny, kiedy na popękanej dłoni polskich równin
Eksplodują wargi poetów.

(*Czesław Miłosz*, K, 28)

Metafora dłoni pojawia się dwukrotnie w wierszu Miłosza *Dwaj w Rzymie*. W wypowiedzi kardynała, który mówił „Stłumiłem w sobie ból, zgasiłem rozkosz”, pojawia się ona w kontekście odrzuconego, czy wypartego uczucia litości nad losem ludzkim:

Usłyszałem wezwanie do litości
A nie mogłem litować się jak tego żądano:
Od kołyski dziecinniej do grobu jest nie więcej
Niż pięciominutowe, małe życie.

Czemuż miałbym litować się nad tymi co giną,
Małe życie nieść **na dłoni** z czułą troską.

(*Dwaj w Rzymie*, W I, 241; wyróżn. moje)

Po raz drugi metafora dłoni została użyta w odniesieniu do poety, który uzmysławiał sobie tragiczne przeznaczenie wojennego losu, bezsilność litości i bezradność poetyckiego słowa wobec wszechobecnej śmierci:

Pomiędzy przeciwieństwem i przeciwieństwem
Dokonuje nowego wyboru
A wybrane nie jest nigdy czym być miało.
Grom **na dłoni** i w dolinach łomot boru,
Człowiek padający na cmentarz u skał.
I nie zostaje nic. I zawsze za mało.

(*Dwaj w Rzymie*, W I, 242; wyróżn. moje)

Metafora Miłosa „Małe życie [...] na dłoni” oraz „Grom na dłoni” w utworze Rymkiewicza uzyskała postać „popękanej dłoni polskich równin”. Uniwersalna problematyka ogólnoludzka obecna w wierszu z tomu *Światło dzienne* w utworze autora *Konwencji* sprowadzona została do historii wojennych losów polskiego narodu. Poczuciu bezsilności lirycznej kreacji, owemu „nienazwanemu wspomnieniu” poety-świadka z wiersza *Dwaj w Rzymie*, który wbrew wszystkiemu głosi Owidiuszową pochwałę *aurea aetas*, przeciwstawia Rymkiewicz wizję grona polskich pisarzy w metaforze: „eksplodują wargi poetów”. Ta eksplozywność, bliższa jak się wydaje poetyce Przybosia, konotuje zhiperbolizowany wielogłos poetów i podkreśla siłę lirycznej twórczości, ale odwołuje się także do tragicznych, polskich doświadczeń wojennych wyrażanych głosami tych pisarzy. W tym kontekście użyte w końcowym dystychu przez Rymkiewicza słowo „niewinny”, charakteryzujące tytułową postać z wiersza *Czesław Miłosz*, jest nie tylko zabarwione głęboką ironią, ale wręcz sarkazmem.

Być może ten polemiczno – atakujący ton wiersza *Czesław Miłosz*, jego naiwna perspektywa publicystyczna sprawiły, że Rymkiewicz w żadnym z późniejszych wyborów wierszy nie zdecydował się już na przedruk tego utworu. Podobny los spotkał również wiersz zatytułowany *Poeta*³⁰.

Ten młodzieńczy okres poezji Rymkiewicza, zarazem fascynacji, przeciwstawienia i odchylenia od twórczości uznanego prekursora, przeszedł następnie w bardziej dojrzałą fazę. Na jej przemianę pośrednio miała wpływ twórczość Thomasa Stearnsa Eliota, w tym także tłumaczenie *Jałowej ziemi* dokonane przez

³⁰ Przygotowany przez Rymkiewicza *Wybór wierszy z lat 1957–73* (Warszawa 1976) pomija znaczną część wierszy z tomu *Konwencje*, m.in. utwory *Poeta* oraz *Czesław Miłosz. Zbiór Cicho ciszej. Wybrane wiersze z lat 1963–2002* (Warszawa 2003) w całości pomija dwa pierwsze tomiki poetyckie Rymkiewicza.

Czesława Miłosza. Magdalena Heydel zauważała wręcz, że „dla autora *Animuli* i *Anatomii* Eliot nie istnieje bez związku z Miłoszem”³¹. „Rokiem przełomowym dla Eliota w Polsce – pisała Wanda Rulewicz – stał się rok 1957. Ruszyła fala przekładów, ukazały się liczne eseje krytyczne”³². Zatem rok ukazania się debiutanckiego tomu *Konwencje* Rymkiewicza był znamieny – zamykał pewien okres w dorobku tego pisarza i otwierał nowy, ponownie przebiegający pod patronatem autora *Światła dziennego*, a zarazem tłumacza utworów Eliota.

Drogą lektury i translacji Eliota podążył także Rymkiewicz. W 1960 roku ukazały się tłumaczone przez niego oraz Włodzimierza Krysińskiego *Chóry z misterium „Opoka”*, które weszły do tomu *Poezji wybranych* Eliota wydanych przez Instytut Wydawniczy PAX, gdzie zamieszczony był także esej o poezji Eliota pióra Wacława Borowego³³. Pięć lat później Rymkiewicz opublikował szkic o metafizycznych aspektach twórczości Eliota³⁴, który następnie zamieścił w zbiorze manifestów poetyckich *Czym jest klasycyzm*³⁵. Warto wspomnieć, że w latach siedemdziesiątych Rymkiewicz nadal pracował nad translacjami Eliota. W „Dialogu” w 1977 roku ukazało się tłumaczenie jednego

³¹ M. Heydel: *Obecność T. S. Eliota...*, s. 203.

³² W. Rulewicz: *Wstęp*. W: T. S. Eliot: *Wybór poezji*. Wybór tekstów i komentarze K. Boczkowski, W. Rulewicz. Wrocław 1990, s. CXI.

³³ T. S. Eliot: *Chóry z misterium „Opoka”*. Przeł. J. M. Rymkiewicz, W. Krysiński. W: Tegoż: *Poezje wybrane*. Warszawa 1960, s. 166–195. W 1988 PAX wznowił tę książkę, ale być może ze względów cenzuralnych tłumaczenie Rymkiewicza i Krysińskiego nie zostało w tej edycji zamieszczone. Opublikowane we wznowieniu edycji *Chóry z „Opoki”* przetłumaczone zostały przez M. Sprusińskiego.

³⁴ J. M. Rymkiewicz: *Nad metafizyką Eliota*. „Dialog” 1965, nr 4, s. 79–87.

³⁵ J. M. Rymkiewicz: *Animula vagula blandula*. W: Tegoż: *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*. Warszawa 1967, s. 139–164.

z dramatów³⁶, a w 1978 roku w najbardziej reprezentatywnym wówczas zbiorze utworów Eliota, w tomie zatytułowanym *Poezje*, Rymkiewicz zamieścił tłumaczenia *Środy popielcowej*, *Pieśni dla Symeona*, *Mariny* oraz *Sweeney Agonistes*. W tej istotnej w tamtym czasie, dwujęzycznej publikacji znalazły się także najważniejsze tłumaczenia Czesława Miłosa, takie jak: *Gerontion*, *Jałowa ziemia*, *Wydrążeni ludzie*, *Burnt Norton*³⁷.

W okresie lat sześćdziesiątych kształtowała się także koncepcja Rymkiewiczowskiego klasycyzmu, dla której wzorem pozostawała twórczość Miłosa, przeciwstawiana biegunowi Przybosia³⁸. „Po 1956 roku – pisał Aleksander Fiut – Miłosz, okrzyknięty patronem nowego klasycyzmu, znalazł gorliwych uczniów w osobach Jarosława Marka Rymkiewicza i – później nieco – Zbigniewa Herberta, Jerzego S. Sity i Artura Międzyrzeckiego”³⁹. Koncepcja Rymkiewicza, zaprezentowana w książce *Czym jest klasycyzm*⁴⁰, fundowana była w głównej mierze na pojęciu tradycji literackiej i klasycyzmu Eliota, ale, jak podkreśla Magdale-

³⁶ T. S. Eliot: *Sweeney Agonistes. Fragmenty arystofanicznego melodramatu*. Przeł. J. M. Rymkiewicz. „Dialog” 1977, nr 2.

³⁷ T. S. Eliot: *Poezje*. Wybór M. Sprusiński. Kraków 1978. Oprócz Miłosa i Rymkiewicza tłumaczami byli także Michał Sprusiński, Artur Międzyrzecki i Jerzy Zagórski.

³⁸ Przebieg historycznoliterackiej dyskusji wokół rozumienia pojęcia klasycyzmu m.in. przez Miłosa i Rymkiewicza przypomina M. Jaworski: *Rewersy nowoczesności. Klasycyzm i romantyzm w poezji oraz krytyce powojennej*. Poznań 2009. Zob. także P. Śliwiński: *Modernizm i hermeneutyka upadku*; oraz A. Stankowska: *Miłosz – klasyk? W: Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia*. Red. K. Meller. Warszawa 2009; A. Stankowska: „żeby nie widzieć oczu zapatrzonych w nic”. *O twórczości Czesława Miłosa*. Poznań 2013.

³⁹ A. Fiut: *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosa*. Kraków 2011, s. 476.

⁴⁰ J. M. Rymkiewicz: *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*. Warszawa 1967. O wpływie Eliota na manifesty poetyckie Rymkiewicza pisała J. Ward: *T. S. Eliot w oczach trzech polskich pisarzy*. Kraków 2001; oraz M. Heydel: *Obecność T. S. Eliota...*

na Heydel, „według Miłoszowskich kryteriów”⁴¹. Autor *Światła dziennego* okazał się dla Rymkiewicza nie tylko pośrednikiem literackiego tekstu Eliota, ale objawił się także jako „doskonały wykonawca i twórczy kontynuator Eliotowskich przemyśleń i idei”⁴².

W 1963 roku ukazał się trzeci tom wierszy Rymkiewicza zatytułowany *Metafizyka*. Otwierający całość utwór nieco prowokacyjnie został zatytułowany *Czym jest klasycyzm?*⁴³ Po raz kolejny, podobnie jak w utworze *Poeta*, wraca w nim Rymkiewicz do wiersza Miłosza *Przedmowa*. W *Poecie* z debiutanckich *Konwencji* tytułowy bohater, jak pamiętamy, deklarował: „nikogo nie chcę ocalić, / Ani wskrzesić. Nie jestem / Grabarzem” i retorycznie pytał: „Czy muszę / Głowę posypać popiołem, / Lub odprawić egzorcyzmy?”. W późniejszym o sześć lat tomie Rymkiewicz nakreślił już zupełnie inną postać poety. W wierszu *Czym jest klasycyzm?* o współczesnym twórcy mówił następująco:

Stuka do drzwi Budzi zmarłych Wkłada
Koszulę Budzi zmarłych Nakręca
Zegar Budzi zmarłych Kroci
Chleb Wysyła list Płacze w nocy Budzi
Zmarłych Zmarli
Zwilżają wargi końcem języka Krzy
Czą z głodu On
Karmi ich z ręki Nie wie czy
Jest poetą czy I to
jest właśnie klasycyzm

(*Czym jest klasycyzm?*, M, 5)

⁴¹ M. H e y d e l: *Obecność T. S. Eliota...*, s. 177.

⁴² Tamże, s. 203.

⁴³ Uwagi na temat wiersza *Czym jest klasycyzm?* zamieszcza M. H e y d e l: *Obecność T. S. Eliota...*, s. 214–216; M. W o Ź n i a k - Ł a b i e n i e c: *Klasyk i metafizyka...*, s. 11–12; M. J a w o r s k i: *Rewersy nowoczesności...*, s. 64–66.

W *Przedmowie* z tomu *Ocalenie Miłosa*, nawiązując do dawnego obrzędu dziadów, pisał o roli poety:

Sypano na mogiły proso albo mak
Żywiąc zlatujących się umarłych – ptaki.
Tę książkę kładę tutaj dla ciebie, o dawny,
Abyś nas odtąd nie nawiedzał więcej.

(*Przedmowa*, W I, 207)

W utworze Miłosa poeta jest tym, który niejako odprawia obrzęd dziadowski, uwalnia dusze zmarłych przez zaspokojenie ich potrzeby, którą jest upamiętnienie w wierszu. Istotna w dopełnieniu tego obrzędu jest, tak ważna dla Miłosa, idea Księgi, bowiem, jak pisał poeta „Co nie jest wymówione zmierza do nieistnienia”⁴⁴. Książka zatem, którą poeta-guślarz ofiarowuje temu, którego nie mógł ocalić za życia, ale ostatecznie ocala w wierszu, pełni funkcję dopełnienia obrzędu. Poeta-guślarz utrwała i ratuje zmarłych, a jednocześnie uwalnia ludzi żyjących od śmiertelnej obecności zmarłych („Abyś nas odtąd nie nawiedzał więcej”).

W koncepcji Rymkiewicza prezentowanej w wierszu *Czym jest klasycyzm* poeta stale „karmi” zmarłych, obrzęd się nie dopełnia, bo w istocie nie jest obrzędem dziadów. Dla autora *Metafizyki* twórczość wymaga ciągłego obcowania ze zmarłymi, wciąż ponawiania rozmowy z artystami, którzy odeszli. Jak przekonywał Rymkiewicz, „Żyjemy o tyle, o ile zdołamy się skomunikować z naszymi zmarłymi [...] rozmowa między nami a naszymi Wielkimi Duchami jest niezbędnym i wystarczającym warunkiem istnienia naszej kultury”⁴⁵. Można uznać, że Rymkiewicz

⁴⁴ C. z. Miłosa: *Czytając japońskiego poetę Issa (1762–1826)* (W III, 28).

⁴⁵ J. M. Rymkiewicz: *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*. Warszawa 1982, s. 19.

na zawsze pozostał w obrębie literackiego cmentarza, wybrał życie cmentarne i dlatego Ryszard Przybylski mógł powiedzieć, że „Klasycyzm Rymkiewicza to nieustanne Zaduszki”⁴⁶. Jan Błoński, przenikliwie diagnozując różnicę artystycznych celów między autorem *Ocalenia* oraz *Metafizyki*, zauważał, że Miłosz tworzył „każąc poezji »ocalać« jednostki i społeczności. Tymczasem Rymkiewicz chciałby raczej ocalić – poezję”⁴⁷.

Najpełniejszy wykład swojej koncepcji klasycyzmu, jak wspomniano, zawarł Rymkiewicz w manifestach poetyckich, wydanych książkowo w 1967 roku, zatytułowanych, podobnie jak wiersz z tomu *Metafizyka*, *Czym jest klasycyzm*. Aleksander Fiut wskazując na patronat autora *Ocalenia*, zwracał uwagę, że poglądy Miłosza „stanowią główne źródło inspiracji książki Rymkiewicza *Czym jest klasycyzm* – swego rodzaju manifestu tej »szkoły«, przeciwstawiającej się wszechwładzy następców Awangardy”⁴⁸. Poezja Miłosza w manifestach poetyckich Rymkiewicza jest stale przywoływana i gloryfikowana, choć z przyczyn cenzuralnych nazwisko tego poety nie zostało wymienione. Zacytowane przez Rymkiewicza fragmenty *Traktatu poetyckiego* potwierdzają zdolność poezji do łączenia teraźniejszości z przeszłością za pomocą symbolu archetypowego⁴⁹. W szkicu *Trzy wiersze*, obok utworów Mariana Jachimowicza i Artura Międzyrzeckiego, to właśnie *Los Czesława Miłosza* jest najdoskonalszym przykładem

⁴⁶ R. P r z y b y l s k i: *To jest klasycyzm*. Warszawa 1978, s. 27.

⁴⁷ J. B ł o Ń s k i: *Czym był, czym mógł być klasycyzm*. W: T e g o Ź: *Odmarsz*. Kraków 1978, s. 139.

⁴⁸ A. F i u t: *Moment wieczny...*, s. 273. Na obecność Miłosza w książce Rymkiewicza *Czym jest klasycyzm* wskazuje także M. Heydel w rozdziale *Wieczne Teraz. T. S. Eliot a koncepcje współczesnego klasycyzmu Ryszarda Przybylskiego i Jarosława Marka Rymkiewicza*. Zob. M. H e y d e l: *Obecność T. S. Eliota...*, s. 177–179.

⁴⁹ J. M. R y m k i e w i c z: *Czym jest klasycyzm...*, s. 128–129.

klasycystycznego nawiązania relacji z przeszłością, która, zdaniem Rymkiewicza jest, „umiejętnością dla współczesnego poety bezcenną”⁵⁰. Wreszcie tom *Trzy zimy* wskazany został jako idealny przykład „nowego modelu klasycyzmu”⁵¹.

W latach późniejszych zainteresowanie poezją Miłosza widoczne było zwłaszcza w tych utworach Rymkiewicza, które poruszały problematykę filozofii języka. Wiersze Czesława Miłosza takie, jak *Sroczość*, *Oda do ptaka*, *Na trąbach i na cytrze*, przywoływały argumenty w sporze o uniwersalia, ale prowadziły do pytań o charakterze egzystencjalnym i etycznym⁵². Odpowiadały im napisane później utwory Rymkiewicza: *Na śpiew drozda*, *La finestra aperta*, wiersze z cyklu *Co to jest drozd*, a przede wszystkim *Traktat metafizyczny*. Na związek obu pisarzy wskazywał Aleksander Fiut, który przekonywał: „Warto porównać *Odę do ptaka* z [...] *Co to jest drozd* J. M. Rymkiewicza, napisanym – kto wie – czy nie w odpowiedzi na *Sroczość*”⁵³. Zestawiając te utwory, Fiut podkreślał różnicujące podejście obu pisarzy do języka, który w przypadku Miłosza pozostaje wtórny wobec rzeczywistości, podczas gdy w twórczości autora *Animuli* widoczne pozostaje zacieranie granicy między językiem i bytem.

Wskazując na powinowactwa i paralele twórcze między Miłoszem i Rymkiewiczem, trzeba wspomnieć także o podejmowanych przez nich tematach teologicznych i eschatologicznych, zwłaszcza o rozwijanej przez obu, ale w odmienny sposób, koncepcji *apokatastasis*⁵⁴. To jednak zbyt obszerne zagadnienie, by

⁵⁰ Tamże, s. 22.

⁵¹ Tamże, s. 174.

⁵² Pisze na ten temat D. P a w e l e c: *Sroczość (Czesław Miłosz)*. W: T e g o ż: *Lingwiści i inni. Przewodnik po interpretacjach wierszy współczesnych*. Katowice 1994, s. 9–16.

⁵³ A. F i u t: *Moment wieczny...*, s. 78.

⁵⁴ Na temat koncepcji *apokatastasis* w twórczości Cz. Miłosza i J. M. Rymkie-

omawiać je w niniejszym szkicu. Wydaje się, że odpowiedzią Rymkiewicza na twórczość Miłosza o charakterze teologicznym jest jego książka zatytułowana *Przez zwierciadło*, będąca zbiorem szkiców i egzegez biblijnych⁵⁵.

W 1985 roku Rymkiewicz w rozmowie z Beatą Chmiel wyjawiał swoje zamierzenia związane z projektem dalszej twórczości lirycznej. Akcentując trudną sytuację lat osiemdziesiątych, mówił wówczas:

W takim strasznym czasie jak nasz mam chęć, która, jak rozumiem, ożywiała też pisarzy w latach ostatniej wojny, która popychała [...] Miłosza do napisania *Świata*; chęć napisania czegoś nie mającego nic wspólnego z tym czasem, czegoś, co będzie czystym marzeniem, czystą idyllą.⁵⁶

Jak się wydaje, Rymkiewicz rozważał wówczas rodzący się w nim zamiar, który znamy z późniejszych tomów, pisania wierszy o idylli ogrodu. Trzeba było na nie jeszcze poczekać. Ale w kontekście tej wypowiedzi można powiedzieć, że paraboliczne wiersze Rymkiewicza rozgrywające się w scenerii ogrodu w Milanówku są powrotem do pierwszej lektury Miłosza z *Ocalenia*, do fascynacji cyklem *Świat. Poema naiwne*.

Warto także zadać sobie pytanie, jak Miłosz określał się w relacji do Rymkiewicza. Andrzej Franaszek nie odnotował w biografii Miłosza obecności autora *Zachodu słońca w Milanówku*⁵⁷.

wicza pisałam w książce „*Poezja jest sztuką rytmu*”..., s. 252–278, 334–338. Tam też zamieszczam bibliografię na ten temat.

⁵⁵ J. M. R y m k i e w i c z: *Przez zwierciadło*. Kraków 2003.

⁵⁶ „*Jedną mową przemawiają żywi i umarli...*” Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Beata Chmiel. „Przegląd Powszechny” 1985, nr 12, s. 338.

⁵⁷ A. F r a n a s z e k: *Miłosz. Biografia*. Kraków 2011. Nazwisko J. M. Rymkiewicza pojawia się w tej książce jeden raz (s. 840) w przypisie 315, ale jako kontekst do wypowiedzi M. Dąbrowskiej.

Z wypowiedzi samego Rymkiewicza wiemy, że przesłał mu, jako młodemu debiutantowi, swoje książki *Światło dzienne* i *Zniewolony umysł*. W 1965 roku w Nowym Jorku ukazała się jedna z najbardziej znanych anglojęzycznych antologii poezji polskiej: *Postwar Polish Poetry*, którą przygotował, tłumaczył i opracował Czesław Miłosz⁵⁸. Wśród tłumaczonych na język angielski wierszy umieścił Miłosz również utwór Rymkiewicza *Spinoza was a bee* (*Spinoza był pszczołą*), pochodzący z tomu *Człowiek z głową jastrzębia* (1960). W przygotowywanej na rynek amerykański *The History of Polish Literature* wydanej w 1969 roku w Nowym Jorku Miłosz zamieścił informację o Rymkiewiczu, pisząc, że wraz z Jerzym S. Sito należy on do „najgłośniejszych” („the most vocal in this group”) młodych poetów nurtu klasycznego i poezji uczonej⁵⁹. Po ukazaniu się powieści Rymkiewicza *Rozmowy polskie latem roku 1983* na łamach „Kultury” paryskiej Miłosz opublikował bardzo pochlebną recenzję tej książki, wychwalając jej styl, dialogiczną kompozycję, polityczne i metafizyczne wątki oraz filozoficzne nastawienie autora. W tekście pisał między innymi:

Książka ta ucieszyła mnie i pokrzepiła, z powodów tyleż ogólnych co osobistych. Przyjemnie jest zobaczyć, że długa zaprawa w pi-sarskim rzemiośle – a śledziłem rozwój J. M. Rymkiewicza-poety od jego pierwszych tomików – może tak ładnie zaowocować.⁶⁰

W rozmowie z Teresą Walas na temat poezji Rymkiewicza i stawianych mu zarzutów o propagowanie idei „regresywnej

⁵⁸ *Postwar Polish Poetry. An Anthology. Selected and Translated by Czesław Miłosz.* Garden City, New York 1965.

⁵⁹ C z. M i ł o s z: *The History of Polish Literature.* New York, London 1973, s. 486. Por także C z. M i ł o s z: *Historia literatury polskiej.* Przeł. M. T a r n o w s k a. Kraków 2010, s. 551.

⁶⁰ C z. M i ł o s z: *Nad Wigrami.* „Kultura” (Paryż) 1984, nr 10, s. 97.

utopii” Miłosz odpowiadając, bronił młodszego poety: „wydaje mi się, że i pani, i wielu ludzi, którzy atakują Rymkiewicza, nie zupełnie są fair w stosunku do tego, co on pisze.”⁶¹ Na poddawany w wątpliwość przez Walas Rymkiewiczowski wzór romantycznego skansenu w typie zaścianka z *Pana Tadeusza* Miłosz zareagował, mówiąc: „uświadomienie sobie tego wzoru Mickiewiczowskiego jest pożyteczne”⁶². Popierając zatem obronę tradycji przez Rymkiewicza, Miłosz jednocześnie wskazywał na zagrożenia, które sytuował w romantycznym i nacjonalistycznym sposobie myślenia reprezentowanego przez autora *Jak babcyjne żurawie*.

Co takiego zaszło, że Rymkiewicz w jednym z wywiadów powiedział:

[...] pojedynczym rozbłyskiem wydają mi się piękne *Trzy zimy* młodego Czesława Miłosza – ostatnie dzieło polskiego symbolizmu. Później, w latach czterdziestych, Miłosz napisał jeszcze kilka godnych uwagi wierszy (*Walc i Równinę*), a o tym, co potem się wydarzyło, to lepiej nie mówmy.⁶³

I zakończył swą wypowiedź stwierdzeniem:

jak pojawia się u nas trochę lepszy, trochę szlachetniejszy moralista, to przyjmuje się go jako wielkiego pisarza.⁶⁴

Odnosząc się do tego wystąpienia, można by, konsekwentnie podążając za myślą Blooma, mówić o kontrwniosłości, o woj-

⁶¹ Rymkiewicz, *zaścianek i świat...*, s. 4.

⁶² Tamże.

⁶³ Rozmowa z Agatą Bielik i Cezarym Michalskim, przeprowadzona w Milanówku 17 grudnia 2000 roku i opublikowana w dzienniku „Życie” z 18 stycznia 2001 roku, w dodatku „Forum”, pod tytułem *Hodujmy różę!*: W: J. M. R y m k i e w i c z: *Rozmowy polskie w latach 1995–2008*. Warszawa 2009, s. 88.

⁶⁴ Tamże, s. 89.

nie między dwoma Dumami, o rewizyjnej próbie wyparcia i strącenia w cień obrazu wielkiego prekursora. Być może krytyka antytetyczna Blooma pozwoliłaby odkryć ciemną stronę lęku przed zadłużeniem. Wydaje się jednak, że o skali zarzutów Rymkiewicza wobec Miłosa zadecydowały w głównej mierze jego poglądy polityczne⁶⁵, a zwłaszcza przekonanie, wywodzone z Mickiewicza, o podziale Polaków, których dzieli postawa wierności lub zdrady⁶⁶.

Jedną z przyczyn oskarżeń wysuwanych wobec Miłosa była odmienna ocena powstania warszawskiego, które w wypowiedziach Rymkiewicza podlega wyraźnej apoteozie.

Powstanie Warszawskie – mówił – to był najważniejszy element idącego przez całe nasze dzieje procesu nauczania – wielka lekcja polskości ucząca nas, jak być Polakami. Jak trwać w historii i przetrwać.⁶⁷

⁶⁵ Na temat ewolucji poglądów Rymkiewicza pisała M. W o ź n i a k - Ł a b i e n i e c: *Klasyk w czasach zarazy. O Jarosławie Marku Rymkiewiczu*. W: *PRL – świat (nie)przedstawiony*. Red. A. C z y ż a k, J. G a l a n t, M. J a w o r s k i. Poznań 2010, s. 103–113.

⁶⁶ Rymkiewicz pisał na ten temat m.in. w *Posłowniu. Czego uczy nas Adam Mickiewicz?* W: *T e g o ż: Wiersze polityczne*. Warszawa 2010, s. 51–55. O podziale Polaków Rymkiewicz wypowiadał się w wielu wywiadach, m.in. w *Rozmowie z Barbarą Sułek-Kowalską, przeprowadzonej w Milanówku w końcu kwietnia 1996 roku i opublikowanej w „Tygodniku Solidarność” z 3 maja tego roku, pod tytułem Nasz naród jak lawa oraz w Rozmowie dla „Teologii Politycznej”, z Markiem Cichockim, Dariuszem Gawinem i Dariuszem Karłowiczem, przeprowadzonej w Milanówku w grudniu 2008 roku*. Zob. J. M. R y m k i e w i c z: *Rozmowy polskie w latach 1995–2008...*, s. 39–51, 243–280.

⁶⁷ *Rozmowa z Cezarym Michalskim, przeprowadzona w Milanówku 26 sierpnia 2008 roku i opublikowana w „Dzienniku” (w dodatku „Europa”) z 6–7 września tego roku*. W: J. M. R y m k i e w i c z: *Rozmowy polskie w latach 1995–2008...*, s. 213.

Zarzuty stawiane autorowi *Króla Popiela* formułowane były w kontekście jego słów zawartych w wierszu *Ballada*. W rozmowie z Cezarym Michalskim Rymkiewicz mówił:

To Czesław Miłosz tak kiedyś powiedział w wierszu o Tadeuszu Gajcym: »Leży Gajcy, nigdy się nie dowie, że warszawska bitwa zeszła na nic«. Otóż nie zeszła na nic, bo była Polakom niezbędnie potrzebna – nadała sens ich dalszemu istnieniu, oświetliła całe nasze obecne i przyszłe istnienie. Jeśli zrezygnujemy z tego punktu widzenia, to możemy sobie tylko powiedzieć, że lepiej jest nie być Polakiem.⁶⁸

W szkicu o *Traktacie moralnym* i *Traktacie poetyckim* Rymkiewicz wręcz oskarżał Miłosza o podleganie w ocenie powstania warszawskiego wpływom marksistowsko-stalinowskiej ideologii:

Potępienie (czy nawet wyśmianie) w *Traktacie poetyckim* dwudziestoletnich poetów Warszawy, którzy w czasie Powstania oddali życie za Polskę (Tadeusz Gajcy, Andrzej Trzebiński, Zdzisław Stroiński), było niewątpliwie zgodne z tym, czego domagał się od pisarza ówczesny marksistowski Duch Dziejów, którego interesy reprezentował Tadeusz Kroński. Zdaniem Miłosza, ofiara życia, złożona przez tych poetów była »bez celu«, a zginęli oni, bowiem nie chcieli zrozumieć, czego żąda od nich Konieczność, czyli Historia.⁶⁹

Swój wywód kończy Rymkiewicz niemal oskarżycielską in-synuacją:

⁶⁸ Tamże, s. 212.

⁶⁹ J. M. R y m k i e w i c z: *Klasycyzm, ale jaki? Bo był też sowiecki*. „Życie” z 7 lipca 1997, s. 10. Na artykuł ten ostro zareagował A. Franaszek, który w polemicznym tekście odpierał zarzuty Rymkiewicza. Zob. A. F r a n a s z e k: *Krytyk zaślepiony*. „Tygodnik Powszechny” 1997, nr 36, s. 12.

ja myślę, że Tadeusz Gajcy wybrał, ginąc, lepszy, godniejszy los niż wielu z tych, którzy wtedy Polskę zdradzili.⁷⁰

Te zabsolutyzowane poglądy Rymkiewicza, wynoszące argumenty narodowe ponad racje humanistyczne i na tej podstawie oskarżające Miłosa, niemal jak echo przypominają i powtarzają falę krytycznych głosów z lat pięćdziesiątych skierowanych przeciwko autorowi *Ocalenia*.

Źródłem zarzutów, jakie stawiał Rymkiewicz Miłoszowi, był także stosunek do rdzennej polskości, którą, zdaniem autora *Żmuta*, uosabia zaścianek. Zarzut ten wydaje się dosyć zaskakujący w odniesieniu do autora *Doliny Issy*, czy *Rodzinnej Europy*, który w jednym z wywiadów mówił: „przecież cały czas występowałem na Zachodzie jako szlachcic zaściankowy”⁷¹, a w wierszu *Daemones* napisał wprost: „Tylko dlatego mądry, że zaściankowy”⁷². Tymczasem Rymkiewicz zarzucał Miłoszowi wręcz poczucie nienawiści do Polski, którą miałyby wyrażać jego krytyka polskiej zaściankowości, postawa apostaty i rzekome odwrócenie się od polskości. W wywiadzie udzielonym dla „Teologii Politycznej” Rymkiewicz, zastanawiając się nad polską zaściankowością, mówił o Miłoszu:

[...] bardzo chciałbym zrozumieć sens tej jego intelektualnej przygody z Polską – ale nie potrafię. On twierdził, że kocha *Pana Tadeusza* [...], a zarazem nie cierpiał tego, co uważał za polski zaścianek – czyli tego wszystkiego, co, jak sądził, było i pozostaje ciemne, zacofane, anachroniczne, narodowe i ksenofobiczne. Ale wobec tego powinien też uważać, że *Pan Tadeusz* – fundamentalny poemat Polaków, będący wielką pochwałą odwiecznej, anachronicznej polskości, jej ciemnych i niedocieczonych głębin – jest

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ Rymkiewicz, *zaścianek i świat...*, s. 3.

⁷² C z. M i ł o s z: *Daemones*. W: T e g o ż: *To*. Kraków 2000, s. 97.

dziełem obrzydliwym, odrażającym, a nawet niecnym, bo próbującym wmówić Polakom, że na świecie nie ma nic lepszego i piękniejszego niż ich zaścianek. Albo Miłosz był hipokrytą, albo jest jakaś luka w jego myśleniu – czegoś do końca nie przemyślał.⁷³

Ta uwaga o hipokryzji autora *Nieobjętej ziemi* wynika z przekonania Rymkiewicza, że „istnieją i istniały dwie Polski”⁷⁴. Miłosz podważając ten arbitralny podział, opowiadał się za postawą dialektyczną, w której, jak tłumaczył, można „przewyciężyć zachowując”⁷⁵. Na tę fundamentalną różnicę postaw obu pisarzy zwracała uwagę Teresa Walas, która w rozmowie z Miłoszem mówiła:

wydaje mi się, że Rymkiewicz często idzie Pana śladem, ale albo tego nie widzi, albo nie chce się do tego przyznać, bo musi Pan być dla niego niepokojącym mieszkańcem: nosi Pan w sobie cnotliwy zaścianek, ale i grzeszny liberalizm, swoją więc osobą zaprzecza Pan tej klarownej dychotomii, jaką on sobie stworzył.⁷⁶

Wśród uwag, które formułował Rymkiewicz wobec Miłosza, znalazły się również takie, które dotyczyły istoty i pojmowania samej poezji. W szkicu o *Traktacie moralnym* i *Traktacie poetyckim* Rymkiewicz pisał:

[...] ja jestem i zawsze byłem wielkim admiratorem *Trzech zim* i uważam je za jedno z największych dzieł literatury polskiej pierwszej połowy naszego stulecia [...], a *Traktatów* nie lubię, mam je za dość ciekawe, owszem, dzieło, ale prozatorskie, a jednocześnie

⁷³ Rozmowa dla „Teologii Politycznej”..., s. 256.

⁷⁴ J. M. R y m k i e w i c z: *Postowie. Czego uczy nas Adam Mickiewicz?*..., s. 51.

⁷⁵ *Rymkiewicz, zaścianek i świat*..., s. 3.

⁷⁶ Tamże.

za wielką pomyłkę poetycką Miłosza. [...] w trybie poetyckim nic się o nich powiedzieć nie da i także nie warto.⁷⁷

To ostre wyznaczenie granic poetyckości było także polemiką z realizowanym przez Miłosza dążeniem do uzyskania „formy bardziej pojemnej”, o której poeta wspominał w wierszu *Ars poetica?*. Dla Rymkiewicza z kolei było to naruszeniem zasad tradycji, w dodatku naruszeniem, które prowadziło do negatywnych efektów lirycznych. Zastanawiając się nad powojenną koncepcją twórczości autora *Ocalenia* i motywacją powstania *Traktatów*, Rymkiewicz zapisywał:

męczy mnie takie pytanie: dlaczego Czesław Miłosz w roku 1947 postanowił uznać za poezję coś, co jawnie nie było poezją, czyli takie właśnie dyskursywne, jak w *Traktatach*, rozważania? Dlaczego chciał być kimś innym, niż był: już nie poetą, ale etykiem, historiozofem, filozofem?⁷⁸

Odpowiadając sobie na to pytanie, Rymkiewicz przekonywał, że Miłosz znajdował się pod wpływem Tadeusza Krońskiego oraz jego koncepcji klasycyzmu marksistowskiego i stalinowskiego. Zatem estetyczne poszukiwania Miłosza w zakresie form wyrazu nie były wynikiem artystycznych decyzji, ale motywowane były, zdaniem Rymkiewicza, ideologicznie. Wpływ marksistowskiego filozofa doprowadził ostatecznie do sprzeniewierzenia się przez Miłosza prawdziwej poezji. Rymkiewicz pisał o tym następująco:

Klasycystyczne rojenia Krońskiego sprawiły jednak, że pisarz porzucił swoje miejsce rdzennie poetyckie, wyszedł z ontologicz-

⁷⁷ J. M. R y m k i e w i c z: *Klasycyzm, ale jaki...?*, s. 10.

⁷⁸ Tamże.

nej ciemności, z mroków bycia, gdzie przystoi przebywać poecie, i znalazł się w świetle dziennym, które wcale mu nie służyło.⁷⁹

Zaangażowaną postawę moralistyczną Miłosza wywodził Rymkiewicz jeszcze z tradycji literackiej dwudziestolecia:

Jak prawie wszystkich poetów debiutujących w dwudziestolecu międzywojennym – mówił Rymkiewicz – autora tego uwiodła myśl o literaturze, która ma jakieś obowiązki i pełni jakąś służbę – społeczną czy jakąś inną. W jego wierszu *Który skrzywdziłeś* mowa jest o »prostym człowieku« – i jest to rzeczywiście ten sam »prosty człowiek«, do którego zwracał się Tuwim – fikcja umysłu poetów, którzy uważali (o naiwni!), że należy im się jakieś ważne miejsce w politycznych czy społecznych porządkach dwudziestego wieku.⁸⁰

To naiwne, zdaniem Rymkiewicza, przeświadczenie o społecznej roli poety oraz zawierzenie marksistowskim koncepcjom Krońskiego doprowadziły do artystycznej klęski Miłosza. Recenzję z *Traktatów* Miłosza kończy Rymkiewicz taką oto konstatacją: „Następne *Trzy zimy* [...] nie zostały już napisane”⁸¹. Zdanie to jest w istocie przekreśleniem niemal całego dorobku poetyckiego Miłosza, odrzuceniem *Ocalenia* oraz jego dalszej niezwykle bogatej i zróżnicowanej twórczości obejmującej okres niemal siedemdziesięciu lat.

Napastliwe wypowiedzi Rymkiewicza na temat Miłosza po raz kolejny przywołują w pamięci rozważania Harolda Blooma. Ten badacz wpływów i zależności poetyckich doszedł ostatecznie do przekonania, że „żaden artysta *jako artysta* nie może wybaczyć swoich początków”⁸². Jednego wszakże możemy być

⁷⁹ Tamże.

⁸⁰ *Rozmowa z Agatą Bielik i Cezarym Michalskim...*, s. 88–89.

⁸¹ J. M. R y m k i e w i c z: *Klasycyzm, ale jaki?...*, s. 10.

⁸² H. B l o o m: *Lęk przed wpływem...*, s. 147.

pewni: każdy nowo napisany przez Rymkiewicza wiersz o ogrodzie w Milanówku przypomina, że „silni zmarli powracają, tak w wierszach, jak i w naszym życiu, a powracając, zmuszają nas do życia w ich cieniu”⁸³.

⁸³ Tamże, s. 181.

Bibliografia

- Abrams M. H.: *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*. Przeł. M. B. Fedewicz. Gdańsk 2003.
- Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*. Wyboru dokonał, przeł., wstępem opatrzył i oprac. S. Barańczak. Warszawa 1991.
- Arendt H.: *Czym jest filozofia Existenz*. Przeł. A. Wyka. „Literatura na Świecie” 1985, nr 6.
- Attridge D.: *Poetic Rhythm. An Introduction*. Cambridge 2006.
- Bachelard G.: *Miniatura*. Przeł. K. Mokry, T. Markiewka. „Literatura na Świecie” 1999, nr 9.
- Bachelard G.: *Poetyka marzenia*. Przeł. i oprac. L. Brogowski. Gdańsk 1998.
- Bachelard G.: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Wybór H. Chudak, przedmowa J. Błosiński. Warszawa 1975.
- Bachtin M.: *Twórczość Franciszka Rabelais’go a ludowa kultura średniowiecza i renesansu*. Przeł. A. i A. Goreniewie. Kraków 1975.
- Balbus S.: *Między stylami*. Kraków 1996.
- Balbus S.: „Pierwszy ruch jest śpiewanie” (O wierszu Miłosza – rozpoznanie wstępne). W: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Red. J. Kwiatkowski. Kraków 1985.
- Balcerzan E.: *W stronę genologii multimedialnej*. W: *Genologia dzisiaj*. Red. W. Bolecki, I. Opacki. Warszawa 2000.
- Baranowska M.: *Surrealna wyobrażenia i poezja*. Warszawa 1984.
- Barańczak S.: *Atlantyda i inne wiersze z lat 1981–1985*. Londyn 1986.

- Barańczak S.: *Biografioty. Poczest 56 jednostek sławnych, sławetnych i osławionych*. Poznań 1991.
- Barańczak S.: *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*. Kraków 1998.
- Barańczak S.: *Dziennik poranny*. Poznań 1972.
- Barańczak S.: *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*. Poznań 1992.
- Barańczak S.: *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970–1995*. Kraków 1996.
- Barańczak S.: *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*. Londyn 1988.
- Barańczak S.: *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*. Londyn 1990.
- Barańczak S.: *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*. Kraków 1980.
- Barańczak S.: *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988*. Paryż 1988.
- Barańczak S.: *Wybór wierszy i przekładów*. Warszawa 1997.
- Barańczak S.: *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*. Red. K. Biedrzycki. Kraków 1993.
- Barthes R.: *S/Z*. Przeł. M. P. Markowski, M. Gołębowska. Warszawa 1999.
- Baudelaire Ch.: *Sztuka romantyczna*. Red. R. Engelking. Komentarz i przypisy C. Pichois. Gdańsk 2003.
- Biedrzycki K.: *Świat poezji Stanisława Barańczaka*. Kraków 1995.
- Bielik-Robson A.: *Sześć dni stworzenia. Harolda Blooma mitologia twórczości*. W: H. Bloom: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków 2002.
- Bloom H.: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków 2002.
- Błoński J.: *Czym był, czym mógł być klasycyzm*. W: Tegoż: *Od marsz*. Kraków 1978.
- Błoński J.: *Miłosz jak świat*. Kraków 1998.
- Borkowska E.: *Philosophy and Rhetoric. A Phenomenological Study of Gerard Manley Hopkins' Poetry*. Katowice 1992.
- Borowczyk J.: „*Śni mi się córeczka, ucieczka...*”. O „*Muzyce środka*” Marcina Świetlickiego. „*Polonistyka*” 2008, nr 4.

- Brückner A.: *Poezja nowa 1864–1935*. W: *Dzieje literatury pięknej w Polsce*. Cz. II. Kraków 1936.
- Buber M.: *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*. Wybrał i przeł. J. D o k t ó r. Warszawa 1992.
- Chlebovski B.: *Poezja polska po r. 1863*. W: *Dzieje literatury pięknej w Polsce*. Część I. Oprac. S. T a r n o w s k i i in. Kraków 1918.
- Cirlot J. E.: *Arabeska*. W: T e g o ż: *Słownik symboli*. Przeł. I. K a n i a. Kraków 2000.
- Curtius E. R.: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przeł. i oprac. A. B o r o w s k i. Kraków 1997.
- Czabanowska - Wróbel A.: *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*. Kraków 2005.
- Dante A.: *Boska Komedia*. Przeł. E. P o r ę b o w i c z. Wrocław 1977.
- Deleuze G., Guattari F.: *Kłucze*. Przeł. B. B a n a s i a k. „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3.
- Dembiński B.: *Teoria Idei. Ewolucja myśli Platńskiej*. Katowice 2004.
- Dłuska M.: *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. T. I–II. Warszawa 1978.
- Dobrzyńska T., Kopczyńska Z.: *Tonizm*. Wrocław 1979.
- Dudek J.: *Europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza*. Kraków 1995.
- Dziadek A.: *Na marginesach lektury. Szkice teoretyczne*. Katowice 2006.
- Eco U.: *Od drzewa do labiryntu. Studia historyczne o znaku i interpretacji*. Przeł. G. J u r k o w l a n i e c, M. S u r m a - G a w ł o w s k a, J. S z y m a n o w s k a, A. Z a w a d z k i. Warszawa 2009.
- Eliade M.: *Mity, sny i misteria*. Przeł. K. K o c j a n. Warszawa 1994.
- Eliade M.: *Okultyzm, czary, mody kulturalne*. Przeł. I. K a n i a. Kraków 1992.
- Eliade M.: *Sacrum. Mit. Historia. Wybór esejów*. Wyboru dokonał M. C z e r w i ń s k i. Przeł. A. T a t a r k i e w i c z. Warszawa 1993.
- Eliot T. S.: *Poezje*. Wybór M. S p r u s i ń s k i. Kraków 1978.
- Eliot T. S.: *Sweeney Agonistes. Fragmenty arystofanicznego melodramatu*. Przeł. J. M. R y m k i e w i c z. „Dialog” 1977, nr 2.
- Eliot T. S.: *Wybór poezji*. Wybór tekstów i komentarze K. B o c z k o w s k i, W. R u l e w i c z. Wrocław 1990.

- Ettinghausen R., Grabar O., Jenkins-Madina M.: *Sztuka i architektura islamu 650–1250*. Przeł. J. Kozłowska, I. Nowicka, K. Pachniak. Konsultacja naukowa M. Redlak. Warszawa 2007.
- Fiut A.: *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*. Paryż 1987.
- Forstner D. OSB: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Warszawa 1990.
- Franaszek A.: *Krytyk zaślepiiony*. „Tygodnik Powszechny” 1997, nr 36.
- Franaszek A.: *Miłosz. Biografia*. Kraków 2011.
- Gorczyńska R.: *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*. Kraków 1992.
- Gorczyńska R.: *Szkic wieczności*. „Zeszyty Literackie” 1986, nr 14.
- Grabowski A.: *Wiersz. Forma i sens*. Kraków 1999.
- Gromczyński W.: *Egzystencjalizm Jean-Paul Sartre’a*. W: *Filozofia współczesna*. Red. Z. Kuderowicz. T. I. Warszawa 1983.
- Grzędzielska M.: *Kaskada*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1964, z. 2.
- Gutorow J.: *Dwa kroki w stronę ciemności, jeden do tyłu. Marcynowi Świetlickiemu na pięćdziesiątą urodziny*. W: *Tęgoż: Księga zakładek*. Wrocław 2011.
- Heuckelom K. van: *„Patrzeć w promień od ziemi odbity”. Wizualność w poezji Czesława Miłosza*. Warszawa 2004.
- Heydel M.: *Obecność T. S. Eliota w literaturze polskiej*. Wrocław 2002.
- Hobbsbaum P.: *Metre, Rhythm and Verse Form*. London and New York 2007.
- Hopkins G. M.: *33 wiersze*. Wybór, przekład, wstęp i oprac. S. Barańczak. Kraków 1992.
- Hopkins G. M.: *Look up at the Skies! Poems and prose chosen and introduced by Rex Warner*. London 1972.
- Jakobson R.: *W poszukiwaniu istoty języka*. Wybór pism. Red. M. R. Mayenowa. T. I–II. Warszawa 1989.
- Janiń M.: *Gorączka romantyczna*. Kraków 2000.

- J a n i o n M.: *Mistyczna hipoteza rzeczywistości*. W: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje. Sympozjum Warszawa 10–11 grudnia 1979*. Red. M. J a n i o n, M. Ż m i g r o d z k a. Warszawa 1981.
- J a n i o n M.: *Pleśń i pieśń*. O „Moim dziele pośmiertnym” Jarosława Marka Rymkiewicza. „Życie Warszawy” 1995, nr 188.
- J a n i o n M., Ż m i g r o d z k a M.: *Romantyczne tematy egzystencji*. W: *Nasze pojedynki o romantyzm*. Red. D. S i w i c k a, M. B i e ń c z y k. Warszawa 1995.
- J a s p e r s K.: *Rozum i egzystencja. Nietzsche a chrześcijaństwo*. Przeł. Cz. P i e c u c h. Warszawa 1991.
- J a s t r u n M.: *Wstęp*. W: L. S t a f f: *Wybór poezji*. Wybór M. J a s t r u n, przypisy i oprac. M. B o j a r s k a. Wrocław 1985.
- J a s t r u n M.: *Wstęp*. W: J. Ż u ł a w s k i: *Wiersze wybrane*. Wybór i wstęp M. J a s t r u n. Warszawa 1965.
- J a w o r s k i M.: *Rewersy nowoczesności. Klasyzm i romantyzm w poezji oraz krytyce powojennej*. Poznań 2009.
- „Jedną mową przemawiają żywi i umarli...”. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Beata C h m i e l. „Przegląd Powszechny” 1985, nr 12.
- J o n a s H.: *Religia gnozy*. Przeł. M. K l i m o w i c z. Kraków 1994.
- K a n d z i o r a J.: *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*. Warszawa 2007.
- K a r d y n i - P e l i k á n o v á K.: *Arabeska*. W: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. G a z d a, S. T y n e c k a - M a k o w s k a. Kraków 2006.
- K e l l e r L.: *Piranesi i mit spiralnych schodów*. Przeł. M. D r a m i ń s k a - J o c z o w a. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1.
- K i s i e l J.: *Tropy samotności. O doświadczeniu egzystencji w poezji*. Katowice 2011.
- K l e i n e r J.: *Słowacki*. Wrocław 1969.
- K l e j n o c k i J.: *Bez Utopii? Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego*. Wałbrzych 2002.
- K ł o s i ń s k i K.: *Poezja żalu*. Katowice 2001.
- K o c h W.: *Style w architekturze. Arcydzieła budownictwa europejskiego od antyku po czasy współczesne*. Przeł. W. B a r a n i e w s k i,

- R. K u n k e l, M. O m i l a n o w s k a, J. S i t o, A. Z i ę b a, K. Ż a k. Warszawa 2011.
- K o l b u s z e w s k i J.: *Wiersze z cmentarza. O współczesnej epigrafice wierszowanej*. Wrocław 1985.
- K o ł a k o w s k i L.: *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone z lat 1955–1968*. T. I. Przedmowa, wybór, oprac. Z. M e n t z e l. Warszawa 1989.
- K o m e n d a n t: *Dom w Milanówku*. „Twórczość” 1999, nr 6.
- K o n o p n i c k a M.: *Poezje*. Oprac. A. B r o d z k a. Warszawa 1963.
- K o w a l c z y k o w a A.: *Pejzaż romantyczny*. Kraków 1982.
- K o w a l c z y k o w a A.: *Wstęp*. W: J. S ł o w a c k i: *Krąg pism mistycznych*. Oprac. A. K o w a l c z y k o w a. Wrocław 1997.
- K r e c z m a r J.: *Wstęp*. W: J. Ż u ł a w s k i: *Eseje*. Wybór J. Ż u ł a w s k i. Warszawa 1960.
- K r y n i c k i R.: *Niepodlegli nicości. Wybrane i poprawione wiersze i przekłady*. Warszawa 1988.
- K w i a t k o w s k i J.: *Magia poezji. (O poetach polskich XX wieku)*. Wybór M. P o d r a z a - K w i a t k o w s k a, A. Ł e b k o w s k a. Kraków 1995.
- K w i a t k o w s k i J.: *Remont Pegazów. Szkice i felietony*. Warszawa 1969.
- K w i a t k o w s k i J.: *U podstaw liryki Leopolda Staffa*. Warszawa 1966.
- L i g ę z a W.: *Trwanie dźwięku. Muzyka i muzyczność w poezji Czesława Miłosza*. W: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. *Studia*. Red. S. B a l b u s, A. H e j m e j, J. N i e d Ź w i e d Ź. Kraków 2004.
- L i n d e M. S. B.: *Słownik języka polskiego*. T. 2. Lwów 1855.
- Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu*. *Antologia*. Oprac. M. S t a ł a. Kraków 1998.
- L u r k e r M.: *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Przeł. R. W o j n a k o w s k i. Kraków 1994.
- Ł a p i ń s k i Z.: *Jak współżyć z socrealizmem*. Londyn 1988.
- Ł o ś J.: *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*. Warszawa 1920.
- Ł o t m a n J.: *Struktura tekstu artystycznego*. Przeł. A. T a n a ł s k a. Warszawa 1984.
- Ł u k a s i e w i c z J.: *Rytm czyli powinność. Szkice o książkach i ludziach po roku 1980*. Wrocław 1993.

- Maciejewska I.: *Leopold Staff. Lwowski okres twórczości*. Warszawa 1965.
- Maciejewska I.: *Leopold Staff. Warszawski okres twórczości*. Warszawa 1973.
- Maciejewski M.: *Mickiewiczowskie „czucia wieczności” (czas i przestrzeń w liryce łożańskiej)*. W: *Liryki łożańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu. Antologia*. Oprac. M. Stala. Kraków 1998.
- Maciejewski M.: „Rozeznać myśl wód...” (*Głosy do liryki łożańskiej*). W: *Liryki łożańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu. Antologia*. Oprac. M. Stala. Kraków 1998.
- Maj B.: *Zmęczenie*. Kraków 1986.
- Makowiecki A. Z.: *Wstęp*. W: J. Żuławski: *Wiersze*. Wybór A. Z. Makowiecki. Warszawa 1982.
- Man P. de: *Harolda Blooma „Lęk przed wpływem”*. Przeł. M. Szuścier. „Literatura na Świecie” 2003, nr 9–10.
- Marçais G.: *Sztuka islamu*. Przeł. H. Morawska. Warszawa 1979.
- Marion J. L.: *Intencjonalność miłości*. Przeł. J. Brzozowski. W: *Filozofia dialogu*. Oprac. B. Baran. Kraków 1991.
- Merton T.: *Poezja i kontemplacja*. „Znak” 1959, nr 61/62.
- Mickiewicz A.: *Dzieła*. T. I: *Wiersze*. Oprac. W. Borowy, L. Płoszewski. Kraków 1948.
- Miłosz Cz.: *Druga przestrzeń*. Kraków 2002.
- Miłosz Cz.: *Historia literatury polskiej*. Przeł. M. Tarnowska. Kraków 2010.
- Miłosz Cz.: *Księgi biblijne. Przekłady z języka greckiego i hebrajskiego*. Kraków 2003.
- Miłosz Cz.: *Na brzegu rzeki*. Kraków 1994.
- Miłosz Cz.: *Nad Wigrami*. „Kultura” (Paryż) 1984, nr 10.
- Miłosz Cz.: *O podróżach w czasie*. Wybór i oprac. J. Gromek. Kraków 2004.
- Miłosz Cz.: *Ogród nauk*. Lublin 1986.
- Miłosz Cz.: *Piesek przydrożny*. Kraków 1998.
- Miłosz Cz.: *Postwar Polish Poetry. An Anthology. Selected and Translated by Czesław Miłosz*. Garden City, New York 1965.
- Miłosz Cz.: *Rodzinna Europa*. Paryż 1983.

- Miłosz Cz.: *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*. Warszawa 1987.
- Miłosz Cz.: *The History of Polish Literature*. New York, London 1973.
- Miłosz Cz.: *To*. Kraków 2000.
- Miłosz Cz.: *Widzenia nad Zatoką San Francisco*. Kraków 1989.
- Miłosz Cz.: *Wiersze*. T. I–III. Kraków 1993.
- Miłosz Cz.: *Wiersze ostatnie*. Kraków 2006.
- Miłosz Cz.: *Zaczynając od moich ulic*. Warszawa 1987.
- Miłosz Cz.: *Ziemia Ulro*. Kraków 2000.
- Mochnaccki M.: *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*. Oprac. Z. Skibiński. Łódź 1985.
- Moczulski L. A.: *Głosy powrotu*. Kraków 1981.
- Moczulski L. A.: *Narzędzia i instrumenty*. Kraków 1978.
- Moczulski L. A.: *Powitania*. Kraków 1983.
- Morant H. de: *Historia sztuki zdobniczej od pradziejów do współczesności*. Przeł. E. Birkenmajer. Warszawa 1983.
- A. Nawarecki: *Śmiertelna przekora Jarosława Marka Rymkiewicza*. W: Tegoż: *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*. Wrocław 1991.
- Nawarecki A.: *Mały Mickiewicz. Studia mikrologiczne*. Katowice 2003.
- Nietzsche F.: *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*. Przeł. W. Berent. Warszawa 1990.
- Nietzsche F.: *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości. (Studia i fragmenty)*. Przeł. S. Frycz, K. Drzewiecki. Warszawa 1910.
- Nieukerken A. van: *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*. Kraków 1998.
- Nycz R.: *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984.
- Nyczek T.: *Kos. O Adamie Zagajewskim*. Kraków 2002.
- Nyczek T.: *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół Pokolenia 68*. Londyn 1985.
- Okopień-Sławińska A.: *„Przedmieście” jako inna „Piosenka o końcu świata”*. Przyczynek do opisu sztuki poetyckiej Czesława Mi-

- łosza. W: *Poznawanie Miłosza 2. Część pierwsza 1980–1998*. Red. A. F i u t. Kraków 2000.
- Określona epoka. *Nowa Fala 1968–1993. Antologia poezji*. Oprac. T. N y c z e k. Kraków 1994.
- Olejniczak J.: *O poezji Marcina Świetlickiego. Rozpoznanie wstępne*. W: *Nowa poezja polska: twórcy – tematy – motywy*. Red. T. C ie ś ł a k, K. P i e t r y c h. Kraków 2009.
- Olejniczak J.: *Powroty w śmierć*. Katowice 2009.
- Opacka - Walasek D.: *Pasaże liryczne*. Katowice 2013.
- Opacki I.: „Anioł ognisty, mój anioł lewy...”. W: *Juliusza Słowackiego rym błyskawicowy. Analizy i interpretacje*. Red. S. M a k o w s k i. Warszawa 1980.
- Opacki I.: „W środku niebokręga”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995.
- Opacki I.: *Uroda i żaloba czasu. Romantyzm w liryce Bolesława Leśmiana*. W: T e g o ż: *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*. Katowice 1979.
- Orska J.: *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*. Kraków 2006.
- Otwińska B.: „Concors discordia” Sarbiewskiego w teorii konceptyzmu. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3.
- Ouaknin M.-A.: *Tajemnice kabały*. Warszawa 2006.
- Pawelec D.: *Czytając Barańczaka*. Katowice 1995.
- Pawelec D.: *Lingwiści i inni. Przewodnik po interpretacjach wierszy współczesnych*. Katowice 1994.
- Pawelec D.: *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*. Katowice 1992.
- Pawelec D.: *Pokolenie 68. Wybrane zagadnienia języka artystycznego*. W: *Cezury i przełomy. Studia o literaturze polskiej XX wieku*. Red. K. K r a s u s k i. Katowice 1994.
- Pelc J.: *Barok – epoka przeciwieństw*. Warszawa 1993.
- Piascka M.: *Mistrzowie snu. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*. Wrocław 1992.
- Pietrych K.: „[...] gdybym chciał wam powiedzieć to wszystko, o czym milczę” – doświadczenie choroby w „Chirurgicznej precyzji”. W: „Ob-

- chodzę urodziny z daleka...”. *Szkice o Stanisławie Barańczaku*. Red. J. Dembińska - Pawelec, D. Pawelec. Katowice 2007.
- Piżoan J.: *Sztuka islamu*. W: *Sztuka świata*. T. IV. Red. J. Mrózek. Warszawa 1990.
- Platon: *Eutyfron. Obrona Sokratesa. Kriton*. Przeł. W. Witwicki. Warszawa 1958.
- Platon: *Ion*. W: Tegóż: *Hippiasz Mniejszy. Hippiasz Większy. Ion*. Przeł. W. Witwicki. Warszawa 1958.
- Platon: *Menon*. Przeł., objaśnieniami i ilustracjami opatrzył W. Witwicki. Warszawa 1959.
- Platon: *Timajos. Kritas albo Atlantykt*. Przeł. i oprac. P. Siwek. Warszawa 1986.
- Podróża - Kwiatkowska M.: *Somnambulicy – Dekadenci – Herości. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*. Kraków 1985.
- Podróża - Kwiatkowska M.: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 1994.
- Poe E. A.: *Arabeski*. T. I–II. Wybrał, przeł. i wstępem poprzedził S. Wyrzykowski. Warszawa 1922.
- Poeta w krawacie*. Ze Stanisławem Barańczakiem rozmawiają Michał Okoński i Adam Szostkiewicz. „Tygodnik Powszechny” 1994, nr 51–52.
- Polkowski J.: *Drzewa. Wiersze 1983–1987*. Kraków 1987.
- Polkowski J.: *Oddychaj głęboko*. Kraków 1981.
- Pomian K.: *Sartre – filozof ludzkiej egzystencji*. W: *Filozofia i socjologia XX wieku*. Red. B. Baczkó. Część II. Warszawa 1965.
- Poprawa A.: *Kultura i egzystencja w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*. Wrocław 1999.
- Poprawa A.: *Mijając siebie, odnajdując siebie*. „Kresy” 1994, nr 1.
- Poulet G.: *Romantyzm*. Przeł. P. Taranczewski. W: Tegóż: *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*. Wybór J. Błosiński, M. Głowiniński. Warszawa 1977.
- Praż M.: *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*. Przeł. W. Jekiel. Warszawa 1981.
- Przybylski R.: *Esencja i egzystencja w kosmicznej biografii Juliusza Słowackiego; Śmierć i metempsychoza w proklamacjach religijnych Juliusza Słowackiego*. W: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dys-*

- kusje. Symposium Warszawa 10–11 grudnia 1979.* Red. M. Janion, M. Żmigrodzka. Warszawa 1981.
- Przybylski R.: *To jest klasycyzm.* Warszawa 1978.
- Przybyszewski S.: *Confiteor.* W: Tegóż: *Wybór pism.* Oprac. R. Tabor ski. Wrocław 1966.
- Pszczółowska L.: *Wiersz polski. Zarys historyczny.* Wrocław 1997.
- Pyc ka W.: *Mysł Sokratesa na tle wcześniejszych koncepcji uprawiania filozofii.* Lublin 2012.
- Reale G.: *Historia filozofii starożytnej.* T. 1. Przeł. E. I. Zieliński. Lublin 1993.
- Richard J.-P.: *Poezja i głębia.* Przeł. T. Swoboda. Gdańsk 2008.
- Rulewicz W.: *Wstęp.* W: T. S. Eliot: *Wybór poezji.* Wybór tekstów i komentarze K. Boczkowski, W. Rulewicz. Wrocław 1990.
- Rymkiewicz J. M.: *Animula.* Łódź 1964.
- Rymkiewicz J. M.: *Co to jest drozd.* Warszawa 1973.
- Rymkiewicz J. M.: *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie.* Warszawa 1967.
- Rymkiewicz J. M.: *Juliusz Słowacki pyta o godzinę.* Warszawa 1989.
- Rymkiewicz J. M.: *Klasycyzm, ale jaki? Bo był też sowiecki.* „Życie” z lipca 1997.
- Rymkiewicz J. M.: *Konwencje.* Łódź 1957.
- Rymkiewicz J. M.: *Metafizyka.* Warszawa 1963.
- Rymkiewicz J. M.: *Moje dzieło pośmiertne.* Kraków 1993.
- Rymkiewicz J. M.: *Nad metafizyką Eliota.* „Dialog” 1965, nr 4.
- Rymkiewicz J. M.: *Poetyckie „ja” tekstów mistycznych.* W: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje. Symposium Warszawa 10–11 grudnia 1979.* Red. M. Janion, M. Żmigrodzka. Warszawa 1981.
- Rymkiewicz J. M.: *Przez zwierciadło.* Kraków 2003.
- Rymkiewicz J. M.: *Rozmowy polskie latem roku 1983.* Warszawa 1996.
- Rymkiewicz J. M.: *Rozmowy polskie w latach 1995–2008.* Warszawa 2009.
- Rymkiewicz J. M.: *Słowacki. Encyklopedia.* Warszawa 2004.
- Rymkiewicz J. M.: *Thema regium.* Warszawa 1978.
- Rymkiewicz J. M.: *Wiersze polityczne.* Warszawa 2010.
- Sadowski W.: *Wiersz wolny jako tekst graficzny.* Kraków 2004.

- Schlegel F.: *Fragmenty*. Przeł. C. Bartl. Oprac. i komentarz M. P. Markowski. Kraków 2009.
- Schlegel F.: *Mowa o mitologii*. W: *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*. Wybór i oprac. A. Kowalczykowa. Warszawa 1975.
- Schlegel F.: *Rozmowa o poezji*. Przeł. J. Ekiert. W: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*. Wybór i oprac. T. Namowicz. Wrocław 2000.
- Scholem G.: *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*. Przeł. I. Kania. Warszawa 2007, s. 86.
- Schulz B.: *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą*. Kraków 1957.
- Słowacki J.: *Dzieła*. T. II: *Poematy*. Oprac. E. Sawrymowicz. Wrocław 1949.
- Słowacki J.: *Dzieła*. T. XI. *Pisma prozą*. Red. J. Krzyżanowski. Oprac. W. Florjan. Wrocław 1959.
- Słowacki J.: *Genezis z Ducha*. W: *Tegoż: Dzieła wybrane*. T. 2. *Poematy*. Oprac. J. Krzyżanowski. Wrocław 1983.
- Słowacki J.: *Krąg pism mistycznych*. Oprac. A. Kowalczykowa. Wrocław 1997.
- Słownik języka polskiego*. Tom II. Red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki. Warszawa 1902.
- Słownik schulzowski*. Oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek. Gdańsk 2003.
- Sośnicki D.: *Listopadowe wędrówki umarłego*. „Czas Kultury” 2006, nr 4.
- Staff L.: *Poezje zebrane*. T. I–II. Warszawa 1967.
- Stala M.: *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*. Kraków 1997.
- Stala M.: *Metafora w liryce Młodej Polski*. Warszawa 1988.
- Stala M.: *Intensywny księżyc. Głosy do siedmiu wierszy Świetlickiego*. W: *Tegoż: Niepojęte: Jest. Urywki nie napisanej książki o poezji i krytyce*. Wrocław 2011.
- Stala M.: *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*. Kraków 2004.
- Stala M.: *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*. Kraków 2001.

- St a l a M.: *Wstęp*. W: *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu. Antologia*. Oprac. M. St a l a. Kraków 1998.
- St a n k o w s k a A.: *Miłosz – klasyk? W: Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia*. Red. K. M e l l e r. Warszawa 2009.
- St a n k o w s k a A.: „*żeby nie widzieć oczu zapatrzonych w nic*”. O twórczości Czesława Miłosza. Poznań 2013.
- St a r o b i n s k i J.: *Racine i poetyka spojrzenia*. W: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*. Oprac. W. K a r p i ń s k i, przeł. S. C i c h o w i c z. Warszawa 1974.
- St e f a n o w s k a Z.: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*. Warszawa 1976.
- St ę p i e ń T.: *Napis na murze*. W: *Leksykon szkolny. Gatunki paraliterackie, publicystyczne i użytkowe*. Red. M. P y t a s z. Gorzów Wielkopolski 1993.
- St i e r l i n H.: *Skarby Orientu. Architektura i sztuka islamu od Isfahanu po Tadż Mahal*. Przeł. P. W r z o s e k, G. M a j c h e r, K. M a l e s z k o. Warszawa 2002, s. 76.
- Sylabizm*. Red. Z. K o p c z y ń s k a, M. R. M a y e n o w a. Wrocław 1956.
- S z u l c P a c k a l é n M.: *Pokolenie 68. Studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych*. Uppsala 1987.
- S z u r e k J.: „*My powstaniam i żyć będziemy*”. *Pierwiastki narodowe i patriotyczne w poezji Jerzego Żuławskiego*. W: *Między literaturą a historią. Z tradycji idei niepodległościowych w literaturze polskiej XIX i XX wieku*. Red. E. Ł o c h. Lublin 1986.
- S z y m a ń s k i W. P.: *Outsiderzy i słowiarze. Eseje. Szkice. Interpretacje*. Wrocław 1973.
- Ś l i w i ń s k i P.: *Modernizm i hermeneutyka upadku*. W: *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia*. Red. K. M e l l e r. Warszawa 2009.
- Ś l i w i ń s k i P.: *Przygody z wolnością*. Uwagi o poezji współczesnej. Kraków 2002.
- Ś l i w i ń s k i P.: *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*. Warszawa 2007.
- Ś w i e ś c i a k A.: *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*. Kraków 2010.
- Ś w i e t l i c k i M.: *Wiersze*. Kraków 2011.

- Tatarkiewicz W.: *Historia filozofii*. T. I–IV. Warszawa 1968.
- Tatarkiewicz W.: *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa 2006.
- Thalman M.: *Labirynt*. Przeł. A. S ą p o l i ń s k i. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3.
- Tischner J.: *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*. Paryż 1990.
- Trznadel J.: *Hańba domowa*. Warszawa 1996.
- Urbańska D.: *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej*. Warszawa 1995.
- Valéry P.: *Estetyka słowa. Szkice*. Wybór A. Frybesowa. Przeł. D. Eska, A. Frybesowa. Warszawa 1971.
- Vincenz A.: *Wstęp*. W: *Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej*. Oprac. A. Vincenz. Wrocław 1989.
- Wojda D.: *Tekst jako anastylos. Przedmiot i ciało w twórczości Jarosława Marka Rymkiewicza*. W: *Codziennie, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*. Red. H. Gosk, Izabelin 2002.
- Wojda D.: „Zjadanie umarłych”. *Tradycja według Jarosława Marka Rymkiewicza*. „Kronos” 2008, nr 2.
- Woźniak-Łabieniec M.: *Klasyk i metafizyka. O poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*. Kraków 2002.
- Woźniak-Łabieniec M.: *Klasyk w czasach zarazy. O Jarosławie Marku Rymkiewiczu*. W: *PRL – świat (nie)przedstawiony*. Red. A. Czyżak, J. Galant, M. Jaworski. Poznań 2010.
- Woźniak-Łabieniec M.: *Obecny. Nieobecny. Krajowa recepcja Czesława Miłosza w krytyce literackiej lat pięćdziesiątych w świetle dokumentów cenzury*. Łódź 2012.
- Woźniakowski J.: *Arabeska w literaturze i sztuce wczesnego romantyzmu*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red. T. Cieślikowska, J. Sławiński. Wrocław 1980, s. 194.
- Wójcik W.: *Leopold Staff o Dantem*. W: *Po Dantem. Wybór materiałów z VIII Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ*. Red. J. Olejniczak. Katowice 1996.
- Wyka K.: *Młoda Polska*. T. I. Kraków 1987.
- Wyślouch S.: *Literatura a sztuki wizualne. Problemy metodologiczne*. W: *Między tekstami*. Red. J. Ziomek. Warszawa 1992.

- Zagajewski A.: *Dziki czereśnie. Wybór wierszy*. Kraków 1992.
- Zagajewski A.: *Komunikat*. Kraków 1972.
- Zagajewski A.: *Jechać do Lwowa i inne wiersze*. Londyn 1985.
- Zaleski M.: *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*. Kraków 2005.
- Żuławski J.: *Eseje*. Wybór J. Żuławski. Warszawa 1960.
- Żuławski J.: *Intermezzo. (Poezje)*. Kraków 1897.
- Żuławski J.: *Poezje*. Tom I–IV. Lwów 1908.
- Żuławski J.: *Prolegomena. Uwagi i szkice*. Lwów 1902.
- Żuławski J.: *Szkice literackie. Książki – Myśli – Ludzie*. Warszawa 1913.
- Żuławski J.: *Wiersze*. Wybór A. Z. Makowiecki. Warszawa 1982.
- Żuławski J.: *Wiersze wybrane*. Wybór i wstęp M. Jastrun. Warszawa 1965.

Nota bibliograficzna

Szkice zawarte w niniejszej książce były wcześniej publikowane we fragmentach lub pierwszych wersjach. W obecnej edycji teksty zostały rozwinięte, poprawione i uzupełnione.

Z nurtem kaskady. „Nad Aarą” Jerzego Żuławskiego. W: *Urzeczenie. Locie literatury i wyobraźni.* Red. M. Piotrowiak, M. Jochemczyk. Katowice 2013.

W drzewach Adama Zagajewskiego. W: *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu.* Red. T. Sławek, A. Nawarecki, D. Pawelec. Katowice 1993, s. 162–168.

Między empirią a transcendencją. Koncepcje poznania w wierszu Stanisława Barańczaka „Poręcz”. W: *Dialogi z romantycznym kontekstem. Szkice o poezji polskiej.* Red. J. Dembińska - Pawelec, A. Dziedek. Katowice 2006, s. 51–76.

Kręgi mocy, kręgi nicości. O dwu wierszach Leopolda Staffa. W: *Poezja Leopolda Staffa. Interpretacje.* Red. A. Czabanowska - Wróbel, P. Próchniak, M. Stala. Kraków 2005, s. 467–481.

Rytmiczne szeptu dajmoniona. O mediumicznej funkcji poezji Czesława Miłosza. „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 1 (7), s. 119–138.

Przemiana Dantejskiej wizji świata w poezji pokolenia '68. W: *Po Dantem. Wybór materiałów z VIII Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ.* Red. J. Olejniczak. Katowice 1996, s. 117–125.

Człowiek wewnętrzny. W: *Mistrz świata. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego*. Red. P. Śliwiński. Poznań 2011, s. 29–46.

Między Bogiem a prawdą. O wierszu Spójrzmy prawdzie w oczy Stanisława Barańczaka. W: *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1939–1989)*. Red. A. Nawarecki, D. Pawelec. Katowice 1999, s. 134–144.

Nawiązania do mistycznej twórczości Juliusza Słowackiego w liryce Jarosława Marka Rymkiewicza. W: *Juliusz Słowacki w kontekstach kulturowych dawnych i współczesnych*. Red. E. Dąbrowskiej, I. Jokiel. Opole 2012, s. 219–234.

Jarosław Marek Rymkiewicz w cieniu Miłosa. „Ruch Literacki” 2012, nr 2, s. 209–226.

Indeks nazwisk

- Abrams Meyer H.** 85, 87, 327
Arendt Hannah 126, 127, 327
Ariosto Ludovico 18
Arystoteles 27
Asnyk Adam 41
Attridge Derek 181, 182, 327
- Bach Johann Sebastian** 248
Bachelard Gaston 63, 66, 99, 112, 123, 327
Bachleda Klimek 34
Bachtin Michaił 166, 247, 327
Baczko Bronisław 125, 336
Baka Józef 149
Balbus Stanisław 148, 150, 152, 154, 327, 332
Balcerzan Edward 47, 48, 327
Banasiak Bogdan 29, 329
Baran Bogdan 241, 333
Baraniewski Waldemar 14, 331
Baranowska Małgorzata 63, 327
Barańczak Stanisław 44, 74, 75, 79–106, 163, 165, 166, 170, 173, 177–200, 221, 231–245, 270, 327, 328, 330
Barthes Roland 26, 28, 221, 222, 247, 328
- Bartl Carmen** 16, 69, 338
Baraniewski Waldemar 14, 331
Baudelaire Charles 20, 21, 328
Béguin Albert 90
Bellay Joachim du 252
Berent Waclaw 39, 111, 334
Białoszewski Miron 221
Biedrzycki Krzysztof 82, 178, 193, 328
Bielik-Robson Agata 247, 251, 272, 298, 318, 324, 328
Bieńczyk Marek 207, 331
Birkenmajer Ewa 67, 334
Blake William 132, 216
Bloom Harold 247, 249, 251–261, 264, 266–268, 272, 273, 298, 301, 304, 318, 324, 325, 328
Błoński Jan 63, 134, 207, 250, 251, 314, 327, 328, 336
Boczkowski Krzysztof 310, 329, 337
Bojarska Maria 125, 331
Bolecki Włodzimierz 21, 22, 23, 48, 327, 338
Borowczyk Jerzy 213, 328
Borkowska Ewa 181, 328
Borowski Andrzej 55, 329
Borowski Tadeusz 171

- Borowy Wacław 90, 209, 263, 310
Bosch Hieronim 264
Brentano Clemens 68
Bridges Robert 181
Brodski Josif 178
Brodzka Alina 16, 332
Brogowski Leszek 112, 327
Brückner Aleksander 41, 329
Browning Robert 252
Bruegel Pieter 64
Brzozowski Jerzy 241, 333
Buber Martin 239, 329
Bursa Andrzej 171
- C**
Cervantes Miguel de 69
Chardin Teilhard de 248
Chlebowski Bronisław 40, 329
Chmiel Beata 253, 259, 316, 331
Chudak Henryk 63, 123, 327
Cichocki Marek 319
Cichowicz Stanisław 238, 339
Cieślak Tomasz 202, 335
Cieślakowska Teresa 17, 68, 340
Cirlot Juan Eduardo 17, 329
Curtius Ernst Robert 55, 329
Czabanowska-Wróbel Anna 71, 72, 329, 343
Czajkowski Piotr 24
Czerwiński Marcin 84, 329
Czyżak Agnieszka 319, 340
- D**
Dali Salvador 264
Dante Alighieri 69, 123, 124, 157–162, 166, 167, 170, 171, 173–175, 329
Dąbrowska Elżbieta 344
Debussy Claude 24, 71
Deleuze Gilles 29, 329
Dembińska-Pawełec Joanna 44, 97, 178, 336, 343
Dembiński Bogdan 103, 137, 329
Derrida Jacques 247
Diderot Denis 18
Dixon Richard Watson 182, 184
Dłuska Maria 183, 188, 191, 194, 196, 329
Dobrzyńska Teresa 183, 188, 329
Doktor Jan 239, 329
Donne John 192
Dramińska-Joczowa Maria 123, 167, 331
Drzewiecki Konrad 112, 334
Dudek Jolanta 132, 329
Dürer Albrecht 248
Dziadek Adam 20, 329, 343
- E**
Eco Umberto 27–29, 329
Ekier Jakub 16, 338
Eliade Mircea 84, 117, 121, 131, 235, 329
Eliot Thomas Stearns 82, 248, 269, 274, 309–312, 329, 337
Engelking Ryszard 20, 328
Eska Donata 255, 340
Ettinghausen Richard 9, 11–14, 330
- F**
Fedewicz Maria Bożena 85, 327
Fiut Aleksander 135, 136, 147, 157, 158, 175, 311, 314, 315, 330, 335
Floryan Władysław 64, 338
Forstner Dorothea OSB 122, 132, 237, 285, 330
Foucault Michel 247
Fraszczek Andrzej 316, 320, 330
Fredro Aleksander 253
Freud Sigmund 251, 254, 260
Frybesowa Aleksandra 255, 340
Frycz Stefan 112, 334
- G**
Gajcy Tadeusz 320, 321

- Galant Jan 319, 340
Gałczyński Konstanty Ildefons 221
Gawin Dariusz 319
Gazda Grzegorz 19, 46, 68, 331
Głowiński Michał 69, 207, 248, 249, 336
Goethe Johann Wolfgang 16, 67, 68, 159, 160
Gogol Nikołaj 19
Gołębiewska Maria 26, 222, 328
Gombrowicz Witold 259
Gorczyńska Renata 65, 66, 72, 305, 330
Goreń Andrzej 166, 327
Goreń Anna 166, 327
Gosk Hanna 271, 340
Grabar Oleg 9, 11–14, 330
Grabowiecki Sebastian 166
Grabowski Artur 182, 330
Gromczyński Wiesław 126, 330
Gromek Joanna 159, 333
Grzegorz z Nyssy 158
Grzędzińska Maria 46–48, 330
Guattari Felix 29, 329
Gutorow Jacek 223, 224, 330
- H**
Hejmej Andrzej 154, 332
Herbert Zbigniew 270, 311
Herbst Lothar 170
Heuckelom Kris van 161, 330
Heydel Magdalena 302, 310–312, 314, 330
Hobsbaum Philip 184, 192, 330
Homer 253
Hopkins Gerard Manley 177, 179–192, 194–197, 199, 200, 330
- Jachimowicz Marian 314
Jakobson Roman 20, 141, 142, 330
- Janion Maria 88, 90, 134, 206, 207, 213, 266, 272, 277, 287, 291, 330, 331, 337
Jarzębski Jerzy 22, 338
Jaspers Karl 111, 331
Jastrun Mieczysław 41, 42, 60, 125, 331, 341
Jaworski Marcin 311, 312, 319, 331, 340
Jekiel Wojciech 69, 336
Jenkins-Madina Marilyn 9, 11–14, 330
Jochemczyk Mariusz 343
Jokiel Irena 344
Jonas Hans 284, 331
Jung Carl Gustav 251, 269
Jurkowlaniec Grażyna 27, 329
- K**
Kandziora Jerzy 179, 331
Kania Ireneusz 17, 25, 131, 329, 338
Kant Immanuel 82, 83, 88, 101, 102
Karasek Krzysztof 162, 165
Kardyni-Pelikánová Krystyna 19, 68, 70, 331
Karłowicz Dariusz 319
Karłowicz Jan 47, 338
Karpiński Wojciech 238, 339
Kasprowicz Jan 34, 39
Keats John 252
Keller Luzius 123, 124, 166, 167, 331
Kierkegaard Søren Aabye 253
Kijowski Andrzej 20
Kisiel Joanna 264, 331
Kleiner Juliusz 282, 331
Klejnocki Jarosław 74, 331
Klimowicz Marek 284, 331
Klimt Gustav 36
Kłosiński Krzysztof 147, 331
Koch Wilfried 14, 331
Kocjan Krzysztof 117, 329

- Kolbuszewski Jacek 235, 332
Kołakowski Leszek 87, 128, 332
Komendant Tadeusz 277, 332
Konopnicka Maria 15, 16, 332
Kopczyńska Zdzisława 149, 183, 188, 329, 339
Kornhauser Julian 163, 167, 168, 221
Kowalczykowska Alina 67, 88, 92, 278, 282, 332, 338
Kowalski Seweryn 243
Kozicki Władysław 111
Kozłowska Jolanta 10, 330
Krasuski Krzysztof 190, 335
Kreczmar Jerzy 41, 332
Kroński Tadeusz 320, 322, 324
Krynicky Ryszard 75, 76, 163, 164, 171, 172, 332
Kryński Adam 47, 338
Krysiński Włodzimierz 310
Krzyżanowski Julian 64, 276, 284, 338
Kuderowicz Zbigniew 126, 330
Kunkel Robert 14, 332
Kwiatkowski Jerzy 110, 114, 117, 150, 191, 250, 270, 299, 300, 327, 332
Lamartine Alphonse de 219
Leśmian Bolesław 39, 104, 134, 221, 272
Levinas Emmanuel 239
Linde Samuel Bogumił 47, 332
Ligęza Wojciech 154, 332
Lorentowicz Jan 40
Lurker Manfred 127, 236, 332
Łapiński Zdzisław 138, 332
Łebkowska Anna 191, 251, 299, 332
Łoch Eugenia 42, 339
Łoś Jan 45, 46, 332
Łotman Jurij 101, 332
Łukasiewicz Jacek 105, 332
Maciejewska Irena 111, 123, 128, 333
Maciejewski Marian 91, 92, 104, 266, 333
Maj Bronisław 75, 76, 333
Majcher Grażyna 12, 339
Majeran Tomasz 206
Makowiecki Andrzej Z. 39, 40, 56, 60, 333, 341
Makowski Stanisław 164, 335
Mallarmé Stéphane 255
Maleszko Katarzyna 12, 339
Man Paul de 257, 264, 265, 268, 333
Marçais Georges 10–13, 333
Marion Jean-Luc 240, 241, 333
Markiewicz Jarosław 164, 171
Markiewka Tomasz 99, 327
Markowski Michał Paweł 16, 17, 26, 69, 222, 328, 338
Mayenowa Maria Renata 141, 142, 149, 330, 339
Meller Katarzyna 311, 339
Mentzel Zbigniew 87, 128, 332
Merton Thomas 92, 333
Michalski Cezary 253, 318–320, 324
Michnik Adam 297
Miciński Tadeusz 39
Mickiewicz Adam 47, 85, 90, 92, 93, 95, 149, 183, 206, 207, 209, 210, 212, 219–222, 238, 252, 253, 263, 265, 266, 268, 333
Międzyrzecki Artur 252, 311, 314
Milton John 159, 160, 252

- Miłosz Czesław 72, 129–162, 166, 173–176, 178, 252, 270, 285, 287, 295–325, 333, 334
- Miriam (zob. Przesmycki Zenon)
- Mochnacki Maurycy 89, 91, 95, 244, 334
- Moczulski Leszek Aleksander 75, 76, 163, 169, 172, 334
- Mokry Katarzyna 99, 327
- Mombert Alfred 114, 115
- Monet Claude 36
- Morant Henry de 67, 334
- Morawska Hanna 10, 333
- Morawski Kalikst 171
- Morolski Jan Dominik 165
- Morsztyn Jan Andrzej 252
- Morsztyn Zbigniew 165, 252
- Naborowski Daniel** 252, 254
- Namowicz Tadeusz 16, 338
- Nawarecki Aleksander 89, 99, 301, 334, 343, 344
- Neruda Jan 19
- Newman John 180
- Newton Isaac 87
- Niedźwiedzki Władysław 47, 338
- Niedźwiedz Jakub 154, 332
- Nietzsche Friedrich 111, 112, 116, 334
- Nieuwerkerken Arent van 81, 151, 152, 334
- Novalis 219
- Nowicka Ivonna 10, 330
- Nowicki Maciej 253
- Nycz Ryszard 136, 334
- Nyczek Tadeusz 71, 163, 173, 191, 192, 334, 335
- Okoński Michał** 180, 186, 336
- Okopień-Sławińska Aleksandra 158, 334
- Olejniczak Józef 123, 158, 202, 335, 340, 343
- Omilanowska Małgorzata 14, 332
- Opacka-Walasek Danuta 100, 335
- Opacki Ireneusz 48, 79, 91, 93–95, 104, 134, 164, 219, 220, 244, 327, 335
- Orkan Władysław 39
- Orska Joanna 201, 202, 220, 335
- Otwinowska Barbara 82, 335
- Ouaknin Marc-Alain 143, 335
- Pachciarek Paweł** 122, 132, 237, 285, 330
- Pachniak Katarzyna 10, 330
- Pascal Blaise 87
- Pawelec Dariusz 74, 97, 190, 193, 232, 315, 335, 336, 343, 344
- Peiper Tadeusz 221
- Pelc Janusz 165, 335
- Piasecka Maria 73, 335
- Piątkowski Jerzy 168
- Pichois Claude 20, 328
- Piecuch Czesława 111, 331
- Pietrych Krystyna 96, 202, 335
- Pijoan José 24, 25, 67, 72, 336
- Piotrowiak Miłosz 343
- Platon 43, 85, 102, 103, 137, 139–142, 155, 156, 237, 336
- Płoszewski Leon 90, 209, 263
- Podraza-Kwiatkowska Maria 43, 63, 113, 114, 191, 250, 299, 332, 336
- Poe Edgar Allan 19–21, 336
- Polheim Karl K. 72
- Polkowski Jan 76, 336
- Pomian Krzysztof 125, 126, 336
- Poprawa Adam 283, 292, 301, 302, 336

- Porchères Laugier Honorat de 252
Porębowicz Edward 124, 171, 329
Porfiriusz 27
Poulet Georges 207, 211, 214–217,
219, 336
Pound Ezra 264
Praz Mario 69, 336
Prel Carl du 113
Próchniak Paweł 343
Przesmycki Zenon 39, 128
Przyboś Julian 309, 311
Przybylski Ryszard 250, 271, 284,
287–289, 314, 336, 337
Przybyszewski Stanisław 33, 34,
39, 43, 112, 114, 115, 337
Pszczółowska Lucylla 149, 337
Pycka Waldemar 140, 141, 147, 337
Pytasz Marek 241, 339
- R**
Racine Jean Baptiste 238
Rafael Santi 15, 16, 67
Reale Giovanni 139, 140, 147, 337
Redlak Małgorzata 10, 330
Renoir Auguste 36
Richard Jean-Pierre 20, 337
Ricoeur Paul 247
Rosiek Stanisław 22, 338
Rousseau Jean Jacques 206, 207
Rulewicz Wanda 310, 329, 337
Runge Philipp Otto 73
Rydel Lucjan 34
Rymkiewicz Jarosław Marek 247–
293, 295–325, 329, 337
- S**
Sadowski Witold 190, 191, 337
Sartre Jean-Paul 125, 126, 208
Sawrymowicz Eugeniusz 55, 338
Sąpoliński Andrzej 65, 169, 340
Schlegel Friedrich 16–18, 21, 67–
70, 72, 73, 338
Scholem Gershom 25, 338
Schulz Bruno 21–24, 338
Schumann Robert 24, 71
Sęp Szarzyński Mikołaj 252
Sito Jakub 14, 332
Sito Jerzy S. 311, 317
Siwek Paweł 156, 336
Siwicka Dorota 207, 331
Skibiński Ziemowit 89, 334
Sławek Tadeusz 343
Sławiński Janusz 17, 46, 68, 340
Słowacki Juliusz 42, 47, 55, 64, 70,
164, 252, 253, 262, 269–293, 338
Sokrates 64, 70, 139–141
Sośnicki Dariusz 206, 222, 338
Spinoza Baruch 34, 40
Sprusiński Michał 310, 311, 329
Stabro Stanisław 162, 163
Staff Leopold 34, 39, 109–128, 331,
338
Stala Marian 36, 58, 86, 97, 136,
201, 214, 266, 332, 333, 338, 339,
343
Stankowska Agata 311, 339
Starobinski Jean 238, 339
Stefanowska Zofia 89, 238, 339
Stevens Wallace 252
Stępień Tomasz 241, 339
Stierlin Henri 12, 339
Stroiński Zdzisław 320
Sułek-Kowalska Barbara 319
Surma-Gawłowska Monika 27, 329
Swoboda Tomasz 20, 21, 337
Szekspir William 69, 253
Szostkiewicz Adam 180, 186, 336
Szulc Packalén Małgorzata 190,
193, 339
Szurek Jacek 42, 339
Szuster Marcin 247, 257, 272, 298,
328, 333

- Szymanowska Joanna 27, 329
Szymański Wiesław Paweł 300, 339
Szymczak Mieczysław 82, 233
Szymon Mag 284
Szymon Stupnik 121
- Śliwiński Piotr 201, 202, 205, 206,
208, 210, 211, 311, 339, 344
Świeściak Alina 261, 339
Świetlicki Marcin 201–227, 339
- Taborski Roman 112, 337
Tanalska Anna 101, 332
Taranczewski Paweł 207, 336
Tarnowska Maria 317, 333
Tarnowski Stanisław 40, 329
Tatarkiewicz Anna 84, 123, 235,
329
Tatarkiewicz Władysław 83, 86,
137, 156, 340
Tetmajer Kazimierz, Przerwa- 34,
35, 39
Thalmann Marianne 65, 66, 168,
169, 340
Tieck Ludwig 18
Tischner Józef 236, 237, 239, 240,
340
Tomasz z Akwinu 160
Trzebiński Andrzej 320
Trznadel Jacek 295–297, 340
Turzyński Ryszard 122, 132, 237,
285, 330
Tuwim Julian 221, 324
Twardowski Kasper 165
Tynecka-Makowska Słowinia 19,
46, 68, 331
- Urbańska Dorota 191, 340
- Valéry Paul 255, 340
- Vermeer van Delft Jan 64, 70
Vincenz Andrzej 165, 166, 340
- Walas Teresa 317, 318, 322
Ward Jean 311
Warner Rex 183, 330
Waugh Linda 141
Wedeman Marek 206
Whitman Walt 252
Witkiewicz Stanisław Ignacy (Wit-
kacy) 34
Witwicki Władysław 102, 137, 139,
336
Wojaczek Rafał 171, 221
Wojda Dorota 247, 260, 271, 340
Wojnakowski Ryszard 127, 236,
332
Wordsworth William 252
Woźniak-Łabieniec Marzena 275,
283, 298, 299, 302, 312, 319, 340
Woźniakowski Jacek 16, 17, 68, 72,
73, 275, 340
Wójcik Włodzimierz 123, 340
Wrzosek Piotr 12, 339
Wyka Anna 126, 327
Wyka Kazimierz 39, 340
Wyrzykowski Stanisław 19, 21, 336
Wysłouch Seweryna 69, 340
- Yeats William Butler 252
- Zagajewski Adam 27, 29, 61–77,
163, 166, 168, 169, 171, 172, 221,
231, 243, 341
Zagórski Jerzy 311
Zakrzewska Wanda 122, 132, 237,
285, 330
Zaleski Marek 158, 341
Zawadzki Andrzej 27, 329
Zieliński Edward Iwo 139, 147, 337

Zięba Antoni 14, 332

Ziomek Jerzy 69, 340

Żak Krzysztof 14, 332

Żmigrodzka Maria 206, 207, 272,
331, 337

Żuławski Jerzy 33–60, 331–333, 341

Żuławski Juliusz 35, 332, 341

Summary

Arabesque. Essays on Poetry

The book contains the interpretations of Polish poetry, including the analyses of the poetic works of such writers as: Jerzy Żuławski, Leopold Staff, Czesław Miłosz, Jarosław Marek Rymkiewicz, Stanisław Barańczak, Adam Zagajewski and Marcin Świetlicki. Introduction displays different artistic representations of an arabesque, namely a decorative ornament known from the Islamic countries, a romantic literary genre, a musical form and a dancing position. The author understands a detailed composition of an arabesque as a metaphor for the structure of a text; precisely, it is a canvas which consists of the intersecting 'code-threads' that eventually shape a creative form. Finally, an arabesque turns out to be a model of reading and interpreting literature.

The book consists of three main parts. In the first part of the paper, the analyses of the lyrical forms of expression are presented, namely a cascade (Jerzy Żuławski), an arabesque (Adam Zagajewski) and a villanelle (Stanisław Barańczak). The second part of the book examines the relations between poetry and the literary tradition. Chapter II investigates the intersections of different traditions in context of the contemporary poetry, that is connections, adaptations, reinterpretations and transformations. The last part of the book considers an encounter with the Other understood as both the Other as a fellow-townsmen and the other: a critic, a literary theorist, a writer, a Great Precursor. These three issues are connected in a common yearn for interpretation, emphasis on a single poem and focus on poetics.

Redaktor
Wacław Walasek

Korektor
Iwona Gralewicz-Wolny

Projektant okładki
Michał Motłoch

Redaktor techniczny
Ireneusz Olsza

Skład i łamanie
Ireneusz Olsza

Copyright © 2013 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISBN 978-83-60743-87-4

Wydawca
Oficyna Wydawnicza Wacław Walasek
Katowice, ul. Mieszka I 15
wacek@oficynawww.pl

Wydanie I. Ark. druk. 22,1. Ark. wyd. 14,0. Przekazano do łamania w październiku 2013 r. Podpisano do druku w grudniu 2013 r. Papier offset. kl. III, 80 g. Nakład 120 + 50 egz.

Cena 32 zł + VAT

Druk: STUDIO NOA
www.studio-noa.pl



Joanna Dembińska-Pawelec

– dr hab., pracuje w Zakładzie Teorii Literatury Uniwersytetu Śląskiego.

Opublikowała książki *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka* (1999), *Villanella. Od Anonima do Barańczaka* (2006), *"Poezja jest sztuką rytmu". O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku* (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak) (2010).

Prowadzi badania z zakresu poezji współczesnej, genologii oraz interferencji literatury i sztuki.

„Autorka bardzo sprawnie przeprowadza czytelnika przez historię pisarskich wcieleń arabeski [...]. Uzmystawia, że arabeska stanowi również literaturoznawczy sposób widzenia świata literackiego, stając się – za rozważaniami Roland’a Barthesa – metaforą tkaniny tekstu, narracji, uosabiającą zróżnicowanie, splątanie nici-kodów, które mimo pozorów nieciągłości są, w gruncie rzeczy, bardzo przemyślaną kompozycją formy. Arabeska to, koniec końców, model czytania, poznawania i rozpoznawania tekstów przez ponowoczesnego odbiorcę, zmęczonego operacyjnym kanonem uporządkowania – i semiotyki w – okazuje się arabskim naukowym typem intrygujące pięć



BG 431349