



Krystyna Pietrych

Aleksander Wat – (re)lektury

Nowe konteksty, inne perspektywy



Aleksander Wat – (re)lektury

Nowe konteksty, inne perspektywy



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Krystyna Pietrych

Aleksander Wat – (re)lektury

Nowe konteksty, inne perspektywy

 **WYDAWNICTWO**
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2022

Krystyna Pietrych (ORCID: 0000-0001-9796-185X)
– Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Zakład Literatury i Tradycji Romantyzmu
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENCI

Agata Stankowska-Kozera, Tomasz Wójcik

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Piotr Pietrych

SKŁAD, ŁAMANIE I PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

KOREKTA TECHNICZNA

Wojciech Grzegorzczak

Serdeczne podziękowania dla Pierre'a Wata za udzielenie zgody
na publikację skanów utworów i rękopisów Aleksandra Wata

© Copyright by Krystyna Pietrych, Łódź 2022

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2022

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.09731.19.0.M

Ark. wyd. 13,3; ark. druk. 22,25

ISBN 978-83-8220-812-2

e-ISBN 978-83-8220-813-9

<https://doi.org/10.18778/8220-812-2>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-237 Łódź, ul. Matejki 34A

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. 42 635 55 77

SPIS TREŚCI

7	Wykaz użytych skrótów
9	Gest ponowienia
15	Między parodią a profecją
53	Intermedialne eksperymenty
87	Dadaizm
121	Śródziemnomorze
171	(Po)romantyczny podmiot
211	Elegijna wrażliwość
243	<i>Notatniki</i> zamiast <i>opus magnum</i> ?
267	Czytając rękopisy
333	Bibliografia
345	Nota edytorska
347	Spis ilustracji
349	Indeks nazwisk

WYKAZ UŻYTYCH SKRÓTÓW

(Przy cytatach z tych publikacji po skrócie podawany jest bezpośrednio numer strony, poprzedzony w przypadku *Korespondencji* oraz *Mojego wieku* cyfrą rzymską określającą tom.)

- BL A. Wat, *Bezrobotny Lucyfer i inne opowieści*, wybór i oprac. W. Bolecki i J. Zieliński, wstęp W. Bolecki, Warszawa 1993.
- CNP A. Wat, *Coś niecoś o „Piecyku”*. Brulion, w: *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*, koncepcja, wstęp, opracowanie i przypisy K. Pietrych, Łódź 2021, s. 181–188.
- DBS A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, opracowali oraz przypisami i indeksem opatrzyli K. i P. Pietrychowcie, Warszawa 2001.
- K A. Wat, *Korespondencja*, wybrała, opracowała, przypisami i posłowiem opatrzyła A. Kowalczykowa, t. 1–2, Warszawa 2005.
- MP A. Wat, *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka [wersja zmodernizowana]*, w: *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*, koncepcja, wstęp, opracowanie i przypisy K. Pietrych, Łódź 2021, s. 100–157.
- MW A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, rozmowy przeprowadził i przedmową opatrzył Cz. Miłosz, do druku przygotowała L. Ciołkoszowa, t. 1–2, Warszawa 1998.
- N A. Wat, *Notatniki*, transkrypcja i opracowanie A. Działek, J. Zieliński, Warszawa 2015.
- PUB A. Wat, *Publicystyka*, zebrał, opracował, przypisami oraz indeksem opatrzył P. Pietrych, Warszawa 2008.

- PZ A. Wat, *Poezje zebrane*, w opracowaniu A. Micińskiej i J. Zielińskiego, Kraków 1992.
- ŚNH A. Wat, *Świat na haku i pod kluczem*. Eseje, opracował K. Rutkowski, Warszawa 1991.
- V T. Venclova, *Aleksander Wat. Obrazoburca*, przełożył J. Gośliński, Kraków 1997.

GEST PONOWIENIA

Tak autentyczna poezja nowa formuje i udoskonala swoich czytelników, nie przychodzi ona do gotowego, co być może jest największym jej tytułem do chwały, a także zasadą jej dynamizmu: czytelnik „staje się”, istnieje tylko i ciągle *im Werden* i od wiersza do wiersza rozwija się ze swoim poetą. W poezji dzisiejszej, w odróżnieniu od dawnej, jeden wiersz, choćby najlepszy, niewiele albo nic nie znaczy! **Trzeba iść za swoim poetą od wiersza do wiersza i od cyklu do cyklu** [podkr. – K.P.]. Czy warto zdawać sobie tyle wysiłku? – zapyta czytelnik. Bezwarunkowo warto: niezależnie bowiem od wysiłku, jeżeli poeta jest autentyczny, sama droga, sam wysiłek staje się dla czytelnika pracą nad sobą, pokazuje mu inne horyzonty, przeobraża go wewnętrznie w procesie „indywiduacji”, jaką C.G. Jung dostrzegał w praktyce alchemików (*O ciemnych poetach i ciemnych czytelnikach*, PUB 720–721).

Gdy przed laty, w swej pierwszej książce Watowskiej, przytaczałam powyższe słowa, nie sądziłam, że zainicjują one tak długą, trwającą już z górą ćwierć wieku, drogę czytania twórczości autora *Mojego wieku*. Moja fascynacja rozpoczęła się od *Wierszy śródziemnomorskich* – i powiedzieć mogę: stan szczególnego zauroczenia i ekscytacji tym poematem trwa nadal, dlatego stale do niego powracam i ogłędam z różnych, nierzadko dla mnie samej zaskakujących stron. Ale z biegiem czasu zainteresowanie Watem zataczało coraz szersze kręgi. Odkrywałam, jak wcześniej poznane teksty wchodzą w relacje z innymi tekstami, jak znany motyw powraca co i rusz w innym kontekście, jak jeden temat krąży pomiędzy kolejnymi utworami, opalizując różnorodnymi znaczeniami i stylistykami. Nieustannie miałam wrażenie, że moja lektura dzieła Wata nie może się zakończyć, że powinnam, tak jak on sam mówił, „iść za swoim poetą od wiersza do wiersza i od cyklu do cyklu”, że ciągle

odkrywam rzeczy nowe i zupełnie nieoczekiwane. I ta sytuacja trwa niezmiennie do dziś, bez końca skazując mnie-czytelniczkę na proces permanentnego (niedo)czytania. Co więcej – nie tylko to, co dzieje się pomiędzy poszczególnymi tekstami ujawnia swój niekończący się potencjał interpretacyjny, ale także każdy ponownie czytany pojedynczy utwór okazuje się źródłem niewyczerpanych sensów. Dlatego zasadniczą strategią lektury, jaką proponuję w niniejszej książce, jest gest ponowienia – przeczytania raz jeszcze, w innej perspektywie, w nowym kontekście, ale korzystając jednocześnie z tego, co już niegdyś udało mi się rozpoznać i zapisać. Nie tyle neguję moje wcześniejsze odczytania, co poddaję je daleko idącym rewizjom, to znaczy czasem kwestionuję ich podstawy, czasem podważam zaproponowany niegdyś tok wyводу, innym razem – przekraczam i kontestuję końcowe wnioski wcześniejszych rozważań. Palimpsestowo nadpisuję na tym, co-już-przeczytane, to co wyłania się w trakcie ponowionej lektury. Dzieje się w efekcie tak, jak chciał Wat: „sam wysilek staje się dla czytelnika pracą nad sobą, pokazuje mu inne horyzonty”. Odkrywam bowiem nie tylko to, czego uprzednio nie dostrzegłam i nie zapisałam, ale również, poprzez re-interpretującą lekturę, nieznane obszary we mnie samej. Hermeneutyczna jest więc istota mojego działania, zgodnie z Ricoeurowskim rozumieniem:

interpretacja jest procesem, w którym odsłonięcie nowych sposobów czytania wyposaża podmiot w nowe możliwości poznania samego siebie. Jeśli bowiem referencja tekstu projektuje świat, to nie czytelnik jest tu tym, który przede wszystkim projektuje siebie. To raczej jego możliwości projektowania siebie zostają poszerzone, ponieważ otrzymuje on nowy sposób bycia od samego tekstu¹.

¹ P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, wybór i wstęp K. Rosner, tłum. P. Graff, K. Rosner, Warszawa 1989, s. 186–187.

Nieźmiernie istotną inspirację stanowiły dla mnie także współczesne propozycje metodologiczne, np. intermedialność, geopoetyka czy krytyka genetyczna, bo to one wskazywały nowe kierunki lekturowe i pozwalały wydobywać ukryte dotąd treści i znaczenia. Osobne miejsce pośród owych inspiracji zajmuje rewizjonistyczne czytanie tradycji – zwłaszcza romantyzmu. Jednak pierwszy impuls pochodził zawsze z przestrzeni tekstu Wata, to tekst domagał się uruchamiania nowych kontekstów, stawiania nowych pytań, po to, by odsłonić swe dotąd zaciemnione strony i aktywować ukryte sensy.

Na książkę składa się osiem rozdziałów. Trzy pierwsze ukazują w innym świetle początki twórczej drogi Wata. Zaczynam od tekstu niezwykle w całym dziele autora *Mojego wieku* ważnego, od *Ja z jednej i Ja z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka*, starając się prześledzić nie tylko miedryczną drogę ponadstuletniej recepcji poematu, ale także proponując własne odczytania, wynikające z przygotowanej przeze mnie edycji krytycznej tego utworu. Nowe konteksty uruchamiam także podczas czytania manifestów, które Wat pisał razem ze Sternem, sądzę bowiem, że usytuowanie ich wspólnych wystąpień w perspektywie inter-, a nawet transmedialnej przynosi nieoczekiwane rezultaty i odsłania pomijany dotąd, ikoniczny aspekt awangardowych eksperymentów. Przypominam także zapomniany epizod Watowskiej działalności – jego alians zarówno z myśleniem konstruktywistycznym Henryka Berlewiego, jak i ze sztuką reklamy w dwudziestoleciu międzywojennym. Tę część zamyka rozdział, w którym staram się zmienić sposób myślenia o Wacie jako twórcy futurystycznym, proponując w to miejsce określenie „dadaistyczny”. Nie chodzi mi jednak o wikłanie się w jałowy i nierozstrzygalny w gruncie rzeczy spór o zakresy i granice poszczególnych kierunków awangardowych w Polsce w pierwszych dekadach XX wieku, lecz o wydobywanie zasadniczych dla światopoglądu Wata przekonań, z ducha dadaistycznych,

które stanowią stały fundament jego myślenia także w końcowym okresie życia.

Kolejne trzy teksty to rewizjonistyczne sposoby odczytania związków z tradycją. Po pierwsze – śródziemnomorską, interesuje mnie nie tyle podejmowanie przez Wata zdeponowanych w kulturze kodów, lecz, jak można by powiedzieć, Śródziemnomorze „ucieleśnione”. Stawiam więc pytania o to, w jaki sposób konkretna geograficzna przestrzeń konfrontowała się z przekazem utrwalonym w tradycji, co się działo, gdy na mityczną fantazję nakładał się zmysłowo pochwytny, doświadczony sensualnie dookolny pejzaż. Co się dzieje, gdy Wat reaktywuje stary topos podróży do źródeł kultury europejskiej, zderzając go z własnym doświadczeniem? Drugi niezwykle ważny obszar tradycji stanowi dla mnie romantyzm. Najpierw rozpoznaję, podążając śladem rewizjonistycznych odczytań Charlesa Taylora, Harolda Blooma i Agaty Bielik-Robson, Watowską podmiotowość jako (po)romantyczną, bowiem mamy w tym przypadku do czynienia z „refleksyjną świadomość kwestionującą substancjalną jedność podmiotu, jak i podmiotowością jako zadaniem do realizacji poprzez różnego typu artykulacje i narracje”². Wyszedłszy od kwestii dotyczących ukształtowania „ja”, przechodzę do, wedle mnie, najważniejszej dykcji tak modelowanego podmiotu – do elegijności i rozpatruję ją jako specyficzną jakość Watowskiej wrażliwości i sposobu odczuwania świata, ufundowanych na wszechogarniającym poczuciu straty i wydziedziczenia oraz solipsystycznym zamknięciu w sferze własnych przeświadczeń i emocji. Oba „romantyczne” rozdziały prowadzą w efekcie do propozycji przesunięcia granic literatury modernistycznej. Zgodnie z moimi rozpoznaniem należałoby bowiem postrzegać formację

² Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przełożył zespół, oprac. T. Gadacz, Warszawa 2001, s. 37.

romantyczno-modernistyczną jako nieprzerwane *continuum*, jako jeden obszar nowoczesności.

I część ostatnia, w centrum której sytuuję *Notatniki Wata*, opracowane przez Adama Dziadka i Jana Zielińskiego. Czytam je zgodnie z postulatami krytyki genetycznej, która nie tyle zwraca uwagę na rezultat końcowy procesu pisania, co na samo *écriture*. Wydobyte z archiwum rękopisy Wata zdają się właśnie czystym procesem nieustannego pisania, cechującym się nieukierunkowaną potencjalnością i ciągle odraczaną finalnością. Fascynująca jest hybrydyczno-labiryntowa tekstualność, z którą mamy tu do czynienia, i która na zawsze pozostaje w stanie nieukończenia i niegotowości, jakby w fazie permanentnych narodzin. Wręcz porażająca wydaje się ilość planowanych przedsięwzięć, które miały realizować wielką *idée fixe* Wata, jego nienapisaną Księgę, dzieło, o którym Jeleński mówił, że miało być w nim zawarte „Wszystko o wszystkim”. Owa Księga zyskuje w świetle rękopisów swój szczególny, widmowy kształt.

Wydobynam z gąszczy udostępnionego archiwum przed-teksty kilkunastu wierszy Wata. Część z nich zyskała formę tekstu ostatecznego, część – na zawsze zastygła w fazie stawania się. Czytam te rękopisy tak, by pochwycić dynamikę Watowskiego pisania. Chodzi mi o to, by – jak pisał Pierre-Marc de Biasi – odzyskać nieoczywistość, nielinearność i złożoność procesu pisania, by „atrament stawał się na nowo płynny”³. Dążę do odzyskania czasowego wymiaru stawania się tekstu, przede wszystkim jednak do odkrywania śladów autora odcisniętych w materialnym kształcie rękopisu. To osobowa obecność poświadczona odręcznym zapisem jest tym, co rekonstruuje z kształtu stawianych liter, kolejnych notowanych wariantów, dokonywanych korekt

³ M.-P. de Biasi, *Genetyka tekstów*, przeł. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa 2015, s. 12.

i skreśleń. Nie byłoby to możliwe bez nieocenionej pomocy Adama Dziadka, dzięki któremu miałam dostęp do skanów interesujących mnie przed-tekstów w takiej rozdzielczości, by śledztwo w sprawie poszukiwania autora stało się w ogóle możliwe⁴. Składam Mu tutaj serdeczne podziękowania.

Jaki zatem jest Wat teraz przeze mnie czytany? Co wydobywa ponowiona lektura jego tekstów? Co nowego odkrywają dziś najważniejsze utwory: *Piecyk*, poemat śródziemnomorski, wiersze z *Ciemnego świecidła*? Jakie niespodziewane sensy odnaleźć można, czytając rękopisy z archiwum poety? Czy kontakt z materialnością zapisu przywraca choćby w nikłym stopniu osobową obecność autora? Czy coś łączy niegdysiejszego anarchizującego awangardzistę z dokonującym u kresu życia elegijnego podsumowania starym poetą? I pytanie ostatnie – mam nadzieję, otwierające pole nowych poszukiwań – do podjęcia jakich kolejnych wypraw inspirować może zaproponowana tutaj lektura?

⁴ Niestety, ze względów pandemicznych nie mogłam odbyć zaplanowanej w Beinecke Library kwerendy. Mam nadzieję, że niebawem uda mi się to przedsięwzięcie zrealizować.

MIĘDZY PARODIĄ A PROFECJĄ

Młodzieńczy utwór Aleksandra Wata *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* ukazał się, wedle autora, w roku 1919, z datą 1920 widniejącą na stronie tytułowej publikacji, a więc zapewne kilka miesięcy po ukazaniu się ulotki *TAK*. To drugi akt młodzieńczej aktywności „neofutura”¹, tym razem już samodzielny. *Piecyk* czytany dziś, po niemal stu latach od momentu powstania, nadal jest dziełem zagadkowym, w którym plenią się sensy enigmatyczne i znaczenia niejasne. Można nawet powiedzieć, że im dłużej trwa lektura *Piecyka* – poczynając od pierwszych prób podejmowanych przez czytelników w dwudziestoleciu międzywojennym, aż po te ostatnie z początku XXI wieku – tym bardziej odbiór poematu się problematyzuje i komplikuje, obrastając kolejnymi komentarzami, przypisami, interpretacjami, co z kolei prowokuje do podjęcia następnej próby deszyfrowania wielości tajemnych sensów tego osobliwego tekstu, ze świadomością, że jest to próba kolejna, lecz z pewnością nie ostatnia. Ciekawe, co odsłonić może *Piecyk* czytany dzisiaj. Czy następujące po sobie i palimpsestowo nawarstwiające się w ciągu stulecia odczytania można potraktować jako fragmenty kolażowej konstrukcji, uspojnającej nieoczywiste i migotliwe znaczenia, czy też zgodzić się trzeba na wielość współistniejących lub wykluczających się i nieuzgadnialnych ze sobą sensów? Poemat Wata prowokuje do ciągle ponawianego aktu (z)rozumienia, nieustannie zachowując fascynującą aktualność, nie daje się umieścić pośród innych tekstów znajdujących się w archiwach, na półce z anachronicznymi już dziś utworami.

¹ Zob. rozdział *Intermedialne eksperymenty*, s. 59.

JAK POWSTAWAŁ *PIECYK*?

Zacznijmy od początku, to znaczy od momentu powstania. Jak wspomina Wat krótko przed śmiercią, zapewne w 1966 roku:

Piecyk pisałem w czterech czy pięciu transach, w styczniu 1919, przy 39⁰ – 40⁰ gorączki. Potem w noc zimowe, przy żelaznym piecyku, gdy wracałem z ekscentrycznych wędrówek cygańskich. Wprawiałem się w stan transu, aby „wyzwolić swoje wiedźmy”. Osiemnastoletni, śmieszny Faust warszawski, zbuntowałem się przeciwko książkom, przeciw parunastu latom życia w książkach, chciałem „żyć”. Na parę lat przed André Bretonem, ale z tej samej co on inspiracji freudowskiej, doszedłem do *écriture automatique*, nazwałem to samozapisem, automigawką (CNP 181).

Jeśli więc zaufać pamięci autora, *Piecyk* był rezultatem niezwyklej metody twórczej, która miała na celu umożliwienie, poprzez zawieszenie świadomości, swobodnego procesu niepoddanego kontroli rozumu i łamiącego racjonalne reguły tworzenia, otwartego na nieskrępowaną grę wyobraźni i wielość asocjacyjnych skojarzeń. Może co prawda dziwić, że dzieło będące efektem spontanicznego aktu konsekwentnie realizuje tak istotne zasady poetyki, jakie wskazał sam autor:

Amator nowinek, życzliwy badacz, wykryje w *Piecyku* bogaty asortyment chwytów i nowinek, które dotąd stanowią delikcie nowatorów. Wyliczę tu najważniejsze:

- a) Odklejenie dyskursu składni poetyckiej od dyskursu i składni logicznej i, szerzej, racjonalnej. Wiązanie poszczególnych zdań, a w zdaniach i słów, nie na zasadach logicznej ciągłości czy uprawdopodobnionego opisu, nawet nie na mocy psychologicznych skojarzeń, ale przez erupcję, czy inwazję w tok normalny mowy w stanie przyćmionej świadomości – słów i treści głębinowych, ciemnych. [...]
- b) Zakwestionowanie składni, próbowanie wytrzymałości jej do ostatnich granic, poza którymi jest bełkot, dopadnięcie

- wreszcie – do bełkotu! („drepczę i kwiczę: tim tiu tju tua, tm...” „i grzeję skostniałe palce. Palce, lce, paapa p pa-pa”).
- c) Pełna grozy preponderacja świata rzeczy nad światem człowieka („Podkute nogi stołów zbuntowały się, wyją: Mama daj cyczy!”).
- d) Nirwana gnuśności („...ulitowałem się nad każdym istnieniem i dałem mu obietnicę *bezpracy*”).
- e) Prześmiewcza parafraza poprzedników, przy czym za poprzedników uważałem nie skamandrytów – miałem za nic ich intelektualny *message*, ale poetów i pisarzy Młodej Polski [...].
- f) Próba stworzenia obrazu – w analogii do fizyki współczesnej – oderwanego od oglądu (*Anschauung*), nie dającego się wyobrazić. Np. „Pieśni drwali i niezmacone płaczem drwali mających uwiedzione córki...”, „...stopy moje okłamują pracę bednarską kafi” itd. (CNP 185–187).

Powyższe wyliczenie ujawnia, że metodą twórczą była w przypadku *Piecyka* nie tyle (a może raczej: nie tylko) gra wyswobodzonej i rozgorączkowanej wyobraźni, lecz przemyślana strategia mająca na celu zakwestionowanie tradycyjnych reguł konstruowania wypowiedzi. Bo choć młodzieńczy utwór Wata sprawiać może w pierwszym momencie wrażenie spontanicznego i żywiołowego, niepoddanego żadnemu logicznemu porządkowi strumienia słów, obrazów, metafor, to jednak spod zewnętrznej warstwy tego nieokiełznanego szaleństwa prześwieca zasadniczy zamysł, zmierzający do naruszenia i odrzucenia fundamentalnych zasad konstrukcji typowego tekstu literackiego. Legenda transowej genezy *Piecyka* tworzona po niemal półwieczu nie do końca znajduje również potwierdzenie w tym, co Wat pisał znacznie wcześniej, bo dziesięć lat po jego publikacji:

Jednocześnie wprawialiśmy się [Wat i Stern – K.P.] w pisanie. Wprowadzaliśmy asonans, pracowaliśmy nad dźwiękową budową wiersza, nad nową metaforą, próbowaliśmy nowych asocjacyjnych sposobów wiązania treści. Był to jednak okres, w którym popędy paseistyczne z pewnym trudem ustępowały pod naciskiem tej

treści, którą wprowadzaliśmy, a która dla nas była zrośnięta z nowymi futurystycznymi formami. Tomiki, któreśmy wówczas wydali, były jeszcze mocno przesiąknięte dekadencckim estetyzmem, egotyzmem à la Gumilow, dekoracyjnym symbolizmem. *Nagi człowiek w śródmieściu* i *Słońce na półmisku* Sterna, moja proza poetycka *JA z jednej strony* i *JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* – były jeszcze wyżywaniem się emocjonalności paseistycznej².

Ta wypowiedź wskazuje na dwie istotne kwestie. Po pierwsze, określa świadomy zamysł działań młodocianych adeptów awangardy, stosowanie przez nich praktyk nastawionych na osiągnięcie określonego celu, posługiwanie się nowatorskimi wówczas zabiegami, lokującymi się w obszarze taktyki dadaistyczno-futurystycznej. Nie do końca więc można uznać *Piecyk*, jak chciał Wat po latach, za niezaplanowany efekt szalonych transów, za rezultat niezakłóconego logiką procesu *écriture automatique*, zbyt wiele bowiem stało u jego początków racjonalnych założeń dotyczących konkretnych rozwiązań warsztatowych i wymiernych poetologicznych celów. Kwestia druga dotyczy silnego związku młodzieńczego utworu Wata z epoką wcześniejszą, sygnowaną przez niego takimi zjawiskami, jak estetyzm, symbolizm, paseizm – a więc wielorakiego uwikłania w młodopolską tradycję. Miał rację Miłosz, gdy, czytając *Piecyk*, powiedział „dużo secesji” (DBS 181), ma rację również Radosław Okulicz-Kozaryn, pisząc: „Poematowi Wata dużo bliżej do Młodej Polski, z którą się zmagał, niż do futuryzmu, w którego ramach został usytuowany ze względu na akces autora do tego ruchu”³. Dla Witkacego, pierwszego recenzenta *Piecyka* widzącego w nim „istotną artystyczną

² A. Wat, *Wspomnienia o futuryzmie*, w: PUB 140; pierwotny druk: „Miesięcznik Literacki” 1930, nr 2.

³ R. Okulicz-Kozaryn, *Futurystyczny koniec symbolizmu? Baudelaire przy Watowskim piecyku*, w: *Elementy do portretu*.

zdobycz”⁴, sprawa była oczywista: „Książka Wata robi na mnie wrażenie worka, do którego nasypane są bez żadnego ładu prześlicznie oszlifowane różnobarwne drogie kamienie, kamee, malutkie bibeloty z kości słoniowej czy diabli wiedzą z czego”⁵. Zatem całość sprawiała wrażenie wyrafinowanej, wręcz przerafinowanej estetycznie mozaiki, ułożonej z mniejszych bądź większych skrawków w wymyślny sposób z sobą połączonych: „Każda jednak z części składa się z drobnych kawałków, z których każdy posiada niezależną od sensu życiowego opisanych w nim zdarzeń i stanów konstrukcję sam przez się, przez swoją Czystą Formę”⁶. Ta wskazywana zależność *Piecyka* od epoki poprzedniej jest w pełni uzasadniona, bowiem młodzieńczy poemat⁷ Wata przypomina wielki tygiel, do którego wrzucono utwory młodopolskie i ich epigońskie naśladownictwa, ale także przypowieści staro- i nowotestamentowe, mity antyczne, celtyckie, skandynawskie, języki magii, kabalistyki, demonologii, wierzenia

Szkice o twórczości Aleksandra Wata, pod red. A. Czyżak i Z. Kopcia, Poznań 2011, s. 65.

⁴ S.I. Witkiewicz, *Aleksander Wat*, w: tenże, *Teatr. Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze. O twórczości reżyserów i aktorów. Dokumenty do historii walki o Czystą Formę*, Kraków 1923, s. 248, tu także data, którą Witkiewicz opatrzył swoją recenzję: „12. V 1921.”, <https://polona.pl/item/teatr-wstep-do-teorii-czystej-formy-w-teatrze-o-tworczosci-rezysera-i-aktorow,MjE1MzgyNzQ/251/#item> (dostęp: 22.02.2021).

⁵ Tamże, s. 244.

⁶ Tamże, s. 243.

⁷ Agnieszka Kluba, rozważając kwestie genologiczne związane z *Piecykiem*, stwierdza: „[...] może on zostać zasadnie uznany za poemat zgodnie z podstawową konotacją tego słowa w języku polskim, czyli za dłuższy utwór napisany językiem poetycko »nadorganizowanym«. Niewątpliwie jest to również utwór napisany prozą”. A. Kluba, *Poemat prozą w Polsce*, Warszawa–Toruń 2014, s. 247.

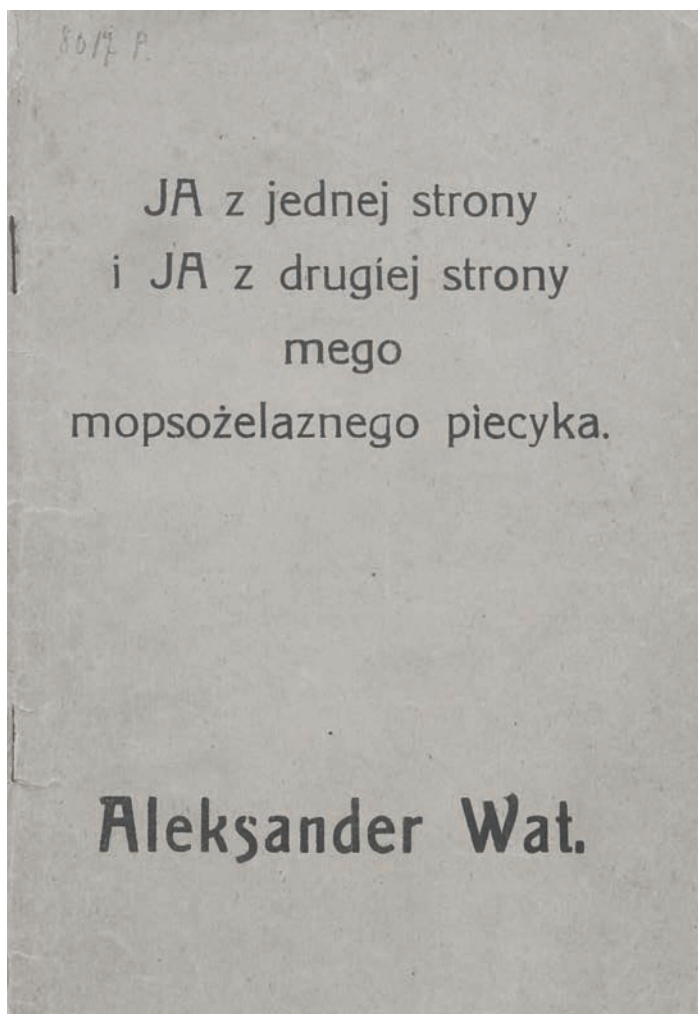
ludowe, wydarzenia historyczne, kawałki systemów filozoficznych – mnóstwo większych i mniejszych fragmentów wyjętych z różnych kontekstów, różnych estetyk, różnych światów. Na scenę poematu wkraczają – wyliczam na zasadzie *par pro toto* – Botticelli, da Vinci, Gluck, Händel, w ślad za nimi „andaluzyjskie czarownice”, „trybady ze skrwawionymi kadłubami”, „trolle” i „inkuby”, by zaraz ustąpić miejsca biblijnej Racheli, a potem Beatrice Dantego. W obłądnym tańcu wszystko się ze wszystkim miesza, a historia jeszcze na dobre nie zaczęła, już wypierana jest przez inną – coraz szybciej i szybciej. Dzieje się tak wiele i ... właściwie nic się nie dzieje, oczywiście poza dynamiką przemian, jakim podlega sam podmiot.

STRATEGIE PARODYSTYCZNE

Co zatem wrzucono do wnętrza *Piecka*? Co się w nim paliło? Młodzi, debiutujący w drugiej dekadzie XX wieku poeci, wskazuje Małgorzata Baranowska, za główny obiekt swego ataku wybrali najbardziej zużytą wersję młodopolskiej tradycji:

Wtedy nie mieli oni ani krytycznoliterackiego, ani historycznoliterackiego wypracowanego pełnego obrazu Młodej Polski. Poddani ciśnieniu epigonów, obecnych niewątpliwie w prasie literackiej, ogłuszeni pozycją, artystyczną charyzmą artysty młodopolskiego, otoczeni przez zwulgaryzowane w sztuce popularnej – jak byśmy dziś powiedzieli – „masowych” środowkach przekazu symbole i sztampy młodopolskie – od początku musieli wydać im walkę, by móc określić własną osobowość artystyczną, by zaplanować zakres swojej ekspansji⁸.

⁸ M. Baranowska, *Trans czytającego młodzieńca wieku (Wat)*, w: *taż, Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 190.



Il. 1. Okładka pierwodruku poematu Wata, 1919

Celem tej walki była fundamentalna zasada sztuki modernistycznej, „mającej tendencje do porządkowania świata jako całości złożonej z mniej lub bardziej ukrytych znaczeń symbolicznych”⁹. Bunt w *Piecyku* wymierzony został przeciwko „symbolistycznej spójności uniwersum”¹⁰ – głównemu nakazowi obowiązującemu dotychczas w sztuce, a orężem w toczonej bitwie stawały się wszelkie zabiegi kwestionujące i burzące logiczne związki między słowami, zdaniami, obrazami. Aby ten cel osiągnąć, Wat gromadzi ogromne ilości różnorodnych, estetycznie wyszukanych elementów, oddaje się obłądnej pasji kolekcjonerskiej, ale nie po to, by stworzoną kolekcję pielęgnować i się nią zachwycać, ale by ją – parodią i ironią – na naszych oczach roztrzaskać, demaskując jej sztuczność, uniemożliwiającą autentyczną ekspresję¹¹. Spotęgowany eklektyzm sztuki secesyjnej – tak jak muzea i pomniki w futurystycznych manifestach – trzeba ośmieszyć, zanegować, spalić i unicestwić. Dlatego też w poemacie elementy zaczerpnięte z odrębnych artystycznie, pierwotnie osobnych światów, wprowadzane zostają w nowe, zaskakujące konteksty, kłójące się z sobą i nietworzące spójnej całości. Nadto – poddane zostają niejako zwielokrotnionej próbie „krzywego zwierciadła”. Obok Izoldy złotowłosej zjawia się trzynastoletnia Beatrice, „którą na szkarłatne, samotne łóżko” prowadzi „biczowany rab, niewolnik Onanii” (MP 107); obok Bogurodzicy i Łazarza „z martwych wstających i chłoszczących się wśród dźwięków orgiastycznych organów” rodzi się z krwi Wenus smutna wiosna (MP 138). Kulturowo utrwalone i semantycznie jednoznacznie nacechowane postaci stają się zaprzeczeniem samych siebie i w dodatku – w ogóle przestają cokolwiek znaczyć. Wszystko wydaje się zdeformowane, sprofanowane, zohydzone. Świat potwornieje na naszych oczach i jednocześnie... zaczyna nas śmieszyć:

⁹ Tamże, s. 191.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Por. tamże, s. 192–197.

POMYŁKA NIEBIOS. Onej nocy na niebie dziwnie były rozstawione świecące się nocniczki. Piękne żony bednarzy oddawały się perwersyjnie młodzieńskim chevalierom i otyłym mnichom,

Noc milczała czasem tylko mrucząc jak krowa.

Kapituły przy płonącym benedyktynie obradowały nad ukojeniem, które należało zesłać pobożnym grafom.

Ukojenie przypadkowo spłynęło na przyjaciela Benwenuta Cellini, gdy z przerażenia wyfajdał się w krzewach żralych zło-cistych jagód.

(MP 115–116)

Parodystyczna strategia stosowana w *Piecyku* to broń Wata w walce, jak wspomniałam, z dziedzictwem młodopolskim. Można to rozpoznać uściślić, idąc tropem wskazanym przez Włodzimierza Boleckiego:

Podstawową ideą modernizmu był związek wszechrzeczy i zjawisk. W estetyce dominowało dążenie do syntezy, synkretycznego łączenia sztuk, tradycji i kultur. Realizacją tych uniwersalistycznych założeń była tzw. sztuka secesyjna, do której elementarnych założeń należały: płynność granic między przedmiotami, likwidacja koturnu na rzecz przenikania oraz nieostrości i nakładania się przedmiotów, co prowadziło do ich desubstancjalizacji¹².

W *Piecyku* zatem dokonywałyby się owa „synteza i synkretyczne łączenie sztuk” w stopniu podniesionym do potęgi n-tej, co w efekcie nie prowadzi do zespolenia i scalenia, lecz do zderzenia i konfrontacji poszczególnych części, które nie tworzą ostatecznie wspólnego uniwersum, lecz „dziwiąc się sobie” wzajem, w ruchu odśrodkowym dążą do wydobycia i zamanifestowania własnej odrębności. Bolecki rozpoznaje

¹² W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie Międzywojenne*, w: tenże, *Pre-teksty i teksty*, Warszawa 1991, s. 116.

w takim zabiegu kolejny etap wielowiekowych dziejów groteski¹³, na co wskazuje w młodzieńczym utworze Wata zarówno powtarzalność zdeformowanych postaci i motywów, jak i zasady konstrukcji tekstu. W związku z ostatnią kwestią warto zwrócić szczególną uwagę na zabieg w *Piecyku* bodaj najważniejszy: jukstapozycje, „polegające na mieszaniu (zestawianiu) niepowiązanych obrazów, znaczeń i zdarzeń”¹⁴. W efekcie młodociany awangardzista mierzy się nie tylko z tradycją młodopolską, lecz – widzianym poprzez jej pryzmat i jednocześnie w nim zniekształconym – całym dziedzictwem kultury i cywilizacji. Jak trafnie rzecz ujął Bolecki:

w *Piecyku* [...] historia (kultura) była przedstawiana jako monstrualne składowisko zdehierarchizowanych elementów, jako obszar wyłączony spod wszelkich reguł sensu i logiki [...]¹⁵.

„Wolność” międzywojennej groteski to wolność do destrukcji i deformacji. Impet Wata, wymierzony w *Piecyku* w język literatury młodopolskiej, mierzył pośrednio w uniwersum kultury w ogóle. W jej symbole i wartości, w jej hierarchie i znaczenia, a przede wszystkim – w jej sposób budowania i wypowiedzania sensu za pomocą słowa¹⁶.

Strategie stosowane w *Piecyku* stanowią zatem oręż w walce Wata z całym dziedzictwem kultury. Ekstremalnie intertekstualny poemat zbudowany został (może lepiej

¹³ „W utworze tym [*Piecyku* – K.P.] – pisze Bolecki – znajdują się skondensowane znaki (słowa, zdania) wszystkich historycznych grotesek: mitologicznej i gotyckiej, karnawałowej i fantastycznej, karykaturalnej i secesyjnej. Poemat Wata w swej inkrustacji językowej jest bowiem jakby mozaiką wielu cywilizacji, w której spotkały się wszystkie epoki i w której wszelkie hierarchie zostały odrzucone [...]”, tamże, s. 153.

¹⁴ Tamże, s. 145.

¹⁵ Tamże, s. 157.

¹⁶ Tamże, s. 158.

powiedzieć: ułożony niczym puzzel) techniką collage'u, który tworzą dziesiątki odwołań, aluzji, cytatów, motywów, symboli, mitów itd. Uświadamiają to dobitnie przypisy i komentarze do *Piecyka* zamieszczone w wydaniu, które przygotowałam, ale także we wcześniejszych wydaniach przygotowanych przez kolejnych edytorów. Adam Dziadek we wstępie do *Wyboru wierszy* w Bibliotece Narodowej pisze, że poemat:

można określić jako palimpsest jednoznacznie otwarty na „tekstowy świat” – nie jest to utwór zmanierizowany, choć miejscami przesadnie wystylizowany, ale skoncentrowany na tekstach oraz na tworzących je frazach i słowach. Jest on napisany na innych tekstach literackich (hipertekstów nie stanowią tu wyłącznie De Quincey, Baudelaire, Rimbaud czy też Ramon Lullo) oraz filozoficznych i na innych tekstach kultury, jest to produkt, którego immanentną zasadą staje się intertekstualność, otwierająca przed czytelnikiem ogromną przestrzeń znaczeń [...] ¹⁷.

Te niekończące się nawiązania, odniesienia, przywołania wypełniają przestrzeń poematu. Paradoksalnie nie budują jednak własnego, niezależnego świata przedstawionego. Nie tyle dążą do jakiegoś figuratywnego czy zdarzeniowego przedstawienia, co w kierunku przeciwnym – ku abstrakcji. Jeśli sytuować *Piecyk* w jego pierwotnym, awangardowym kontekście kulturowym ¹⁸, można dostrzec szczególną analogię z abstrakcyjnymi konstrukcjami uczestników ruchu dada ¹⁹.

¹⁷ A. Dziadek, *Wstęp*, w: A. Wat, *Wybór wierszy*, oprac. A. Dziadek, Wrocław 2008, s. XXIV.

¹⁸ Warto pamiętać, że *Piecyk* powstał między dwoma manifestami zwanymi futurystycznymi, w istocie zaś dadaistycznymi – między ulotką *Tak* (1918) i almanachem *Gga* (1920).

¹⁹ Więcej o związkach przedwojennej twórczości Wata z dadaizmem pisze w rozdziale *Dadaizm*.

Zmierzanie do autotelizmu możliwe jest w *Piecyku* za sprawą zabiegów dokonywanych na języku. Słowo bowiem traci tu referencjalność, nie odsyła poza siebie, przeciwnie – siebie sytuuje w centrum. Znika znaczone, przesłonięte znaczącym. *Piecyk* składa się z wyrażen nie do zrozumienia, metafor nie do wyobrażenia, obrazów nie do zobaczenia. Jak słusznie pisał Tomas Venclova w monografii poświęconej twórczości Wata:

Wyrwane z naturalnego sąsiedztwa, torturowane, przeinaczone, niszczone słowo w *Mopsożelaznym piecyku* traci swój walor symboliczny. Zachowuje jakość metajęzykową: jest słowem i niczym innym. Każde słowo może zostać postawione w sąsiedztwie z każdym innym i utworzyć się nim związek – pojawiają się wówczas dowolne obrazy, które wynikną z tej operacji. [...] Tak oto okazuje się, że immanentny autorytet znaku i języka pozbawiony jest pokrycia [...] (V 92).

Język, rozumiany szeroko – jako kod kulturowy, staje się przedmiotem operacji dokonywanych na nim samym, przemienia się w secesyjny ornament, bibelot, kierujący uwagę wyłącznie na własne jakości estetyczne, niczym bogato zdobiona i wymyślna filizanka, z której jednak nie podobna napić się kawy. Bolecki tak widzi specyfikę językowego tworzywa poematu:

[...] mimo że w *Piecyku* Wata można rozpoznać wielowiekowe złoza groteski (obrazy, nazwy, motywy), to nawet znając wszystkie słowa tego „zapomnianego języka”, nie da się z ich pomocą odczytać żadnej informacji. Poza oszałamiającym impetem rozrywania ustalonych związków, likwidowania znaczeń, szokowania czytelników i unicestwiania wartości [...] ²⁰.

Z ducha dadaistyczna blasfemia *Piecyka*, wyśmiewająca wszystko, obejmuje całą tradycję, zwłaszcza europejską.

²⁰ W. Bolecki, *dz. cyt.*, s. 154.

Ten totalny charakter negacji, zakwestionowanie wszelkich wartości, katastroficzne poczucie kresu, dają podmiotowi, owemu „ja”, pisanemu wielkimi literami, niczym nieograniczone i wyzwalające z wszelkich więzów poczucie wolności. Gest burzenia i niszczenia jest jednocześnie procesem konstituowania własnej podmiotowości, w którym takie samo znaczenie, jak destrukcja, odgrywają zabawa i śmiech, będące *de facto* jej narzędziami.

WIZJE I PROFECJE

Piecyk sprawiać może wrażenie szalonej zabawy bez reguł, a może raczej z jedną regułą polegającą na mnożeniu dziwactw i niedorzeczności, którym nie ma końca. Wat jednak poza radykalnym i prześmiewczym zakwestionowaniem tradycyjnych reguł sztuki uruchomił w swym młodzieńczym poemacie rejestry całkowicie odmienne, sytuujące się na antypodach radosnej, anarchizującej rewolty.

Witkacy pytał ongiś w odniesieniu do działalności futurystów: „czy to jest pisane na serio czy »na farsę«”²¹. Ta wątpliwość wskazuje także na jedną z najważniejszych cech *Piecyka*: rozpięcie pomiędzy przeciwstawnymi biegunami błazenady i rozpaczy. Jak słusznie zauważył Tomasz Burek:

Dwoisty i ambiwalentny jest [...] stosunek autora-bohatera poematu do zastanej kultury i odziedziczonego systemu wartości literackich. Z jednej strony wszystko zdaje się tu podlegać parodii, kompromitacji, prześmiewczej parafrazie, nieszanującej i nieoszczędzającej niczego drwinie. Święte mity ludzkości, fundamentalne symbole, wielkie imiona – padają pastwą szyderczego

²¹ S.I. Witkiewicz, *O skutkach działalności naszych futurystów*, w: tenże, *Teatr...*, s. 238; to pytanie odnosiło się bezpośrednio nie do *Piecyka*, lecz do jednodniówki „PamBam”.

majaczenia. Technika luźnych, niekontrolowanych, irracjonalnych skojarzeń, jaką pisany był utwór, pozwoliła poecie-anarchiście przekształcić ład kultury w nieład śmietnika, zamienić wieloznaczne muzeum wyobraźni w rupieciarnię bezużytecznych symbolów. Udało mu się zdemolować gmach europejskich pojęć, a już co najmniej doprowadzić do karykatury zamęt i rozszczepienie świadomości europejskiej w ich młodopolskim wydaniu.

[...]

A przecież na prześmiewczej parafrazie przybyszewszczyzny-młodopolszczyzny rzecz się nie wyczerpuje. Z drugiej bowiem strony autor *Piecyka* podejmuje filozoficzny testament modernistów. Poprzez styl parodii, a chwilami bufonady, przeziera w *Piecyku* głębsza warstwa zależności i pokrewieństw. [...] wizja osobowości niejednolitej, zwielokrotnionej, rozbitej na części; hipoteza nieciągłego życia psychicznego; eksploracja stanów nielogicznych i krańcowych, szaleństwa, delirium miłosnego, transgresji we wszelkich jej objawach; człowiek jako „skłębiony chaos myśli, podarta sieć uczuć”, jako nieuleczalne rozdarcie, jako paradoksalna i nietrwała jedność przyciągających się i odpychających pierwiastków [...] ²².

Te opozycje, świetnie uchwycone przez Burka, nie dają się znieść ani uzgodnić, a wskazany dualizm zdaje się być dystynktywną cechą *Piecyka*. Tak więc burzycielski, prześmiewczy, kpiarski impet ma swój ciemny rewers – wszystkie destrukcyjne działania autora-bohatera poematu, choćby nie wiadomo jak błazeńskie, podszyte są rozpaczą, a bluźnierstwa, jakie wykrzykuje, kryją głębokie cierpienie. Symptomatyczne pod tym względem są na przykład takie fragmenty poematu:

Szczęście szwenda się za nami bezradosne istotne konieczne i złote. Zbiera wszystkie wonności bezdomnych, uśmiechy cichych ludzi, niewypowiedziane pyszne frazesy niezgrabnych

²² T. Burek, Aleksander Wat, w: *Literatura polska w okresie międzywojennym*, red. I. Maciejewska, J. Trznadel, M. Pokrasenowa, Kraków 1993, t. 3, s. 76–77.

samotników. Nieodstępne – gdzie tylko spojrzysz, – wyglądające nawet przez dziury oczne jedynej tragicznej maski, nawet w Nowych Miastach, gdzie deklamują, szlochają, umierają, gestykulują, śpiewają wspańiałe koncentracje, apoteozy zrzeszeń aktorskich ludzi dostojnych, autotatoi, kapłanów radosnej możliwej świadomości; mizdrzące się za plecami otyłych królów rozbawionych widokiem danse macabre'u Śmierci z Księżniczką Trebizondy.

Spaceruje na młodych timbrach ud po rusztowaniach drapaczy nieba, bałaganach, rynkach, na Świętach Niebios, przed wystawami modnych sklepów, w foyer kinoteatrów, wśród rupieci, rekwizytów, zwietrzałych perfum i kobiet,

Bezradosne, niewidoczne dla innych – tylko ja je poznaję: W blasku gałek niewidzących oczu prostytutki, obracających się w kosmiczne kółko; w kołysaniu się nędznych wygolonych lordów; w ciemnej konurze porzuconego psa, oczekującego swego błękitnego nocnego Pana. W zmurszałym zadzie staruszki, grzejącej na słońcu swe reumatyzmy.

(MP 105–106)

Posiadłszy radosną wiedzę maski, pałałem cudowną żądzą: uprzestrzenić się! Lecz pewnego razu przeraziła mnie bezdenna szpara, którą ujrzałem tuż za powierzchnią nosa, gdy mna patrzył prawym okiem. Przekłęta szpara, przekłęte principium individuationis, jak żółty kaftan mnie przeraża, trapi, chłoszcze, skręca, paraliżuje. Skąd wziąć moc by je przestąpić! Skąd! Odtąd trwałem osłupiały jak niebo, wpatrzony w bładny płomyk świecy, palącej się w lustrze u dołu w lewym kącie. Tylko fantasmagorie księżyców budziły mnie z odrętwienia: marszcząc i kurcząc niemożliwie twarz w popielatej poświecie, schyloną z lewej strony i podnosząc prawe ramię i prawy paluszek; ot tak, i lewy paluszek nieco niżej i zginając prawe kolano: ot tak! drepczę i kwiczę:

tim tiu tju tua tm tru tia tiam tiamtiom tium tiu
tium tium.

(MP 109–110)

CHOROBA. Choroba przyszedłszy przede wszystkim wypięła wyłogi powiek. Gałki oczne wibrowały drobną bardzo

mesmeryczną drgawką. A potem wesoło wesoło stukając kolanem o czoło rozpędziłem się na żelaznej prostej linii szyn.

(MP 114–115)

4. Całować pyski białych wściekłych psów i wyć, że klawiatury są zbyt ograniczone. Sączyć z gołąbków po kropelce krwi ocierać twarz o białe blizny księżyców. Mewy chore twych rąk i drażniąca czerwień warg. W noc bezsenne rzucać się głową w nurt alkoholicznego eteru i pamiętać o mieszaninie lustra z matematyczną dokładnością ognistych zygzaków. Pamiętać. Pocieszać się trywialną pozą, że na jutro przyjdą płaczki żałobne i z pieniem unoszą w tum horyzontu zdrobniały nędzny kłębek ciała.

(MP 130)

Czytając powyższe fragmenty, a podobnych w utworze jest wyjątkowo dużo, trudno byłoby zgodzić się z twierdzeniem, że strategia *Piecyka* wyczerpuje się na gestach parodystyczno-groteskowo-bluźnierzczych.

W poemacie zaskakuje również ilość różnego typu odniesień do mistycznych nurtów filozoficznych, do metafizycznych tekstów kultury, do tajemnej ezoteryki wywiedzionej z gnozy i kabały.

Toteż nie sposób – pisze Burek – traktować tak licznych w *Piecyku* odwołań do ksiąg hermetycznych, do kultów tajemnych czy do imion bogini Izdy i Hermesa Trismegistosa, do mędrca i maga Apolloniusza z Tiany, do mistyków Rajmonda Lullo i Jana Ruysbroeka, do legend o Graalu i Fauście, do podziemnych nurtów demonologicznych i alchemicznych, żłobiących sobie drogę przez wieki, do satanizmu, ale także do *Boskiej Komedii* Dantego i *Apokalipsy* św. Jana – jako kpiarskiego ćwiczenia erudycyjnego²³.

²³ Tamże.

Jakkolwiek świadomą intencją *Piecyka* była walka z przeszłością i tradycją – co bez wątpienia do młodocianego awangardzisty pasowało, prowadzona w imię nowej sztuki i nowego życia za pomocą dadaistyczno-futurystycznej taktyki – to jednocześnie na skutek rozgorączkowanych seansów przy rozgrzanym piecyku uruchomiony został proces *écriture automatique*, pozwalający na eksplorację sfer głębszych, ukrytych, tajemnych. Wat, wzorem Rimbauda wyzwał „swoje wiedźmy”²⁴, wydobywał na powierzchnię najgłębiej skrywane lęki i niepokoje, przyjmujące w zapisie kształt mrocznych przeczuć, obrazów, symboli²⁵. Dlatego mógł po latach mówić o darze profetycznego widzenia swego przyszłego losu, ponieważ niczym autor *Iluminacji*, wyznawał zasadę *dérèglement de tous les sens* – jak Rimbaud pisał w liście do Paula Demeny: „Poeta staje się jasnowidzem,

²⁴ Autor *Piecyka* niewątpliwie był zafascynowany zarówno twórczością, jak i biograficzną legendą Rimbauda, co widać w przywoływanym tu fragmencie poematu (MP 112); jak określał Tomas Venclova, pojawiające się w tym fragmencie wyrażenia w cudzysłowie są jednak nie tyle cytatami z Rimbauda, ile „błyskotliwy pastiszem” jego stylu, V 83–84. Zob. też K. Kuczyńska-Koschany, *Ja z jednej strony i Ja z drugiej strony „JA”*. (Miliard Rimbaudów, trans, trauma + Wat), w: *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*, pod red. A. Czyżak i Z. Kopcia, Poznań 2011.

²⁵ Znaczące, że Stern nazwał *Piecyk* „jedynym mocnym dziełem polskiego ekspresjonizmu” (A. Stern, *O poetach Nowej Sztuki. List do Redaktora „Almanachu”*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2, cyt. za: Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki, wstęp i komentarz oprac. Z. Jarosiński, wybór i przygotowanie tekstów H. Zaworska, Wrocław 1978, s. 70), wydobywając w ten sposób najważniejsze cechy poematu: przedstawianie rzeczywistości zdeformowanej, ukazywanie stanów patologicznych, odwoływanie się do podświadomości i zjawisk paranormalnych, stosowanie luźnych skojarzeń i ciemnych symboli.

dzięki długiemu, bezgranicznemu i umyślnemu rozregulowaniu wszystkich sensów”²⁶. Osiemnastoletni Wat swoje zmysły wprowadzał w stan rozedrgania i transu, pisząc w wysokiej gorączce w zimowe wieczory i prowokując w ten sposób ujawnianie się treści skrytych, irracjonalnych, graniczących z szaleństwem. „Dla wyobraźni typu surrealistycznego – jak zwracała uwagę Baranowska – charakterystyczne jest przyjęcie transów wyobraźniowych, niezależnie, czy pochodzą ze »snu«, czy z »jawy« [...] jako metody twórczej, jako świadomego użycia nieświadomości, jako surrealistycznego sposobu bycia”²⁷. Oczywiście, działania stojące u genezy *Piecyka* wyprzedziły o kilka lat manifesty Bretona, co nie zmienia faktu, że podejście Wata do tworzenia przypomina późniejsze rozwiązania surrealistów, zwłaszcza ze względu na ich związki z hipnozą, pismem automatycznym czy psychoanalizą, a także fascynację absurdem i nonsensem.

Z owych presurrealistycznych w istocie źródeł wynika też pojawiające się w trakcie lektury poematu wrażenie nonsensownego gadulstwa, absurdalnego bredzenia, niedorzecznej paplaniny – jakby erupcja na powierzchnię treści ukrytych i ciemnych prowadziła do bełkotu. Awangardowa geneza takich artystycznych rezultatów zdaje się oczywista. Jak rzecz ujmował Erazm Kuźma:

Awangarda literacka na początku XX wieku uprawomocniła w swych poetykach bełkot, ale uzasadniany był on różnie, najczęściej przeciwnie: bądź jako konieczność przekroczenia języka, by dotrzeć do tego, co tajemnicze, boskie, duchowe – i to prowadziło do „świętego bełkotu”; bądź jako destrukcja języka pojęciowego, by wyrazić to, co prymitywne, mechaniczne, cielesne – i to prowadziło do „nieświętego bełkotu”. Ogólnie ekspresjonizm domagał się „świętego bełkotu”,

²⁶ A. Rimbaud, *Wiersze. Sezon w piekle. Iluminacje. Listy*, wybrał, oprac. i posłowiem opatrzył A. Międzyrzecki, tłum. listów J. Hartwig i A. Międzyrzecki, Kraków 1993, s. 303.

²⁷ M. Baranowska, *dz. cyt.*, s. 224.

natomiast futuryzm czy dadaizm opowiadał się za „nieświętym bełkotem”²⁸.

A zatem już w momencie powstawania *Piecyk* był z jednej strony „świętym bełkotem”, jako, wedle propozycji Sterna, utwór ekspresjonistyczny, z drugiej – „nieświętym bełkotem” jako eksperyment futurystyczno-dadaistyczny, tak go postrzegał wówczas sam Wat. Zasadniczo te stanowiska się wykluczają – albo mamy w tradycji do czynienia z jakimś rodzajem mowy natchnionej, szału poetyckiego, *manii*, mówienia językami, glosolalii, albo z purnonsensowymi kupletami, dziecięcymi rymowankami, plebejskimi wyliczankami²⁹. Albo jest się wieszczem i profetą, albo – błaznem

²⁸ E. Kuźma, „Nieświęty bełkot” we wczesnej twórczości Wata, w: *Elementy do portretu*, s. 14. Zob. też J. Płuciennik, *Awangardowy „święty bełkot” Wata. O „Namopańniku Barwistanu”*, w: *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, pod red. J. Brzozowskiego i K. Pietrych, Warszawa 1999.

²⁹ Niemalą rolę w dzieciństwie Wata odegrała jego niania, Annusia Mikulak z Przasnysza. W *Dzienniku bez samogłosek* czytamy: „od 45 lat w rodzinie, spod Przasnysza, niska, tęga, z twarzą jak pomarszczone rumiane jabłko” (DBS 234). W *Moim wieku* zaś Wat mówi do Miłosza: „Właściwie mój dadaizm trochę się wywodzi z tego, co ona mówiła – jest dużo takich purnonsensowych opowiadań. Czy ty znasz na przykład takie »Opowiem ci kazanie«? »Opowiem ci kazanie, że pies mi zjadł śniadanie. Opowiedziałbym ci więcej, ale stara baba siedzi na piecu i jęczy. Jak wyrznię tę babę o piec, wyleci z niej malowany chłopiec, a z tego chłopca baran i owca. A z owcy i barana – mleko i śmietana. A z mleka i śmietany kościół murowany. Do tego kościoła ludzie nie chcieli chodzić. Musiał ich ksiądz i organista na postronkach wodzić. Postronki się pourywały, ludzie do boru puciekali. A gdzie ten bór?» (MW I 265–266). Można zatem, idąc tropem Wata, we wczesnej biografii upatrywać inspiracji, które później znalazły odbicie w *Piecyku*.

i prześmiewcą. Wat w *Piecyku* jest jednym i drugim. O Wacie-obrazoburcy, parodyście, kpiarzu była już mowa. Czas teraz na Wata-jasnowidza.

Radosław Okulicz-Kozaryn arcytrafnie zauważył, że „bełkot [...] zmierza ku owemu najdalszemu od potoczności ideałowi poetyckiego języka”³⁰. Usytuowany zatem na antypodach mowy codziennej i manifestujący w sposób skrajny nieprzezroczystość znaku słownego jest jednocześnie maksymalnie autoteliczną formą wypowiedzi, nadorganizowaną w sposób ekstremalny. To istotne spostrzeżenie, bowiem z jednej strony *Piecyk* staje się narzędziem frontального i bezpardonowego ataku na tradycyjne formy dyskursów poetyckich, z drugiej, choć wydawać się może „jedynie” bełkotem, odsłania jednocześnie swą radykalnie poetycką specyfikę. Jeśli dla młodego Wata „słowacki jest niezrozumiałym bełkotem”³¹, to cóż ma powiedzieć czytelnik jego *Piecyka*...

Drogą odkrywania w poemacie „świętego bełkotu” warto podążać:

Spontaniczny, prowadzony w transie zapis stanów wewnętrznych [...] nie wyzwolił bynajmniej pożądanej przez młodych buntowników „prostoty, ordynarności, wesołości, zdrowia, trywialności, śmiechu”, nie ukazał duszy o „grubych łydach”, przeciwnie utrwalił kapryśną, wyrafinowaną, chorobliwą, cierpiącą, melancholijną psychę człowieka książkowego o smaku wyrobionym, wydelikacjonym, jeśli nie zmanierowanym [...].³²

Dlatego można uznać Baudelaire’a, z jego apologią „anormalnych stanów ducha”³³, za patrona traktowanego przez Wata całkowicie serio, niepoddanego ironicznej grze

³⁰ R. Okulicz-Kozaryn, *dz. cyt.*, s. 65.

³¹ A. Stern, A. Wat, *Prymitywiści do narodów świata i do polski*, w: P, s. 11.

³² R. Okulicz-Kozaryn, *dz. cyt.*, s. 65.

³³ Tamże, s. 66.

negacji w przeciwieństwie do wielu elementów tradycji odrzucanych jako rupieciarnia pełna zużytych rekwizytów (wskazuje na to również motto do poematu). Można też widzieć w *Piecyku* szczególną kontynuację, bynajmniej nie prześmiewczą, *Requiem aeternam* Przybyszewskiego, ze względu na dalej jeszcze idący u Wata proces multiplikacji i rozbicia osobowości, doświadczającej stanów parnormalnych. W ten sposób utwór młodocianego burzyciela starych zasad staje się wyrazem „ja” zwielokrotnionego, poddanego licznym i wyszukany mękom i torturom. „Święty bełkot” *Piecyka* zawiera w sobie potencjał rewelatorski, pozwalający uzewnętrznic nieświadome i opresyjne stany, jakich doświadcza podmiot.

Wat tworzy – pisze Okulicz-Kozaryn – syntetyczny język, naruszający poczucie wszelkiego, nie tylko zdrowego sensu, i kreuje na polu apokaliptyczną przestrzeń na granicy pojmowania. Oddaje on cierpienie, ontologiczny lęk rozpadającego się JA, pokrywany szyderstwem strach przed potępieniem, ale równocześnie stara się unieszkodliwić negatywne uczucia przy użyciu artystycznej magii. Z jednej strony parodiuje hieratyczny styl modernizmu, z drugiej, układa z jego rozbitych fragmentów nowe zaklęcia³⁴.

Nie jest więc do końca tak, jak rzecz widział Bolecki³⁵, określając *Piecyk* „futurystycznym końcem Młodej Polski” i twierdząc, że przy pomocy języka, którym Wat się posługuje „nie da się odczytać [...] żadnej informacji”³⁶. Jeśli w istocie by tak było, mielibyśmy konsekwentnie do czynienia z „nieświętym bełkotem”, którego zadanie wyczerpywałoby się na tworzeniu szczególnego rodzaju kulturowego panoptikum, poddawanego nieustannie próbie karykaturalnych zniekształceń i groteskowych deformacji, również

³⁴ Tamże, s. 67–68.

³⁵ Z czego badacz w jakimś stopniu zdawał sobie sprawę; zob. dalsze partie jego rozważań: W. Bolecki, *dz. cyt.*, s. 154–155.

³⁶ Tamże, s. 154.

w wymiarze lingwistycznym. Ale *Piecyk*, będąc dziwacznym i monstualnym składowiskiem pogruchotanych i niepowiązanych ze sobą słów, obrazów, symboli, jest także „spowiedzią duszy”, dokonującą się w szczególnym, idiomatycznym języku, sytuującym się na granicy możliwości rozumienia – a więc jest również „świętym bełkotem”. Dlatego można w nim widzieć nie tyle koniec Młodej Polski, ile „skrajne dopełnienie jej symbolistycznych dążeń”³⁷.

PIECYK – UTWÓR SYMBOLICZNY?

Owymi symbolistycznymi szlakami podążali, proponując swoje rozumienie poematu, dwaj badacze: Tomas Venclova i Władysław Panas. Pierwszy z nich nazywał *Piecyk* dziełem „mediumicznym, sybilińskim, podyktowanym przez daimoniona, profetycznym” (V 79), idąc oczywiście tropem wskazanym przez samego autora w *Coś niecoś...* Jako tekst ezoteryczny:

Mopsożelazny piecyk – kontynuuje monografista Wata – jest dziełem o silnie zarysowanych ambicjach epistemologicznych, których zwykle utwory futurystów nie mają. Poświęcony jest w znacznej mierze pasji poznania, które może być osiągnięte jedynie drogą całkowitego samozaprzeczenia. Więcej, samoofiarowania. Poznania, które w tym wypadku jest przede wszystkim samopoznaniem (V 80).

Bohater utworu, wkraczając na tę drogę, rozpoczyna gnostyczną podróż, zmierzającą do odkrycia – poprzez totalną destrukcję tradycji – swego autentycznego „ja”, które miałoby się objawić u kresu. Lecz zamiast tego doświadcza porażki. W epilogu poematu:

³⁷ R. Okulicz-Kozaryn, *dz. cyt.*, s. 74.

odbywa się jego figuratywne, mistyczne całopalenie (w gnozie i w Kabale, nierozdzielnie towarzyszące ekstazie i wznoszeniu się duszy w niebiosa). Lecz to wewnętrzne całopalenie bohatera-ascetycznego świętego, odbywa się w okolicznościach całkowicie z tego świata: banalna gorączka, infekcja złapana gdzieś na ulicy, i do tego ciepło i dym z żelaznego piecyka.

[...]

Autentyczna jaźń była tuż-tuż, ale umknęła. Energia wewnętrzna bohatera została w całości wydatkowana i wynikiem ostatecznym staje się rozdwojenie osobowości (V 108–109)³⁸.

Wątki kabalistyczne, o których jedynie wspomniał Venclova, rozbudował Panas, który, zwracając uwagę na wielość występujących w *Piecyku* motywów odnoszących się do magii i okultyzmu, do gnozy i alchemii oraz do mistyki chrześcijańskiej i żydowskiej, zapytał o kluczową tradycję dla piecykowej ezoteryki. I odnalazł ją w „niezwykle oryginalnej formie kabały, w której metoda kombinacji – niczym nieograniczonej – prowadzi wprost do »świętego bełkotu«”³⁹. Jest to, wedle badacza, wersja kabały Abrahama Abulafii, która, będąc mistyką języka, oparta została na –

wiedzy o kombinatoryce literowej lub – chyba lepiej – mądrości literowej kombinatoryki. Polega ona [...] na zupełnie dowolnym zestawianiu hebrajskich liter. W konsekwencji powstają literowe

³⁸ Warto zauważyć, że do innych wniosków końcowych, z ducha Witkacowskich, dochodzi Tomasz Burek: „Wszelako postulatem jego [Wata – K. P.] filozoficznego umysłu pozostaje dążenie do scalenia, jedność w wielości. W niezgodzie szuka zgody, w walce przeciwieństw – syntezy. [...] zdaje się dostrzegać, z jednej strony, polimorfizm rozbicia, z drugiej to, co przemawia za uniwersalizmem – jakąś promieniującą, choć zagadkową całość” (T. Burek, dz. cyt., s. 78).

³⁹ W. Panas, „Antykwariat anielskich ekstrawagancji” albo „święty bełkot”. Rzecz o „Piecyku” Aleksandra Wata, w: W „antykwiariacie anielskich ekstrawagancji”. O twórczości Aleksandra Wata, red. J. Borowski, W. Panas, Lublin 2002, s. 15.

ciągi pozbawione jakiegokolwiek semantyki – nawet absurdałnej i bezsensownej. Ot, jakieś przypadkowe połączenia, które nic nie znaczą. Czysty bełkot⁴⁰.

Jednak z pozoru bezsensowne zestawienia liter okazują się w innej perspektywie obarczone niewyczerpanym znaczeniem. Ów „czysty bełkot” to, według Abulafii, mowa Boga, która nie posiada żadnej zrozumiałej dla człowieka gramatyki i semantyki. Ta wersja mistycznej kombinatoryki nie jest jednak, również z ludzkiego punktu widzenia, całkowicie pozbawiona sensu i logiki, bowiem pewne myśli i obrazy „na zasadzie luźnych asocjacji zawiązują się wokół bądź pojedynczych liter względnie ich zestawów, bądź wokół pojedynczych słów względnie jakichś związków wyrazowych”⁴¹. A to może właśnie przypominać budowę *Piecyka*, opartą na regule swobodnych skojarzeń. Na tym jednak, zdaniem Panasa, analogia między poematem a kabałą się nie wyczerpuje:

[...] przywołana tu kabała ekstatyczna stanowi [...] właściwe zaplecze dla Watowskiego *Piecyka*. Świadczą o tym nie tylko dobrze widoczne analogie strukturalne, ale również – wcale nie gorzej dostrzegalne – analogie funkcjonalne: posługujący się techniką permutacji, jak ekstatyczny mistyk, bohater poematu pragnie, także jak mistyk, wyzwolić się z więzów ciała, języka i kultury, aby wstąpić na jakiś inny poziom rzeczywistości⁴².

Jednak w przypadku bohatera Wata – który bardziej zdaje się mimo wszelkich analogii mistyka naśladować, a nawet go przedrzeźniać, niż się z nim całkiem serio identyfikować – ów inny poziom rzeczywistości okaże się niedostępny (a do końca też nie mamy pewności, czy w istocie tak pożądaną, jak twierdzi Panas). Finałowe samospalenie nie

⁴⁰ Tamże, s. 18.

⁴¹ Tamże.

⁴² Tamże, s. 21–22.

doprowadzi ani do przekroczenia granic własnej cielesności, ani do stopienia się w jedno rozczłonkowanego „ja”.

To JA się palę w inkwizytorskim wnętrzu mego mopso-
żelaz[ne]go piecyka, to JA się palę w pośrodku między mną
współleżącym z jedne[j] strony piecyka a mną tak samo z dru-
giej strony piecyka. Hurr! Oglądam złowrogie dłonie tego
z jednej strony i tego z drugiej strony.

Z jednej i drugiej strony siedzę JA.

To JA z jednej strony i JA z drugiej strony.

(MP 157)

Zaskakująco dużo jest w *Piecyku* obrazów chorego,
rozczłonkowanego, torturowanego, ciała:

Moje twarze, które zmieniam z każdym zenitem słońca nie
idą na marne. Przechowują się w obszernych stęchłych podzie-
miach o filarach podtoczonych robactwem, barwnymi bujnymi
karlicami boliwijskich okrętów i fioletową poświatą szpar. Na-
dziane na haki pokryte krwawą rdzą, w miejscach czoła, gdzie
pewnej nocy wświdruję gnuśny ładunek brauningu (dzierżone-
go mocno w prawej łapie).

(MP 108–109)

Ponieważ mlecz mnie bolał niezmiernie, więc dałem bra-
kujące paznokcie manikirować markotnym damom z Biarritz,
myśląc że to pomoże. Ale pomogła pewna dziewiąta godzina,
gdy połamanym okiem zgarniałem skórę wychudłą rąk.

A był to już drugi dzień krwawej biegunki

(MP 115)

Oko się wzdyma i pęka sącząc spernę i piękne błękitne
anonse.

Boli brzuch. Czepek zsunął się na ofiarne kadzielnice spra-
wujące wesele przyjaciółki niebios.

Nie wiem w jakim kształcie jest załamane i współleżące cia-
ło moje przy caloriferze.

(MP 155–156)

Dojmującego poczucia fizycznej męki nie przesłaniają nawet parodystyczne zabiegi, zmieniające ton serio w buf-fa. Somatyczna opresja jest tak intensywnie wszechobec-na w poemacie, że nie podlega, mimo stosowanej ironii, unieważnieniu czy zaprzeczeniu. Obrazy ciała na wiele sposobów represjonowanego są tak sugestywne, że usa-modzielniają się i opierają niszczycielskiej energii parodii i kpiny. „Wat urządził [...] *auto da fé* duszy kulturalnej”⁴³, ciało jednak – choć w jakimś stopniu bierze udział w tym procesie – pozostaje mimo wszystko sferą niepodlegającą zakwestionowaniu. Widać tu oczywiście myślenie w kate-goriach młodopolskiego dualizmu, przy czym domeną nie-sfałszowaną życia – chciałoby się powiedzieć: prawdziwą, a więc wartościowaną pozytywnie – pozostaje, inaczej niż widzieli to twórcy młodopolscy, sfera cielesna.

PIECYK (POST)MODERNISTYCZNY

Piecyk przynosi zatem radykalne zakwestionowanie wszystkich wartości, a to, co podważone nie zostaje (ciało), niesie z sobą wielorakie cierpienie. Pustka światopoglądo-wa, będąca rezultatem totalnej, prześmiewczej destrukcji, domaga się wcześniej czy później wypełnienia. Nie uży-wa się negacji bezkarnie, zniszczony porządek/porządku trzeba będzie w końcu czymś zastąpić. Poemat pokazuje proces burzenia i chwile tuż po nim, gdy „chudy Żyd znów siedzi na kupie gnoju i znów rozbija mózg o sztywne zim-ne niebieskie sklepienie” (MP 148). Nie towarzyszy temu, co może zaskakiwać, poczucie radości. To moment, gdy otwiera się pustka i nicość⁴⁴. W tym miejscu ujawnia się ciemna strona rebelianckich gestów Wata. W istocie jego

⁴³ T. Burek, *dz. cyt.*, s. 76.

⁴⁴ W *Moim wieku* (MW I 26) Wat mówi: „To jest dadaizm, to co inaczej można by pewnie nazwać również nihilizmem,

burzycielskie działania, choćby nie wiadomo jak kpiarskie i błazeńskie, zawsze podszyte są rozpaczą, a bluźnierstwem, jakie wykrzykuje, kryją głęboką udrękę. I choć, jak słusznie zauważył Venclova: „Gorycz drwiny Wata i szaleństwo bijące z jego obelg wskazują na autentyczną tęsknotę metafizyczną i rozpacz poety w świecie bez Boga” (V 95), to na razie młodocianemu anarchiście pozostał tylko język, z którym można, na szczęście i na nieszczęście, zrobić wszystko. Na „groźną materię języka” w *Piecyku* zwrócił uwagę młody interpretator, Przemysław Kubiak, dostrzegając dokonujący się w poemacie „namysł nad językiem w formie artystycznej”⁴⁵ w odróżnieniu od dyskursów logiczno-filozoficznych pierwszych dziesięcioleci XX wieku:

Zdaje się że zasadniczą funkcją dyskursu Wata jest ukazanie nędzy ludzkich możliwości poznania [...]. Tym samym Wat formułuje swoją własną koncepcję epistemologiczną, bazując na postulatach Kanta i Schopenhauera. Pomocny jest tu język – wykorzystanie wyliczeń oraz metaforyzacja opisu przeżyć emocjonalnych towarzyszących uświadomieniu sobie własnych ograniczeń wzmacniają chaotyczność tekstu odzwierciedlającą chaotyczność procesów myślowych w jaźni człowieka. Skomplikowanie języka jako materii logicznej przełożonej na formę poetyckiej prozy stanowi wyraz – zdaje się, że transcendentnej – złożoności kwestii poznania⁴⁶.

Takie jest obrazoburcze sedno Watowskiego transu przy mopsożelaznym piecyku – ostateczne poznanie nie zostaje osiągnięte, a proces, który do niego miał prowadzić

utrata wiary w możliwość przyszłej europejskiej cywilizacji, zakwestionowanie europejskiej cywilizacji”.

⁴⁵ P. Kubiak, *Groźna materia języka – epistemologiczna proza Wata*, w: *Wat prze-czytany*, pod red. A. Nakielskiej-Kowalskiej i A. Lipszycy, Bydgoszcz 2018, s. 27.

⁴⁶ Tamże, s. 28.

– odbywający się w języku i poprzez język – uświadamia, że nieokielznany monolog podmiotu wyczerpuje się w groteskowo zintensyfikowanych zabiegach lingwistycznych. Poza tym nie zostaje nic.

Czy da się uzgodnić dwa przeciwstawne bieguny interpretacyjne, wyznaczone z jednej strony „świętym”, z drugiej – usytuowanym na antypodach tego pierwszego – „nieświętym belkotem”? Czy mowa błazeńska może być jednocześnie mową natchnioną? Może język niesie w sobie zarówno żywioł anarchistyczno-burzycielski, jak i potencjał rewelatorsko-profetyczny, zrazu utajony, który nawet dla samego Wata odkrywał się dopiero z biegiem czasu, by ujawnić swe znaczenie u kresu życia? A może podejmowane świadomie i z rozmysłem działania burzycielsko-parodystyczne od razu miały swój rewers: ciemną sferę ujawniającą się w trakcie wyobraźniowych seansów przy rozgrzanym piecyku? Jakkolwiek odpowiadać na powyższe pytania, faktem bezspornym pozostaje ekstremalnie lingwistyczna istota poematu. To język jest tutaj depozytariuszem zarówno awangardowej anarchistycznej destrukcji, jak i natchnionej, osobliwej profecji.

To właśnie silnie manifestujący się w poemacie wymiar językowy inspirował interpretatorów do sytuowania *Piecyka* w kontekstach refleksji postmodernistycznej i przypisywania, na zasadzie antycypacji, jego bohaterowi kondycji ponowoczesnej. Taką drogę lektury u progu XXI wieku zaproponowała Maria Cyranowicz, dostrzegając związki *Piecyka* z kampem, ze względu na to, że poemat „jest przeładowany formą, ocieka nadmiarem treści i zachowuje powagę, która co i raz chybia celu”⁴⁷. Owo przeładowanie formą realizuje się tutaj poprzez dokonującą się na naszych oczach hipertrofię zestawień różnego typu

⁴⁷ M. Cyranowicz, *Sursecesyjne ruiny Wata (Próba reinterpretacji „Piecyka”)*, w: *W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji”...*, s. 31.

elementów wyjętych z ich pierwotnego, rzecz można: naturalnego, kontekstu, które zdekontekstualizowane, manifestują własną umowność, teatralność i manieryczność. „Sztuczność tej sztuki – pisze badaczka – aż bije w oczy, bo rzeczywistość przedstawiona w *Piecyku* to w rezultacie słowa-obrazy, *papier-mâché*, powidoki realnego, prawie już symulakra”⁴⁸. Poemat w istocie może sprawiać wrażenie – zgodnie z Baudrillardowską koncepcją – kreacji złożonej z samych symulaków i w konsekwencji reprodukującej także symulakra, czyli multiplikujące się obrazy pozbawione realnych pierwowzorów. Ten spotęgowany nadmiar prowadzi do jakości charakterystycznych dla Welschowskiej anestetyki, ponieważ:

„Anestetyka” to stan, w którym zniesieniu ulega elementarny warunek estetyki – zdolność doznawania. Estetyka wyróżnia doznawanie, anestetyka tematyzuje brak doznań, w sensie utraty, ograniczenia albo wykluczenia zdolności doznawania, i to na wszystkich poziomach: od fizycznego otępienia po duchową ślepotę. Anestetyka to jednym słowem, druga strona estetyki⁴⁹.

Wyostrenie i spotęgowanie do maksimum wszelkich odczuć wywołuje w efekcie stan znieczulenia. „Czy zatem – pyta *de facto* retorycznie Cyranowicz – euforia Aleksandra Wata, studenta filozofii »o pachnących dłoniach«, nie obraca się w próżni monotonii, a zakrojona na wielki efekt szykowna inscenizacja czy nie przebiega jak narkoza: w podwójnym sensie – odurzenia i ogłuszenia czytelnika?”⁵⁰

Pantekstualność *Piecyka*, swoista nadprodukcja słów, obrazów, symboli prowadzi zatem do, z jednej strony,

⁴⁸ Tamże, s. 33.

⁴⁹ W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*, przeł. M. Łukasiewicz, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybrał, oprac. i przedmową opatrzył R. Nycz, Kraków 1997, s. 522.

⁵⁰ M. Cyranowicz, *dz. cyt.*, s. 32–33.

semantycznego symulakrum, które w istocie nie niesie żadnego całościowego znaczenia, z drugiej, do percepcyjnego zamroczenia, gdy czytelnik przytłoczony nadmiarem, doznaje stanu niemal narkotycznego lekturowego upojenia. Sądzę jednak, że biorąc pod uwagę moment powstawania, fenomen *Piecyka* tłumaczy się lepiej niż odniesieniami do myśli ponowoczesnej, swym historycznym kontekstem – w tym przypadku w mniejszym stopniu anarchistycznymi działaniami dadaistów czy futurystów, w większym zaś – specyfiką sztuki secesyjnej, jej synkretyzmem, eklektyzmem, nadmierną ornamentacją, afunkcjonalnością. Relacjonując w *Dzienniku bez samogłosek* rozmowę z Miłoszem, Wat tak mówił o znaczeniu secesji:

[...] w moim *Piecyku* secesja przechodzi już w świadomą fazę samośmieszenia, przewycięża siebie, to znaczy jest na tym dwuznacznym pograniczu każdego przesilenia: intensywnie kultywowana, nadproporcjonalnie zagęszczona, obraca się w swoje przeciwieństwo, w rozkład (DBS 182).

Dla odbiorcy w roku 1920 sprawa była oczywista – to secesja, która, poprzez profuzję i szczególną, kulturową kompresję, staje się karykaturą samej siebie i która w ten sposób się autokompromituje. Z kolei dla współczesnego czytelnika, który osadzać będzie poemat przede wszystkim w kontekście własnych doświadczeń kulturowych, aktywizacja refleksji postmodernistycznej może stanowić szansę na zaangażowaną i osobistą lekturę, wydobywającą nieprzemijającą aktualność podejmowanej problematyki i zaskakującą „współczesność” zastosowanych z górami sto lat temu rozwiązań estetycznych. Wówczas *Piecyk* ujawni swoje być może odległe, ale bez wątpienia fascynujące antecedence i związki z dyskursem (po)nowoczesnym, choćby przez realizację „koncepcji literatury wyzwolonej, łamiącej prawa odrębności gatunkowej, mieszej prozę z poezją [oraz – K.P.] zapowiedź monologu wewnętrznego – strumienia świadomości i innych eksperymentalnych

technik pisarskich”⁵¹. Dlatego poemat młodego Wata wydaje się dziś bliski postmodernistycznej wrażliwości; jak pisze Adam Lipszyc –

Dziś warto [...] czytać Wata w pewnym oddaleniu od jego dziejowych zakotwiczeń. Zwłaszcza, że jego pisarstwo, tak wrażliwe na swój czas, z innej perspektywy naprawdę jest bez wieku [...]. No, to kiedy pisał Aleksander Wat? Niby wiadomo. Ale czy wiadomo, do jakiego »okresu« w dziejach literatury polskiej należy? Czy dojrzałe wiersze Wata to poezja »powojenna«? Oczywiście, bo powstawała po wojnie i reaguje na doświadczenie komunizmu oraz wojennych katastrof. A przecież Wat pod wieloma względami pozostaje wierny awangardzie i szaleństwom *Piecyka*, być może nawet zbliżając się do nich na powrót coraz bardziej w swoich najpóźniejszych wierszach, w których do *Piecyka* jawnie się odwołuje. Nie sposób więc postrzegać go jako rozbrykanego awangardzisty, który pod wpływem lekcji historii spoważniał i wydoroślał. Jego twórczość i we wczesnym, i w późnym wydaniu charakteryzuje się zarówno błazeńskim humorem, jak i przeczuciem czy poczuciem grozy⁵².

PIECYK JAKO EGZYSTENCJALNO-ARTYSTYCZNA CODA

Bez względu jednak na to, czy sytuować *Piecyk* w rodzimych, modernistyczno-awangardowych, czy znacznie późniejszych, ponowoczesnych, kontekstach kulturowych, czy czytać go jako utwór secesyjny, dadaistyczny, anarchistyczny, futurystyczny, surrealistyczny, groteskowy,

⁵¹ T. Burek, *dz. cyt.*, s. 77. Warto przy okazji odnotować, że młody czytelnik *Piecyka* dostrzega jego podobieństwo do poematu *Danke* Dominiki Dymińskiej, z roku 2016, zob. P. Kubiak, *dz. cyt.*, s. 30.

⁵² A. Lipszyc, *Przedmowa: Wat bez wieku*, w: *Wat przepisany...*, s. 8–9.

mistyczny, ezoteryczny, gnostycki, epistemologiczny, hiperintertekstualny, kampowy nie ulega wątpliwości, że młodzieńczy poemat zajmuje w całej twórczości Wata pozycję uprzywilejowaną. Pod koniec życia autor powrócił do wczesnego utworu, nie po to jednak, by podsumowując swe dokonania, przypominać zamierzchłe początki swej artystycznej drogi, ale by potwierdzić jego stale aktualne i niezmiennie istotne znaczenie: „[...] w pierwocinie mojej młodzieńczej, odnajduję nie tylko ten sam głos, obecny, już starości, tę samą melopeę, ale i tematy, zdania nawet, całe *Weltempfindung!*” (CNP 187).

W brulionie *Coś niecoś o „Piecyku”* Wat stworzył sugestywną legendę młodzieńczego poematu. Nie tylko tekstu niemal profetycznego, ale także wyrastającego z krytycznego stosunku autora do ówczesnej sytuacji, w jakiej znajdowała się poezja polska tuż po odzyskaniu niepodległości. Wat po niemal półwieczu od momentu napisania widzi *Piecyk* jako tekst wymierzony w poezję skamandrytów:

[...] ja, osiemnastoletni studencik, który nic jeszcze nie umiałem, wybrzydilem się na optymistyczny konformizm skamandrytów, nawet nie społeczny, ale towarzyski (stara plaga polskich literatów), na banalność uczuć i banalność logicznego dyskursu, na ich niski pułap intelektualny nawet w stosunku do Młodej Polski, ich nieoczytanie i brak ambicji, niepokoju umysłowego (CNP 184).

Pisząc *Coś niecoś...* Wat postrzega *Piecyk* przez pryzmat wydarzeń, które miały miejsce później. Świadczy o tym nie tylko określenie społecznej pozycji Wielkiej Piątki w cytowanym fragmencie brulionu w sposób, który zyska uzasadnienie dopiero rok–dwa lata później w stosunku do czasu powstawania utworu, ale również anachroniczne w tym kontekście przywołanie poetyki Peiperowskiej z jej kultem pięknego zdania (zob. CNP 183). W 1919 roku o programie Awangardy Krakowskiej oczywiście nikt nie mógł słyszeć, zaś wyjątkowo silne jeszcze

były związki przyszłych futurystów z przyszłymi skamandrytami – na początku lutego 1919 roku połączyli swe siły i razem występowali do połowy kwietnia w kawiarni „Pod Picadorem”, tworząc wspólny front skierowany przeciwko starej sztuce; nie bez powodu Tuwim nazywał sam siebie „pierwszym w Polsce futurystą” (*Poezja*). Tę wspólnotę potwierdza również fragment *Piecyka*, który potraktować można jako żartobliwe dedykacje:

ROZPOREKMĘDRCA: Ant. Słonimskiemu.

Stagnacja paroskich marmurów. Polimorfizm i polichromizm twojej czaszki urzekły cię.

Szyldy spluną i mrukną: Stary drań.

Julianowi Tuwimowi.

2. Na polarnych jarzących się przestrzeniach miłość niech będzie słabością, którą chcesz wyplenić. *Naa N N aaa na Naaa.*

Jar. Iwaszkiewiczowi.

(MP 151)

Świadczą powyższe słowa oczywiście o humorystycznym traktowaniu dokonań trzech picadorczyków, co jednak nie oznacza jednoznacznie negatywnego do nich stosunku, bowiem kpiarski ton przenika cały utwór, naznaczając ironią wszystkie elementy tej intertekstualnej układanki, łącznie z jej bohaterem-autorem. Co więcej słowa te stanowią także potwierdzenie bliskich relacji towarzyskich, budowanych wspólnymi działaniami artystycznymi. Na ostry krytycyzm wobec konformizmu skamandrytów czas przyjdzie później⁵³. Warto zwrócić uwagę, że powyżej

⁵³ „Trzeba uprzytomnić sobie z grubsza stan ówczesnej poezji: Polska odzyskała niepodległość. Temat niepodległości państwowej, który w normalnych społeczeństwach świata nie istniał w katalogu tematów poezji, był osią poezji polskiej, skrzywił ją a jednocześnie nadawał jej wysoki patos.

przytoczony fragment *Piecyka* zawiera jedyną w całym poemacie wzmiankę dotyczącą młodych twórców wchodzących na scenę ówczesnego życia literackiego. Wydaje się to o tyle znaczące, że potwierdza zdecydowanie antymłodopolski (a nie – antyskamandrycki) charakter utworu, manifestujący się wielością prześmiewczych nawiązań do tradycji wcześniejszej, której obecność w ówczesnej kulturze zaznaczała się nieznośnie pretensjonalną manierą i epigońską tonacją. W odbiorze powszechnym to następcy Przybyszewskiego i Micińskiego nadawali ton ówczesnej literaturze, nie zaś Słonimski czy Tuwim⁵⁴, też kontestujący

»Ojczyzna moja wolna, wolna, więc zrzucam z siebie płaszcz Konrada«, pisał Słonimski. Cały naród był wciągnięty w pracę budowania własnego państwa, własnego wojska, własnej policji itd. – wtedy kiedy na świecie wszystkie instytucje te i wartości były podważane i kwestionowane. Plejada świetnych talentów, wirtuozów »mowy związanej«, skamandryci z miejsca »zmonopolizowali« poezję, nie znaleźli już zresztą rywali: Młoda Polska z jej udiwnionym językiem i sztucznymi egzaltacjami była skompromitowana, ośmieszona, następcami Młodej Polski były miernoty, poeci „Kuriera Warszawskiego”. U skamandrytów – liryka prywatna, uczuć prywatnych, normalnie-ludzkich, powszednich, historiozofia łatwa, strofa wprost lgnąca do pamięci każdego słuchacza i czytelnika, logika prosta lirycznego wydarzenia, język poezji odsakralizowany, oddziwniony, upodobniony – wreszcie – do języka prozy pozytywistów, Prusa, Sienkiewicza. Postępowa inteligencja znalazła w nich swoich poetów, stali się niewolnikami tego powodzenia. (Mówię o skamandrytach z lat dwudziestych, później każdy z nich poszedł swoją drogą, pogłębił się, i dziś ci starzy poeci – Wierzyński, Iwaszkiewicz, Słonimski i pokrewna im Iłakowiczówna są świetnymi poetami naszych czasów)” (CNP 183–184).

⁵⁴ Warto zauważyć, że ówczesna (z roku 1919) twórczości przyszłych skamandrytów to przede wszystkim *Czarna wiosna* Słonimskiego, dytyramb *Wiosna* Tuwima i jego pierwszy tom wierszy, *Czyhanie na Boga*, a więc utwory, które podobnie jak

dorobek poprzedników. Dlatego „osiemnastoletni, śmieszny Faust warszawski” frontalnie zaatakował to, co najbardziej było przez niego znienawidzone – manieryczny styl i estetyczne klisze pogrobowców Młodej Polski.

Wat zdecydował się pod koniec życia powrócić do *Piecyka* nie tylko opatrując go rozbudowanym komentarzem, ale także przygotowując wybrane fragmenty poematu do druku:

Sądzę zatem, że miałem prawo teraz poddać niektóre teksty ma-
lemu retuszowi. Ale w niczym i w żadnej mierze nie zmieniam
ducha i sensu tekstów. Poprawiam gramatyczne bezwiedne
i świadome rusycyzmy (buda-psia – zamiast rosyjskiej *konury*,
która wtedy wydawała mi się bardziej – przez „ponurość” – od-
powiednia), nic nie dopisałem, ale usuwałem tu i ówdzie słowa,
z pewnością źle przez drukarza odczytane, a także gdzieś tam
zdania zbyteczne, które z pewnością byłbym wtedy usunął, gdy-
bym był te teksty choć raz jeden przeczytał (CNP 181–182).

Rezultatem tej ponownej redakcji jest, można rzec, inny *Piecyk* – nie tylko znacznie mniejszy objętościowo od pierwowzoru, co powoduje oczywistą kondensację znaczeń i wytlumienie impetu ataku na tradycję (który zresztą po latach trafiałby w próżnię), ale wydobywający w sposób jeszcze bardziej wyrazisty pozycję „ja”, którego obecność zostaje wyraźnie zaznaczona niemal w każdym fragmencie przeredagowanego tekstu. Na starość Wat pozbył się młodzieńczej logorei i wścieklej pasji burzenia, jego bunt „się ustatecznił”, a z wielkich obrazoburczych monologów pozostały sygnały dystansu do przeszłości traktowanej jak stare, zużyte dekoracje i rozpadające się rupiecie. Jednak nadal „opowiadane” są przygody „ja” – oczywiście w poetyce *Piecyka*, dalekiej od prostej, liniowej narracji i przejrzystej

teksty młodego Wata wymierzone były w młodopolską egzaltację, choć oczywiście nie w tak skrajnie radykalnej, jak awangardowa, to się odbywało poetyce.

referencji, eksperymentującej z formą monologu wewnętrznego – ale tym dobitniej ukazujące wielorakie rejestry mąk i tortur, jakim poddawany jest bohater poematu. Teraz jednak – w kontekście doświadczeń Wata, jego ciężkiej, wieloletniej choroby bólowej – to szerokie spektrum różnych fizycznych i psychicznych opresji podlega procesowi, chciałoby się powiedzieć, urealnienia, a nawet – ucieleśnienia. Cierpienia, jakich doświadcza „ja”, nie są już tylko tekstualną rzeczywistością, nie są również mglistym przecuciem przyszłości. U kresu swych dni autor odnajdzie w młodzięcym tekście sugestywną zapowiedź swej przyszłości:

Czyżby młodociany poeta – pyta Wat – był jasnowidzem swego własnego przyszłego losu, wieszczkiem, któremu dane zostały słowa, których nie zrozumie aż na starość, u schyłku długiego życia? Czy może istotnie los nasz jest z góry założony w nas zawczasu, do pory skryty, jak atrament sympatyczny? Zdumiony, bezsilny stoję wobec tej zagadki (CNP 187–188).

Poemat (pre)pisany u kresu życia staje się przepowiednią spełnioną, a końcowe *auto da fé* – zapowiedzią samozagłady. Taki właśnie utwór zamyka *Ciemne świedło*, tom redagowany przez Wata niedługo przed samobójczą śmiercią⁵⁵. W ten sposób *Piecyk* staje się – decyzją autora – szczególnie klamrą całej twórczości. „Pierwocina młodzieńcza” zyskuje rangę niezwykłą, zajmując bodaj czy nie najważniejsze miejsce w całym dorobku autora *Wierzy śródziemnomorskich* – nie tylko podsumowania artystycznych poszukiwań i eksperymentów, ale także

⁵⁵ Pracę na *Piecykiem* i brulionem *Coś niecoś...* poświadczają zapisy Wata z *Ostatniego zeszytu*: „Wyciągnąć z tego tylko kilka zdań. Po prostu kiedy *Piecyk* napisany [...]”. I dramatyczna notatka pod datą „22/5”: „po najstraszniejszej nocy / Z tego brulionu, którego już nie jestem w stanie przejrzeć, może ktoś (Zbyszek kochany? Andrzej?) zrobi tekst zwięzły: »Z brulionu opracował...« może anonimowo lub inicjałami” (N 810–811).

dramatycznej cody egzystencji. W *Piecyku* u kresu życia najważniejsza okazała się nie koncepcja literatury wyzwolonej od tradycji, lecz jego wymiar rewelatorski ewokujący prawdę osobistego doświadczenia.

INTERMEDIALNE EKSPERYMENTY

Awangarda pierwszych dekad XX wieku była zjawiskiem złożonym, nie tylko jeśli chodzi o wielość i różnorodność współtworzących ją kierunków i nurtów artystycznych, ale także ze względu na wielorakie relacje i zależności pomiędzy dziedzinami sztuki. W odniesieniu do związków łączących literaturę i sztuki plastyczne:

przekraczanie granic znakowych – pisze Beata Śniecikowska – wizualizacja tekstu, różnorakie literacko-plastyczne uwiakłania to jedno z zasadniczych problemów sztuki modernistycznej, zwłaszcza w jej awangardowym wcieleniu. Innowacyjność literatury i plastyki jest tu jednocześnie odpowiedzią na wielorakie wyzwania nowoczesnej cywilizacji oraz – z drugiej strony – na związane z nimi nowe możliwości kreacji artystycznej¹.

Diagnoza ta odnosi się zarówno do europejskich, jak i rodzimych poszukiwań i realizacji estetycznych. Silne związki sztuki słowa i obrazu to przecież nie awangardowy wynalazek, jednak – zauważa Maria Delaperrière – „nigdy dotąd wpływ malarstwa na literaturę (przede wszystkim poezję) nie objawiał się z taką siłą, jak właśnie w awangardach. Zjawisko tym bardziej znaczące, że dotąd w tradycji estetycznej raczej literatura inspirowała malarzy, dostarczając im motywów, tematów, symboli”².

¹ B. Śniecikowska, *Słowo–obraz–dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2006, s. 6.

² M. Delaperrière, *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, tłum. A. Dziadek, Katowice 2004, s. 16; cyt. za: B. Śniecikowska, *dz. cyt.*, s. 176.

Ta zmiana kierunku oddziaływania wydaje się szczególnie znacząca – literatura w swej tradycyjnej postaci traci pozycję dominującą, stając się w dużej mierze tworzywem plastycznym. Nieco inaczej rzecz widział Zbigniew Bieńkowski, pisząc o działalności Awangardy Krakowskiej:

W czasach „Zwrotnicy”, „Linii” związki nowej poezji z nowym malarstwem były ściśle i trwałe. Śmiałość poezji i śmiałość malarstwa nie tylko się uzupełniały, ale i dopingowały wzajemnie w poszukiwaniu coraz nowszej nowości. To nie była tylko współpraca, to było współlucznictwo w atakowaniu nowych terenów wyobraźni³.

Bez względu jednak na to, czy którejs z sztuk przyznamy pierwszeństwo, czy też opowiemy się za równorzędnością oddziaływania, faktem niezaprzeczalnym pozostaje ich nierozdzielna współobecność w ramach awangardowych poszukiwań i eksploracji nowych obszarów artystycznej kreacji. Oglądana z dzisiejszej perspektywy działalność awangardowa, łącząca różne dyskursy i tradycyjnie odrębne dziedziny sztuki, ujawnia zaskakująco dużo podobieństw z przedmiotem współczesnej refleksji dotyczącej funkcjonowania poezji jako medium łączącego elementy językowe, wizualne i dźwiękowe, które można i należy badać nie tylko literaturoznawczymi narzędziami – dziś trudno się zgodzić ze stanowiskami przypisującymi obrazowości w poezji charakter czysto lingwistyczny. Warto poszukiwać kategorii zaczerpniętych z innych dyskursów, przydatnych do analizy i opisu doświadczeń awangardy. Tę potrzebę ostatnimi czasy uświadomił dobitnie zwrot ikoniczny, którego jednym z najważniejszych postulatów było odejście od czytania obrazów jako odpowiednika lektury tekstu. Jak trafnie zauważyła Anna Kałuża:

³ Z. Bieńkowski, *Wewnętrzne związki sztuki*, w: tegoż, *Poezja i niepoezja*, Warszawa 1967, s. 62; cyt za: B. Śniecikowska, *dz. cyt.*, s. 176.

Konsekwencją zwrotu obrazowego i podjęcia badań nad artystycznością w transmedialnej perspektywie byłyby, najogólniej mówiąc, dwa efekty: unieważnienie prymatu językowego modelu dla wszystkich innych reprezentacji, ekspresji i praktyk artystycznych oraz próba pomyślenia niebinarnego układu kulturowego, w ramach którego uznaje się, że wszystkie media są mediami mieszanymi⁴.

W dobie kultury wizualnej, którą awangardowe eksperymenty niewątpliwie antycypowały, warto byłoby spojrzeć na nasze rodzime „izmy” początku poprzedniego stulecia inaczej niż dotychczas, tzn. odchodząc od postaw *stritce* literaturocentrycznych, stojących na straży odrębności poszczególnych sztuk, na rzecz oglądu bardziej całościowego, w którym żadna dziedzina nie jest ani uprzywilejowana, ani całkowicie osobna, a żaden dyskurs nadrzędny lub podrzędny wobec innego. Chciałabym w tym polu usytuować niektóre tzw. futurystyczne wystąpienia Aleksandra Wata, współtworzone wraz z innymi uczestnikami działań awangardowych. Tak więc nie będzie mnie interesować przed wszystkim spojrzenie historycznoliterackie, nie będę również rozważać kwestii ikoniczności literatury czy zajmować się problematyką ekfrazy. Jeśli elementy tego typu rozważań się pojawią – to marginalnie i niejako przygodnie. Chcę usytuować dokonania autora „namopaniaków” (i jego współtowarzyszy), ze względu na kształt werbalno-obrazowy, w przestrzeni transmedialnej. Warto raz jeszcze przytoczyć słowa śląskiej badaczki:

[...] na realizacje ujmowane dotąd w ramach dwóch różnych systemów, uznawanych za konkurencyjne lub przekładalne na siebie, można spojrzeć z perspektywy transmedialnej. [...] Najważniejsze w tym kontekście wydaje się

⁴ A. Kałuża, *Poezja i obraz, piśmienność i wizualność od 1989 roku*, „Wielogłos” 2020, nr 1, s. 51.

przekonanie, że wszystkie poetyckie realizacje są obrazowo-wizualne, nie tylko te, które mają komponent niewerbalny czy niepiśmienny⁵.

Powyżej przytoczone sądy stanowią dla mnie bezpośrednią inspirację do podjęcia analizy dokonań młodego Wata w horyzoncie zakreślonym poprzez zwrot pikturalny, w którym ujawnić by się mogła heterogeniczność medium rozpatrywanego dotąd przede wszystkim jako tekst *stricte* literacki. Nadal najważniejszy pozostaje dla mnie punkt widzenia przyznający osobne miejsce literaturze, nieogłądanej już jednak przede wszystkim w perspektywie literaturocentrycznej, lecz postrzeganej w optyce integrującej wielość różnorodnych dziedzin sztuki⁶.

Tomasz Załuski pisze:

W odróżnieniu od intermedialności, akcentującej element syntezy praktyk związanych z różnymi mediami, transmedialność odsyła do dynamiki przejścia danej praktyki z jednej dziedziny medialnej w inną, a także akcentuje wewnętrzną heterogeniczność powstającego w tym procesie wytworu⁷.

⁵ Tamże, s. 52.

⁶ Jak ujmuje to generalnie Katarzyna Kaczmarczyk, „Narratologia klasyczna była tekstocentryczna, ahistoryczna i uniwersalistyczna, skoncentrowana na badaniu zamkniętych systemów konstruowanych metodami oddolnymi (*bottom-up*) i opartych na opozycjach binarnych; narratologia postklasyczna jest zorientowana na kontekst, historyczna, skoncentrowana na jednostkowości dzieła i otwartych, dynamicznych procesach znaczeniowych analizowanych jako całość (podejście odgórne, *top-down*) wraz z ich kontekstem kulturowym”, K. Kaczmarczyk, *O podstawowych założeniach narratologii transmedialnej i o jej miejscu wśród narratologii klasycznych i postklasycznych*, w: *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, red. K. Kaczmarczyk, Kraków 2017, s. 32.

⁷ T. Załuski, *Transmedialność?* w: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. T. Załuski, Łódź 2010, s. 11.

Oczywiście, oba terminy stosowane są przede wszystkim w odniesieniu do współczesnej kultury medialnej. Sądzę jednak, że ich użycie w kontekście awangardowych dokonań może przynieść ciekawe efekty – podążając tropem łódzkiego kulturoznawcy, warto zadać wynikające z przyjęcia takiej perspektywy pytania i wykorzystać je do określenia specyfiki eksperymentów początku XX stulecia:

Co się [...] dzieje, zanim „krzyżujące” się sztuki ulegną syntezie i dadzą początek nowemu (inter)medium? Co się dzieje, gdy do takiej syntezy w ogóle nie dochodzi, gdy ze „skrzyżowania” sztuk powstaje heterogeniczna hybryda, utrzymująca się w orbicie oddziaływania nazwy danej praktyki artystycznej, rozszerzająca, redefiniująca lub rozrywająca jej ramy, bądź też zdająca wymykać się jednoznaczniemu nazwaniu? Jak odnieść się do sytuacji, w której wartością staje się nie synteza i unifikacja, lecz sama „tranzytowość”, „przechodność”?⁸

Pytania te, dotyczące statusu owego „nowego (inter)medium”, wyznaczają pole, w którym sytuować będę programowe wystąpienia młodego Wata, tak by wydobyć ich wizualną swoistość niedającą się zredukować (co zazwyczaj czyniono) do dyskursu językowego i medium pisma.

*

Jednodniówka *TAK* wiodła do niedawna żywota na pół legendarny. Wat we *Wspomnieniach o futuryzmie* z początku 1930 roku, a więc po ponad dekadzie od jej publikacji, pisał:

Pierwszym występm była mała ulotka na błękitnym papierze zatytułowana *Tak*. Przypominam sobie tylko jedno zdanie: „owrzo-działo słupiska tomaszowej niewiary”. Z tego frazesu i tytułu

⁸ Tamże.

można sobie o niej urobić pojęcie: była naszpikowana symbolami i głosiła bezwzględną aprobatę dzisiejszości (PUB 138)⁹.

Ulotka odnaleziona została ostatnio w zbiorach włoskiego kolekcjonera i kuratora wystaw sztuki awangardowej, Egidio Marziona – pisze o tym dokładnie Beata Śniecikowska, dzięki której tę publikację możemy poznać¹⁰. Porównanie tego, co Wat zapamiętał, z tym, co widnieje na niewielkiej kartce, ujawnia mistyfikujące działanie pamięci, przekształcającej „tomaszowe słupiska zgrzybiałego chramu / owrzodzone kolumny” w „owrzodziałe słupiska tomaszowej niewiary” – jednak, co do kolorystyki tła oraz, oczywiście, autorskiej intencji zawierzyć musimy pamięci Wata. Można jednak przyjąć, że łatwiej zapamiętać dominującą barwę i zamierzony cel publikacji niż konkretne zdanie w jego pierwotnym, oryginalnym kształcie.

Tak opisuje pierwszą publikację polskiego futuryzmu jej pierwsza badaczka:

Cieniutka kartka zeszytowego formatu, w niczym nieprzypominająca wielkoformatowych płacht późniejszych manifestów polskiego futuryzmu, niegdyś najpewniej błękitna, dziś pożółkła, lekko zielonkawa. Bibułkowy papier doskonale przechował jednak awangardowe – choć kojarzone głównie z konstruktywizmem – kontrasty czerwieni i czerni liter oraz, naturalnie, same kontrasty rozmiaru czcionek. Rozchwiany słup druku musiał u progu międzywojnia dezorientować dość przypadkowych odbiorców: rzecz napisana przez nastoletnich jeszcze Aleksandra Wata i Anatola Sterna, ukazała się najpewniej pod koniec 1918 lub na samym początku roku 1919¹¹.

⁹ Por. ciekawą analizę zapamiętanego przez Wata fragmentu: P. Graf, *Automobil w pędzie. Studia o futuryzmie i futurystach*, Poznań 2018, s. 19–21.

¹⁰ Zob. B. Śniecikowska, *TAK odnalezione! Pierwsze czytanie pierwszej ulotki polskich futurystów*, „Teksty Drugie” 2019, nr 3, s. 336–337.

¹¹ B. Śniecikowska, *TAK odnalezione!...*, s. 331–333.

T A K

Jaskrawiącym się wrzaskiem
rżorykiem **NEOFUTURÓW**
przygwaźdzamy do rozkrzyża sromu
robactwo ludzkie łzawo wyśpiwne w rzygownym
błotku **Mglistego**

Kruszymy zębami brzeżki kruża ławiąc wargi swe
i sklepienie swego nieba alkoholem eteru
Krzczyimy **ciałem swoim**
w jaskrzach
w dźwięczach lir
w zastygłym stężałym **chcę**

SIEBIE **w glorzystym Pramuskule**

słońcowe ziemie z mordami spienionemi
od śmigu nam nieznane
wkołysane w rytmy fal fal rytmu nie znają

zmorne szaleństwo **rozżarzonych** kraterów miast

Jesteśmy

tomaszowe słupiska zgrzybiałego chramu
owrzdzone kolumny
rozkonwulsjowane upojnie w podrygach

Czekamy na **Niego**

PRZYJDŹ

NEOFUTURZY

Zacznijmy od kształtu materialnego raz jeszcze, bo wiem to, co widzimy wydaje się na początku istotniejsze, od tego, co możemy (nie bez trudu) przeczytać. Zwłaszcza w pierwszym momencie, gdy rzucamy na ulotkę okiem, postrzegamy zrazu kilka jej cech wizualnych. Po pierwsze, gdy była jeszcze błękitna, barwę nieoczywistego i niecodziennego tła. Po drugie, rozkołysaną, rozedrganą, jakby niestabilną kolumnę tekstu, zapisanego w dziwnie niesystemowy, „niespokojny”, a więc rozbijający statyczność pisma, sposób, eksponujący zaś dynamikę zapisu. Ten graficzny brak ładu i spójności realizowany jest zarówno w przestrzeniach międzywersowych (różne, „skokowe” odległości pomiędzy nimi), jak i w odstępach pomiędzy słowami w poszczególnych liniijkach. Po trzecie, uderza zróżnicowany krój czcionki, które nadto kontrastują rozmiarem, pogrubieniem, użyciem małych i wielkich liter i, oczywiście, stosowanymi kolorami: czarnym i czerwonym. Na pierwszy rzut oka typografia może sprawiać wrażenie zbyt pośpiesznie złożonej, byle jakiej, niepokojąco niezbornej. Właśnie niezgrabność wizualna działa na odbiorcę w pierwszym kontakcie najsilniej, prowokując do podjęcia prób okiełzania chaotycznego obrazu i poszukiwania jakiejś reguły organizującej całość. Jest tu kilka elementów, które mogą stać się stabilizującymi punktami oparcia. Taką funkcję pełni quasi-symetryczna konstrukcja tekstu opierająca się na oddanym wersalikami: inicjalnym „TAK” i końcowym „PRZYJDŹ” oraz środkowym, zapisanym kolorem czerwonym dystychu: „SIEBIE / w glorzystym Pramuskule”. Przy czym elementami wprowadzającymi wizualny porządek są tu nie tylko wielkie litery, ale również podział wyraźnie segmentujący tekst na dwie wzajem symetryczne części, z krótkim, dwuwersowym fragmentem pośrodku, pełniącym rolę wizualnego centrum komunikatu. Jednak elementy porządkujące osłabione zostają poprzez kapryśne pojawianie się w drukowanej rozfalowanej kolumnie słów zapisanych kolorem czerwonym

w przypadkowych (?) miejscach, sprawiających wrażenie jakby wybrano je na chybił trafił.

Czy te pierwsze wrażenia wzrokowe mają jakieś znaczenie? Sądzę, że niebagatelne, ponieważ to one inicjują proces lektury tekstu, a następnie go w istotny sposób kształtują. W efekcie nie daje się oddzielić wymiaru graficznego i tekstowego ulotki. Śniecikowska uważa, że –

Pośród kompozycji sprzed stu lat „na oko” najbliższej ulotce do publikowanych w prasie tekstów reklamowych operujących czcionkami różnych wielkości i krojów, zawieszonych między graficznym porządkiem prozy i poezji. Podobieństwo do druków reklamowych jest jednak dość powierzchowne, w znacznej mierze – czysto wizualne¹².

Podobieństwo jest w istocie wizualne, ale to nie znaczy, że powierzchowne. Strategia budowana topografią ma znaczący wpływ na aktywizowanie całościowych sensów publikacji Wata i Sterna. Ulotka z pewnością ma działać – w pierwszym kontakcie – właśnie jak doraźny druczek reklamowy niewielkich rozmiarów, podatny na zniszczenie (bibułka), sugerujący poniekąd własną nieważność i efemeryczność. To jak gdyby antycypacja i realizacja jednocześnie w materialnym wymiarze postulatu o chwilowości poezji z późniejszego manifestu Jasieńskiego¹³. To również wyrażona rozchwianym i niezgrabnym drukiem polemika, po pierwsze, z dotychczasowym jednostajnym, ustabilizowanym wersyfikacyjnie kształtem tekstu literackiego, zwłaszcza w jego stroficznym bądź stychicznym wydaniu

¹² Tamże, s. 333.

¹³ „Bezwzględna wartość dzieła sztuki waha się pomiędzy 24 godzinami a miesiącem” (pisownia oryginalna), zob. B. Jasieński, *Manifest w sprawie poezji futurystycznej*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i komentarz oprac. Z. Jarosiński, wybór i przygotowanie tekstów H. Zaworska, Wrocław 1978, s. 22.

i, po drugie, zerwanie z jednostajnością grafii na rzecz zmienności i dynamiki, co miało zapewne stanowić wizualny ekwiwalent współczesności, z jej ciągle przyspieszającym tempem miejskiego życia, z aktywizmem i energią, którą dodatkowo wyrażał czerwony kolor – kontrastujący z tłem, ekspresyjny, tak że litery zdawały się „wyskakiwać” ponad płaszczyznę druku. Powyższe znaczenia ikoniczne wspiera porządek leksykalno-składniowy tekstu. Z jednej strony – parodystycznie przywoływany krąg znaczeń młodopolskich, z drugiej – sensy oscylujące wokół nowego porządku, którego figurą staje się gloryfikowana fizyczność. Istotny wydaje się fakt, że semantyka tekstu jest tutaj budowana na grafii i poprzez nią, zawsze istnieje dzięki medium wizualnemu. Bardzo celna w tym kontekście wydaje się obserwacja Agnieszka Karpowicz:

Pozornie pismo alfabetyczne, szczególnie w porządku typograficznym drukowanej stronicy, wydaje się niematerialnym, niemal przezroczystym naczyniem na treść bezpośrednio za pośrednictwem przez mowę. Słowo pisane jest jednak zawsze forma postrzeżeniową, przy czym jej specyfika polega na tym, że patrzymy równocześnie na nią i przez nią¹⁴.

W przypadku ulotki TAK niewystarczająca wydaje się lektura *stricte* literaturocentryczna, pomija ona bowiem istotne sensy przekazu i nie pozwala ustabilizować treści skierowanych do odbiorcy komunikatu. Warto zatem zawierzyć najpierw temu, co widzi oko, a dopiero po chwili – temu, co czyta. A w pierwszym momencie widzi rozchwiany, budujący dość chaotyczną kolumnę, tekst, w którym uwagę zwraca kilka elementów wyróżniających się spośród pozostałych – bądź to zapisem wersalikami lub

¹⁴ A. Karpowicz, *Wizualność – pisemność. Wybrane funkcje pisma w sztuce plastycznej XX wieku*, w: *Antropologia pisma. Od teorii do praktyki*, red. Ph. Artières, P. Rodak, Warszawa 2010, s. 123.

inicjalną wielką literą, bądź to czerwoną barwą. W efekcie, najpierw czytamy właśnie te wyróżnione graficznie, jakby „wyskakujące” z tekstu słowa. Inicjalne „TAK” niejako „krzyczy” sposobem zapisu, a dopiero po drugie poprzez występowanie w kontekście sąsiadujących słów: „wrzaskiem” i „rzżorykiem”. Nie mogę się zatem zgodzić z interpretacją pierwszej badaczki ulotki, gdy pisze:

„Tak”. Jaki łagodny początek. Zaskakujący w kontekście tytułów późniejszych futurystycznych manifestów i jednodniówek [...].

„Tak”. Afirmacja. Spokój. Zgoda.

Czy to jednak aby najlepszy szyld dla pierwszego wystąpienia artystycznych wichrzycieli? Takie zawołanie na rewolucyjny początek?! Gdyby upierać się przy chwytliwych, krótkich partykułach – o wiele lepsze wydaje się „nie”¹⁵.

Jeśli czytać „TAK” zapisane wielkimi literami, nie podobna wyczytać tu łagodności, spokoju, a nawet zgody. To TAK krzyczy, coś afirmując, ale jeszcze nie wiemy, co. Choć Śniecikowska bierze pod uwagę i taki wariant zasugerowany przez Pawła Grafa: „może to istotnie »*Tak* – rzucone nadejściu nowych antymetafizycznych czasów i wykrzyczane w tytule manifestu«?”¹⁶, jednak czyni to trybem hipotezy, której nie poddaje ostatecznej weryfikacji, nawet poprzez przywołanie kontekstu późniejszej korespondencji Wata i Sterna. A przecież owa aprobatą zyskuje w ulotce jednoznaczny sens: to „TAK” wykrzyczane przez „NEOFUTURÓW” afirmujących „SIEBIE / w glorijszym Pramuskule”. Jeśli więc uwzględnimy kształt tekstu, odnajdziemy po chwili poszukiwany sens – niosą go bowiem przede wszystkim te fragmenty, które poprzez zbiegi typograficzne widzimy/czytamy jako pierwsze ze względu na ich wizualną odrębność. Właśnie

¹⁵ B. Śniecikowska, *TAK odnalezione!...*, s. 337.

¹⁶ Tamże; zob. P. Graf, *dz. cyt.*, 21.

graficzna odmienność sugeruje ich nadrzędność w stosunku do pozostałego tekstu, a więc wydobywa wyjątkowe znaczenie tego, co w ten sposób jest przekazywane. A przekaz można mniej więcej tak zrekonstruować, biorąc pod uwagę właśnie wymiar ikoniczny: neofuturzy mówią TAK sobie samym, swej sile i fizyczności oraz oczekują nadejścia Jego („Czekamy na Niego”), prosząc „PRZYJDŹ”. Dopiero teraz otwiera się droga do szczegółowej analizy tekstu. To zadanie wykonała w dużej mierze Beata Śniecikowska, prowadząc nas przez „meandry mikrolektury”¹⁷. Badaczka tak konkluduje swoje dociekania:

Drobiazgowa mikrolektura *Tak* pozwoliła na przywołanie najróżniejszych kontekstów badawczych, nie udało się jednak wytyczyć konkretnej, wyrazistej ścieżki interpretacji. Nie widzę także w przenicowanej analitycznie ulotce dających się spójnie rekonstruować śladów programu artystycznego świeżo powstałej dwuosobowej grupy twórczej. Brakuje tu również wyraźnych świadectw „nakierowania na kontakt z odbiorcą” – mimo wyboru tak egalitarnej [...] formy publikacji¹⁸.

Zacznijmy od końca. Jeśli za „wyraźne świadectwo” kontaktu z odbiorcą uznać jedynie bezpośrednie do niego kierowane pytania czy zwroty – to w istocie ich nie ma. Jednak kontakt nawiązywany jest za pomocą innych strategii. Najważniejsze wydają się tu zabiegi typograficzne. Kształt wizualny *TAK* wyznacza bowiem specyficzny tryb lektury – odbiorca „czyta” (lepiej chyba powiedzieć, że widzi i czyta jednocześnie) nielinearnie, ale punktowo. Przedmiotem jego percepcji jest szczególny, budowany słowami, obraz, którego plan pierwszy wyznaczają wyrazy zapisane wersalikami (bądź wielką literą) i kolorem czerwonym, dopiero, po drugie, pojawiają się w polu widzenia „leksykalne obiekty” drukowane czcionką mniejszą

¹⁷ B. Śniecikowska, *TAK odnalezione!...*, s. 340.

¹⁸ Tamże, s. 352.

(czasem również czerwoną). To proces zgodny z temporalnym trybem postrzegania – najpierw widzimy elementy duże, potem mniejsze. Nie mamy tu więc do czynienia z jednostajnym oglądem całości, lecz z procesem rozłożonym na fazy (krótkie niczym mgnienie oka), którego etapy nie następują po kolei, lecz punktowo, wywoływane jakościami wizualnymi. Widzenie w taki sposób jest jak oglądanie obrazu – najpierw postrzegamy elementy większe i barwniejsze, by w miarę coraz uważniejszego patrzenia odkrywać składniki drobniejsze, zrazu mniej „rzucające się w oczy”. Z pewnej odległości widzimy tylko „pierwszy plan”, a gubimy detale – aby je „odzyskać” musimy spojrzeć inaczej, przekształcić własną percepcję. Tak właśnie przebiega percepcja ulotki *TAK*. Odbiorca zostaje zaatakowany wizualnym kształtem obiektu, co jest skutkiem świadomych autorskich zabiegów, zmierzających do intensyfikacji oddziaływania i co w efekcie prowadzi do emocjonalnej reakcji (choćby negatywnej!) ze strony drugiego uczestnika procesu komunikacji.

Co do kwestii drugiej – „wytyczenia wyrazistej ścieżki interpretacji” – sądzę, że wskazują jej kierunek słowa samego Wata, które warto jeszcze raz przytoczyć: jego zdaniem ulotka „głosiła bezwzględną aprobatę dzisiejszości”. Zgodnie z intencją autorską, która stanowi w tym przypadku niezbywalny kontekst, *TAK* czytać należałoby jako anarchizujący tekst wymierzony we wczorajsze ideały, apoteozujący współczesność, zapowiadający nadejście nowego jutra i gloryfikujący fizyczność, siłę i dynamikę jako figury wyczekiwaną przyszłości.

I kwestia trzecia. Neofuturzy kreślą najpierw, nonszalancko i blasfemicznie, program negatywny odrzucający wszelkie metafizyczno-estetyczne wartości młodopolskie. Dalecy są przy tym od formułowania swych idei w sposób racjonalny i dyskursywny – zresztą krzyk, którym się posługują, ze swej istoty takich własności nie posiada. Ale przecież poza negacją, także coś wybierają, choć nie wyrażają

tę w jasno sformułowanych postulatach. To, co proponują, istotnie nie spełnia kryteriów manifestu, zgodnych ze słownikową definicją. Z dzisiejszej perspektywy widać jednak wyraźnie, że młodzi neofuturzy dokonali pozytywnego samookreślenia nie na poziomie *explicite* wyrażonych haseł i idei (tak jak uczynią później na dwa odmienne sposoby Jasieński i Peiper), ale na poziomie metatekstu – poprzez działania transmedialne, prowadzące do powstania nowego, wewnętrznie heterogenicznego, obiektu. W TAK łączą się z sobą jakości wizualne i werbalne, dając początek nowemu (inter)medium, oddziałującemu swoistą „przechodniością” zastosowanych tworzyw i jednocześnie stanowiącemu ich syntezę. Tylko bowiem w swym złożonym, graficzno-językowym kształcie ulotka neofuturów aktywizuje pełną funkcjonalność semantyczną – czynnik wizualny nie może tu zatem zostać sprowadzony do roli ornamentacyjnego dodatku. Przeciwnie, ikoniczny wymiar pierwszego polskiego manifestu, destabilizując sensy, nadaje im dynamiczną procesualność, sprawia, że mamy tu do czynienia z wypowiedzią o charakterze performatywnym – chcącą oddziaływać skutecznie na rzeczywistość pozawerbalną oraz kształtować i wyrażać nowe jutro. Niewielka, ongiś błękitna, ulotka, wspólne „dzieło” nastoletnich Sterna i Wata, eksponująca własną „graficzną materialność”¹⁹, była niczym jeden z elementów ówczesnej, ale w jakiejś mierze i dzisiejszej, przestrzeni wizualnej, budowanej przez „szyldy, napisy reklamowe, plakaty, wystawy sklepowe oraz witryny kiosków prezentujące typograficzne słowa na okładkach magazynów, pudełkach papierosów lub opakowaniach gumy do żucia”²⁰. Wkraczała w ten sposób:

w wizualną przestrzeń – pisze Karpowicz – codziennego życia, a także [...] w publiczną i prywatną przestrzeń audialną. Ten

¹⁹ A. Karpowicz, *dz. cyt.*, s. 124.

²⁰ Tamże, s. 125.

wielkomijski hałas futuryści chcieli wprowadzić także w milczącą przestrzeń obrazu lub drukowanej stronicy [...]. Zgiełk na kartce papieru miał według futurystów uobecniać w doświadczeniu bezpośrednim hałaśliwą rzeczywistość współczesnego im miasta²¹.

Młodociani warszawscy neofuturzy taki właśnie program realizowali i choć w swym wystąpieniu nie byli aż tak radykalni, jak ich zachodni koledzy, to jednak odrzucając wszystko, co wyłoniło się z „błotka Mglistego”, opiewali „szaleństwo rozżarzonych kraterów miast”, ekwiwalentyzując wizualnie – w sposób dziś z pewnością nierewolucyjny, ale wówczas nowatorski – te „wybuchowe jakości” kwestionującym statyczność pisma układem graficznym widniejącym na ulotce.

Warto w intermedialnej perspektywie usytuować także kolejne wspólne wystąpienie Wata i Sterna – almanach *Gga*, „wielki kolorowy zeszyt”²² (dziś już oczywiście wyblakły), wydany w grudniu 1920 roku. Zawierał on dwa cykle wierszy i manifest zatytułowany *Prymitywiści do narodów świata i do Polski*. Najczęściej zajmowano się dotychczas właśnie manifestem, zwracając uwagę na awangardowe hasła odrzucające niegdysiejsze idee i reguły tworzenia, apoteozujące zaś nowe wartości i nową estetykę. Warto więc przypomnieć, że publikacja zawierała również wiersze, opatrzone prowokacyjnymi tytułami: *Muza na czworakach* w przypadku tekstów Sterna, *Fruwające kiecki* – w przypadku Wata, tytułami jawnie ironicznymi i blasfemicznymi w stosunku do wzniosłej twórczości młodopolskich poprzedników. Słusznie twierdził Wat po latach w rozmowie z Miłoszem:

²¹ Tamże, s. 128.

²² Z. Jarosiński, *Wstęp*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki...*, s. XL.

Mniejsza o wiersze, bo wiersze [...] staraliśmy się dać najgorsze, jakie można sobie wyobrazić. I rzeczywiście, celowo najbardziej nieudolne, niezgrabne, dziwaczne, bezsensowne, ale bez tego nonsensu, który później się pojawił. To znaczy, programowe nieudolne, szkaradnie nieudolne (MW I 42–43).

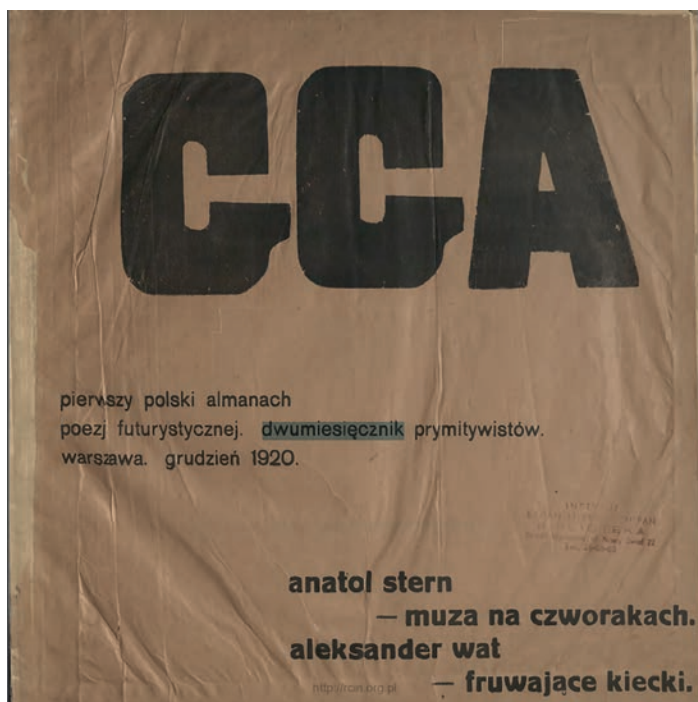
W ten sposób młodzi obrazoburcy realizowali w praktyce jedno z haseł swojego manifestu: „wymiatamy z mętej karczmy nieskończoności nędzne historyczne twory zwane poetami [...]. **zamiast estetyki antygracja**”²³. Zgadzam się zasadniczo z wyrażoną po latach opinią Wata co do wartości artystycznej zawartych w almanachu utworów poetyckich, choć ich wnikliwa analiza mogłaby przynieść bardziej zniuansowane wnioski. Nie to mnie jednak interesuje. Przyjrzeć się chcę nie tyle poszczególnym częściom publikacji, co już niejednokrotnie czyniono, ale całości zamkniętej pomiędzy stroną tytułową a zdaniem ostatnim. I spytać o sensory ewokowane przez tę całość i zastosowane w niej rozwiązania typograficzne.

Szata graficzna – pisze Piotr Rypson, znawca historii polskiego projektowania graficznego – miała epatować czytelnika, w oczywisty sposób klóćąc się z uznanym gustem. Już sam format dużego kwadratu (30,5 x 30,5 cm) był czymś dotychczas nieznanym; na oranżowym tle oczy kłuły duże, blokowe litery tytułu – GGA. Usunięcie wersalików i prowokujące tytuły wierszy dopełniały efektu²⁴.

W stosunku zatem do rozwiązań zastosowanych w ulotce TAK twórcy posunęli się znacznie dalej. Duży, jaskrawego koloru kwadrat broszury musiał o wiele bardziej rzucać się w oczy zarówno rozmiarem, jak i barwą, niż mała, błękitna ulotka. A wielkie, ciężkie, czarne, przypominające klocki

²³ A. Wat, A. Stern, *Prymitywiści do narodów świata i do polski*, w: PUB 8.

²⁴ P. Rypson, *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949*, Warszawa 2017, s. 33.



Il. 3. Strona tytułowa almanachu GGA

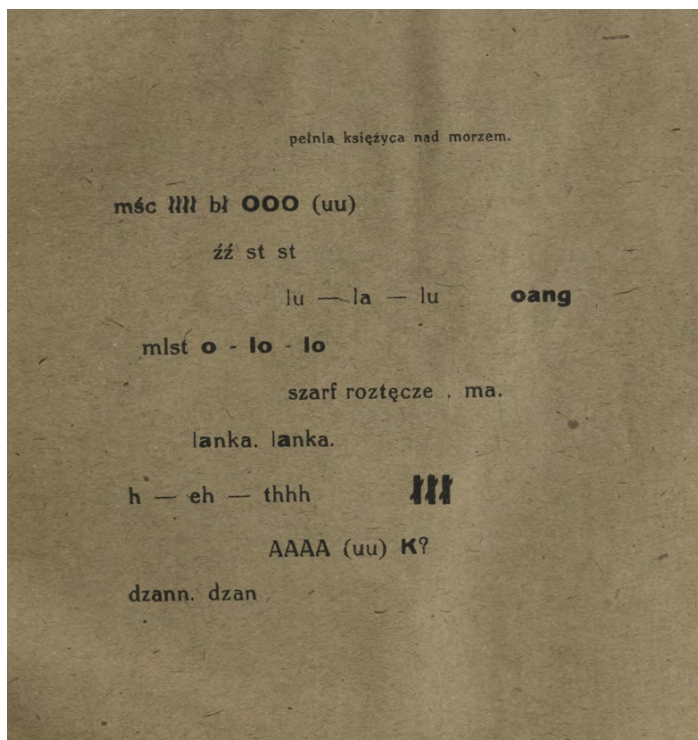
lityry prowokowały nie tylko zastosowaną czcionką, ale także wyraziście w ten sposób podkreśloną niedorzecznością i absurdem. Lektura kolejnych wierszy zaś poczucie nonsensu wzmacniała – semantyka tekstów jawnie kłóciła się nie tylko z dotychczasowymi przyzwyczajeniami czytelnickimi, ale także ze zdrowym rozsądkiem. Nadto posługiwanie się niecodzienną typografią: wytluszczanie przypadkowych słów i zwrotów w wierszu, nie w celu wyróżnienia (tak jak bywało dotąd) fragmentów o szczególnej wadze i znaczeniu, ale przeciwnie – pokazania, że gest graficzny może zwracać uwagę na to, co jest całkowicie pozbawione głębszego sensu i zależy jedynie od arbitralnej decyzji twórcy. Kształt wizualny staje się zatem na równi z semantyką tekstu orężem użytym w prowokacji, „policzkiem smakowi powszechnemu”²⁵. Widać to świetnie np. w utworze Sterna *Pełnia księżyca nad morzem*, w którym z rzadka pojawiają się jakieś przebłyśki tradycyjnych znaczeń, całość zaś oddziałuje przede wszystkim swą stroną wizualną.

Ale typografia w „pierwszym polskim almanachu poezji futurystycznej” spełnia jeszcze jedną, być może najważniejszą, rolę. Otóż, zarówno realizacje artystyczne, jak i manifest, umieszczone zostały w publikacji pomiędzy dwoma „gga”. GGA pierwszym, tytułowy, inicjalnym, zapisanym przy użyciu „ciężkich” wersalików i małym „gga”, którym kończy się manifest prymitywistów i cały almanach:

gga. gga panowie wypadło na arenę świata, wywijając swoim podwójnym g, a krzyczy, a – to usta tego wspaniałego i ordynarnego bydlęcia. właściwie morda, pysk, albo ryj.

(PUB 9)

²⁵ Przywołuję tu tytuł głośnego, skandalizującego almanachu futurystów rosyjskich z 1912 r. *Poszczocзина obszczestwiennomu wksu*.



Il. 4. A. Stern, *Pełnia księżycy nad morzem*, almanach GGA, s. 11

Można by więc powiedzieć, że wszystkie najbardziej rewolucyjne treści almanachu rozgrywają się pomiędzy GGA a „gga”. Aby zdeszyfrować „krzykliwe” wersaliki z okładki, czytelnik musi przeczytać całość, by na końcu znaczenie się odsłoniło. Zastosowana czcionka odgrywa tutaj niebagatelną rolę – po pierwsze, od razu niejako nakazuje poszukiwanie sensu zagadkowego tytułu, temu podporządkowując bieg lektury; po drugie, co istotniejsze, użyciem tak odmiennego liternictwa do zapisu tej samej sylaby zwraca uwagę na materialność słowa, co z kolei zgodne jest z postulatami zawartymi w manifestie prymitywistów:

SŁOWA mają swoją wagę, dźwięk, barwę, swój rysunek. ZAJMUJĄ MIEJSCE W PRZESTRZENI. są to decydujące wartości słowa. słowa najkrótsze (dźwięk) i słowa najdłuższe (książka). znaczenie słowa jest rzeczą podrzędną [...].

główne wartości książki – to format i druk jej po nich dopiero – treść. Dlatego poeta winien być zrazem zecerem i intro-
ligatorem swej książki [...].

(PUB 8–9)

Neofuturzy realizują więc w praktyce to, co postulują. Na dwa różne sposoby zapisane „gga” to metatekstowy zabieg mający na celu eksponowanie ikonicznego kształtu słowa, zrywający z przezroczystością wizualną zapisu, a w efekcie skłaniający, by widzieć pierwszy almanach futurystyczny jako wewnętrznie heterogeniczną całość, ufundowaną na dynamicznym współwystępowaniu dwu mediów: językowego i obrazowego.

Inne jeszcze intermedialne efekty przyniosła współpraca Wata z Henrykiem Berlewim. Jak pisze Jacek Ladorucki:

Ważnym twórcą w zakresie dizajnu wydawniczego międzywojennej Polski był Henryk Berlew. Artysta zafascynowany również osobliwym pięknem i magią maszynowej automatyki,

wprowadził do malarstwa i sztuki użytkowej technikę inspirowaną jej precyzją. Swoją koncepcję tworzenia nazwał „mechanofakturą”, a jej teorię opracował jeszcze w Berlinie, gdzie przebywał w latach 1922–1923²⁶.

Wraz z poetami, Stanisławem Bruczem, Sternem i Watem, Berlewi założył biuro ogłoszeń pod nazwą „Reklama–Mechano”. W związku z tą działalnością w 1924 roku opublikowana została szesnastostronicowa broszura *Mechano–Faktura* autorstwa Berlewiego ze wstępem Wata. Warto ten tekst przypomnieć, bo od momentu wydania nie był przedrukowywany:

Ślując apologii współczesności, wydawnictwo nasze dąży nade wszystko do oparcia nowej sztuki na trwałych podstawach, wolnych od anachronizmów, od dzisiejszej jałowej kazuistyki teoretycznej.

Dalecy od tych, których zadawałniamą i podniecają do ekstazy pojęcia: natchnienie, twórczość, intuicja, talent itd., dalecy również od hasel tego rodzaju, jak: śmierć sztuce, buddyzm europejski, rozplnięcie się sztuki, rozplnięcie się sztuki w industrii, które są, co najwyżej, radykalnym przeprowadzeniem anachronizmów minionego, pesymistycznego światopoglądu – pragniemy sprecyzować i udoskonalić środki sztuki, oprzeć

²⁶ J. Ladorucki, *Typografia to uderzenie, forma, kształt, konstrukcja. Szczuka, Strzemiński, Berlewi, Hiller, czyli polska awangarda artystyczna w projektowaniu graficznym druków pierwszej połowy XX wieku w Polsce*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia” 2018, vol. 16, s. 71. Czytamy dalej: „Machano-faktura *nomen omen* polegała na mechanicznym odtwarzaniu uporządkowanych, schematycznych form (linii prostych i form geometrycznych) za pomocą perforowanych szablonów. Kolorystyka ograniczała się do czerni i bieli, ożywionych niekiedy czerwienią. Koncepcja mechanofaktury pozwala uważać jej autora za prekursora późniejszego popartu i optycznego kine-tyzmu” (tamże).



Il. 5. Okładka broszury *Mechano-Faktura* Henryka Berlewskiego

ją na racjonalnym systemie metod, które opracowała i wypróbowała współczesność w innych dziedzinach, w dziedzinach przemysłu, wiedzy ścisłej, nauk ekonomicznych.

Praca niniejsza, rezultat długoletnich praktycznych i teoretycznych zabiegów jej autora, kładzie mocne fundamenty pod dyscyplinę plastyki współczesnej, pod ścisłą normatywną teorię sztuki²⁷.

Wstęp zapowiada, co po anarchizmie wystąpienia neofuturów może dziwić, oparcie reguł tworzenia na zasadach racjonalnych²⁸. Ale ten racjonalizm to przede wszystkim sprzeciw wobec przebrzmiałych, anachronicznych wartości sztuki minionej i dopiero w drugiej kolejności próba oparcia nowej teorii sztuki na wymiernym i logicznym wzorcu. Kilkunastostronicowy wykład Berlewiego doprecyzowuje, na czym owe racjonalne zasady mają polegać i jakim założeniom odpowiadać:

Założeniom zaś dzisiejszej sztuki, które dają się streścić w ten sposób: zerwanie ze wszelkim imitowaniem przedmiotów [...]; autonomiczność form, dyscyplina, w najszerszym pojęciu tego słowa; jasność, pozwalająca każdemu orientować się w intencji artysty; schematyczność, geometryczność, precyzja, ułatwiające każdemu uporządkowanie wrażeń, otrzymanych przez dane dzieło – stara technika malarska nie odpowiada. Jeszcze bardziej bezsilną staje się owa rękodzielnicza technika, o ile chodzi o stworzenie nowego szematycznego systemu fakturowego. I w danym wypadku wyręczyć nas w stanie jest jedynie technika mechaniczna wzorowana na technice industrialnej, niezależnej od kaprysów jednostki, opierającej się na ścisłej i dokładnej

²⁷ A. Wat, [wstęp], w: H. Berlewi, *Mechano-Faktura*, Warszawa 1924, s. 3–4.

²⁸ *Nb.* warto zauważyć że już w manifestie *Gga* pojawiło się hasło „zamiast ekstazy intelekt”; Paweł Graf stwierdza wręcz: „W moim przekonaniu futuryzm jest sztuką intelektualną” (P. Graf, *dz. cyt.*, s. 10).

funkcji maszyny. Na zasadach więc wytwórczości maszyny oprzeć się powinno dzisiejsze malarstwo, dzisiejsza sztuka²⁹.

Przykładem praktycznej realizacji tych postulatów są w broszurze Berlewiego projekty reklam czekolady „Plutos”. Pokazują sposób, w jaki Berlewi wykorzystał elementy mechanofakturowe i konkretne rodzaje czcionek, by zaprojektować przestrzeń typograficzną.

Jak pisze Piotr Rypson: „pod wpływem Lissitzky’ego, Berlewi rozwinął w 1924 roku teorię sztuki »manufakturowej«, techniki mechanistycznej [wzorowanej] na technice industrialnej, niezależnej od kaprysów jednostki, opierającej się na ścisłej i dokładnej funkcji maszyny, realizowanej w dziełach o zrytmizowanych układach form graficznych”³⁰. Zgodnie z tymi założeniami artysta wykorzystał elementy geometryczne: linie poziome, pionowe, łamane, równoległe, a także koło i kwadrat, wszystkim projektom nadając również formę kwadratu (*nb.* cała broszura również miała formę kwadratu, 15 x 15 cm). W zakresie liternictwa posłużył się zarówno małymi, jak i wielkimi literami (z wyraźną przewagą wersalików), zastosował różne rodzaje podziału płaszczyzny, niektóre projekty oparł na układzie symetrycznym, który dynamizowały zastosowane barwy (czern i czerwień umieszczone na żółtym tle) oraz kierunki rozmieszczenia pisma. Dlatego też projekty reklamowe czekolady „Plutos” przypominają grafiki, które organizuje dynamiczny porządek występujących elementów oraz celowość zastosowanych środków. Brak tutaj jakichkolwiek czysto dekoracyjnych komponentów czy detali, celem nadrzędnym jest bowiem przejrzystość i czytelność przekazu.

²⁹ H. Berlewi, *dz. cyt.*, s. 14. Por. P. Rudziński, *Awangardowa twórczość Henryka Berlewiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1977, nr 2.

³⁰ P. Rypson, *dz. cyt.*, s. 46.

Jako autor tekstów Wat okazał się w dwudziestoleciu międzywojennym kreatywnym copywriterem, realizującym projekt reklamowy z dużą inwencją językową i poczuciem humoru. Warto kilka jego pomysłów przytoczyć *in extenso*:

Wyszukana i wykwintna mokka mleczna Plutos. Jedząc ją przeżywamy cudowne, nieopisane, bajeczne szecherezady smakosztwa. Jest najbardziej egzotyczna.

Turyści! Sportowcy! Podróżni! Automobiliści! Wytrwałość, preżność, energię, odporność, lekkość, rześkość, siłę wyrabia czekolada śmietankowa „Plutos”, niezbędna w górach, na kortach, na boiskach, na stadionach, w podróży. Manna, którą możecie przechowywać w kieszeni, a która doskonale wam starczy za śniadanie, obiad, kolację.

Jeśli lubisz czekoladę i pomarańcze, to jedz tylko czekoladę pomarańczową – wyszukany ekstrakt ich najprzedniejszych zalet.

Steinach, Woronow kapitulują przed odmładzającą [czekoladą śmietankową „Plutos”], przedłużającą życie, wzmacniającą zdrowie, budzącą energię, odnawiającą krew, wracającą siły osobom starszym, dzieciom, chorym, uzdrowieńcom, zdrowym i krępkim, znużonym, anemicznym, nerwowym.

Wiek Chaplina, jazz-bandu i radio stworzył także czekoladę radio-deserową. Skosztowawszy jej, stajesz się gorliwym, fanatycznym radio-amatorem.

Podziwiając pochodzące sprzed niemal wieku zgrabne tekściki Wata, w których widać zamięłowanie do błazenady niegdysiejszego uczestnika skandalizujących, legendarnych wieczorów futurystycznych i w których dochodzi do głosu lingwistyczny zmysł autora „namopaników”, nie podobna nie zauważyć, że hasła reklamowe przekazane jedynie w kształcie językowym wiele tracą ze swej siły oddziaływania. Dopiero ich wersja graficzna nadaje słowom moc i dynamizm, ponieważ każde „czytać” tekst punktowo,

nielinernie, „eksplozywnie”. Z kolei bez wymiaru językowego kolejne projekty w ogóle nie mogłyby zostać zrealizowane, ponieważ litera stanowi tu najmniejszy element konstrukcji. Jeśli nawet wyobrazić sobie, że poszczególne słowa zostają zastąpione innymi elementami (np. liniami różnej szerokości i koloru) to wówczas znika całkowicie wymiar semantyczny przekazu, a projekty stają się jedynie plastycznymi, geometryzującymi kompozycjami, w których brakuje głównej bohaterki reklamy, czekolady „Plutos”. Zatem czynnik wizualny i werbalny są tutaj równoprawne i nierozdzielne, współtworząc semantykę i wspólnie realizując finalny cel komunikatu. Stanowią projekty reklamowe Berlewiego i Wata intermedium w rozumieniu Dicka Higginsa, wedle którego, jak pisze Załuski, to:

realizacja łącząca w sobie cechy i elementy różnych sztuk, sytuująca się w obszarze pomiędzy już znanymi typami praktyk artystycznych. Tym, co liczy się przede wszystkim, jest fakt materialnego i pojęciowego stopienia się różnych środków wyrazu w jedną całość³¹.

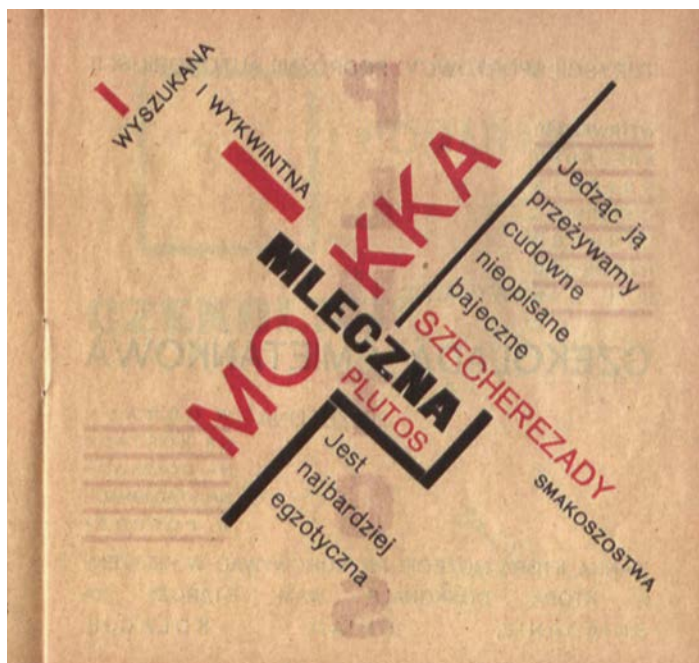
Z taką właśnie syntezą mamy do czynienia w przypadku reklamy czekolady „Plutos”, *nb.* rzeczywiście produkowanej w dwudziestoleciu międzywojennym. Co ciekawe, projekt ten nie został zrealizowany, zapewne okazał się na owe czasy zbyt śmiały i nowatorski, daleko wykraczając poza cele czysto komercyjne i doraźne potrzeby konsumenckie. Berlewemu, „pionierowi awangardowej grafiki reklamowej w Polsce”³², i Watowi, eksperymentującemu w zawodzie copywritera awangardowemu poecie, nie udało się wprowadzić na rynek nowoczesnych pomysłów typograficznych. Projekt, realizujący udany mariaż rozwiązań plastycznych ze sztuką słowa, pozostał projektem.

³¹ T. Załuski, *dz. cyt.*, s. 10.

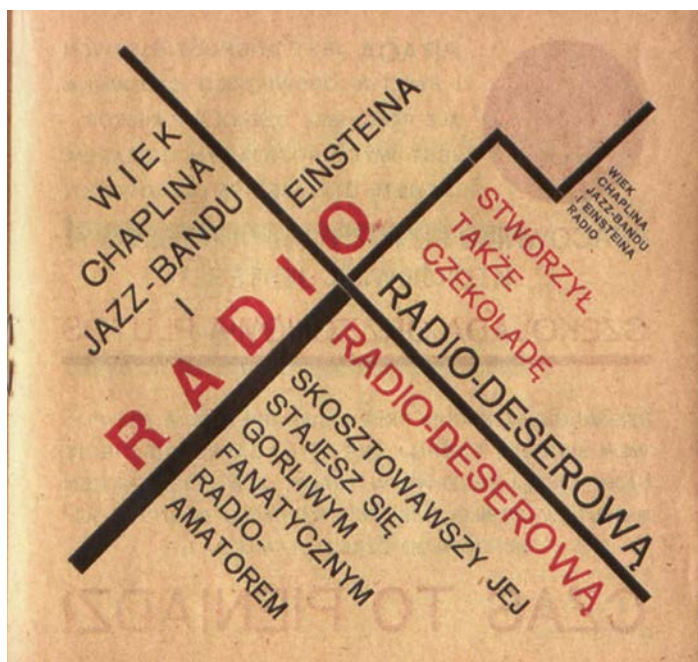
³² P. Rypson, *dz. cyt.*, s. 46.



Il. 6. Projekty reklamowe czekolady „Plutos” autorstwa Henryka Berlewskiego i Aleksandra Wata



Il. 7. Projekty reklamowe czekolady „Plutos” autorstwa Henryka Berlewiego i Aleksandra Wata



Il. 8. Projekty reklamowe czekolady „Plutos” autorstwa Henryka Berlewiego i Aleksandra Wata



Il. 9. Projekty reklamowe czekolady „Plutos” autorstwa Henryka Berlewiego i Aleksandra Wata

W efekcie zwrotu obrazowego i podjęcia badań nad awangardowymi dokonaniemami o charakterze wizualno-językowym w transmedialnej perspektywie wyraźnie widać, że omawiane tu awangardowe publikacje to przykłady mediów mieszanych, łączących różne kody i adresowane do różnych praktyk percepcyjnych, nakierowanych zarówno na aspekt ikoniczny, jak i na komunikat werbalny. Wszystkie rozpatrywane powyżej przykłady wykorzystują niezwykle układ drukarski, posługują się liternictwem różnego kroju, różnej wielkości i różnego koloru, nadto umieszczając je na barwnym tle, przecinanym (w przypadku prospektu reklamowego) liniami wertykalnymi, horyzontalnymi, skośnymi oraz kołami i kwadratami, co w konsekwencji burzy spokojną linearność płaszczyzny przekazu, proponując w to miejsce ekspresywność i dynamikę, wymagające od odbiorcy większej kreatywności i innowacyjności w odczytywaniu znaczeń. Arsenał użytych środków w zamierzeniu twórców miał znacznie zwiększyć siłę oddziaływania i stworzyć przekaz celowy i funkcjonalny, adekwatny do semantyki. Zastosowana typografia nie była jedynie wizualnym dodatkiem do treści komunikatu, lecz aktywnie go modyfikowała i współtworzyła.

Awangardowe eksperymenty typograficzne uświadamiają dziś, że wbrew wcześniejszym praktykom nastawionym na wyznaczanie autonomii poszczególnych sztuk, należy wyjść, jak postulował William J.T. Mitchell, poza porównywanie różnych dziedzin artystycznych. Według niego:

Problem obraz/tekst nie jest czymś, co zostaje skonstruowane „pomiędzy” sztukami, mediami lub różnymi formami reprezentacji, ale jest nieuniknionym problemem wewnątrz pojedynczych sztuk i mediów. Mówiąc w skrócie, wszystkie sztuki są „złożone” (z tekstu i obrazu), wszystkie media są splątane

mediami, łączącymi różne kody, dyskursywne konwencje, kanały oraz sensoryczne i kognitywne środki komunikacji³³.

Działalność Wata, realizowana ze Sternem i Berlewim, to jeszcze jeden aspekt jego młodzieńczych poszukiwań i eksperymentów, w mniejszym stopniu wykorzystujący potencjał znaczeniowy języka, w większym – „złożony”, wizualno-słowny, charakter przekazu. Wat w rozmowie z Miłoszem powiedział, że chodziło mu wówczas o „gniecenie słowa”, „niszczenie słowa” (MW I 45) – nie tylko w jego wymiarze akustycznym czy semantycznym, ale także, jak się okazuje, ikonicznym. Taki stosunek do języka jako materii, możliwość „używania” go niczym gliny, sprawia, że elementy pierwotnie werbalne stają się formami wizualnymi. Usytuowanie młodzieńczych intermediów autora *Piecyka* w horyzoncie zwrotu pikturalnego pozwala odkryć i docenić „wyparty z kultury obrazowy sposób ustanawiania znaczenia/widzialności”³⁴ oraz uświadamia, że bez obrazu, swego materialnego, nieprzezroczystego

³³ W.J.T. Mitchell, *Beyond Comparison: Picture, Text, and Method*, w: tegoż, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994, s. 94–95; cyt. za: A. Kałuza, dz. cyt., s. 46.

³⁴ A. Kałuza, dz. cyt., s. 52. Warto na koniec odnotować jeszcze jeden eksperyment Wata powstały w dwudziestoleciu: tzw. faktomontaż teatralny *Dola robotnicza* („Pobudka. Ilustrowany Tygodnik Socjalistyczny” 1929, nr 53). Oczywiście w przypadku utworu scenicznego wielość tworzyw, którymi autor się posługuje, jest znacznie większa (mamy zatem do czynienia z dziełem intermedialnym), zaś całość tego przedsięwzięcia została podporządkowana kwestiom ideologicznym, co w dużej mierze uniemożliwia rozpatrywanie go jedynie w kontekście zjawisk czysto artystycznych. Zob. A. Wat, *Polityka społeczna R.P.*, w: *Faktomontaże Leona Schillera*, pod red. A. Kuligowskiej-Korzeniewskiej, Warszawa 2015, s. 31–68; publikacja zawiera także tekst T. Venclovy, „*Polityka społeczna R. P.*” w kontekście życia i twórczości Aleksandra Wata (okres 1924–1936), s. 69–80.

nośnika, zapisane słowo nie istnieje. Dla młodego Wata eksperymenty z kształtem graficznym wypowiedzi stały się na równi z zabiegami dotyczącymi semantyki słowa sondowaniem granic innowacyjności i oryginalności artystycznej.

DADAIZM

Aleksander Wat najczęściej bywa umieszczany pośród polskich futurystów. Jego nazwisko wymienia się automatycznie obok nazwisk Brunona Jasieńskiego, Anatola Sterna, Tytusa Czyżewskiego czy Stanisława Młodożeńca. Tak dzieje się z powodów zdawać by się mogło oczywistych – wszak sami ci, debiutujący u schyłku drugiej dekady XX wieku, twórcy nazywali się futurystami, ogłaszali manifesty w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia i urządzali skandalizujące wieczory swoich „futuryzji”¹. W ślad za nimi podążali krytycy, pisząc w dwudziestoleciu – piórami tak znamienitych autorów, jak Karol Irzykowski czy Stefan Żeromski² – o plagiatowym charakterze przełomów literackich w Polsce i wskazując na silną zależność wystąpień polskich twórców od tego, co działo się we Włoszech i w Rosji. Podobnie rzecz wyglądała w badaniach powojennych – prace Heleny Zaworskiej, Edwarda Balcerzana, Andrzeja Lama, Grzegorza Gazdy czy Zbigniewa Jarosińskiego³ jednoznacznie wpisywały

¹ Przywołuję tu na zasadzie *pars pro toto* tytuły manifestu Brunona Jasieńskiego *Do narodu polskiego manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia* (pisownia oryginalna) oraz tomu Anatola Sterna (*Futuryzje*, 1920).

² Zob. K. Irzykowski, *Futuryzm a szachy* [1921], *Dadanaizm* [1922], w: tenże, *Słoń w wśród porcelany*, Warszawa 1934, <https://polona.pl/item/slony-wsrod-porcelany-studja-nadnowsza-mysla-literacka-w-polsce,MjQ2ODk5NTc/361/#item> (dostęp: 17.08.2021); S. Żeromski, *Snobizm i postęp*, Warszawa 1923, <https://polona.pl/item/snobizm-i-postep,MjgyNzIwNg/4/#info:metadata> (dostęp: 17.08.2021).

³ Zob. (wymieniam przykładowo kilka kanonicznych pozycji): H. Zaworska, *O nową sztukę. Programy artystyczne lat*

młodzieńczą twórczość autora *Ciemnego świecidła* w obszar działań ruchu futurystycznego. Tak zresztą jest do dziś, o czym dobitnie (i zaskakująco) świadczy *Kronika polskiego futuryzmu* Krzysztofa Jaworskiego, w której próżno szukać wątpliwości, co do nazw i zakresów poszczególnych awangardowych "izmów", funkcjonujących w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku⁴. Oczywiście, niejednokrotnie podkreślano heterogeniczność polskiego futuryzmu: Kazimierz Wyka nazywał go „obojnakiem”, łączącym elementy o charakterze dadaistycznym i futurystycznym⁵, Joanna Pollakówna rzecz widziała bardziej radykalnie: „polski futuryzm musimy potraktować jako jedną z odmian europejskiego dadaizmu”⁶, z kolei Małgorzata Baranowska, przyznając, że „w obrębie polskiego futuryzmu pojawiają się bardzo nieliczne utwory zbliżone do dadaistycznych”⁷, swe rozważania konkludowała diagnozą: „Epizod dadaistyczny w poezji polskiej miał charakter całkowicie efemeryczny”⁸, potwierdzając znikomą rolę anarchizujących działań wywiedzionych z *Cabaret Voltaire* dla kształtowania się awangardowych ruchów nad Wisłą. Maria Delaperrière, która jako pierwsza

1917–1922, Warszawa 1963; E. Balcerzan, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego*, Wrocław 1968; A. Lam, *Z teorii i praktyki awangardyzmu*, Kraków 1969; G. Gazda, *Futuryzm w Polsce*, Wrocław 1974; Z. Jaroński, Wstęp, w: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i komentarz Z. Jaroński, wybór i oprac. H. Zaworska, Wrocław 1978.

⁴ Zob. K. Jaworski, *Kronika polskiego futuryzmu*, Kielce 2015.

⁵ K. Wyka, *Po dwóch wojnach*, w: tenże, *Pogranicze powieści*, Warszawa 1989, s. 55.

⁶ J. Pollakówna, *Malarstwo polskie między wojnami 1918–1939*, Warszawa 1982, s. 15.

⁷ M. Baranowska, *Dadaizm*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej i in., Wrocław 1992, s. 165.

⁸ Tamże.

tropiła nieoczywiste związki pomiędzy wystąpieniami Czyżewskiego, Sterna i Jasieńskiego a ideami Tzary czy Picabii, uznała, że „Wat to najbardziej dadaistyczny [ale jednak! – K.P.] futurysta”⁹. Podobnie rzecz ujmowała Beata Śniecikowska, pytając z symptomatycznym rozłożeniem akcentów: „Ile jest Dada w polskim futuryzmie?”¹⁰. Obie badaczki dostrzegały więc jakieś wpływy czy reminiscencje dadaistyczne w ruchu, który jednak zasadniczo miał, ich zadaniem, charakter futurystyczny.

Przypominam etykietkę z napisem „futuryzm”, którą powszechnie określano – pomimo pojawiających się zastrzeżeń i wątpliwości – wczesne dokonania Wata, po to, by wydobyć i pokazać jej nieoczywistość, dyskusyjność, problematyczność, a nawet czasami wątpliwą użyteczność, bowiem jednoznaczne określenie utworu mianem futurystycznego nierzadko mijało się z istotą estetycznych realizacji i – jeszcze wyraźniej – światopoglądowych poszukiwań młodego adepta poezji, jakim był wówczas autor *Piecyka*. Oczywiście, zamieszanie wokół odrębności poszczególnych kierunków występujących pod wspólną nazwą Nowej Sztuki było w dwudziestoleciu na porządku dziennym, wszak, co paradoksalne z dzisiejszej perspektywy, nawet Tuwim buńczucznie postrzegał siebie w roku 1918 jako pierwszego w Polsce futurystę¹¹. *Sturm und Drang Periode* Nowej Sztuki, w tyglu której mieszały się ekspresjonizm, kubizm, formizm, futuryzm, dadaizm,

⁹ M. Delaperrière, *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, tłum. A. Dziadek, Katowice 2004, s. 136.

¹⁰ Zob. B. Śniecikowska, *Dowolność dźwięku czy konceptyzm brzmieniowo-semantyczny – ile jest Dada w polskim futuryzmie*, w: taż, „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008, s. 257–480.

¹¹ J. Tuwim w wierszu *Poezja z tomu Czyhanie na Boga* (1918) pisał: „Będę ja pierwszym w Polsce futurystą”.

surrealizm, dawno jednak mamy za sobą, a niefortunnie ustatyczniająca i zawłaszczająca dynamikę awangardowej rewolty nazwa pozostała, unifikując wielość i różnorodność subwersywnych nie tylko estetycznie propozycji z lat 1919–1926; o daty zresztą można się sprzeczać, bo początek i koniec awangardowego ruchu nie są wcale oczywiste. Czy zatem, jak sądzi większość badaczy, „całokształt polskiego ruchu futurystycznego to znakomity przykład asymilacji wpływów, przyswajania różnorodności nowatorskich tendencji”¹²? Czy może raczej rezultat nie do końca uzasadnionego uprzywilejowania jednego kierunku kosztem zmarginalizowania i umniejszenia znaczenia innych?

W jakiejś mierze temu terminologicznemu zamieszaniu można zaradzić, gdy pójść tropem wskazanym przez samego Watowi, który bilansując po latach swoje młodzińcze dokonania w rozmowach z Miłoszem, mówił:

[...] grupa młodych ludzi zgubionych, ale mających szalone poczucie, że coś się ze światem dzieje (MW I 24).

[...] zdawaliśmy sobie sprawę, że stare się skończyło. Nastąpiła absolutna zmiana i trzeba zmieniać, wszystko jedno jak, co, gdzie, ale trzeba łamać, trzeba zmieniać (MW I 25).

Czyżewski był formistą, Jasieńskiego nazywano futurystą, pod futuryzm wszystko podpadało, chociaż ten ruch miał najmniej wspólnego z futuryzmem. Nazwa była najmniej odpowiednia, co prawda zmienialiśmy ją na neofuturystów i tak dalej, ale właściwie to nie było to. Niewątpliwie największe wpływy były z jednej strony futuryzmu rosyjskiego, a więc Majkowskiego, a szczególnie Chlebnikowa, a z drugiej strony dadaizmu. Tak że właściwie trzeba to sprowadzić do dadaizmu (MW I 26).

To jest dadaizm, to co inaczej można nazwać również nihilizmem, utrata wiary w możliwość przyszłej europejskiej cywilizacji, zakwestionowanie europejskiej cywilizacji. [...] ogólna katastrofa epoki, wielka niewiadoma, która była przed nami,

¹² B. Śniecikowska, „Nuż w uhu”?..., s. 20–21.

przy czym, ponieważ byliśmy młodzi, zuchwali, była ona niesłuchanie dla nas obiecująca (MW I 26–27).

[...] było walenie się, ruiny, *à la longue* wesołe ruiny, [...] przedmiot do wesela duchowego, bo tu można właściwie coś nowego zbudować, to jest wielka niewiadoma, podróż w niewiadome, wielkie nadzieje [...].

[...] była radość właśnie z tego, że coś tak gruntownie od podstaw się łamie, że właściwie jest miejsce na wszystko, że wszystko wolno. Była to radość, że wszystko wolno (MW I 27).

Tak – z ducha dadaistycznego anarchizmu i nihilizmu je wywodząc, wskazując jednocześnie na istotne inspiracje czerpane zwłaszcza, choć nie tylko, z rosyjskiego futuryzmu – widział Wat po z górą czterdziestu latach swe młodzińcze działania. Dystans, z którego patrzył na odległe w czasie wydarzenia, jest tu oczywiście nie bez znaczenia. Warto jednak pamiętać, że podobnie rzecz ujmował już we *Wspomnieniach o futuryzmie* z roku 1930, wskazując jednocześnie futurystycznego i dadaistycznego oddziaływania na polskich buntowników:

„Z nudy rachmaninowskiej przeszliśmy na szkolną, ze szkolnej na klasyczną nudę” – tak określa Majakowski powstanie rosyjskiego futuryzmu przedwojennego.

„U początków powstania dada stało nie życie, lecz wstręt” pisał jeden z założycieli dadaizmu, Tristan Tzara. Nuda i wstręt były także akuszerkami polskiej poezji futurystycznej (PUB 134).

[...]

„My chcemy szczać we wszystkich kolorach” – hasło dadaistów, z którymi łączyło nas bardzo bliskie pokrewieństwo (PUB 145).

Gdy więc czytamy Wata komentującego swe młodzińcze ekscesy, widzimy wyraźnie jak bliskie mu było myślenie zarówno o dadaistycznych inspiracjach, jak i o dadaistycznej w istocie specyfice nie tylko własnych, ale i grupowych wystąpień. Dla niego, podobnie jak dla Hansa Richtera, rewolta dadaistyczna podobna była w wielu

wymiarach do futurystycznej, a manifesty obu kierunków przynosiły uderzająco podobne postulaty¹³. Osmoza pomiędzy kierunkami wydaje się dziś kwestią całkowicie oczywistą – ani dadaizm, ani futuryzm nie są zjawiskami odrębnymi, lecz warunkują się wzajemnie. Dla Wata jednak szeroko pojęte oddziaływanie inspiracji dadaistycznych z ducha dominuje nad elementami czysto futurystycznymi, kształtującymi, jego zdaniem, przed wszystkim estetyczne strategie polskich „futurystów”. Dadaizm bowiem nie był jedynie, ani nawet przede wszystkim, nowym kierunkiem w sztuce. Jak uważali Arp, Picabia i inni, „dadaizm jest czymś więcej niż sztuką, również filozofią i nowym stosunkiem do świata”¹⁴ – to, zgodnie z manifestami Huelsenbecka i Tzary, nie tyle „fenomen artystyczny, co [...] nowa wizja życia jako całości”¹⁵. W takim właśnie polu oddziaływania „dadaizmu z ducha”¹⁶ sytuuję

¹³ Zob. H. Richter, *Dadaizm. Szuka i antysztuka*, tłum. J.St. Buras, Warszawa 1986, s. 12–13.

¹⁴ H. van den Berg, „Zobacz zobacz zobacz tutaj tutaj tutaj nic nic nic”. *O niszczyielskiej kreatywności i kreatywnej indyferencji jako utopijnym nihilizmie w dadaizmie*, tłum. M. Wawrzyńczak, w: *DADA Impuls/e*, red. P. Kurc-Maj, P. Polit, Łódź 2015, s. 20.

¹⁵ Tamże, s. 21.

¹⁶ Zob. M. Jamiołkowski, *Oblicza dadaizmu*, Warszawa 2009, s. 14, tamże autor pisze m.in. dalej: „Rozumienie i rozliczanie dadaizmu jedynie w kategoriach samego artystyzmu jest nieporozumieniem. Choć wpisano go w szeroki nurt powstających z początkiem XX wieku awangard, pozostaje w ich obrębie wyjątkowo oryginalnym i wielowątkowym kierunkiem, określanym przez niektórych badaczy i samych twórców mianem stanu ducha”. Na podobną kwestię zwraca uwagę Małgorzata Baranowska: „Dada miał być sposobem życia i stanem ducha jednostki, co między innymi podkreślało anarchistyczny indywidualizm głoszony przez ten ruch (M. Baranowska, *dz. cyt.*, s. 163).

młodzieńcze utwory Wata, widząc w nich wyraz tej samej postawy światopoglądowej, która kazała nieco wcześniej artystom na zachodzie Europy wystąpić przeciwko absurdowi wojny i obezwładniającemu poczuciu bezsensu świata funkcjonującego wedle dotychczasowych reguł filozoficznych, społecznych, politycznych i ekonomicznych. Bliska jest mi opinia Andrzeja Turowskiego, który – jako badacz radykalnego modernizmu w sztuce polskiej – tak postrzega rodzime dzieje „futuro-dadaistycznego dyskursu”:

W przeciwieństwie do zuryskiego dadaizmu, którego odrębność określana była w pewnym stopniu próbą przewyciężenia ekspresjonizmu, dyskurs dadaistyczny w Polsce funkcjonował w obrębie futurystycznej terminologii. Homogeniczny w perspektywie Zurychu, z punktu widzenia Polski jawił się dadaizm jako konglomerat wypowiedzi pełnych pęknięć, niekonsekwencji i zapożyczeń. Traktując jednak dadaizm jako jedną z odmian awangardowego [...] buntu przeciwko kulturze, jego polska „futurystyczna” wersja, podważająca jakąkolwiek jednorodność stylistyczną i morfologiczną okazywała się najbardziej istotnym elementem dadaistycznej antysztuki¹⁷.

Nieźmiernie istotne w rozważaniach Turowskiego jest przesunięcie punktu ciężkości w stosunku do diagnoz innych badaczy – dominuje tutaj perspektywa dadaistyczna, w ramach której futuryzm pozostaje jedynie kwestią „terminologii”:

Mimo pewnej popularności futuryzm w literaturze nie określił się samodzielnie w historii polskiej sztuki [...]. Futuryzm jako specyficzny futuro-dadaizm odegrał istotną rolę w polskim życiu artystycznym, udzielając jedynie swej nazwy całemu szeregowi manifestacji, które na nim wyrosły. O futuryzmie w sztuce

¹⁷ A. Turowski, *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000, s. 18.

polskiej możemy mówić jako o dyskursie, który rozpraszał się w dadaizmie¹⁸.

Choć dla Turowskiego bezpośrednim punktem odniesienia pozostaje plastyka, nic nie stoi na przeszkodzie, aby jego trafne uwagi odnieść także do przynajmniej niektórych tekstów literackich. Co badacz zresztą sam czyni, wydobywając z wierszy Czyżewskiego „futurodadaistyczną symbiozę pierwotności i techniki” czy „tendencję do łączenia obrazów niespójnych, przenoszonych w inne, niespodziewane konteksty”¹⁹. W kontekście twórczości Wata na szczególną uwagę zasługuje fragment rozważań Turowskiego dotyczący manifestu *Prymitywiści do narodów świata i do polski*, opublikowanego w almanachu *GGA. Pierwszym polskim almanachu sztuki futurystycznej*. Krytyk trafnie zauważa:

Opublikowany w 1920 roku manifest polskich futurystów był w istocie polemiką z futurologicznym programem Marinettiego, choć przyjmował od niego niektóre z haseł. Wyrosły na gruncie dadaistycznego pojmowania sztuki jako zabawy, z punktu widzenia „prymitywistów” formułował protest przeciwko „cywilizacji miasta, techniki i logiki”. W przeciwieństwie do włoskich futurystów głoszących kult maszyny, artyści polscy – bliżsi sztuce Picabii czy Duchampa – z całym dystansem charakterystycznym dla postaw dadaistycznych wąpili w wartość programu „maszynistycznego” podniesionego do rangi najwyższego symbolu współczesności. Żelazny piecyk i akumulator, młynek do kawy i telefon, latarnia elektryczna, a nawet lampa naftowa, to w polskiej poezji dadaistyczne, a nie futurystyczne maszyny²⁰.

Do (mopso)żelaznego piecyka za chwilę powrócę. Teraz chciałabym wydobyć i podkreślić to, co zazwyczaj w pracach historycznoliterackich jest marginalizowane,

¹⁸ Tamże, s. 19.

¹⁹ Tamże, s. 21.

²⁰ Tamże, s. 20–21.

bo uznawane za drugorzędne i nieistotne. Wyraźnie obecny jest w manifestcie Wata i Sterna sprzeciw wobec futurystycznego kultu cywilizacji i techniki („miasto burzmy. wszelki mechanizm – aeroplany, tramwaje, wynalazki telefon, zamiast nich pierwotne środki porozumiewania się. apoteoza konia”), połączony z aprobatą wyższości życia nad sztuką („sztuką jest to tylko, co daje zdrowie i śmiech”) i jej ludycznego charakteru („wybieramy prostotę ordynarności, wesołość zdrowie, trywialność, śmiech”, PUB 10). Znacząca wydaje się także sama forma składanej przez młodych buntowników deklaracji, jak najdalsza od dyskursywnego tekstu programowego. Postępowali oni jakby zgodnie z tezą Huelsenbecka: „Manifest jest forma literacką, w którą można wtłoczyć wiele naszych odczuć i myśli”²¹, „wtłaczali” zatem w swą odezwę pełną pasji niezgodę na aktualny stan sztuki i świata. Te dadaistyczne z ducha inspiracje mocno naznaczyły działania polskich „futurystów” już w momencie startu. A nawet wcześniej – bowiem debiutancki utwór Wata o (przy)długim tytule powstawał co najmniej rok wcześniej od manifestu „prymitywistów”.

Poemat, o którym szczegółowo pisałam w rozdziale pierwszym, w opinii powszechnej uchodzi za najważniejszy utwór młodego Wata i jednocześnie za, jak rzecz ujął autor jedynej dotąd monografii twórczości autora *Ciemnego świecidła*, „praktycznie jedyny naprawdę wartościowy dłuższy tekst w dorobku futuryzmu polskiego” (V 78). Interesują mnie teraz te rejestry i wymiary *Piecyka*, które widzieć można jako z ducha dadaistyczne, choć dotąd wydobywano przede wszystkim związki poematu z późniejszą awangardową estetyką, z surrealizmem, wskazując prekursorski charakter wobec manifestów Bretona²².

²¹ Cyt. za: H. Richter, *dz. cyt.*, s. 184.

²² Zob. M. Baranowska, *Trans czytającego młodzieńca wieku (Wat)*, w: *taż, Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984.

Zacznijmy, raczej staroświecko niż awangardowo, od genezy. *Piecyk*, poemat prozą, powstawał w maju 1919 roku w trakcie kilku nocnych seansów, w czasie których Wat trawiony wysoką gorączką pisał w sposób automatyczny w swym warszawskim mieszkaniu przy rozgrzanym piecyku. Rezultat tego transu, kilkadziesiąt mało czytelnych stron, zaniósł do drukarni. A drukarz z trudem odczytując ów rezultat *écriture automatique*, dodał do niego własne błędy, których Wat nigdy nie usunął. Już te początki są zaskakująco dadaistyczne. Po pierwsze Wat stara się pozbyć kontroli rozumu, czemu sprzyja gorączka, i stara się pisać automatycznie. Po drugie, ucieka w ten sposób od racjonalności, od związków przyczynowo-skutkowych, od wymogów logiki, i konstruuje swój tekst w sposób asocjacyjny, nie referencyjno-przedstawieniowy (zob. V 78–79). Czego efektem – po trzecie – są absurdalne obrazy i zestawienia, wykraczające poza tradycyjną groteskową deformację²³. Po czwarte wreszcie, nie ingerując w błędy drukarskie dopuszcza Wat do udziału w ostatecznym kształcie poematu przypadek, który stawał się w ten sposób czynnikiem twórczym równorzędnym z działaniem autorskim, i tak już przecież w dużej mierze niekontrolowanym. Chodziło zatem o to, co Hubert van den Berg określa jako

²³ Zob. W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie Międzywojenne*, w: tenże, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1998. Badacz określa *Piecyk*, jak już pisałam, mianem „futurystycznego końca Młodej Polski” (s. 161) – można mieć wątpliwość, czy był to istotnie futurystyczny, a nie dadaistyczny koniec odchodzącej formacji. Por. R. Okulicz-Kozaryn, *Futurystyczny koniec symbolizmu? Baudelaire przy Watowskim piecyku*, w: *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*, pod red. A. Czyżak, Z. Kopcia, Poznań 2011, s. 63–74.

„wyzerowanie zdrowego rozsądku”²⁴. Ale na tym nie koniec. Ów dziwny przedmiot, wokół którego rozgrywały się seanse rozgorączkowanej wyobraźni połączone z zapisem automatycznym, stanowi kontaminację żelaznego piecyka i pocziwego mopsa, co przywodzi na myśl nie tylko *Słonia Celebesa* Maxa Ernsta, ale także nowatorskie abstrakcyjne rzeźby tworzone przez Janco czy Schwittersa z przedmiotów znalezionych przypadkiem, jakichś drutów, nici, sprężyn, rur²⁵.

Na jeszcze jedną ważną kwestię zasygnalizowaną już w tytule poematu warto zwrócić uwagę. Na dominującą pozycję „ja” – zaimek występuje dwukrotnie i pisany jest wersalikami. W ten sposób zaznaczona została uprzywilejowana, centralna pozycja sobowtórów rozdwojonego podmiotu, co można wiązać bezpośrednio nie tylko z młodopolskim kultem jednostki, ale także z dadaistycznym indywidualizmem. Jak wspomina Richter: „Większość [...] entuzjazmowała się wyłącznie własnym ja, które wolne od winy i kary miało być dla siebie wszystkim: prawem, formą, potwierdzeniem. [...] W przypadku Picabii, Duchampa, Raya metoda ta czyniła cuda... sztuki”²⁶. Czyniła cuda sztuki – dopowiedzmy, zapożyczając się u Richtera – także w przypadku Wata, który doprowadza anarchizujący indywidualizm do stanu ekstremalnego.

Zatem zaskakująco wiele powinowactw z dadaizmem można wydobyć z samych okoliczności powstawania *Piecyka* i z jego tytułu. Zapowiadają one nowy sposób myślenia o sztuce. A przecież to jeszcze nawet nie początek, to swoista *Vorgeschichte* właściwej historii. Jak wyglądała realizacja nowej sztuki? I jaki miał być efekt jej działania?

Jako utwór dadaistyczny czytał *Piecyk* Kazimierz Brakoniecki, choć potraktował tę kwestię nader lapidarnie:

²⁴ H. van den Berg, *dz. cyt.*, s. 20.

²⁵ Zob. H. Richter, *dz. cyt.*, s. 89.

²⁶ Tamże, s. 196.

Mopsożelazny piecyk Wata jest takim dadaistycznym dokumentem rozpadu norm językowych i poznawczych, którego wartość sięga dalej niż młodzięcza anarchia. Parodiowane i rozbijane (bliskość moderny) aż za bardzo emocjonalnie obsesje metafizyczne ujawniały przecież autentyczny zakres jego wieloletnich zainteresowań. Głównym motorem tych dziwo-łagów językowych i rewelacji myślowych była podświadoma wiwisekcja „ja”²⁷.

Warto pójść tym tropem. Parodystyczna strategia stosowana w *Piecyku* stanowi oręż w walce Wata z całym dziedzictwem kultury. Zwracałam już uwagę na to, że ekstremalnie intertekstualny poemat zbudowany został jedną z ulubionych metod dadaistów, techniką collage’u, który tworzą dziesiątki aluzji, cytatów, odwołań do symboli, mitów, wierzeń religijnych itd. Nie budują one jednak własnego, niezależnego świata przedstawionego. Nie tyle dążą do jakiegoś figuratywnego czy zdarzeniowego przedstawienia, co w kierunku przeciwnym – do abstrakcji. Można tu dostrzec szczególną analogię z konstrukcjami uczestników ruchu Dada: z pryzmatycznymi konstrukcjami Segala czy kanciastymi figurami Janco, które Arp nazwał „zygzakowatymi abstrakcjami”²⁸.

Zmierzanie ku abstrakcji możliwe jest w *Piecyku* za sprawą zabiegów dokonywanych na języku. Słowo bowiem traci tu relację z wymiarem pozatekstowym, nie odsyła poza siebie, przeciwnie – ostentacyjnie kieruje na siebie uwagę. Znika znaczone, przesłonięte znaczącym. *Piecyk* składa się z wyrażień nie do zrozumienia, metafor nie do wyobrażenia, obrazów nie do zobaczenia. Język, rozumiany szeroko – jako kod kulturowy, staje się przedmiotem operacji dokonywanych na nim samym.

²⁷ K. Brakoniecki, *Światłość w ciemności. O wierszach Aleksandra Wata*, „Poezja” 1982, nr 10, s. 7.

²⁸ H. Richter, *dz. cyt.*, s. 80.

Z ducha dadaistyczna blasfemia *Piecyka*, wyśmiewająca i destruująca wszystko, obejmuje nie tylko bliską mu poprzedniczkę: sztukę młodopolską, ale całą tradycję, nie tylko zresztą europejską. Ten totalny charakter negacji, zakwestionowanie wszelkich wartości, katastroficzne poczucie kresu, dają podmiotowi, owemu „ja”, pisanemu wielkimi literami, niczym nieograniczone i wyzwalaające z wszelkich więzów poczucie wolności. Gest burzenia i niszczenia jest jednocześnie procesem konstituowania własnej podmiotowości, w której takie samo znaczenie, jak destrukcja odgrywają zabawa i śmiech.

Wat powiedział do Miłosza, że „były to wesołe ruiny”, że była „radość z tego, że wszystko wolno”. Czy jednak do końca był to stan radosny? Bo że w autorskiej intencji miał być wyzwolicielski i oczyszczający – trudno wątpić. Sam autor w tekście *Coś niecoś o „Piecyku”* pisał o własnej młodzieńczej konieczności buntu wobec książek i wobec życia w książkach. Dlatego też za Rimbaudem, niewątpliwym patronem *Piecyka*, mógł wówczas wykrzyknąć: „chciałem »żyć«” (CNP 181)²⁹. Czy totalna destrukcja dokonana w młodzieńczym poemacie pozwoliła mu wyjść z wielkiej biblioteki? Czy jak „dadaści – z błazeńskim żartem – poświęci sztukę »wielkiej niewiadomej« życia”³⁰? Czy i w jakim sensie zamykający poemat akt *auto da fé* stanie się upragnionym nowym początkiem?

²⁹ Warto zauważyć, że podobne hasła pojawiają się np. w manifestie Picabii: „Śpiewać, rzeźbić, pisać, malować, nie! Jedynym mym celem jest życie”, „Dada” (Zurych), maj 1919, nr 4–5; cyt. za: *Artyści o sztuce. Od van Gocha do Picassa*, wybrały i oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1977, s. 316. Zob. także K. Kuczyńska-Koschany, *Ja z jednej strony i Ja z drugiej strony „JA”*. (Miliard Rimbaudów, trans, trauma + Wat), w: *Elementy do portretu...*, s. 75–98.

³⁰ A. Turowski, dz. cyt., s. 23.

Burzycielski, wesoły impet *Piecyka* ma swój ciemny rewers – prowadzi do pustki, która domaga się wcześniej czy później wypełnienia. Nie używa się negacji bezkarnie, zniszczony porządek/porządku trzeba w końcu czymś zastąpić. *Piecyk* pokazuje moment burzenia i chwile tuż po nim. Ale nie towarzyszy temu poczucie trwałej radości. To moment, gdy otwiera się nicość i pojawia się cierpienie. W tym miejscu ujawnia się ciemna strona dadaistycznego anarchizmu Wata – zwątpienie i rozpacz³¹. Takie jest ekstremalnie obrazoburcze sedno Watowskiego transu przy mopsożelaznym piecyku. Nietrudno zauważyć, że to postawa zbliżona do tej wyrażonej przez Balla (*Narrenspiel aus dem Nichts*) czy Tzarę (*Dada ne signifie rien*), gdzie owo „Nic” wskazuje filozoficzną podstawę dadaizmu – radykalny nihilizm³².

Nie jest moją intencją określenie tekstów Wata za wszelką cenę mianem dadaistycznych, lecz wskazanie w nich takich elementów czy wymiarów, które, moim zdaniem, wywodzić można z inspiracji dada. Tak starałam się przeczytać *Piecyk* i w taki sposób spróbuję teraz spojrzeć na „namopaniki”, choć nie sposób oczywiście pominąć wnikliwych i wszechstronnych rozważań, które przeprowadziła Beata Śniecikowska. Zgadzam się zresztą z diagnozami badaczki, która na podstawie szczegółowych analiz starała się udowodnić, że w planie poetyki „namopaniki” niewiele mają wspólnego z dadaistycznymi, anarchizującymi eksperymentami i abstrakcyjnym wierszem fonetycznym. Jak dowodziła, umieszczając je w kontekście koncepcji języka Chlebnikowa:

[...] konstrukcji Wata nie sposób uznać za całkowicie „dowolnościowe” i dadaistycznie „rozpasane”. Przeczą temu skomplikowane zabiegi słowotwórcze i znaczna semantyczno-dźwiękowo-składniowa koherencja. Można wskazać fragmenty

³¹ Piszę o tym szerzej w rozdziale *Między parodią a profecją*.

³² H. van den Berg, *dz. cyt.*, s. 18.

„zabawowe”, ludyczno-groteskowe, stworzone z nieprzystających do siebie elementów, w których homofonia podkreśla absurdalność tworzących się obrazów³³.

I próbując odpowiedzieć na tytułowe pytanie jednego z rozdziałów swej książki („ile jest dada w polskim ruchu futurystycznym?”) owe „zabawowe” fragmenty wskazuje. Nie będę zatem podążała tą drogą. Chcę zasadniczo zmienić perspektywę – z poetologicznej i szczegółowej na bardziej ogólną, i zapytać o specyfikę postawy i konsekwencję lingwistycznych eksperymentów Wata.

I znów warto odwołać się do rozmowy z Miłoszem, w trakcie której Wat przeciwstawia zdecydowanie wczesny ruch antycywilizacyjny, który znajdował realizację w anty-estetyce, późniejszym tendencjom konstruktywistycznym, tak określając własne działania: „Ja na przykład siedłem świadomie w bełkot [...]. Na gnienie słowa, na niszczenie słowa” (MW I 45). Że nie był to *de facto* bełkot, lecz struktura wierszowa oparta na instrumentacji głoskowej, która mogła się w zestawieniu z tradycyjną konstrukcją semantyczną bełkotem wydawać, to z dzisiejszej perspektywy oczywiste. Bardziej interesująca wydaje mi się część druga wypowiedzi Wata – słowo jest tu bowiem traktowane jak materia, którą można dowolnie gnieść i urabiać, poddając je różnym działaniom na poziomie dźwiękowym i semantycznym – w jaki zaś sposób się ten efekt realizuje w wymiarze poetyki, to już inna sprawa. Ważne jest poczucie wolności towarzyszące takiemu działaniu, braku norm i zakazów – poza tymi, które się dobrowolnie akceptuje, albo jeszcze lepiej: samemu tworzy. Z materialnie traktowanego lingwistycznego tworzywa, niczym z gliny, można formować dowolne twory. To w sposób zasadniczy

³³ B. Śniecikowska, *dz. cyt.*, s. 378; *nb.* badaczka zauważyła podobieństwo fragmentów „namopaników” do tekstu Maksy Ernsta Worringer, *profetor DaDaistikus*.

kwestionowało wcześniejsze rozumienie istoty i funkcji słowa. Pojmowanie języka jako materialnej substancji to właśnie inspiracja z ducha dadaistyczna. Jaki był efekt gniewienia, niszczenia słowa? Na przykład taki:

NAMOPAŃNIK BARWISTANU

baarwy w arwach arabistanu wrabacają wracabają po-
owracają racają na baranah w ranah jak na narah araba han.
abraam w myrrah z bramraju wybiera nab bogawę narrawę
byh nad boogawotami boogowatami trombowali barwiotacze
oracze barwiotucze obrucze barwiotęcze obręcze. Karawaany
– o wronacze w złotawah zwiastabawiali wojnowicz i w pyszna-
wah banawiali księżycyle wiatrawili wihrony i wihroby wihro-
biny śmierciwgony gorewiny. O gorale gorawale – w grodałach
mychohi-goremyki.

gwiazdowory wewrykali śmierćawry i gwiaźdz śmierćostrzy
babiął na liśćoczu drzewobanu niebiatuszek.

O barwy o baruwy – o raby barbaruw, barany herubuw
o barwicze o czabary – babuw czary, o bicze rabuw
o barwiasy, o syrawy – o basy wiary, o bary ras!
o barwioki o barwoczy o barwiony o barwiohi
o barwigje o barwalje o barwiecze o barwiole
o kroony barw!

O krale koloruuw – o bawoły barw o każdyçi barwoh kral
w niebiopasźni – o każdyçi barwoh kraluje nogahi na śmier-
ceży – takoh na czarnoszczu kraluje wszem kolorom białość
i po śmiercieży powendrujem do oraju do ograju Barwistanu.

(PZ 152–153)

Beata Śniecikowska słusznie zwraca uwagę, że „oma-
wiane utwory Wata, podobnie jak inne konsekwentnie
glosolaliczne teksty, sprawiają wrażenie »mowy nawie-
dzonej«, skierowanej ku wyższym siłom mistycznej
modlitwy-zaklęcia”³⁴, równocześnie jednak stwierdza,

³⁴ B. Śniecikowska, *dz. cyt.*, s. 184.

że „sakralność inkantacji unieważniona zostaje” poprzez różnego typu zabiegi o „komicznym wydźwięku”³⁵. Mam wątpliwość, czy w przypadku „namopaników” Wata można rzecz jednoznacznie rozstrzygnąć. Komizm nie musi przecież przekreślać metafizycznych tęsknot, może je nawet intensyfikować! Nie musi także odbierać wypowiedzi statusu quasi-modlitwy czy znamion języka natchnionego. A w przypadku Wata taka opalizacja pomiędzy stanem buffo i serio wydaje się cechą konstytutywną całej jego twórczości³⁶. Z perspektywy późniejszych wierszy właśnie antynomiczność postawy jawi się jako stała dyspozycja Wata. Dychotomiczne rozdarcie, błazenada i rozpacz określały już przecież podmiotowość wpisaną w *Piecyk*, owo „ja” z jednej i z drugiej strony. „Namopaniki” przeczytać więc można jako burzenie dotychczasowej religii, jako „chichot ze wszystkiego, co święte”³⁷. Traktowanie języka jako materii ma charakter jawnie obrazoburczy, jest prowokacją totalną, nie tylko wobec tradycji, ale także wobec metafizycznych fundamentów. Jest jak pokazanie Bogu języka, po to, by go – poprzez bluźnierstwo – sprowokować do reakcji; albo udowodnić, że żaden głos z niebios się nie odezwie i w efekcie „wszystko wolno”. Ale można też „namopaniki” potraktować przeciwnie – sytuując je na antypodach obrazoburstwa: jako szczególną próbę realizację nowej „świętej mowy”, jako mówienie w sposób natchniony, niemal w obłądnie, na granicy bełkotu. Owa nierozstrzygalność, oscylowanie pomiędzy destrukcją a mową świętą, wyznacza, jak sądzę, bodaj czy nie najgłębszy wymiar tych

³⁵ Tamże.

³⁶ Zob. S. Barańczak, *Wat: cztery ściany bólu*, w: *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, studia pod red. W. Ligęzy, Kraków 1992, s. 33–34.

³⁷ H. Richter, *dz. cyt.*, s. 152.

tekstów³⁸. Przy czym nie tylko gest negacji ma wyraźnie dadaistyczne źródła. Warto przypomnieć, że dadaizm miał także, obok burzycielskiego, także swój magiczno-mistyczny wymiar³⁹. Tak w swych wspomnieniach pisze o tym Hans Richter:

Chodziło o to, by przywrócić dziełu sztuki charakter magiczny i odnaleźć ową dziwną bezpośredniość zagubioną po drodze na etapie klasyki Lessinga, Winckelmannna i Goethego. Odwołując się bezpośrednio do [...] nieświadomości, próbowaliśmy oddać dzieło sztuki na powrót we władanie *numenu*, którego wyrazem sztuka była od niepamiętnych czasów, obdarzając je siłą zaklęcia, do której dziś, w czasach powszechnej niewiary, tęsknimy bardziej niż kiedykolwiek⁴⁰.

Nie tylko więc *Zakłęcie przez śmiech* Chlebnikowa, ale i niezwykle wówczas ważne hasło Marinettiego „słowa na wolności” można wskazać jako inspirację dla działań Wata. Obok tych futurystycznych wpływów równie istotne były w planie inspiracji wykraczających poza bezpośrednie oddziaływania warsztatowe – realizacje Balla czy Tzary. Ta zależność wydaje mi się o tyle istotna, że oscylowanie pomiędzy racjonalnością a nieświadomością, ciągle poszukiwanie czegoś, co jest głębiej, co jest poza, przy jednoczesnej negacji wszelkich metafizyczności są stałą cechą wczesnej twórczości Wata.

Jeszcze jedna kwestia dotycząca „namopaników” wydaje mi się warta zasygnalizowania. Pisał o niej niegdyś Jarosław Płuciennik:

Abstrakcja w mirohladach-namopanikach jest oderwaniem od sensu i [...] możliwości wizualizacji metafor i obrazów poetycznych. Efektem abstrakcji jest tutaj [...] dominacja zmysłowej

³⁸ Zob. rozdział *Między parodią a profecją*.

³⁹ Zob. H. van den Berg, *dz. cyt.*, s. 25.

⁴⁰ H. Richter, *dz. cyt.*, s. 94.

materii języka nad znaczeniem. [...] Abstrakcja w literaturze mogła znajdować swoją realizację jako odejście od sensu, jako stylizacja na bełkot, a więc jako namopaniki⁴¹.

Do tych spostrzeżeń odnosi się też autorka „*Noża w uhu?*”, pisząc, że „Watowski eksperyment »namopaniczny« może być w istocie traktowany jako literacki ekwiwalent sztuki nieprzedstawiającej”, jeśli pojmować „poezję abstrakcyjną jako twórczość wyzwoloną z okowów semantyki”⁴². Słusznie też zauważa, że „w przypadku Wata wyzwolenie z semantyki jest jedynie częściowe – w miejsce ustalonych sensów pojawiają się znaczenia niejasne, sugerowane, zatarte”⁴³. To właśnie wydaje mi się szczególnie ważne – z jednej strony słowa uciekając od znaczeń, do końca ich jednak nie tracą; z drugiej – w jakiejś mierze jednak owe jednoznaczne sensy są traczone, bo stają się nieokreślone, mgławicowe, niemal niepochwytne. Można by więc „namopaniki” widzieć jako przypadek szczególnie zdążania od semantyki do anty- czy asemantyki, jako pokazany *in statu nascendi* proces odchodzenia od przedstawiania i zmierzania w stronę abstrakcji, tym razem na poziomie dźwiękowym i semantycznym, a nie jak to miało miejsce w przypadku *Piecyka* – przedstawieniowym. Ten ruch w kierunku porzucenia figuracji, ruch ku abstrakcji zgodny byłby z dynamiką przemian dużej części malarstwa dadaistycznego.

Podsumowując, raz jeszcze przywołam rozważania Śniecikowskiej:

Namopaników nie należy [...] uznawać za dzieła z gruntu dadaistyczne, na pewno zaś nie należą one do grupy tekstów, w których obok „normalnych” konstrukcji językowych śledzić można

⁴¹ J. Płuciennik, *Namopanik*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2000, z. 12, s. 253.

⁴² B. Śniecikowska, *dz. cyt.*, s. 190.

⁴³ Tamże.

„karnawał fonemów” czy nowe dada-onomatopeje. Utwory Wata charakteryzuje co najwyżej „karnawał morfemów”, a i to nie jest określenie precyzyjne, jako że na domniemane tekstowe „zapusty” składają się bełkotliwe i jednocześnie zaskakująco kunsztowne, przywołujące wiele kontekstów interpretacyjnych konstrukcje słowotwórcze. Najwyraźniejszym sygnałem dada są tu [...] wplecione w teksty stylizowane na „święty bełkot” słowa z zupełnie nieprzystających do całości kompozycji porządków (np. „tramwaje”) czy wyrazy i frazy o wyrażnie komicznym wydźwięku, jak np. „baguw czar”, „kokodryle”⁴⁴.

Powiedziałabym, paradoksalnie, że zgadzam się i jednocześnie nie zgadzam z powyższym sądem. I nie chodzi mi o mnożenie paradoksów. Zgadzam się, ponieważ diagnozy autorki odnoszą się – jak sama to retorycznie określiła, i na co zapewne nie do końca zwróciła uwagę – „do gruntu”, czyli mają charakter analityczny, wydobywający specyfikę brzmieniowych rozwiązań, jakie stosują polscy futuryści w zestawieniu z praktyką europejskiej awangardy. Badaczka koncentruje się zatem na wymiarach poetologicznych tekstów. Mnie zaś interesuje nie to, co „z gruntu”, lecz to, co „z ducha” jest dada. A zatem pewna całościowa postawa światopoglądowa, realizująca się na rozmaite sposoby, niekoniecznie dokładnie takie same w planie realizacji, jakie wyznaczyły specyfikę działań Balla, Picabii czy Tzary.

„Dadaizm nie ma jednolitych wyznaczników formalnych jak inne style”⁴⁵ – lakonicznie rzecz niegdyś diagnozował Hans Richter. Podobnie rzecz widziała Maria Delaperrière:

Imitowanie dadaizmu było bardzo trudne ze względu na to, że nie stworzył on nigdy żadnego systemu myślowego czy też koherentnej estetyki; był to przede wszystkim stan ducha

⁴⁴ Tamże, s. 375–376.

⁴⁵ H. Richter, *dz. cyt.*, s. 9.

w czasie, kiedy w klimacie okresu powojennego negacja, sceptycyzm i świadomość klęski nowoczesności nabrały szczególnie ostrego wyrazu⁴⁶.

Ów stan ducha łatwo pochwycić się nie daje, nie można go wskazać, uznając konkretne formalne rozwiązania za jego jednoznaczne manifestacje. Można nawet przypuszczać, że to, co w planie poetyki zdaje się być efektem oddziaływania praktyk futurystycznych (też zresztą złożonych i niejednorodnych), z ducha, w wymiarze inspiracji światopoglądowej, odsłania (niespodziewanie?) swój dadaistyczny rys: burzycielski, prześmiewczy, anarchistyczny, nihilistycznym. Ten rys głęboko znaczy młodzieńczą twórczość Wata, dostrzec go można zarówno w tekstach, które zazwyczaj czytano jako inspirowane działaniami futurystów, jaki i w utworze antycypującym praktyki surrealistów, a nawet w wierszach, które na pozór zdają się powrotem do niemal tradycyjnego sposobu poezjowania.

W sytuacji, którą od początku charakteryzuje poczucie aksjologicznej pustki, sensowność wszelkiej działalności, również literackiej, staje pod znakiem zapytania. Jednak Wat w wielu swych młodzieńczych utworach powstających po 1920 roku ponawia gest ośmieszania i kwestionowania tradycyjnych systemów aksjologicznych i estetycznych, jakby ciągle nie dość było sprzeciwu, negacji, ekskluzji. I tak, wiersz *Ranek* jest jawną kpiną z utrwalonego społecznie autorytetu kościoła i kleru i jednocześnie ujętą w quasi-sonetową formę polemiką z parnasistowskim modelem poezji; utwór *My staruszkowie* to krzywe zwierciadło mądrej i zacnej starości, a *Ukarana zazdrość*, łącząc elementy prymitywistyczne („błękitne Papuaski”) i, niczym w *Piecyku*, bluźniercze („z niebieskiego haremu Święta Eusebia podaje mi znak”), proponuje ponurą włóczęgę

⁴⁶ M. Delaperrière, *dz. cyt.*, s. 129.

zblazowanego flâneura jako sposób zabijania nudy i pustki życia. Wat, zaciekle antytradycjonalista, nieustannie do tradycji – poprzez negację – nawiązuje. Brak w jego młodzieńczej twórczości inspirowanych futuryzmem przedstawień wspaniałego dnia dzisiejszego czy jutrzejszego. Stary porządek jest zły, ale nowego nie ma wcale. A może – jeszcze nie ma? Ale dla Wata potencjalna możliwość tworzenia nowych światów artystycznych, aksjologicznych, estetycznych nie staje się powodem do radości. Jeśli coś jest radosne, to sam gest destrukcji, samo burzenie i unicestwianie starego. Ale tej totalnej negacji towarzyszy brak nadziei i wiary w możliwość stworzenia nowego ładu, nawet jeśli dotychczasowy porządek naznaczony jest chaosem i absurdem – jak w wierszu *Wiś*, przynoszącym, wbrew oczekiwaniom wynikającym z tytułu, nie rustykalno-sielankowy, lecz katastroficzny obraz. Trafnie Barbara Sienkiewicz dostrzega tutaj „analogie z katastrofizmem drugiego pokolenia poetów międzywojnia – z charakterystyczną niejednoznacznością, mgławicowością obrazów, właściwą katastrofistom rekwizytornią”⁴⁷:

Biskup stojący nad rzeką
błogosławił poród ryb;
wieloryb przed nim uciekał
pod grzędy pachnące lip.

Wiatraki rwały chmury
i chaty unosiły w krąg.
Wyciągnął mnie ktoś z góry
za włosy z grzywy łąk.

⁴⁷ B. Sienkiewicz, *Lucyfer, czyli człowiek „honoris causa”*. Młodzieńczy Wat – między anarchizmem i katastrofizmem, w: *taż*, „Kim jest dla siebie samego ten twór nieszczęśliwy”. Tropy i tryby refleksji antropologicznej w twórczości Schulza, Leśmiana, Gombrowicza i Wata, Kraków 2021, s. 192.

Wprawdzie towarzyszy temu potrzeba zmiany:

Krzycząc potrząsam zły bałagan:
„Przyjdź królestwo miast i maszyn!”
Lecz krzyk mój zatrzymał szlaban,
jak ratujących się wstrzymuje
lokomotywy żelaznym śledziem.

Owa przywoływana kraina wyposażona w futurystyczne rekwizyty, która miałaby zastąpić dotychczasowy „zły bałagan”, nie doczeka się w wierszu choćby jednego obrazu ukazującego pożądaną i nową rzeczywistość. Wat nie przekracza zakłętego koła negacji, poruszając się nieustannie po jego obwodzie. A jeśli przekracza, jak w zakończeniu tekstu, to zmierzając ku spełniającej się na naszych oczach apokalipsie:

I czyjaś ręka, zda się niczyja,
wbiła w łeb mój na niebie ćwiek.
I pękając buchnęła ma gruba szyja
i pożarem zalała wiek.

(PZ 158–160)

Czy na zgłiszczach starego powstanie nowe? Czy absurd i bałagan ustąpi miejsca temu, co wyczekiwane i pożądane? Być może, choć z pewnością nie dla podmiotu, dla którego „pożar świata” jest równoznaczny z dokonującą się na naszych oczach rzezią i ostatecznym unicestwieniem „ja”.

Wiersz *Stare konie* zmienia perspektywę oglądu i przynosi tragiczną diagnozę: ból i cierpienie to istota bytu wszystkich stworzeń. Wat za taki stan rzeczy czyni odpowiedzialnym Boga, ironicznie nazywając go „możnym sułtanem” (PZ 147) i tym samym bluźnierczo kwestionuje porządek bożej sprawiedliwości, idea której jest fundamentalna dla tradycji judeochrześcijańskiej. W innym wierszu, *Latem*, posuwa się jeszcze dalej – dokonuje aktu zemsty:

Przykucniętymi oczami siedząc na dachu
przyglądałem się chromatyzmom na pantofelkach dam
a na dole Bóg biegł oszalały ze strachu
poszarpawszy odzież o ostre gwoździe ram.

A na dole przejeżdżała poszarpana dorożka
jakiś ktoś tam palcem groził mi z kół
i na głowę Boga łaża kapnęła jak z rożka,
że gdieś, w Mołdawji, w słońcu, zdycha ślepy muł.

(PZ 148)

Odwieczny porządek ulega odwróceniu. Bóg, sprawca niedoli ziemskiego świat, zostaje skazany na cierpienie, a podmiot pozostaje prowokacyjnie obojętny. Ten blasfemiczny wiersz zamyka obraz absurdałnego cierpienia: „w słońcu, zdycha ślepy muł”. Akt zemsty dokonuje się tu w imieniu tego ślepego muła, w imieniu człowieka, w imieniu każdego cierpiącego stworzenia. Podmiot wymierza sprawiedliwość z rozpacz i z poczucia bezsilności. W istocie świat pozostaje taki sam, a prawa nim rządzące skazują nieubłaganie na ból i śmierć. A tego „boskiego ładu” Wat nie akceptuje. Krzyk przechodzący w sarkastyczny śmiech towarzyszył odkrywaniu prawdy – miał prowokować Boga i zmusić go do nadania znaczenia istnieniu. Jednak „Bóg” okazał się figurą pustej transcendencji. Gdy to już wiadomo, nie ma ani kogo, ani do czego prowokować. Na gruzach starego porządku śmiech jednak nie cichnie. Forma buntu się zmienia, ale on sam całkowicie nie wygasa. Znika błazenada, żart, epatowanie dziwacznością i nieдорзecznością, w miejsce programowej antyestetyki pojawia się poetyka o rodowodzie niemal młodopolskim. Tak dzieje się w wierszu *Miliard kilowatów. Śpiew Adamów i Ew*, będącym poetycką wizją wygnania z raju. Zamyka go obraz okrutnej, krwawej ofiary:

Wszystkie twory wylażyły z elementów i z żywiołów,
z fal frunęły lewiatany i morskie psy.

I pośród lamentów mordowanych aniołów
bóg rozlewał komuś ofiarę krwi.

(PZ 161)

Bezsens ofiary – nie wiadomo, po co i komu składanej.
Absurd cierpienia. Absurd życia i śmierci.

Wat zatem, poczynając od *Piecyka*, posługuje się różnymi językami i różnymi sposobami wyrażania – walczy w ten sposób tyleż o nową sztukę, co o nowe życie. Jednocześnie daje świadectwo swej głęboko pesymistycznej i tragicznej postawie, pełnej zwątpienia i rozpacz. Łączy w nierozzerwalną całość w ramach tej samej artystycznej realizacji „fantastyczno-groteskowy i magiczno-mistyczny wymiar dadaizmu”⁴⁸. Nie jest do końca tak, jak rzecz widziała Delaperrière, pisząc, że futuryści polscy „nigdy nie dotarli do tej słynnej pozycji zerowej, która dała dadaistom wrażenie bycia na krawędzi nicości. Ich język nie jest w całości rozsypany”⁴⁹. Wydaje się, że Wat dotarł na skraj totalnej pustki – nie poprzez całkowitą destrukcję języka, lecz na skutek głębokich światopoglądowych konsekwencji swych artystycznych działań. Dotarł do owej „pozycji zerowej”, do owego „nic”⁵⁰, nie tyle w sferze (anty)sztuki, co w życiu. Bunt i śmiech ze wszystkiego ujawniły swe tragiczne, pełne rozpacz oblicze – Wat znalazł się w punkcie nihilistycznego zakwestionowania wszelkich wartości. Aby ocaleć, z czasem wybierze konstruktywistyczną utopię komunistyczną. Zanim to jednak nastąpi autor „namo-paników” doprowadzi swą radykalną diagnozę do końca i napisze zbiór katastroficznych opowiadań (*Bezrobotny Lucyfer*, 1927), będących jego ostatnimi tekstami przenikniętymi głęboko pesymistycznym, ale i błazeńsko-przekornym duchem dada.

⁴⁸ H. van den Berg, *dz. cyt.*, s. 25.

⁴⁹ M. Delaperrière, *dz. cyt.*, s. 129.

⁵⁰ Zob. H. van den Berg, *dz. cyt.*, s. 19.

W pierwszym momencie opowiadania te mogą się wydawać diametralnie odmienne od wcześniejszych utworów. Tak je zresztą czytano w dwudziestoleciu; dla przykładu recenzent „Kurier Literacko-Naukowy” notował:

„Ja” p. Wata, które w roku 1918 siedziało „z jednej strony i z drugiej strony żelaznego mopsopiecyka” i wypisywało dadaistyczne nonsensy, ustatkowało się, dojrzało, nawet ożeniło (jak o tem świadczy dedykacja *Lucyfera*) i zdobyło się na interesującą beletrystykę – dziennikarską, poniekąd w rodzaju Ilji Erenburga. Dużo w tem jeszcze ech kawiarni i radykalnych dzienników, ale też dużo pomysłowości i biegłości stylistycznej⁵¹.

A zatem wczorajszy burzyciel, kontestator, bluźnierca i anarchista, szokujący kolejnymi literackimi (i nie tylko) ekscesami, który szydził z wszelkich świętości, zmienił się w statecznego literata? Czy rzeczywiście tak się stało?

Zmiana niewątpliwie nastąpiła. Wszystkie opowiadania składające się na *Bezrobotnego Lucyfera* to proza niemal tradycyjna, z wyraziście zarysowaną fabułą, uporządkowanym tokiem narracyjnym, stylistycznie daleka od jakichkolwiek lingwistycznych eksperymentów. Następuje tu swoiste – jak powiada Bolecki – „uklasyczenie” sposobu opowiadania i nowele osiąga ją „przejrzystość bliską – *mutatis mutandis* – prozie realistycznej”⁵².

W warstwie światopoglądowej jednak jest *Lucyfer* kolejnym, pełnym skrajnego szyderstwa, atakiem na fundamenty kultury europejskiej. Wat postawił filozoficzne i historiozoficzne pytania o kierunek rozwoju współczesnej cywilizacji i na wszystkie odpowiedział w sposób jednoznacznie negatywny, wyrażając tym samym przekonanie o nieuchronnie nadciągającej katastrofie. Zanegował możliwość ocalenia

⁵¹ S.K., [w dziale] *Z ostatnich nowości wydawniczych*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1927, nr 11, s. 7.

⁵² W. Bolecki, *Wstęp*, w: BL 9.

jakichkolwiek wartości. Jak mówił Miłoszowi po latach: „Jeżeli tak nowelę po noweli przejrzeć systematycznie, zebrałem w tym zbioru, w *Lucyferze*, konfrontację wszystkich podstawowych idei ludzkości. To znaczy: moralności, religii, nawet miłości”, nastąpiło więc „Zakwestionowanie w ogóle wszystkiego. Nic. Kropka. Skończone. *Nihil*” (MW I 82). W ten sposób Wat osiągnął aksjologiczny punkt zero, dotarł na pozycje ekstremalnie nihilistyczne. Wszystko zostało zanegowane, łącznie z prawdą, bowiem, wedle samego autora,

dając realistyczne konstrukcje paradoksów, uprawdopodobniając realistycznie wszystko, co może być pomyślane, [książka – K.P.] usiłowała kompromitować nie tylko realizm, ale i samo prawdopodobieństwo [...]. Jeżeli wszystko może się stać prawdopodobne, czymże jest prawdopodobieństwo i czym się staje sama prawda? Skoro wszystko jest możliwe i da się uprawdopodobnić, czym jest ten świat?⁵³

W szerokiej perspektywie tę kwestię tak widział po latach Przemysław Czapliński:

Prometejskie negowanie praw stowarzysza się tu z demiurgiczną negacją rzeczy samych, sumując się w nowoczesne praktyki anihilowania bytu. Wat wręczał więc swoim czytelnikom książeczkę, która w groteskowym trybie dezawuowała wszystkie wartości cywilizacji europejskiej – od ciała, płci i miłości, poprzez podmiot i duszę, aż po kapitalizm i rewolucję – i ukazywała nowoczesność jako zidiociały koniec dziejów. Jest to stan, w którym każda zmiana jest możliwa, lecz żadna nie jest znacząca⁵⁴.

⁵³ Fragment napisanej przez Wata po 1946 roku, niewykorzystanej przedmowy do wznowienia *Bezrobotnego Lucyfera*, cyt. za: V 139.

⁵⁴ P. Czapliński, *Jego wiek*, w: *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*, pod red. A. Czyżak i Z. Kopcia, Poznań 2011, s. 38.

Bezrobotny Lucyfer przyniósł zatem ponownie diagnozę świata i sytuacji jednostki na wskroś katastroficzną. Tym razem Wat konstruuje ją przy pomocy środków znacznie bardziej tradycyjnych niż miało to miejsce w przypadku *Piecyka* czy „namopaników” – eksperymentuje nie na poziomie stylistycznym czy semantycznym wypowiedzi, lecz w obrębie świata przedstawionego, za swój oręż wybierając intelektualny paradoks. Wat, posługując się zaskakującymi skojarzeniami i osobliwymi konceptami, z pasją zongluje konwencjami, stereotypami, mitami i ideami, całym dziedzictwem kulturowym. Finałem tej gry nie była jednak radość, lecz przeciwnie – dadaistyczne poczucie kresu wszystkiego. I cierpienie. O ile w przypadku utworów wcześniejszych można jeszcze doszukać się poczucia triumfu wynikającego z nieokiełznanej energii burzenia starego porządku, o tyle wolteriańskie z ducha opowiadania *Bezrobotnego Lucyfera* przynoszą głęboko tragiczne rozpoznanie teraźniejszości i przyszłości we wszystkich jej aspektach i nie towarzyszy temu wesoły nastrój. Jak celnie rzecz diagnozował Aleksander Wójtowicz:

W ujęciu Wata nowoczesność rysuje się jako epoka, w której biegunowe przeciwieństwa wyznaczające porządek etyczny i społeczny ulegają całkowitemu rozprzęgnięciu, zaś formujące je pojęcia przeistaczają się we własne zaprzeczenie. Wiara miesza się z niewiarą, metafizyka staje się nauką, zaś nauka zostaje wyniesiona niemal do rangi metafizyki; choroba stanowi stan neutralny, zaś prawda pada ofiarą naukowych spekulacji. Podobne spostrzeżenia można odnaleźć w wypowiedziach dadaistów, którzy głosili konieczność zniesienia [...] „metafizycznych opozycji”, które nie wytrzymały próby czasu i logicznej weryfikacji; *ordre* = *désordre*; *moi* = *non moi*; *affirmation* = *négation* („porządek = nieporządek”, „ja = nie ja”, „afirmacja = negacja”), pisał prowokacyjnie Tristan Tzara w *Manifestie dada*⁵⁵.

⁵⁵ A. Wójtowicz, *Cogito i „sejsmograf podświadomości”*. Proza Pierwszej Awangardy, Lublin 2010, s. 69–70.

Ferwor niszczenia, anarchistyczny, pełen furii, choć nie pozbawiony humoru atak zamienił się na skutek zaniżku wszelkich opozycji w głęboką melancholię, przesłoniętą elegancką fasadą conceptualnych gier, skrywającą rozpacz. Tę zasadniczą zmianę, jaka się dokonała już po napisaniu tomu opowiadań, poświadczają trzy teksty Wata o piarstwie Chestertona, piarza niezwykle wówczas popularnego w Polsce i jednocześnie intelektualnego patrona *Bezrobotnego Lucyfera*. W dwu pierwszych artykułach, *Uwagi o Chestertonie* i *Czego broni Chesterton*, znajdujemy opinie o „rzetelności i wielkości artystycznej” twórczości autora *Napoleona z Notting-Hill*, choćby takie: jego powieści „przekształcają rzeczywistość w formuły uniezależnionego intelektu” (PUB 61) czy „W istocie rozumowanie Chestertona przypomina rozegrany z samym sobą mecz piłki nożnej, gdzie prawda ma do wyboru bramkę paradoksu i bramkę komunau” (PUB 65). Wtedy pisze Wat o brytyjskim twórce z uznaniem i niewątpliwą aprobatą. W tekście ostatnim, *Chestertonica*, podziw zmienia się w ostrą krytykę:

Oryginalność, antyliteracka oryginalność Chestertona polega może głównie na tym, że Chesterton rezygnuje z tej współpracy wyobraźni czytelnika z autorem, na której zasadniczo opiera się siła i „nośność” powieści. Chesterton daje wszystko i nie pozostawia już nic reperkusji czytelnika. Opisy jego są tak zmagistrowane, aby czytelnik musiał je dokładnie tak widzieć, jak widzi je autor i jak widzieć będą wszyscy inni czytelnicy. [...] Jest panem absolutnym swego państewka. Ustawia sobie tło i dekoracje jak mu najdogodniej, tak, aby implikowały od razu charaktery i konflikty. [...] Lecz przez to rzeczywistość Chestertona jest rzeczywistością nie tyle może fikcyjną, fantastyczną, marzeniową czy poetycką, ile sztuczną, marionetkową. I przez to – dodajmy od siebie – staje się ona *à la longue* nużąca, a jakże, nudna do obrzydzenia (PUB 89).

Nie bez powodu tak ostro i bezceremonialnie potraktował Wat swego wczorajszego mistrza – rozprawa

z Chestertonem stawiała się w istocie rozprawą z formułą własnego pisarstwa. Nie o krytykę twórczości autora *Człowieka, który był Czwartkiem* chodziło tak naprawdę Watowi, ale o odrzucenie pewnego modelu pisarstwa, opartego na intelektualnej grze i konstruowaniu paradoksalnych i zdumiewających całości, a więc modelu, wedle którego budował własne teksty. Rozpoznanie poczynione podczas lektury Chestertona były *de facto* niezmiernie krytycznymi autorozpoznaniami. Finalnie zatem *antidotum* na nihilistyczne poczucie kresu nie mogła stać się już nawet własna twórczość, skoro jej fundamentalny zamysł został skompromitowany i definitywnie odrzucony.

Tak kończył się w międzywojniu dadaistyczny etap twórczości Wata. Jego ostatnim literackim akordem był *Bezrobotny Lucyfer*. Postawa w nim zaprezentowana wynikała z radykalnego nihilizmu, filozoficznego fundamentu dadaizmu, i dojmującego poczucia klęski nowoczesności i wszelkich projektów modernizacyjnych. Wnikliwe rzecz rozpatrywał Wójtowicz, odwołując się do tez Petera Sloterdijka:

Związki Wata z dadaizmem nie ograniczają się bynajmniej do strategii destrukcyjnej, lecz mają znacznie głębsze konsekwencje. [...] Wat dotyka [...] istotnego problemu, odsłaniając w wypowiedziach i pragmatycznych założeniach [swych bohaterów – K.P.] mechanizm, który Peter Sloterdijk określił mianem „logiki struktury cynicznej”, polegającej na tym, że etyka kultury wysokiej poczyną kwestionować samą siebie⁵⁶.

Według autora *Krytyki cynicznego rozumu* proces ten przybiera na sile na początku XX wieku, kiedy to rozpowszechnia się postawa cyniczna w odpowiedzi na upadek idei oświeceniowych.

⁵⁶ A. Wójtowicz, *dz. cyt.*, s. 80.

Wraz z pojawieniem się ruchu dada na scenę wkracza pierwszy neokynizm XX wieku. Miota ciosy przeciw wszystkiemu, co traktuje siebie „poważnie” – czy to w obszarze kultury i sztuki, czy to w polityce i życiu obywatelskim. Nic tak wściekle nie niszczyło w naszym stuleciu *esprit de sérieux* jak dadaistyczny rejtach. Dada nie jest w istocie ani ruchem artystycznym, ani ruchem antysztuki, ale radykalną „akcją filozoficzną”. Praktykuje sztukę zaczepnej ironii⁵⁷.

I Wat taką właśnie sztukę, będącą wyrazem „radykalnej akcji filozoficznej” uprawiał. Jego nienawiść do kultury, zgodnie z logiką dada, zwraca się „do wewnątrz, przeciw kulturze-we-mnie, którą się już »ma« i która się do niczego nie nadaje. [...] Tam gdzie nie liczy się treść, pozostaje jedynie moment rozpaczliwej intensywności, czyli samowiedza samobójcy, która »kończy« ze wszystkim”⁵⁸. Watowski punkt dojścia, przypomnijmy: „Nic. Kropka. Skończzone. *Nihil*.” – przeświadczenie o braku sensu i wartości

⁵⁷ P. Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, przeł. P. Dehnel, Warszawa 2008, s. 418. W innym miejscu Sloterdijk dopowiada: „Atak dadaistów ma dwa aspekty: kyniczny i cyniczny. Atmosfera związana z aspektem pierwszym jest wesoła i twórcza, dziecinna i naiwna, mądra, wielkoduszna, ironiczna, niezależna, niepodważalnie realistyczna. Drugi aspekt ujawnia napięcia silnie destrukcyjne – nienawiść i wyniosłą reakcję obronną przeciw uwewnętrznionemu fetyszowi mieszczaństwa, liczne projekcje i afekty, takie jak pogarda i rozczarowanie, nieczułość i brak ironii. Oddzielnie tych dwóch aspektów nie jest proste: razem tworzą one z fenomenu dada mieniącą się różnymi odcieniami całość, która wymyka się jednoznacznym ocenom i prostym odczuciom. [...] Bynajmniej nie udało się im [dadaistom – K.P.] ironia w odniesieniu do własnych motywów: w ich ironicznych pozach było wiele sztucznej destruktywności, a w ich sztuce pozwolenia kierowania sobą przez rzeczy – wiele sprzeciwu i hardości” (s. 422).

⁵⁸ Tamże, s. 426.

jakichkolwiek światopoglądów, o ich ambiwalentnym i dającym się łatwo podważyć statusie, prowadzące w efekcie do cynicznej semantyki, zgodnie z którą wszystko może znaczyć wszystko, staje się rozpaczliwą samoświadomością egzystencji pogrążonej w chaosie i zmierzającej ku śmierci⁵⁹. Z tej perspektywy *Bezrobotny Lucyfer* nie jest jedynie zbiorem paradoksalnych pomysłów i efektownym popisem intelektualnej dialektyki. Działania Wata mają swe daleko-
siężne konsekwencje – dotychczasowy porządek ulega totalnej destrukcji, a w jego miejsce nie pojawia się żaden inny niearbitralny i niekwestionowalny układ idei, wartości, systemów. Przemysław Czapliński twierdzi nawet, że Wat „do końca życia nie znalazł [...] alternatywy dla dadaizmu – to znaczy alternatywy dla melancholijnej groteski, którą wypraktykował w *Bezrobotnym Lucyferze*”⁶⁰. Nie wiem, czy to rozpoznanie można w pełni odnieść do wszystkich powojennych projektów autora *Ciemnego świecidła*. Faktem jednak pozostaje, że owo dadaistyczno-nihilistyczne jądro jego światopoglądu nieraz jeszcze ujawni się w później twórczości, prowadząc do jednoznacznie katastroficznych diagnoz, jak w wierszu *Odjazd na Sycylię* (1957):

To nie ogrody Hesperyd.
Cywilizacje chore i delikatne
nie owocują już. Cień z północy
zmrozi związki.

(PZ 251)

⁵⁹ Sloterdijk pisze, „że dadaizm i Heideggerowska ontologia egzystencjalna żywią się po cichu wspólnymi inspiracjami” (tamże).

⁶⁰ P. Czapliński, *dz. cyt.*, s. 44. Oczywiście, przy założeniu, że fascynacja ideologią komunistyczną na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych była tylko (Wat powiedziałby raczej: aż) epizodem zrodzonym z niemożności wytrzymania postawy cyniczno-nihilistycznej.

Dadaizm z ducha okaże się zatem trwałym fundamentem twórczości Wata, spajającym w jedno jego młode i późne dokonania, zaś powrót pod koniec życia do *Piecyka* te głębokie korzenie i zależności dodatkowo potwierdzi.

ŚRÓDZIEMNOMORZE

I

Wat od samego początku był poetą tradycji. Również wtedy, gdy ją kwestionował, przedrzeźniał, ośmieszał. A może nawet – zwłaszcza wtedy. Od pierwszych młodzieńczych utworów to *poeta doctus* nieustannie podejmujący i dekonstruujący utrwalone w tradycji mity, toposy, symbole. Jego twórczość wciąż sięga po archetypy zdeponowane w kulturze śródziemnomorskiej, czerpiąc z niej niczym z niewyczerpanego źródła, choć nierzadko czyni to obrazoburczo i ironicznie, zmieniając znaki i symbole w ich groteskowe deformacje. Jak rzecz ujmował Wojciech Ligęza:

Pisarstwo Aleksandra Wata jest echem głosów kultury. Teksty odsyłają do tekstów, wypowiedzi artystyczne stanowią przekład innych wypowiedzi. Rozległy w tym przypadku obszar odwołań obejmuje i religię, i filozofię, i sztuki piękne. [...]. Pisarz, który „przeczytał wszystko”, przestrzeń kultury uważa za swą domenę prywatną. Czas pojedynczego życia wpisuje się tutaj w „długie trwanie”. Możliwe są do powtórzenia wizje starotestamentowych proroków, kapłańskie gesty poetów starożytności, wędrówki mitologicznych bohaterów. Mówiący, który utożsamia się z wieloma postaciami, jest żywym dowodem na ciągłość tradycji. Dzieje ludzkości to zarazem historia rodzinna. W dawnych przekazach kultury zostało już wszystko zapisane¹.

Jeśli Wat gdzieś naprawdę zamieszkiwał, to w Śródziemnomorzu, bez względu na to, czy realnym miejscem

¹ W. Ligęza, *Poezja jako czytanie znaków*, w: *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, pod red. W. Ligęzy, Kraków 1992, s. 10.

jego pobytu była przedwojenna Warszawa, Ałma-Ata w trakcie wojennej tułaczki, Paryż po wyjeździe z Polski czy San Francisco podczas pobytu na stypendium w Berkeley. Przestrzeń kultury śródziemnomorskiej w sensie duchowym, mentalnym, cywilizacyjnym – to dla niego obszar osobisty, najbardziej oswojony. Dzieje się tak zapewne z powodów, o których pisał Georges Duby:

To właśnie tam, w przestrzeni śródziemnomorskiej, bije głębokie źródło wielkiej kultury, na które powołuje się nasza cywilizacja. Nie chodzi mi o główną perspektywę, jaką narzuca naszej wizji świata system religii monoteistycznej, ukształtowany [...] nad morzem wewnętrznym i szerzący się znad jego brzegów. Mam na myśli laicką część naszej kultury, w której łonie od razu zdomowały się pewne poglądy, opanowały ją, podbiły, a kiedy znikły, to, co po nich pozostało, stało się przedmiotem kultu. Jego świątyniami są muzea i biblioteki, a ożywić go starają się szkoły, uniwersytety i liczne aparaty panujące nad nami ideologii. [...] [Czy stąd wynika potrzeba – K.P.] powrotu do tego źródła, do tych żywych miejsc, o których od dzieciństwa wiemy, że półbogowie wiedli w nich egzystencję mniej od naszej bezbarwną i pospolitą? A wspaniali ludzie mówili najlepszym językiem i posiadali poczucie właściwych proporcji. Kiedy marzymy o osiągnięciu pełni człowieczeństwa, o dumie i szczęściu bycia człowiekiem, wtedy nasz wzrok kieruje się ku Morzu Śródziemnemu².

A był Wat mieszkańcem tej śródziemnomorskiej krainy i spadkobiercą owych półbogów i herosów, zanim realnie do niej wyruszył, zanim zobaczył na własne oczy miejsca znane wcześniej z czytanych opowieści, co zresztą typowe dla biografii nowoczesnych twórców udających się do kłębowiska kultury zachodniej i traktujących tę wyprawę jako

² G. Duby, *Dziedzictwo*, w: F. Braudel i in., *Morze Śródziemne. Przestrzeń i historia. Ludzie i dziedzictwo*, tłum. M. Boduszyńska-Borowikowa, B. Kuchta, A. Szymanowski, Warszawa 1994, s. 241.

niezbędny element edukacji następujący po wcześniejszych lekturowych wtajemniczeniach. Czy bezpośrednie doświadczenie „mitycznych” miejsc w trakcie kolejnych podróży odbywanych przez Wata na przestrzeni dwóch powojennych dziesięcioleci, w istotny sposób modyfikowało wcześniej ukształtowany, kulturowo zapośredniczony obraz Śródziemnomorza? W jaki sposób konkretna geograficzna przestrzeń konfrontowała się z przekazem utrwalonym w tradycji, co się działo, gdy na mityczną fantazję nakładał się zmysłowo pochwytny, „ucieleśniony” dookolny pejzaż? W jakim stopniu dla autora *Wierszy somatycznych*, piszącego tak sugestywnie w *Odzie III*: „Skórą doświadczałem Stworzenia” (PZ 314), istotne stawało się zetknięcie realności z wyobrażeniem? Czym było dla niego Śródziemnomorze w swej wersji zmysłowo pochwytniej i materialnej? Postaram się rozważyć te kwestie, wskazując najbardziej wyraziste strategie doświadczania konkretnych geograficznych terytoriów Śródziemnomorza utrwalone w powojennej twórczości autora *Ciemnego świecidła*.

II

Pierwszą śródziemnomorską podróżą Wata był wyjazd do Włoch w 1949 roku³. Najpierw przebywał kilka dni w Wenecji, po czym pojechał do Florencji, Rzymu, Neapolu i na Capri. Pierwsze listy wysłane do żony z miasta

³ Była to podróż pierwsza, ale nie ostatnia. Dwa razy jeszcze Wat odwiedził Włochy: w latach 1956–1957, a następnie w roku 1960, gdy rozpoczął współpracę z genueńskim wydawcą, Umberto Silva. Wszystkie te podróże miały zupełnie inny charakter; zob. L. Marinelli, *Włochy Wata – rekonesans*; U. Silva, *Pożegnanie Aleksandra Wata*, w: *W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji”. O twórczości Aleksandra Wata*, red. J. Borowski, W. Panas, Lublin 2002.

na lagunie przynoszą świadectwo niekłamane zachwy-
tu; 16 września 1949 roku Wat pisał:

Jestem jeszcze pod presją wrażeń, tego całego piękna wokoło
(za wiele tego piękna!) i znakomitego samopoczucia – pozwól
więc, że będę jeszcze bardzo chaotyczny. Za parę dni się usat-
kuję. Najpierw: samopoczucie. Znakomite! Nigdzie i nigdy nie
czułem się tak zdrowo, nie byłem tak wytrzymały, jak tutaj,
choć klimat Wenecji uchodzi za kiepski, tonus witalny zna-
komity [...], jestem zakochany w architekturze, w ruchliwości
ulicy, w morzu tutejszym (w którym kąpię się codziennie – 26°
– i które oblepia mnie warstwą soli) [...] (KI 643).

Wat mieszka wówczas wraz z całą polską delegacją,
która przybyła na XXI Międzynarodowy Kongresie PEN
Clubu, na Lido, w Grand Hotel des Bains usytuowanym
tuż przy plaży. Cieszą go i morskie kąpiele, i cudowne
winogrona, brzoskwinie, pomarańcze, i smak wina, i za-
pach powietrza, i łażenie po mieście, i pływanie gondo-
lą („gondolę się” – jak to z lingwistyczną pomysłowością
niegdysiejszego awangardzisty określił, KI 644). Jedyne
dysonans na początku pobytu w Wenecji stanowi Kongres,
jak pisze Wat: „przerażająco nieważny i marny” (KI 643).
Oficjalna część włoskiej wyprawy na szczęście wkrótce
się kończy, a rozpoczyna – niezakłócona niczym podróż
po zachwycających Wata przestrzeniach półwyspu Ape-
nińskiego. Wspaniałość Wenecji, pozbawiona przytła-
czających okoliczności kongresowych, ujawnia się z całą
intensywnością.

Istotnie, to wszystko jest bez poczucia proporcji i ładu, bez
umiaru, ale to są cuda. Stare marmury, niebo, pożąta, reflek-
sy na wodzie, światło miękkie, powietrze, jakaś zawierucha
ozdobności, dekoracyjności, cudownych drobiazgów, tłum,
który od rana do nocy krąży po mieście, siedzi na werandach,
stare tajemnicze mury, między którymi prześlizguje się gondo-
la, na górze w jakimś wąskim okienku głowa dziewczęca jakby
odcięta i jej tra la la goni jeszcze długo za tobą i tam dalej, i tam

dalej. To, co trzeba było przyjąć i trawić przez wiele lat, stopniowo, atakuje mnie gwałtownie, wszystko na raz, ale postaram się bronić przeciw temu natłokowi czarujących wrażeń i wybrać sobie kilka motywów (K I 538).

– pisze Wat 7 września w liście do syna, oczarowany miastem, zachłyśnięty jego wspaniałością, próbując oddać swoje doznania nie tylko tym, o czym pisze, ale również ściśniętym, przyspieszonym trybem enumeracji, w którym stara się pomieścić jak najwięcej. Jest zachwycony do tego stopnia, że chciałby w przyszłości odbyć rodzinną podróż do Wenecji:

Już nawet nie chodzi o te wszystkie piękności, których tu jest absolutny nadmiar, ale o działanie energetyczne, o *ambiance*, w którym czuję się jak ryba w wodzie. Zupełnie niesamowity przyływ sił (K I 645).

W korespondencji z 1949 roku Wenecja, a jak się wkrótce okaże Włochy w ogóle, to miejsce nie tylko oszałamiające swoim splendorem, cudownością, przepychem, ale – co może nawet ważniejsze – przestrzeń dająca niezwykłą energię, radość, poczucie siły i szczęście. Zanim Wat opuści miasto na lagunie, zapewne 20 września 1949 roku, zdąży jeszcze napisać: „Sądzę, że ten klimat, powietrze, winogrona (obżeram się), jód morza, w którym kąpię się codziennie – jest chyba najodpowiedniejszy w świecie dla naszych konstytucji psychotycznych” (K I 646). W kolejnym liście do żony, z 24 września, spontanicznie wyznaje, że Florencja „mnie o wiele bardziej przykuwa niż Wenecja” (K I 648). Widać w tych słowach niekłamany zachwyt następnym włoskim miastem, żar neofity – wędrowca po półwyspie Apenińskim, który odkrywa kolejne cuda niepomyślnie na to, co widział przed chwilą. Trudno się dziwić tej postawie – Wat przybył do słonecznej Italii ze zniszczonego wojną, biednego kraju, sam po doświadczeniach na sowieckiej ziemi, zobaczył wspaniały pejzaż, architekturę, malarstwo

i chłonał wszystko łapczywie, niemal do utraty tchu. Miał poczucie, że „to, co trzeba było przyjąć i trawić przez wiele lat, stopniowo, atakuje mnie gwałtownie, wszystko na raz”. Florencja wydała mu się jeszcze wspanialsza niż Wenecja, choć właściwiej byłoby chyba powiedzieć, że oba miasta połączyły się jakby w jedną przestrzeń oszałamiających doznań:

Trwam ciągle w oczarowaniu. W końcu jest to moje odkrycie Włoch, „podróż włoska”, odkrycie przede wszystkim włoskiego malarstwa i architektury, późne, ale tym silniej przeżywane. „Pojęcia” nie miałem o „wyobrażeniu” – ani z Luwru, ani z innych muzeów. To jest absolutne, bezwarunkowe, Ważyk nazywa to czarodziejstwem, ja [...] nie umiem tego wytłumaczyć inaczej niż łaską. Ale o tym wszystkim nie mogę jeszcze zupełnie pisać, to wszystko przeżywam szalenie intensywnie (K I 647).

Ślady konkretnych florenckich doświadczeń znajdujemy w korespondencji tylko trzy. Wat wspomina galerię Uffizich (bez wymieniania jakichkolwiek dzieł), Plac Republiki z pomnikiem Wiktora Emanuela II (błędnie nazywając go Placem Emanuela, zob. K I 539) oraz – nie, co byłoby oczywiste, katedrę Santa Maria del Fiore, lecz kościół Santa Maria Novella: „Siedzę przed tym kościołem – katedrą, która jest cała z żółciejących i zielonkawo-żółcistych marmurów, tak zgrabna jak na pocztówce, a nadnaturalnie ogromna” (K I 648).

I przystanek kolejny na szlaku włoskiej peregrynacji, Rzym – „oczarowanie trwa” (K I 540). Inny, odmienny od ekstatycznego doznawania Wenecji i Florencji, jest sposób obcowania z Wiecznym Miastem, poświadczony w korespondencji. Idąc śladem Wata, utrwalonym w liście do żony z 29 września 1949 roku, trzeba się w kilku miejscach na Forum Romanum zatrzymać. Po pierwsze, u podnóża Palatynu przy kościele Santa Maria Antiqua: „Kościół z V wieku przy Atrium Minerwy, surowy, poważny

w formie, freski z VIII wieku miejscami dobrze zachowane, grobowce z płaskorzeźbami” (KI 650). Po drugie, pod Łukiem Tytusa, gdzie – pisze z pewną przesadą Tomas Venclova – Wat doświadczył „potężnego, wstrząsającego kryzysu duchowego” (V 244), a dokładniej – trudnej i niespodziewanej dla samego siebie konfrontacji z żydowskim pochodzeniem. O tym, że było to ważne doświadczenie świadczy fakt, że powróci do niego trzykrotnie, *nb.* warto przy okazji odnotować, że powtórzenia i perseweracje to stała cecha Watowskich zapisów. W liście czytamy:

Oczywiście, nie szukam motyli pod Łukiem Tytusa⁴, mimo tego piękna ogarnęła mnie jakaś spóźniona mocno, przelotna nienawiść, kiedy na wewnętrznym reliefie zobaczyłem sześcioramienny jerozolimski świecznik – tym bardziej że pierwszy jeniec za świecznikiem bardzo jest podobny do mojego ojca (KI 650).

W *Dzienniku bez samogłosek* znajdujemy rozbudowany zapis tego zdarzenia, a także wyjaśnienie jego tła historycznego:

Mając przejść przez bramę Tytusa, której piękno z dalszej odległości, na tle nieba obok samotnych kolumn Kastora i Polluksa wstrząsnęło moim sercem – zaparłem się jak osioł i – o barbarzyńca! – splunąłem nagłą ogarniętą nienawiścią. Dopiero w chwili następnej przyjrzałem się wewnętrznej płaskorzeźbie, na której przodkowie moi skuci kajdanami, pędzeni w niewolę, niosą menorę jerozolimską, a wśród nich, jedna z pierwszych, twarz mojego ojca!... Czułem wprost fizycznie, jak nienawiść, która wybuchła przed chwilą spontanicznie, rozlewa się po mnie już bez przeszkód pod warstewką skóry, może nawet zabarwiła ją swoim kolorem?

⁴ Aluzja do frazy z zawierającego patetyczną pochwałę potęgi Wiecznego Miasta wiersza Rzym G. Carducciego (1889): „Nie przybywam ja do cię błahych spraw ciekawy – / i ktoś motyli szuka pod Łukiem Tytusa?” (tłum. J. Dicksteinówna).

A chciałem, bardzo chciałem przejść przez bramę Tytusa! Potem dowiedziałem się, że nigdy jeszcze, od paru tysięcy lat, żaden Żyd (przynajmniej rzymski, a byli wśród nich ludzie najświatlejsi) nie przeszedł tędy – natomiast w dniu ogłoszenia Państwa Izraelskiego Żydzi rzymscy przeciągnęli manifestacyjnie, tłumnie, z muzyką, w radości i triumfie. Tak wybucha atawizm w człowieku, choćby najbardziej wynarodowionym na pozór, wyzbytym uczuć narodowych, najbardziej kosmopolitycznym (DBS 52).

Dla Wata zaskoczeniem jest tak intensywnie somatyczne doznanie własnej żydowskości. Teraz, w roku 1949, po drugiej wojnie i Holocauście, odnalezienie swego miejsca w jednym szeregu z całymi pokoleniami przodków przez wieki „pędzonych w niewolę” staje się aktem etycznie koniecznym – wynikającym z poczucia wspólnoty z narodem eksterminowanym, los którego podzieliła niemal cała rodzina Wata⁵. Jak słusznie zauważyła Beata Przymuszała:

Wat z pewnością należy do „niedoszłych ofiar” Zagłady, a zarazem – wracając do Polski w 1946 roku – jest także „świadkiem pustki”: jedną z osób, które ujrzały „po czasie”, co się stało, które zostały „dotknięte przez brak”. Są na miejscu „po Wydarzeniu”: nie będąc jego bezpośrednimi świadkami, doświadczają przecież faktycznie jego zajścia⁶.

⁵ Matka i ojciec Wata nie byli ofiarami Zagłady. Matka, Rozalia z Kronsilbergów Chwatowa, zmarła na raka w lipcu 1939 roku, w Otwocku; ojciec, Mendel Michał Chwat, na początku wojny, w styczniu 1940 roku, na chorobę serca. „W ten sposób zaoszczędzony mu został los prawie wszystkich członków rodziny, którzy zginęli w obozach koncentracyjnych” – pisze Venclova. I dodaje: „niemal wszystkich krewnych Wata od strony matki pochłonął Holocaust” (V 25).

⁶ B. Przymuszała, *Wiersze Wata o Zagładzie*, w: *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*, pod red. A. Czyżak i Z. Kopcia, Poznań 2011, s. 203.

To poczucie wspólnoty poprzez doświadczenie Holocaustu znalazło bezpośredni wyraz w pięciu wierszach, powstałych w latach 1947–1948⁷. W Rzymie natomiast, pod Łukiem Tytusa, Wat to doświadczenie, wpisując w szeroki plan dziejowy, uniwersalizuje, określając własną tożsamość przez przynależność do łańcucha następujących po sobie pokoleń Żydów. Impulsem do przyjęcia takiej perspektywy staje się przestrzeń Forum Romanum, w której historia jest nieustannie żywa, obecna niejako na wyciągnięcie ręki.

Pierwsza część wiersza *Na melodie hebrajskie* zawiera poetycką wersję przeżycia Wata przy Łuku Tytusa; powstała, wedle informacji umieszczonej pod tekstem, w Rzymie w 1949 roku. Całość, stylizowaną na lamentację, otwiera apostrofa do „bramy Tytusowej”, traktowanej jako cel życiowej wędrówki; to marzenie o niej daje siłę „w labiryntach lochów i szpitalnych izb”. Jednak dotarcie do celu nie jest równoznaczne z możliwością przejścia pod Łukiem:

Przecież kiedym stanął przed tobą, bramo Tytusowa
– o grozo! o hańbo! –
ujrzałem
rytą w kamieniu
twarz mego ojca.
Jego barki ugięte
pod świętą menohrą!

⁷ Są to: *** (*Kładąc się do snu...*) i *** (*Kłębią się liście...*), *** (*Gdy doprowadzam do precyzji...*), *Na melodie hebrajskie* oraz *Wielkanoc*. Jak zauważyła Przymuszała: „Utwory Wata poświęcone Zagładzie są szczególnym rodzajem świadectwa. Koncentrują się na przekazywaniu własnych doświadczeń wynikających z ujżenia pustej przestrzeni po zamordowanych oraz wiedzy na temat samego mordu. Co znamienne, poeta nigdzie nie podkreśla narodowości zmarłych, koncentrując się jedynie na samym fakcie ludobójstwa” (B. Przymuszała, *dz. cyt.*, s. 213). Warto tym dobitniej podkreślić, że wiersz *Na melodie hebrajskie* podejmuje kwestię żydowskiej tożsamości.

Jego ręce spętane
twoimi łańcuchami!
Jego oczy znękanе
oczy zaprzysiężone
na bunt nieustający

na wieczną nienawiść
– triumfalny
dziś pogruchotany
Rzymie pogański!
Nie przejdę
nie przejdę
o siostry judejskie nie przejdę
pod łukiem Tytusa.

(PZ 211–212)

Samookreślenie wobec własnego narodu, budzące się poczucie przynależności do niego jest tutaj kwestią najważniejszą. Zaskakująco, w najstarszej części Wiecznego Miasta, w sercu i u początku cywilizacji śródziemnomorskiej, Wat nie tyle czuje i myśli jak Europejczyk, lecz jak Żyd Wieczny Tułacz. To żydowskość, ujawniając się pod wpływem zobaczonej płaskorzeźby, okazuje się w tym momencie najgłębszą istotą jego tożsamości.

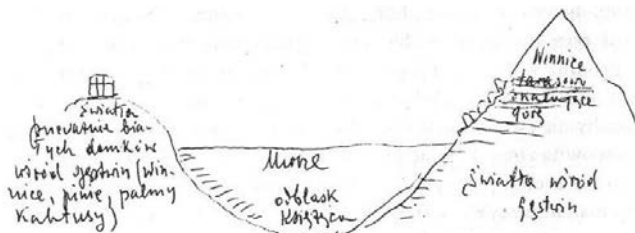
Oglądanie Rzymu dalekie jest od entuzjastycznego zachwytu, towarzyszącego pobytowi w Wenecji i Florencji. Wieczne Miasto staje się raczej przestrzenią elegijnej refleksji nad mechanizmami historii i przemiennością dziejów. Przeszłość Rzymu i przeszłość Warszawy tworzą wspólny, europejski los. Zachwyt nad wspaniałością i bogactwem otaczającego świata ustępuje miejsca zadumie nad tragicznymi w istocie kolejami losu wielkich imperiów i małych narodów. Jak konkluduje Wat, patrząc na Forum Romanum: „Tyle trwałego piękna i wielkości i tyle tu wszędzie historii. *Et la tristesse de tout cela*” (K I 650).

Z Rzymu Wat wyruszył dalej na południe – do Neapolu. Był już nieco zmęczony intensywnością doznań, ale – jak pisze – „widok Neapolu obudził mnie z odrętwienia” (K I 653). Jednak niekłamany zachwyt przeżyje w drodze na wyspę Capri:

[...] gdy statek zbliża się do Capri i to o zmierzchu, kolory nie są kolorami w naszym znaczeniu, nie są tylko właściwościami czy jakościami, są same dla siebie, substancjonalnie a przy tym tak niematerialnie. Nie próbuję nawet opisać fioletu Wezuwiusza z daleka, niebieskości, zieleni morza, koloru skał i wzgórz. Capryjski – żadne znane pocztówki nie potrafią tego obrzydzić. Dzięki piękno – nie można tu nie być animalistą, zaludnia się te skały i to morze bóstwami, zapewne już zdziczałymi po tylu wiekach, ale nawet w dzikości zachowały antyczne piękno – jakiś pobrużdżony Apollo czy Dionizos, jakaś osiwiiała wiedźma Wenus [...].

A później, już na Capri, te wrażenia, o ile to jeszcze możliwe, dodatkowo się zintensyfikują:

Ale punkt kulminacyjny nastąpił już w nocy – noc zapada tu szybko – z tarasu mojego pokoju w hotelu Windsor [...] na górze, pośrodku kotliny, nad zatoczką. Zatoki są tu amfiteatralne między górami o łagodnym spadku, morze jest jak w misie (nie wszystkie góry mają łagodny spadek – np. Anacapri spada pionowo). Wygląda to mniej więcej tak:



Narysowane nieudolnie bez właściwych proporcji. Ważne było to, że niebo było zupełnie płaskie jak kurtyna i leżało (opierało się) na wzgórzach. Linia niebo-morze była jakby pryzmatyczna i razem z morzem niebo wyglądało jak twarz Boga, z wędrującym okiem księżyca i żrenicą planety. Źle to opisuję, ale i wszystko jedno! – słowem twarz o dziwnym niehumanoidalnym pięknie – coś podobnego stara się oddać Picasso – i to jest antycznosc niewątpliwa, chociaż zdziwala. Było tak pięknie, że już rzeczywiście umrzeć (K I 653–654).

Zatem – piękno w stopniu najwyższym. Przytoczyłam powyższy fragment listu z powodu jego walorów literackich (metaforyczność, zestawienie antyku z malarstwem kubistycznym), ale także ze względu na umieszczony w nim rysunek autora. Wat bowiem stara się rysunkiem oddać specyfikę krajobrazu, co świadczy o przemożnej potrzebie przekazania nie tylko słowem wyjątkowości widzianego pejzażu.

Podróż po Italii w roku 1949 kończy się właśnie na Capri. *Dytyramb*, który tam Wat wówczas napisał – a więc, co warto podkreślić, na kilka lat przed pierwszym atakiem choroby bólowej – może zaskakiwać swą, zrazu sądzić można, mroczną tonacją w zestawieniu z oszałamiającą urodą miejsca, w którym powstał. Tekstem rządzona realizowana poprzez ciąg paralelnych wyliczeń poetyka negacji i uwznioślająca stylistyka. Oto początkowy fragment:

... ani nocy ani Boga
ani piękna ani klątwy
ani twarzy ani ptaka.

Ptaka, który tnie tetraeder nocy, pryzmat z morza, nieba i z czarnych teraz zboczy nad Marina Grande....

ptaka, który wyleciał z krzykiem z ciepłego gniazda wysoko stamtąd ze skał Monte Solaro....

Ani księżyca w kwadrze, księżyczka, małego księżyka, picassowskiego oka, które jak zwykle u tego genialnego malarza

umieszczone jest nienaswoim miejscu, a przy tym błyszczący
napewno ponad stan...

(PZ 239)

Wydawać się może, że elementy dookolnego świata poddane zostają tu jak gdyby aktowi odwrotnemu do aktu kreacji, że ulegają swoistej anihilacji. Tak jakby Wat konstruował z doświadczanej sensualnie, wszystkimi zmysłami rzeczywistości Capri, obraz... nicości. Jak gdyby w tej feerii zmysłowości, w bogactwie barw, kształtów, form manifestujące się piękno świata tym dobitniej ujawniało brak i pustkę. Hymniczny zachwyt na cześć istnienia w jego rozmaitych przejawach i wcieleniach staje się mocą poetyckiej transformacji pochwałą nie-bytu. Jakby to, co istnieje, podszyte było pustką, albo jakby do pustki nieustająco dążyło, jakby bujność i wspaniałość istnienia była kostiumem, może przesłoną, nicości; w taki sposób interpretowałam *Dytyramb* niegdyś⁸. Teraz sądzę jednak, że kreacja Wata nie zmierza w tym kierunku, że jego gest jest w istocie odkrywaniem doskonałości i pełni widzianego świata. Wskazuje na to, po pierwsze, kontekst epistolarny – w *Dytyrambie* pojawiają się elementy podobne do tych znanych z korespondencji⁹, po drugie – szczególna składnia pozbawiona orzeczenia, zawieszająca jednoznaczność

⁸ Zob. K. Pietrych, *Co poezji po bólu? Empatyczne przestrzenie lektury*, Łódź 2010, s. 66–67.

⁹ W zawierającym opis wrażeń z pobytu na Capri liście do żony Wat pisał: „Do plaży zjeżdża się autobusem, ale ja spacer odbywam pieszy, cudowny, naprawdę bajeczny, góry są zdumiewające w formie i w kolorze, morze u brzegu ma kolor bazaltowo-zielony, widzi się z góry, dalej jest atramentowe niebieskie fioletowe srebrne w słońcu. Skaliste dno, fala gdy jest spokojnie naprawdę przypomina łuskę rybią i morze z *Narodzin Wenus* Botticellego. Wszystkie domy obwieszone są fiołkami, ale fiolet tu jest najprawdziwszym fioletem, a zapach: słodki,

statusu ontologicznego opisywanej przestrzeni, po trzecie – dominujący nad gestem negacji hymniczny zachwyt na cześć istnienia w jego rozmaitych sensualnych przejawach i wcieleniach (jak Wat napisał w przytaczanym już liście, „nie można tu nie być animalistą”):

Ani „eheu” bogów na zboczu wzgórz, które to bóstwa zdążyły
zdziczeć w długiej, acz bez końca, erze chrześcijańskiej
cywilizacji...

Ani trzech prostaków, którzy wracają z szynku podochoceni,
z przekleństwem i piosnką na ustach...

Ani córy Dione, która tu właśnie, w tej malej zatoczce, kąpała się
nie w pianie, jak gadają, ale w zielonowodnych okach nad ba-
zaltiem dna, które teraz, po nocy, lyska czarnosrebrnie...

Ani zapachu winogrodu, który rano dochodzi w słońcu rozwie-
szony w kosmatych festonach a słodki jak zew fujarki...

(PZ 239–240)

Ta enumeracja nie ma początku, i zdaje się również nie mieć końca. Wszystkie opisywane fenomeny są, jak pisał Wat w liście, „same dla siebie”, są „substancjonalnie a przy tym tak niematerialnie”. Byłby zatem *Dytyramb* próbą opisu najgłębszej istoty bytu, która przejawia się poprzez akcydentalność zjawisk, ale w niej się nie wyczerpuje. Odśladania się w ten sposób pustka, która nie jest brakiem, lecz – pełnią. Aby tego doświadczyć, trzeba porzucić myślenie dyskursywne na rzecz poznania intuicyjnego – wejrzeć w to, co ukryte, poprzez to, co się przejawia. Wat mocą poetyckiego wglądu odkrywa prawdziwą naturę bytu: pustkę/pełnię, zawierającą w sobie wszelkie możliwości i potencje, zaktualizowane i hipotetyczne. Kontemplacja capryjskiego pejzażu prowadzi w efekcie do poczucia obcowania z absolutem, przejawiającym się poprzez niezliczone

zapewne zapach winnic, fiołków, morza, pomarańczy, których jest tu mało, jakichś korzonków, bo ja wiem czego” (K I 654).

zmysłowe fenomeny – do niemal mistycznego rozplynięcia się w bycie.

Lapidarne, kalejdoskopowo i migotliwie łączące wielość doświadczeń podsumowanie pierwszej włoskiej podróży Wata przynosi fragment z *Moraliów*:

Bazalt morskiego dna i woda w łuskach jak na obrazie Botticellego, pinie nad bramą Tytusa, mgielka złocista jak z gór Michała Anioła, gdy patrzeć w stronę Asyżu, posągi na omszałych dziedzińcach wyłożonych obtłuczonymi flizami, zapach winnic dochodzących w słońcu, twarze mężczyzn jak z Mantegni, kobiet jak z Bronzina, młodzianków jak u Francesca, dziewic jak u Sitnagna di Marino, łuki zatoki, gdzie niegdyś śpiewały Syreny, wzgórze, skały, ruiny, wśród których pokutują widma umarłych driad, kościółek przy Forum, wino *di paese*, sery, chleb, ryby, chmury jak u Piranesiego, hojność bez miary i ciepło – *Dahin, dahin möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!* (DBS 67–68).

Zamykającą cytata frazę z *Pieśni Mignon*, pochodzącą z *Lat nauki Wilhelma Meistra* Goethego, wyrażającą tęsknotę bohaterki za rodzinną Italią, można czytać jako wyraz uczuć samego Wata do włoskiego pejzażu, malarstwa, klimatu. Do podróży odbytej w 1949 roku trudno byłoby odnieść diagnozę Luigiego Marinello, trafną w odniesieniu do tekstów i świadectw późniejszych, o antyarkadyjskiej postawie autora: „wydawałoby się, że Włochy i związane z nimi arkadyjskie topoi *Italiensehnsucht* powinny zajmować miejsce przeciwne, powiedzmy – miejsce radości, kuracji i światła, w stosunku do rejonu bólu, choroby i cienia”¹⁰. Pierwszy pobyt w Italii był dla Wata ekstatycznym odkrywaniem nie tylko piękna pejzażu i bogactwa sztuki, ale i rewelatorskim doświadczeniem fizycznego kontaktu z ziemią śródziemnomorską, inicjacją w fascynującą naoczność wcielania się kulturowej tradycji w widziany pejzaż, odczuwany zapach, dotykany kamień.

¹⁰ L. Marinelli, *dz. cyt.*, s. 329.

Był to w sensie dosłownym powrót do źródeł cywilizacji europejskiej, do tego, co z lektur znał Wat od dzieciństwa, ale co dopiero teraz zyskało swój materialno-zmysłowy ciężar. Ucieleśnienie starych mitów, połącznie archaiczności świata z jego wiecznotrwałą młodością stanowiło dla przybysza z mniej świetlistego kraju wtajemniczenie w kulturowe dziedzictwo nie tylko Włoch, lecz całego obszaru śródziemnomorza, rejonu, w którym wszystko się nieustannie odnawia i jednocześnie pozostaje, jak w mitycznej krainie, takie samo.

III

Kolejna podróż do słonecznej Italii nastąpi w latach 1956–1957, już w zupełnie innej sytuacji życiowej. Wat nie jest wtedy beztroskim podróżnym pełnym zachwyty dla zmysłowych aspektów dookolnej rzeczywistości, lecz kimś, kto podejmuje wyprawę przede wszystkim w celach zdrowotnych, uciekając na południe od srogich polskich zim, nasilających ostre objawy chorobowe. Poetycki zapis tego doświadczenia przynosi cykl *Obce miejsca, obce twarze* opublikowany w tomie *Wiersze* (1957). Znajdujemy tu zasadniczo odmienny obraz Wenecji od tego utrwalonego w listach w czasie pobytu w roku 1949.

Rdzawy marmur w czarnych wodach
srebro płynie w rudej toni
różowieje światło gołąb
motyl zadrgał i ulata.
Pod kopułą indygową
czarne drzewo pruje wody
srebro tonie w szklanej toni.
Z mostu – ptak i ton gitary
z okna kiwa senna głowa
senna kiwa się gondola.

Śmierdzą algi i nocniki
wodorosty i topielce
i wodo-rododendrony.
Niknie głos, dzień dogorywa
złoto płynie w czarnej toni
pył z motyla, prawie lży
kapią z marmurowej rdzy.
Niknie cień, głos dogorywa
milkną senne barytony
pluska wiosło w trupiej bryi.
Czarne wody czarny Styks.
Jadę jadę na zagładę
upojony duchem złym.
(PZ 240)

Cytowane powyżej *Przypomnienie Wenecji*, wiersz o kołysankowym, usypiającym rytmie, mówi o Wenecji ciemnej, mrocznej, poddanej rozkładowi. To o niej pisał w słynnych *Obrazach Włoch* Paweł Muratow:

Są dwie Wenecje. Jedna – która wciąż jeszcze obchodzi jakieś święto, wciąż jeszcze rozbrzmiewa gwarem, trwa uśmiechnięta i leniwie wypoczywa na placu Św. Marka, na Piazzetcie i na wybrzeżu degli Schiavoni. [...] biegnie tu czas całkiem jak dziecko, bez trosk i bez wszelkich myśli. [...]

Wenecja nieraz pozwala dotkliwie odczuwać samotność, nie pociesza nas i nie napęlnia blaskiem [...]. Wystarczy zapuścić się nieco w głąb miasta i oddalić od San Marco, aby nastrój nasz całkiem się zmienił. Wąskie uliczki wprowadzają nas nagle w zdumienie swoją powagą i milczeniem. [...] To, co na Piazzetcie było tylko malowniczym szczegółem – czarna gondola, czarna chustka na ramionach wenecjanki – tu pojawia się w surowym, niemal uroczystym charakterze odwiecznego obrzędu. A woda! Woda dziwnie przykuwa do siebie i pochłania wszystkie myśli, podobnie jak pochłania wszystkie dźwięki, toteż najgłębsza cisza spływa nam do serca. [...] To prawie rzeka, tyle tylko, że znikąd i nigdzie nie płynie. [...] Wszędzie, we wszystkim odczuwamy

tu zamieranie albo może jak gdyby powolne ustawianie życia. Twarze robotnic pracujących w wytwórniach szkła są blade jak wosk, a czerń chustek sprawia, że wydają się jeszcze bledsze. A może to są cienie, może tylko cieniem jest także ta gondola, która tak sprawnie i cicho przywiozła nas tu z Wenecji. A może te wody to wody śmierci, zapomnienia?¹¹

Można by powiedzieć, że niegdyś Wat doświadczał „światlistej” Wenecji „całkiem jak dziecko, bez trosk”, a teraz jego udziałem stała się Wenecja ciemna, oddana we władanie śmierci. Trudno się temu dziwić – w końcu lat czterdziestych przyjechał do Włoch człowiek, pomimo doświadczeń sowieckich, zdrowy, w pełni swych sił życiowych i twórczych, zaś podróż w latach pięćdziesiątych była w istocie wyjazdem następującym po pierwszym okresie ciężkiej choroby bólowej, który miał służyć ratowaniu zdrowia. To zasadniczo zmieniało sposób postrzegania realnej przestrzeni. Jeśli nawet w wierszu mamy do czynienia ze wspomnieniem pierwszego weneckiego pobytu, to został on tutaj przefiltrowany przez bólowe doświadczenia, w efekcie czego miasto działające ongiś tak oszalamiająco energetycznie, staje się figurą rozkładu i martwoty. Pierwszorzędną rolę w tej przemianie odgrywają bez wątpienia czynniki biograficzne, duże znaczenie ma także silna u Wata tendencja do wpisywania własnych doświadczeń w szeroki kontekst kulturowy. Jego poetycka wizja realizuje mit Wenecji, który – słusznie pisze Dariusz Czaja – „najczęściej i najbardziej spektakularnie przejawia się w różnego rodzaju świadectwach na temat śmierci. Znamienna jest jego trwałość i uporczywe powracanie w wyobraźni europejskiej”¹². Wat zatem byłby jeszcze

¹¹ P. Muratow, *Obrazy Włoch*, tłumaczył, przypisami i posłowiem opatrzył P. Hertz, Warszawa 1988, t. 1, s. 7–9.

¹² D. Czaja, *Wenecja i śmierć. Konteksty symboliczne*, s. 59, http://www.cyfrowaetnografia.pl/Content/2209/Strony%20od%20PSL_XLVI_nr3-4-12_Czaja.pdf (dostęp: 17.03.2022).

jednym, obok Błoka, Manna czy Iwaszkiewicza, twórcą reaktywującym w poezji ciemny topos miasta św. Marka.

W cyklu *Obce miejsca, obce twarze* znajdują się także dwa wiersze florenckie. Pierwszy z nich, *We Florencji*, poświęcony pamięci Jana Lechonia, pisany tercynami, nawiązuje pastiszowym charakterem do tradycyjnej poetyki autora *Karmazynowego poematu*. Spacer podmiotu, „duszy znękaney”, po „mrocznej” Florencji, spotkanie na moście nad Arno Giotta, jego tajemnicza przepowiednia: „Jeszcze przeżyć masz tyle, Sienę i Rawennę. / Choć pod śmiercią – żyj kto żyw – pośród marlin”, nabiera sensu bardziej uniwersalnego: to zapowiedź wkraczania w problematykę egzystencjalną, stawiania pytań o wybór własnej „drogi na Assyż” (PZ 242) i o możliwość ocalenia przed cierpieniem i śmiercią. Drugi, *Przed ostatnią pietą Michała Anioła*, uznawany za jeden z najważniejszych wierszy religijnych autora *Mojego wieku*¹³, przynosi dramatyczne świadectwo cierpienia, przypisane trzem postaciom: Nikodemowi, Michałowi Aniołowi i samemu Watowi. Rozpisanie własnego bólu na trzy głosy to reprezentatywny dla Watowskiej poetyki zabieg ciągle zmieniających się podmiotowych utożsamień. W istocie bowiem Pieta Rondaniani służy do zbudowania poetyckiego wykładu na temat istoty sztuki, religii, cierpienia i śmierci, wykładu wynikającego z ówczesnej dramatycznej sytuacji życiowej autora. Oba teksty florenckie, rezultat drugiej włoskiej podróży Wata, stanowią jakby ciemny rewers wyprawy pierwszej, wypełnionej radosną energią pierwszych, inicjacyjnych odkryć.

W cyklu *Obce miejsca, obce twarze* znajdują się również dwa, niedatowane wiersze rzymskie, w których wypełniona śladami przeszłości przestrzeń miasta rodzi nostalgiczną zadumę nad przemijaniem i raczej melancholijną, niż

¹³ Zob. J. Borowski, „Między bluźniercą a wyznawcą”. *Doświadczenie sacrum w poezji Aleksandra Wata*, Lublin 1998, s. 215–216.

dramatyczną, refleksję nad nietrwałością ludzkich siedzib. Wiersz *W Rzymie*, będący poetyckim opisem rozświetlonego małego kościółka Kuźmy i Damiana, wydobywa jednocześnie kontrast pomiędzy współczesnością a mitycznym światem przeszłości. Pojawiający się w „świecie rubinu i starożłota” gołąb to nie widomy znak obecności, jak można by się spodziewać, Ducha Świętego, lecz „przybysz z innego słonecznego świata, / domownik dwóch białych kolumn / Kastora i Polluksa” (PZ 241). O „przepięknie smukłych trzech kolumnach Kastora i Polluksa ze szczątkiem absydy u góry” pisał Wat w 1949 roku w liście (K I 650), zachwycony urodą tego widoku na tle włoskiego nieba. Nic dziwnego, że to świat antyku stanowi dla lecącego ptaka przestrzeń radosnej wolności, zaś świat chrześcijański staje się osaczającym więzieniem. Z realistycznej sytuacji Wat buduje symboliczną scenę o znaczeniu historiozoficznym.

Podobnie w wierszu *Do przyjaciela rzymianina*: zobaczone na Awentynie kozy nabierają znaczenia figuratywnego – uświadamiają cykliczną powtarzalność ludzkich dziejów. Jak słusznie zauważa Wojciech Ligęza:

Pisząc o ruinach Rzymu, Aleksander Wat łączy dzieje zniszczenia Warszawy z szacownymi relikami rzymskiej starożytności. Wyznanie poety: „Wszystko co leży zdruzgotane / budzi we mnie czuły odzew” odczytać można w ten sposób, iż zrujnowanie miast oraz ludzkich biografii jest naturalnym niejako stanem rzeczy, a wiek dwudziesty nie stanowi tu żadnego wyjątku. Katastrofa współczesna ma swoje archetypiczne wzory. W kolistych nawrotach czasu na ruiny powraca codzienne życie¹⁴.

Wat niegdyś w liście pisał: „Wróciłem właśnie ze wzgórz Kapitolu i Palatynu – wałęsałem się kilka godzin po Forum Romanum, wśród kolumn zdruzgotanych, szczątków marmuru. Swoją drogą dla nas, bankierów ruin, nie jest to widok

¹⁴ W. Ligęza, *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, Kraków 1998, s. 214.

niezwykły” (K I 649). Będąc przybyszem ze zniszczonej po wojnie Warszawy, odkrywał wspólnotę doświadczenia losu własnego i „przyjaciela rzymianina”, a poprzez to – cykliczność jako swoisty fundament cywilizacji europejskiej: po wojnie, po zwycięstwach i klęskach, nadchodzi czas życia, w jego najbardziej elementarnym wymiarach:

Tak więc po chwale człowieka
po dziełach jego i klęskach
przychodzą kozy. Kozy
pocziwe śmieszne śmierdzące
by szukać szczątków chwały
zioł leczniczych i płodów
ziemskiego pożywienia.

(PZ 242)

Cykl *Obce miejsca, obce twarze* zamykają dwa dłuższe teksty, drugi z nich to właściwie mały poemat: *Odjazd na Sycylię i Wieczór – noc – ranek*. Ich ciemna tonacja wybrzmiewa niczym ostatni, głuchy akord mrocznych wierszy włoskich.

Pierwszy z nich, *Odjazd na Sycylię*, przynosi na wskroś pesymistyczna diagnozę kondycji współczesnego świata. To, co minione, jest utraconą bezpowrotnie Arkadią. A nawet jeśli:

[...] Są rzeki, na których
na których kolebie się piękno jeszcze nie wyznane.
Są krzaki, na których
na których jagody spełniają się jeszcze w dnia purpurze.

[...]

Są brzegi, gdzie kamień zakwita, nawet kamień, właśnie kamień.

to „nie dla mnie one, nie dla mnie” (PZ 251). Sposób widzenia dzisiejszej cywilizacji jako „chorej i delikatnej” wynika z doświadczeń podmiotu, sugestywnie wyrażonych w pierwszej części wiersza:

Barwy, w których ja gustuję,
motyl od nich odfruka
z odrazą.
Kwiaty, które ja maluję,
nie wstawiaj ich do wazonu –
pęknie wazon.
Pejzaże, wśród których ja wiosłuję,
Bosch by ich nie ścierpiał
tak nie cierpiał.
(PZ 250–251)

Doświadczane cierpienie barwi sobą całą dookolną rzeczywistość, sprawia, że Wat-poeta wydobywa i rejestruje wszystko, co potwierdza –

Próchno, uwiąd, pleśń,
siwych włosów chochoły
i chichot wśród nich wichru, natury
naga kość – jesień! Jesień!
Autumnus frugifer – co za szyderstwo!
Owoce ojcowie zjedli, synom została próchnica.
I wiatr. Dujawica.
(PZ 251)¹⁵

Nie sposób nie zauważyć, że w długim wierszu, składającym się z sześciu fragmentów, brak jakichkolwiek konkretny odniesień do miejsca, w którym przebywał Wat, pisząc ten utwór. Jedyne wyjątek stanowi „woń migdałowa”, zapewne docierająca gdzieś z zewnątrz, poza tym wszystko, również doświadczenie jesieni, stanowi element wewnętrznego, nie zewnętrznego, świata poety. Potwierdza to zarówno przywołane ironicznie łacińskie wyrażenie *autumnus frugifer*, polskie słowo wzięte z dialektu: „dujawica”, a przede wszystkim wskazany czas i miejsce

¹⁵ Warto zwrócić uwagę na trwałość takiej optyki w poezji Wata – zob. choćby zakończenie IV fragmentu *Pieśni wędrowca*.

powstania utworu: „Rzym, styczeń 1957” (PZ 252). Osobiste doświadczenie podmiotu oddziela go bowiem całkowicie od sensualnie doznawanej rzeczywistości i szczerze odcina od tego, co na zewnątrz. Jednocześnie zaś aktywuje pesymistyczną diagnozę upadku współczesnych „cywilizacji roztartych na miazgę / czułych i delikatnych”, kontrastując ten obraz z przywołaniem znanych z kulturowej tradycji, arkadyjskich „ogrodów Hesperyd” (PZ 252). Można nawet powiedzieć, że im bardziej hermetyczne jest zamknięcie podmiotu we własnym wnętrzu, tym mocniej świat realny ustępuje miejsca mitologicznemu. Warto tę zależność odnotować, bowiem będzie ona także w sposób zasadniczy wpływać na konstrukcję utworu kolejnego.

Wieczór – noc – ranek to poemat narracyjny napisany już w Taorminie, w lutym 1957 roku. Sycylia wywołała w Wacie uczucia ambiwalentne, o czym świadczy jego korespondencja. W liście do Józefa Wittlina Wat pisał: „lepiej o niej tylko marzyć, to kraj przynębiający, chociaż fantastycznie piękny” (K I 705). W poemacie mowa o tamtejszym pejzażu i ludziach, ale w stopniu niepomiernie większym jest w nim obecna sycylijsko-grecka mitologiczna przeszłość. Zbudowany symultanicznie łączy wiele planów: współczesny (z obrazami Sycylii, scenami z życia jej mieszkańców) i mitologiczny (złożony z wątków i symboli tradycji antycznej i judeochrześcijańskiej). Dwie narracje ściśle się tu z sobą splatają: dzieje mitycznego Orestesa, matkobójcy, ściganego przez boginie zemsty, Erynie, oraz współczesna opowieść o rybakach wyruszających na nocny połów, wśród których jest Luigi, wypływający na morze po raz ostatni. Ważnym czynnikiem spajającym rozmaite, w różnych płaszczyznach rzeczywistości dziejące się historie, utrzymane w konwencji onirycznej, są czytelne, wydobyte przez samego Wata w przypisach do poematu, nawiązania do filozofii Empedoklesa:

I tak pulsuje co jest i co nie jest
w Zgodzie.

Poza tym jest Niezgoda.

(PZ 254)

Jak słusznie pisze Venclova:

Trudno się zorientować, co się tu właściwie rozgrywa: może mamy do czynienia z ironicznym nicowaniem mitu, a może z onirycznym uwzniośleniem codziennego bytu, tak by przeświecać zaczęły spod niego ponadczasowe archetypy (V 401).

Warto przyrzeć się budowie tego tekstu dokładniej.
Otwiera go wezwanie:

Zdejm sandały. Te kamienie
święte są.

(PZ 252)

Od samego początku wydobyty zatem zostaje wymiar miejsca nie realistyczny, lecz mitologiczno-sakralny. Schody – o czym informują objaśnienia do tekstu – amfiteatru w Taorminie przeobrażają się w schody, którymi „uciekał Orestes” (PZ 252), choć, co podkreśla Wat, „O ile wiadomo, Orestes nie był na Sycylii”. Jego obecność u podnóża Etny motywowana jest przeświadczeniem, że „więcej tu Grecji antycznej niż w samej Grecji”. W poemacie śledzimy od samego początku ucieczkę przed Eryniami mitologicznego bohatera, to jego perypetie dominują w planie wydarzeń. Ponieważ tekst pisany był, jeśli zawierzyć Watowi, z „przycmioną świadomością”, pod wpływem oddziaływania „niezwykłego miejsca” (PZ 257), niepomrotnie większą rolę odgrywa w nim czynnik kreacyjno-wyobraźniowy, niżli mimetyczny sposób prezentacji przywoływanej przestrzeni. „Narrator poematu chce zobaczyć podszewkę krajobrazu. Krajobrazu, który był świadkiem początku cywilizacji

europiejskiej i który współtworzył jej podstawową mitologię”¹⁶. Jednak elementy realnego świata również znajdują tu swoje odbicie: boginie zemsty to przejeżdżające samochody z zapalonymi światłami, widać śnieg leżący na zboczach Etny, zewsząd unosi się zapach hibiskusa, maciejki, migdałów, słyszać nawołujące z cyprysu ptaki, widać jak ciemnieje niebo, zapada noc, i w końcu – nastaje ranek i świat znowu budzi się do życia. W takiej scenarii pojawiają się współczesne *dramatis personae*: „czarna piękność” na hotelowym balkonie, kobiety szyjące „karnawałowe szmatki”, rybacy wyprawiający się na nocny połów, a potem z niego powracający. Ale plan realistyczny, mimo swej sensualnej materialności, nie wytrzymuje naporu treści mitologicznych, dominujących w świecie poematu. Dla Wata bowiem nie doznawanie fascynującej naoczności jest najważniejsze, lecz szczególna identyfikacja z antycznym bohaterem, z jego wygnaniem i poczuciem obcości. Jak słusznie zauważył Venclova:

Dzieje Orestesa stanowią gotową formę narracyjną, którą Wat wypełnić może wszystkimi problemami winy, wyobcowania i wykorzenienia, tak ważnymi w jego emigracyjnej poezji. W tragedii Ajschylosa Orestes, który z zemsty za morderstwo popełnione na ojcu zabił swoją matkę Klitajmestrę, przemierza lądy i morza, prześladowany przez Erynie. Wat, którego dręczyły przeszłe postęпки, łatwo utożsamiał się z Orestesem. Na jego podobieństwo zmieniał miasta i musiał liczyć się z tym, że nigdy nie wróci do ojczyzny. Sycylia, okolica w całym tego słowa znaczeniu obca, pełna mitologicznych pogłosów, sprzyjała w naturalny sposób takiej identyfikacji (V 402).

¹⁶ M. Jaworski, *Orestes na wakacjach*, w: *Elementy do portretu...*, s. 308. Wat w Grecji współczesnej nigdy co prawda nie był, ale Sycylia jest, zgodnie z antyczną tradycją zaliczana do tzw. Wielkiej Grecji.

Wat-Orestes nie może po prostu uczestniczyć w pięknym spektaklu zachodzącego słońca, barwiącego śniegi Etny najpierw na kolor czerwony, potem szary, by o brzasku zapłonąć złoto rosnącą wysoko na ruinach teatru bugenwillą. Jego doświadczenie nie jest doświadczeniem oczarowanego pięknem świata turysty – coraz bardziej Wat uświadamia sobie swój los wygnańca, który już nie z własnej woli odkrywa kolejne miejsca na szlaku peregrynacji¹⁷. I który wszędzie, gdzie się znajdzie, nieść będzie świadomość własnej winy dotyczącej komunistycznej przeszłości i mocne przekonanie o niemożności jej zadośćuczynienia. Dla Wata-tułacza jego wewnętrzne doświadczenie będzie niepomrotnie silniejsze niż to, co dzieje się w scenerii zewnętrznej. Imaginacyjny spektakl o ucieczce Orestesa rozgrywający się w realnej przestrzeni greckiego teatru w Taorminie staje się figurą losu poety, mierzącego się z własnym występkiem, ścigającym go strachem, cierpieniem i obcością.

Wieczór – noc – ranek to niewątpliwie jeden z najciemniejszych wierszy w późnej poezji Wata¹⁸. W skomplikowanej konstrukcji, semantyce i symbolice tego tekstu motywem przewodnim jest poczucie wyobcowania i przeczucie naciągającego kresu. Jak słusznie napisał jeden z komentatorów tego utworu: „cały ten wiersz stanowi wielka alegorię i prefigurację śmierci”¹⁹. Warto zauważyć, że *Wieczór – noc – ranek* zamyka poetyckie podróżowanie Wata po Italii nie tylko dlatego, że powstał u kresu drugiej włoskiej wędrówki i o ostatnim miejscu pobytu traktuje, ale także

¹⁷ Watowie jeszcze wtedy, w 1957 roku, nie mieli statusu emigrantów, lecz coraz bardziej uświadamiali sobie że chwila podjęcia decyzji o opuszczeniu kraju na stałe, wcześniej czy później, nastąpi.

¹⁸ Poemat zasłużenie intryguje badaczy; zob. np. V 398–403; L. Marinelli, *dz. cyt.*, s. 341–342.

¹⁹ L. Marinelli, *dz. cyt.*, s. 341.

i przede wszystkim dlatego, że prezentuje inny niż ten z lat czterdziestych model uczestniczenia w rzeczywistości, model, który tylko w warstwie zewnętrznej jest wędrówką w przestrzeniach realnych, jednak w swych sensach głębszych to przede wszystkim rodzaj duchowej i intelektualnej peregrynacji poprzez obszary śródziemnomorskiej tradycji i kultury, w jej wymiarach tragicznych.

IV

Drugi śródziemnomorski obszar, przez który Wat wędruje, to południe Francji, będącej dla niego w ostatniej dekadzie życia drugą ojczyzną. Najczęściej pisarz przebywał wraz z żoną w Paryżu, gdzie w końcu oboje zamieszkali na stałe; tam także osiedlił się i założył rodzinę ich syn, Andrzej. Nic więc dziwnego, że w przypadku autora *Mojego wieku* najczęściej utożsamia się to, co francuskie z tym, co paryskie. Wiele wierszy powstało właśnie w mieście nad Sekwaną i jego okolicach. Można nawet wskazać precyzyjnie miejsca utrwalone w konkretnych utworach, takie jak np. katedra Notre Dame, Place de la République czy szpital w Saint-Mandé. Ta poetycka topografia wskazuje przestrzenie dla Wata szczególnie ważne zarówno w jego biografii osobistej, jak i twórczej. A skala emocji przeżywanych w przestrzeniach paryskich rozpięta jest pomiędzy zachwytem i rozpaczą. Jak wspomina Ola Watowa:

Dla Aleksandra pewnym ideałem były jednak nie Włochy, tylko Francja. Jak chciał porzucić Berkeley, to mówił: trzeba wracać do domu. A tym domem była wtedy dla niego Francja. I to ma swoją wymowę. Do Polski nie chciał wracać, oczywiście z innych względów. W normalnych warunkach nigdy byśmy Polski nie porzucili. Wiadomo także, czym jest kraj dla pisarza. Natomiast po Włoszech i Kalifornii uświadomiliśmy sobie, że jedynym krajem, poza Polską, w którym chcielibyśmy żyć, jest

Francja. A właściwie nie Francja. Paryż. Bo Francja to jeszcze coś innego²⁰.

Nic zatem dziwnego, że Paryż, który stał się na lata przestrzenią domową dla Wata, przesłonił inne francuskie terytoria, obecne w twórczości autora *Wierszy śródziemnomorskich* w sposób nie mniej intensywny i równie znaczący. Watowskie doświadczenie Francji rozciąga się pomiędzy skrajnymi rejestrami – ekstazą i cierpieniem. Pokazują to utwory z tomu *Wiersze* (1957), w którym odnaleźć można ślady kolejnych miejsc pobytu, widzianych pejzaży, oglądanych obrazów, spotykanych ludzi, czytanych lektur – ślady doznawanego w różnych przejawach i aspektach świata.

Ważny etap tej poetycko poświęconej wyprawy rozpoczął się od pobytu w Paryżu, gdzie Watom udało się przyjechać z komunistycznej Polski²¹, następnie zaś przebywali na Lazurowym Wybrzeżu, w Mentonie i w Vence, by potem pojechać do Włoch²². Podróż nie miała turystycznego charakteru, została podjęta dla poratowania zdrowia²³. Jaki

²⁰ O. Watowa, *Wszystko, co najważniejsze...*, Warszawa 1990, s. 158.

²¹ „W końcu 1955 roku Wat otrzymał zgodę na wyjazd za granicę dla ratowania zdrowia. Towarzyszyła mu Ola. Użyskanie i zezwolenia, i środków finansowych na wyjazd na Zachód nie było rzeczą prostą, zwłaszcza jeśli zważyć polityczną reputację Wata. Niemniej wciąż żywa była legenda »Miesięcznika Literackiego« i wpływowi znajomi z przeszłości udzielili Watowi pewnej pomocy. Późną jesienią 1955 roku Aleksander i Ola wyjechali do Francji. 30 listopada znajdowali się już w Paryżu” (V 263).

²² Interesuje mnie tu etap francuski, a ściślej – prowansalski tej podróży. O poetyckich śladach chronologicznie późniejszej wyprawy Watów do Włoch pisałam już powyżej.

²³ Ciężka choroba bólowa Wata rozpoczęła się w styczniu w roku 1953 i trwała aż do samobójczej śmierci w 1967 roku. W *Moraliach* Wat tak opisał jej początek: „No więc kiedy

obraz południa Francji utrwalił Wat w wierszach? Na ile opisywane miejsca, krajobrazy, miasta wiernie oddają realną przestrzeń, ukazując jej specyfikę, koloryt, szczegóły topograficzne, na ile zaś rzeczywistość podlega procesom, świadomej bądź nie, metaforyzacji i mityzacji? W jakiej mierze podróż Wata na Południe Europy staje się kolejną wersją utrwalonego w tradycji obrazu takiej wyprawy jako kulturowej wędrowki, odsłaniającej nowe wymiary i znaczenia mitów Śródziemnomorza? Czy Wat reaktywuje stary *topos* podróży do źródeł kultury europejskiej? Czy podróż po „słodkiej Francji” to odkrywanie dla siebie arkadyjskich przestrzeni, stanowiących wyrazisty kontrpunkt dla rodzimych, ubłoconych, listopadowych pejzaży (zob. *Kołysanka dla konającego*, PZ 81)? Czy przeciwnie: może podróż poprzez krajobrazy piękne i słoneczne wieść w sfery ciemne, tym dobitniej uświadamiając własną samotność i obcość?

po trzech dniach rozpaczliwych starań odwieziono mnie wreszcie do szpitala, choroba była w najostrzejszej fazie. Cały zespół opuszkowy Wallenberga – lekarze wiedzą, co to znaczy. Laikowi wystarczy powiedzieć, że czułem się jakby [mi] czołg miazdżył głowę i całe ciało. Piekące bóle lewej strony tułowia i prawych kończyn. Zwężony przelyk, mdłości, czkawka, światłowstręt, zawroty i ból głowy, podwójne widzenie. Nie mogłem ustać na nogach [...]. Leżąc jak najsolidniej na solidnym łóżku, miałem stałe poczucie, że upadnę, że lekarz, który nade mną stoi, na swoich mocnych nogach – runie, że runąć muszą również ściany. Każda rzecz, która stała nie na środku, przyprawiała mnie o szaleńczy niepokój i potworne zawroty głowy. Podobnie każdy głośniejszy dźwięk, łyżeczka, która spadała na podłogę – urastał do rozmiarów potężnej lawiny górskiej” (DBS 35). Choroba leczona była bezskutecznie w Polsce, Szwecji, Francji, Włoszech, Ameryce Północnej, towarzyszyła Watowi przez czternaście lat. Zob. komentarz medyczny: W. Dudziński, *Aleksander Wat opisuje swe schorzenie neurologiczne*, „Wiadomości Lekarskie” 1989, z. 10.

Czytając tom *Wierszy* z 1957 roku, można uznać, że podróż na południe Europy przyniosła upragniony, lepszy czas. Po dojmującym pierwszym ataku choroby, objawy której intensyfikowały dodatkowo ostre polskie zimy, łagodny, ciepły, pełen światła i słońca klimat śródziemnomorski, pomimo utrzymującego się stale bólu, działał kojąco i terapeutycznie. W *Piosnce dla żony* napisanej 1 maja 1956 roku w Mentonie Wat mówi o tym wprost:

Nie mało zwiedziłem piekieł,
nie mało przebiegłem krajów,
nigdzie nie było mi tak dobrze
jak tu na tym ptasim wyraju
 pod tą różową skałą
 nad tą zieloną falą.

Wiele wód przepłynęło,
godzin minęły wieki,
nigdzie nie było mi tak dobrze
jak tu na skrzydle twojej opieki
 pod tym błękitnym niebem
 pod tym wysokim drzewem.

(PZ 226)

Taki obraz południa Francji jako najpiękniejszego i najlepszego miejsca pod słońcem potwierdzają, obok poetyckich, także zapisy diariuszowe i epistolograficzne, współtworząc pejzaż krainy przychylnej, pełnej piękna, dobra i ciepła, dającej prawdziwe ukojenie w bolesnym doświadczeniu choroby. Jest to zresztą psychologicznie umotywowane: schorowany Wat, w Polsce naznaczony piętnem politycznego outsiderstwa i wiarołomstwa, tu, na Riwierze Francuskiej, może nareszcie zaznać ulgi w cierpieniu i wolności, może także doświadczyć fizycznego kontaktu z działającą regenerująco ziemią śródziemnomorską, przeżyć fascynującą naoczność wcielania się kulturowej tradycji w widziany pejzaż.

Watowie zimą 1956 roku wyjechali z Paryża na południe, do Mentony, aby uciec przed zimą, mającym zły wpływ na stan zdrowia pisarza. Ołá tak opisuje poszukiwanie odpowiedniego miejsca do zamieszkania:

Przez przypadek na jednym ze spacerów stanęliśmy przed małą furtką całą oplecioną bluszczem. Weszliśmy w milczeniu z zapartym tchem, tak wielka była uroda ogrodu. Cisza. Pustka. W głębi stał piętrowy dom z tarasami oplecionymi glicynią, palmy, cyprysy, drzewa figowe. Posągi jakichś antycznych bogiń pełnych gracji. Środkiem, w kamiennym ocembrowaniu błyszczała woda, a na niej kolorowe nenufary. W tle widniały góry o cynobrowym kolorzycie. Słóńce zaczynało skrywać się za nimi. Aleksander powiedział: będziemy tu mieszkać²⁴.

I choć wynajęcie lokum okazało się niełatwe, „Aleksander nie ustępował. Był zafascynowany urodą, zapachami, ciszą. Może wierzył, że tutaj będzie mu łatwiej żyć”²⁵. W końcu Watowie dopięli swego i zobaczyli upragnione mieszkanie:

Dwa tarasy w zapachach fioletowej glicynii, pokoje pełne obrazów, antycznych mebli, dywanów, sreber. U wejścia do kuchni kwitły ogromne krzaki kamelii. Wszędzie pełno kwiatów, wszędzie zieleń egzotycznych dla nas drzew²⁶.

Jednak w tym ziemskim raju Wat nie napisał ani jednego wiersza, który ukazywałby wspaniałość dookólnego świata. Przeciwnie, jego doświadczenia tak silnie zdominowane zostały przez somatyczne doznania, że utwory, które powstały w Mentonie, można nazwać, posługując się określeniem Miłosza, stenogramem cierpienia²⁷. Ołá Watowa

²⁴ O. Watowa, *dz. cyt.*, s. 153–154.

²⁵ Tamże, s. 154.

²⁶ Tamże.

²⁷ Zob. Cz. Miłosz, *O wierszach Aleksandra Wata*, w: *tenże, Prywatne obowiazki*, Olsztyn 1990, s. 50.

także wydobywa kontrast pomiędzy rzeczywistością zewnętrzną a subiektywnymi odczuciami poety:

Menton-Garavan leży na samej granicy włoskiej – Ventimille. Było pięknie, zapachy, upajające, cudowne światło. [...] Ale i w tych warunkach, tak sprzyjających życiu i radości życia, Aleksander cierpiał, i to cierpiał okrutnie²⁸.

To dojmujące doświadczenie zostało zapisane w kilku wierszach, powstałych w Mentonie i Vence. Wat umieścił je w pierwszym cyklu tomu wydanego w 1957 roku, zatytułowanym sugestywnie *W okolicach cierpienia*. Otwiera go wiersz *** (*W czterech ścianach mego bólu...*), inicjujący całą sekwencję poetyckich deskrypcji bólowej opresji. Sam Wat w *Dzienniku bez samogłosek* tak o nich pisał: „Ostatnie moje pole bitwy: wiersze przeciw bólowi fizycznemu. Albo inteligencja przeciw bólowi. Kto kogo?” (DBS 241). Wiersze-pojedynki, walka umysłu z ciałem. Cechuje je przejrzysta, jasna konstrukcja, konsekwencja w następowaniu po sobie kolejnych obrazów, precyzja języka, zwięzłość wypowiedzi, kondensacja znaczeń. Nic w nich z rozgadania, rozwichrzenia, niejasności czy niespójności. Żadnego użalania się, lamentowania; porządek, ład, symetria. Taki właśnie jest wiersz *** (*W czterech ścianach mego bólu...*). O intensywności somatycznej opresji świadczy tu budowane konsekwentnie poczucie hermetycznego uwięzienia we własnym ciele, które staje się granicą nie do przekroczenia. Motyw szczelnego oddzielenia od tego, co na zewnątrz zyskuje dodatkowo na wyrazistości, gdy pamiętać, że Wat napisał ten wiersz w Mentonie, przebywając w miejscu, które oferowało całą paletę intensywnych sensualnych doznań, na które Wat zawsze był wyjątkowo wrażliwy. Jednak ekstremalne nasilenie bólu powoduje, że wspaniałe obrazy, cudowne światło, oszałamiające

²⁸ O. Watowa, *dz. cyt.*, s. 154.

zapachy Śródziemnomorza przestają istnieć, a pozostaje doświadczenie zamknięcia we własnym, poddanym męczarniom, ciele. Takich wierszy, ukazujących całkowitą izolację sfery wewnętrznej od dookolnej słonecznej rzeczywistości, Wat napisał na Lazurowym Wybrzeżu jeszcze kilka. *Trochę mitologii*, utwór, w którym poeta utożsamia się z cierpiącym Heraklesem przyodzianym w koszulę Nessosa, *** (*Być myszą...*) – marzenie o przemianie w to małe zwierzątko, by schronić się (w mysiej dziurze) przed zimnym wiatrem, *** (*Z początku tylko chmura...*) – poetycka przypowieść o nadciągającej burzy, *Widzenie* – symboliczny obraz mandali, na której widnieje kościotrup, „Uśmiechnięty. Żywy” (PZ 179). Wszystkie te wiersze układają się w dramatyczną opowieść o bólowej męce, której Wat doświadczał w Mentonie. Można w nich dostrzec gdzieś pojawiające się nikiłe ślady wspaniałości tego miejsca: mysz żywi się kwiatami glicynii i korą drzew palmowych, chmury płyną po lazurze, morze ma barwę opalowo-turkusową. Ale to w żaden sposób nie łagodzi doznawanej opresji, przeciwnie – prawem kontrastu czyni ją bardziej dotkliwą. W wyniku doświadczanego cierpienia Wat napisze także w Mentonie *Kołysankę dla konającego*, antytetycznie zestawiając pejzaż Prowansji i Polski:

Lepiej mi tu będzie na tym cmentarzyku
na tym cmentarzyku
uptasionym
rozpromienionym
uwikłanym
w roślinne i ptasie szaleństwa

nad tym morzem lazurowym
pod cyprysem tym strzelistym

lepiej mi tu będzie
tęsknić za tobą

za spłakany niebem
za siermiężnymi chmurami
za ubłoconym listopadem
za łzawymi świeczkami
u posepnych twoich mogił
ojczyzno

(PZ 180–181)

Prowansalska kraina pozostaje, mimo swej wyjątkowości, przestrzenią obcą – tęskni się wszak do ojczyzny z „siermiężnymi chmurami”. Z drugiej jednak strony, to tutaj, „na tym cmentarzyku”, poeta odnajduje wymarzone miejsce ostatecznego spoczynku. Tu, w pejzażu z lazurowym morzem i strzelistymi cyprysami, jest, mimo doznawanego cierpienia, lepiej niż gdzie indziej – uroda świata działa jednak kojąco. Tak jak pisał w *Piosence dla żony*:

Choć ból jest w każdym oddechu
nie płacz, nieboga –
nigdzie nie było mi tak dobrze
nigdzie nie było mi tak błogo!

(PZ 226)

Na Riwierze kolejnym przystankiem po Mentonie stanie się dla Watów Vence. W liście do Pawła Hertza z 7 września 1956 roku Wat pisał: „Tutaj, w samym »materiałniku« francuskiej urody, czuję się lepiej niż gdziekolwiek indziej” (K I 292). To lepsze samopoczucie pozostawi swój ślad w poezji. Po ciemnych, bólowych wierszach pisanych w miesiącach zimowo-wiosennych pojawiają się utwory o jasnej tonacji:

DOBRA CHWILA

*Blacharz
reperuje
stare ubrania
stare kalosze...*

...Ach, wszystko miesza się w tej starej głowie!
gdy z ostępów pamięci, z dżungli przeżytych melopei
jak plusk fali dalekiej, a tak sercu bliskiej
nadpływa echo,
które przecież nie mogło, nie miało prawa zginąć w eterze:

*Piasku, piasku
wiślanego...*

Wszystko ożyło
wszystko jest młode
w ogrodzie życia
wiecznie zielonym.

Vence, aequinoctium jesienne 1956
(PZ 230)

Wrzesień w Vence działa terapeutycznie, sprawia, że życie odzyskuje barwy, że w jedno łączą się wspomnienia z lat odległych z tym, czego się teraz doświadcza. Rzeczywistość zewnętrzna staje się na powrót dostępna dla wrażliwego na urodę świata poety, otwiera się w całym swym splendorze, gdy ciało przestało być szczelną celą bólu. Można wtedy napisać nawet wiersz *Żart* – poetycką igraszkę ukazującą wyimaginowany obraz szczęśliwie zakochanych Ofelii i Hamleta, leżących obok siebie o poranku. Można pojechać do położonego nieopodal Vence małego miasteczka Tourrettes-sur-Loup, średniowiecznego, kamiennego grodu, wzniesionego na zboczu z widokiem na morze w oddali i można tam, idąc zacienionymi, wąskimi uliczkami, przechodząc pod ciemnymi sklepieniami, zdążyć ku „światłu Południa”²⁹.

²⁹ Wyrażenie z wiersza *W Tourrettes-sur-Loup* (PZ 248); opis tej miejscowości dał Wat także w liście do syna: „Piszę [...] z umarłego miasteczka, wysoko, w zupełnie niezwykłej panoramie, gniazdo górskie Liguryjczyków, z pamiątkami rzymskimi (ołtarz Merkuriusza np. w ciekawym kościele z XVI w., ale ze szczątkami z III i V w.). Groza opada w biały dzień wśród tych na pół zrujnowanych wąskich i krętych uliczek. Mieszkają tu przeważnie *artisans* i artyści (zapewne tacy, którzy nie

W wierszu *Noc jesienna w górach z oliwkami i pełnią księżyca* też napisanym w Vence, ale o miesiąc późniejszym (październik 1956), z epifanijnego zachwytu światem nic już nie pozostało. I choć rozpoczyna go pozornie niewinny opis górskiego pejzażu, to niepokoją „płowe chimery skalne” i szczyt porównany do „marzenia o niczem”. Jakby piękno tego krajobrazu odbierało mu jego realność, czyniąc czymś nieokreślonym i widmowym. Wat opisuje otaczający świat, wydobywając z rzeczywistości znaczenia mityczno-symboliczne („Tu drzewa mnie strzegą oliwne, stare symbole ciemne”), mówi nawet o tym wprost: „[...] każda rzecz tu symbolem każdej innej rzeczy”, ale odkrywanie sfery znaczeń ukrytych pod zewnętrzną powłoką realności nie daje poczucia bezpieczeństwa i spokoju, nie prowadzi do rozpoznania elementów niezmiennych i trwałych. Przeciwnie, dojmujące staje się poczucie iluzoryczności, zmienności, nietrwałości fenomenów, poprzez które przejawia się rzeczywistość:

Ha, każda rzecz tu symbolem każdej innej rzeczy,
każda każdą potwierdza, każda każdej przeczy,
wszystko jest mało pewne, wszystko jest wymienne.

I choć nadal silne, może nawet coraz silniejsze, jest pragnienie zdomowienia („Ha, zima nadciąga, trzebaż i nam zdomowić się w tym substytutów folwarku!”, PZ 250), to teraz piękny dookolny pejzaż ewokuje obcość i mroczność świata. Tak jak gdyby strudzony podróżnik, przemierzający alpejskie szlaki, w malowniczych górach odnalazł po chwilowym wytchnieniu uczucie obcości, wykluczenia, poczucie straszności świata, jakby poruszając się po jakiejś

wytrzymują konkurencji). Właśnie jeden z nich pokazał nam swój dom, wewnątrz średniowiecznego domu prowansalskiego, niesłychanie pomysłowe, z panoramą z tarasu ogromną aż do morza – bajeczną, dziką” (K I 545).

zakłętej spirali ponownie zobaczył pod powierzchnią, choćby najwspanialszą, brak i nicość.

Zmiana optyki wynikała z pogarszającego się stanu zdrowia. Poświadcza to korespondencja; w liście z 19 października pisanym do syna już ze szpitala Saint-Mandé, znajdujemy taką informację: „Ostatnie parę tygodni w Vence były znów bardzo niedobre, jakieś nagłe ochłodzenie i nagły skok ciśnienia do 190/100” (K I 556). Zanim jednak Wat wyjechał do Paryża, napisał w Vence jeden ze swych najważniejszych utworów – *Trzy sonety*. Poddany cielesnej opresji poeta nie wierzy i nie chce wierzyć w zmartwychwstanie ciała, również dlatego, że ta perspektywa niesie z sobą zapowiedź kolejnych męczarni³⁰. Mrocznymi poetyckimi akordami kończy się więc pierwszy pobyt Wata w świetlistej Prowansji, w zapisach całej tej podróży dominuje tonacja ciemna, czasami wręcz czarna, co ostro kontrastuje ze słonecznymi trasami, którymi biegła wędrówka poety. Wynika to ze szczególnego rytmu choroby – Wat podlegał regułom przez nią wyznaczonym. Radosne wiersze są poetyckim śladem ulgi, przejaśnienia, wytchnienia, wówczas świat objawić się może w całym swym nieogarnionym bogactwie. Intensyfikacja bólu powoduje ciemne widzenie świata i poczucie uwięzienia w cierpiącym ciele, wtedy dookolna rzeczywistość niknie, podlega redukcji do szczelnie zamkniętej celi somatycznej męki.

³⁰ Temat ten powraca w tekstach Wata. Zob. choćby *Dziennik bez samogłosek* („Co mnie odcina od katolicyzmu? Wszystko co w nim od materii, od rzeczy, od rzeczywistości. Personalny Bóg, ciało zmartwychwstanie, transfiguracje itp. Wszystko tam powinno by się skończyć na Tajemnicy Ukrzyżowania. Tajemnica, zatem rzecz niepojęta”, DBS 107) czy fragment wiersza *Odjazd Anteusza* („Nie wierzę w ciało zmartwychwstanie. A jeżeli / (na wypadek że) wierzę, nie chcę”, PZ 330).

V

W liście z 16 listopada 1961 roku do Leona Rappaporta Wat donosił:

Coś się w mojej opuszcze mózgowej odkręciło i od kilku (3–4) miesięcy mogę znów pracować, myśleć, skupić się i z dnia na dzień pisać. Pierwszy raz po 9 latach choroby. [...] Poza tym mam możliwość materialną (bardzo skromną, ale koniec końców wystarczającą) poświęcenia się mojej pracy, wyłącznie, przez kilkanaście jeszcze miesięcy.
[...]

Z Paryża uciekamy za 2 tygodnie na Południe. Powinienem był wcześniej, bo już odczuwam skutki zimna, ale pewne sprawy zatrzymują mnie w Paryżu. Będę w La Messuguière, Cabris, (A.M.) – to dom dla intelektualistów, ze świetną biblioteką, kuchnią, w dużym parku, w jednym z piękniejszych zakątków Francji. Chyba do kwietnia (K I 465).

Planowany wyjazd doszedł do skutku. Watowie przebywali w La Messuguière od grudnia 1961 roku do początku kwietnia następnego roku. Był to czas wyjątkowo dla nich sprzyjający: atrakcyjny towarzysko, pozbawiony trosk materialnych i co najważniejsze – Wat czuł się dobrze i dużo pracował. A nadto przebywali w niezwykle pięknym miejscu:

Wyjątkowa uroda pejzażu – wspomina Ola – pobliskie miasteczko Cabris na wzgórzu, piękna droga wiodąca u podnóża wysokich wzgórz. Polanki z olbrzymimi głazami, niektórym ogromnej wielkości, ustawionymi jakby ręką ludzką w pogańskie formy kultowe. Po drugiej stronie tej drogi rozciągała się olbrzymia panorama. Zieloność, stare poskręcane drzewa oliwkowe, ruiny starych owczarni z szarego kamienia, widać było jeszcze ślady palenisk. Przejrzystymi porankami można było dostrzec brzeg Korsyki. Zapachy ziół tak silne! Chyba nigdzie nie przenikały mnie te zapachy ziemi tak jak tam, nigdzie piękno nie było aż tak piękne. Wierzyło się, że tylko Bóg mógł je stworzyć. Ciśsza wypełniona tylko brzęczeniem owadów, szelestem traw, nutą

ptaka. Paleta kolorów tak niezwykła, mocna i czysta. Ukochane miejsce Aleksandra. Tam napisał dużo wierszy, także *Wiersze śródziemnomorskie*³¹.

Śródziemnomorski poemat to tekst ciemny i hermetyczny, onieśmielający, zwłaszcza przy pierwszej lekturze, energią następujących po sobie obrazów, motywów, tematów, intertekstualnych odwołań, erudycyjnych nawiązań, wielością zastosowanych stylistyk, figur, dyskursów, symboli. Ogniwem spajającym całość jest konstrukcja podmiotu i wyrazisty zarys fabularny. Kolejne części poematu układają się w sekwencje, które ukazują losy bohatera, poety-wędrowca, *alter ego* samego Wata – i prezentują jego podróż, będącą w istocie drogą (samo)poznania.

W jakim stopniu realna topografia odbywanej przez bohatera wędrówki, przebiegającej na południu Francji przez tereny Alp Nadmorskich, w okolicach Grasse, odgrywa znaczącą rolę w poemacie, a w jakim jest tylko pretekstem do budowania podróży symbolicznej i tworzenia sensów figuratywnych? Jakie znaczenie ma Prowansja jako kraina geograficzna dla podejmowanych przez bohatera prób rozpoznania rzeczywistości? Czy droga, którą przemierza, równie dobrze przebiegać by mogła w innym

³¹ O. Watowa, *dz. cyt.*, s. 164. Ola Watowa opisuje także posiadłość, w której mieszała: „Odkrył te obszary, niegdysiejsze pastwiska owiec, André Gide. Przyjaźnił się z bogatą damą z Luksemburga, panią Meyrisch, której to cudowne miejsce wskazał i gdzie wybudowała sobie piękny dom. Pod koniec życia zrobiła z niego fundację. Dom zabudowano wokół »celami«, bardzo komfortowymi, ale niesłychanie prostymi, o białych, bielonych ścianach, z okienkami wychodzącymi na pejzaż, na poskręcane oliwki, łąki, kwietniki. Od czasu do czasu przechodził pasterz z trzodą owiec i dowiadrywaliśmy się o tym ze srebrzystego dźwięku dzwoneczków. Była tam świetna biblioteka, cisza i miłe, dyskretne obcowanie z ludźmi” (tamże).

górkim krajobrazie i doprowadziłaby w efekcie do tego samego celu?

W archiwum poety zachowała się przedmowa do *Wierszy śródziemnomorskich*, napisana na wypadek konfiskaty wydania krajowego:

Zimę 62–63 r. spędziłem w miejscowości, której opis znajdzie czytelnik w poemacie i w objaśnieniach do niego. Miałem przed sobą rozległą i gwałtowną panoramę, tyleż rozległą co gwałtowną: daleki obszar morza, pasma nagich gór i zalesione wzgórza i jary, siedliska kamieni i ludzi i – wszystko to w przejmującej [...] tonacji, nieustannej, nieustającej erozji, starzenia się materii żywej i nieożywionej, zdążania ku rozpadom, degradacji, śmierci, a na ten ton i nastrój [...] wyrokiem lat i zdarzeniem losu byłem szczególnie uczulony. Gdzie indziej, degradacja, starzenie się [...] zabiega nam drogę w postaci [i] plugawej, na bagnistych drogach. Tutaj – na odwrót była cała w urodzie, przejmującej urodzie, w blasku i pięknie smutku i chwale wzniosłości (cyt. za: V 404).

Wat wyraźnie w szczególnie sposób interpretuje rozpościerający się przed nim szeroko prowansalski krajobraz – przenosi nań cechy własnego doświadczenia świata, odkrywając dokoła procesy degradacji natury i zbliżającej się śmierci. Psychizacja pejzażu, jaka ma tu miejsce, zostaje rozwinięta i pogłębiona w następujących po sobie fragmentach poematu, tak by kolejne etapy wędrówki poety prezentowały w większym stopniu doznania wewnętrzne niż dookolną przestrzeń. Jednak widziana w swej różnorodności i malowniczej rozległości alpejska rzeczywistość jest stale obecna. Co istotne, w cyklu pierwszym poematu, w *Pieśniach wędrówca*, można obserwować migotliwą opalizację pomiędzy sferą wewnętrzną i zewnętrzną podmiotu; ta ostatnia nigdy do końca nie niknie nam z oczu. Najpierw bowiem bohater udaje się „w świat kamienny”, a więc skaliste góry, ale nie jakiegokolwiek, bo jak czytamy w autorskich objaśnieniach do poematu:

...w świat kamienny – Préalpes de Grasse. Twarde wapienie z epoki wczesnojurajskiej; późniejsze nawarstwienia kredy, gipsu, piaskowca; namulenia morskie z epoki pliocenu. Tu i ówdzie obnażony profil falisty wielu formacji. Usypiska krzemieni, porowate bloki lawy wulkanicznej, skały metamorficzne, gnejsy żyłkowane czarną miką; niżej nawarstwienia numulityczne, miękki piaskowiec. Płaskorzeźba terenu wielorako urozmaicona w naocznym widzialnym stawaniu się, w nie-wykończeniu. Fałdy gór, zachodzące na siebie, żłobione przez labiryntowe jary i wąwozy potoków Siagne i Loup, otwartymi ku morzu pierścieniami okalają rozległe płaskowyże i niziny. Urwiska okryte masą bujnej zieleni. Z drzew przeważają oliwki i niskie dęby korkowe, wiecznie zielone. [...] Orle gniazda starych wsi – miasteczek obronnych. [...]

Za to za najbliższą przełęczą – inny świat: kopulaste profile Triasu, nagie góry, ze śniegami na kresach szczytów, gdzieś w szarooliwkowych plamach porostów i kosodrzewiny, to Prowansja jałowa. Amfiteatry wulkanicznych głazów, może i archaicznych megalitów? [...] Tam – burzliwy, wielokształtny ogrom stojącego się świata, tu – monotonna agonia przestrzeni (PZ 285).

Opis krajobrazu, z jakim mamy tu do czynienia, rozpięty został pomiędzy szeroką, monumentalną wręcz perspektywą widzianej przestrzeni, a szczegółowym opisem warstw geologicznych tamtejszej ziemi. Zostało to także utrwalone w poetyckim obrazie (pieśń IV):

Uparte oliwki
wczepiły się w ziemię tych urwisk; a głęboko w dole – jakże
[rozległa niecka.
Ona jeszcze trzyma w respekcie spiętrzone wały gór, wzbudzone
[przeciw,
gdy były ciekłe, ogniste, grzywiaste – Ręką Mściwi.
(PZ 276)

W widzeniu gór przez Watowskiego bohatera zawiera się to, co charakterystyczne dla geograficznej krainy, w której przebywa. Jak pisze Fernand Braudel:

W rejonie śródziemnomorskim siłą sprawczą pęknięć, sfałdowań i kontrastowych zestawień głębin morskich z góorskimi szczytami jest geologia znajdująca się w stanie wrzenia, której dzieła czas jeszcze nie zatarł i która nadal się sroży na naszych oczach³².

Taki sposób postrzegania górskiego masywu jako procesu – „geologii w stanie wrzenia” ujawnia współcześnie podobieństwo do pewnych elementów geopoetyki Kennetha White’a, zwłaszcza jego teorii odnoszącej się do „tekstoniki Ziemi”, o której tak pisze Elżbieta Konończuk:

Tekstonikę [...] rozumie [White – K.P.] jako proces ciągłego przekształcania się „tekstu” Ziemi, co otwiera ludzkiego ducha na trwające wieki przemiany, w wyniku których nasza planeta nabiera coraz to nowych znaczeń³³.

Można by powiedzieć, że Wat podobnie do White’a „wsluchuje się w mowę krajobrazu z nadzieją dotarcia do pierwotnego głosu Ziemi. Chce dotknąć przestrzeni przedhistorycznej, czyli odnaleźć ślady pierwotnego krajobrazu, doświadczyć odwiecznych związków człowieka z kosmosem”³⁴.

Jeszcze jedno ogniwo łączy bohatera *Pieśni wędrowca* z autorem *Niebieskiej drogi* – sposób postrzegania roli człowieka „nie jako »gospodarza« Ziemi, ale jako »poetycko zamieszkującego« ją wędrowca, odczytującego jej poezję [...], a więc doświadczonego »kosmologicznej poetyki wszechświata«”³⁵. Wat za Hölderlinem pisze:

Dymy nozdrzom mile
szyby słońcowe,

³² F. Braudel, *Ziemia*, w: *Morze Śródziemne...*, s. 13.

³³ E. Konończuk, *W meandrach geopoetyki*, „Teksty Drukie” 2015, nr 6, s. 215.

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże, s. 216.

miła drogo – wehikuł
powrotu do domu.
In lieblicher Bläue
die Fenster wie die Thore
der Schönheit... Dichterisch
wohnet der Mensch auf dieser
Erde...

(PZ 277)

Taką postawę White rozumie jako „liryczno-filozoficzną obecność człowieka w świecie”³⁶. Wyobraźnia człowieka kształtowana jest zatem przez przestrzeń. To jej wymiar najbardziej materialny stanowi przyczynę sprawczą wyobraźni, jest jej fundamentem. Substancjalność krajobrazu konkretnej przestrzeni geograficznej staje się źródłem wyobraźni warunkującej poetyckie zamieszkiwanie świata. A dla Wata tworzenie właśnie takiego „lirycznego” domu jest najważniejszym zadaniem człowieka, polegającym na twórczym wykorzystaniu poetyckiego potencjału przestrzeni. To jedyny sposób, by w trakcie wędrówki poprzez realne i symboliczne rejony, mocą poetyckiej transformacji przemienić obce kraje w przestrzeń oswojoną i nadającą się do zamieszkania.

Gdy bohater poematu schodzi z gór, po drodze widzi „staruszkę [...] pod kapeluszem z ciemnobrunatnej słomki” (PZ 276), co jak wyjaśnia autor, stanowi charakterystyczny dla tego regionu widok:

bardzo stare kobiety – wydają się niekiedy jedynymi mieszkańkami Cabris (młodsze oraz mężczyźni pracują w Grasse), nie pokazują się poza domem bez kapelusza: słomkowe, płaskie, o szerokim rondzie, ciemnoszare albo szarobrunatne, spatynowane przez deszcz i czas – na obcym sprawia to wrażenie przedśmiertnego uniformu (PZ 286).

³⁶ Tamże.

Zaś już na dole wędrowiec zatrzymuje się w Cabris przed oberżą La Chèvre d'Or, realnie – także współcześnie – istniejącą. Tam znajduje się „placyk / w trapez. I platan / w ocembrowaniu” (PZ 278). To miejsce ma dokładny adres: 1 Place des Puits, 06530 Cabris i obejrzeć można jego zdjęcia w internecie. La Chèvre d'Or oferuje smacznie jedzenie (menu online), a także pokoje noclegowe.

Jeszcze jeden przykład ścisłego połączenia realnej topografii z tendencją uniwersalizującą warto tu wymienić – pieśń IX kreującą niemal boski ład świata. Człowiek wtopiony w naturę, w jej pięknie znajduje ukojenie. Widzenie krajobrazu w upalny dzień uświadamia „cud cienia”. Powraca dar oglądania świata i dostrzegania jego piękna. Towarzyszy temu poczucie jakiegoś, prawie już zapomnianego, związku z naturą: „Ręka wspomina: / byłam skrzydłem” (PZ 283). Każdy element dookólnego pejzażu ma tu swoje miejsce. Wat buduje ten obraz poprzez połączenie rekwizytorni literackiej sielanki z elementami zaczerpniętymi z obserwacji realnego pejzażu. Można nawet precyzyjnie wskazać miejsce, w którym znajduje się poeta opisujący wówczas widzianą okolicę – to usytuowana wysoko posiadłość La Messuguière, z której rozpościera się widok na rozległą przestrzeń. Tam też, od czasu do czasu, dociera pianie koguta z dołu, z wioski Spéracèdes. Tu można zamieszkać.

Drugi cykl poematu, *Sny sponad Morza Śródziemnego*, przynosi mniej niż *Pieśni* realiów topograficznych, Wat wykorzystuje przede wszystkim przestrzeń kultury, nie zaś szczegóły geograficzne. Choć i tutaj znajdziemy przywołanie szczególnej odmiany ryby, występującej w Morzu Śródziemnym: „Odmiana śródziemnomorska *Balistes Capricus*: jasnofioletowe z poblaskami gołębiego gardła, z inkrustacjami błękitu i akwamaryny, o cynobrowych płetwach; duże oczy w jaskrawożółtym otoku są jak »szafiry w złotej oprawie«” (PZ 298). Istotniejsza jednak wydaje się nieoczywista informacja zawarta w tytule drugiego cyklu. Zdawać bowiem by się zrazu mogło, że przyimek

„sponad” przywołuje przede wszystkim kulturowe dziedzictwo Śródziemnomorza. Ma on jednak również inne zadanie: wskazuje ukształtowanie terenu, w którym utwór powstawał. Jak Wat pisze, w okolicach La Messuguière jest „powietrze tak klarowne, że w pogodne ranki widać stąd brzegi Korsyki, odległej o 200 km” (PZ 285). Tak więc na realne doświadczenie geograficznej krainy nakładają się znaczenia symboliczne, bowiem Wat jak najdosłowniej „z wysoka” widząc Morze Śródziemne, aktywuje jednocześnie dziedzictwo kulturowe tego rejonu.

Czytając zatem powstałe na południu Francji utwory Wata, trudno nie zgodzić się ze Zbigniewem Herbertem, który w liście do Watów z 4 czerwca 1967 roku napisał: „Bardzo krótko popasałem w La Messuguière, ale obejrzałem trochę ten kawałek ziemi, który Aleksander wprowadził do poezji polskiej” (K II 96). *Wiersze śródziemnomorskie*, bo o nie tu przede wszystkim chodzi, będące w istocie medytacją nad złem w naturze i historii, odsłaniają jednocześnie wspaniałość ciepłych i świetlistych prowansalskich pejzaży, sugestywnie kreśląc obraz przestrzeni, po której niegdyś wędrował poeta-tułacz i która stała się dzięki poetyckiej aktywności przestrzenią możliwą do zamieszkania.

Wedle Hanny Buczyńskiej-Garewicz:

Zamieszkiwanie to pewna нефизыkalna relacja między bytami, relacja znana tylko człowiekowi. To swoista harmonia wytwarzana między człowiekiem a jego otoczeniem, która ma charakter przede wszystkim duchowy, gdyż realizuje się w akcie rozumienia miejsca, w jakim człowiek się znajduje. Człowiek w swym bycie konstryuuje związek z otoczeniem, dzięki któremu on zostaje mieszkańcem, a miejsce i okolica stają się jego domem. [...] związek zamieszkiwania jest więc z istoty swej relacją duchową [...] ³⁷.

³⁷ H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 10–11.

To właśnie tam, w Alpach Nadmorskich Wat-wędrowiec doświadcza przemiany w mieszkańca. Jego domem staje się nie tylko ten pięknie położony kawałek Prowansji, ale śródziemnomorska kraina pojmowana jako całość dostępna w doświadczeniu psychocieleśnym i kulturowym.

VI

Predrag Matviejević w swej fascynującej książce tak starał się opisać fenomen Śródziemnomorza:

Trudno jest poznać całe Śródziemnomorze. Dokładnie nie wiadomo nawet, dokąd sięga, jaką część lądu zajmuje, gdzie się kończy, na morzu i na ziemi. Grecy widzieli je pomiędzy rzeką Fasis na Kaukazie a Słupami Heraklesa, patrząc od wschodu ku zachodowi; upatrywali jego granicę naturalną na północy, nie przywiązując wagi do tej na południu. Starzy mędrcy pouczali, że Śródziemnomorze jest tam, gdzie rosną oliwki. Nie zawsze i nie wszędzie się to sprawdza. [...] Jego granice nie są zakreślone w przestrzeni ani w czasie. Nie wiadomo, jak je wyznaczyć, na jakiej zasadzie. Nie mają natury gospodarczej ani historycznej, państwowej ani narodowej: przypominają koło kredowe, które ciągle zakreśla się i zaciera, które fale i wiatry, dzieła i natchnienia poszerzają albo zacieśniają. [...] Na Śródziemnomorzu poczęła się Europa³⁸.

Śródziemnomorze Wata w wymiarze geograficznej przestrzeni jest obszarem, który stosunkowo łatwo wskazać – to Włochy wraz z Sycylią oraz południe Francji. W sensie kulturowym to oczywiście obszar niepomierne większy, zawierający w sobie całą tradycję, nie tylko zresztą europejską, bowiem „narody i rasy od wieków łączyły się

³⁸ P. Matviejević, *Brewiarz śródziemnomorski*, tłum. D. Cirlić-Straszyńska, Sejny 2003, s. 11, 14.

tu i dzieliły, zbliżały się lub wzajemnie przeciwstawiały, może bardziej niż w jakimkolwiek innym miejscu na tej planecie³⁹. Zanim Wat wyruszył na śródziemnomorskie szlaki, świetnie znał to terytorium w sensie historyczno-kulturowym i czuł głęboką do jego dziedzictwa przynależność. Gdy znalazł się pośród cyprysów, oliwek, migdałowców, gdy zobaczył wspaniałe miasta i przemierzył alpejskie szlaki, ucieleśniło się to, co było wcześniej sferą wyobrażoną, doświadczył zaskakujących – zapewne również dla niego samego – wtajemniczeń w sensualno-materialne wymiary tego, co dotąd było jedynie zapisaną na papierze sekwencją słów i symboli. Trudno przecenić znaczenie tego wkroczenia w wymiary realne. Znalazło tutaj kolejną swoją realizację słynne twierdzenie Alfreda Korzybskiego: „mapa nie jest terytorium”, ale w koncepcji zmodyfikowanej przez White’a, w której „traktuje on mapę nie jako przedstawienie świata, ale jako zaproszenie do przekroczenia granic przedstawionego na niej terytorium ku temu, co kryje się pod przedstawieniem, a co jest nieznane, niezwykłe, ekscentryczne, dzikie⁴⁰. I Wat właśnie odkrywa owe – wcześniej jedynie zaznaczone na kulturowej mapie tradycji śródziemnomorskiej, a więc będące wyobrażeniem, a nie materialną rzeczą – nieznane wcześniej bezpośrednio terytoria. Jego stosunek do tego doświadczenia jest złożony i niejednoznaczny.

Jedynie pierwsza śródziemnomorska podróż przynosi uczucia zachwyty i oczarowania. Wat jest wtedy otwartym na wielość oszałamiających doznań przybyszem, który przeżywa fascynację wspaniałością krainy pełnej słońca i światła. Jego ówczesną sytuację trafnie określa figura turysty, wedle kanonicznej dziś definicji Zygmunta Baumana:

³⁹ Tamże, s. 14.

⁴⁰ E. Konończuk, *dz. cyt.*, s. 217.

Wypuszcza się turysta w świat dlatego, że się domu nudzi, że w domu za mało się dzieje, a to, co się dzieje, jest już na wylot znane i łatwe do przewidzenia. Albo dlatego, że spodziewa się gdzie indziej przeżyć, jakich rutyna domowa nigdy nie będzie w stanie dostarczyć. Decyzje o wyprawie podjąć turyście tym łatwiej, że jak wszystko inne, co robi, także i opuszczenie domu nie dźwiga piętna nieodwołalności; podróż nie musi trwać wiecznie i stać się tułaczką. Niewygody hotelowego pokoju wzbudzają zazwyczaj tęsknotę za domem – przyjemnie jest więc wiedzieć, że jest gdzieś dom, za którym można tęsknić⁴¹.

Wata sytuacja w końcu lat czterdziestych taka właśnie była. Miał w Warszawie dom, z którego na wyprawę wyruszył, i do którego w każdej chwili mógł wrócić. To dawało poczucie bezpieczeństwa i możliwość w miarę beztrudnego przemierzania włoskich terytoriów. Kolejne podróże miały już inny charakter i bardziej określa je druga Baumanowska figura:

Ale nie wszyscy wędrowcy wypuścili się w drogę dlatego, że wolą wędrowkę od stałego adresu. Wielu jest takich, którzy odmówiliby stanowczo wędrowania, gdyby ich spytać [...]. Nic ich do podróży nie nęciło, nic na wyprawę nie ciągnęło – znaleźli się na drogach, bo ich od tyłu popchnięto, eksmitując z domu, grożąc eksmisją lub czyniąc pozostanie w domu niemożliwym lub nie do zniesienia. Tacy wędrowcy nazwą swą egzystencję rozmaicie, ale miano „wolności” będzie chyba ostatnim, jakie przyjdzie im do głowy. A na razie być wolnym to dla nich tyle, co nie musieć wędrować; tyle co mieć dom i być w nim [...].

⁴¹ Z. Bauman, *O turystach i włóczęgach, czyli o bohaterach i ofiarach ponowoczesności*, w: tenże, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 147–148. Traktuję figury turysty i włóczęgi nie jako metafory ponowoczesnego życia, lecz jako symboliczne określenia wydobywające specyfikę Watowskiego sposobu bycia w świecie.

Tacy wędrowcy nie są turystami, choć – jak turystom – życie upływa im w drodze. Są włóczęgami⁴².

Los Wata, poczynając od 1955 roku, gdy uzyskał zgodę na wyjazd za granicę dla ratowania zdrowia, stawał się coraz bardziej losem tułacza. Wyjazd do Francji i druga podróż do Włoch przeciągały się i w końcu zamieniły w emigrację. Od tego czasu Watowie właściwie nieustannie byli w drodze, nie mieli ani poczucia finansowej stabilności, ani zadowolenia w żadnym miejscu. Dopiero z czasem ich domem stanie się paryskie mieszkanie. Watowie wędrowali więc z miejsca na miejsce, bo nie mieli innego wyjścia. To nie był wybór, lecz konieczność. Doświadczany przez nich wówczas stan włóczęgi znalazł swoje odbicie w zarówno w cyklu *Obce miejsca, obce twarze*, jak i w utworze *Wieczór-noc-ranek*. Dlatego tyle w tych tekstach obrazów ewokujących poczucie wyobcowania, wykorzenia, bezdomności. Jak napisze Wat w *Poemacie bukolicznym*, utożsamiając się z głównym bohaterem tego utworu: „ja jestem wiecznym wygnańcem na ziemi osiadłych” (PZ 401). Trudny kondycji tułacza nieraz zamykać mu będą drogę do doświadczania realnych przestrzeni, czyniąc możliwym jedynie zamieszkanie w kulturowej tradycji. Odmiennie będzie na południu Francji – wówczas strudzony wędrowiec przemierzający malownicze rejony alpejskie swym twórczym działaniem, mającym źródło w realnej przestrzeni geograficznej, przemieni obce terytorium w oswojone i nadające się do poetyckiego zamieszkania miejsce. Wtedy będzie mógł niczym Hyperion, bohater Hölderlina, osiągnąć finał swej wędrówki w powrocie do całości, łączącej ściśle naturę i kulturę.

Jak zauważa Hanna Buczyńska Garewicz:

Związek człowieka z miejscem nie jest [...] fizyczny, lecz ma charakter duchowy. Dokonuje się poprzez rozumiejący sposób bycia.

⁴² Tamże, s. 148–149.

Najogólniejszym określeniem jest stan bliskości, zażyłości, zżycia z miejscem przebywania. Człowiek nie tylko zajmuje jakieś miejsce, ale w nim mieszka. Mieszkanie nie jest możliwe bez myślenia, czyli bez rozumienia ukonstytuowanych znaczeń przez tego, kto mieszka. Mieszkańcem jest tylko ten, kto konstytuuje dom, czyli wytwarza cały system więzi pomiędzy sobą a miejscem. Ta całość znaczących związków określa sens domu⁴³.

Jeśli więc doświadczonemu chorobą Watowi udawało się gdzieś czasem stworzyć dom, to w Śródziemnomorzu – w realnej topografii i namacalnej konkretności, tworzącej nierozdzielną i złożoną jedność z wielowiekową tradycją. To jego obszar twórczym gestem oswojony, usytuowany na przecięciu żywego doświadczenia z „już ukształtowanymi historycznymi treściami [...] przestrzeni”⁴⁴. Koegzystencja miejsca i człowieka polega w tym przypadku na połączeniu autentycznej podróży z odkrywaniem jej planu symbolicznego, co w efekcie prowadzi do odsłonięcia uniwersalnej formuły ludzkiego sposobu istnienia w świecie – jako sposobu jego obłaskawienia i udomowienia oraz połączenia czasu historycznego i mitycznego.

⁴³ H. Buczyńska-Garewicz, *dz. cyt.*, s. 130.

⁴⁴ Tamże, s. 6.

(PO)ROMANTYCZNY PODMIOT

Ale byłeś, życie moje, o życie moje, nieustającym szukaniem
snu ogromnego, w którym w harmonii przedustawnej byli bliźni
i zwierzęta, i rośliny, i chimery, gwiazdy i minerały, a którego za-
pomniało się, bo zapomnieć go się musi, i szuka się rozpaczliwie,
i tylko sporadycznie odnajduje jego tragiczne obłomki w czyimś
cieple, w szczególnej sytuacji, w spojrzeniu, we wspomnieniu
też zapewne, w męce szczególnej, w chwili, w skórze – przecież
kochałem ją pasjami, w głosach, w głosach. I stąd zamiast har-
monii rozdarcie, i urywki. Może to i tylko to jest byciem poetą?
(MW II 80)

Przytoczone słowa brzmią tak romantycznie, że sądzić
by można, że wypowiedział je jeden z wielkich romanti-
ków. I nie idzie tu jedynie podobieństwo stylistyczne, ale
o zależności znacznie istotniejsze. Mamy bowiem w cy-
towanym fragmencie i marzenie o jednoczącej wszystko
pierwotnej harmonii, i poszukiwanie jakiegoś stanu odle-
głego od racjonalnej percepcji, owego „snu ogromnego”,
który miałby do realizacji marzenia prowadzić, i dojmujące
poczucie wydziedziczenia, wygnania ze stanu przedustaw-
nej jedności, i świadomość uczestniczenia teraz, „po prze-
budzeniu”, w bycie pokawałkowanym, pogruchotanym,
i pojmowanie poezji jako całościowego, dynamicznego,
teleologicznie zorientowanego projektu egzystencjalne-
go, a nie jedynie jako domeny kreacji artystycznej. Zasy-
gnalizowany tu został cały rejestr wielkich romantycznych
idei dotyczących kwestii ontologicznych, epistemologicz-
nych i estetycznych. Czy to fragment wyjątkowy, jeśli
idzie o romantycznego ducha, w twórczości Wata, jakiś
przypadek szczególnie, „wypadek przy pracy”, gdy niespo-
dzianie do głosu dochodzi coś tajonego i ujawnia się głos
nieużywany, w którym wyjątkowo usłyszeć można echa

czegoś, co Watowi z gruntu obce? Czy przeciwnie – może ten liryzowany fragment pamiętnika mówionego¹, ujawnia coś bardzo istotnego, jakąś treść głęboką, która nie mieści się we fragmentach dyskursywnych rozmów z Miłoszem, i która odkrywa romantyczne powinowactwa jako najbardziej głębokie i złożone rejestry tej twórczości, jej trwałe podłoże, zazwyczaj ukryte, tym razem jawnie się manifestujące? Czy zatem przywołany fragment *Mojego wieku* to niewiele znaczący w twórczości Wata incydent, ślepy trop, który donikąd nie prowadzi czy może raczej istotny ślad, kierujący naszą uwagę na ważną dla niego tradycję, funkcjonującą niczym ukryty fundament jego, jak się zwykle sądzi, zdecydowanie antyromantycznej twórczości?

O tym, że romantyzująca dykcja to nie incydent, przekonuje nas kolejny cytat z pamiętnika mówionego:

[...] poddawałem swe życie rachunkowi sumienia [...] i ujawniło się wszystko, co było przedtem skryte. I wtedy właśnie uprzytomniłem sobie dokładnie, że zawsze przeżywałem *en poète* (MW II 80).

W esejach Wat specyfikę owego „przeżywania *en poète*” stara się oddać nieco mniej metaforycznie, w *Rapso-diach politycznych* stawiając następującą autodiagnozę:

Autor [...] jest poetą, a mówiąc to nie ma na myśli obojętnego zapewne faktu pisania wierszy, ale że w pewien specyficzny sposób przeżywa wszelkie przeżycia, więc także dzieanie się Historii, i że w pewien specyficzny sposób wiąże zjawiska, fakty i rzeczy oraz wyraża je specyficznie.

¹ Warto podkreślić, że komentowany fragment *Mojego wieku* pochodzi prawdopodobnie z osobnego szkicu znalezione-go w papierach Wata, który został potem włączony do rozdziału XXV. Pracował zatem autor nad nim tak, jak nad tekstem pisanym, co w przypadku wagi, jaką to wyznanie dla mnie posiada, nie jest bez znaczenia. Zob. MW II 71, 77.

Co więcej, jako poeta ma poczucie, które nie opuszcza go nigdy, że między rzeczą a jej wyrazem słownym, a także między słowem a słowem zaciągnięte są i wciąż zaciągają się „błony” [...] pojmowania i niepojmowania (ŚNH 275).

Na czym polega i co znaczy owo „specyficzne przeżywanie zjawisk, faktów i rzeczy” oraz „specyficzne ich wyrażanie”? Jak się ta specyfika realizuje w poezji autora *Ciemnego świedła* i co ma wspólnego Watowski podmiot z romantycznym sposobem bycia w świecie i romantycznymi sposobami ekspresji? Jak się do tych sposobów ma świadomość nieprzystawania słowa do rzeczy? Co zatem w istocie znaczyło dla Wata „bycie poetą”? Czy – to kwestia dla mnie zasadnicza – charakterystyczne dla niego „przeżywanie *en poète*” można postrzegać jako kontynuację (choćby przez autora nieuświadomianą) romantycznego modelu doświadczania, poznawania i wyrażania?

Pytania powyższe wydają się tym bardziej istotne, że zwykło się twórczość autora *Ciemnego świedła* traktować jako modernistyczną i dla nowoczesności niemal modelową². Chcąc obronić tę tezę, trzeba by granice nowoczesności mocno przesunąć w czasie. Albo – nie naruszając przyjętych ram periodyzacyjnych, wedle których początki literatury nowoczesnej przypadają na koniec XIX wieku – poddać w wątpliwość typowość tej twórczości dla modernizmu, co jest niemożliwe bez zakwestionowania cech dystynktywnych samego modernizmu.

² Zob. P. Rojek, *„Historia zamącona autobiografią”*. Zagadnienie tożsamości narracyjnej w odniesieniu do powojennej liryki Aleksandra Wata, Kraków 2009. Na wstępie autor pisze: „Nie wystarczy stwierdzić – i byłoby to truizmem – że twórczość Aleksandra Wata bez reszty mieści się w modernistycznym dyskursie literackim: autor *Ucieczki Lotha* jako człowiek, artysta i myśliciel to postać dla nowoczesności bez mała emblematyczna, by nie rzec – symptomatyczna” (s. 9).

Podążać będę drogą wskazaną przez Harolda Blooma i jego kontynuatorkę, Agatę Bielik-Robson – podejmując rewizjonistyczny projekt lektury tradycji romantycznej, w którym najważniejsze miejsce przypada odmiennie postrzeganej podmiotowości: nie tej utożsamianej z mocnym podmiotem, stabilnym i niezachwianym w poczuciu własnej odrębności i tożsamości, lecz tej – zgodnie z Bloomowską diagnozą – w istotowym sensie „podatnej na wpływ”³. Jak zwięźle rekapitułuje badaczka:

Bloomowska koncepcja świadomości romantycznej jest na pierwszy rzut oka paradoksalna: zawiera w sobie więcej elementów krytycznych wobec naiwnie rozumianego romantyzmu niż jego afirmacji. Bloom jest bowiem przekonany, że świadomość romantyczna jest głębsza i bardziej złożona, niżby to wynikało z otwartych deklaracji romantyków; że idea [...] autentycznej, nienaruszalnej jaźni i jej organicznej ekspresji w formie geniuszu naturalnego jest w istocie wielkim „kłamstwem romantycznym”, retorycznym oszustwem skrywającym prawdę o kondycji opóźnienia, wtórności i ogromnej podatności na wpływ, która ujawniła się wtedy ostrzej niż kiedykolwiek przedtem w dziejach ludzkości. Deklaracja nienaruszalnej autonomii ja, z którą zwykle kojarzy się manifesty romantyczne, byłaby w tym ujęciu retoryczną maską, czymś w rodzaju psychoanalitycznej *Verneinung*, zaprzeczenia, w którym nieakceptowalna prawda przebija się w postaci odwrotnej, zanegowanej. Świadomość romantyczna ma więc strukturę dynamiczną, której istotą jest freudowski konflikt wewnętrzny: jest złożeniem fałszywej samowiedzy, deklarującej własną autonomię i tym samym wypierającej się wszelkich zależności, ze spychaną w głąb tego, co nieświadome, prawdą o podleganiu wpływowi. Źródłem oporu przed wydobyciem na jaw owej prawdy jest lęk: towarzyszący każdej twórczej indywidualności, przemożny lęk przed wpływem⁴.

³ Zob. H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.

⁴ A. Bielik-Robson, *Duch powierzchwni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 20004, s. 266–267; por.: tamże, *Sześć dni*

Jak pisze Bielik-Robson, koncepcja romantycznej jaźni niepodlegającej zewnętrznym oddziaływaniom, autonomicznej i suwerennej to „wielkie kłamstwo o romantyzmie”⁵, także według Paula de Mana, zdaniem którego –

świadomość romantyczna jest [...] zawsze odwrotnością tego, czym *chciałby się wydawać*: jej żałości nie rozproszony, wydany licznym obcym wpływom byt jest dokładnie tym, co pragnęłaby ukryć romantyczna wola, stwarzając pozór autonomii głębokiego, transcendentalnego panowania nad odczarowanym światem⁶.

Jeśli w tak zasadniczy sposób zrewidować koncepcję „ja” romantycznego, nie utożsamiać go z esencjalnie pojmowaną podmiotowością i traktowaniem jego wypowiedzi jako ekspresji bezpośredniej – rewizję taką przeprowadza Bloom i idąca jego tropem autorka *Ducha powierzchni* – wówczas początki nowoczesności trzeba inaczej lokować w czasie. Odwołując się do esejów Geoffreya Hartmana, poddającego w wątpliwość tradycyjną periodyzację opartą na oddzielaniu następujących po sobie formacji i postulującego ponowne przemyślenie dziedzictwa romantycznego, Bielik-Robson pisze:

Podczas [...] gdy Hartman ciągnie jedną nieprzerwaną linię poetycką od romantyzmu po modernizm – od Wordswortha do Rilkego – Nycz upiera się, by oba te okresy ściśle od siebie odgraniczyć i ów epistemologicznie złożony stosunek podmiotu do rzeczywistości, jaki jest istotą wizji niezapśredniczonej, przypisywać wyłącznie modernistom. W świetle tego, co piszemy tu o romantyzmie [...], jest to zabieg sztuczny, wprowadzający zbędny podział w jeden obszar nowoczesności, który

stworzenia. Harolda Blooma mitologia twórczości, w: H. Bloom, dz. cyt., s. 201–239.

⁵ A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni*, s. 20.

⁶ Tamże, s. 17–18.

rozpoczyna się od pierwszego romantycznego protestu przeciw oświeceniu⁷.

Wat, jako poeta nowoczesny, w takim radykalnie zmodyfikowanym projekcie periodyzacyjnym znakomicie się mieści – jest modernistą kontynuującym romantyczną filozofię podmiotowości, w jej wersji zrewidowanej, tzn. dalekiej zarówno od kartezjańskiego racjonalizmu, jak i od idealistycznego transcendentalizmu, ufundowaną zaś na kategorii „duszy czującej”: świadomości zależnej, podlegającej wpływom, (auto)refleksyjności nierozzerwalnie związanej z totalnością doznawania, wedle określenia Hegla⁸. Odrzucając rozpowszechnione zwłaszcza w polskiej tradycji klisze recepcji romantyzmu, po pierwsze, odsłaniamy obecną już w romantyzmie słabą, a nie mocną podmiotowość – zależną od tego, co zewnętrzne, świadomością uwarunkowań i nieustannie negocjującą swą zawsze problematyczną osobność w świecie, niżli w nim autonomicznie, w sposób trwały i niezmienny, zadomowioną. Po drugie – w porządku historycznoliterackim – wskazujemy nie zerwania i różnice pomiędzy romantyzmem i modernizmem, ale ciągłość nowoczesnej poezji, jednoczącą wielość poetyckich dykcji, opartą nie na podobieństwie estetyk, ale na czymś bardziej fundamentalnym – na koncepcji podmiotowości, rozpiętej pomiędzy pragnieniem indywidualności i niezależności a świadomością uwikłania w zewnętrzną i podlegania wpływom.

Harold Bloom – pisze Bielik-Robson – stawia tezę [...], że romantyzm przechodzi w modernizm w chwili, w której zmienia się natura dążeń romantycznych agonistów: a zatem w chwili, w której postawa prometejska, nastawiona na rewolucyjne działania na rzecz ludzkości, pod wpływem rozczarowania ulega internalizacji i wytwarza szczególną postać prometeizmu

⁷ Tamże, s. 358.

⁸ Zob. tamże, s. 10–11.

wewnętrznego i głęboko zindywidualizowanego. [...] Nie mogąc zmienić świata, poeta w fazie kryzysu romantyczno-modernistycznego usiłuje zmienić samego siebie – wyzwolić swoją wyobraźnię, ujawnić sedno swej indywidualności, rozchwiać społeczny system „masek”⁹.

To właśnie stanowi zasadniczy rys Watowskiego podmiotu od początku do samego końca twórczości – świadomość niemożności autonomii i autentyczności przy nieustannym dążeniu do wyznaczenia granic własnej tożsamości. Wszystkie strategie, jakie Wat stosuje, estetyki, jakich używa, języki, którymi mówi, są *de facto* sposobami wybicia się na podmiotową odrębność i niezależność. Z pomiotem jego poezji podstawowy kłopot polega na tym – na co zgodnie zwracali uwagę niemal wszyscy badacze – że „jest [on] szczególnie skomplikowany, jako że kształtuje się na drodze ustawicznego, proteuszowo zmiennego przymierzania różnorodnych, czasem wzajemnie się wykluczających kulturowych masek”¹⁰ i używania najrozmaitszych poetyckich dykcji rozpiętych pomiędzy rejestrem biblijnego patosu a pełną ironii parodystyczną błazenadą. Dlatego mówiąc o „ja”, trzeba w tym przypadku nieustannie przemieszczać się pomiędzy biegunowo spolaryzowanymi jakościami i układać – jak to niegdyś czynił Barańczak¹¹ – łańcuchy skrajnie antytetycznych opozycji. Ta dynamika, zmienność, więcej – wewnętrzna sprzeczność i antynomiczność Watowskiego podmiotu stanowi wyraz zdeintegrowanej osobowości, która

⁹ A. Bielik-Robson, *Romantyzm. Niedokończony projekt. Eseje*, Kraków 2008, s. 11.

¹⁰ A. Fiut, „Uwierzytelnić swą nieprzynależność”, w: *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, studia pod red. W. Ligęzy, Kraków 1992, s. 18.

¹¹ Zob. S. Barańczak, *Wat: cztery ściany bólu*, w: *Pamięć głosów*, s. 33–34.

zatraciła poczucie własnej jednostkowej suwerenności. Ale która jednocześnie odrębności i niezależności nieustająco pragnie, poezję czyniąc obszarem najważniejszych zmagających o własną tożsamość i to nie tyle w planie estetycznym, co przede wszystkim egzystencjalnym. Aby charakter tego wewnętrznego agonu, będącego stałą dyspozycją Watowskiego podmiotu, agonu o własne „ja”, własną poszczególną, pochwycić i ukazać jego romantyczną nie tylko genealogię, ale więcej – charakter i specyfikę, za punkt wyjścia przyjmuję, jak już pisałam, rewizjonistyczne myślenia o romantyzmie w ujęciu Blooma i Bielik-Robson, do rozważań których będę się często odwoływać, czyniąc je fundamentem własnej zweryfikowanej lektury Wata¹².

Wybrałam dwa poematy, pochodzące z różnych okresów twórczości Wata, które już nie raz pojawiły się w tej książce. Chodzi mi o to, aby odsłonić, co kryje się za zmiennością kulturowych wcieleń, aby pokazać nie tyle nieustanną maskaradę i grę utożsamień, ale by poprzez grę dziejącą się na powierzchni, dotrzeć do tego, co przy całej dynamice i zmienności trwale obecne i co jednocześnie ujawnia romantyczno-modernistyczny fundament. Teksty, które wybrałam, pełnią rolę egzemplaryczną. *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* (1920) oraz *Wiersze śródziemnomorskie* (1962) to poematy – najdłuższe poetyckie teksty Wata, przez niego samego przygotowane do druku. Nadto, w przeciwieństwie do pojedynczych wierszy, dzięki swej rozległości i cykliczności prezentują podmiotowość procesualną, co pozwala śledzić następujące po sobie przemiany owej podmiotowości, jej dynamiczny, ciągle nieostateczny kształt.

¹² Poddaję tu rewizji przede wszystkim swój artykuł *Prze-pisywanie romantyzmu? O jednej z poetyckich dykcji Aleksandra Wata*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2014, t. 24.

Młodzieńczy *Piecyk*, o którym pisałam w rozdziale pierwszym, to tekst pantekstualny. Wat używa w nim wielości różnych języków tradycji. „Gra Wata polega na tworzeniu pozoru użytku referencyjnego obrazu i natychmiastowego zanegowania referencjalności, więc na odwróceniu się od *mimesis* – jak rzecz lapidarnie ujął Tomas Venclova – na rzecz czystej *semiosis*” (V 89). W efekcie dzieje się tak wiele i ... nic się nie dzieje, bowiem „poszczególne całości semantyczne, pozbawione wewnętrznej harmonii i logiki, »zderzają się« ze sobą i wzajemnie się znoszą” (V 89–90). Jeden tylko proces obserwować możemy nieustannie – szaloną dynamikę przemian, jakim podlega sam podmiot, który nieustająco mówi różnymi głosami, ciągle nie swoimi, bo zapożyczonymi z bezkresnego repozytorium tekstów kultury.

W *Piecyku*, tekście ekstremalnie i wielopłaszczyznowo subwersywnym, problematyka dotycząca podmiotowości jest, na co wskazuje już w tytule skonfrontowane ze sobą „ja”, kwestią centralną. Wat swą twórczość – słusznie przed laty pisała Małgorzata Baranowska – „rozpoczął od wyprawy imperialnej, od walki o przestrzeń”¹³, radykalnie negując tradycję, uderzając zwłaszcza w poprzedniczkę, Młodą Polskę, w efekcie jednak kwestionując i burząc całe dziedzictwo kultury.

Osiemnastoletni student filozofii czuje, że nie może stać się poetą, póki przestrzeń [...] psychiczna pozostaje we władaniu „poetów przodków” [...]. Rzeź poetyk w *Piecyku* odbywa się w tonacji absolutnej dzikości¹⁴.

Podmiot, odrzucając logikę tradycyjnego tekstu poetyckiego, stosując parodię, groteskę, poddając język

¹³ M. Baranowska, *Trans czytającego młodzieńca wieku (Wat)*, w: tamże, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 203.

¹⁴ Tamże.

różnym awangardowym eksperymentom, zmierza do destrukcji całej tradycji, która uwięziła go w spetryfikowanych formach i zużytych konwencjach¹⁵. Prowadzi więc walkę o własną suwerenność z wielością kulturowych wpływów. Finalny cel tego agonu ma być jednak pozytywny: odnalezienie własnego, indywidualnego „ja”, a stać się to ma poprzez przymierzanie i odrzucanie kolejnych masek, jakie oferuje kultura. Bezpośredni bowiem dostęp do tego, co autentyczne nie istnieje; tę świadomość dzieli Wat z innymi romantykami/modernistami. Podjęty bój o siebie, o własne niezafalszowane życie („chciałem »żyć«”, CNP 181) ma charakter inicjacji, której celem jest – pisała Małgorzata Łukaszuk – „poznanie samego siebie poprzez sprawdzanie się w uporczywie, wręcz konwulsyjnie przymierzanych maskach. Przeglądanie się w kolejnych metamorfozach twarzy i w napotykanym postaciach”¹⁶. Transgresja, jaka się w ten sposób dokonuje, prowadzić ma do oddzielenia tego, co moje od tego, co cudze. Jej finałem powinno być wyznaczenie na nowo granic własnej osoby.

Kilka zasadniczych kwestii o romantycznym rodowodzie z tego awangardowego projektu trzeba tu wydobyć. Po pierwsze, i najważniejsze, podjęta przez Wata walka o suwerenność ma źródło w lęku przez wpływem w sensie Bloomowskim. Świadomość totalnej i paraliżującej „ja” kulturowej zależności to bezpośrednia przyczyna buntu, podjętego w imię odnalezienia/skonstruowania własnej

¹⁵ Poeta był świadomy, że *Piecyk* zawiera „bogaty asortyment chwytów i nowinek, które dotąd stanowią delikie nowatorów” (CNP 185), zob. rozdział pierwszy niniejszej książki.

¹⁶ M. Łukaszuk, „...i w kołysankę już przemieniony płacz...” *Obit... Natus est w poezji Aleksandra Wata*, Londyn 1989, s. 39. Warto odnotować, że to pierwsza książka poświęcona poetyckiej twórczości autora *Mojego wieku*, wydobywająca jego związki z romantyzmem tradycyjnie pojmowanym.

odrębności. Stawką tej walki jest autentyczność, nie dana bezpośrednio, ale za-dana, nie tyle nawet ostatecznie osiągnięta, co nieustannie zdobywana, bez pozytywnego finalnego rezultatu. *Piecyk* to rebelia romantyczna w tym sensie, o jakim pisze Bielik-Robson, pojmując ją jako bunt „z pozoru beznadziejny, [który –K.P.] odrzucił przystosowanie, nie dając w zamian nic oprócz mgliście zarysowanej perspektywy [...]. Zbyt szybka adaptacja oznacza dlań rezygnację z drogi, w której hierofantami są tylko lęk i bunt, dwa doznania negatywne”¹⁷. Na takiej drodze – *via negativa* – znalazł się Wat na początku swej twórczości.

Po drugie, romantyczne jest przekonanie leżące u genezy młodzieńczego poematu, że zawieszona świadomość, stan transu, obłąd, ekstazy czy manii, a więc seanse odprawiane w gorączce przez młodego adepta sztuki przy nagrzanym piecyku zimowymi nocami, mogą – mówiąc Rimbaudem – „wyzwolić wiedźmy”¹⁸, prowadząc do iluminacji, pozwalającej odrzucić to, co powierzchowne i zewnętrzne, i otworzyć dostęp do autentycznego wymiaru własnego istnienia.

Po trzecie, wiara, że (s)tworzenie tożsamości autentycznej może się dokonywać tylko poprzez działanie poetyckie, sytuujące się na antypodach racjonalnego dyskursu. Taka aktywność opiera się przede wszystkim na wyobraźni i intuicji, które zostają uruchomione poprzez szczególny stan, w jakim się podmiot znajduje – poprzez intensywne somatyczno-emocjonalne pobudzenie. Afektywny charakter aktu twórczego jest warunkiem przekroczenia racjonalności i uzewnętrznienia tego, co ukryte i nieświadome, tak było także w przypadku Mickiewiczowskiego Konrada i jego wielkiego monologu. „Splot afektów i uczuć – zwraca na to uwagę Anna

¹⁷ A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni*, s. 79

¹⁸ Zob. rozdział *Między parodią a profecją*, s. 31.

Łebkowska – przekształca się w natchnienie poetyckie¹⁹. Ten proces możemy obserwować w *Piecyku*, a dokładniej jego fazę najważniejszą – apogeum poetyckiego uniesienia. Z tą kwestią wiąże się mocno eksponowana rola fizycznego i psychicznego cierpienia w konstruowaniu własnej tożsamości. Obrazy amputacji, egzekucji, samozagłady, choroby podlegają w poemacie multiplikacji, budując podmiotowość ucieleśnioną – nie tyle racjonalnie myślącą, co przede wszystkim czującą i doznającą, samookreślającą się poprzez doświadczenia ekstremalne i niszczące.

Po czwarte, romantyczna jest potrzeba odnalezienia własnego sposobu wyrażania, owego „subtelniejszego języka”, o którym pisał Taylor, posługując się wyrażeniem Shelleya²⁰. Ów estetyczny indywidualizm nie jest jednak wartością samą w sobie, służy celom egzystencjalnym²¹:

¹⁹ A. Łebkowska, *Zdarzenie – afekt – twórczość*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, pod red. R. Nycza, A. Łebkowskiej, A. Daukszy, Warszawa 2015, s. 356.

²⁰ Zob. Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przełożył zespół, oprac. T. Gadacz, Warszawa 2001. „Subtelniejszy język” pojawia się wtedy, gdy „porządek świata nie jest dostępny egzoterycznie, tak by można go było naśladować w sztuce, należy go zatem badać i przedstawić rozwijając nowy język, który potrafiłby ujawnić coś pierwotnie ezoterycznego i niewyraźnego” (s. 703), jak kontynuuje Taylor: „Poeta romantyczny musiał więc wyartykułować oryginalną wizję kosmosu. Gdy Wordsworth i Hölderlin opisują otaczający nas świat natury, [...] nie poruszają się już w ustalonym spektrum odniesień [...]. Mówiąc o naturze, uświadamiają nam coś, dla czego nie ma jeszcze adekwatnych słów. Wiersze same znajdują dla nas słowa. Ów »subtelniejszy język« [...] ujawnia coś, a zarazem je dookreśla i stwarza” (s. 704).

²¹ Po latach Wat to tak widział: „*Piecyk* [...] miał dla mnie inne cele: psychoterapii, a raczej psychoanalitycznej spowiedzi

„odnalezienie sensu życia zależy od wytworzenia adekwatnych sposobów ekspresji”²², bowiem podmiotowość konstytuuje się w języku i poprzez język. Towarzyszy temu świadomość, że – z jednej strony – niemożliwa jest pełna artykulacja, że istnieją sfery niewypowiedziane i niewyrażalne, z drugiej – że każda werbalizacja fałszuje, że kod społeczny, jakim jest literatura, niszczy to, co najbardziej indywidualne, że zmienia to, co w swej istocie idiomatyczne w to, co powszechne, czyli, jak mówi Derrida, w instytucję²³.

Imperialny charakter aktu dokonywanego przez osiemnastoletniego Wata przypomina wielkie gesty bohaterów romantycznych, którzy także słowem budują swoją tożsamość²⁴. *Piecyk* jest wielką improwizacją „ja z jednej strony i ja z drugiej strony”, improwizacją, która nosi wszelkie znamiona mowy natchnionej, „świętego bełkotu”, zrodzonego z prawdziwego poetyckiego szału.

Owa mowa natchniona – po szóste – staje się profecją. Wat, niczym poeta-wieszcz w stanie silnego afektywnego pobudzenia odkrywa/przeczuwa swoją przyszłość. Tak rzecz widział Wat po latach, przypomnijmy:

w pierwocinie swojej młodszej, odnajduję nie tylko ten sam głos, obecny, już starości, tę samą melopée, ale i tematy, zdania nawet, całe *Weltempfindung*! Czyżby młodociany poeta był jasnowidzem swego własnego przyszłego losu, wieszczkiem, któremu

duszy zakłóconej, przerażonej, wychowującej siebie ku śmierci [...], CNP 185.

²² Ch. Taylor, *dz. cyt.*, s. 37.

²³ Zob. J. Derrida, D. Attridge, *Ta dziwna instytucja zwana literaturą (rozmowa)*, tłum. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12 (328–329).

²⁴ Powszechnie panuje przeciwne przekonanie, ale to „wielkie kłamstwo romantyczne”, jak rzecz widzą zarówno Bloom, jak i de Man, o czym pisałam powyżej.

dane zostały słowa, których nie zrozumie aż na starość, u schyłku długiego życia? Czy może istotnie los nasz jest z góry założony w nas zawczasu, do pory skryty, jak atrament sympatyczny? Zdumiony, bezsilny stoję wobec tej zagadki (CNP 187–188).

Nawet jeśli ten poczyniony po niemal pięćdziesięciu latach autokomentarz wynika przede wszystkim z potrzeby dokonania uspoźniającego bilansu życia, nie zmienia to faktu (a nawet go wzmacnia), że myślenie w kategoriach poetyckiego profetyzmu było Watowi wyjątkowo bliskie i egzystencjalnie niezbędne. Przywołany powyżej fragment brulionu *Coś niecoś o „Piecyku”* przynosi także bliskie romantyzmowi koncepcje poezji jako domeny twórczości niepodlegającej racjonalnemu namysłowi, wykraczającej poza tradycyjne i świadome, a więc zależne od woli podmiotu, formy poznania.

Po siódme, „poemat – na co zwraca uwagę Venclova – można w całości określić jako bluźnierczy. Uprawiając dywersję w stosunku do wszelkich dyskursów, Wat nie oszczędza doświadczenia religijnego czy mistycznego” (V 93–94). Walka z Bogiem, jaką prowadzi podmiot *Piecyka*, wynika z głębokiej rozpacz i poczucia opuszczenia, ale i poczucia wyższości, co przypomina „romantyczne teomachie” (V 94). Venclova przywołuje tu dla porównania pojedynek bohatera *Dziadów* ze Stwórcą. Warto zacytować fragmenty *Piecyka*, które brzmią jak ironiczna, ekstremalnie obrazoburcza wersja wielkich monologów romantycznych:

Ogłosiłem się carem przestrzeni, wrogiem wnętrza i czasu.
Posiadłszy radosną wiedzę maski, pałałem cudowną żądzą:
uprząstwić się!

[...]

Aby wrócić do pierwotnego stanu władcy, zakreśliłem sobą
na firnamencie przewspaniały łuk i bawię się waszymi głowami.
o głupi ludzie!

(MP 109, 120)

Blasfemicznych fragmentów jest w młodzieńczym poemacie Wata wyjątkowo dużo. Uświadamiają one radykalizm i wywrotową energię podmiotu poddającego destrukcji całą kulturową tradycję, posługującego się przy tym strategiami parodii i groteski. Przekraczając kolejne granice, prowokując, ironizując, mówiąc „cudzymi głosami”, wygrażając Bogu, cierpiąc przy tym duchowo i cieleśnie, podmiot *Piecyka* próbuje się wyzwolić i samookreślić. Towarzyszy temu zarówno doświadczenie psychiczno-somatycznej, opresji i poczucie gorszości, jaki i przeświadczenie o własnej wyjątkowości i poczucie wybraństwa. Taką antynomię oddaje pojęcie *hybris*, w szczególnym rozumieniu Bielik-Robson:

Pojęcie paradoksalne, wyrażające jednocześnie świadomość własnej słabości i przekonanie, że jest to słabość wyjątkowa, jedyna w swoim rodzaju, niepowtarzalna, a jako taka godna utrwalenia w bycie. [...] Istotą podmiotowości jest jej słabość – ważna we wszystkich swoich znaczeniach: od ontologicznego po najbardziej potoczne – na której jednocześnie buduje ona powód do chwały²⁵.

Ta sprzeczność właśnie inicjuje w *Piecyku* proces, mający na celu zasadniczą zmianę, uruchamia działanie, które doprowadzić ma do wyłonienia się podmiotu nie tyle negocjującego między tymi opozycjami, ile zdolnego „obrócić wady w zaletę”²⁶.

Piecyk, można mniemać, traktuje o poszukiwaniu tożsamości, pojmowanej nie jako „ja” powierzchwne, lecz jako „ja” głębokie, transcendentalne, jednoznaczne z jaźnią, czyli boską zasadą bytu. Tak rzecz widział choćby monografista twórczości Wata, piszący, że tego chciałby i ku temu dąży rozbity, dynamiczny, zdecentralizowany podmiot

²⁵ A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni*, s. 149.

²⁶ Tamże.

– odnaleźć, stworzyć, ukonstytuować siebie poprzez natchnioną narrację jako tego, który jest mocny i stabilny dzięki utożsamieniu z boską jaźnią²⁷. Taka identyfikacja jednak nie nastąpi, bo nastąpić nie może. Podmiot *Piecyka* nie wpisuje się bowiem w idealistyczny transcendentalizm z jego wizją niezmienną i suwerenną jaźni, lecz jest świadomością podatną na wpływ, a więc sytuuje się blisko romantycznej idei „duszy czującej”²⁸, z jej receptywną doznaniowością.

W epilogu poematu następuje całopalenie, które przywołać może na myśl mistyczne stany przemiany, ale jego efektem nie jest ekstaza i zjednoczenie z Bogiem, lecz – wyłonienie się sobowtóra (zob. V 107–108). Ja staje na przeciwko Ja. Zamiast autentycznej jaźni pojawi się – jako efekt dokonywanej transgresji – rozbicie osobowości, niemożność przekroczenia własnej zdeintegrowanej kondycji. Nie przekreśla to jednak najgłębszej tęsknoty Wata – jego najistotniejszej fantazji dotyczącej realizacji pełnej autonomii²⁹ – potrzeby odnalezienia transcendentalnego wymiaru własnej podmiotowości.

²⁷ Zob. V 105; badacz dokonywał odczytania zgodnego z perspektywą gnostyczną.

²⁸ Agata Bielik-Robson pisze: „różnica między romantycznym a transcendentalnym podejściem do podmiotowości jest dla nas absolutnie kluczowa. [...] romantyzm dzielił z transcendentalizmem punkt wyjścia – ból związany ze świadomością wpływu – nie zgadzał się jednak na rozwiązanie tej trudności przez zniesienie realności świata zewnętrznego [...], podczas gdy dla transcendentalizmu podmiotowość stanowi realność absolutną i niepodważalną, dla romantyzmu jest ona przede wszystkim *fantazją*” (*Duch powierzchni*, s. 151–152).

²⁹ W ujęciu psychoanalitycznym: „*fantazja autonomii* – wyobrażenie siebie jako istoty pojedynczej, pozbawionej antecedenencji, spontanicznej i samowystarczalnej – [...] niezwykle żywa w imaginarium romantycznym”, A. Bielik-Robson, *dz. cyt.*, s. 160; fantazja posiada twórczy potencjał w konstytuowaniu się jednostki, dopóki

W przypadku *Piecyka*, eksperymentu w sposób skrajny manifestującego literackość, jeszcze jeden ważny problem warto rozważyć – absolutyzację literatury, która poczynawszy od romantyzmu zajmuje miejsce nadrzędne i uprzywilejowane, sytuując się ponad wszystkimi innymi dziedzinami życia. Jak pisze Bielik-Robson, przywołując książkę *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand* Philippe'a Lacoue-Labarthe'a i Jean-Luca Nancy'ego:

Podczas gdy dla Brytyjczyków iskra metafizyczna rozpala się na linii przecięcia poetyckiego Ja i natury, u Niemców z kręgu jenajskiego (tu zwłaszcza Fryderyk Schlegel) religijny entuzjazm ogarnia przede wszystkim język. Język w swej zaskakującej i twórczej „niezrozumiałości” sam powoli staje się Bogiem albo przynajmniej synonimem jego kreatywnej siły: linia ta ciągnie się od Schlegla, przez Kleista, Nietzschego i Mallarmégo, po Paula de Mana³⁰.

Wat z awangardowym, eksponującym swą tekstowość, *Piecykiem* wydaje się w pierwszym momencie doskonale w tę linię wpisywać – jego „święty bełkot”³¹ sprawiać może wrażenie rzeczy samej w sobie, skupionej na zintensyfikowanej literackości, wydawać się może realizacją owej „religii języka”, zastępującą jakąkolwiek zewnętrzną relacyjność literatury³². Sądzę jednak, że Wat

nie staje się iluzją, fikcją pojęciową utożsamianą z fałszywym konceptem „ja” transcendentalnego.

³⁰ A. Bielik-Robson, *Romantyzm. Niedokończony projekt*, s. 14.

³¹ Zob. rozdział *Między parodią a profecją*.

³² W recenzji z książki Michała Warchali *Nowoczesność i autentyczność. Idea autentyczności od Rousseau do Freuda* (Kraków 2006) Jakub Momro pisze: „Absolutność [dzieła literackiego] z kolei można – jak sądzę – utożsamiać z projektem autentyczności, jaki wyłania się z pism jenajczyków. Do jej aktualizacji dojść może w pełni dzieła, które – jak wiadomo – jest

daleki jest zarówno od młodopolskiego kultu sztuki³³, jak i od postmodernistycznych zabaw literaturą³⁴. Przyznając poezji wyjątkowo wysoką pozycję, nie czynił z niej jednak „substytutu transcendentu”³⁵, poezja nie staje się bóstwem samym w sobie; nie ma także charakteru nie-referencyjnej, metaliterackiej gry. Jest dla niego przede wszystkim narzędziem odkrywania/konstruowania własnej tożsamości, ale nie autoteliczną wartością. Specyfika wyrażania łączy się u Wata bezpośrednio z konstrukcją podmiotowości i podporządkowana jest celowi wobec samej literackości zewnętrznemu. Gra toczy się tutaj „o najwyższą stawkę – o dominację nad rzeczywistością”³⁶, poprzez wyodrębnianie własnego „ja” z pola zagrażających jednostkowej autonomii wpływów. „Ja” nie jest zatem bytem wobec tekstu niezależnym i odrębnym, lecz przeciwnie – dopiero poprzez artykulację próbuje wybijać się na własną podmiotowość.

całkowicie samowystarczalne i niepowtarzalne, pozostaje poza genologicznymi podziałami, powstaje i odradza się jedynie we własnym porządku. Ale z drugiej strony absolutność projektu romantycznego mieści się także w doskonałej pełni, pojedynczego, izolowanego rezultatu działalności artystycznej. Doskonale otwarcie dzieła rymuje się w tym miejscu z jego pełną organicznością.” – J. Momro, *Ironia, świadomość, śmierć*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 96.

³³ Nie mogę zgodzić się z poglądem Agaty Stankowskiej, która twierdzi, że „w myśleniu Wata »bycie w poezji« jawi się jako uczestnictwo w swoście podmiotowym absolutie. Poezja jest tu substytutem transcendentu”, zob. A. Stankowska, *„żeby nie widzieć oczu zapatrzonych w nic”. O twórczości Czesława Miłosza*, Poznań 2013, s. 158.

³⁴ Por. W. Bolecki, *Od „postmodernizmu” do „modernizmu”* (Wat – inne doświadczenie), „Teksty Drugie” 2001, nr 2.

³⁵ A. Stankowska, *dz. cyt.*, s. 158.

³⁶ A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni*, s. 107.

Taką wewnętrzną podróż, wzorowaną na Rimbaudzie, odbył, jak Wat sam siebie określił po latach, „osiemnastoletni, śmieszny Faust warszawski” zbuntowany „przeciwko życiu w książkach” (CNP 181). Podjął ją nie w imię literatury, lecz niczym wielcy romantycy, w obro- nie autentycznej egzystencji, wierząc mimo wszystko, że słowa mają moc zmieniania i kształtowania życia. W *Piecyku* wyłanianie się „ja” autonomicznego nie doko- nuje się w linearnym porządku – finałowe *auto da fé* nie daje początku nowemu, autentycznemu życiu podmiotu. Własny głos usłyszeć raczej można pośród zgłębku głosów cudzych. Z ekstremalnej literackości młodzieńczego po- ematu da się wywieść trop, kierujący uwagę na to, co „ab- solutne, ab-solutne, czyli etymologicznie »rozwiązane«, mieszczące się w koniecznej nieciągłości, nietożsamości tekstu z sobą samym”³⁷. Tę nieciągłość tekstu postrzegać można jako ślad podmiotu – tak nikły, że nie stanie się nigdy pełną i ustabilizowaną ostatecznie obecnością.

Próba, którą podejmie bohater *Wierszy śródziemno- morskich*, aby odzyskać swą podmiotową suwerenność, jest od młodzieńczej romantycznej rebelii całkowicie odmienna³⁸. Poemat śródziemnomorski to dzieło poety

³⁷ J. Momro, *dz. cyt.*, s. 97.

³⁸ Zazwyczaj badacze wydobywają właśnie zasadniczą różnicę pomiędzy „młodym” i „starym” Watem. Ciekawe po- dobieństwo pomiędzy tymi odmiennymi poetyckimi realizacja- mi wskazał Przemysław Rojek (*dz. cyt.*, s. 9–10): „Wat zaczynał swą przygodę z literaturą jako awangardzista, by zakończyć ją jeśli już nie jako klasycysta, to w każdym razie jako [...] poeta kultury. Ale dyskurs poetycki pisarza nawet w utworach tak programowo (w samym choćby tytule) odwołujących się do eu- ropejskiego dziedzictwa kulturowego, jak *Wiersze śródziemno- morskie*, pozostaje asocjacyjnym, ekstrawaganckim i prowoka- cyjnie udziwnionym dyskursem awangardowym. I na odwrót:

ponad 60-letniego, dla którego fundamentalne stało się doświadczenie historii, które – jak sądził – było bezpośrednią przyczyną choroby bólowej i naznaczyło rysem najgłębszym całą jego egzystencję (zob. MW I 56 i nast.). Innych, niż rozgorączkowany i narcystyczny młodzieniec, musiał poszukiwać sposobów i innych środków wyrazu, dążąc teraz do tożsamościowej identyfikacji. Posłużyła mu do tego idea romantycznej *Bildung*.

Wat długie lata planował napisanie dzieła, w którym pomieścić miała się i refleksja dotycząca własnej biografii uwikłanej w dwudziestowieczną historię, i rozpoznanie „w wydarzeniach treści sekretnej, ukrytej”³⁹, a tym samym powszechnej i uniwersalnej: „zadowolili Wata mógłby tylko »taniec kosmiczny, dzieło pt. *Wszystko o wszystkim*«, ogarniające politykę, ale i daleko poza nią wykraczające”⁴⁰. Ten utopijny zamysł, co i rusz przez Wata podejmowany, ujawnia swe powinowactwo z licznymi w romantyzmie projektami ksiąg totalnych np. Blake’a, Lamartine’a, Hugo, Ballanche’a, Byrona czy

JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka to przecież tyleż utwór – by użyć metafory żagarystów – »idący«, co (w najszerszym tego słowa znaczeniu) poezja kultury”. To trafna uwaga – zacznijmy jednak od różnic, by potem zająć się podobieństwami.

³⁹ Cz. Miłosz, *Przedmowa*, w: MW I 12.

⁴⁰ Tamże; przywołane przez Miłosza wyrażenie to niedokładny cytat z artykułu Konstantego Jeleńskiego, w którego tekście znalazło się sformułowanie: „[...] ambicją jego jako myśliciela było napisanie książki o tytule zapożyczonym z Gurdżewa *All about Everything* – wszystko o wszystkim”, zob. K. Jeleński, *Lumen obscurum. O poezji Aleksandra Wata*, „Wiadomości” 1968, nr 45, 10 XI, s. 2, <https://kpbc.umk.pl/dlibra/publication/3632/edition/5228/content> (dostęp: 17.03.2022).

Słowackiego⁴¹. Wat chciał napisać nową Biblię i „zawrzeć w niej sumę wszelkiej wiedzy”⁴², która łączyłaby pierwiastek naukowy, duchowy i poetycki niczym „poetycka fizyka” Novalisa⁴³. Watowska Księga Ksiąg nigdy nie powstała, bo powstać nie mogła, ale była zamysłem, któremu Wat pozostał wierny przez całe życie. Zamiast Księgi powstał poemat *śródziemnomorski*. Może też rzecz zobaczyć inaczej: to poemat, czyli projekt zrealizowany stał się *de facto* ową Księgą⁴⁴. Symptomatyczny wydaje się fakt, że opublikowanie *Wierszy śródziemnomorskich* w 1962 roku wyznaczyło swoistą cezurę w życiu Wata. Jak zauważa Piotr Pietrych, „Wat dopiero w ostatnich kilku latach życia zaczął się samookreślać jak poeta”⁴⁵. Potwierdza to list do Józefa Czapskiego z początku marca 1963 roku, w którym poeta skarży się na brak reakcji krytyki krajowej i emigracyjnej na jego poemat:

⁴¹ M. Cieśla-Korytowska, *O romantycznym poznaniu*, Kraków 1997, s. 172–173. W dalszych partiach tego tekstu często odwołuję się do cennych ustaleń Marii Cieśli-Korytowskiej.

⁴² Tamże, s. 172.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Warto odnotować w tym kontekście uwagi Adama Dziadka, który wskazuje na pojawiający się w notatnikach Wata „projekt książki, którą Wat miał zamiar napisać w czasie pobytu na południu Francji w La Messuguière. W zamyśle autora miała to być książka prozatorska, jedna z gruntownych analiz stalinizmu, których tyle pisarz zamierzał, a które nigdy nie powstały, przynajmniej w zadowalającym dlań kształcie. Te swoiste szkice do prozy, poświęcone m.in. XXII Zjazdowi KPZR, stały się później podstawą *Wierszy śródziemnomorskich* (skan 2570). Mamy tu do czynienia więc z zadziwiającą i fascynującą przemianą tekstu prozatorskiego w poemat”. A. Dziadek, *Notatniki Aleksandra Wata z Beinecke Library (Wstęp)*, w: N 11.

⁴⁵ P. Pietrych, *Aleksander Wat w Polsce powojennej (1946–1953). Teksty i konteksty*, Kielce 2011, s. 328.

Znowu, nie mam złudzeń: jedna na 20 recenzji bywa interesująca (dla autora), ale to poczucie głuchej pustki, bez echa, w którą książka wpadła, daremność wysiłku, wielkiej ceny, którą się ją opłaca! Nikt nie woła? Jest to dla mnie o tyle niełatwe [...], że (dla siebie) jestem poetą, takim czy innym, a wszystko inne (choćby najlepsze) jest dla mnie w gruncie rzeczy *fiume*, wymuszone okolicznościami życia. Gdybym był bogatym człowiekiem, zapewne pisałbym wyłącznie wiersze (K I 84).

Jakby uświadamiając sobie z perspektywy czasu, choć długo wcale tak nie uważał⁴⁶, że tylko działanie poetyckie daje mu możliwość połączenia planu własnej biografii, historii i metafizyki. Żaden dyskurs racjonalnie uporządkowany nie był w stanie temu sprostać, o czym świadczą eseje pomieszczone w tomie *Świat na haku i pod kluczem*, przynoszące co prawda świetne, ale zawsze fragmentaryczne sowietologiczne analizy i szkice. A Wat chciał rozpoznać totalnie całościowego, a takie przynieść mogła tylko poezja – na sposób romantyczny pojmowana jako „najbardziej filozoficzny rodzaj pisarstwa”⁴⁷.

⁴⁶ Zob. tamże, zwłaszcza rozdział ostatni: *Zamiast zakończenia. Choroba czyli przemiana*. Badacz podkreśla chronologiczny i sytuacyjny kontekst autodefinicyjnych wysiłków Wata: „[...] dopiero w ostatnich kilku latach życia zaczął się samookreślać jako przede wszystkim poeta. Fakt ten umyka uwadze czytelników i badaczy Wata, bo z jednej strony to poezja jest uznawana za jego najważniejsze Dzieło, z drugiej – tak ważne w dorobku Wata pozycje jak *Mój wiek* i *Dziennik bez samogłosek* [...] powstawały także w ostatnich latach życia. To ważne, bo w tych właśnie książkach Wat wyznaczał kanoniczną interpretację swojej biografii, między innymi ekstrapolując na jej całość postawę »jestem poetą«, uogólnioną w dodatku do poziomu kategorii egzystencjalnej [...]” (s. 328–329).

⁴⁷ Te słowa Wordswortha przywołuje Taylor (zob. Ch. Taylor, *dz. cyt.*, s. 685).

Śródziemnomorski poemat to tekst niejasny i ciemny, choć jego poetyka w porównaniu z „rozwichrzonym”, ekstrawaganckim i nieledwie idiomatycznym *Piecykiem* wydaje się nieomal klasyczna. Semantyczna ciemność wynika w tym przypadku z oszałamiającej energii następujących po sobie obrazów, motywów, tematów, intertekstualnych odwołań, erudycyjnych nawiązań, wielości zastosowanych figur, konwencji, estetyk. Wszystko to sprawia, że niełatwo wyłania się spośród tej różnorodnej wielości sens nadrzędny, jednoczący wszystkie elementy. Ogniwem spajającym jest wyrazisty zamysł fabularny (zwłaszcza części pierwszej) i podmiot, łączący wszystkie części i uspojnający semantycznie heterogeniczne fragmenty⁴⁸.

Kolejne części poematu układają się w sekwencje, które ukazują losy bohatera, poety-wędrowca, uosabiającego kondycję ludzką i stanowiącego *alter ego* samego Wata – i prezentują jego podróż, będącą w istocie drogą (samo)poznania. A droga ta prowadzi – w romantycznym duchu – do odkrycia własnego miejsca wobec natury, historii, Boga, a przede wszystkim do wyznaczenia granic własnej autonomii. W części pierwszej poematu, w cyklu *Pieśni wędrowca*, scenerią rozgrywającej się wędrówki bohatera jest prowansalski pejzaż okolic Cabris – tam Wat przebywał, gdy pisał poemat. Jednak od początku istotniejszy od realnej topografii jest symboliczny kod, którym Wat się posługuje. Podobnie, jak w przypadku *Piecyka*, warto zacząć od genezy:

⁴⁸ *Wierszami śródziemnomorskimi* zajmowałam się przed laty (zob. *O „Wierszach śródziemnomorskich” Aleksandra Wata*, Warszawa 1999), teraz jednak zupełnie inne kwestie mnie interesują. Wykorzystuję więc pewne poczynione wówczas spostrzeżenia, zmieniam jednak zasadniczo sposób odczytania poematu, wydobywając rolę podmiototwórczą różnych wymiarów tekstu oraz ich romantyczny rodowód.

Jak powstał ten mój poemat śródziemnomorski? To jest egzematyczne. Świat jako egzema, pokryty egzemą. Ktoś mi przysłał do Prowansji sprawozdanie z XX Zjazdu, wydane przez bezwstydných Francuzów. Polacy też wydali, ale skrócili, a bezwstydni Francuzi nie wstydzi się tych wszystkich rewelacji. Zarażiłem się od psa egzemą, ale mnie z tego wyleczyli w Paryżu, ponieważ to było bardzo lekkie, ale potem byłem cały pokryty egzemą ze wstrętu. Więc mam wstręt (MW II 210).

Ważna jest ta *Vorgeschichte*, bo wydobywa trwale obecny u Wata somatyczno-emocjonalny aspekt podmiotowości. Stan psychiczny znajduje swoje dopełnienie w wymiarze cielesnym, negatywna emocja odciska się na skórze i staje się początkiem procesu tworzenia⁴⁹. Można ten proces zestawić z Herderowską fenomenologią wpływu, z jej uprzywilejowaniem dotyku jako sfery bezpośredniego doświadczenia i wskazaniem powierzchni jako miejsca negocjacji między „ja” a światem. Wedle Agaty Bielik-Robson komentującej szkice Herdera:

Na jakie ścieżki naprowadza nas [...] fenomenologia wpływu? Odsłania świat bezpośredniej immanencji, czyli sfery, w której to, co dane, po raz pierwszy zaznacza swą obecność, aby podkreślić materialność tego spotkania. Herder umieszcza tę obecność wprost w „naszych nerwach”. Mówi, że to świat wielu nowych fenomenów, o jakich dotąd nie śniło się filozofom; nazywa go „małym, ale mocnym”. Fenomenologia wpływu, dokonana przez Herdera, podaje więc jego podstawową charakterystykę: *das Klein und Kräftige*. To, co konkretne, bezpośrednio, wywierające niezatarte wrażenie na naszych zmysłach, uobecniające się natychmiast, bez żadnego zapośredniczenia, wewnątrz nas, „w naszych nerwach”⁵⁰.

⁴⁹ O somatycznym wymiarze twórczości Wata, który zaznacza się mocno także w rękopisach poety znajdujących się w jego archiwum wspomina A. Dziadek (zob. A. Dziadek, *dz. cyt.*).

⁵⁰ A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni*, s. 186.

Dotyk czyni ze skóry „ową powierzchnię, na jakiej wpływ po raz pierwszy rysuje swój wyraźny ślad [...]”, i która przyjmuje wpływy, ulegając ich bezpośredniej mocy⁵¹. To początek wyłaniania się podmiotowości, receptywność i afektywność inicjują proces budowania tożsamości. U Wata stojące u początku aktu twórczego traumatyczne doświadczenie wstrętu i egzemy zostanie przepracowane w poezji. *Wiersze śródziemnomorskie* są zapisem przemiany opresyjnego, zagrażającego jednostkowej tożsamości wpływu rzeczywistości w konstytuujące „ja” znaczenie, czyli relację z przygód we wrogim świecie „duszy czującej”, która zdolna jest przemienić doznanie wpływu w poczucie daru⁵².

Pierwszy cykl poematu, *Pieśni wędrowca*, prezentuje przy pomocy rozpisanej na części symbolicznej fabuły proces budowania własnej podmiotowości. Znamienne, że motto do całego cyklu zaczerpnął Wat ze zbioru ludowych przypowieści, które w połowie XIX wieku opublikował Franz Xaver von Schönwerth, tym samym jednoznacznie wskazał romantyczne inspiracje. Brzmi ono niczym ezoteryczna formuła mistyczna, instrukcja dla wtajemniczonych, mówiąca o jakimś tajemnym obrzędzie przebijaniu światła i serca. To początek drogi do odkrywania „ja”, której pierwszym etapem jest odrzucenie świadectwa czysto zmysłowego, by poprzez ciemność dotrzeć do innej, niż sensualnie doświadczana, jasności, do odnalezienia prawdziwej istoty siebie i świata. Zgodnie z romantyczną koncepcją korespondencji mikrokosmosu i makroantropusa, każdy proces samopoznania jest równocześnie aktem poznania całego bytu. Takie poznanie jest efektem doświadczenia wewnętrznego, podobnego mistycznemu

⁵¹ Tamże.

⁵² Zob. tamże, s. 410.

objawieniu⁵³. Czy takie doświadczenie stanie się udziałem poety-wędrowca?

Podróż, jaką bohater Wata odbywa, realizuje w sposób literalny wzorzec typowej podróży romantycznej, która – wedle znawcy retoryki romantyzmu, de Mana – składa się z trzech zasadniczych etapów: ucieczki, punktu zwrotnego i powrotu⁵⁴. Przyjrzyjmy się im po kolei.

Ucieczka. Bezpośrednim powodem podjęcia wędrowki jest uczucie lęku i zagrożenia – mówi o tym siedem dramatycznych pytań pieśni pierwszej. Bohater poematu, czujący nadciągające, bliżej niesprecyzowane, ale intensyfikujące się niebezpieczeństwo, pragnie wyzwolenia od tego stanu. Podobnie jak romantycy w centrum swej uwagi umieszcza „pozornie tylko tranzytywne i ulotne doświadczenie lęku”⁵⁵ – by zainicjowało ono proces transformacji, dokonujący się mocą poetyckiej aktywności. Poeta ucieka od świata „wszystkiego, co żywe” w świat kamienny, ucieka wiedziony nadzieją wniknięcia w „serce kamienia”, punkt jednoczący własne „ja” z niezmiennym fundamentem bytu, by osiągnąć stan idealnego trwania. Ta fantazja – „wyobrażenie siebie jako istoty pojedynczej i samowystarczalnej”⁵⁶ – jest tożsama z obrazem siebie jako jaźni autonomicznej, wolnej od jakichkolwiek wpływów. Droga poety-wędrowca nie doprowadzi go jednak do „odtworzenia stanu utraconej jedności”⁵⁷. Wysoko w górach, w jednym z najbardziej romantycznych pejzaży, gdzie wtajemniczeń i przemian doznawali bohaterowie Byrona czy Słowackiego, udziałem bohatera Wata będzie

⁵³ Zob. M. Cieśla-Korytowska, *dz. cyt.*, s. 44–48.

⁵⁴ Zob. A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni*, s. 334.

⁵⁵ Tamże, s. 74.

⁵⁶ Tamże, s. 160.

⁵⁷ Tamże, s. 167.

doświadczenie nie jedności z bytem, lecz własnej nieprzekraczalnej kondycji, uwikłanej w materię i czas.

Punktem zwrotnym okaże się świadomość, nierozwalnie związana z pamięcią, mocno osadzającą „ja” w tym, a nie innym temporalno-przestrzennym porządku. Dlatego poczucie mocnego i niezależnego bytu stanie się jedynie mirażem, który trzeba porzucić, albo uczynić z niego fałszywą i złudną *idée fixe*. Dlatego koncepcja podmiotowości ufundowana na idealizmie transcendentnym, z jego wizją suwerennej jaźni, zostanie zastąpiona w trakcie realizacji źródłowo romantycznym projektem „duszy czującej”, istotowo podatnej na wpływ. Dlatego nastąpi odrzucenie utopii uniwersalnej idei „ja” – inna jest bowiem prawda, którą niesie z sobą doświadczenie. To ono, a nie iluzja autonomii własnej istoty, stanie się drogą do samo-określenia i samopoznania.

Powrót. Doświadczwszy epifanii negatywnej, poeta-wędrowiec zejdzie na dół, by odkryć prawa rządzące światem natury i światem historii. Natury skazującej każde istnienie na „gnój, grzybicę, próchno, konanie” i Historii, będącej domeną trywialności, zła i absurdu – obie zatem nie mogą stać się miejscem zamieszkiwania Watowskiego bohatera, podążającego tropem romantyka, „chcącego uczynić świat nowoczesny domem dla siebie”⁵⁸.

Naturalistyczny język, jakiego używa Wat w tych fragmentach poematu, w których mówi o Naturze i Historii, wydobywa nie tylko intensywność doświadczania świata, ale także ujawnia szczególny rys podmiotowości – silnie uwikłanej w cielesność i odczuwającej wstręt wobec wszystkiego, co naznaczone piętnem nieuchronnego rozkładu⁵⁹.

⁵⁸ Tamże, s. 89.

⁵⁹ Warto przywołać tu rozpoznania Julii Kristevej, podkreślającej podmiotowotwórczą funkcję poczucia wstrętu, zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski,

Romantyzacja świata, czyli odzyskiwanie poczucia egzystencjalnego sensu, jednak się w *Pieśniach wędrowca* dokona. Poeta odkryje istotę ludzkiego sposobu istnienia pośród złowrogich i niszczących potęg: „Dichterisch / wohnet der Mensch auf dieser / Erde” (pieśń IV, PZ 277). Te słowa Hölderlina, przytoczone przez Wata, określają specyfikę ludzkiej egzystencji, którą konstytuuje twórczy gest, układający wielość elementów świata w jeden – choć złożony z różnorodnych fragmentów – spójny obraz. Świadome i twórcze działanie poetyckie pozwala odkrywać w bycie, i jednocześnie mu nadawać, całościowy charakter, mocą stosowanej konwencji. Scalony obraz świata jest rezultatem poznania, które dokonuje się poprzez poezję. Ten twórczy gest wyznacza obszar ludzkiej wolności i godności. Dlatego zmianie ulegnie na końcu pierwszego cyklu obraz natury, która przemieni się z pożerającej wszystko złowrogiej potęgi w harmonijną jedność odnawiającego się nieustannie życia; w tym obrazie usłyszeć by można echa słów Blake’a: „Bo, co żyje, wszystko święte jest”⁶⁰.

Podróż, jaką podmiot Wata odbywa, ma inicjacyjny charakter. W jej trakcie odkrywa specyfikę własnej tożsamości, daleką zarówno od kartezjańskiego *cogito*, jak i od idealistycznie pojętej jaźni. Poeta staje się istnieniem poszczególnym poprzez świadomie podjęte działania, przekształcające odczuwany pierwotnie lęk przed zagrażającym jego istocie wpływem w poczucie wzajemnej wymiany ze światem. Wat wykorzystuje romantyczny topos podróży, aby zobrazować fundamentalne dla nowoczesnej podmiotowości uwikłanie w egzystencję bez możliwości osiągnięcia esencjalnie pojętej tożsamości. Jednocześnie

Kraków 2007. „Ja” poematu także mocno określa się poprzez *abjekt*. Sam Wat w dzienniku tak o sobie pisał: „należę do tych, dla których własne »ja« jest *le moi haïssable*”, DBS 204.

⁶⁰ W. Blake, *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*, przeł. W. Juszcak, Kraków 2001, s. 146.

pokazuje, że utrata początkowej iluzji jest konieczna do podjęcia działań zmierzających do ukonstytuowania się „ja”, zdolnego poetycko przekształcić rzeczywistość, na nowo nadając jej sens i znaczenie.

Drugi cykl poematu, *Sny sponad Morza Śródziemnego*, również wykorzystuje retoryczny wzorzec romantycznego poznania, tym razem opartego na wierze w rewelatorską moc snu. To romantyzm uczynił sen nie tyle literackim tematem, co robiły już epoki wcześniejsze, ale nadał mu rangę stanu wyjątkowego, w którym „duch wyzwolony z więzów ciała wchodzi w kontakt ze swym duchowym źródłem i wymiarem metafizycznym”⁶¹. W konstrukcji całości *Sny* są nie tyle ciągiem dalszym *Pieśni* – ich nocną, śnioną kontynuacją, choć linearny porządek całości tomiku mógłby to sugerować. Bohater Wata odbywa wyprawę równoległą, symultaniczną w stosunku do dziennej wędrówki, dającą inny rodzaj wtajemniczenia. Następujące po sobie fragmenty tego cyklu układają się w swoisty rejestr strachów i przerażeń. Kreowana w nich rzeczywistość jest opresyjna wobec bohatera i zawsze niesie poczucie zagrożenia, lęku, osaczenia. W Watowskich snach-koszmarach buduje się ciemna atmosfera wszechogarniającej trwogi, osaczającej bohatera zewsząd – wynikającej z cielesności pełnej bólu i wpisanej w nią śmierci, z planu realnych i potencjalnych historycznych wydarzeń, z transcendentnych wyżyn gniewnego i okrutnego Absolutu. Tu lęk nie jest, jak w przypadku *Pieśni wędrowca*, doświadczeniem początkowym, lecz stanem trwałym, nieustannie podlegającym intensyfikacji. *Sny* nie przynoszą obrazu jakiegokolwiek wyzwolenia czy ocalenia podmiotu, lecz zwielokrotnioną wizję opresyjnych praw rządzących człowiekiem. Wat ponownie wskazuje romantyczne źródła inspiracji,

⁶¹ M. Cieśla-Korytowska, *dz. cyt.*, s. 78.

przypominając i wydobywając analogię między snem a poezją, wyprowadzoną z przekonania o nadprzyrodzonym źródle inspiracji poetyckiej i sennej. W przeciwieństwie jednak do wizyjnych snów romantyków, sny Wata są ostentacyjnie „zrobione” – w sposób jawny przekraczają poetykę oniryczną, kwestionują wizyjność, wprowadzając sygnały dystansu ujawniające konstrukcyjny charakter, manifestują swą konwencjonalność. Świadczy o tym, podobnie jak w przypadku *Pieśni*, mieszanie stylów i rejestrów, ironia, parodia, groteska. Patos i wzniosłość zawsze będą kontrpunktowane trywialnością i pospolitością.

Wat ostentacyjnie tworzy imitację sennych wizji⁶². Jego strategia w równej mierze polega na wykorzystaniu potencjału tradycji, wedle której sen pojmowany jest jako źródło poznania, jak i nieustannym jej kwestionowaniu. Ale Watowi nie chodzi o parodię i negację, lecz o ukształtowanie takiego sposobu wyrażania, który łączyłby ton serio i ton buffo, wskazując tym samym na nieusuwalne pęknięcie świadomości nowoczesnego podmiotu, rozpiętego pomiędzy wizją a jej prześmiewczym podważeniem. Przy czym potrzeba wizji dominuje nad rozsadzającym ją żywiołem ironicznym w „transcendentalnej bufonerii”⁶³ Wata. A właściwie inaczej: oba elementy – jak zauważa

⁶² Co ciekawe, dzieje się tak nawet wtedy, gdy inspiracją do powstania wiersza był autentyczny sen: „Szkice do *Wierszy śródziemnomorskich* – pisze Adam Dziadek – oraz do wierszy włączonych później do *Ciemnego świecidła* są rozproszone po wielu notatnikach i pozwalają odtworzyć przebieg pracy twórczej, namysł nad każdym pojedynczym słowem, wersem i układem całości tekstu [...]. Jeden z notatników zawiera zapis snu z nocy z 24 na 25 lutego 1961 roku (skan 2590), snu, który stał się podstawą trzeciej części *Snów sponad Morza Śródziemnego*, co dowodzi, że przynajmniej niektóre części poematu zostały zainspirowane wizją senną” (A. Dziadek, *dz. cyt.*, s. 11).

⁶³ A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni*, s. 210.

Bielik-Robson – w sposób konieczny współwystępują w procesie konstruowania się podmiotowości.

Fantazja i ironia dopełniają się nawzajem, tworząc wspólnie podstawowy węzeł kategorialny, na jakim opiera się imaginarium romantyczne. Fantazja jest tropem zaczepno-obronnym, w którym pierwotna, niczym nieuzasadniona *hybris* dopiero co powstającej podmiotowości odgrywa rolę prowokacji wobec zasady rzeczywistości. Ironia dopełnia fantazję biegunowo: jest równie zaczepna wobec zasady rzeczywistości, której znaczenie umniejsza poprzez jej wirtualne *unieważnienie*. Nie tyle zatem formuje anty-rzeczywistość alternatywną, jak to ma miejsce w przypadku fantazji, co osłabia i dezintegruje twarde oddziaływanie świata wpływów: broni się przed ich determinującym, koniecznościowym charakterem, usiłując wziąć je w nawias. Wyraża sprzeczność, jaka pojawia się między małym i mocnym światem pierwotnej fantazji, wyobrażającej Ja jako aktywne i suwerenne, a małym i mocnym światem pierwotnej receptywności, w której z kolei Ja przedstawia się jako pasywne i wydane wpływom. Nie uzgadnia tej sprzeczności, ale mediuje między przeciwieństwami, łągodząc ich opozycję⁶⁴.

U Wata ta mediacyjna funkcja romantycznej ironii wydaje się szczególnie ważna, ponieważ umożliwia ciągłą zmianę rejestru retorycznego: „między tym, co realne, a tym, co idealne [...], tym, co dane, a tym, co stanowi czysty produkt fantazji”⁶⁵. W ten sposób ujawniona i zaktywizowana ironia ontologiczna uruchamia proces zbliżania się podmiotu i przedmiotu:

Idąc od świata, ironia odsłania jego żywe, dynamiczne źródła energii; idąc zaś od podmiotowości, poddaje świat formującej wizji, której źródła tkwią w tym, co Fryderyk Schlegel nazywa „poetyką wolnością”, Novalis zaś „darem romantyzacji”⁶⁶.

⁶⁴ Tamże, s. 194–195.

⁶⁵ Tamże, s. 210.

⁶⁶ Tamże, s. 203.

Ironia zatem wizji nie podważa, ale czyni ją niezbędną w procesie ponownej mityzacji świata.

Sny sponad Morza Śródziemnego, drugi cykl poematu Wata, ponownie przynoszą w porządku utworu, zgodnie z koncepcją o nielinowości procesu rozwojowego, doświadczenie wzmocnionego lęku, który zainicjował drogę poety-wędrowca, i który zostanie ostatecznie przezwyciężony i przekroczony w wierszu *Poezja*, zamykającym cały poemat. Wypełnia ów wiersz wizja, zrodzona z „poetyckiej wolności” – obraz kosmicznego, monumentalnego zjawiska: olśniewającej, świetlistej eksplozji, w wyniku której poezja – dotąd jakby rozproszona w międzyplanetarnych przestrzeniach – przyjęła kształt kuli „ciemnej po wierzchu, a w środku raciami wyiskrzzonej światła”. Ten mistyczny obraz współbrzmi z romantycznymi koncepcjami, wedle których poezja istnieje w sposób absolutny, gdyż, jak chcieli romantycy, „ludzka poezja jest tylko naśladowaniem poezji boskiej, która zawarta jest w całym stworzeniu; ziemia jest »poematem Boga«”⁶⁷. U Wata poezja-gwiazda, umieszczona została u początku bytu, by ukrywszy się w kuli, „zachodzić w pełnię” i w końcu wypłynąć, „radosną linią arielowego lotu” i rozproszyć się w świecie. Fryderyk Schlegel pisał o boskim prawzorze, wszechobecnej poezji (*Urpoesie*), i nazywał ją poezją transcendentalną, łączącą to, co realne i to, co idealne, to, co doczesne i to, co absolutne⁶⁸.

U Wata poezja, pojmowana jako działanie człowieka, pełni wyjątkowo ważną funkcję metafizyczną. Twórcza percepcja – wedle Abramsa – „daje światu to, czego mu pierwotnie brakuje”⁶⁹. Zgodnie z jego wykładnią teorii wyobraźni Coleridge’a, jak rzecz ujmuje Bielik-Robson:

⁶⁷ M. Cieśla-Korytowska, *dz. cyt.*, s. 160.

⁶⁸ Zob. tamże, s. 161.

⁶⁹ Sformułowanie M.H. Abramsa za: A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni*, s. 135.

świat nie został stworzony w całości, lecz domaga się poetyckiej korekty, która partycypuje w tej samej twórczej sile, jaka pierwotnie wyniosła na powierzchnię bytu świat jakości pierwotnych. Abrams twierdzi wręcz, że istotą Coleridge'a teorii wyobraźni jest bowiem „tchnąć życie i inteligencję wszędzie tam, gdzie zapanowała filozofia mechanistyczna, która oznacza śmierć dla wszystkiego, co cenne dla ludzkiego intelektu”⁷⁰.

Takie jest zadanie poety, łącznika pomiędzy sferą kosmicznego bytowania poezji a ziemską rzeczywistością – dokonywanie owej korekty. Dlatego Wat przywoła zdanie Hölderlina o poetyckim sposobie zamieszkiwania ziemi, za Novalisem zaś mógłby powtórzyć: „Uczestniczymy w misji: doskonalenie ziemi jest naszym zadaniem”⁷¹. Owo doskonalenie polega na rozumiejącym dopełnieniu⁷².

Realizację tego zadania w planie śródziemnomorskiego poematu przynosi wiersz *Poezja*. Zamyka go antynomiczna wizja wrośnięcia („zapuścić korzenie”) jednostkowej egzystencji w byt skonstrastowany z obrazem jej zwieźności i ulotności („odpłynąć z białą chmurą”). Wat podąża tu drogą romantyków i Nietzschego:

Dla romantyka – pisze Bielik-Robson – paradoks jest Blake’iańską solą życia, zatem tego, co naprawdę istnieje, świętym głosem Zasady Rzeczywistości. Romantyk nie tylko nie cofnie się przed paradoksem, ale powita go jako trop właściwy: figurę, w której odbija się niepojmowalna złożoność życia. [...] Nauka Blake’a jest [...] wzorcowa: zakaz dialektyki, wiążącej przeciwieństwa we wzajemność dopełnień i negacji, a tym samym rozbrajającej paradoksy życia, ma charakter ściśle sakralny i jako taki obowiązujący w całej romantyce⁷³.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ Novalis, *Kwietny pył*, tłum. K. Krzemieniowa, w: *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór i oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975, s. 176.

⁷² Zob. A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni*, s. 410–416.

⁷³ Tamże, s. 335.

Dla Wata paradoks także oddaje „niepojmowalną złożoność życia”. To on staje się szczeliną, przez którą prześwieca metafizyczny wymiar rzeczywistości, odsłaniający się podmiotowi w akcie jednostkowego, źródłowego doświadczenia (epifanii). Nie można owego doświadczenia wyjaśnić i sceptycznym rozumem ogarnąć. Można „mu tylko świadczyć”⁷⁴ – językowo poprzez figurę paradoksu. Ta nieciągłość w wymiarze retorycznym musi pozostać w porządku racjonalnym nie do przekroczenia, jeśli ma być wglądem w najgłębszą istotę bytu. Ten rodzaj poznania, jakie jest udziałem Watowskiego podmiotu, zbliża poezję do mistycznego wtajemniczenia.

Wiersze śródziemnomorskie realizują więc w sposób wręcz wzorcowy ideę romantycznej *Bildung* – model kształtowania własnego doświadczenia, przebiegający wedle kolejno wyłaniających się ogniw: wpływ, powidok, wizja⁷⁵. Ta trójfazowość znajduje w poemacie Wata pełną realizację, poczynając od traumatycznego doświadczenia wstępu i egzemy stojącego u początku drogi – poprzez widmową obecność tego doświadczenia w powracających w całym tekście obrazach pełnych trwogi, opresji, narastającego zagrożenia – aż po epifanię końcową. Znaczenie własnej egzystencji jest ustanawiane na drodze osobistego doświadczenia, twórczo przepracowanego w działaniu poetyckim. Wat w szkicu *O ciemnych poetach i ciemnych czytelnikach* dyskursywnie tak to ujmował:

[...] pisanie wierszy jako przeistoczenie własnej psychiki i odwrotnie: przeistoczenie własnej psychiki w twórczości. W ten sposób praca indywiduacji, którą czytelnik autentycznie nowy przerabia, czytając wiersze autentycznie nowego poety, jest odbiciem, a raczej analogicznym powtórzeniem, wewnętrznej pracy poety nad przeobrażeniem siebie. To jest treścią nowej poezji,

⁷⁴ Tamże, s. 334.

⁷⁵ Zob. tamże, s. 348.

a nie kontemplacja nowego piękna ani nowej myśli filozoficznej wyrażonej w obrazach lub rymach (PUB 723–724).

I Wat, i romantycy doświadczali świata po Weberowsku „odczarowanego”, świata „popękanych horyzontów, skonfliktowanych wartości i przeciwstawnych źródeł sensu”⁷⁶. Doświadczali także własnej, niejednoznacznej, niepełnej, dynamicznej, zmiennej, często dramatycznie rozdartej podmiotowości. Poszukiwali zatem sposobu, który mógłby jakoś te potrzaskane na zewnątrz i wewnątrz kawałki poukładać na nowo, nadać im porządek i znaczenie. Przywrócić mit, ale nie w jego wersji pierwotnej. Wat mógłby powtórzyć za Keatsem: „magii raz utraconej nie da się przywrócić do istnienia w tej samej, archaicznej formie”⁷⁷. W przypadku autora śródziemnomorskiego poematu stawkę najwyższą poszukiwań stanowi odnalezienie nowych form sakralności, adekwatnych dla jego doświadczenia. Nie literatura jest tu najważniejsza, lecz życie. Wat poprzez poezję (od)zyskuje sens własnej egzystencji – na krótką chwilę, w finale poematu, udaje mu się na nowo dokonać ponownej „romantyzacji” świata, odkryć/stworzyć sensotwórczy mit. Na chwilę – nim wizja się rozwieje i znów trzeba będzie zaczynać od nowa.

Jednym z najważniejszych dla Wata problemów jest kwestia wpływu, problem świadomości kryzysu języka jako narzędzia własnej ekspresji, z którym zmagał się już od młodzieńczego debiutu. W *Piecyku* ośmieszył symboliczne kody i symboliczne uniwersum, parodiował je i kompromitował, w goście sprzeciwu wobec odbierającej możliwość własnej ekspresji kakofonii głosów kultury. W poemacie śródziemnomorskim, nie wierząc w dykcję indywidualną, niezapośredniczoną, pastiszowo wykorystywał stare języki, próbując nimi powiedzieć mimo

⁷⁶ A. Bielik-Robson, *Wstęp*, w: Ch. Taylor, dz. cyt., s. IX.

⁷⁷ Cyt za: A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni*, s. 81.

wszystko coś o sobie. Konieczność ponowienia tego, co już było, użycia istniejącego od dawna wzorca mówienia organizuje sposób kształtowania wypowiedzi w twórczości poetyckiej Wata. Jak pisał w szkicu *O ciemnych poetach i ciemnych czytelnikach*:

Tak się niefortunnie stało, że chyba właśnie od czasu romantyków artyści jak gdyby nagle zjedli jabłko z drzewa wiadomości złego i dobrego. Nagle odkryli konwencjonalność form i z tą chwilą, z tym nowym, nieznanym dawniej poczuciem konwencjonalności zrodziło się poczucie *déjà vu*, *déjà lu*, *déjà peint*, stare przekleństwo Eklezjasty: „Wszystko, co jest – było”. Ratunku szuka się w pościgu za czymś nowym, ale gdy się raz ma poczucie konwencjonalności, wszystko nowe konwencjonalizuje się w rękę. Jedynym wyjściem z tego magicznego koła szablonu i antyszablonu jest nie reinwencja języka, ale reinwencja samego poety. To znaczy pisanie wierszy jako przeistoczenie własnej psychiki i odwrotnie: przeistoczenie własnej psychiki w twórczość (PUB 723).

Wat, który za młodu przerobił awangardową lekcję odkrywania literackich nowych lądów, ma świadomość tego, że „literatura z istoty swej [...] jest plagiatowa” (PUB 727), że utwór w pełni nowatorski, suwerenny, niezależny od tradycji nie istnieje. Wie, że jedyna droga, jaką można podążać, wiedzie poprzez obszary literackości dawno już zdobytej i wielokrotnie eksplorowanej, że sięgać trzeba po stare style, gatunki, dykcje – i z nich/nimi/na nich budować swój głos. Wpływ tradycji jest więc ograniczeniem i koniecznością, ale także szansą i możliwością własnej wypowiedzi. Dlatego też wiersze w późniejszej twórczości Wata są stylizacjami, trawestacjami, pastiszami bądź parodiami – mniej bądź bardziej czytelnymi nawiązaniami do utrwalaonych sposobów mówienia.

Poeta nie może już niczego naiwnie „od siebie” powiedzieć. Mówiąc, ma świadomość języka i konwencji, którymi się posługuje i które tyleż są niezbędne, bo w ogóle

pozwalają mówić, co niebezpieczne, bo podporządkowują sobie i zagłuszają każdy indywidualny głos artysty. Poczucie kryzysu języka i wyrażania to jeden z najważniejszych rysów świadomości Wata i istota jego poetyckiej dykcji.

Świadomość wpływu łączy się bezpośrednio z konstrukcją podmiotowości. W twórczości Wata podmiot wyrażając się w dziele, równocześnie kształtuje się i samookreśla. Nie jest bytem wobec tekstu niezależnym i odrębnym, lecz przeciwnie – dopiero w nim konstytuuje swoją podmiotowość, co Taylor, w przeciwieństwie do ujęć esencjalistycznych, uznał za jeden z najważniejszych wyznaczników podmiotowości romantycznej. Poezja była dla Wata, jak starałam się pokazać, narzędziem poznania świata i siebie, ale nie celem samym w sobie. Miała prowadzić do wtajemniczenia, które dokonywało się mocą poetyckiej kreacji. Watowski podmiot nie posiada „określonego kształtu przed swym wyartykułowaniem”⁷⁸, przy czym proces artykulacji nigdy nie znajdzie swego definitywnego kształtu. Poprzez twórczość, używając do tego różnych zdeponowanych w tradycji języków, stylów, głosów – procesualnie staje się. Figurą, często przez Wata stosowaną, jest powtórzenie w rozumieniu Kierkegarda⁷⁹, które stanowi

⁷⁸ R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 96.

⁷⁹ Kierkegaard pisze: „Gdyby Bóg nie chciał powtórzenia, nie powstałby świat. Bóg wybrałby wówczas łatwe plany nadziei lub odwołał wszystko, zachowując wspomnienie. Nie zrobił tego: dlatego istnieje świat. Istnieje, bo jest powtórzeniem. Powtórzenie jest rzeczywistością i powagą bytu. Ten, kto wybrał powtórzenie, dojrzewa w powadze”. S. Kierkegaard, *Powtórzenie*, przeł. B. Świdorski, Warszawa 1992, s. 51; cyt. za: A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni*, s. 122. Warto w tym kontekście zauważyć, że Wat był w młodości namiętym czytelnikiem Kierkegarda (zob. np. DBS 182, 187, 221), pisał też wprost o „mrocznej metafizyce powtarzania, którą zgłębił

strategiczne oręż w walce o własną podmiotowość. Wat był tego świadom, co w sposób najpełniejszy potwierdza zapis dziennikowy z listopada 1963 roku – skromna kola-cja z przyjaciółmi w kuchni paryskiego mieszkania budzi w nim poczucie „powtórzenia”, *du déjà vécu*:

Ta nasz przestronna kuchnia w jej francuskim zaniedbanu ścian, które nie były odnawiane od dziesięcioleci, przypomina w tej chwili rodzajowe ryciny z XIV wieku, a chwilami *Wieczerzę w domu rodzeństwa z Magdali* Tintoretta (z Pinakoteki w Monachium). Pasjami lubię patrzeć na takie sytuacje, budzi się we mnie i od razu potężnieje poczucie *du déjà vu*, *du déjà vécu*. A tylko ono, ono jedno daje mi poczucie, że naprawdę żyję, ja, którego życie od lat jedenastu jest bezładnym falowaniem do śmierci i od niej, tylko to jedno daje mi poczucie bezpieczeństwa, kiedy nowa sytuacja życiowa, przygodna konfiguracja rzeczy, osób, słów, gestów rozpoznaje siebie w identycznych obrazach i równaniach tego, co już było. Tego, tylko tego mi trzeba, właśnie mnie, niegdyś awanturniczemu awangardziście: wiedzieć, dotknąć, odczuć, że to, co jest, już było, że to, co w tej chwili przeżywam, było już przeżyte i przeżywane, że zatem jest w mocy ludzkiej, zatem w mojej mocy to przeżyć. Przy czym jest tu bez znaczenia, czy „to” jest groźne, czy powszednie, łatwe, banalne. Tego, właśnie tego stwierdzenia: *du déjà vu*, *du déjà vécu* szukam stale i szukam nie tylko w „życiu”, ale, wbrew pozorom, w moich wierszach [...] (DBS 147).

Tylko w tej świadomości powtarzania się każdej sytuacji nieprzeliczoną ilość razy, tylko w pokazie, w przekazie i w pewności, że to można przeżyć, że dane jest człowiekowi, aby mógł

Kierkegaard w rzeczy *O powtórzeniu*, wydanej pod wymownym pseudonimem Konstanty Constantinus” (DBS 281). Jak wyjaśniamy w przypisach: „Chodzi o powieściowy esej filozoficzny Kierkegaarda *Powtórzenie. Próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantinusa* (1843); przyjęty przez Kierkegaarda pseudonim jest »wymowny«, bo kojarzy się z łacińskim. *constans, constantis* – stały, konsekwentny” (DBS 525).

to przeżyć; tylko w tym, w końcu najprostszym poczuciu *du déjà vécu*, ja, taki to a taki, czerpię siłę, aby przeżyć mój dzień powszedni (DBS 149).

Świadomość nieustannej repetycji dawała Watowi siłę, czyniła zdolnym do znoszenia własnego losu. Powtórzenie stosował też nieustannie w swej twórczości powracając do tych samych obrazów, tematów, nawet zdań. W *Piecyku* powtarza z neurotycznym uporem gest destrukcji, w *Wierszach śródziemnomorskich* rozpisuje, poddając go wzmocnieniu, inicjalny lęk na kolejne części *Snów*, a końcową wizję antycypuje obraz zawarty w jednej z *Pieśni wędrowca* (pieśń IX). Dlaczego powtórzenie ma tak duże znaczenie? Bowiem „pojedynczość domaga się dopełnienia w formie repetycji, a [...] miejscem, w którym to, co pojedyncze *staje się* bytem dzięki mechanizmowi powtórzenia, jest właśnie nowoczesny podmiot”⁸⁰. To dzięki jego aktywności, polegającej na wprowadzeniu wydarzenia w przestrzeń symboliczną, ujawnia się/zostaje nadany temu wydarzeniu sens – zawsze „potem” w stosunku do „teraz” doświadczenia. Istotą podmiotu Wata jest kondycja opóźnienia.

Pozornie tak odmienne wcielenia anarchizująco-młodzieńczego Wata i Wata klasycyzująco-dojrzałego łączy dramatyczne poczucie rozbitego, nieautonomicznego podmiotu, podejmowanie działań zmierzających do samoidentyfikacji oraz poszukiwanie sposobów wyrazu („subtelniejszego języka”) dla oddania tego złożonego doświadczenia. Dominuje tu silna potrzeba wyznaczenia granic własnego istnienia, będącego pod nieustanną presją wpływów – stąd bierze się fantazja suwerenności, miraż głębokiego „ja”, mocnego i niezależnego. Poczynając od młodzieńczego *Sturm und Drang Periode*, od bluźnierczego *Piecyka*, Wat układa swój *Bildungsroman* – odbywa

⁸⁰ A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni*, s. 122–123.

podróż w poszukiwaniu własnej tożsamości. W trakcie tej podróży zdarzają mu się epifanijne chwile sensu, które potem stara się utrwalić w poetyckiej wizji. Dąży do uspołecznienia i usensownienia własnej egzystencji, do zapanowania nad niszczącym żywiołem natury i historii, wiedząc, że „rzeczywistość potrzebuje rozumiejącego dopełnienia”⁸¹ i że owo dopełnienie nie pojawi się samo. Dlatego pojmuje swoje zdanie jako aktywne zmierzanie do ponownej mityzacji świata, czyli jego „romantyzacji”. Mamy w przypadku Wata do czynienia, zgodnie z rozpoznaniem Taylora, z „refleksyjną świadomością kwestionującą substancjalną jedność podmiotu, jak i podmiotowością jako zadaniem do realizacji poprzez różnego typu artykulacje i narracje”⁸². Matrycę działań, zmierzających do wyrwania podmiotowości ze stanu rozproszenia i przemiany poczucia wpływu w doznanie wzajemnej wymiany ze światem stworzył romantyzm w swej wersji nienaiwnej, co próbowałam pokazać, opierając się na rewizji romantycznej dokonanej przez Agatę Bielik-Robson, kontynuującej na polskim gruncie myśl Blooma. Na ile ta matryca była świadomie wykorzystywana przez Wata, na ile zaś stanowiła tak silny kod kulturowy, że niemal bezwiednie stawiała się aktywnie wykorzystywanym prawzorem dla kolejnych projektów tożsamościowych autora *Piecyka*, niepodobna jednoznacznie rozstrzygnąć. Faktem pozostaje niezwykle głębokie, sięgające fundamentalnych wymiarów kształtowania „ja”, powinowactwo podmiotu jego poezji z ideą „duszy czującej”, co stanowi argument za postrzeganiem formacji romantyczno-modernistycznej jako nieprzerwanego *continuum*, jako jednego obszaru nowoczesności.

⁸¹ Tamże, s. 487–488.

⁸² Zob. Ch. Taylor, *dz. cyt.*, s. 37.

ELEGIJNA WRAŻLIWOŚĆ

O Wacie nie myśli się zazwyczaj jako o poecie smutku, żalu, melancholii. Zbyt wiele u niego ironii, groteski, gry rozmaitymi stylami, spotęgowanej intertekstualności, aby mogło do niego od razu pasować określenie „poeta elegijny”. A jednak czytając wiersze Wata trudno nie odnieść wrażenia, że wcale nierzadko autor *Ciemnego świecidła* bywa tym, kto rozpamiętuje niszczycielskie działanie czasu, skazującego wszystko na przemijanie, rozpad, destrukcję. Warto to przeświadczenie o przenikającej rzeczywistość nieustannej stracie obecne w poezji Wata poddać wnikliwszej analizie.

Zacznijmy od końca, czyli od wierszy Wata opublikowanych już po jego śmierci. W *ineditach* znajdziemy jedyne dwa utwory w całym lirycznym dorobku, które poeta nazywał elegiami. Pierwszy z nich to *Elegia biurokraty*, drugi – *Na piękną jesień 1953 r.*, z podtytułem: *Elegia*. Oba z rękopisów męża wydobyła Ola Watowa, oba, jak można sądzić, powstały pomiędzy rokiem 1953 a 1956¹. Oba także nie zdecydował się Wat włączyć do wydanego w roku 1957 tomu *Wiersze*. Warto im się przyjrzeć, wyznaczają bowiem dwa bieguny Watowskiej elegijności.

ELEGIA BIUROKRATY

W cieniu wielkiego brata nie spało się spokojnie –
co prawda
to prawda.
Za to w dzień, za to w dzień – jakaż to była pycha!
Ach żyło się, żyło się w cieniu wielkiego brata.

¹ Zob. *Od wydawców*, w: PZ 539–540.

Sfrygać kotletów troje i popić literkiem,
Zrypać sekretarkę i gnać w limuzynce,
dać w kark petentowi, podwładnych nastraszyć...
Ach, żyło się, żyło w cieniu wielkiego brata.

I w tym nawet był jakiś pieprzyk osobliwy:
w wygodce, w prezydium czy w ciepłej limuzynce,
tupiąc na podwładnych czy pisząc donosy
słuchać jak zapiszczał gdzieś w dołku fistułą
Strach...

Ach, żyło się, żyło się w cieniu wielkiego brata.

(PZ 371–372)

Ten monolog partyjnego aparatchyka tęskniącego za minionym czasem to w istocie wiersz rozrachunkowy, syntetycznie prezentujący realia życia w systemie stalinowskim. Trywialna rzeczywistość totalitarnego państwa ukazana tu została poprzez zastosowanie liryki roli i ironiczną kreację podmiotu lirycznego, od postawy którego sam Wat jest oczywiście jak najdalszy. W ten sposób sportretowany został typowy urzędnik tamtych czasów, czerpiący małe korzyści z funkcjonowania w mechanizmie władzy, oferującej swoim funkcjonariuszom określone przywileje. Jego wyznanie – czynione z perspektyw, gdy najlepsze czasy już minęły – z refrenicznie powracającym westchnieniem: „Ach, żyło się, żyło się w cieniu wielkiego brata”, ujęte zostało w elegijną formę, mającą wyrażać żal za tym, co bezpowrotnie utracone. Podmiot i jednocześnie bohater tego wiersza uosabia najbardziej typowe cechy stalinowski obywatela – koniunkturalizm i działanie pod wpływem strachu. W ten sposób Wat kreuje sarkastyczny wizerunek *everymena*, tyleż podporządkowanego dziejącym się procesom politycznym, co współtworzącego system władzy oparty na terrorze i oportunizmie.

Warto zauważyć, że w *Moraliach*, a więc w notatkach Wata z lata 1953–1957, z których Ola Watowa *Elegię biurokraty* wydobyła, znajdziemy jeszcze niejedną ironicznie

skonstruowany portret drobnego beneficjenta ludowej władzy². W efekcie, prezentując różne warianty egzystencji w stalinowskiej rzeczywistości politycznej, Wat, czerpiąc z własnych obserwacji życia z początków PRL-u, buduje biografię przeciętnego obywatela totalitarnego państwa.

Elegia biurokraty wydaje się nawiązywać do retorycznego wzorca *exemplum*³. Jak pisze Jerzy Ziomek:

Exemplum jest [...] definiowane jako „kommemoracja”, czyli wspomnienie lub przypomnienie zdarzenia [...] rzeczywistego lub fikcyjnego, użytego w funkcji perswazyjnej. Istotną cechą [...] *exemplum* jest fakt, że, w odróżnieniu od innych argumentów, *exemplum* pochodzi „spoza sprawy” [...]. Sprawą jest w tym sensie całokształt zdarzeń będących przedmiotem sporu, narady i pochwały (lub nagany), *exemplum* zaś nie podlega postępowaniu dowodowemu, ponieważ do faktów [...] odnosi się tylko poprzez podobieństwo⁴.

Wat bez wątpienia wpisał w *Elegię biurokraty* silną funkcję perswazyjną – miała z niej płynąć nauka o niegodziwości i trywialności życia w państwie totalitarnym, a także o niszczącym wpływie stalinizmu na ludzką egzystencję, zaś argument potwierdzający prawdziwość tego rozpoznania stanowi właśnie przykładowo skonstruowana biografia obywatela, któremu tak dobrze się „żyło w cieniu wielkiego brata”. Wat nawiązywał w ten sposób także do *exemplum* jako gatunku literackiego, często wykorzystywanego w homiletyce czy literaturze dydaktycznej, która oferowała przykłady do naśladowania,

² Zob. choćby DBS 14, 16, 18.

³ Na rolę i znaczenie *exemplum* w poezji Wata zwrócił uwagę i wnikliwie tę kwestię omówił Przemysław Rojek, zajmując się wierszem *Biografia*; zob. P. Rojek, „*Historia zmącona autobiografią*”. *Zagadnienie tożsamości narracyjnej w odniesieniu do powojennej liryki Aleksandra Wata*, Kraków 2009, s. 159–172.

⁴ J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław 2000, s. 107.

w przypadku *Elegii* oczywiście mamy do czynienia z jaskrawym antywzorem.

Wat zatem w *Elegii biurokraty* w szczególny sposób gra tonacją elegijną. Czyniąc z niej istotny modulant wypowiedzi stalinowskiego urzędnika, *de facto* używa elegijności w celu ośmieszenia i skompromitowania postawy antybohatera lirycznego. Elegijność zostaje tu nie tyle ironicznie przełamana⁵, co w szczególny sposób odwrócona i zakwestionowana (na co dodatkowo zwraca uwagę element sytuacyjnie komiczny: „zapiszczał gdzieś w dołku fistułą / Strach...” – tak więc wariant sparodiowany elegii realizuje zadania typowe dla *exemplum*).

A teraz drugi biegun Watowskiej elegijności:

NA PIĘKNĄ JESIEŃ 1953 R.

Elegia

Kto zmierzy bezmiar moich cierpień?

Czas tylko – bólu powiernik.

Już minął styczeń, minął sierpień.

Przemija październik.

Żywcem przypiekany, bez chwili ochłody,

Wołam do śmierci: „Przybądź!”

Gracje z nimfami wiodą korowody,

Na wodach żeglują łabędź.

I życiu pilne prace się sporzą,

Nad ziemią Nadzieja się waży,

I tylko starzy, zbolali i chorzy –

Jak krepa na pięknej twarzy.

(PZ 369)

⁵ Zjawisko ironicznej elegijności opisała Anna Legeżyńska w książce *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999.

To wiersz bardzo osobisty. Jego autobiograficzny charakter wydobywa już inicjalny wers, zaś cała pierwsza strofa w skrócie rekapitułuje przebieg choroby Wata, która rozpoczęła się ostrym atakiem w styczniu 1953 roku. Z kolei początek zwrotki drugiej – „Żywcem przypiekany, bez chwili ochłody” – stara się oddać najostrzejsze bólowe doznania, o których poeta tak pisał w dzienniku:

No więc kiedy po trzech dniach rozpaczliwych starań odwieziono mnie wreszcie do szpitala, choroba była w najostrzejszej fazie. Cały zespół opuszkowy Wallenberga – lekarze wiedzą, co to znaczy. Laikowi wystarczy powiedzieć, że czułem się jakby [mi] czołg zmiażdżył głowę i całe ciało. Piekące bóle lewej strony tułowia i prawych kończyn. Zwężony przełyk, mdłości, czkawka, światłowstręt, zawroty i ból głowy, podwójne widzenie (DBS 35).

Jednak nie o wierne świadectwo osobistego doświadczenia tutaj chodzi. Kolejne wersy nie tyle wydobywają, co raczej przesłaniają autobiograficzny plan wiersza, aktywizują bowiem wywiedzione z tradycji strategie mówienia, dążąc tym samym do uniwersalizacji tego, co osobiste. I tak: najpierw apostrofa do śmierci, potem symboliczny, zadomowiony w tradycji obraz gracji, nimf i pływającego łabędzia, następnie wydobyty kontrast pomiędzy porządkiem ziemskich i nadziemskich spraw i w końcu – zamykające wiersz mroczne porównanie. To jednak nie wszystko. Wat, chcąc jeszcze dobitniej zaznaczyć retoryczny wymiar tekstu, stosuje wyrazistą archaizację („pilne prace się sporzą”), a także stylizację poprzez odwołanie do skonwencjonalizowanego modelu wersyfikacyjnego. Sięga po zakorzenione w tradycji sposoby mówienia, wypróbowując ich przydatność, sprawdza, czy za pomocą „starych języków” da się wypowiedzieć ból własny, teraz odczuwany. I w ten sposób buduje swoją elegię bólu i rozpacz – nie tyle z materii życia (choć w ciele jest jej początek), co z repertuaru kulturowych masek i lingwistycznych kodów.

Obie powyższe elegie, polityczną i osobistą, tak, зда-
wać by się mogło, różne – łączy jedna zasadnicza cecha:
wyraźnie w nich zaznaczona nadświadomość gatunkowej
formy. To ona sprawia, że w pierwszym przypadku poprzez
parodię, w drugim poprzez zabiegi stylizacyjne i kulturowe
rekwizyty ujawnia się krytyczny stosunek Wata do języka
(języków) elegii. Aby go wnikliwiej rozpoznać, sięgnijmy
po kolejne przykłady.

WIERZBY W AŁMA-ACIE

Zaginionej rodzinie

Wierzby są wszędzie wierzbami...

Pięknaś, w szronie i blasku, wierzbo ałmaatyńska.
Lecz jeśli cię zapomnę, o sucha wierzbo z ulicy Rozbrat,
Niech uschnie moja ręka!

Góry są wszędzie górami...

Tiań-Szań przede mną żegluj w fioletach –
Pianka ze świateł, głąz z barw, blaknie i niknie –
Lecz jeśli cię zapomnę, daleki szczycie tatrzański,
Potoku Biały, gdzie z synem barwne roilem żeglugi,
żegnani cichym uśmiechem naszej dobrej patronki –
Niech się w kamień tiańszański obróć!

Jeśli Was zapomnę
Jeśli Cię zapomnę miasto me rodzinne...
Nocy warszawska, deszczu i burzo warszawska, gdzie
„w bramie dziad wyciąga rękę
pies rozerwał mu sukienkę”...

Śpij Jędrusiu...

Rozrzucam ręce żałośnie, jak polska płacząca wierzba

Jeśli was zapomnę,
Lampy gazowe Żurawiej – stacje mej męki miłosnej,
Świetliste serca wtulone w ciemną wstydlivość liści,
I szepc, i szmer, i deszcz, w alei turkot dorożki
I złotopióry świt gołębi...
Jeśli Cię zapomnę, walcząca Warszawo,
W krwi spieniona Warszawo, piękna dumą swych mogił...
Jeśli Cię zapomnę...
Jeśli Was zapomnę...

Ałma-Ata, styczeń 1942

(PZ 260–261)

Wiersz *Wierzby w Ałma-Acie*, napisany w 1942 roku w Kazachstanie, stanowi w poezji autora *Ciemnego świedła* przypadek odosobniony⁶. Wydaje się bowiem wierszem po prostu elegijnym, niekwestionującym możliwości wypowiadania spraw najistotniejszych takim właśnie trybem, nieopatrzonym żadnym autorskim znakiem dystansu czy ironii. Decydująca jest w tym przypadku sytuacja i okoliczności, w jakich ten utwór powstał – Wat wówczas zwolniony z więzień i deportowany do Kazachstanu, pozbawiony jakichkolwiek wieści o żonie i synu (wiersz dedykowany jest „zaginionej rodzinie”), w konfrontacji z rzeczywistością sowiecką wyraża nie tylko tęsknotę za krajem, ale w pamięci silnie zakorzenionej w domowej przestrzeni upatruje możliwość ocalenia. Zestawienie „wierzby almaatyńskiej” i „suchej wierzby z ulicy Rozbrat”, gór Tiań-Szań i rodzimych Tatr dokonuje się tu nie tylko na prawach kontrastu; stanowi także swoistą introdukcję do uruchomionego procesu przypominania warszawskiej

⁶ Na wyjątkowość tego wiersza zwrócili też uwagę Tomas Venclova (V 225–229) i Ewa Boniecka, *Poezja a projekt egzystencji. W kręgu postaw i tożsamościowych dylematów w twórczości Aleksandra Wata*, Gdańsk 2008, s. 71–76.

przeszłości, utkanej ze wspomnień intymnych, wywiezionych z czasów dzieciństwa czy młodości miłości. Tęsknota za tym, co minione, wyrażona zostaje poprzez nostalgiczną aurę emocjonalną wiersza, natomiast jak refren powracająca trawestacja biblijnego psalmu staje się nakazem wierności ojczyźnie. Ojczyźnie uwznioślonej i heroizowanej – co warto podkreślić, bo jedyny to bodaj przypadek w twórczości Wata – poprzez figurę „walczącej”, „w krwi spienionej”, „pięknej dumą swych mogił” Warszawy. Jak słusznie zauważył Wojciech Ligęza: „Modlitewna, inkantacyjna fraza oraz uroczyste apostrofy podkreślają ważność sprawy”⁷. I to ważność, dopowiedzmy, w sensie podwójnym – patetyczny, biblijny styl i wzniosła poetyka wyrażają bowiem zarówno najbardziej osobiste przeżycia i wspomnienia związane z rodziną, jak i tęsknotę wygnańca za ojczystym krajem, dając także poczucie trwałego z nimi związku. Jak rzecz rozpoznawał Tomas Venclova:

imaginowane spotkanie samotnego wygnańca z przyrodą miasta i własną młodością okazuje się pomocne w utwierdzaniu się w tożsamości. Rozłączony siłą z ojczyzną i z rodziną [...], poeta mimo to niezmiennie jest z nimi zjednoczony (V 229).

Wierzby w Ałma-Acie zaskakują traktowaną niezwykle serio elegijną tonacją u twórcy, który przed wojną, w swych młodościowych tekstach burzył w ramach awangardowych eksperymentów tradycyjne sposoby wypowiedzi, prześmiewczo obnażając fiasko dotychczasowych stylów i dykcji. Venclova, pisząc o dadaistyczno-surrealistycznym poemacie Wata, zauważył:

⁷ W. Ligęza, *Jaśniejsze strony katastrofy. Szkice o twórczości poetów emigracyjnych*, Kraków 2001, s. 100.

Jednym z najbardziej rzucających się w oczy rysów *Piecyka* jest obsesja brudu, nieczystości [...] i gwałtu, któremu należy poddawać nieustannie zastane formy i uładzone konwencje, a którego symptomem jest gwałt zadawany regułom języka (V 87).

Wierzy w Alma-Acie to utwór, w którym konwencjonalność nie staje się przeszkodą; „wolny [...] od mistyfikacji, ani na chwilę nie schodzi z wysokiego tonu, jego przejrzystość zaś jest niemal klasyczna” (V 227) – wiersz ten zdaje się powrotem do „starych” wzorców poezji: stanowi połączenie elegii osobistej i patriotycznej, nierozzerwalnie z sobą splecionych. Po taki tryb, „pieśni tułaczey”, sięgnie Wat-wygnaniec na sowieckiej ziemi, w nim znajdując szansę mówienia o rzeczach dla siebie najważniejszych. Postąpi tak jak wielu wówczas poetów rzuconych daleko od kraju, melancholijnie wspominających ojczyznę; z jednej strony zbliży się swym poetyckim idiomem do skamandrytów, „których nostalgia znajdowała ujście w wierszach i poematach wskrzeszających czas miniony”⁸, z drugiej – do modelu liryki martyrologicznej, poddającej minioną przeszłość idealizacji, a teraźniejszość patetycznej heroizacji.

Tak tradycyjnie użytego elegijnego tonu nie odnajdziemy już w powojennej poezji autora *Mojego wieku*.

Kolejne tomy – począwszy od *Wierszy* (1957), poprzez *Wiersze śródziemnomorskie* (1962) aż po *Ciemne świedldo* (1968) – rozbrzmiewają, rzec można używając przydatnej w tym miejscu muzycznej metafory, bogatą polifonią elegijnych głosów. Wszystkie jednak poświadczają krytyczny i zdystansowany stosunek do możliwości budowania wypowiedzi niezapśredniczonej, niekorzystającej z różnego typu cytatów i zapożyczeń, niebędącej swoistą sumą „wcześniej powiedzianego”. Konieczność ponowienia tego,

⁸ J. Świąch, *Literatura polska w latach II wojny światowej*, Warszawa 1999, s. 355.

co już było, powtórzenia istniejącego wzorca mówienia organizuje sposób kształtowania wypowiedzi w późnej twórczości poetyckiej Wata. Odrobiwszy za młodu awangardową lekcję odkrywania literackich lądów nowatorstwa i oryginalności, poeta ma świadomość tego, że „literatura z istoty swej [...] jest plagiatowa” (PUB 727), że utwór w pełni nowatorski, suwerenny, niezależny od tradycji nie istnieje⁹. Wie, że jedyna droga, jaką można podążać, wiedzie poprzez obszary literackości dawno już zdobytej i wielokrotnie eksplorowanej, że sięgać można jedynie po już istniejące style, gatunki, dykcje – i z nich/nimi/na nich budować swój głos. Intertekstualność jest więc i koniecznością, i szansą własnej wypowiedzi. Dlatego też elegijne wiersze w później twórczości Wata są stylizacjami, trawestacjami, pastiszami bądź parodiami – mniej bądź bardziej czytelnymi nawiązaniem do utrwalonych w tradycji sposobów mówienia elegijnymi językami.

Oczywiście, Wat nie układa, podobnie jak inni poeci nowocześni, swych elegii dystychem, nie cyzeluje archaicznej formy bezpośrednio nawiązującej do wzorca „dwuwiersza zbudowanego z heksametru i pentametru w tradycji antycznej, a w polskiej pisanego 13-zgłoskowcem”¹⁰. Wszak wyznaczniki czysto formalne, przede wszystkim metrum, już w oświeceniu „zostały zastąpione przez tematyczne i emocjonalne”¹¹. Znamca elegii oświeceniowej, Roman Doktór, uznaje za jej najważniejsze kryterium identyfikacyjne dominantę problemową, a jest nią „utrata jakiegoś dobra i porównywanie stanu obecnego z przeszłym oraz

⁹ T. Venclova, zestawiając poglądy autora *Poematu bukolicznego* ze stanowiskiem Jurija Łotmana, pisze: „W latach dojrzałych Wat był bliski uznania wielotekstowości za podstawowy wyróżnik tekstu literackiego jako takiego” (V 308–309).

¹⁰ A. Legeżyńska, *dz. cyt.*, s. 17.

¹¹ Tamże.

specjalna nastrojowość”¹². Z biegiem czasu elegię zaczęto więc traktować – pisze Michał Głowiński – „jako gatunek liryczny o cechach tylko z grubsza zarysowanych, charakteryzujący się tokiem refleksyjnym, dopuszczającym elementy narracyjne, i w swoisty sposób operujący czasem”¹³. Niegdyś pisano elegie żałobne zbliżone do trenu, epitafium czy lamentu, ale także historyczne, polityczne, refleksyjno-filozoficzne, miłosne, a nawet biesiadne. „Dziś mianem elegii najczęściej określają swoje wiersze poeci podejmujący tematy upływu czasu, starości i śmierci”¹⁴. Wydobywając ten niezmiennie ważny ton dla dużej części współczesnej poezji polskiej, Anna Legeżyńska nazywa go „elegijnością”, nie mając na myśli jakichkolwiek wyznaczników formalno-gatunkowych, które od dawna nie obowiązują. Dziś bowiem:

Elegijność oznacza aurę emocjonalną wiersza, która buduje temat przemijania i nostalgiczno-melancholijne, a niekiedy depresyjne samopoczucie podmiotu. [...]

W utworach elegijnych sytuację liryczną określa „gest pożegnania”: refleksja nad przemijaniem, próba scalenia życia, podsumowanie klęsk i zwycięstw, przygotowanie do nadchodzącego kresu¹⁵.

Tym, co zastanawiać może w przypadku liryki autora *Ciemnego świecidła*, jest zaskakująco dużo powinowactw, jakie wykazuje Watowska wrażliwość z elegijną świadomością romantyczną, co jednak po wcześniejszych

¹² R. Doktor, *Polska elegia oświeceniowa*, Lublin 1999, s. 72.

¹³ M. Głowiński, *Elegie autobiograficzne Leśmiana*, w: tenże, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998, s. 248.

¹⁴ A. Legeżyńska, *dz. cyt.*, s. 18.

¹⁵ Tamże, s. 17–18.

diagnozach dotyczących genezy i specyfiki jego podmiowości nie powinno dziwić¹⁶.

Na przełomie XVIII i XIX wieku dochodzi do radykalnego rozejścia się dróg pomiędzy pojmowaniem elegii zgodnym z tradycyjną genologią a szerokim stosowaniem tego określenia dla nazwania szczególnej tonacji i tematyki wiersza. Jak wskazuje Jean-Michel Maulpoix w szkicu poświęconym tekstom Friedricha Schillera i Alphonse'a de Lamartine'a:

Elegijność [jest – K.P.] definiowana zgodnie z kryteriami uwzględniającymi raczej subiektywność niż formę, przestaje być odrębnym gatunkiem i ustępuje miejsca elegijności, będącej kategorią, jakością, tonem, stanem duszy lub nastrojem przenikającym do różnych dzieł¹⁷.

Tom *Wierszy* przenika tak właśnie pojęta, rozpisana na wiele głosów, (po)romantyczna tonacja elegijna. Mamy bowiem tutaj do czynienia z różnymi sposobami przedstawiania pewnego sposobu przeżywania świata, wynikającego z ekstremalnego doświadczenia bólu i choroby. Owym zapisanym w utworach „tonem, stanem duszy lub nastrojem” Wat stara się przede wszystkim oddać doświadczenia jak najgłębiej osobiste: wieloletnie cierpienie psychosomatyczne. Dlatego po wielokroć opowiada historię swego bólu, zmagania się z nim i kolejnych upadków, sięgając po różne dykcje i style, które w efekcie budują melancholijno-autoironiczny obraz „ja” lirycznego, rozpoznającego i rejestrującego w otaczającym świecie przejawy rozpadu, katastrofy, zbliżającej się śmierci. A służy mu do tego

¹⁶ Zob. rozdział poprzedni (*Po*)romantyczny podmiot.

¹⁷ J.-M. Maulpoix, *Du Lyrisme*, Paris 2000, s. 203; cyt. za: P. Śniedziewski, *Elegijna świadomość romantyków*, Gdańsk 2015, s. 7. Do ustaleń poznańskiego badacza będę się jeszcze odwoływać, ponieważ stanowią one istotny punkt odniesienia dla moich rozważań.

szeroki rejestr elegijnych tonacji, które mają swoje źródła w romantyzmie.

Taki jest choćby słynny wiersz *** (*W czterech ścianach mego bólu...*) otwierający tom z 1957 roku i kreujący sugestywną aurę emocjonalną. Podmiot uwięziony we własnym ciele w sposób zintensyfikowany doświadcza somatycznej opresji. Niczym skarga brzmią słowa: „Gdzieś tam pewno lecą lata / z ognistego krzaka życia” (PZ 175) przywołujące inną, niedostępną rzeczywistość; stają się wyrazem żalu i tęsknoty za życiem toczącym się „gdzieś tam”, na zewnątrz głucho zamkniętej celi bólu. Jasność myśli, klarowność słowa, moc nazywania postawione zostają wobec „niemoty” cierpiącego ciała. Słowo sytuuje się tu na antypodach cielesności, chce być jej przewyżczeniem i zaprzeczeniem. Przeniknięte smutkiem i rezygnacją westchnienie, które się w zakończeniu pojawia, jest istotnym sygnałem świadczącym o nie do końca udanym, bo niemożliwym, procesie zapanowania jasną, konceptualną formą nad ciemnością udręczonej materii. Elegijność byłaby więc tutaj rewersem porządkującego, sensotwórczego działania poetyckiego, odsłaniałaby te sfery podmiotowości, które pozostają nieodwołalnie we władaniu ciała i afektów. I jednocześnie dawałaby szansę na wypowiedzenie nie wprost doświadczenia poety.

Nieco odmienną jakość tego samego elegijnego tonu realizują wiersze szpitalne z cyklu *W okolicach cierpienia – W szpitalu*, *** (*I znów się dzień zaczyna gruchaniem synogarlic...*), *Noc w szpitalu*. Wat posługuje się w nich niemal tradycyjną formą liryki wyznania, ponawiając stare sposoby mówienia, przywołuje litanijno-modlitewne zwroty, gra sugestywnymi kontrastami, stosuje enumerację jako figurę niewyraźności. Gesty te w kontekście całego tomu nabierają jednak szczególnego znaczenia – są bowiem wykonywane ze świadomością powtarzania elementów rozpoznawalnych jako składniki elegijnego repertuaru. Ujawniając zatem retoryczny

wymiar poetyckiego słowa, kwestionują tym samym możliwość komunikowania wprost wyrażanych treści. Nie do końca jednak, bowiem świadomość powtórzenia nie skazuje Wata na milczenie – przeciwnie, uświadamia konieczność korzystania ze zdeponowanych w kulturze kodów i tworzenia z nich dykcji własnej, dającej choćby cię szansy na wypowiedzenie ekstremalnych doznań udręczonego ciała. Z tą świadomością sięgać będzie Wat po kolejne elegijne języki, zdeponowane w tradycji.

Wiele utworów nie tylko z tomu *Wiersze* odwołuje się do wzorców poezji senilnej i testamentarnej. Niezwykle często pojawiają się w nich motywy funebralne, wykonywane są „gesty pożegnania”, dokonywany jest ostateczny bilans życia. Można tu choćby wymienić teksty tak osobiste, jak *Kołysanka dla konającego* czy *** (*Czemu mnie z trumny wyciągasz...*), stylizowane na pełen żalu i smutku monolog, czyniony ze świadomością zbliżającego się kresu. Sceneria w tych wierszach bezpośrednio odwołuje się do romantycznej topiki przestrzeni mrocznych, np. cmentarzy czy ruin. Jak pisał już romantyczny znawca elegii, Kazimierz Brodziński: „Miejscem jego [poety elegijnego – K. P.] jest zwykle samotna natura; lubi on ten zbór umarłych, gdzie parkan drewniany i krzyż długie cienie przed uchodzącym słońcem rozciągają [...]”¹⁸. Pora roku u Wata to, w iście neoromantycznym duchu, jesień: ze „spłakany niebem”, „siermiężnymi chmurami”, „ubłoconym listopadem” (wyrażenia z wiersza *Kołysanka dla konającego*, PZ 181).

Świadomość Wata zdominowana jest przez dojmujące poczucie straty i wydziedziczenia. Dotyczy to zarówno bilansów życia jak najbardziej osobistego, jak i diagnoz odnoszących się do schyłkowej kondycji współczesnej

¹⁸ K. Brodziński, *O elegii*, w: tenże, *Pisma estetyczno-krytyczne*, oprac. i wstępem poprzedził Z. J. Nowak, Wrocław 1964, t. I, s. 196; cyt. za: P. Śniedziwski, *dz. cyt.*, s. 135.

cywilizacji „chorej i delikatnej” (PZ 251), skazanej, podobnie jak sam poeta, na zatrąę. Takie katastroficzne rozpoznanie przynoszą teksty: *Odjazd na Sycylię, Wieczór-noc-ranek* czy *Odjazd Anteusza*. A także wiersze rzymskie¹⁹, w których wypełniona śladami przeszłości przestrzeń Wiecznego Miasta rodzi nostalgiczną zadumę nad przemijaniem i melancholijną refleksję nad nietrwałością ludzkich siedzib. Oto pierwsza strofa wiersza *Do przyjaciela rzymianina*:

Wszystko co leży zdruzgotane
budzi we mnie czuły odzew:
ruiny mojej Warszawy
ruiny Twojego Rzymu.

(PZ 241)

„Czuły odzew” na widok ruin to sposób percepcji charakterystyczny dla podmiotu romantycznego. „Ruiny są śladem – pisze Marta Piwińska – może tragicznym, ale są – ludzkiego działania w czasie; zapisem drogi, która przebył ten gatunek, są pismem historii – i dlatego ruina dla romantyka staje się równoznaczna z księgą”²⁰. Dlatego też Wat „czyta” ruiny – i Warszawy, i Rzymu – jako dzieje upadku zachodniej cywilizacji, na pozostałościach której pasą się kozy. Tekstualność ruin jest znacząca, bowiem stanowią widomy znak tego, co już nie istnieje, a co jednak poprzez resztki, odpryski i ułamki nadal świadczy o minionym. Rozważając w związku z romantyczną elegijnością specyfikę znakowości romantycznej ruiny, Piotr Śniedziwski trafnie zauważył, że:

Ruina jako pismo przypomina nam zarówno o nieobecności ludzi, którzy wzniesli budowlę, zostawiając w ten sposób

¹⁹ Pisałam o nich szerzej w rozdziale *Śródziemnomorze*.

²⁰ M. Piwińska, *Ruina*, w: *taż, Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, Warszawa 1991, s. 318.

komunikat dla przyszłych pokoleń [...], jak i o nieobecności bądź raczej szczątkowym statusie tego komunikatu – ruina ma charakter metonimiczny, odsyła do całości, która niestety przegrała walkę z czasem oraz z siłami natury²¹.

Wiersz *W Rzymie*, prezentuje ruiny małego kościółka Kuźmy i Damiana na Forum Romanum, traktując je jako metonimiczne przywołanie wspaniałego świata przeszłości. Kontrast pomiędzy tym, co minione a teraźniejszością świadczy o przemianie, jaka się dokonała, przemianie, która jednocześnie staje się wyrazistym świadectwem utraty i wygnania z mitycznej krainy²². Elegijna świadomość romantyków, jak przekonuje za Kazimierzem Brodzińskim Śniedziewski, wynika właśnie z dojmującego poczucia straty i wydziedziczenia²³.

²¹ P. Śniedziewski, *dz. cyt.*, s. 170. Warto przypomnieć interesujące w tym kontekście uwagi Ireneusza Opackiego: „Można powiedzieć, że o ile człowiek osiemnastowieczny, dziedzicząc po przodkach zabytkową ruinę, dostrzegał przede wszystkim fakt, że ona przetrwała do naszych czasów – to romantyk zwracał uwagę przede wszystkim na ujawnione w niej ślady zniszczeń. [...] Człowiek osiemnastowieczny jakby przeoczał ślady zniszczeń, nie przywiązywał do nich wagi, zachłystując się faktem, że mimo nich ruina trwa. Romantyk – przeciwnie: dla niego widoczne były przede wszystkim owe okaleczenia, na nich skupiał uwagę, w nich widział alfabet historii. Tutaj pamiątkowa budowla stawała się świadectwem przemijania. [...] Romantyczna »poezja ruin«, »poezja zabytków« – to właśnie poezja o przemijaniu, antyteza urzeczenia trwałością »pamiętki materialnej«”. I. Opacki, *Pomnik i wiersz. Pamiętka i poezja na przełomie Oświecenia i Romantyzmu*, w: tenże, *„W środku niebokręga”. Poezja romantycznych przełomów*, Katowice 1995, s. 158–159.

²² Zob. uwagi o wierszy *W Rzymie* w rozdziale *Śródziemnomorze*, s. 140.

²³ Zob. zwłaszcza rozdział pierwszy książki Śniedziewskiego *Elegijność romantyczna* (*dz. cyt.*, s. 9–46).

Z kolei wiersze *Buchalteria* czy *Na naszej ulicy*, pochodzące z *Ciemnego świecidła*, układają się w tragiczny rachunek elegijny, którego domknięcie stanowi albo świadomość kolejnych zbliżających się cierpień, albo przeczucie własnego pogrzebu, „który odbędzie się we wtorek o godzinie jedenastej i pół” (*Na naszej ulicy*, PZ 342). W istocie ów elegijny rachunek staje się rejestrem strat – tak jak w przypadku podmiotowości romantycznej, gdy –

próba odbudowy tożsamości, jakby wbrew założeniom, nie przynosi spokoju i wytchnienia, ale gorzką świadomość straty. Zasada kumulacji doświadczeń oraz pojęcie dojrzałości zastąpione zostają w tym przypadku poczuciem, że jest się tym, co pozostało po całej serii strat²⁴.

W pierwszej części *Buchalterii* Wat wyznaje:

Gdy byłem dzieckiem, wszystko było mi darem. Darem
matki, ojca, darem nieba, ziół, przechodniów.
Drzewo dawało mi cień, za darmo, gdy nużył mnie skwar.
Niebo dawało światło oczom o letnim przebudzeniu.
Śnieg wybielał mnie, święty, za darmo. I wiatr owiewał mnie
echami szczęścia, szczęścia z gór, szczęścia z boru-lasu,
szczęścia z chmur i wód. A panny uśmiechem goiły smutki
moich nocy. Co dzień wybierałem się w podróż. Do ogrodu
[Hesperyd,
podróż za darmo. Więc dziękowałem niebu, rodzicom i ziołom,
wiatrowi, echem i pannom i nocy za te wszystkie hojne dary.
(PZ 307)

Ale potem proces akumulacji doświadczeń polega właśnie na „płaceniu”, a zatem ciągłym wyzbywaniu się kolejnych „darów”. Można powiedzieć, że dokonywany u kresu życia bilans zamienia się w podsumowanie poniesionych strat. Zaś „archeologia czasu przemienia się

²⁴ P. Śniedziewski, *dz. cyt.*, s. 177.

w fenomenologię pustki i samotności”²⁵. To bowiem, co u schyłku życia bezpośrednio dane podmiotowi, po i zamiast feerii barw, smaków i szczęścia dzieciństwa, to doświadczenie ciemności i cierpienia.

Płaciłem. Za wszystko. Ciałem moim i duszą moją.

Za niebo, za wiatr, za strofę, za uśmiech panien, za tych dwoje rąk nawet okrutnych, które nie dają mi na dno iść. Co prawda, procenty lichwiarskie tak urosły, że nie splączę wcześniej aż na Sądzie Ostatecznym...

(PZ 307)

Kolejnym ważnym wyznacznikiem elegijnego stylu w romantyzmie jest stosunek poety do otaczającej go rzeczywistości. „Ten zaś nie tyle usiłuje w zmysłowy sposób przedstawiać rzeczywistość czy też zewnętrzne wobec siebie przedmioty [...], ile raczej wykorzystuje wszystkie te elementy do tego, by mówić o sobie oraz o swoich doznaniach”²⁶ – zgodnie z postulatem Schillera, „by krajobraz przekształcić w pejzaż mentalny, a przedmioty w nim zawarte uznać za emblematy podmiotu, ślady jego emocji”²⁷. U Wata jest analogicznie – świat kreowany wierszy stanowi często alegorię jego przeżyć psychicznych i duchowych. Tak dzieje się choćby w dwu wierszach florenckich – *We Florencji* i *Przed ostatnią pietą Michała Anioła* – które przynoszą osobiste poglądy na temat sztuki, religii, cierpienia i śmierci, wynikające z dramatycznej sytuacji życiowej autora. Odpowiedź na padające w drugim z tych wierszy pytanie, „Bo mnie jaka czeka nagroda / – prócz Gehenny ogniowej?” przynosi jego finał:

²⁵ P. Śniedziwski, *dz. cyt.*, s. 177.

²⁶ P. Śniedziwski, *dz. cyt.*, s. 30.

²⁷ Tamże.

Nicość
może
Morze milczenia
(PZ 243–244)

Podobnie alegoryczne znaczenia w wierszu *Przypomnienie Wenecji* zyskuje miasto na lagunie. Nie znajdziemy w utworze rozslonecznionych obrazów pełnych ludzkiego gwaru i fruujących gołębi na placu Św. Marka. Wenecja Wata jest ciemna, widmowa, niepokojąco związana z rozkładem i śmiercią, bo takie jest emocjonalno-somatyczne doświadczenie podmiotu.

Mroczne sensory i ciemne treści ewokują także inne teksty, w których zastosowany został zabieg ekwiwalentyzacji uczuć i wyrażania ich poprzez psychizację pejzażu (np. *Pejzaż, Noc jesienna w górach z oliwkami i pełnią księżyca, Widzenie*).

I oto cokolwiek poniżej zenitu
na wklęsłej powierzchni nieba wyrysowuje się zwolna
– jak wzór spod ręki kreślącej –
mandala: już rozpoznaję
ogromną macicę perłową, misternie karbowaną.
Na niej trup podany. Kościotrup. Taki z Totentanzu.
Długi. Ugięty w kolanach. Uśmiechnięty. Żywy.

(*Widzenie*, PZ 179)

W takim samym celu Wat posługuje się ekfrazą, wydobywając z malarstwa Pierre’a Bonnard czy Odilona Redona kolorystyczną symbolikę związaną ze starzeniem, umieraniem, śmiercią (*Przed Bonnardem, Na wystawie Odilon Redona*). Tonacja wszystkich tych wierszy jest ciemna, dominuje w nich nastrój smutku, rezygnacji, wszystko przenika poczucie przemijania i utraty. Nie widzimy obrazu – lecz stan psychiczny, „znękaną duszę podmiotu”.

Blond światło zdmuchnęło szarość, cienie i zwiewności
z ciała, co z wanny wyszło a jeszcze nie chce do trumny.
Ciało jest płowe flamiste, wanna – różowa cielista.
A trumna? Jak to trumna; głucho fioletowa.

(Trumny zresztą nie widać, wystarczą jej kolory.)

(*Przed Bonnardem*, PZ 217)

Podobną funkcję pełnią także wiersze składające się na cykl *Sny*. Wypełniają je wieloznaczne i sugestywne obrazy zagubienia, rozpacz, trwogi, przerażenia: lecące ptaki skazane zostają na zatrąę, bo wszędzie „Tylko woda. Nic tylko woda” i ani „kruszyny lądu” (*Sen flaminga*, PZ 194); sen starości wypełnia „tylko kurtyna z kiru” (*Senilia*, PZ 197); *Poranek nad wodą* przynosi iście Boschowskie bestiarium wywiedzione ze snu starotestamentowego proroka Daniela; *Potępiony*, który już tytułem określa kondycję podmiotu, mocą upiornej transformacji zmienia staroświecki młyn do kawy w piekielną maszynę tortur kruszącą ludzkie kości²⁸. Wszystko prowadzi do ostatecznego poznania celu własnego życia:

Dokąd? Czy ja wiem dokąd?!
W każdym bądź razie – ku zatrąę.

Obudziłem się. Wiedziałem, że muszę źle skończyć.
(PZ 200)

Kontynuują to rozpoznanie druga część *Wierszy śródziemnomorskich* – *Sny sponad Morza Śródziemnego*²⁹. Kre-

²⁸ Zob. wnikliwą interpretację tego cyklu Anny Sobolewskiej, „Poczekalnia sądu ostatecznego”. *Sen w poezji Aleksandra Wata*, w: *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, pod red. J. Brzozowskiego i K. Pietrych, Warszawa 1999.

²⁹ Pisałam o nich dokładniej w książce *O „Wierszach śródziemnomorskich” Aleksandra Wata*, Warszawa 1999, s. 107–165.

owana w nich rzeczywistość jest opresyjna w stosunku do bohatera i niesie poczucie zagrożenia, lęku, osaczenia. W Watowskich snach zagrożenie umyka próbom ukonkretnienia i dookreślenia, jest nieuchwytne, niemożliwe do precyzyjnego nazwania, poddaje się tylko opisom przybliżonym, mniej lub bardziej metaforycznym, którym sprzyja oniryczna poetyka. Budowana jest w ten sposób ciemna atmosfera wszechogarniającej trwogi, osaczającej bohatera zewsząd. Sny-koszmary przynoszą rozpoznanie straszliwych praw rządzących człowiekiem i światem, dopełniając tragiczny rachunek elegijny.

Elegijny w tonacji topos podróży połączony z toposem przejścia organizuje także pierwszy cykl *Wierszy śródziemnomorskich*, choć tutaj jego realizacja staje się szczególnym wariantem (niemożliwej) katabazy. Przypomnijmy: poeta-wędrowiec przemierzający prowansalskie pejzaże, udaje się najpierw w góry, w „świat kamienny”, który ma być możliwością uwolnienia się od spraw ludzkich i dotarcia do esencji bytu. Schodzi jednak na dół, w krąg ziemskich spraw, lecz nie po to, aby w nich uczestniczyć, ale by odkrywać ukryte pod nimi „treści sekretne”, przeświecające przez to, co widziane. Zaś w planie najgłębszym wędrowka ta jest podróżą do kresu własnego życia, podobnie jak wyprawa podjęta w *Wierszu ostatnim*, zamykającym *Ciemne świecidło*. Na końcu swej drogi poeta-bohater-podmiot – już nie Orfeusz, z którym Wat identyfikował się w *Wierszach somatycznych* – żegna kreowaną rzeczywistość mitu. „[...] w chwili, kiedy ostatecznie zapadła decyzja o odejściu – pisze Jacek Brzozowski – kiedy stawalo się ono bliskie i realne, ów Orfeusz tracił mistyczne złudzenia i tęsknoty, gubił swoją »orficką« metafizykę i eschatologię, i tym samym otwierał się na nagą rzeczywistość ostatniej drogi”³⁰. A ta ostatnia droga

³⁰ J. Brzozowski, *Notatki do „Wiersza ostatniego”*, w: *Szkice o poezji Aleksandra Wata...*, s. 160. Więcej na temat tego wiersza piszę w rozdziale ostatnim.

pozbawiona zostaje perspektywy eschatologicznej: „to tylko trzy łokcie pod ziemią” (PZ 353).

Wat szyderczo przenicowuje również topos mądrej starości. We fragmencie VIII *Pieśni wędrowca* ironicznym trybem przywołuje słowa Seneki: „aetas serenitatis”, dodając do nich sarkastyczny komentarz. W konfrontacji z doświadczeniem bohatera poematu, *alter ego* samego Wata, powyższe rozpoznania ujawniają swą śmieszność i fałsz. To tylko „słowa, słowa”, które może mogły niegdyś wyrażać istotne prawdy, dziś natomiast tym boleśniej uświadamiają swą pustą retoryczność i bezużyteczność. Stary poeta nie jest mędrce ani filozofem doświadczającym u schyłku życia spokoju i spełnienia; jest – jak sam siebie autoironicznie nazywa – „starym grzybem” (PZ 283), pogrążonym w chaosie własnych myśli, wydanym na pastwę ciemnych sił natury i historii.

W ten sposób poprzez reinterpretację toposu starego poety ujawnia się drugi – ironiczny – biegun Watowskiej elegijności, kształtujący tak wyraziście dykcję przywoływaną na początku *Elegii biurokraty*. Wiersze autora *Dziennika bez samogłosek* częściej jednak łączą wzniosłość z trywialnością, tragizm ze śmiesznością, ton serio z zabiegami parodystycznymi niż konsekwentnie realizują estetyczną i stylową jednorodność. Jak to ujął Stanisław Barańczak, zwracając uwagę na antytetyczność tej poezji: Wat to „poeta powagi i patosu osiągającego diapazon biblijnych proroków, ale zarazem poeta drwiny z samego siebie i groteskowej błazenady”³¹. Dlatego też nierzadko w jednym tekście współbrzmiały dwie elegijne tonacje: ironiczna i tragiczna. Pierwsza z nich organizuje początek i pierwszą część wiersza *Przed Breughlem starszym*:

³¹ S. Barańczak, *Wat: cztery ściany bólu*, w: *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, studia pod red. W. Ligęzy, Kraków 1992, s. 33.

Praca jest dobrodziejstwem
Ja wam to powiadam, ja – leń zakuty!
który przebarłóżyłem się w tyłu więzieniach! W czternastu!
I w tyłu szpitalach! w dziesięciu! W gospodach – bez liczby!
Praca jest dobrodziejstwem.

(PZ 216)

Druga, poważna i tragiczna, pojawia się po autotematycznym komentarzu „nie kpij!”, zmieniając całkowicie wymowę tekstu, który od tego miejsca staje się refleksją na temat śmierci:

Która jest jak morze,
gdzie każdy jest Ikarem, jednym z niespełna trzech miliardów,
a poza tym tyle dzieje się wkoło
a wszystko jednakowo małoważne, właśnie: małoważne,
a tak trudne, tak nieludzko trudne, tak bolesne!

(PZ 217)

Elegijność Wata ujawnia czasem swe jaśniejsze strony. W niektórych wierszach pojawiają się akcenty hymniczne oddające piękno i wspaniałość świata. *Nieszpory w Notre-Dame* to zapis chwili wyjątkowej, w której „się odradza / dusza zaszczuta”. Światło, które poprzez witraże przenika do wnętrza katedry, łącząc się z muzyką Bacha i tworząc synestezyjny „chór kolorów” (PZ 244), staje się w widowym znakiem obecności Ducha Świętego i przynosi uczucie wszechogarniającego spokoju. *Paryż na nowo*, po wielu latach ponownie zobaczony przez Wata³², staje się źródłem już nie tylko spokoju, ale wszechogarniającej radości życia, daje poczucie zachwyty i uniesienia. Przestrzeń Paryża jest niczym arkadyjska kraina – każdy element pejzażu,

³² Wat był po raz pierwszy w Paryżu w młodości, w latach dwudziestych. Wspomina ten pobyt często zarówno w swoim dzienniku pisanym, jak i mówionym.

każde zdarzenie, nawet najbłahsze, posiada moc niezwykłą: ujawnia piękno, ład i dobro istnienia. Jasna strona świata zjawia się jednak w tej poezji stosunkowo rzadko – można tu jeszcze wymienić wiersze *Dobra chwila*, *W kawiarni na Place de la République*, *W barze, gdzieś w okolicach Sèvres-Babylone*. Równie rzadko pojawiają się w niej tony łagodnej melancholii, pogodnego pożegnania z bliskimi, ze światem, z własnym życiem, jakby zgodne z zaleceniami Brodzińskiego, na przykład w wierszach *** (*Żmije i ważki w dobrej zgodzie...*) czy *** (*Uroda rzeczy nadziemskiej...*), w których dochodzi do pogodzenia przeciwieństw, do pełnego wyciszenia, do otwarcia nadziemskiej perspektywy, choć jednocześnie doznanie straty jest tutaj ostateczne.

Uroda rzeczy nad ziemską
Gdy pada na nie ostatnie spojrzenie: talerz
srebrny na mahoniowym blacie,
skrawek chmur i nieba różowy, świrk
naszego ptaszka Maciusia
i twarz mojej żony. Jej oczy
na wieki wieczne amen.

(PZ 338)

W kontekście łagodnej elegijności warto przypomnieć także pieśń IX z *Pieśni wędrowca*, pozwala ona bowiem uchwycić specyficzną jakość Watowskiej idylli:

Pięknie aż tchu brak
plucom. Ręka wspomina:
byłam skrzydłem.
Niebiesko. Szczyty w zaróżowionym
złocie. Kobiety tej ziemi –
małe oliwki. Na spodku rozległym
dymy, domy, pastwiska, drogi,
przeploty dróg, święta pilności
człowieka. Jak gorąco! Powraca
cud cienia. Pastuch, owce, owczarek, baran
w dzwoneczkach pozłacanych. Oliwki

w krętych dobrościach. Cyprys – ich pastuch samotny. Wieś
na perci kabryjskiej, obronna
dachówkami. I kościół, jej cyprys i pastuch.
Młodość dnia, młodość czasów, młodość świata.
Ptaki milczą zasłuchane. Tylko kogut
z dołów przysiółka Spéracèdes. Jak
gorąco. Gorzko umierać na obcym.
Słodko jest żyć we Francji.

(PZ 283–284)

Jasny ton tej pieśni zdaje się wręcz sielankowy. Opisywana prowansalska przestrzeń nabiera cech arkadyjskich, tak jakby współczesny poeta pisał swoją bukolikę. Czyżby zatem dana mu w końcu została kraina harmonii i spokoju, w której można na dobre się zadomowić? Możliwość pozytywnej odpowiedzi burzy zdanie: „Gorzko umierać na obcym”. Dzieje się zatem tak, jak rzecz ujmował Śniedziwski, że „subwersywny żywioł elegii przenika pochwałą idylli, przekształcając ją w jej własne przeciwieństwo”³³. Bowiem, wedle Schillerowskiej klasyfikacji, dla poety sentymentalnego (czytaj: nowoczesnego) w odróżnieniu od naiwnego konstytutywna jest świadomość straty, niedająca możliwości powrotu do pierwotnego stanu szczęśliwości i niewinności. Można więc potraktować pieśń IX jako realizację romantycznej w swej genezie elegii pastoralnej.

Życie opisane w elegii pastoralnej wcale nie wydaje się bez troskie czy uśmiechnięte – i nawet jeśli uśmiech się w nim pojawia to jakby przez łzy, ponieważ to, co mogłoby cieszyć, jest już bezpowrotnie utracone. Idylla już przeminęła, a człowiek (zamiast na pasterskiej łące) żyć musi w rzeczywistości pozbawionej złudzeń. Nie oznacza to jednak, że z elegii pastoralnej znika element idylliczny – jako mniej dojrzały, poddany konwencji czy sprzeczny z ludzkim doświadczeniem. Oba

³³ P. Śniedziwski, *dz. cyt.*, s. 18.

[...] pierwiastki (sielankowy i elegijny) stają się wobec siebie komplementarne³⁴.

Z pozoru idylliczna pieśń IX okazuje się podszyta elegijnością, co zresztą dobitnie wydobywa kontekst całego cyklu. Świadomość definitywnej straty sprawia, że „świat zewnętrzny jest wobec podmiotu wrogi, nie pozwala się ani oswoić, ani zamieszkać”³⁵. Dlatego dla Watowskiego bohatera „piękna Francja” będzie tylko idealizowaną przestrzenią dającą chwilowe ukojenie, nie stanie się zaś krainą odzyskanej w pełni harmonii i spokoju. To zresztą w nowocześniejszym świecie, naznaczonym dojmującym poczuciem wydziedziczenia z pierwotnej jedności z naturą, jest już niemożliwe. „Elegijność idylli jest [...] ukryta w emocjonalnym i etycznym stosunku współczesnego człowieka do wyobrażeń sielskiej krainy, nie zaś w tej krainie”³⁶. Wat zatem po raz kolejny poddaje dookolny krajobraz działaniu własnych emocji, co w efekcie przekształca ów krajobraz w mentalny pejzaż, naznaczony gorzką wiedzą dotyczącą działania okrutnych praw natury i historii.

Elegijność jest dla Wata sposobem odczuwania świata. Nie mówi zatem Wat jednym elegijnym językiem, nie wybiera jednej, najbardziej odpowiedniej dykcji, która dałaby możliwość wypowiedzenia siebie i własnego doświadczenia, bo przecież o takie nierozzerwalne połączenie życia i pisania mu chodziło, skoro uwierzytelnieniem poetyckiego słowa miały być, wedle niego, twarz i los poety (zob. DBS 267). Zbliża go to przekonanie do romantycznego postulatu „naturalności”, wynikającego „z przeświadczenia, że elegia jest zapisem rzeczywistego doświadczenia, zgryzot, które nie są pochodną abstrakcyjnych rozważań,

³⁴ Tamże, s. 254.

³⁵ Tamże, s. 43.

³⁶ Tamże, s. 231–232.

ale wynikają z przeżytego cierpienia bądź rozczarowania”³⁷. Aby zatem oddać tę egzystencjalno-estetyczną jedność mówi różnymi elegijnymi głosami, raz pełnymi smutku, melancholii, rozpacz, raz ironii i sarkazmu – takimi, jakie w danej chwili wydają się do pochwycenia tej całości najbardziej odpowiednie. Ma świadomość, że nie istnieje jeden język, który mógłby pomieścić i wyrazić wszystko. To wiedza zdobyta już za młodu. „Cokolwiek można powiedzieć o *Mopsożelaznym piecyku* – pisze Venclova – jeden jego rys wydaje się oczywisty: tekst ten posiada odniesienia do niemal nieskończonej liczby innych tekstów, a wśród nich nie ma żadnego tekstu nadrzędnego, tekstu »ostatniej instancji«, w którym zakotwiczony byłby sens utworu” (V 308). Można to rozpoznanie dotyczące spotęgowanej, karkofonicznej intertekstualności młodzieńczego poematu w pełni odnieść do dojrzałej poezji autora *Ciemnego świeci dła*, którą cechuje wyraźna nadwyżka retoryczna. Wydaje się, że Wat sytuuje się pomiędzy *homo seriusus* a *homo rhetoricus*; pomiędzy, ponieważ z jednej strony nie wierzy już ani we własną spójną podmiotowość, ani w proces komunikacji prowadzony w sposób jasny i szczery, z drugiej zaś strony – język nie stanowi dla niego ani centrum świata, ani instancji ostatecznej³⁸. Nie może „dowolnie bawić się językiem”³⁹, nie jest jedynie (choć bywa) błaznem, czasami (wcale nierzadko) staje się kapłanem⁴⁰. Świadom kryzysu tożsamościowego i językowego uparcie, wciąż od nowa

³⁷ Tamże, s. 260.

³⁸ Zob. M. Rusinek, *Między retoryką a retorycznością*, s. 217–220.

³⁹ R.A. Lanham, *The Motives of Eloquence. Literary Rhetoric in the Renaissance*, New Haven 1976, s. 4; cyt. za: M. Rusinek, dz. cyt., s. 218.

⁴⁰ Zob. L. Kołakowski, *Kapłan i błazen*, w: tenże, *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone z lat 1955–1968*, oprac. Z. Mentzel, t. 2, Londyn 1989.

podejmuje próby wyrażenia własnej egzystencji. Tworzy – jak zauważa Przemysław Rojek – „narrację tożsamościową w oparciu o pewną uniwersalność kulturową, zakorzenioną [...] w powtarzalności i ponadjednostkowości struktur retorycznych”⁴¹. Wykorzystuje zdeponowane w kulturowym repertuarze elegijne kody i traktując je jako tworzywo, buduje z nich wielogłosowe kompozycje, które jednak nie stają się wyłącznie bytem czysto tekstowym, przynoszą bowiem świadectwo osobistego doświadczenia.

Elegijna wrażliwość Wata wyraźnie ma romantyczny rodowód. Wskazuje na niego w pierwszym rzędzie wszechogarniające poczucie wydziedziczenia i niemożność odzyskania niegdysiejszej wiary w harmonię świata. Dlatego Wat układa swą biografię rejestrując kolejne straty, w efekcie czego bilans życia zamienia się w nieustanne odejmowanie i ubywanie – jakby bez końca. Po drugie, przestrzeń elegii buduje u Wata iście romantyczne rekwizytorium: ruiny, cmentarze, góry, pustkowia, czas zaś jest sygnowany często jesienną i nocną porą, co nie tylko buduje niemal gotycki nastrój, ale przede wszystkim ekwiwalentyzuje doznania wewnętrzne podmiotu. Po trzecie, zewnętrzne krajobrazy stają się odbiciem doświadczanych przez poetę stanów, stanowią ich, rzecz można, sugestywne odzwierciedlenie. Nie znaczy to jednak, że Watowski podmiot jest hermetycznie zamknięty sam w sobie. Przeciwnie, podlega wpływom zewnętrznym, podobnie jak podmiot romantyczny:

⁴¹ P. Rojek, *dz. cyt.*, s. 168; wnioski Rojka wynikające z rozważań na temat retoryczności Wata wydają mi się jednak zbyt daleko posunięte, nie nazwałabym autora *Ciemnego świedla* po prostu poetą retorycznym nawet we współczesnym, złożonym znaczeniu terminu retoryka (zob. *dz. cyt.*, rozdział „*Homo rhetoricus*” w *deltach rzek zapuszczenia*, s. 267–279).

W tym sensie jest on niestabilny, ponieważ o jego zachowaniu oraz samopoczuciu decydują przesłanki od niego samego niezależne. Pragnąc zadomowić się w świecie, przywiązuje się do miejsc, rzeczy oraz ludzi – wyrzeka się zatem wolności i suwerenności, ponieważ poszukuje ładu i porządku, które wynikają z zakorzenienia⁴².

Po czwarte, z jednej strony jest to więc podmiot wydany na działanie sił zewnętrznych, z drugiej solipsystycznie zamknięty w sferze własnych doświadczeń, emocji i przekonań; w równym stopniu podlegający wpływom, jak i szczelnie od rzeczywistości odizolowany, żyjący we własnym wnętrzu. Niestabilność podatnej na wpływ podmiotowości konfrontuje się nieustannie z jej wewnętrzną przestrzenią, która jest hermetycznym więzieniem bolesnej samoświadomości.

Na koniec warto spytać, dlaczego Wat wykorzystuje tak konsekwentnie właśnie romantyczną dykcję elegijną i czyni z niej swoistą matrycę własnego języka? Owa matryca, co prawda, jest ironicznie kwestionowana, ale jednak pozostaje podstawowym kodem, podlegającym nieustannemu procesowi przepisywania.

Doświadczenie podmiotu romantycznego i Watowskiego było w istocie podobne – fundowało je doznawanie świata „odczarowanego”, świata rozproszonych sensów, dynamicznych, nieustannie zmieniających się jakości, antagonistycznych idei i wartości, zarówno w wymiarze zewnętrznym, jak i wewnętrznym⁴³. Celem dążeń i romantyków, i Wata było odnalezienie możliwości scalenia owych rozproszonych kawałków w zhierarchizowaną, uporządkowaną strukturę. W przypadku autora śródziemnomorskiego

⁴² P. Śniedziewski, *dz. cyt.*, s. 23.

⁴³ Zob. A. Bielik-Robson, *Wstęp*, w: Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przełożył ze spół, oprac. T. Gadacz, Warszawa 2001.

poematu stawkę najwyższą poszukiwań stanowi odnalezienie sensu własnej egzystencji i cierpienia. Nie literatura jest tu najważniejsza, lecz życie. Zapewne dlatego też Wat sięga po takie sposoby ekspresji, znane z tradycji, które po pierwsze silnie łączą żywioł kreacyjny z planem biograficznym; po drugie – wynikają z najbardziej fundamentalnych pytań egzystencjalnych; po trzecie – obejmują swoim zasięgiem możliwie najszersze *spectrum* ludzkich spraw⁴⁴. Gdy Wat zwraca się do romantyzmu, nie literackie zabawy mu w głowie; mówiąc językami wieszczów, nie parodiuje ich i nie ośmiesza. Z drugiej jednak strony Wat nie jest twórcą tak naiwnym, by sądzić, że można w XX wieku po prostu pisać i myśleć tak, jak Słowacki czy Novalis. Jest świadom sztuczności każdej konwencji, również tej, którą wykorzystuje. Ale używa jej serio, nawet jeśli się wobec niej dystansuje. Daje wyraz przekonaniu, że mowa zapośredniczona i strategia metaliteracka przynajmniej w jakiejś mierze pozwolą mu wyrazić także jego własne doświadczenie. Wat sięga więc po cudze języki, ale chce mówić o sobie, choćby nie-swoim, pożyczonym od innych głosem. W żywioł spontanicznej ekspresji już bowiem nie wierzy.

Pierwszoplanowy jest tu problem wynikający ze świadomości kryzysu języka, z którym Wat zmagał się już od swojej młodzieńczego debiutu. W *Mopsożelaznym piecyku* ośmieszył symboliczne kody i symboliczne uniwersum, posługując się ironią i groteską, parodiował je i kompromitował. Ale problem z językiem nie polegał jedynie na sprzeciwie i odrzuceniu – jak sam Wat mówił – „secesji, która po prostu weszła w swoją fazę autowysmiania, autoprzeдрzeźniania” (MW I 49). Młodopolska, symboliczno-emotywne metaforyka przez swoją ostentacyjną ekstremalność

⁴⁴ Sam zresztą powie o sobie, wydobywając związek własnej postawy z wiekiem romantyzmu: „w istocie jestem XIX-wieczny”, jednoznacznie wskazując swój kulturowy rodowód, zob. ŚNH 292.

ujawniła mechanizm – wedle diagnozy Nycza – „zautomatyzowania i petryfikacji języka, który miast służyć zindywidualizowanej ekspresji stał się zbiorem opresyjnych klisz i zużytych szablonów”⁴⁵, obnażając tym samym swój zwodniczy i mistyfikujący charakter. Wiara w bezpośrednią ekspresję zatem przestaje być możliwa – od tego momentu zawsze będzie świadoma własnej umowności i sztuczności, nie-bezpośrednia, zapośredniczona. A to nakazuje twórcy ostrożność i dystans wobec opresywnej i wyobcowującej władzy języka. Poeta nie może więc już niczego po prostu powiedzieć „od siebie”. Mówiąc, musi mieć świadomość języka i konwencji, którymi się posługuje i które tyleż są niezbędne, bo w ogóle pozwalają coś powiedzieć, co niebezpieczne, bo podporządkowują sobie każdy indywidualny głos artysty. Poczucie kryzysu języka i wyrażania – jeden z najważniejszych rysów modernistycznej świadomości – jest rudymentem Watowskiej dykcji. Dlatego używanie wielości języków stanie się dla niego koniecznością – pozostaje albo wielogłosowość, albo milczenie. Słowo „nie-własne”, „układ krzywych zwierciadeł języka”⁴⁶ to jedyna szansa na wyrażanie siebie – zawsze niebezpośrednie, niepełne i nieskończone.

Świadomość wyrażania łączy się bezpośrednio z konstrukcją podmiotowości. Modernistyczny podmiot – pisze Nycz – „wypełnia swą naturę, podążając za wewnętrznym głosem, życiową siłą czy nieuświadomionym impulsem, który wszakże nie miał określonego kształtu ani jasnego ukierunkowania przed swym wyartykułowaniem”⁴⁷. Artykułując, używając do tego różnych zdeponowanych w tradycji języków, stylów, głosów – staje się. Lecz nigdy do końca i ostatecznie.

⁴⁵ R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 68.

⁴⁶ Tamże, s. 114.

⁴⁷ Tamże, s. 96.

Dlaczego zatem Wat – pytam raz jeszcze – wykorzystuje rewizjonistycznie romantyczną dykcję, czyniąc z niej swoisty subkod własnego języka? Ponieważ – jak sądzę – kłopoty nowoczesnej tożsamości mają swe źródło w romantyzmie, który odkrywa świat jako domenę ścierających się przeciwieństw; po drugie – refleksyjną świadomość kwestionującą substancjalną jedność podmiotu, po trzecie wreszcie – podmiotowość jako zadanie do realizacji poprzez różnego typu artykulacje i narracje⁴⁸. Można powiedzieć, podążając tropem Brodzińskiego, że „elegia najpełniej odpowiada emocjonalnej i historycznej sytuacji człowieka nowoczesnego”⁴⁹. Dlatego też tak wiele w twórczości Wata poetyckich świadectw nowoczesnej elegijności wrażliwości – a zatem jej odmiany ironicznej, której źródła biją wszakże w romantyzmie.

⁴⁸ Przywołuję tu skrótowo diagnozę Charlesa Taylora za Agatą Bielik-Robson; zob. też, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004 oraz *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje*, Kraków 2008.

⁴⁹ P. Śniedziwski, *dz. cyt.*, s. 32.

NOTATNIKI ZAMIAST OPUS MAGNUM?

Większość książek Aleksandra Wata ma status szczególnie – autor nigdy ich nie ukończył, ani tym bardziej nie zdecydował się na ich publikację, skazując tym samym na nieistnienie zarówno *Mój wiek*, część szkiców ze *Świata na haku i pod kluczem*, jak i *Dziennik bez samogłosek*, by wymienić teksty dla tej twórczości fundamentalne, bez których trudno dziś sobie wyobrazić polską dwudziestowieczną diarystykę czy eseistykę. Przed śmiercią Wat pisał dobitnie i jednoznacznie: „W ogóle, wszystkie papiery nie do wykorzystania, / albo notatki czy stenogramy ~~czegoś~~ ^{co}, którym dopiero / w opracowaniu nadałbym formę, oryginalność czy siłę, / albo poronione gadulstwo z okresów chorobliwych/ logorei” (N 842). Bądź w innym miejscu: „Nie dać ludziom grzebać się w papierach, najlepiej spalić” (N 871).

Decyzję o druku tych skazanych na zagładę papierów, pomimo zasadniczych wątpliwości, podjęła za namową przyjaciół żona pisarza, Ola Watowa, ocalając w ten sposób spuściznę autora *Ciemnego świecidła*¹. Że była to decyzja ze wszech miar słuszna, trudno mieć dziś jakiegokolwiek wątpliwości. Jednak w efekcie kształt publikowanych książek to w znacznym stopniu efekt jej wysiłków i pracy kolejnych edytorów pism Wata.

Warto mieć tę świadomość sięgając po jego *Notatniki*, w transkrypcji i opracowaniu Adama Dziadka i Jana Zielińskiego, ponieważ w jakiejś mierze kontynuują one tę szczególną tradycję wydawania kolejnych dzieł Wata – dzieł o kształcie jedynie hipotetycznym, zawsze nieostatecznym, bo nieposiadającym autorskiego *imprimatur*.

¹ Zob. wstęp Pauliny (Oli) Watowej w: ŚNH 5–6.

Z drugiej jednak strony *Notatniki* zajmują w tym szeregu pozycję osobną; są rodzajem złożonych, wielowarstwowych, niegdyś byśmy powiedzieli, brudnopisów tekstów, nad którymi Wat pracował, bądź które planował w ostatnich latach życia; brudnopisów, które wobec braku czystopisu, nabierają szczególne znaczenie – tylko w kilku miejscach stanowią przed-teksty utworów opublikowanych jeszcze za życia pisarza, w przeważającej zaś części zyskują charakter samodzielny, nie tyle jednak w sensie kompletnej i domkniętej struktury tekstu, co podlegającego wewnętrznym przemianom, zawsze niedokończonego, dynamicznego toku pisania. To przede wszystkim wyrazisty i wielowymiarowy ślad procesu twórczego, unaoczniający jego zmienność, pokazujący liczne zerwania i kontynuacje, *leitmotivy* i obsesyjnie powracające tematy. Taki sposób widzenia tekstu zgodny jest ze stanowiskiem krytyki genetycznej, w przestrzeni której usytuować można, jak to czynią edytorzy, wydanie *Notatników*.

Co odkrywa przed nami lektura *Notatników* Wata? Co nowego pozwala dostrzec? Jak zmienia (jeśli zmienia) obraz tej twórczości? Co wnosi do wizerunku autora? I – jakie cele realizuje edycja *Notatników* w takim kształcie?

W *Przedmowie do Mojego wieku*, która zaprojektowała na długie lata niemal kanoniczny sposób lektury całej twórczości Wata, Miłosz pisał:

[...] wiersze Aleksandra pochodzą z nadmiaru i [...] są drobną częścią wielkiej całości, która bez ustanku w nim się układa, domaga się głosu i której inną częścią są urzekające słuchaczy opowieści świadka i uczestnika wydarzeń. Sednem tej całości, do napisania, miało być filozoficzne objaśnienie istoty zjawiska, które dla Wata streszczało wszystkie zwyrodnienia dwudziestego wieku – tj. sowieckiego komunizmu. Wat czuł się obciążony moralnym obowiązkiem wobec nieszczęścia milionów ludzi, jakiegokolwiek narodowości, tego nieszczęścia, z którym zetknął się w swoich kolejnych więzieniach. [...] Wat pochodnymi

głównego zjawiska, np. w „demokracjach ludowych”, nie miał zamiaru bliżej się zajmować, jego obchodziło „skąd i dlaczego” systemu, jaki powstał w Rosji (MW I 11).

Miłosz stawiał także istotne pytanie o przyczyny niemożności zrealizowania owej całości i celnie na nie odpowiadał:

Czy, gdyby nie ciężkie nawroty choroby, Wat napisałby swoje wielkie dzieło-całość? Można podejrzewać, że nie tylko choroba, tj. uniemożliwiająca jakąkolwiek robotę bóle w połowie twarzy, często w całej twarzy i w głowie, stanowiła przeszkodę, ale właśnie nadmiar treści [...]. Bo Wat nie zamierzał być kronikarzem swojego wieku, szukał w wydarzeniach ich treści sekretnej, ukrytej. Kształt nadany myśli Marksa w Rosji był dla niego dotykającym objawem wyroków do odcyfrowania, plag ściągniętych na siebie przez całą ludzkość (MW I 11–12).

Tropy wskazane przed laty przez Miłosza, a także Jeleńskiego, w kontekście wydanych *Notatników* Wata zyskują potwierdzenie i głębokie uzasadnienie. Podczas ich lektury uderza przede wszystkim wielowymiarowa totalność projektu Wata, to, co Miłosz nazwał „nadmiarem”, a Jeleński próbą „odtworzenia borgesowskiej Biblioteki”². Notatki Wata przynoszą niesamowitą liczbę w różnym stopniu zrealizowanych tekstów – planowanych, rozpoczętych, zaniechanych, porzuconych, ale także niemal domkniętych i ukończonych. Stanowią także świadectwo rozległych i wielokierunkowych zamysłów pisarskich Wata – całe stronicę wypełniają listy lektur, wypisy z kolejnych studiowanych książek, początki i ciągi dalsze następujących po sobie (a może powstających równolegle) twórczych przedsięwzięć, częste powroty do tego, co niegdyś było rozpoczęte, potem zarzucane, by ponownie w inny

² K. Jeleński, *Lumen obscurum. O poezji Aleksandra Wata*, „Wiadomości” 1968, nr 45, 10 XI, s. 1.

sposób zostać podjęte. Fascynująca i porażająca zarazem jest ta gigantyczna, splątana wielość, tworząca monstrualnie-hybrydyczny tekstowy świat, który w przeważającym stopniu na zawsze pozostaje w stanie nieukończenia i potencjalności, niegotowości i intencjonalności, w fazie permanentnych narodzin. Edytorzy używają dla oddania tej heterogenicznej wielości metafory „spiralnej nielinearności zapisu” oraz kategorii kłacza. Oczywiście, w jakiejś mierze zbiór rękopiśmiennych notatek każdego pisarza nie jest linearny i realizuje typ zapisu rozgałęziającego się w wielu kierunkach naraz. W przypadku Wata jednak mamy do czynienia z tym zjawiskiem w stopniu ekstremalnym i – co jeszcze ważniejsze – dającym się potraktować jako specyficzna właściwość, swoista sygnatura, całego pisarstwa Wata, ujawniająca się w ciągłym nawrocie tych samych tematów, motywów, idei i pomysłów, które pojawiają się zarówno w jego prozie, jak i poezji. Te nieustanne powtórzenia w opublikowanych notatnikach są jeszcze intensywniejsze, bardziej gorączkowe i dramatyczne. Fakt, że nie zaistnieje nigdy „ostateczna perfekcyjność dzieła”³, że nie uzyskamy tekstowego domknięcia, finalnego rezultatu, ma znaczenie szczególne – wyraża przeświadczenie o niewyrażalności kwestii najważniejszych. W *Notatniku I* czytamy:

wyrażamy ~~tylko część wszystko~~ co / tylko część wszystkiego co / widzimy i słyszymy, wszystko / czego doznajemy, co odczuwamy / i przeżywamy, resztę – ~~czasem~~ / niekiedy większą, niż tamta – / pozostawiając na łaskę / bezsłownej, niewymownej ~~wiedzy~~ / samowiedzy wewnętrznej, która / nie będąc zafiksowana w słowach, / nie mając konkretnej postaci / może ulegać wszelkim zniekształceniom / i może się rozpełznąć w niepamięci (N 34).

³ P.-M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, tłum. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa 2016, s. 15.

A w zeszycie ostatnim znajdujemy następujące wyznanie:

Ba, zawsze nie lubilem drukować publikować. Nie cierpiałem. / Zbierało mi się i zbiera na wymioty, gdy widzę swoje utwory wydruko-/ wane czarno na białym: ten *hiatus* między wizją a jej / realizacją, między zamierzeniem i wiedzą tajemną i / produktem pracy ~~zawsze~~ od początku przerażał mnie. Była to zawsze / dla mnie repetycja upadku i deprawacji aniołów, niezależnie / od tego, czy mnie wykpiwano, czy chwalono (bo i to bywało). / Pisałem wiele, ale ~~Edrukowałem~~ wyłącznie pod wpływem chwilowych impulsów, irracjonalnych, / albo gdy mnie ~~wyciąg~~ redaktorzy do tego przymuszali, albo z / pobudek interesownych (N 815).

Przytoczone fragmenty wydobywają ścisły związek pomiędzy maksymalistycznym dążeniem do „wyrażenia wszystkiego” i poczuciem, że „większa część wszystkiego” sytuuje się poza słowem a niechęcią do publikowania własnych tekstów, wynikającą z paraliżującej świadomości istnienia przepaści pomiędzy zamysłem („wiedzą tajemną”) i realizacją („upadkiem”). Dziwnym zrzędzeniem losu (bo raczej nie przypadkiem) powyższe wypowiedzi utworzyły swoistą klamrę notatników Wata. Dziwnie symptomatycznym, można dodać, bowiem wydobywają one konstytutywną cechę twórczości autora *Ucieczki Lotta* – niemożność zaakceptowania ostatecznej formy wypowiedzi, takiego jej kształtu, który na zawsze pozostałby niezmienny. Wat domaga się od tekstu rzeczy niemożliwej – dokonywania nieustannych zmian, wprowadzania przekształceń i dopowiedzeń; stałego otwarcia na to, co się pojawia już po zakończeniu pisania; niewykluczania kontr-znaczeń i nurtu treści pobocznych, utajonych, jedynie przeczuwanych, pozostających poza tokiem uporządkowanego dyskursu. Dlatego tak często bieg jego myśli jest logoreicžno-meandryczny, dygresyjny (sam go często nazywał rapsodycznym), rozsadzający sekwencję nie tylko

linearną, ale poprzez asocjacyjność, także przyczynowo-skutkową. Widać to już świetnie choćby w dygresyjnym toku nierzadkim we wcześniejszej publicystyce (np. w eseju *Antyzoil albo rekolekcje na zakończenie roku* z 1948 roku), ale w sposób spotęgowany i wręcz modelowy tę ciągłą zwłokę, ucieczkę od definitywnego końca, odnajdywanie słów i ich porzucanie, kluczenie od jednej formy do innej, niekończące się zmaganie z kolejnymi pomysłami możemy śledzić w *Notatnikach*, które pokazują proces pisania jako spotęgowaną wariantywność, pochwycony *in statu nascendi* – w ciągłej niegotowości i nieostateczności. Wewnętrzna, odśrodkowa siła, erupcja myśli i skojarzeń, rozsadza to, co choćby przez chwilę sprawiać może wrażenie działania teleologicznie ukierunkowanego, znajdującego swój finał w literackim spełnieniu, częściej jednak jest ostatecznej kody pozbawione.

Coś jednak poza wyrazistą podmiotowością uspoźnia wszystkie rękopiśmienne zapisy – to stale od nowa podejmowany przez Wata wysiłek zmierzenia się z tematem dla niego najważniejszym: komunizmem. Przy czym chodzi mu o wpisywanie komunizmu w jak najszerszy plan dziejowy i jednoczesne wskazanie i analizę tego, co w systemach totalitarnych wszystkich czasów trwałe i niezmiennie, ale z zaakcentowaniem wyjątkowości stalinizmu. Zapisy w *Notatnikach* potwierdzają po raz kolejny to, co wynikało wcześniej z lektury *Dziennika bez samogłosek*, *Mojego wieku*, licznych szkiców czy korespondencji – to zatem, że Wat długie lata planował napisanie dzieła, w którym pomieścić się miała osobista refleksja dotycząca własnej biografii uwikłanej w dwudziestowieczną historię ściśle połączona z rozpoznaniem uniwersalnych mechanizmów historii, nie tylko w jej współczesnej, komunistycznej odmianie, ale zmierzającym do ogólnej diagnozy prawidłowości historiozoficznych, obejmujących sobą czasy od starożytności po wiek XX. Ten nierealizowalny zamiysł co i rusz pojawia się w jego brulionach

– a to przez przywołanie historii kalifa z XVII wieku, wskazywanie podobieństw między despotyzmem Iwana Groźnego a stalinizmem lub innym razem poprzez odwołania do dziejów starożytnego Egiptu, rewolucji francuskiej czy najazdów Dżingis-chana.

Wyobrażenie o skali tego, co Wat zamierzał, o totalności planowanego przedsięwzięcia daje jeden z notatników, na okładce którego widnieje napis czerwonym flamastrem *La Messu[guière] 1963 janvier* (Notatnik 14, N 740–791). Wylania się z tych zapisów projekt książki, która miała być wnikliwą analizą stalinizmu dokonaną na szerokim tle historycznym, politycznym, społecznym. Watowie byli wtedy ponownie w domu pracy twórczej na południu Francji, w La Messuguière, podczas poprzedniego pobytu, w roku 1962, tam właśnie powstały *Wiersze śródziemnomorskie*. Co Wat projektował teraz, w zimowych miesiącach spędzanych w Prowansji? Jakie były jego plany? Świadcstwo, z którym obcujemy w *Notatnikach*, składa się z kilkudziesięciu stron pracowicie wypełnionych starannymi, wielojęzycznymi wypisami z rozmaitych lektur, poczynając od Plutarcha i Seneki, poprzez Hegla, Hölderlina, Nietzschego, na Sartrze czy Cioranie kończąc. Rozległość tego, co Wat zamierzał, zdaje się nie do ogarnięcia, choć cały brulion koncentruje się na kwestiach dotyczących ideologii i pragmatyki leninizmu, semantyki języka komunistycznego, konstrukcji portretu Stalina (może część wykorzystał do szkiców sowietologicznych?). Warto przy okazji zauważyć, że czynione przez autora *Dziennika bez samogłosek* notatki są w porównaniu z rękopisami i przed-tekstami jego utworów niezwykle wręcz czytelne i uporządkowane, widać w nich staranie, by mogły posłużyć jako materiał do dalszej pracy. Wat ani wtedy, ani też nigdy potem tego monumentalnego projektu nie sfinalizował w formie ostatecznego i skończonego zapisu, ale rzecz można, że powstało w ówczas, zimą 1963 roku w La Messuguière, dzieło szczególne – za zwolennikami intencjonalizmu

w edytorstwie – pojmowane jako wyobrażenie. Jak twierdzą intencjonałści:

Dzieło jest zbiorem istniejących w umyśle autora intencji, pragnień i pomysłów, które składają się na jego wyobrażenie dzieła literackiego. Dzieło nie jest więc namacalne, co nie oznacza, że realnie nie istnieje, ani że jest, jak chcieliby niektórzy krytycy, czymś na kształt platońskiej idei. [...] Jest to raczej wersja mentalna, przebywająca w ciemnych zakamarkach konkretnego umysłu i wymyślona w określonym czasie. Obejmuje ona pełen zakres indywidualnych intencji, począwszy od ogólnych i dotyczących gatunku [...], skończywszy na bardziej szczegółowych [...]⁴.

W takiej zatem perspektywie – dzieło istnieje, bowiem „dążenia pisarza są równie rzeczywiste, jak teksty, które zostały ostatecznie wydane”⁵. Warto podkreślić, że nie chodzi tu o bliżej niesprecyzowane, niepochwytne, mgliste dążenia, ale o zamysły twórcze utrwalone w przekazach. Jak rzecz ujmuje Bryant: „przekazem może być pojedynczy rękopis, próbne odbitki drukarskie albo pierwsze lub kolejne wydanie; jest nim dowolny materialny zapis tekstu dzieła”⁶. A istnienie autorskiej intencji, dla nas co prawda nie w pełni dostępnej, ale w wielu aspektach poddającej się rekonstrukcji, zostało wszak dobitnie poświadczane w brulionach Wata.

Można też na notatnik z *La Messuguière* spojrzeć inaczej i zobaczyć w nim nie dzieło wyobrażone, intencjonalnie istniejący wielki traktat o komunizmie, lecz jako rozbudowany przed-tekst dwu wierszy, włączonych potem do *Ciemnego świedźla*: pierwszy o incipicie *** (*Śród nocy*

⁴ J. Bryant, *Płynny tekst. Teoria zmienności tekstów i edytorstwa w dobie książki i ekranu*, tłum. Ł. Cybulski, Warszawa 2021, s. 68–69.

⁵ Tamże, s. 70.

⁶ Tamże, s. 71.

o tej samej wciąż godzinie...) i drugi zatytułowany *Ewokacja*. Oba stanowią poetycką próbę rozliczenia się z własną biografią uwikłaną w komunizm i ze stalinizmem, w żadnym z nich natomiast nie pojawiają się prowansalskie realia (poza informacją umieszczoną pod oboma tekstami: „La Messuguière, luty 1963”, zob. PZ 310, 319). Wydaje się, że drugi pobyt nieopodal Cabris był dla Wata czasem całkiem niezłego samopoczucia, skoro planował realizację najważniejszego dla siebie przedsięwzięcia, co wymagało dużo siły i pracy; przedsięwzięcia – jak zwykle, ze względu na gigantyczną wręcz rozległość planów, nie do zrealizowania. Jednak po raz kolejny tam, w pięknej prowansalskiej przestrzeni, okazało się, że Wat, chyba wbrew własnym planom i zamiarom, jest przede wszystkim poetą.

Można wiele fragmentów *Notatników* zobaczyć jako projekty kolejnych rozdziałów Watowskiego *Lebenswerku*, dzieła, które nigdy nie powstało, bo powstać nie mogło, ale było zamysłem, któremu Wat pozostał wierny i który ścigał przez całe życie. Był zresztą świadom utopijności własnego projektu – w 1964 roku notował:

A tu idzie o liście z drzewa spadające, a więc z drzewa jesiennego. Unoszone przez wiatr bezładnie. Bo i mnie na nic innego nie stać było, nigdy, a zawsze chciałem pisać tylko *Czerwone i czarne* lub *Krytykę praktycznego rozumu*. To się zemściło.
[...]

Więc rzeczywiście, najlepiej dla mnie, [...] zrobić nie *Dziennik* [...], ale zbiór kartek. [...] Wpakować tam, oszlifowawszy, uwolniwszy od gadulstwa, wszystko co wartościowe albo co można uwartościować z tych doprowadzających mnie do rozpacz, niechlujnych papierzyśk, wszystko o ludziach, o polityce, o Stalinie, o poezji, o San Francisco, o Cabris, o sobie, o naszej rodzinie, obrazki z Rosji, z więzień, fakty, rozmyślenia, zapisy rozmów, portrety miast, ludzi, czasu, kontynentów, noty czytelnika gazet, nawet wiersze i obszerne komentarze do nich, wspomnienia o przyjaciółach, obserwacje, ideologie itd., itd. Zasada: wszystko, co ma wyraz i czemu potrafię nadać kształt (DBS 196–197).

Ta autodiagnoza nie do końca, na szczęście, okazała się prawdziwa. Nie powstała co prawda książka przez duże „K”, Watowskie *Czerwone i czarne*, ale powstały inne utwory (we fragmentach pośmiertnie opublikowane), przede wszystkim – poetyckie. Wraz z realizowanymi i planowanymi tekstami mnożyły się notatki, świadectwo zmagania pisarza z własnymi pomysłami, planami, niemożnościami, zwątpieniami. Bez względu na to, jaką przybierały formę, ich tematem zasadniczym pozostawał nieodmiennie komunizm – nieustannie powraca w ich nazwisko Stalina w różnych kontekstach i uwikłaniach. Trudno zgodzić się z Janem Zielińskim, który pisze:

Gdyby szukać wspólnego mianownika poruszanych w notatkach zagadnień – zdanie karkołomne wobec rozpiętości erudycji i zainteresowań Wata – taką nicią przewodnią byłaby chyba podstawowa materia twórczości poetyckiej, czyli język⁷.

Język oczywiście Wata interesuje, częściej jednak niż język poezji zajmują go mechanizmy dotyczące semantyki języka zideologizowanego, zwłaszcza stalinowskiego. To poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie o źródła i istotę komunizmu podporządkowane są wielojęzyczne wypisy z różnych autorów, fragmenty własnych tekstów, układane spisy książek, które koniecznie trzeba przeczytać. Ich rozpiętość jest imponująca i obezwładniająca zarazem.

To, co otrzymujemy w jednym tomie *Notatników* (ponad 900 stron), stanowi zbiór heterogeniczny i tak wewnętrznie zróżnicowany, że zrazu czytelnik oszołomiony tym ogromem i kalejdoskopową różnorodnością odnieść może wrażenie, iż niepodobna podjąć próby sensownego uspołnienienia czy uporządkowania całości. Jednak uważna lektura kilka zasadniczych kwestii pozwala wydobyć.

⁷ J. Zieliński, *Kłacza – (kłonice) – synapsy (posłowie)*, w: N 900.

Na kilkaset stron zapisów Wata składa się łącznie 17 różnej objętości zeszytów. Kwestia ich datowania, o czym mowa we wstępie do *Notatników*, nie jest do końca jasna i może być jedynie przybliżona. Dwa pierwsze, oznaczone cyframi rzymskimi (I, II), pochodzą z końca lat pięćdziesiątych, czternaście kolejnych (cyfry arabskie, od 1 do 14) z lat sześćdziesiątych, gdy Watowie przebywali już za granicą. Przy okazji warto zauważyć, że taką numerację zaproponowali edytorzy; sam autor bardzo różnie oznaczał swe zeszyty – raz zapisywał na okładce konkretną liczbę (odmienną jednak od tej przyjętej w edycji), innym razem zamieszczał informację o zawartości brulionu (np. na notatniku oznaczonym przez wydawców numerem 5 widnieje napis: „Do sprawdzenia / Bibliografia / II / Lektury”, N 353). Oczywiście, jakiś porządek trzeba było zaproponować, zwracam na to uwagę jedynie, aby przypomnieć, że kolejność części notatników nie oddaje chronologii ich powstawania, o czym, pomimo informacji Adama Dziadka, łatwo zapomnieć, zwłaszcza, że dwa pierwsze i ostatni z brulionów tworzą wyrazistą klamrę temporalną. Notatki w *Ostatnim zeszycie* (nienumerowanym przez edytorów, a nazwanym tak przez Wata) powstawały u kresu życia pisarza.

Dwa notatniki (I, II) otwierające całość różnią się zdecydowanie od pozostałych. Duża część zapisów w nich pomieszczonych ma formę czytelną i niemal skończoną. To teksty krótsze i dłuższe, często przypominające te, z których ułożone zostały *Moralia*, stanowiące pierwszą część *Dziennika bez samogłosek*. Są wśród nich opowiadania, opowiastki, anegdoty, szkice i uwagi o pisarzach (Gałczyńskim, Iwaszkiewiczu, Parandowskim). Większość zapisów to teksty planowane przez Wata do tomu opowiadań *Król Lear z Defy*, który miał się ukazać nakładem „Czytelnika”, zapewne na początku 1960 roku. Na przedostatniej stronie *Notatnika II* znajduje się nawet dokładny spis treści z autorskimi adnotacjami dotyczącymi rozmiaru

kolejnych utworów („kr[ótkie], śr[ednie], dł[ugie]”, N 145), a także ich tematyki bądź gatunkowego kształtu. Zaskakiwać może fakt, że pośród tak wielu różnorodnych tekstów o charakterze prozatorskim znajdują się jedynie dwie wzmianki dotyczące poezji; pierwsza to notatki do wiersza *Nieszpory w Notre-Dame* (N 54)⁸, druga – przeredagowana wersja młodzieńczego wiersza *Staruszkowie*, drukowanego ongiś w futurystycznej jednodniówce *Gga* (nb. to ciekawe, dlaczego pisarz po latach wraca do tego niezbyt, zdawać by się mogło, ważnego tekstu – oto jedno z wielu pytań, jakie stawia lektura *Notatników*). Zapisy z lat pięćdziesiątych uświadamiają, że całą twórczą energię Wat poświęcał wówczas pisaniu prozy, nie poezji. Może dlatego, że tom *Wiersze* (1957) niedawno się ukazał? Może w innych (zaginionych? niepublikowanych?) notesach pracował nad tekstami poetyckimi? A może postrzegał wtedy siebie przede wszystkim jako prozaika⁹, który publikując tom opowiadań, będący swoistą kontynuacją *Bezrobotnego Lucyfera*, umocniłby własną pozycję na ówczesnej scenie literackiej?

Wat-prozaik, choć już nie jako twórca form fikcyjnych, lecz przede wszystkim jako eseista, analityk, historiozof, myśliciel jest autorem większej części zapisów z notatników oznaczonych numerami od 1 do 14. Monumentalny jest zakres wielojęzycznych lektur, które planował, i których spisy ciągną się całymi stronicami; podobne wrażenie robią długie fragmenty wypisów z czytanych artykułów i książek. Towarzyszą im często skróto-we komentarze do tych rozległych lektur, obejmujących obok notatek prasowych, sprawozdania ze zjazdów partii, utwory literackie, pisma filozofów, teologów, antropologów, biologów. Można odnieść wrażenie, że do napisania

⁸ Więcej miejsca poświęcam mu w następnym rozdziale.

⁹ Zob. P. Pietrych, *Aleksander Wat w Polsce powojennej* (1946–1953). *Teksty i konteksty*, Kielce 2011, s. 323–333.

swej Księgi Wat postanowił przeczytać wszystko. I wszystko przemyśleć w związku z nieustannie planowaną Wielką Syntezą. Właściwie każda z podejmowanych przez Wata lektur i każdy jego tekst domagają się osobnego namysłu, na co zapewne niebawem przyjdzie czas i zadanie to podejmą kolejni watolodzy. Ja chciałabym tutaj zasygnalizować jedynie, trybem wyliczenia, kilka kwestii, wedle mnie, najważniejszych.

Po pierwsze, przejmujące doświadczenie bólu zapisane na marginesach lektury korespondencji Krasińskiego („Ból to nic, ale nicestwo i niemoc to piekło!”, N 207). Po drugie, porozsiewane w różnych miejscach refleksje na temat języka funkcjonującego w przestrzeni zideologizowanej (dlaczego „poezja stała się niemożliwa”) oraz metaliterackie dociekania na temat tego, co znaczy „*sens poétique*” słowa. Po trzecie, pojawiające się gdzieniegdzie osobiste informacje dotyczące stanu finansów, naszkicowany plan drogi do teatru (N 253) czy zapisana pośpiesznie na dole strony nazwa leku *Octométine* (N 254) – to ślady przywołujące widmową obecność autora w jego przestrzeni intymnej. I po czwarte, lejtmotywicznie poruszający temat niemożności zaaprobowania ostatecznego kształtu własnej wypowiedzi:

Gdy więc po odejściu od napisanego / na dystans czytałem oczyma obcego uderzała mnie ta / rozpaczliwa nieprawdziwość, brutalność, a przede wszystkim / opaczność tekstu napisanego. Ja to inaczej nie /doznawałem pisząc, zupełnie inaczej. Pisałem zatem / zawsze napomknienia (N 283).

I wreszcie fragmenty, przy których warto się nieco dłużej zatrzymać – obszerne notatki ze stenogramu procesu Andrieja Siniawskiego i Julija Daniela. Wat wyjątkowo pieczołowicie na prawie dwudziestu stronach przepisuje fragmenty tego stenogramu, który ukazał się w Paryżu w 1966 roku ze wstępem Heleny Zamoyskiej (N 231–250). Fakt to interesujący, zważywszy, że kilka lat

wcześniej opublikował esej, *Czytając Terca*, pod pseudonimem Stefan Bergholz, jako przedmowę do *Opowieści fantastycznych* Abrama Terca (pseudonim Siniawskiego), wydanych przez Instytut Literacki w 1961 roku. Przedmowa, poza prezentacją tekstów rosyjskiego autora, zawiera także, a może przede wszystkim, dygresyjne i meandryczne rozważania Wata nad istotą komunizmu, można nawet odnieść wrażenie, że książka Siniawskiego jest w większym stopniu pretekstem do przedstawienia własnych refleksji i dywagacji niż do wnikliwej analizy utworów Terca. Dlaczego Wat po przeszło pięciu latach od napisania swojego tekstu z taką uwagą śledzi przebieg procesu, poświęcając mu dużo miejsca i czasu? Czy jedynie dlatego, że niegdyś *Opowieści fantastyczne* stały się dla niego swoistym katalizatorem własnych poglądów? Ta hipoteza wydaje się nieprzekonująca – gdyby tak było, Wat zapewne nie przepisywałby stenogramu całymi stronicami. Może więc planował ponowne podjęcie kwestii dotyczących Siniawskiego (i Daniela)? To przypuszczenie wydaje się bardziej uzasadnione – tym bardziej, że wielki projekt, dzieło o komunizmie nadal nie było napisane. Może więc miała to być kolejna próba jego realizacji? Tego oczywiście nie wiadomo, tym bardziej, że notatki Wata pozbawione zostały jakichkolwiek odautorskich komentarzy. Nie wydaje się jednak, by wyniszczony wieloletnią chorobą pisarz, oszczędzający siły na ważne dla siebie przedsięwzięcia, „bezinteresownie” oddawał się procederowi przepisywania. Zapewne te długie wypisy miały do czegoś posłużyć. Zamiarów i intencji Wata nie podobna przeniknąć. Jednak można spojrzeć na te działania tak, jak to zaproponował Daniel Ferrer, jako na proces tworzenia nieukierunkowany teleologicznie. Francuski badacz posługuje się bardzo sugestywną metaforą, którą warto tu przywołać, bowiem – moim zdaniem – trafnie ona oddaje specyfikę Watowskiego procesu tworzenia. Tak poglądy Ferrera relacjonował Mateusz Antoniuk:

Przedstawia dzieło (nawet to kanoniczne, opublikowane, doprowadzone do finalnej postaci, nieskażone błędami edytorskimi) jako „popiół”, sam zaś proces brulionowy jako „ogień”. Łatwo zauważyć, iż w paradoksalnym świetle tej metafory stosunek brulionu i dzieła pozostaje wprawdzie stosunkiem przyczyny i rezultatu, ale już nie działania i celu, podporządkowania i nadrzędności. Popiół niewątpliwie jest skutkiem ognia; wartością i racją ognia nie jest jednak wytwarzanie popiołu¹⁰.

Podążając za tą metaforą, można powiedzieć, że brulion Wata jest przyczyną bez rezultatu, jest „ogniem” bez „popiołu”, jest zatem samym czystym procesem nieustannego pisania, cechującym się nieukierunkowaną potencjalnością i skumulowaną energią twórczą, jakby tuż przed erupcją. Amerykański badacz twórczości Joyce’a, Michael Groden, pisał:

Poczucie teleologicznego ruchu od wczesnych etapów do ukończonego produktu może być zastąpione [...] przez poczucie jednego tekstualnego pola, które rozciąga się wstecz oraz naprzód pomiędzy przed-tekstem a tekstem. Widziany w ten sposób proces nie musi być interpretowany jako dążenie w kierunku „jednego wielkiego celu” [...], a opublikowany utwór może być wyobrażony jako prowizoryczny punkt centralny, „cezura” w przebiegu pisania¹¹.

W przypadku Wata ów punkt centralny traci swą prowizoryczność, w zamian zyskuje szczególną płynną trwałość, poddaną dynamice rekonstruowanej autorskiej intencji. I choć materialność finalnego przekazu nie zostaje osiągnięta, to dzieło pojęte jako wyobrażenie, jako intencja zyskuje swą pełnię istnienia.

¹⁰ M. Antoniuk, *Proces tekstotwórczy jako najpiękniejszy przedmiot badań, którego nie ma*, w: *Pracownia Herberta. Studia nad procesem tekstotwórczym*, red. M. Antoniuk, Kraków 2017, s. 19.

¹¹ D. Ferrer, M. Groden, *Post-Genetic Joyce*, „Romantic Review” 1995, nr 86 (3), s. 503, cyt. za: M. Antoniuk, *dz. cyt.*, s. 20.

To, co łączy wszystkie notatniki (poza ostatnim, ale nim zajmę się osobno) jest stała właściwość myślenia Wata, ujawniająca się wielokrotnie i na różne sposoby – nieustanne poszukiwanie i konstruowanie analogii. To była jego metoda na odnajdywanie ukrytego porządku w świecie, co do istnienia którego nie miał wątpliwości, który ciągle tropił, próbując go odsłonić czy do niego dotrzeć. Dlaczego Wat tak uporczywie szukał podobieństw pomiędzy zjawiskami odległymi w czasie i nieraz bardzo odmiennymi? Sam ujawniał terapeutyczny sens potrzeby odkrywania powinowactw – „budzi się we mnie i od razu potężnieje poczucie *du déjà vu*, *du déjà vécu*. A tylko ono, ono jedno, daje mi poczucie, że naprawdę żyję [...]” (DBS 147)¹². Wat miał jednak co do rezultatów prowadzonego przez siebie śledztwa w sprawie odkrywania w świecie analogii poważne wątpliwości i przestrzegał (również samego siebie) przed nazbyt łatwymi utożsamieniami: „przy pewnej / zręczności można w ten sposób wszystko utożsamiać / z wszystkim; [...] odrywając szt[ucznie] jakiś wycinek / z kontekstu, fałszuje się go, odbiera mu się jego moc / ~~je-~~dynej świadec[twa] dowodu prawdy” (N 593). Nie zmienia to jednak faktu, że nieustannie chciał rozmaite podobieństwa odkrywać. Stąd również brała się jego skłonność do tworzenia konstrukcji przypowieściowych, quasi-powiastek filozoficznych, manifestująca się, co warto zauważyć, już w opowiadaniach z *Bezrobotnego Lucyfera*. W *Notatnikach* najwięcej takich form parabolicznych znajdziemy w zapiskach z końca lat pięćdziesiątych (*Notatnik I i II*).

Rewersem predyspozycji do wskazywania podobieństw jest widoczne w rękopisach dążenie przeciwne – do wydobywania odmienności i niuansów, sam Wat mówił o potrzebie *distinguo*. To wymóg krytycznego rozróżniania, klarownego ujmowania rozpatrywanych

¹² Zob. rozdział *Podmiot (po)romantyczny*, s. 208–209.

problemów, prowadzący do wnikliwych, subtelnych i rozległych (wielostronicowych) analiz danego zjawiska. Z jednej strony drobiazgowo opisy kolejnych zjawisk czy faktów ratują Wata przed nazbyt zwodniczymi parabolami, z drugiej jednak uniemożliwiają proces scalania i budowania ujęć komplementarnych. Ujawnia się w tych zapisach fundamentalna sprzeczność będąca jedną z charakterystycznych cech dzieła Wata – potrzeba wszechogarniającej, scalającej pokawałkowane doświadczenie syntezy kontra dążenie do drobiazgowych, erudycyjnych, dygresyjnych, wielowątkowych i wieloaspektowych analiz. Antynomiczność wyznacza ukryty, głęboki nurt tej twórczości.

Lektura *Ostatniego zeszytu*, który Adam Dziadek słusznie nazywa „tekstem wyjątkowo wstrząsającym”¹³, jest przejmującym doświadczeniem. Czytając zapisy tam pomieszczone, mamy świadomość, że to, co znajduje się w jasnobrazowym notesie firmy Rhodia, pisane było jako słowo ostatnie. Znajdują się tu obok osobistych, wręcz intymnych listów skierowanych do rodziny, dramatycznych próśb („Na miłość Boską. Tylko nie ratować!”, N 801), dyspozycji dotyczących nagrań, które złożyły się potem na *Mój wiek* (N 871) oraz kategorycznych nakazów („Wszystkie papiery nie do wykorzystania” – „najlepiej spalić”) także rękopisy tekstów literackich. Fascynująca jest lektura trzech wersji *Wiersza ostatniego* i *Naszeptów magnetofonowych* (N 807–808), umożliwiającą śledzenie procesu twórczego, dynamiki zmian, powtórzeń i skreśleń¹⁴. Po raz pierwszy obcujemy także z całym brulionem *Coś niecoś o „Piecyku”*, który w wersji notatnikowej jest o wiele obszerniejszy i ma charakter bardziej jeszcze meandryczno-dygresyjny niż w wersji znanej z publikacji w *Ciemnym świecie*, bowiem obok fragmentów odnoszących się

¹³ A. Dziadek, *Notatniki Aleksandra Wata z Beinecke Library* (Wstęp), w: N 12.

¹⁴ Zob. rozdział następny *Czytając rękopisy*.

bezpośrednio do młodzieńczego poematu zawiera również wiele nawiązań zarówno do całej biografii, jak i całej twórczości (N 811–836). Dzieje się tak, jakby pisanie o początkach stawało się u kresu dygresyjnym namysłem nad niejasnymi kolejami własnego życia i tworzenia. Dokonywany u schyłku bilans przyjmuje, w świetle całych *Notatników*, formę znaczącego rozliczenia z niezrealizowanych planów. Rozrachunek ze zbyt szczupłego, zdaniem samego Wata, dorobku ujęty w nawias kwadratowy i zaczynający się od słów: „Niech nikt nie posądza mnie o próżność!” (N 814) zawiera złożoną diagnozę własnej „*improductivité slave*” (N 817). Pośród różnych objaśnień znajdujemy również takie: „Mam / taki skład umysłu, że na każdy mój argument /znajduję odrazu natychmiast kilka równie ważkich kontrargumentów” (N 818), wskazujące zasadniczą cechę umysłowości Wata, która uniemożliwiała mu tworzenie ambitnie zakrojonych, obszernych dzieł.

Przejmujące jest w *Ostatnim zeszycie* zderzenie podjętej przez Wata próby domknięcia własnego życia w formie rozrachunkowego *résumé* z ostatnimi, dramatycznymi słowami skierowanymi do najbliższych, tekstami zapisanymi na strzępach wyrwanych kartek, informacji dotyczącymi opłat za komorne, czy ledwie widocznymi u dołu stronicy liczbami, poświadczającymi towarzyszącą Wato wi do końca potrzebę uporania się z codziennymi rachunkami. Ta przedśmiertna buchalteria, widok niewyraźnie zapisanych liczb, stanowi przejmujący ślad osoby.

Edycja *Notatników* Wata, dokonana przez Adama Dziadka i Jana Zielińskiego, jest dla watologów rzeczą bezcenną, bowiem przywraca teksty skazane dotąd na całkowite bądź częściowe nieistnienie. Każdy, kto kiedykolwiek zetknął się z trudnym, czasami wydaje się, że niemal niemożliwym do odczytania pismem autora *Ciemnego świecidła*, nie ma wątpliwości, jakich detektywistycznych umiejętności połączonych z benedyktyńską pracowitością wymaga transliteracja jego zapisów. Nie do przecenienia

więc jest zasługa wydawców. Zasługa tym większa, że *Notatników* nie można potraktować po prostu jako brudnopisów tekstów opublikowanych lub zaniechanych, jako twórczego zaplecza stanowiącego zaledwie przygotowanie dla utworów wydanych. Jak już pisałam, status wielu tekstów Wata jest jedynie hipotetyczny i na zawsze nieostateczny. Zapominamy o tym, nawet jeśli informacje o ich rekonstruowanym i domniemanym kształcie znajdują się w notcie edytorskiej, ponieważ w czytelnicznym odbiorze utrwaliła się ich pozycja jako utworów o ustalonej i zamkniętej strukturze. Zapiski umieszczone w siedemnastu zeszytach niedefinitywny i nieostateczny byt tekstowy ujawniają i demonstrują, destabilizując nasze czytelnicze nawyki, domagając się ponownej lektury tekstów tak znanych, jak *Mój wiek*, *Coś niecoś o „Piecyku”* czy *Dziennik bez samogłosek*.

Notatniki potraktować można jako całościową figurę twórczości Wata, ponieważ – jak słusznie zauważa Dziadek:

Charakter zapisu w notatnikach poety ma bezpośredni związek z całością jego dzieła. Są to z reguły notatki ułożone nielinearnie, wiele z nich zawiera kilka wersji tekstowych. Liczne zmiany, przekreślenia, podkreślenia, zakreślenia na marginesie (nieraz kilkakrotne), poprawki, dopiski na marginesach, przypisy. Strońce notatników jawią się wskutek tego jako *pages performatives* – do pisania i/lub czytania. Sposób sporządzania notatek oddaje doskonale sposób myślenia i działań twórczych poety¹⁵.

Notatniki uświadamiają zatem dobitnie, że w taki właśnie sposób Wat pisał niemal wszystkie swoje teksty.

Edytorzy sytuują swe przedsięwzięcie w obszarze krytyki genetycznej, której obca jest, jak pisze jeden z twórców tej dziedziny, Pierre-Marc de Biasi, „idea tekstu ustalonego i utrwalonego w niezmiennym kształcie”¹⁶ i która

¹⁵ A. Dziadek, *dz. cyt.*, s. 10.

¹⁶ M.-P. de Biasi, *dz. cyt.*, s. 48.

kwestionuje pojmowanie dzieła literackiego jako systemu zamkniętego, a tekstualizacji jako sekwencji działań teleologicznie zorientowanych. W to miejsce proponuje wnikliwą analizę samego toku pisania, zastępując ostateczną strukturę dzieła „rozgałęzioną złożonością procesów pisania”¹⁷. *Notatniki* Wata wydają się wręcz idealnym obiektem do tego typu postępowania, bowiem są tekstem, w którym „pisanie [jawi się] jako technika i jako *hybris*, jako nieumiarkowanie i żądza zmian”¹⁸. Potrzeba dokonywania nieustannych przekształceń jest wszak konstytutywną cechą watowskiej dyspozycji twórczej. Działania Wata układają się w ciąg falstartów¹⁹, jeśli patrzeć z perspektywy pożądanego finału; jeśli zaś nie poddajemy tekstu presji wyczekiwania „szczęśliwego zakończenia”, wówczas odzyskujemy niczym nieograniczoną dynamikę *écriture*, bez antycypacji ostatecznego rezultatu²⁰.

¹⁷ Tamże, s. 12.

¹⁸ Tamże, s. 49.

¹⁹ „To, że pisarz postanowił ułożyć plan, jeszcze nie oznacza, że rzeczywiście zaczął pisanie dzieła. W grę może wchodzić »falstart«, tamże, s. 63.

²⁰ Na marginesie warto zauważyć, że presji finalności ulega nawet deklarujący swój akces do krytyki genetycznej Dziadek, gdyż traktuje on szkicowany przez Wata plan bliżej nieokreślonego utworu jako jednoznaczne świadectwo „zadziwiającej i fascynującej przemiany tekstu prozatorskiego w poemat” (A. Dziadek, *dz. cyt.*, s. 11), z jaką mamy, jego zdaniem, do czynienia, gdy weźmiemy pod uwagę notatki odnoszące się do *Wierszy śródziemnomorskich*. Sprawa nie jest tak oczywista, same zapisy bowiem nie są wystarczającą przesłanką do tego, aby z pewnością móc stwierdzić, co w tamtym momencie Wat planował napisać – utwór poetycki czy prozatorski, wszak prawdopodobna jest sytuacja, że notował „prozę”, planując od razu napisanie poematu. Przyglądam się tej kwestii wnikliwiej w kolejnym rozdziale.

Edycja *Notatników* nie zawiera, niestety, reprodukcji rękopisów, które dla rekonstrukcji procesu pisania mają wartość fundamentalną. Choćby najwierniejsza i najrzetelniejsza transliteracja nie może oddać kształtu stronic zapisanych ręką autora – sposobu rozmieszczenia tekstu, wielkości liter, siły nacisku pióra na papier, dynamiki skreśleń czy formy pojawiających się rysunków. To rękopis poświadcza w sposób najpełniejszy osobisty tok pisma i uruchamia szczególną semantykę, uwzględniającą wszystkie elementy dynamicznego procesu, który przekształcony w ciąg zadrukowanych stronic nieruchomieje i zastyga. Jak ważna to kwestia, uświadamiają dobitnie np. skany *Wiersza ostatniego*, ponieważ tylko rękopis zawiera takie elementy, które druk ze swej istoty musi poddać unifikacji (choćby wielkość liter czy usytuowanie kolejnych wersji wiersza w stosunku do siebie). Szkoda więc, że edycja została pozbawiona dynamiki materialnego zapisu, co znacznie ograniczyło pole potencjalnych znaczeń, jakie otwierają notatniki Wata. Krótkie informacje o architektonice rękopisu czynione zgodnie z zasadami edycji niewiele tu zmieniają. Sami edytorzy zresztą przywiązują dużą wagę do takiego sposobu wydania, który uwierzytlnia „naoczne przekazanie procesu formowania tekstu”²¹, uznają również „somatyczne doświadczenie archiwum”²² za kwestię fundamentalną. Oczywiście, żadna edycja nie jest w stanie oddać doznań, jakie pojawiają się podczas bezpośredniego kontaktu z brulionami pisarza – nic nie zastąpi dotyku kartek, szelestu odwracanych stronic, zapachu papieru, a tym bardziej uczucia wzruszenia, jakie tym wrażeniom towarzyszy. To jednak, co można ocalić, to właśnie rękopiśmienny kształt zapisów. Reprodukacja jedynie kilkudziesięciu skanów, wynikała zapewne z konieczności

²¹ A. Dziadek, *dz. cyt.*, s. 13.

²² Tamże, s. 9, 14–15.

ograniczenia objętości i tak już wyjątkowo okazałego tomu. Jednak zadaniu reprodukcji rękopisów z łatwością podołałoby wydanie cyfrowe. Jak słusznie zauważa de Biasi: „W istocie tylko technologie cyfrowe są w stanie rozwiązać problemy, jakie niemal zawsze wynikają z ilości i różnorodności śladów pozostawionych na papierze, a droga ta jest tym bardziej racjonalna, że dzisiejsze »rękopisy« z natury stają się cyfrowe”²³.

Jakie miejsce zajmują *Notatniki* w całej spuściźnie Wata znajdującej się w Beinecke Library? Stanowią one, pisze Adam Dziadek, „część *Aleksander Wat Papers*” i zostały „»wyłuskane« z bogatego zbioru archiwalnego”. Ale – czy są to wszystkie zachowane notatniki czy też jakaś ich część, na opracowanie której z jakichś względów (jakich?) edytorzy się zdecydowali. Nawet jeśli uważnie przeczytamy opisy archiwum dokonane najpierw przez Ryszarda Zajączkowskiego²⁴, potem przez Adama Dziadka²⁵, sprawa nie zostanie jednoznacznie rozstrzygnięta. A to przecież kwestia niezwykle istotna.

Nie zmienia to jednak faktu, że obcowanie z zapisami Wata w kształcie zaproponowanym przez Adama Dziadka i Jana Zielińskiego jest fascynującą lekturą, która przywraca czasowy wymiar tekstu – sprawia, że to, co się niegdyś wydarzyło, ponownie się wydarza. Odzyskujemy w ten

²³ M.-P. de Biasi, *dz. cyt.*, s. 115.

²⁴ Zob. R. Zajączkowski, *W archiwum Aleksandra Wata*, „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 1.

²⁵ A. Dziadek, *Aleksander Wat w Beinecke Library w Yale*, „Teksty Drugie” 2009, nr 6; w tym artykule znajdujemy jeszcze jedną, choć w interesującej mnie kwestii niczego niewyjaśniającą, informację: „Najbardziej intrygującą część zbiorów stanowią notatniki znajdujące się w pudle oznaczonym »Box 8«, a to dlatego, że trudno czytelne teksty nie doczekały się dotychczas żadnego opracowania” (s. 256).

sposób dziejący się nieustannie na naszych oczach proces pisania/ścigania widmowej Księgi, pozbawiony, niestety, w znacznym stopniu swego fundamentalnego i najbardziej osobistego wymiaru, autografów – depozytariuszy materialności pisma.

W wierszu *Przed Breughelem starszym* czytamy:

Praca jest dobrodziejstwem.

[...]

Praca jest ratunkiem.

Ja wam to powiadam – ja, Breughel stary (a choćby i t.p.g. Wat
[Aleksander) – praca jest ratunkiem.

(PZ 216–217)

Notatniki poświadczają, że praca, meandrycznie zapętlona, dramatycznie skupiona na ciągłym rozpoczynaniu od nowa, stale powracająca do tego, co pojawiała się wcześniej już wielokrotnie, praca konstelacyjnie rozgałęziona, wchłaniająca wielość lektur, planów, celów i pomysłów, praca szukająca swego finału, lecz tylko z rzadka go znajdującą – okazała się, bodaj czy w sposób nie najpełniejszy (co nie znaczy spełniony), drogą realizacji Watowskiego Dzieła, nigdy niedobiegającą do końca.

CZYTAJĄC RĘKOPISY

I

W poszczególnych zeszytach wydanych przez Adama Dziadka i Jana Zielińskiego *Notatników* odnaleźć można przed-teksty kilkunastu wierszy Wata. Część z nich zyskała formę tekstu ostatecznego, część – na zawsze pozostała w fazie stawania się, jakby pochwyciona i unieruchomiona w momencie pisania. Warto przyjrzeć się kilku z nich, aby lepiej zrozumieć dynamikę i specyfikę Watowskiego pisania, którego finalne rezultaty są tylko skrawkiem ukrytego pod powierzchnią opublikowanych dzieł ogromnego i nie do końca odkrytego kontynentu procesu tekstotwórczego. Zajmować mnie więc będą przed-teksty opublikowanych utworów poetyckich, wchodzących z tymi przed-tekstami w rozmaite związki i filiacje i współtworzących z nimi kolejne etapy procesu pisania. Ale także manuskrypty, które nigdy nie zyskały kształtu ostatecznego w publikacji. Patrząc na te teksty z perspektywy krytyki genetycznej, z terminologii której pochodzi zarówno kategoria przed-tekstu, jak i postulat włączania w ramy krytycznej refleksji procesualności powstawania dzieła literackiego (*écriture*). Chodzi mi o to, by – jak pisał Pierre-Marc de Biasi – odzyskać nieoczywistość, nielinearność i złożoność procesu pisania, by, jak rzecz ujmował metaforycznie, „atrament stawał się na nowo płynny”¹. Gdy więc poznajemy rękopisy – nie idzie o efekt tworzenia, ale o samo tworzenie, nie o ostateczny rezultat, lecz o proces. W ten sposób odzyskujemy

¹ M.-P. de Biasi, *Genetyka tekstów*, tłum. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa 2015, s. 12. Kolejne lokalizacje podaje w nawiasie po cytacie.

„czasowy wymiar stawania się tekstu”, odrzucając utopię „ostatecznej perfekcyjności dzieła” (s. 15). Nie mierzymy do końca progresywnie ukierunkowanej finalności, która wyklucza i unieważnia poprzedzającą ją potencjalność. Takie podejście implikuje szczególne rozumienie tekstu, odrzucające ideę struktury tekstowej utrwalonej ostatecznie w niezmiennym kształcie. W to miejsce pojawia się „pojęcie tekstu w procesie stawania się” (s. 46). Tekst jest zawsze nie do końca stabilny, „trwa dzięki temu, że się zmienia” (s. 49). Jakie to ma konsekwencje dla lektury? Fundament myślenia strukturalistycznego czy hermeneutycznego, że tekst posiada ostre granice, krytyka genetyczna podważa, pytając: „jak z prostego faktu, że coś zostało wydrukowane, można wnioskować, że dzieło mogłoby stanowić zamkniętą i izolowaną całość, która nie ma już żadnych związków z pracą pisarza ani żadnej więzi z jego rękopisami?” (s. 135). I udziela jednoznacznej odpowiedzi: „większość rękopisów formalnie kwestionuje możliwość formułowania ostatecznych wniosków na temat sensu tekstów, [ponieważ – K.P.] dokument genezy przedłuża stan niewykończenia, sadowi się w centrum tekstu dokończonemu, zmienia interpretatora w kogoś, kto sprawdza różne możliwości” (s. 135). Przed-tekst destabilizuje i kwestionuje tekst w jego bycie, zdawać by się mogło, ostatecznym i skończonym, i czyni zeń byt nieoczywisty, o labilnym kształcie i niepewnym znaczeniu.

W przypadku Wata ta koncepcja zyskuje dodatkowe, szczególnie istotne uzasadnienie, bowiem, jak pisałam w rozdziale poprzednim, znaczna część jego utworów nie zyskała finalnej i ostatecznej struktury tekstowej, ponieważ Wat nigdy ich nie ukończył, ani tym bardziej nie zdecydował się na publikację, pozostawiając je na zawsze w stanie „niewykończenia” i „niegotowości”. Taki jest status *Mojego wieku*, *Dziennika bez samogłosek*, większości szkiców sowietologicznych, części wierszy – tym samym skazał je na bytową hipotetyczność i nieostateczność,

na permanentne stawanie się. W tym przypadku pisanie jawi się jako potrzeba dokonywania nieustannych korekt, dopisków i zmian – to być może najgłębsza twórcza dyspozycja Wata i najgłębsze uzasadnienie niemożności realizacji wielu pisarskich projektów. Jego teksty istnieją dzięki utrwalonym, lecz nieukończonym procesom pisania i rekonstrukcji, której podjęli się kolejni edytorzy i która zawsze pozostaje problematyczna. Krytyka genetyczna „wzbogaca tekst o wymiar czasu ludzkiego, w którym sens odzyskuje własną historię” (s. 137). Właśnie ów wymiar czasu ludzkiego w publikacji na zawsze utracony, będę próbowała reaktywować czytając rękopisy, które są „nieusuwalnym śladem innych dróg, jakie [tekst – K. P.] mógłby wybrać, jakie w istocie wybrał lub próbował wybrać, zanim skurczył się do postaci końcowej, którą znamy jako jego drukowaną wersję” (s. 137). Wersję zawsze uboższą w stosunku do całej konstelacji możliwości, jakie niosą z sobą rękopisy.

Poczyniłam ten wstęp, aby dookreślić własny sposób lektury rękopisów Wata. Pojmuję zatem tekst nie jako byt twardy, ostatecznie ukształtowany, o ostrych granicach, lecz jako rzeczywistość płynną, samokwestionującą swą strukturalną spójność, otwartą na wielowymiarową potencjalność. Interesuje mnie więc szczegółna dynamika tekstotwórcza, ciągły proces zmian, nieustanne stawanie się, zamazywanie, skreślanie i znikanie, przestrzeń niepewnych i niejednoznacznych sensów, jaką wyznacza holiistyczna lektura tekstu i rękopiśmiennego przed-tekstu. Ale nie poprzestaję na ujęciu czysto tekstualnym – interesuje mnie relacja, jaka zachodzi pomiędzy rękopisem, autorem i czytelnikiem, traktuję zatem czytany manuskrypt jako ślad obecności autora. Zapis przez niego czyniony jest dla mnie świadectwem przejawiania się osoby, również w jej cielesnym kształcie.

Rękopisy Wata, jak rękopisy każdego pisarza, ukazują charakterystyczny dla niego sposób pisania, tworząc swój

własny kod, na który składa się nie tylko indywidualny charakter pisma, ale także jednostkowa topografia każdej strony. Jak pisze badacz archiwum pisarza:

Charakter pisma poety jest niejednorodny, w poszczególnych notatnikach mocno zróżnicowany, to znaczy miejscami jest ono czytelne, a czasami traci czytelność i staje się niemal niemożliwe do odszyfrowania. W niektórych wypadkach można przypuszczać, że wynikało to ze stanu zdrowia pisarza, często pogarszającego się gwałtownie samopoczucia, może także zażywanych środków farmakologicznych, ponieważ rozpoczęty czytelnym pismem tekst nagle zaczyna się rozmazywać, pękać syntaktycznie i semantycznie (urywana składnia, liczne skreślenia, poprawki i dopiski na marginesach). Nieczytelność lub utrudniona czytelność wynikają również z eliptycznego charakteru zapisu, skrótów myślowych, równoważników zdań często pojawiających się w tekstach. Także i to decyduje o nieuchwytności i enigmatyczności sensów w nich zawartych, które można wyczytać z kontekstu lub trzeba się ich domyślać na podstawie faktów biograficznych czy rozległych studiów kulturowych².

Ogromną rolę odgrywa w notatnikach Wata skreślenie (poziome, pionowe, ukośne; zdecydowane lub ledwie widoczne), tworzące czasami swoisty gąszcz tekstowy – wyjątkowo ważny składnik procesu pisania, wydobywający zasadę ciągłego kwestionowania jako gest w równym stopniu będący składnikiem tworzenia jak stawianie kolejnych liter czy układanie sekwencji słów i zdań. Spróbuję, otwierając się na doświadczenie lektury, podążając za labilną semantyką rękopisu, wskazywać ujawniającą się w nim równoczesność alternatywnych znaczeń. Czasem rekonstruuje na podstawie dokonywanych ręką

² A. Dziadek, *Przed-teksty w „Notatnikach” Aleksandra Wata*, w: *Archiwa i bruliony pisarzy. Odkrywanie*, pod red. M. Prussak, P. Bema, Ł. Cybulskiego, Warszawa 2017, s. 123–124.

poety zmian hipotetyczną sferę intencji autorskiej. Ruch, który poprzez przyjęcie perspektywy genetycznej inicjuje, polega na działaniu zmierzającym do wydobycia wielości i różnorodności sposobów uobecnienia się autora w rękopiśmiennej przestrzeni, którego istnienia jakby ponownie możemy doświadczać. To autor powracający zarówno poprzez materialny ślad jednostkowego zapisu, jakim jest odręczne pismo – znak osoby i indywidualnej ekspresji, jak i poprzez sferę dokonywanych, kwestionowanych, a bywa że zawieszonych tekstowych wyborów i decyzji.

II. *W separacie szpitalnej*

Zacznijmy od brulionowego zapisu zatytułowanego *W separacie szpitalnej*.

Notre Dame. Każdy promień rozszczepiał się
w gamę barw.

I te W te el-ementy]

W ośrodku tych elementów czekałem,
continuum nieskończoności siedł
i mozaika barw, tu dopiero Bach
znajdował swój sens i siłę:

Kon Tu kontrapunkt Bacha,
w to *continuum*, czułe, macierzyńskie
nieskończone, wprowadzał ojcowski zakon
i mowę i liczbę i miecz. √

Jak żałuję, że Gałczyński nie słyszał wtedy
Bacha *Sei ruhig meine Seel*[e] w tym kościele
Najś[więtszej] Panny Marii

√ I z ich harmonii rodził się gołąb Ducha świętego.

(N 54)

Adam Dziadek widzi w tym rękopisie przed-tekstowy fragment szkicu opowiadania pod tym samym tytułem, choć jednocześnie stwierdza, że ów zapis „odnalazł później swoje rozwinięcie w utworze poetyckim *Nieszpory w Notre-Dame*”³. Nie wiem, co stało się podstawą tej pierwszej hipotezy, przypuszczam, że zapewne te fragmenty notacji, które zbliżają ją do prozy („Żałuję, że Gałczyński nie słyszał wtedy...”), choć nie brakuje w niej także (a nawet jest ich więcej) fraz nacechowanych poetycko (np. wersy początkowe i końcowe). Istotniejsze od orzekania, czy mamy tu do czynienia z przed-tekstem utworu poetyckiego czy prozatorskiego, wydaje mi się potraktowanie tego zapisu jako fazy procesu pisania, który wówczas, gdy powstawał, jeszcze nie miał swego genologicznie sprecyzowanego rezultatu. Więcej nawet – który nie był zdeterminowany teleologicznie, był zaledwie (lub aż) śladem nieukierunkowanej jeszcze ostatecznie autorskiej intencji. Można więc ten zapis potraktować jako przekaz, w rozumieniu Bryanta⁴, czyli jako trop wersji mentalnej dzieła, które może, lecz nie musi, doczekać się skończonego i finalnego zapisu. Co z lektury tak pojmowanego rękopisu wynika?

Istotne wydaje się przywołane w brulionie nazwisko Gałczyńskiego. Aby określić jego znaczenie, trzeba dokonać lokalizacji tego fragmentu w *Notatniku I*: kilkanaście stron wcześniej znajduje się tekst zatytułowany *Spóźniony list* (N 27), którego adresatem jest autor *Zaczarowanej drożki* i który napisany został po jego śmierci. Świadczy o tym dopisek usytuowany z lewej strony: „Z kołatanego serca na pierw[szą] żalobną o tym wiadomość kieruj[ę] z przyczyny, że wielki poeta nie żyje”, co wskazywałoby na koniec roku 1953 jako czas powstawania tego listu,

³ A. Dziadek, *dz. cyt.*, s. 124.

⁴ Pisałam o tym w poprzednim rozdziale.

będącego w istocie elegią na odejście wielkiego poety: „Czy wiedziałeś, że strofami [...] wznosisz się na takie wyżyny, na jakich nikt od lat wielu, stu nie przebywał w mo-
wie polskiej. Mówilem Ci niedawno, żeś nam król [...]”.
Sądzić można, że fragment *W separacie szpitalnej* zaczął po-
wstawać później, zapewne niedługo po liście, na co wska-
zywałby także tytuł dookreślający ówczesny stan Wata, był
to więc jeszcze rok 1953 lub początek roku następnego⁵.

Czy to datowanie ma jakieś znaczenie? Wydaje się,
że niebagatelne. Zestawienie *W separacie szpitalnej* i *Nie-
szporów w Notre-Dame* pozwala bowiem określić zależność
zachodzącą pomiędzy oboma zapisami jako relację przed-
tekstu i tekstu. Warto tutaj wiersz opublikowany w tomie
z 1957 roku przypomnieć:

NIESZPORY W NOTRE-DAME

Wejdz do katedry letnim wieczorem,
gdy grają Bacha: Sois tranquille
Sois tranquille, mon âme...

Chorał witraży, koron jarzenie,
świec stu tysięcy płonące języki
wzburzą w powietrzu ów pył kolorowy,
który tak płasko laicyzują
malarze post-impresjoniści...

Ach nie, to nie to! Światło – duch święty
wdarło się burzą przez szkło i olów.
A gdy się z Bacha miesza harmonią,
wzbudza w przestrzeni gamy kolorów,
gdzie każdy kolor innym jest ogniem

⁵ Pierwszy atak choroby nastąpił w styczniu 1953 roku
i w ciągu kilkunastu kolejnych miesięcy Wat wiele czasu spędził w szpitalach.

dźwięcznym eonem w ognia pryzmatach
chórem kolorów śpiewem płomienia
dźwięków obłokiem w ogniu katedry...

Ogień to żywy. W nim się odradza
dusza zaszcza. Feniks umarły.
Sois tranquille, mon âme... Sie ruhig, mein' Seel'

Sei ruhig
(PZ 244)

Utwór jest zapisem chwili szczególnej, kiedy to słyszana w katedrze muzyka daje poczucie szczęścia i spokoju. To chwila wyjątkowa, w której „się odradza / dusza zaszcza”. Światło, które poprzez witraże przenika do wnętrza katedry, łącząc się z muzyką Bacha i tworząc synestezyjny „chór kolorów”, staje się widomym znakiem obecności Ducha Świętego. Podczas niesporów, światło nie tylko letniego wieczoru, ale także światło nadziemskie zdaje się wypełniać wnętrze świątyni, a człowiek doznaje uczucia spokoju: „Sois tranquille, mon âme...”. Wat nie datował tego wiersza, ale w *Wierszach* z 1957 roku został on usytuowany w cyklu *Obce miejsca, obce twarze* pośród czterech wierszy paryskich, z których dwa opatrzone zostały taką informacją: *Paryż na nowo* został napisany w maju 1956, natomiast *W kawiarni na Place de la République* – w lipcu tego samego roku. Sądzić by zatem można, że *Nieszpory* powstały w tym samym roku, co dwa datowane utwory, to znaczy podczas pobytu Watów na Zachodzie od jesieni 1955 do lipca 1957⁶. Hipoteza to tym bardziej uzasadniona, że wiersz zdaje się być zapisem jednej z chwil w trakcie niesporów w katedrze, a więc bezpośredniego doświadczenia, jakie stało się

⁶ Do Paryża przybyli na początku swojej podróży (tu Wat leczył się w szpitalu Saint-Mandé), już późną jesienią 1955, by następnie udać się na Riwierę Francuską i do Włoch.

wówczas udziałem poety. Jednak konfrontacja *Nieszporów* z zapisem brulionowym pozwala odkryć znacznie wcześniejsze początki tego wiersza.

Zestawienie przed-tekstu i tekstu odsłania całkowicie w tekście finalnym ukrytą relację intertekstualną, budowaną poprzez odniesienie do poezji Gałczyńskiego, a zwłaszcza do jednej z jej cech zasadniczych. I nie chodzi tu jedynie o występowanie licznych i wielorakich motywów muzycznych, lecz o zjawisko fundamentalne dla poetyki autora *Nio-be* – o dążenie do tego, by cały wiersz stał się kompozycją muzyczną⁷. W takim kontekście kantata przywołana przez Wata to nie tylko utwór słyszany we wnętrzu Notre Dame⁸,

⁷ Zob. np.: A. Drawicz, *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa 1972; W. Ligęza, *Muzyka jako święto w liryce Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, w: *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, t. 1, red. A. Kulawik, J.S. Ossowski, Kraków 2005. W kontekście niniejszych rozważań warto zwrócić uwagę na opinię Andrzeja Stawara, którego zdaniem muzyka w poezji Gałczyńskiego nie sprowadza się do „melodyjności wiersza”, przenika ją natomiast głębsza „myśl muzyczna”, która „staje się elementem organizującym, formującym [...], pierwiastkiem składni poetyckiej”, A. Stawar, *O Gałczyńskim*, Warszawa 1959, s. 297. To książka oczywiście chronologicznie późniejsza, ale można przyjąć, że Wat, który przyjaźnił się ze Stawarem, znał już wcześniej jego poglądy na temat poezji Gałczyńskiego, co więcej w *Moim wieku* stwierdza wręcz: „w książce o Gałczyńskim było bardzo dużo mojej interwencji” (MW I 229), *nb.* Wat książkę Stawara recenzował dla „Czytelnika”. Szczególnie interesujące w kontekście brulionowego zapisu Wata są uwagi Stawara dotyczące konfliktu Gałczyńskiego z ojcem (s. 9–13), z którymi autor *Ciemnego świedidla* w pełni się zgadzał (zob. Andrzej Stawar, „Gałczyński”, w: PUB 658–673; DBS 79). Przekonanie o nienawiści do ojca uwidacznia się w rękopisie Wata, gdy mowa o „ojcowskim zakonie”.

⁸ Jak ustalił Jerzy Wiśniewski, „*Réjouis-toi, mon âme* [‘Raduj się, duszo moja’] to tytuł organowego wariantu chorału *Jesus*

ale także literacka aluzja: o Bachu wspomina też Gałczyński w *Notatkach z nieudanych rekolekcji paryskich*. Relacja intertekstualna pomiędzy tekstami obu poetów wydaje się tu ważna. Po pierwsze ze względu na związek, jaki zachodzi pomiędzy wędrówką odbywaną przez bohatera poematu Gałczyńskiego paryskimi uliczkami, która swój finał znajduje na placu przez katedrą, a jej wnętrzem, w którym Watowski podmiot słyszy organową muzykę. Miejsce zostaje wskazane jednoznaczne: u Gałczyńskiego początek V części *Notatek* brzmi: „Paryż. I noc. I Notre-Dame”⁹, u Wata w przed-tekście jeszcze krócej: „Notre Dame”, a potem, już w tekście finalnym dookreślony zostaje również czas: letni wieczór. Jak rozumieć ten związek? Aby na to pytanie odpowiedzieć, trzeba przyrzeć się uważniej zakończeniu przed-tekstu Wata:

Jak żałuję, że Gałczyński nie słyszał wtedy
Bacha *Sei ruhig meine Seel*[e] w tym kościele
Najś[więtszej] Panny Marii

∇ I z ich harmonii rodził się gołąb Ducha świętego

Dlaczego Wat żałuje, że Gałczyński nie słyszał Bacha w katedrze? Otóż paryska wędrówka bohatera *Notatek z nieudanych rekolekcji*..., *alter ego* poety, będących zapisem jego dramatycznych poszukiwań światopoglądowych (zwłaszcza dotyczących wyborów politycznych) i egzystencjalnych jest świadectwem emigracyjnych jeszcze wahań i rozterek Gałczyńskiego. Doświadczał on wtedy, na początku 1946

bleibet meine Freude (Wohl mir, daß ich Jesum habe) z Kantaty 147 Bacha, opracowanego przez Maurice’a Duruflé”. (J. Wiśniewski, *Muzyka słuchana ciałem i umysłem w: tenże, Ku harmonii? Poetyckie style słuchania muzyki w wierszach autorów po 1945 roku*, Łódź 2013, s. 83–84).

⁹ K.I. Gałczyński, *Wybór poezji*, oprac. M. Wyka, Wrocław 2003, s. 279.

roku na Zachodzie, dramatycznego kryzysu wiary, ale także katastroficznego poczucia końca świata w Europie pojaltańskiej. Podmiot jego poematu taką właśnie postawą, pełną wewnętrznej szamotaniny, niepewności, lęku przed dokonaniem ostatecznych wyborów, się charakteryzuje. I u kresu swych poszukiwań nie zazna ukojenia:

Gdy wróci noc, znów pójdę sam
na pusty plac przed Notre-Dame
i cień mój pomknie za mną tam
z wielką walizką rozpacz¹⁰.

Wat więc żałuje, że Gałczyński, nie przeżywszy transformującej mocy muzyki Bacha, nie doznał harmonii i spokoju, że nie było mu dane doświadczenie jednoczącej wszystko obecności Ducha Świętego. I choć stosunek Wata do Gałczyńskiego był co najmniej ambiwalentny – z jednej strony pełen podziwu dla jego poezji, z drugiej głęboko krytyczny wobec jego wyborów politycznych i konformistycznej postawy wobec komunistycznej rzeczywistości (zob. np. DBS 79, 332) – to w przed-tekście *Nieszporów* widać przede wszystkim głębokie współczucie, wywołane żalem i smutkiem po śmierci autora *Kroniki olsztyńskiej*¹¹. Znamienny jest fakt, że mocno zaznaczona w zapisie brulionowym obecność Gałczyńskiego znika potem zupełnie

¹⁰ Tamże, s. 283.

¹¹ Na co zapewne znaczący wpływ miało również wydarzenie, o którym Wat wspomina po wielu latach w rozmowie z Miłoszem: „Czy ty wiesz, czyja ta ikona, która tu wisi? Od kogo ją dostałem? [...] Dostałem ją w kilka dni po śmierci Gałczyńskiego, przyniosła mi – nie pytałem, dlaczego, dziwne to było – Natalia. To jest ikona jej matki, jej rodziny w ogóle. Jedna z ikon, które przechowała w swojej gruzińskiej, książęcej rodzinie. Dziwnie przyniosła. Nagle przyszła z tym chyba w dwa tygodnie po jego śmierci. Co prawda, byłem wtedy strasznie chory, strasznie cierpiałem” (MW II 197).

i w wierszu publikowanym nie ma po niej śladu. Istotny wydaje się tutaj kilkuletni dystans czasowy dzielący pisanie przed-tekstu od powstania tekstu finalnego. Zapewne Wat pod wpływem świeżych przeżyć pewnego letniego wieczoru roku 1956 w paryskiej katedrze zdecydował się napisać wiersz o sile własnego doświadczenia. Znaczące wydaje się to, że nie stworzył wówczas tekstu „spontanicznie”, czego można by się spodziewać – jako efektu doświadczonej epifanii, lecz że powrócił do starej notatki *W separacie szpitalnej*, palimpsestowo pisząc na niej *Nieszpory*. A było to możliwe, ponieważ już w zapisie brulionowym pojawiają się elementy, które potem ulegną wzmocnieniu i rozwinięciu: wewnątrz katedry, kojąca kompozycja Bacha *Sei ruhig meine Seel[e]*, „mozaika barw”, poczucie duchowej harmonii. Nie jest więc to zapis „na gorąco” doświadczenia w Notre-Dame pewnego letniego wieczoru 1956 roku, lecz tekst, którego początki trzeba datować znacznie wcześniej. Interesujące informacje na temat okoliczności jego powstawania można odnaleźć w notatce pomieszczonej w *Moraliach*:

Po – (teraz już po siedmiu) – dniach ustawicznego „udawania nieboszczyka”, kiedy leżąc bez ruchu (niesłusznie oczywiście), bez głosu, nie myśląc, Iks stara się „oszukać swój ból” („co ci po mnie, skoro już nie żyję”), kiedy Iks rejestruje, że nie ma już, jak mu się zdaje (niesłusznie oczywiście), ani jednego włókna, które by chciało dalej żyć – wtedy nieoczekiwanie, znenacka, jak zarzucona przez kompozytora fraza, wraca radość. Lekka jak pióro w wodzie, ale zwycięska. Pić uszami śmiech młodej kobiety, pić oczami wieczorny lot nietoperzy, szmer księżycy, kiedy przesuwają się w kwadrze wśród milczenia gwiazd, bazalty Piccolo Marina. Słuchać [...] głosów ludzi, dzwonów warszawskiej Wielkiej Soboty, nieszporów w Kosmie-Damianie. „*Réjouis-toi, mon âme*” z organów Notre Dame, kiedy światła wieczoru letniego, wpadając przez witraże, stykały się z blaskiem korony, otrzeć się o przechodniów, chłonąć ruch, blask, zapachy, obecność ciepłej ręki na czole. I tyle jeszcze, tyle (DBS 20).

Zatem wiersz *Nieszpory* nie jest poetycką transkrypcją doświadczenia z roku 1956, lecz – wszystko na to wskazuje – sytuacji znacznie wcześniejszej, gdy, poddany przejmującemu doświadczeniu długotrwałego bólu, Wat doznaje niespodziewanie dla samego siebie poczucia radości życia w jego rozlicznych przejawach. Poczucie zachwytu spływa na niego, co tłumaczyłoby tytuł przed-tekstu, nieoczekiwanie właśnie w separacie szpitalnej. Wtedy to muzyka i światła w Katedrze zdają się powracać we wspomnieniu z wcześniejszych pobytów poety w Paryżu, mających miejsce jeszcze w dwudziestoleciu. Można więc powiedzieć, że *Nieszpory* nie są poetycką transkrypcją doświadczenia z roku 1956, ale ich geneza sięga kilkadziesiąt lat wstecz. A to z kolei uświadamia, że początki finalnego tekstu wynikają z innego niż zrazu można sądzić, bezpośrednio doznania: z wydarzeń, które miało miejsce zapewne w roku 1953 w szpitalu. Na ten wymiar nakłada się dodatkowo relacja o charakterze intertekstualnym, odnosząca się do inspiracji utworami Gałczyńskiego, w których istotną rolę odgrywa muzyka lipskiego kantora (np. *Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha, Przed zapaleniem choinki*: „Wszystko, coś stracił, wszystko, coś zgubił, / w Bachu, bracie, odnajdziesz”¹²). Zatem *Nieszpory w Notre Dame*, sprawiające wrażenie impresyjnej deskrypcji rzeczywistości chwytej niejako „na gorąco”, mają swe, jak się okazuje, nieoczywiste i głębokie źródła. A odsłonić tę zatartą w wierszu genealogię może jedynie uważna lektura brulionów, ukazująca zaskakujące kulisy procesu twórczego i jego niewidoczne w tekście konteksty. Co pozwala za finalnym tekstem, który zrazu wydaje się natychmiastowym zapisem epifanii, odkryć długotrwały tok pisania i transformacje, jakim został poddany rękopis.

¹² K.I. Gałczyński, *dz. cyt.*, s. 170.

III. Plan utworu

Zapisu brulionowy *W szpitalnej separacie* edytor *Notatników* widział, przypomnijmy, jako przed-tekstowy fragment szkicu opowiadania pod tym samym tytułem. Podobnie postrzega rękopis z podkreślonym u góry strońcy słowem „Plan”, który znajduje się w notatniku w jasnobrązowej okładce (*Notatnik 12*):

[...] pojawia się projekt książki, którą Wat miał zamiar napisać w czasie pobytu na południu Francji w La Messuguière. W zamysle autora miał to być książka prozatorska, jedna z gruntowanych analiz stalinizmu, których tyle pisarz planował, a które nigdy nie powstały, przynajmniej w takim kształcie, jaki byłby dla niego zadowalający. Te swoiste szkice do prozy, poświęcone między innymi XXII Zjazdowi KPZR, stały się później podstawą *Wierszy śródziemnomorskich*. Mamy tu do czynienia z zadziwiającą i fascynującą przemianą tekstu prozatorskiego w poemat. To wiele mówi o konstrukcji wiersza, bo zaczyna się od tekstu prozą, który potem dopiero zostaje uformowany w nieciągły, nieregularny tekst poetycki¹³.

Wiele na to wskazuje, że w mamy tutaj do czynienia z projektem książki prozatorskiej. Zamiary Wata poświadczają jego listy do Jerzego Giedroycia, ale w momencie rozpoczęcia pracy autor *Piecyka* mógł jeszcze nie wiedzieć, jaki gatunkowo tekst finalnie powstanie. Proces twórczy był bez wątpienia ukierunkowany teleologicznie, jednak w trakcie pisania coś nieoczekiwanego się wydarzyło. Jak pisze Piotr Pietrych:

Jest w tym kontekście rzeczą znaną, że *Wiersze śródziemnomorskie* Wat napisał zimą w 1962 r. w czasie pobytu na południu Francji, gdzie miał pracować nad książką o latach przeżytych w Kazachstanie, która miała być książką „zasadniczą”, „przez duże «K»”, „*Lebenswerk*iem, dla którego warto robić wszystko”. W liście

¹³ A. Dziadek, *dz. cyt.*, s. 134.

do Giedroycia z 9 marca 1962 r., w którym te określenia się pojawiają, Wat zresztą rozwija przede wszystkim inny jeszcze pomysł-projekt – rozprawy sowietologicznej o XXII Zjeździe KPZR – i w takim kontekście pojawia się cokolwiek bagatelizujące stwierdzenie „mimoходом napisał mi się cykl wierszy” (K I 201–202). Bagatelizujący ton nie był taktycznym chwytem stosowanym wobec niezainteresowanego poezją Redaktora, ale w jakimś przynajmniej stopniu oddawał ówczesny stosunek Wata do napisanych wtedy wierszy i do twórczości poetyckiej; w powstałym w tym samym okresie liście do Czapskiego, w stosunku do którego taka taktyka nie byłaby potrzebna (Czapski wkrótce stanie się jednym z pierwszych czytelników brulionu *Wierszy śródziemnomorskich*), to, że „napisało mi się trochę zgryźliwych wierszy” nie zapobiegało poczuciu „jałowości absolutnej” (list z 5 III 62, K I 63)¹⁴.

Do idei wielkiego *Lebenswerku* Wat powróci rok później w czasie kolejnego pobytu koło Cabris, co poświadczają notatki, które sporządzał w innym zeszycie: w *Notatniku 14*¹⁵. Gdy natomiast sytuuje się plany twórcze Wata z *Notatnika 12* pośród innych zapisków powstających w zimowych miesiącach 1962 roku widać, że następują po nim rękopisy kilku fragmentów *Wierszy śródziemnomorskich*, które być może powstały „mimoходом”, niejako na marginesie realizacji głównego zadania. Wszystko wskazuje na to, że u początku procesu pisania istniało jedynie dzieło jako wyobrażenie, jako intencja w umyśle autora, bliżej nie skryształizowana, dlatego stosunkowo łatwo mogła ona przyjąć poetycką formę. Warto przyrzeć się uważniej temu, co ów jeszcze mglisty zamysł – będący wariantem planowanego dzieła, o czym informuje dopisek z lewej strony rękopisu – zawiera.

¹⁴ P. Pietrych, *Aleksander Wat w Polsce powojennej (1946–1953). Teksty i konteksty*, Kielce 2011, s. 330.

¹⁵ O *Notatniku 14* pisałam w rozdziale poprzednim, s. 249.

[*Dopisek z prawej u góry:*] jakby zatrzymany w swoim apogeum
 łaską Boga (przed [4 słowa nieczytelne] jakby ~~Dom~~ jakby
 swoim zżyciem mogli wyjednać i oto stoją [4 słowa nieczytelne]
 poddani zarazem nowemu planowi u Stalina

Wariant

Plan

Najpierw opis Spéracèdes: *Im Wesen*, pilność i pomysłowości
 ludzkiej. Dopiero w drugiej fazie (po XXII kongresie)

– próchnica – grzybica – *vieillissement du mond*.

Potem cytaty z XXII kon[gresu]

[*dopisane:*]

Dekomunizacja, antystalinizacja,

rzeczywiście widoczne tym, że posługują się

wielką nietolerancją (Iwan Karamazow)

potem: rozważania o Istocie: Tajemnica: 1) diab[elna]

machina ~~diabelna~~ piekielna; 2) skaza społeczeństw, ~~staranie~~

Na razie więc trzeba pokazać – tryby i koła maszyny

[i obraz maszynistów –

według maszyny, z działań będziesz sądzić o jego obraz

[sprawców

będzie to więc rodzaj teologii apliko[wanej] stosowanej

[stosowanej

teologii w metodzie raczej negatywnej – w nędzy swoich

[dwudziestu

czy 30 lat życia

o stanie społeczeństw, nie mając kompetencji.

Cytaty z listu Makk[iawela:]

Kwarantanna, rehabilitacja z hańby

Cytaty z listu Makkiawela: kwarantanna

Stosujemy więc ~~narko~~psychoterapię podobną: ~~najpierw~~

insktynkt ~~podaje nam~~ wybiera książki z pólek:

najpierw beo[cjucza] Beocjusza, potem Senekę, potem
 [Platona
 i od Platona do Pasała Tomasza à Kempis. A kiedy
 w kąpielii ogołocimy się i zedrzemy zedrzemy z siebie
 [nie tylko
 duchowej nieczystości, która przyłgnęła, kiedy
 [wyleczymy się
 z grzybicy, z siebie, z pychy, próżności
 nienawiści, obrzydzenia (*Seigneur, donnez moi*
Ah! Seigneur! Donnez moi la force et le courage
De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût!
 (Baudelaire, *Un voyage à Cythère*)

transcende te ipsum św[iętego] Augustyna

[*Dopisek z prawej strony przy słowie Platona:*] cykady,
 pejzaż

Grasse, do S[aint] Val[lier]
 Grecja Magna, ale Fidiasza,
 wszędzie, w dole cykady, przestrzeń

(N 657)

Powyższy plan rozpoczyna informacja: „Najpierw opis Spéracèdes” – miejscowości znajdującej się nieopodal La Messuguière, a także Cabris, a zatem pojawia się szczegółowo topograficzne okolice, w której Wat wówczas przebywał. Te nazwy zostaną potem przywołane w *Pieśniach wędrowca*, pierwszym cyklu *Wierszy śródziemnomorskich*. W poemacie mowa jeszcze o Grasse, nazwa miasta pojawia się w dopisku na marginesie. Wymieniam te wszystkie miejscowości, ponieważ w ten sposób dokonuje Wat zakotwiczenia własnego tekstu w konkretnej przestrzeni, dookreślając ją dodatkowo szczegółowym opisem pejzażu tych okolic, co również zostało zasygnalizowane już w planie:

cykady, pejzaż

Grasse, do S[ain]t Val[l]ier]

Grecja Magna, ale Fidiasza,

wszędzie, w dole cykady, przestrzeń

Najpełniejsze rozwinięcie znajdują te notatki w pieśni IX:

Pięknie aż tchu brak

płucom. Ręka wspomina:

byłam skrzydłem.

Niebiesko. Szczyty w zaróżowionym

złocie. Kobiety tej ziemi –

małe oliwki. Na spodku rozległym

dymy, domy, pastwiska, drogi,

przeploty dróg, święta pilności

człowieka. Jak gorąco! Powraca

cud cienia. Pastuch, owce, owczarek, baran

w dzwoneczkach pozłacanych. Oliwki

w krętych dobrościach. Cyprys – ich pastuch samotny. Wieś

na perci kabryjskiej, obronna

dachówkami. I kościół, jej cyprys i pastuch.

Młodość dnia, młodość czasów, młodość świata.

Ptaki milczą zasłuchane. Tylko kogut

z dołów przysiółka Spéracèdes.

(PZ 283–284)

Mało wydaje się prawdopodobne, aby projektując swą książkę prozatorską, mającą stać się gruntowaną analizą stalinizmu, Wat uznał, że niezbędne w niej będą szczegółowe obrazy dookolnej przestrzeni, w której wówczas przebywał. Ale w poezji to, co go tam, w Prowansji, tak zachwyciło, musiało znaleźć swoje odbicie. Może więc od początku jednak chodziło o dzieło poetyckie, w którym czas współczesny wspólnie z lokalnym kolorytem łączyłby się z rozważaniami dotyczącymi historii w jej komunistycznym wydaniu? Potwierdzają to przypuszczenie również inne fragmenty rękopisu rozwinięte potem w kolejnych fragmentach *Wierszy śródziemnomorskich*. I tak: opis „*Im Wesen*, pilności

i pomysłowości / ludzkiej” znajdzie swą realizację w pieśni IV, zwłaszcza w następującym fragmencie:

Prawda, ludzi tu ani poświeć: ale,
dymy z gospodarstw. Ale, osiedla. Ale, trakty, drogi, steczki
[w niepojętych
przeplotach.
(PZ 276)

Także sugestywny opis tego, co Wat w rękopisie zanotował jako: „próchno – grzybica – *vieillissement du monde*” odnajdujemy w pieśni IV:

Nie erozja. Nie osiedla, przysiółki, dukty, drogi w przeplotach.
[Ale
egzema. Ale egzema ziemi, grzybica ziemi. starzenie się ziemi.
[Rozpadowe procesy
ziemi. Śniedz na ścierwie kamiennym. Złuszczenie,
[parszywienie skrofulicznego
jej dziecięcia.
(PZ 277)

Pieśń VI, ukazująca trzech kumotrów (Stalina, Woroszyłowa i Kaganowicza) wydających skwapliwie wyroki śmierci, to w istocie „obraz sprawców”, „obraz maszynistów” z planu, zaś pieśń kolejna (VII), którą wypełniają ironiczne próby odpowiedzi na pytanie *unde malum?*, stanowi opis funkcjonowania „machiny piekielnej”, o której mowa w rękopisie. Takich zależności można odkryć jeszcze więcej: w pieśni VIII znajdują się „cytaty z listu Makkiawela”¹⁶, opis obrzędu oczyszczenia, „kąpeli / duchowej”, po splugawieniu historią (sprawozdaniem z XXII Zjazdu KPZR), pojawia się również

¹⁶ Dokładnie je wskazał Adam Dziadek – zob. A. Dziadek, *Przed-teksty w „Notatnikach” Aleksandra Wata*, w: *Archiwa i bruliony pisarzy. Odkrywanie*, red. P. Bem, Ł. Cybulski, M. Prussak, Warszawa 2017.

wymieniony w brulionie Seneka. W manuskrypcie Wat przytoczył fragment z *Un voyage à Cythère* Baudelaire'a, który stał się potem mottem do pieśni VI. Widać więc, że poszczególne pomysły z planu znalazły swoją finalizację w pierwszym cyklu śródziemnomorskiego poematu, co stanowiłoby istotną przesłankę za uznaniem istniejącego od początku zamysłu stworzenia dzieła nie prozatorskiego, lecz poetyckiego.

IV. *Pieśni wędrowca*

Na kolejnych stronach notatnika, w którym Wat zapisał plan *Pieśni wędrowca*, znajdujemy rękopisy kilku fragmentów poematu. Zaczniemy od pieśni zajmujących wyjątkowe miejsce w tekście, bo pełniących funkcję wyrazistej klamry kompozycyjnej pierwszego cyklu:

I

Komu gaj sądzony?
Komu w gaju miło?
W czyich oczach tonąć?
Kto się do mnie skrada?
Co zapada w otchłań?
Skąd się krzyk rozniesie?
Ręka czyja pnie się?
Podaj rękę, synu
Żono, patrz mi w oczy.

(PZ 271)

X

Komu gaj sądzony?
Komu w gaju miło?
W jakich oczach tonąć?
Sercu czym umierać?
Co się za mną skrada?
Gdzie mój lęk zapada?
Co upadło w otchłań?

Czyj się krzyk rozniesie?
 Ręka nad kim pnie się?
 Uśmiech czyj zawisa?
 Nie patrz w oczy, Żono
 Synu, opuść ręce.

(PZ 284)

Jeden przed-tekst obu tych utworów znajdujemy w *Notatniku 12*:

- 1 Komu las sądzony?
 - 2 Komu miło w lesie?
 - 3 4 Gdzie umierać sercu
 - 3 W ~~w jakich~~ czyich oczach tonąć?
 - 9 Jak się ~~jeleni~~ brzoza skrada lichu
 - 6 gdzie mój strach lęk zapada
 - 7 5 9 Co upadło w otchłani
 - 8 10 Skąd się krzyk rozniesie?
 - Czyja ręka mdleje
 - 11 Komu umrzeć w lesie
 - 9 Ręka czyja pnie się
 - 10 Uśmiech czyj ~~zamiera~~ zawisa-zawisa
 - 13 Bracie Synu daj mi rękę
 - Siostró
 - 12 Żono patrz mi w oczy
- (N 667)¹⁷

Z powyższego zestawienia wynika, że Wat zapewne najpierw pracował nie nad dwiema osobnymi, lecz nad jedną pieśnią, przynajmniej we wstępnej fazie swojego projektu. Przed-tekst bowiem zawiera frazy (bądź ich warianty), które potem weszły do fragmentu I i/lub X *Pieśni wędrowca*, np. „W czyich oczach tonąć?”, „Co zapadł/upadło w otchłani?”, „Skąd/Czyj się krzyk rozniesie” to wersy występujące w obu tekstach, natomiast pytanie „Uśmiech czyj zawisa” występuje

¹⁷ Poprawiam odczytanie przez edytorów liczb.

- 12

tylko w pieśni X, zaś zakończenie „Synu daj mi rękę/ Żono patrz mi w oczy” zamyka pieśń I. Bardzo interesujące wydaje się to, że z pojedynczego tekstu w rękopisie powstały w toku pisania dwa utwory, choć do siebie podobne, to jednak nie identyczne. Łączy je stosowanie paralelizmów składniowych, eliptycznych pytań retorycznych, tego samego metrum (trójstopowiec trocheiczny), stylizacji na ludowość. Różni – semantyka. W jaką stronę szły zmiany, które Wat wprowadził? To, co widać od razu, to poprawki, które autor nanosił w kolejności następujących po sobie wersów, co uwiadaczniają cyfry (i ich korekty) na początku wersów, a także falista linia poprzeczna widoczna w rękopisie. To wyraźny ślad dążenia do stopniowego budowania napięcia. Istotne są również przemiany, jakie zachodzą w leksyce. Po pierwsze, następuje metamorfoza „lasu” w „gaj”, co zapewne było spowodowane znacznie pojemniejszą semantyką i symboliką słowa, stanowiącego „tradycyjny *locus amoenus* poezji antycznej i renesansowej oraz poezji ludowej” (V 405), a także budzącego skojarzenia z biblijnym rajem. Po drugie, znikanie już w przed-tekście nazw konkretnych roślin i zwierząt (brzoza, jeleni), które jeszcze mogły znaleźć się w lesie. Jednak potem w „gaju” traktowanym jako przestrzeń uniwersalna, byty jednostkowe znikają, a kreowana sytuacja nosi cechy powszechne, co sygnalizuje dążenie do uogólnionego toku przypowieści. I po trzecie wreszcie – duże znaczenie ma pojawiające się w przed-tekście słowo „licho”: w wersji „Jak się jeleni brzoza skrada lichu” zastąpione finalnie dwoma pytaniami: „Kto się do mnie skrada?” i „Co się za mną skrada?”. Ta zmiana wskazuje ważny trop interpretacyjny – otóż na początku procesu twórczego Wat jednoznacznie wskazał zło, i to w osobowej postaci¹⁸ jako przyczynę odczuwanego lęku. Procesualnie

¹⁸ Licho, jak podają słowniki (zob. np. internetowy *Słownik języka polskiego*, <https://sjp.pwn.pl/szukaj/licho.html>, dostęp: 17.03.2022) to zły duch, demon, przynoszący nieszczęście, czasem utożsamiany z diabłem. Warto zauważyć, że słowo

zatem rzecz wygląda tak, że najpierw, w przed-tekście, pojawiła się odpowiedź na pytania, które dopiero potem w tekstach zostaną zadane, a konkretna odpowiedź zniknie, zastąpiona sugestią. W ten sposób przyczyna zagrożenia zyskała swe miano, ale potem w toku pisania zostało ono usunięte, być może dlatego, że autor słusznie zauważył, że stawianie pełnych niepokoju pytań bardziej intensyfikuje poczucie zagrożenia niż jego jednoznaczne nazwanie. Konfrontacja obu pieśni z rękopisem wskazuje wprost zło jako źródło doświadczanego przez podmiot lęku i trwogi, choć oczywiście teksty finalne tę demoniczną motywację także sugerują, ale nie nazywając jej po imieniu, działając niczym odroczone, ale nieuniknione, tym bardziej więc złowieszcza przepowiednia.

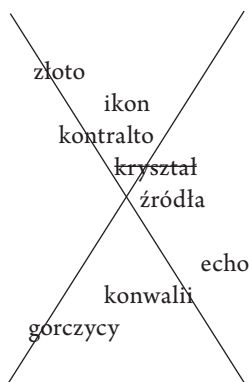
Przejdźmy do przed-tekstu następnej pieśni:

Litania na 35 lecie

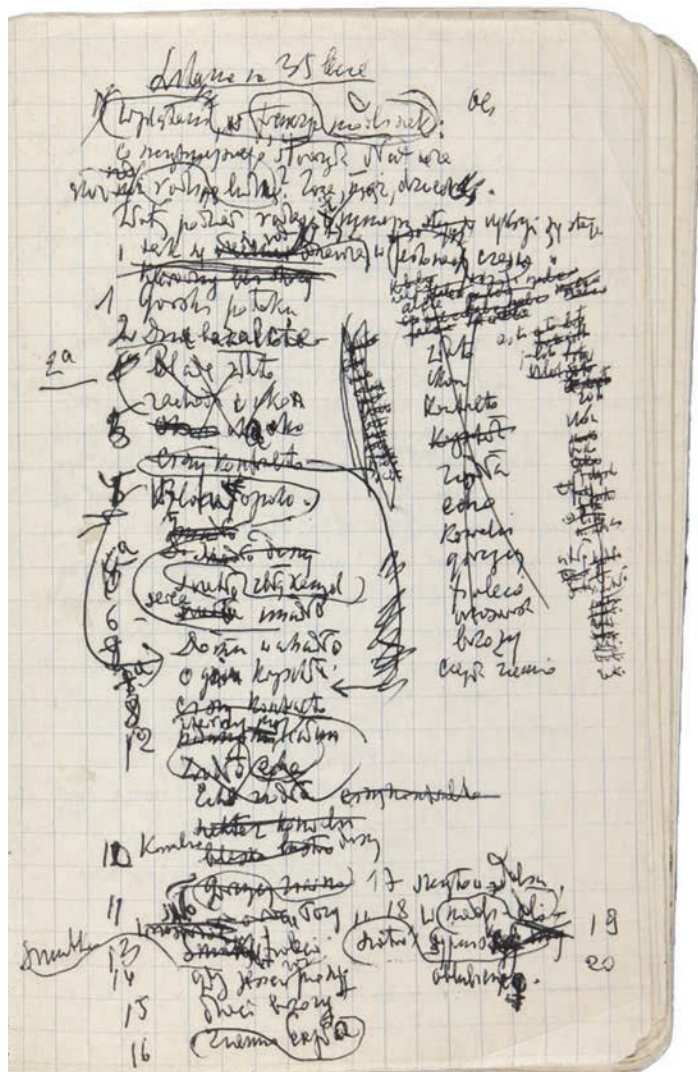
Oli

Wplątani w modliszek frenezje:
co szczytniejszego stworzyła Natura
nad niż niż ludzką rodzinę? Żona, mąż, **dziecko**, dziecię.
Złoty podział rodzaju, że mniejsze **staje się** większym się staje
i tak się **wiecznie** się ród odnawia w czasie festonach
klarowany **bez skazy**

- 1 Górski potoku
- 2 Dno bazaltowe
- 2^a ~~Błede~~ złoto
zachodzi w oko
- 5 oko na oko
ciszy kontralto
- 4 Wzlotu opoko
Imadło
Du imadło duszy
- 6^a światło domu
zblakanych światło



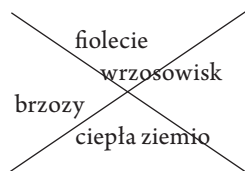
„licho” świetnie pasuje do ludowej stylizacji tej pieśni. Osobowe zło powróci w *Pieśniach wędrowca* w pieśni VII.



II. 13. Przed-tekst pieśni XI

- serca światła imadło
 7 Domu wahadło
 7^a Ognia kryształ
 8 ciszy kontrałto
 12 cudny wierny mój całun
 źródło echa
 echa źródło ciszy kontrałto
 10 nektar konwalii
 konwalio blasku lustro duszy
 11 ziarno gorzycy
 siło
 wodospadów
 13 smutki smutku fiolecie
 14 gdy jesień rozprószy
 15 dzieci brzozy
 16 ciepła ziemio
 17 szczytów i dolin
 18 w doli-niedoli
 19 syjamska ~~siostra~~ moja siostra
 20 oblubienico

(N 677)



Pierwszy cykl śródziemnomorskiego poematu zamyka fragment, który dedykowany został żonie na 35-lecie ich związku. Ma on budowę litanii, co istotne w rękopisie też taki tytuł nosi – ostatecznie Wat go usunął, zapewne z dwóch powodów. Po pierwsze, dlatego że już sama konstrukcja tekstu tę informację zawiera, po drugie, ze względu na fakt, że wszystkie części *Pieśni wędrowca* nie posiadają tytułów, lecz są numerowane. Konsekwentnie zatem fragment ostatni pierwszego cyklu to pieśń XI. Gdy przyglądam się jej przedtekstowi, nasuwa mi się kilka spostrzeżeń. Zdumiewa już w pierwszym momencie ostry kontrast pomiędzy przejrzystym i harmonijnym układem tekstu (nawet w porównaniu z nieregularnym kształtem wersyfikacyjnym pieśni II czy IV) a zagmatwaną i chaotyczną strukturą rękopisu. W pierwszym momencie można mieć nawet wątpliwość, czy to w istocie

ten sam tekst w różnych fazach procesu pisania. I nie chodzi tu jedynie o typową dla Wata nieczytelność pisma ręcznego, choć tu występuje ona w swej wersji spotęgowanej, ale przede wszystkim o poprawki, dopiski, skreślenia, podkreślenia: pionowe, poziome, faliste, pojedyncze, kilkukrotne. W efekcie widzimy niemal nieczytelny gąszcz, jakąś gmatwaninę nie dającą się zrazu ujarzmić i oswoić. „Nieprzystępność” rękopisu sama w sobie wydaje się znacząca, staje się jakby zobrazowaniem pierwszego wersu tej pieśni. A więc jesteśmy „W modliszek wplątani frenezję” – we wszystko pożerającą Naturę, która pochłania każde istnienie gwałtownie i żywiołowo, niczym w jakimś ekstatycznym zapamiętaniu i szaleństwie. Można odnieść wrażenie, że tej samej destrukcyjnej mocy poddany został zapis na karcie rękopisu, że on także znajduje się we władaniu owej drapieżnej, niszczącej siły. Jednak pomimo determinizmu praw powszechnych, pieśń XI przynosi afirmację, a nawet podziw dla nieustannie odnawiającego się życia w chaosie wszechpotężnej zatury.

Druga część tej pieśni składa się z pochwalnych inwokacji, tworzących konstrukcję litanijną. Rękopis w tym przypadku także przynosi ciekawe informacje. Widać w nim bowiem proces pisania, zmierzający od gromadzenia wielu różnorodnych określeń (wraz z zapisywaniem ich licznych wariantów) do zdecydowanej eliminacji części z nich, do okiełznania natłoku cisnących się na papier słów, do poddania ich dyscyplinie i regułom kompozycji. Widać więc dążenie do unikania inwersji, do wyrównywania rozmiaru poszczególnych wersów (5–6 sylab), do rezygnacji z orzeczeń, do budowania wyrażeń oksymoronicznych (np. „wzlotu opoko”, „ciszy kontralto”). Wszystkie te zabiegi zmierzają do stworzenia konstrukcji, w zestawieniu z rękopisem, bardziej zwartej, lapidarnej, uporządkowanej i harmonijnej, a więc sytuującej się niejako na antypodach rozedrganej i szaleńczej „modliszek frenezji”. Aby ten efekt uzyskać trzeba było „unicestwić” elementy zbędne. Gest poety, utrwalony w przed-tekście, jest tu niczym odpowiednik niszczącego działania Natury, a kształt

wizualny rękopisu stanowi niejako ekwiwalent przekształcającego się nieustannie żywiołu, w jego pełnej dynamice. Można zatem harmonijnie zbudowaną pieśń XI postrzegać jako tekst, który pochłonął nieokiełznany i wielokierunkowo rozwidlający się rękopis, redukując rozmach i energię stanu potencjalnie nieograniczonych możliwości do statycznego, ograniczonego i jednowymiarowego efektu końcowego.

Warto również przyrzeć się relacjom przed-tekst – tekst w odniesieniu do innych jeszcze fragmentów pierwszego i drugiego cyklu *Wierszy śródziemnomorskich*, bowiem rozpatrywane powyżej części nie są reprezentatywne dla większych partii poematu. W przypadku *Pieśni wędrowca* notatniki Wata dostarczają nam niewielki objętościowo materiał rękopiśmienny.

Wszystko co żywe rozkłada się, dlategośmy zbiegli wysoko
w kamienny świat Nie

Nie erozja kruszy tu kamień,
szerokim

Nie erozja – cierpliwa staruszka w przedanielskim kapeluszu
oczy

co mogą kruszyć te szczęki w zaniku ? wysysać
mięksiz sok owocu chleba rzek [byś] przysiągłbyś

Cała pomniejszona!

Wyszła z pracowni obłąkanego świątkarza (świątkarza

[– samobójcy

Czas spatynował ją tylko. I co na niej

Mother goddness, Mat' Syra Ziemia

erozja

oberwał skamieniały, masywny, lekko tylko zgarbaciały

—

obłoku

To Ścierwo kamienne. W roju much. Oblepione muchami

Jeszcze Niedobita śniedz – a już

obłoku much

Jeszcze

Jeszcze niedobita, a już ścierwo kamienne

(N 722)

Powyższy rękopis zawiera fragmenty, które potem stały się częściami dwóch pieśni. Zdanie inicjalne to wariant pierwszej frazy pieśni II: „Zbrzydzone wszystkim co żywe oddaliłem się w świat kamienny” (PZ 271). W tej fazie pisania cała pieśń została niejako skondensowana do tego jednego zdania, zawierającego w sobie ogromną, skumulowaną energię poetycką, która potem przekształci się czy mówiąc metaforycznie – eksploduje w rozległe, potężne, wizyjne fragmenty tej pieśni. Jednocześnie wyrażenie „Wszystko co żywe rozkłada się”, wskazujące bezpośrednią przyczynę ucieczki poety w świat kamienny, inicjuje obszerny fragmenty pieśni IV:

Nie erozja kruszy tu kamień.

Szczęki starej kobiety, którą mijam
na drodze. Cierpliwa staruszka, jej oczy jak w popielisku
pod kapeluszem z ciemnobrunatnej słomki. Co mogą kruszyć
[szczęki
w zaniku? Niewidoma, to widzę, ale sękatą ręką i kijem
[oliwnym
namacująca powrotu syna z pracy. Cała w czekaniu. Tak
[pomniejszona,
przysięgłabyś: wyszła z pracowni świątków oliwnych. Czas
[ją nad to
spatynował. I tak stoi, u progu domostwa, zgięta
we dwoje. Mat’ Syra Ziemia.

(PZ 276)

Tym, co zwraca uwagę w rękopisie w kontekście ostatecznego kształtu pieśni IV, jest fragment poświęcony muchom, ponieważ finalnie w śródziemnomorskim poemacie nigdzie nie został wykorzystany. Aby oddać rozkład, Wat będzie pisał o „starzeniu się ziemi”, o „śniedzi na ścierwie kamiennym”, o „egzemie” „złuszczeniu”, nawet o „parszywieniu skrofulicznym”, ale nigdy o muchach, jakby ich obecność uznał jednak za nazbyt naturalistyczną. Muchy jednak nie znikną całkowicie – pojawią się w dwóch

wariantach przed-tekstu wiersza *** (*Ból zamknięty w słoju z Ledy...*); tym tekstem zajmę się dalej.

Jeszcze jedną istotną cechą fragmentu *Pieśni wędrowca* warto odnotować – to rozległe, dosłowne przytoczenia obszernych cytatów z listów Francesca Vettoriego, które stały się finalnie fragmentami pieśni VIII. Zwraca na to uwagę Adam Dziadek:

[...] lektura słynnego i niezwyklego listu Machiavellego do Francesca Vettoriego i znajdujące się w jednym z notatników cytaty z listu przenikną do *Pieśni wędrowca*. Sam Wat w przypisie do *Pieśni VIII* wskazuje zresztą to źródło, jednak dopiero w notatnikach widać, jak zostało ono przemyślane, przekształcone i włączone do ostatecznej wersji tekstu. W przepisany przez Wata fragment listu wplecione są wtrącenia w języku polskim, oddające namysł nad samym tekstem Machiavellego. Dopiero po sczytaniu *Pieśni VIII* z fragmentami listu widać wyraźnie, że cały tekst Wata jest skonstruowany na podstawie tego listu – jest właściwie wariacją na jego temat, a nawet palimpsestem – tekstem na(d)pisany na tym właśnie liście Machiavellego. Wat korzystał z edycji *Toutes les lettres de Macchiavel* [...], choć miał do wyboru inne, wybrał akurat tę, która odznacza się piękną francuszczyzną¹⁹.

To rozległe kryptocytaty uświadamiają, w jakim stopniu Wat tworzy poezję intertekstualną, jak wchłania cudze głosy i buduje z nich wypowiedź własną, opowiadającą o jego indywidualnym doświadczeniu, które w ten sposób podlega procesowi uniwersalizacji.

¹⁹ A. Dziadek, *dz. cyt.*, s. 129–130; dalej badacz przytacza fragmenty listów i pieśń VIII z zaznaczonymi cytatami z Machiavellego.

V. *Sny sponad Morza Śródziemnego*

W przypadku *Snów sponad Morza Śródziemnego*, stanowiących drugi cyklu poematu, w notatnikach odnajdujemy przed-tekst *Snu* 3. U góry stronicy widnieje informacja: „Sen 24/25. 2.[19]61, 5. w no[cy]” (N 680), jednoznacznie wskazująca oniryczne źródła genezy utworu i otwierająca możliwość psychoanalitycznej lektury – wbrew ironicznej sugestii, którą znajdujemy w tekście ostatecznym: „A propos, czy można sobie układać / psychoanalizę we śnie?” (PZ 291). Pytanie to, co znaczące, nie pojawia się w rękopisie, zapisane zostało dopiero w dalszej pracy nad tekstem, niejako podczas „obróbki” materiału wyjściowego. Warto zauważyć, że sformułowania dyskredytujące psychoanalizę jako wskazywany trop interpretacyjny pojawiają się w *Snach* niejednokrotnie. To świadoma strategia Wata, który gra w ten sposób z oczekiwaniami czytelnika, myli topy i gmatwa znaczenia. Można z dużą dozą prawdopodobieństwa stwierdzić, że u początków większości, jeśli nie wszystkich, utworów drugiego cyklu poematu stoją autentyczne sny, które w kolejnych fazach pisania zostały poddane świadomej artystycznej kreacji. Sen zresztą w całej twórczości Wata odgrywa znaczącą rolę i mimo ironicznych uwag autora co do wartości psychoanalitycznej interpretacji wiążącej symbolikę snów ze sferą seksualną („A Myśliwy nasłuchuje / stalową lufą – symbol falliczny?”, PZ 291), ich opis pojawia się często i daje poznanie głębsze niż to racjonalne, które sytuuje się po stronie jawy.

Rozważając podobieństwa i różnice pomiędzy rękopisem i tekstem, koniecznie trzeba zwrócić uwagę na następujący fragment *Snu* 3 w wersji opublikowanej:

Raz się udało: na „Syberii” warszawskiej
neurologii, gdzie coraz to zrywał się epileptyk I***, wyrzucił
[rękę w górę

dziko. Tue-les, wyli wtenczas za oknem. Stary M*** rzęził
[sponad
odwalonej szczeki, uschły ramzes, skona nad ranem, pod
[głośnikiem,
który odchrypie słodycz grysu dla tucznika, a pulchna dziewczka
[poczochna się
w nierozespany pośladek, drugą ręką bandażując niepokorną
szczękę.

(PZ 291)

Przywołanie przez Wata wspomnień z pobytu w szpitalu z początków choroby obrazuje przemianę, jakiej podlegała w trakcie procesu pisania materia śnienia. Zasadniczy gest polega w tym przypadku na włączeniu materiału autobiograficznego, który jednocześnie wskazuje źródło pojawiających się w *Śnie* 3 kolejnych strachów i przerażeń, wszystkich, co znaczące, związanych z wydarzeniami historycznymi. Okazuje się tym samym, że Wat wykorzystuje, już całkiem świadomie, autentyczne sny do konstruowania tekstu, mającego w sposób sugestywny oddawać opresję ideologii komunistycznej, jakiej w Polsce stalinowskiej on sam doświadczył.

Rękopis *Snu* 3 w swej warstwie wizualnej stanowi gąszcz splecionych słów, zdań, skreśleń, dopisków pionowych i poziomych, które tworzą razem, jak się wydaje, kłębowisko nie do odczytania. To swoisty materialny ekwiwalent poczucia uwięzienia w matni, którego doświadcza bohater poematu. Można by powiedzieć, że, analogicznie, patrząc na rękopis ma także wrażenie nieokiełzanego chaosu, że materialność zapisu działa tu niczym labirynt, z którego niepodobna się wydostać. Dopiero na skutek długotrwałych zabiegów żmudnego odczytywania można w tej matni odnaleźć drogę pozwalającą z wolna odsłaniać ciemne sensy. W ten sposób rękopis staje się swoistym nie tylko przed-, ale i metatekstem *Snu* 3, unaoczniającym niczym obraz stan osaczenia i niemożności wyjścia z tej szczególnej tekstowej pułapki.

Sen 24/25. 2.[19]61, 5 w no[cy]

Tue-les woła tłum. *Ausrotten* syczy skrzeczy
dama papuga w wysokim żabocie, kostium angielski od
dobrego krawca, siwa grzywka, waz[wąska?] koścista, wysoka,
[cyno[bro]we korale, ślad urody salonów
salonów dawnej, dawniej za zapalczego okno. *Tue-les*,
[krzyczy tłum.

Jest ciężko przebierać nogami. Choć miła rodaków rozmowa,
Ale: *Ausrotten* syczy pap[uga] dama dama, wślizguje[ła] w
[tłum gęsty falujący na
chodnikach, jezdnia pusta, środkiem tylko ja, Żyd, ja
[Algierczyk, ja, ja
i znów ja. Sto razy ja. Jedwabna ręka na czole. Miła jest herbata
[we własnym domu.

[Dopisek z lewej:]

Więc ocalałem?

Niech się zbudzę,
ledwie śnię.

Ze schodów zbiega dziewczyna, jest Niemką,
[wychowawczynią

dzieci z sąsiedztwa, wychowawczyni nas wszystkich. Jak
[Sylwetka – łania zimnowodna. Śpiewy nad dolinami.

Niebo bez ptaków, ale myśliwi, ludzie z Antoine'a de Saint-
[Exupéry.

[Dopisek z lewej:]

Łecz zacne

[słowa przekreślone, nieczytelne]

Za nami,

rzucają [?] się do nóg

Jak ciężko podnosić [?]

nogi, Koty się pocierają się. Łaszą się.

Tue-les wykrzykuje [?] motłoch [?], raczej ledwo łowię uchem

A tu Jerozolima sopocka i źle będzie nad człowiekiem w
[pasy[?]

Zsuwa się na kolanach na mnie. Posyłam dyrektora Jestem z
[Tobą. Nic się nie stanie.

Tylko ręka. Nic się nam nie stanie

Ausrotten skrzeczy papuga w żabocie, angielski kostium

Idźmy dalej. Jak lekko zbiegać z góry. Na dno. [?]

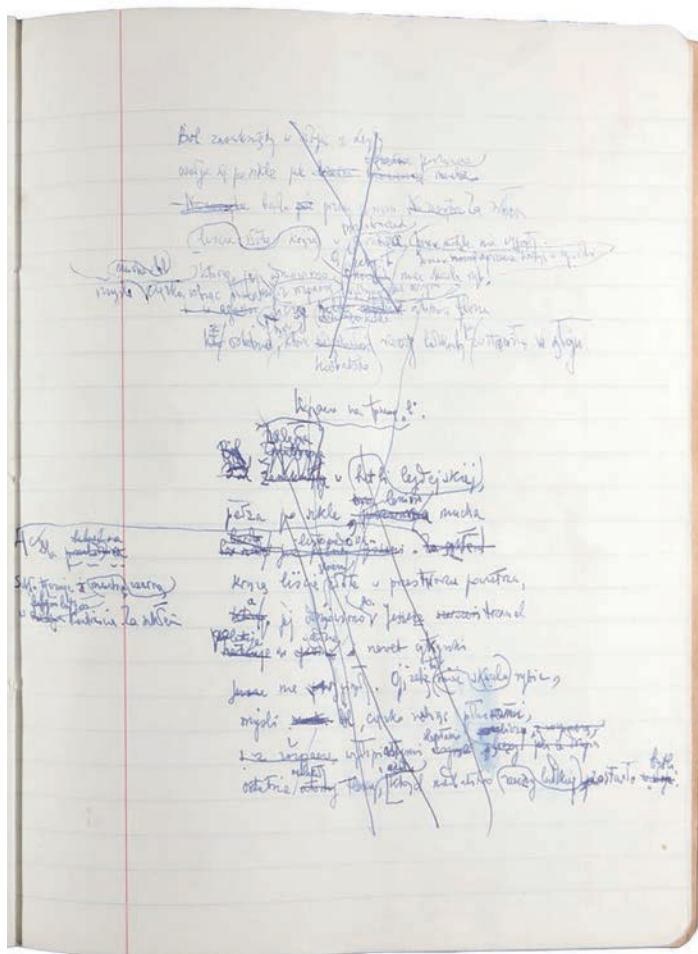
(N 680)

Obcując z powyższymi fragmentami rękopisów *Wierszy śródziemnomorskich*, trudno nie żałować, że nie znamy wszystkich przed-tekstów kolejnych fragmentów poematu, bowiem ich konfrontacja z tekstami zapewne jeszcze niejedną zagadkę procesu twórczego pozwoliłaby rozwikłać. A także pokazać, jakimi drogami poruszał się autorski zamysł od pierwszych faz pisania do efektu końcowego. Byłoby to tym bardziej cenne, że śródziemnomorski poemat to jedyny dłuższy utwór poetycki, jaki Wat napisał i opublikował w latach sześćdziesiątych, a zatem ukształtował go w sposób skończony, poczynając od pierwszych szkiców aż po ich formę ostateczną. Być może archiwa Wata z czasem jeszcze odkryją nieznane dziś fazy powstawania kolejnych *Pieśni wędrowca* i *Snów*.

VI. Ból zamknięty w słoju...

W *Notatniku* znajdują się rękopisy będące fenomenem tekstowego świadectwa dramatycznego doświadczenia osobistego: wieloletniego psychosomatycznego cierpienia. Jak przed laty trafnie napisał Miłosz: „Wat jest przypadkiem skrajnym, pisze o fizjologii, o bólu obecnym, nie tylko przypominanym, krótko mówiąc pisze o swojej skórze”²⁰. Niemal całe powojenne jego pisarstwo, poczynając od tomu *Wiersze* z 1957 roku, którym powrócił jako poeta po przeszło trzydziestoletnim milczeniu, poprzez *Wiersze śródziemnomorskie*, szkice eseistyczno-publicystyczne, diarystykę, aż po *Ciemne światło*, naznaczone jest sygnaturą bólowego doświadczenia autora. W jego brulionach zwracają uwagę dwa zapisy cierpienia, umieszczone w *Zeszytach ostatnim*, co może wskazywać na podobny czas ich powstawania – u kresu życia poety. Zaczniemy od dwu szkiców, wiele na to wskazuje, jednego wiersza:

²⁰ Cz. Miłosz, *Poeta Aleksander Wat*, „Tygodnik Powszechny” 1992, nr 34, s. 1.



Il. 16. Przed-teksty wierszy o musze

Ból zamknięty w słoju z Ledy
 czołga się po szkle jak ciężka brzemienna ciężarna poczwarna
 [mucha
 Na zewnątrz bardzo już późnej jesieni. Na zewnątrz
 [Za szkłem
 krążą złote liście w przestworzach powietrza,
 którego jej odmówiono. O, żeby to mieć skrzela ryb!
 Ból-mucha myśli ciężko robiąc z rozpaczą płucami.
 Jeszcze motyle nie wyginęły.
 Jeszcze szerszenie harcują w ogrodzie.
 Wylupiastymi oczyma liczy liczy
 kilka ostatnich atomów kilka atomów tlenu
 z [tych] któ[re] ostatnich z tych, które niedoskonałość
 [niedbalstwo rzeczy
 ludzkich pozostawiło w słoju.

+

Wariacje na płamę „I”

Zalęgła

Ból Zalutowana

Ból Zamknięty w lejdejskiej butli

pełza po szkle, bard[zo] leniwie poczwarna mucha
 bardzo listopadowa
 barwami już pełnej jesieni
 Dla lokatora przechodnia lejdejskiej butli
 Szkło tęczy z czarną muchą
 w lutyim silnym lutyim kontraście. Za szkłem
 krążą liście szczerozłote w przestworzach powietrza
 którego a jej odmówiono. Jeno szcze szerszeń trzmiel
 harcuje polatuje w ogrodzie sadzie i nawet cytrynki
 jeszcze nie prze[padły] wyginęły. Oj, żebyż to skrzela
 [mieć rybie,
 myśli smutn[y] ból, ciężko robiąc płucami,
 i z rozpaczą i wylupiastymi oczyma ślepiami liczy ja
 [za drugim przeliczy z rozpaczą
 ostatnie atomy molekuly tlenu i azotu,
 których niedbalstwo ludzkiej natury rzeczy pozostawiło
 [w słoju butli.

W obu powyższych rękopisach zbudowana została analogiczna sytuacja – widzimy uwięzioną w słoju muchę, która pozbawiona powietrza, „ciężko robiąc płucami”, z wolna, acz nieuchronnie się dusi. Mucha zostaje porównana do bólu, a nawet z nim utożsamiona. Można by zrazu mieć nadzieję, że ból zamknięty w szczelnej butli został w ten sposób odizolowany i nie ma dostępu do tego, kto tę sytuację opisuje. Jest jednak wręcz przeciwnie, bowiem utożsamienie idzie dalej – to podmiot poddany jest opresji, jest samym bólem. Kreowana (może widziana przez Wata?) sytuacja zrazu jakby zewnętrzna, „obiektywna” w istocie ekwiwalentyzuje wewnętrzną kondycję podmiotu. Zabieg ten często pojawia się u Wata. Zauważył to niegdyś trafnie Paweł Próchniak, analizując wiersz *** (*Być myszką...*):

Konstrukcja [...] uzmysławia nam jednak nie tylko dojmującą – czy wręcz traumatyczną – naturę wypowiedanej i przeżywanej rzeczywistości. Wskazuje również na wyraźne uwewnętrznienie ewokowanego świata: jest on nie tylko „obrazem”, okazuje się również „doznaniem”²¹.

Owo doznanie jest tak dojmujące, że podporządkowuje sobie cały dookolny świat – ten, w którym poeta przebywa i którego doświadcza, ale także ten, który podlega jego poetyckiej kreacji.

Utożsamienie muchy z bólem i ostatecznie z podmiotem jest przejawem strategii często przez Wata stosowanej. „Ja” jego wierszy co i rusz nakłada kulturowe maski, identyfikując się np. z Orfeuszem, Odysem, Anteuszem, Chrystusem, rzadziej – choć też niejednokrotnie – nie z antycznymi czy biblijnymi bohaterami, a więc figurami uwznioślającymi – lecz

²¹ P. Próchniak, [*Być myszką...*] Aleksandra Wata (szkic do pejzażu), w: *W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji”. O twórczości Aleksandra Wata*, red. J. Borowski, W. Panas, Lublin 2002, s. 113.

z „niską”, animalną sferą bytu (z myszą, krową, dżdżownicą, ślimakiem). Mucha też do tej sfery należy, a jej pojawienie się w obu wariantach tekstu wynika zapewne z potrzeby, jak Wat to określał, „degradacji, poniżenia swego bólu” (DBS 240). Czy jednak pod koniec życia ten zabieg był jeszcze skuteczny? Czy ból-mucha zamknięty w butelce, niejako zbanalizowany, był mniej dojmujący? Raczej przeciwnie, cały świat stawał się owym hermetycznie zamkniętym słojem z ostatnimi atomami powietrza, a podmiot – uwięzioną w nim muchą, pozbawioną jakichkolwiek szans na przeżycie.

Obraz szczelnego uwięzienia odsyła do utworu otwierającego tom *Wiersze* (1957), *** (*W czterech ścianach mego bólu...*), w którym podmiot odcięty w hermetycznej celi bólu od świata zewnętrznego doświadczał jednostajnej ciągłości somatycznej opresji. W tym wierszu Wat, dążąc do uniwersalizacji własnego doświadczenia, sięgał po tradycyjną symboliką śmierci z kosą i budował sytuację liryczną z elementów abstrakcyjnych. Teraz przeciwnie, opisywane wydarzenie ma charakter zdecydowanie realistyczny, nawet naturalistyczny – nie sytuuje się więc po stronie porządku kultury, lecz natury. Jeszcze dobitniej widać tę zmianę, gdy zestawimy pojawiające się w tekstach elementy rzeczywistości zewnętrznej: w wierszu *** (*W czterech ścianach mego bólu...*) jest to „ognisty krzak życia” (PZ 175) nasuwający skojarzenia biblijne; w obu wersjach rękopiśmiennego utworu mamy natomiast obraz jesieni, ze złotymi liśćmi i fruwającymi trzmielami, szerszeniami, cytrynkami. Tak więc Wat od przedstawienia metaforycznego przeszedł do opisu metonimicznego. Konsekwencją tej przemiany jest wydobycie silnego związku Watowskiego podmiotu z całą przyrodą ożywioną, co w efekcie buduje rodzaj empatii dla każdego, również owadziego istnienia, bowiem wszyscy na równi podlegamy prawom świata, skazującym nas na cierpienie i śmierć. Takie odczytanie zdaje się potwierdzać również grafia rękopisu drugiego, a zwłaszcza jego trzy pierwsze linijki w całości przekreślone. Rekonstruując następstwo faz procesu pisania, zauważamy,

że Wat rozpoczął od opisu muchy („Zaległa”), potem ten opis kontynuował lub zaczął pisać o butli („Zalutowana”) – oba te określenia odrzucił, by w końcu zdecydować, że następny imiesłów odnosić się jednak będzie do muchy, ale nie bez wątpliwości („Zamknięta”). Jeśli przyjąć wersję rodzaju męskiego, wówczas aktywizuje się zapisane na początku drugiej i trzeciej linijki słowo „Ból”. Rękopis, który zachowuje możliwość oscylowania i płynności znaczeń, potwierdza więc, że przedmiotem tekstu w równym stopniu jest i mucha, i ból i, w sposób figuratywny, „ja” liryczne. Wat bowiem ucieka od konfesji, zamiast wyznania tworzy jego sytuacyjny ekwiwalent, który ma oddawać sugestywnie cierpienie podmiotu. Widać to także w dwukrotnym skreślaniu w rękopisie wyrażenia „z rozpaczą”, które zapewne zdaniem poety nazbyt jawnie określało jego własne uczucia.

Gdy patrzymy na stronicę z zapisem rękopiśmiennym, zauważmy znaczną różnicę pomiędzy tekstem pierwszym a drugim. Ten usytuowany na górze zdaje się niemal nieczytelny, tak słabo jest widoczny (może Wat pisał go jasnym atramentem?). W efekcie sprawia wrażenie, jakby płowiął, znikał na naszych oczach, a to, co pozostało stanowiło zaledwie powidok tego, co istniało wcześniej. Owa znikliwość sama w sobie wydaje się przejmująca, jakby – z jednej strony, dopełniała sensy opisywane w wierszu unaoczniając niejako coraz płytszy oddech muchy/podmiotu, z drugiej, wskazywała niepełny, nieostateczny i niedefinitywny sposób istnienia samego tekstu. Możemy w związku z różną intensywnością koloru pisma odnieść wrażenie, że niejako mocniejszym bytem obdarzony został tekst drugi, pierwszy zaś stanowił jakby wprowadkę do niego, czy może lepiej powiedzieć – jego przed-tekst. Zapewne pisane były jeden po drugim, zatem górny byłby chronologicznie wcześniejszy. W istocie jednak oba stanowią przed-teksty utworu, który nigdy nie zaistniał w formie ostatecznej. Ale przecież istnieje, niczym widmo, ślad nie tylko pisarskiego dążenia, ale również doświadczenia egzystencjalnego.

Zapis na drugiej stronie poszarpanej kartki ściśle łączy się z poprzednim, może nawet stanowi jego kontynuację:

A gdyby już się nie obudzić? To największe pragnienie Wata, które mogłoby się ziścić w śnie bez końca, przynocnym wybawienie od męki przeżywanej na jawie. Sen – kresny to peryfraza tego, co z utęsknieniem wyczekiwane – śmierci. Tylko wtedy możliwe byłoby ukojenie. Wzruszenie o ostatecznym uwolnieniu się od dojmującego bólu pojawia się w poezji Wata już w roku 1956:

Spać. Przespać wieczność całą,
śmierć i zmartwychwstanie, piekło i zbawienie.
Albo potępienie.
(PZ 182)

Patrząc na urwaną, dwustronnie zapisaną rozchybotanymi literami kartkę, uświadamiamy sobie z całą mocą, że po tylu latach bólowej choroby, pragnienie śmierci jest tak intensywne, że staje się swoistym zaklęciem – przywołaniem jedyne go stanu, który przynieść może „nową senną wieczność”. Udręczony człowiek pożąda już tylko cichej błogości nieistnienia.

VIII. *Wiersz ostatni*

Osobne miejsce wśród rękopisów zajmują trzy wersje *Wiersza ostatniego*, które znajdują się w ostatnim zeszycie poety, pisanym tuż przed samobójczą śmiercią. Pojmuję owe teksty nie jako trzy wersje, lecz jako trzy osobne teksty wchodzące z sobą w relacje następstwa i wariantowości, by ostatecznie zyskać formę finalną, posiadającą tym samym, mocą autorskiej decyzji, rangę utworu ostatecznie ukończonego i domkniętego.

Wiersz ostatni zamyka *Ciemne świedldo* (1968), tom, nad którym Wat pracował krótko przed śmiercią, i publikacji którego już nie doczekał, ale wprowadzał jeszcze doń w fazie redakcyjnej poprawki i korekty. Ten wiersz stanowi kodę jego (nie tylko) poetyckiej drogi, a jednocześnie to jeden z najbardziej znanych liryków autora *Mojego wieku* – tekst-emblemat, tekst-sygnatura, tekst-znak osoby, niczym odręczny podpis złożony pod ukończonym już (a właściwie na zawsze już nieskończonym) dziełem. O tym wierszu znakomity szkic napisał Jacek Brzozowski²². Pisał w nim:

²² J. Brzozowski, *Notatki do „Wiersza ostatniego”*, w: *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, pod red. J. Brzozowskiego i K. Pietrych, Warszawa 1999. Lokalizację stron podaję bezpośrednio po cytatach.

Przynosi [*Wiersz ostatni* – K.P.] [...] monolog (Wata-) Orfeusza. Przedmiotem monologu, tak jak w micie o Eurydyce i Orfeuszu, jest katabaza i śmierć (s. 150).

[...]

Katabaza jest – dobitnie to wyraża już sama rzeczownikowość głównego w wierszu słowa – dalece odpodmiotowiona, i jakby automatyczna. Stychiczny, rzeczowy, „rózewiczowski” tok wiersza oraz jego nieregularny rytm nadają schodzeniu piętno pośpieszności i niekończącej się monotonii. Jednocześnie jest ono masowe i anonimowe. Ta masowość, zbiorowość i anonimowość nieustającej katabazy, nieustającego pochodu śmierci nie przynosi, oczywiście, żadnej pociechy. Przeciwnie, odbiera całą należną tutaj powagę i doniosłość, niszczy poczucie wyjątkowości, osobności i prywatności. To, do czego Orfeusz przygotowywał się przez lata, przypomina nie więcej, jak prozaiczną codzienność wielkomiejskiego tłumu na stacji ruchliwego metra (s. 160).

[...]

Przechodzi [...] Orfeusz mimo Eurydyki, stwierdzając już tylko absurdalność katabazy: nieustanne i ciągle w dół zstępowanie kończy się zaledwie metr pod ziemią. Katabaza jest nie więcej, jak wyłącznie zejściem do grobu, najdosłowniej zejściem do grobu.[...]

Na końcu swoich rozmów ze śmiercią, stając na jej progu, poeta wycofał się z budującego mitu. Nie potrafię powiedzieć nic ponad to, że nie szukał wtedy pocieszenia i nie czynił ostatecznej decyzji łatwiejszą. Kiedy zaś pamiętać, że przeżywał swój los i egzystencję właśnie *en poète*, to wycofanie się – realistyczne wycofanie się Orfeusza w stronę „prozy śmierci” – okazuje swoją tym większą wagę (s. 161–162).

Postaram się do tej przejmującej interpretacji dołożyć kilka sensów wyłaniających się z zapisów notatnikowych Wata.

Do tam
brano wstępną

Schalemi
Schalemi

ciężko schalemi

I zechcą to po sobie!
w zewnątrz, po ciemności.

Te przesłany, a wron
obok nogi
pograniczy
ten strukturalizm
w mroku

tylko jeden nasz uchemy
Wrony ułaskawiają chłozan

I gdzie jest obywatel
Europejski, Europejski!

Schalemi
Schalemi

ciężko schalemi

ciężko w

schalemi

a jęta straszyły

to było 3 tożsakość pod koniec

375

~~Włocławek~~ Do Nie Jacek typ

~~Naszeptor~~ magneetyzm

~~Coś~~ Włocławek białe, nie
właściwie kto już dla siebie? - ten ugnęty

Wroność i otwieranie żony
wroność nasze
męskie kłaski.

(odstęp)

Z ita, z głębi, z błota ułaskawia
i żony nasze
molekulary.

(odstęp)

Pekno (ita) wroność żony
wroność nasze raski
patowe.

(odstęp)

Consummation est -
abyś się posłubił szczyt.
→

Czystość i otwieranie żony
uścisnęła Byt.

22 (Kłopot, a, wron, po otwórkach Percepcji, po otwórkach zewnątrz,
po męskiej torturze, po męskiej torturze, męskiej torturze wroność i Patk.

[w rogu kartki, ukośnie, czarnym długopisem]

Wegetowanie
przy zaciśniętych
zębach, zmrużonych powiekach

[niżej, granatowym długopisem]
ile jeszcze dni?

Do tomu?

Zejście

*
* * *

Schodzenie
schodzenie
ciągle schodzenie
I gdybym to ja sam
w ciszy, po ciemku.
Ale przede mną, za mną
obok, przeganiają mnie ~~nogi~~
Te nogi
Ten stukot butów
w paryskim metrze

ślepy akordeonista ~~beznogi~~
on jeden beznogi

w paryskim metrze
schodzenie

z melodią.
Schodzenie
schodzenie
ciągle schodzenie
Potem inni stwierdzą:
tylko 3 łokcie pod ziemią

Schodzenie
schodzenie
ciągle schodzenie.
I żeby to ~~sam~~ ja
~~w~~ ciszy w zaciszu. Po ciemku!
Te przede mną, za mną,
obok nogi
i obganiają mnie
ten ich ~~odgłos~~
stukot ~~butów~~,
~~to~~ dudnienie
tylko jeden nieruchomy
beznogi akordeonista
charon
tego metra Châtelet
i gra zwietrzałe
melodie.
Schodzenie
schodzenie
ciągle schodzenie
a Jutro stwierdzą:
tylko 3 łokcie pod ziemią

Do tomu

Wiersz ostatni

Schodzenie
 schodzenie
 ciągle schodzenie
 I żebym to ja sam!
 w zaciszu, po ciemku.
 Te przede mną, za mną
 obok nogi
 przeobganiają
 ten stukot butów, to dudnienie
 w metro Châtelet?
 tylko jeden nieruchomy
 beznogi akordeonista Chcharon
 I gdzie ja się zbłąkałem?,
 Eurydyce? Eurydyce?!
 Schodzenie
 schodzenie
 ciągle schodzenie
 ciągle w dół
 schodzenie
 a potem stwierdza:
 to tylko 3 łokcie pod ziemię

30/5

[z prawej strony kartki, oddzielone od wiersza pionową kreską]

Włączyć do

Nie dać tego

Naszeptów magnetofonowych ?

(ewent[ualnie] zamiast banalnego Nie
 umarł kto jest tylko święty? –) ten wyrzucić

*
* * *

Wierność i oddanie żony
uwzniośla nasze
→
wciąć męskie klęski.

(odstęp

/śmy

Z ilu, z g[li]n[ny] gliny, z błota ulepiliśmy
i sny nasze
→ moczopłciowe.

(odstęp

Piękno mądrość siła żony
wetuje nasze męki
jałowe.

(odstęp

Consummatum est –
abyssus poślubił szczyt

→ odstęp

Czystość i oddanie żony
czci uświęca bByt.

[*na dole strony*]

22 (?) kwietnia, wtorek, po obrzydłych Percodanach, po obrzydłym
[zastrzyku,
po nocy tortury, po dniach, tygodniach, miesiącach
[nieprzerwanego Wegetowania w Piekło.

(N 807–808)

Czego doświadczamy obcując z rękopisami *Wiersza ostatniego* znajdującymi się na dwu stronicach ostatniego zeszytu Wata, włożonego przezeń do czerwonej teczki, na której widnieje napis: „Nie otwierać i nie udostępniać nikomu przed 1-ym stycznia 1999” (N 795)? Czyli nie wcześniej niż po z górą 30 latach od zaplanowanej przez poetę śmierci. Po pierwsze, kontakt z wierszem w ich, by tak powiedzieć, rodzimym kontekście uruchamia całą w druku schowaną, stłumioną sferę – najbardziej osobistą, niemal intymną. W zeszyście bowiem rękopisy wiersza poprzedzają ostatnie, pożegnalne, dramatyczne listy do najbliższych: żony, syna, rodzeństwa, synowej, i błagalna prośba skierowana do wszystkich: „Na miłość Boską. Tylko nie ratować!” (N 801). Te przejmujące zapisy stanowią szczególnie rodzaj introdukcji do następujących trzech lekcji pisania *Wiersza ostatniego*. Takie usytuowanie w notatniku sprawia, że jest on w odmienny sposób czytany niż w swej wersji drukowanej, umieszczonej na końcu *Ciemnego światła*. Rękopisy przez umiejscowienie pośród przedśmiertnych zapisów poety domagają się lektury autobiograficznej i empatycznej, a ściślej – nie tyle się domagają, co ją projektują, nie pozwalając czytelnikowi na zachowanie bezpiecznego dystansu i lekturę niezaangażowaną emocjonalnie. Są rodzajem intymnego wyznania, które nadaje sytuacji lektury charakter personalny. Wyjątkowo bliski i osobisty kontakt czytelnik – autor, zainicjowany wpisami poprzedzającym wiersz, dodatkowo się intensyfikuje przez dwie notatki znajdujące się już na stronicach rękopisu *Wiersza ostatniego*, bezpośrednio określające stan autora. Na karcie pierwszej, w rogu ukośnie: „Wegetowanie / przy zaciśniętych / zębach, zmrużonych powiekach” – to napisał Wat czarnym długopisem, a nieco niżej, też ukośnie, ale kolorem granatowym, chyba takim samym, jakim pisany był wiersz: „ile jeszcze dni?” (N 807).

W układzie stronicy dwa warianty wiersza stanowić mogą próbę odpowiedzi na to pytanie. U dołu drugiej karty rękopisu zawierającej ostateczny tekst wiersza (trzeci wariant) została także zapisana notatka o bólowej chorobie poety:

„22 (?) kwietnia, wtorek, po obrzydłych Percodanach, po obrzydłym zastrzyku, po nocy tortury, po dniach, tygodniach, miesiącach nieprzerwanego Wegetowania w Piekło”. Zatem wiersz w swych trzech odmianach zostaje poniekąd wzięty w klamrę niemal poufnych wyznań – tak układa się topografia rękopisu. Nie wiemy, czy stało się tak przez przypadek, czy też była to świadoma decyzja autora – i wiedzieć tego nigdy nie będziemy. To zresztą nie wydaje się aż tak istotne, istotniejsze bowiem są kwestie wynikające z materialności zapisu. Treść aktywizowana przez taki układ pisma na stronicach, bliska jest jakimś wymiarom przeddyskursywnym, sytuującym się po stronie doznań somatycznych. Sferę cielesności uobecnia ręczne pismo poety, dalekie od kaligrafii, chaotyczne, rozedrgane, trudno czytelne, będące śladem pozostającym po ruchu ręki, która z różną siłą naciskała długopis. Pismo ręczne uświadamia fizyczną bliskość ręki, długopisu i kartki papieru – w ten sposób staje się znakiem osoby. W rękopisie następuje – jak zauważał Marek Troszyński – „uprzestrzennienie znaczenia zamkniętego w pojedynczym słowie. Słowo uwięzione w druku i w kontekście innych drukowanych słów odmienia znaczenie w topografii rękopisu, w którym jest ono bardziej migotliwe i mniej oczywiste”²³. Mniej oczywiste, dopowiedzmy, również dlatego, że odzyskuje swą materialność i znaczy swym rysunkiem, wielkością, kolorem, konsekwencją i determinacją w dokonywaniu zmian bądź wahaniem poświadczonym współwystępowaniem alternatywnych wersji i znaczeń. Rozchwiany rysunek liter, zmiany, poprawki, skreślenia, widoczna na stronicach manuskryptów organizacja zapisu – to ślady „widmowej obecności” Wata²⁴.

²³ M. Troszyński, *Rękopis 4D*, „Teksty Drugie” 2014, nr 3, s. 51–52.

²⁴ Sformułowanie Bożeny Shallcross, którego użyła w odniesieniu do Miłosza, analizując jego rękopisy; zob. B. Shallcross, *Poeta i sygnatury*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 55.

Tekst umieszczony po lewej stronie pierwszej stronicy rękopisu sugeruje labilne znaczenia swą grafia. Po pierwsze w porównaniu z wierszem zapisanym po prawej stronie jest wyraźnie drobniejszy, jakby stanowił jakiś pomniejszony jego wariant. Sprawia wrażenie tekstu ściśniętego, w którym skurczyły się litery i skróciły odstępy pomiędzy słowami i wersami. Ten skarlały kształt można potraktować jako poetycki ekwiwalent notatki opisującej stan Wata, zapisanej (jak już wspominałam) w lewym górnym rogu: „Wegetowanie / przy zaciśniętych / zębach, zmrużonych powiekach” – zaciśnięcie i zmrużenie znajduje tu odzwierciedlenie w zredukowanym rozmiarze tekstu i zaniku wewnętrznej, wertykalnej i horyzontalnej międzysłownej przestrzeni. „Przez zaciśnięte zęby” mogą się wydobyć tylko „ściśnięte” słowa, bo nie ma jak zaczerpnąć oddechu. „Przy zmrużonych powiekach” można zapisać wiersz nie o rozlewnej, szerokiej frazie, lecz taki, który zajmie jak najmniej miejsca i zmieści się w wąskim polu widzenia.

Przedtekst nosi tytuł *Zejście*, co daje się potraktować jako odpowiedź na pytanie, „ile jeszcze dni?” (z notatki umieszczonej w górnym rogu), odpowiedź w jakiejś mierze wymijającą, bo ukazującą stan nieuchronnego „schodzenia”, bez wiary w jakąkolwiek odmianę własnego losu bez względu na czas, jaki pozostał. Może to również widoczny w rękopisie nikły, przejmujący ślad tego momentu w życiu Wata, kiedy nie podjął jeszcze ostatecznej decyzji?

Na jeszcze dwa zastanawiające elementy w tym tekście chcę zwrócić uwagę. Po pierwsze, akordeonista w paryskim metrze, o który mowa w wierszu, tylko w tej wersji jest „ślepy” – niemożność poruszania się („beznogi”) Wat dodatkowo pogłębił, pozbawiając go wzroku. Odebrał mu tym samym światło, którego także, o czym przed chwilą pisałam, została pozbawiona grafia rękopisu. Wat oddał poczucie własnego stanu opresyjnego uwięzienia intensyfikując kalectwo akordeonisty. Po drugie, w paryskim metrze w tej wersji schodzenie dokonuje się „z melodią”. Słysząc

zatem to, co gra „ślepy i beznogi” muzyk. A potem świat głuchnie... Tu nie chciałabym i nie umiałabym niczego dopowiadać.

Po prawej stronie pierwszej stronicy rękopisu umieszczono tekst drugi. Nie będę tu odnotowywać wszystkich kolejnych zmian w stosunku do tekstu pierwszego, tym bardziej, że znaczna ich część to jedynie parafrazy. Znów sygnalizuję jedynie kilka kwestii, które coś istotnego, wedle mnie, mogą odsłonić.

Czy da się „przełożyć” topografię rękopisu na chronologię pisania”²⁵? Zadając to pytanie, zastanawiam się nad kolejnością powstawania obu wersji umieszczonych na tej karcie manuskryptu. Czy zasadne jest przypuszczenie, że tekst, który tu nazywam drugim, powstał jako drugi, co byłoby zgodne z naturalnym tokiem pisania od lewej do prawej strony (a przecież wcześniej pisałam o pierwszym jako ścieśnionej wersji drugiego, bo taka z kolei jest logika samej graficznej strony rękopisu pierwszego i pierwszego z nim kontaktu wzrokowego – jak z rysunkiem). Wydaje się, że są argumenty to przypuszczenie potwierdzające, ponieważ kształt graficzny sprawiać może wrażenie przepisywanego „na czysto” tekstu pierwszego, gdy w toku przepisywania, jak często bywa, autor zaczął nanosić poprawki. Możemy więc pochwycić proces pisania *in statu nascendi* – na naszych oczach, jak chciał de Biasi, gdy „atrament staje się na nowo płynny”. Dwie z tych poprawek wydają mi się szczególnie ciekawe. W trzecim wersie pojawia się najpierw słowo „ciągle”, w którym potem „l” zostało zmienione na „I”. Niby drobiazg bez znaczenia. Czy jednak na pewno? Gdybyśmy nie mieli rękopisu, a na przykład zamiast niego maszynopis, moglibyśmy sądzić, że to zwykła mechaniczna literówka, powstała na skutek nie dość uważnego czy

²⁵ M. Antoniuk, „Przybranie formy z dawna wyglądanej (dosięganej / obiecaniej / wysnowanej...)”. *Brulion Czesława Miłosza – próba lektury*, „Teksty Drugie” 2014, nr 3, s. 35.

precyzyjnego naciskania klawiszy. Rękopis jednak skłania do widzenia tej zmiany nie jedynie temporalnie, ale również palimpsestowo. W ten sposób w tekście zaznacza się równoczesność znaczeń – widzimy napisane słowa: „ciągle” i „ciągle” jakby przez siebie przeświecające. Jakby Wat nie dokonał wyboru pomiędzy przymiotnikiem i przysłówkiem, przydawką i okolicznikiem, mówiąc tym samym o nieustannym schodzeniu w jego wymiarze zarówno czasowym, jak i przestrzennym. Ten stan równoczesności, zawieszony potencjalności przekłada się na większą, choć jednocześnie bardziej chwiejną i płynną pojemność semantyczną.

I zmiana druga – tytuł zostaje zastąpiony trzema gwiazdkami, a całość tej wersji opatrzona pytaniem: „Do tomu?”. Obserwujemy tu na scenie rękopisu rozgrywający się proces szczególnej przemiany. Otóż to, co w wersji pierwszej zdawało się przede wszystkim ekwiwalentem osobistego doświadczenia i o nim poprzez metaforę schodzenia opowiadało, w wersji drugiej, poprzez poprawki redakcyjne wydobywające wymiar metatekstowy, staje się śladem przemiany autora-doświadczającego bólowej opresji w autora-przygotowującego swój wiersz do druku. Autotematyczny wymiar w wierszu opublikowanym znika całkowicie, zostaje przesłonięty ostatecznym rezultatem. Ale moment autorskich rozterek poświadcza manuskrypt: również ten trzeci, znajdujący się na kolejnej stronicy ostatniego zeszytu – tu zamiast pytania, pojawia się stwierdzenie: „Do tomu” i nowy tytuł: „Wiersz ostatni”. Decyzja zatem została ostatecznie podjęta, a my dzięki przed-tekstowi możemy zobaczyć, co ją poprzedzało.

Pomiędzy trzema rękopiśmiennymi tekstami *Wiersza ostatniego* zachodzą, wedle mnie, istotne zmiany, ujawniające wewnętrzną dynamikę procesu pisania. Po pierwsze, melodia z paryskiego metra (wersja pierwsza), poprzez proces zainicjowany frazeologizmem „zwiętrzałe melody”, jakby z wolna zanika w wersji drugiej, a potem cichnie gdzieś w przestrzeni pomiędzy wersją drugą i trzecią, by

w tekście ostatnim rozwiązać się bez śladu (w druku, oczywiście, bo w rękopisie ten ślad właśnie pozostaje). Jakże to ma znaczenie? Sądę, że dla wrażeń akustycznych animowanych tekstem ogromne. W dwu pierwszych wersjach odgłosowi tupiących nóg towarzyszy parysko się kojarząca melodia grana na akordeonie. W wersji trzeciej słychać już tylko „stukot butów, to dudnienie”, a akordeonista siedzi nieruchomo. Muzyka zamiera w białej przestrzeni kartki pomiędzy kolejnymi wariantami wiersza. Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że, po rozbrzmiewającej wcześniej muzyce, cisza, w której rozlegają się tylko złowieszcze kroki, jest jeszcze bardziej przejmująca.

W przestrzeni pomiędzy trzema wersjami zachodzi jeszcze jedna niezmiernie istotna zmiana. Jakież bliżej nieokreślone miejsce w paryskim metrze (wersja pierwsza) zostaje jednoznacznie nazwane („metro Châtelet”). A zatem to, co dawało możliwość tylko schematycznych i stereotypowych przybliżeń nabiera cech jednostkowych. Mgliste wyobrażenie przyobleka się w materialny kształt. Obraz staje się konkretny, zyskuje na wyrazistości tym bardziej, że wcześniej był rozmyty, bo topograficznie nieokreślony. To jednoznaczne wskazanie („metro Châtelet”) osadza mocno tekst w planie autobiograficznym (to zapewne z tej labiryntowo rozgałęzionej stacji często korzystali Watowie). Jednocześnie Wat wykonuje gest przeciwny. Otóż dokonuje, poczynając od wersji drugiej, mityzacji rzeczywistości – akordeonista zyskuje imię Charon, tym samym schodzenie staje się zejściem do krainy zmarłych po Eurydykę (wersja trzecia) – najpierw jeszcze niepewnie, bo ze znakiem zapytania („Eurydyce?”), potem już z wykrzyknikiem („Eurydyce!”), co nie tylko zmienia modalność wypowiedzi, ale także przemienia podmiot-poetę-Wata w podmiot-Wata-Orfeusza. I znów – ta metamorfoza nie jest widoczna poza rękopisem. W tekście drukowanym *Wiersza ostatniego* mamy jednoznacznie przywołany topos katabazy i elementy mitu orfickiego, dopiero lektura autografu pozwala odkryć

drogę do mitycznych utożsamień. I zobaczyć ich nieoczywistość również dla samego Wata, który wyjątkowo często przywdziewał w swej poezji mitologiczne kostiumy i identyfikował się z trackim poetą. A przecież podczas pisania *Wiersza ostatniego* ta identyfikacja nie była dla niego na tyle oczywista, by stać się mogła od razu sposobem na wyrażenie własnego doświadczenia, choć miał ten gest wcześniej wypróbowany, np. w *Wierszach somatycznych*. Może bólowe doświadczenie było teraz (dzieli te wiersze 10 lat) zbyt silne, by zdołały je unieść kulturowe rekwizyty? Może ukazanego w rękopisie pęknięcia pomiędzy własną biografią a kulturową uniwersalizacją nie można nigdy przekroczyć, o czym świadczyłoby również zakończenie wiersza: „a potem stwierdzą: / to tylko 3 łokcie pod ziemią”. Może nałożona maska Orfeusza nieco łagodziła cierpienie, w tym sensie, że budowała jakiś dystans i przesłaniała nieco bólów opresję, o ile w ogóle użycie kulturowego medium przynosi jakieś ukojenie. Jeśli nie poddać się całkowitemu zwątpieniu w szansę na analgetyczne działanie poezji, to może śladem uzyskanego odsunięcia jest zmiana słowa „jutro” (z drugiej wersji) na słowo „potem” w cytowanym przed chwilą zakończeniu? To jedynie przypuszczenia, domysły, hipotezy – nic pewnego. Z pewnością wiemy jedynie, że owo „jutro” zmienione na „potem” decyzją Wata nastąpiło.

Bezpośrednim kontekstem ostatniej i finalnej z omawianych powyżej wersji są widniejące na drugiej stronie rękopisu fragmenty *Naszeptów magnetofonowych*, z których wyłaniają się jakieś mgławicowe ułamki wiersza w tytule zwierciadlanego (*Ostatni wiersz*) wobec *Wiersza ostatniego*. Trudno byłoby na podstawie przed-tekstu wyobrazić sobie utwór finalny choćby w kształcie przybliżonym, bowiem na początku istniały tylko jakieś okruchy i skrawki, z których niepodobna ułożyć bodajby hipotetyczną większą całość ani nawet wskazać prawdopodobne kierunki procesu pisania. Dopiero zestawienie z tekstem ostatecznym pozwala odkryć kilka zamysłów zanotowanych przez Wata w fazie wstępnej.

Tym, co zwraca uwagę w grafii fragmentu widocznego po prawej stronie (il. 20) w zestawieniu z rękopisami *Wiersza ostatniego* jest pismo większe i wyraźniejsze, jak gdyby Wat starał się notować w sposób czytelny pisany właśnie (nagrany wcześniej?) utwór. Ten wstępny zamysł twórczy poświadcza zanotowana, a następnie przekreślona u góry dyspozycja: „Włączyć do *Naszeptów magnetofonowych*”. Przejrzystość tego fragmentu, duże odstępy między wersami i słowami, a nawet zaokrąglony kształt liter zdają się być śladami lepszej kondycji Wata, gdy zapewne łatwiej mu było trzymać pióro w dłoni, co mocno kontrastuje z notacją *Wiersza ostatniego* po lewej stronie. Ta wyrazista różnica jest być może śladem chwilowej ulgi, krótkiego wytchnienia od doświadczanej opresji. Albo przeciwnie – to świadomy wysiłek, by sprzeciwić się starannym, a więc wymagającym dbałości i uważności, pismem męce ciała, by podjętą w ten sposób walką o czytelne przepisanie nagrania oddać hołd wiernej towarzysze w wieloletnim cierpieniu, Żonie. Tę hipotezę poświadczałaby semantyka przed-tekstu zbudowana na ostrym kontraście pomiędzy „pięknem” i „mądrością żony” a „męskimi klęskami” i „snami naszymi moczopłciowymi”. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na zwrot: „abyssus poślubił szczyt”, bowiem obrazuje on usytuowanie wertykalne przeciwstawnych elementów. Strona przypisywana żonie jest tutaj waloryzowana jednoznacznie pozytywnie, bowiem „wetuje nasze klęski jałowe” Więcej nawet – jej „czystość i oddanie/uświęca Byt”. Może te jej atrybuty odcisnęły się w kształcie wizualnym tekstu, w jego przestrzenności, świetle, klarownym zapisie już w brulionie?

Warto zwrócić również uwagę na słowo *abyssus* (‘otchłań, głębia, świat podziemny’) z jeszcze jednego powodu, otóż wchodzi ono w nieoczywistą i niepokojącą relację zarówno z wyrażeniem „Wegetowanie w Piekle” u dołu stronicy, jak i z dokonującym się na naszych oczach „schodzeniem” z *Wiersza ostatniego*, jakby sensy

tych poszczególnych zapisów zaczynały się ze sobą splatać i w ten sposób wzajem wzmacniać. Być może właśnie to słowo z przed-tekstu powoła do istnienia Orfeusza w wersji ostatecznej tekstu:

OSTATNI WIERSZ

Oli

Wierność i oddanie żony uświęca byt.
On by kamieniami obrzucał druhów.
On brudzi ściany kawerny.
Pod jego czaszką klębi się wrzątek smół.
I sny jego moczopłciowe.

Świętością żony przemieniony
piękny Orfeusz zdąża do Hadesu,
– krok jego śmigły, lutnia słotostruna –
który go nie wypuści już.

19.6.66

(PZ 423)

W tym hymnie pochwalnym dedykowanym żonie tracki śpiewak „zdąża do Hadesu” – podobnie jak podmiot *Wiersza ostatniego*. Na karcie rękopisu oba te teksty silnie na siebie oddziałują. W obu to Orfeusz schodzi do podziemi, by zostać tam na wieczność; w obu Eurydyka zostaje w świecie żywych. Dokonana przez Wata reinterpretacja mitu orfickiego w tych utworach zasadniczo kwestionuje moc działania poezji, wydobywa natomiast nieuchronność i ostateczność dokonującej się katabazy. Z tym że zstąpienie do piekieł w *Wierszu ostatnim* wydaje się, jeśli tu w ogóle gradacja jest jeszcze możliwa, bardziej definitywne i bezwarunkowe poprzez sugerowaną sytuację totalnego uwięzienia, z którego nie można się uwolnić, ale także przez bezdźwięczne w wygłosie „już” – niczym ostatni, głuchy akord Watowskiej lutni.

IX

Podjęta przeze mnie próbę czytania rękopisów Wata jest ze swej istoty niepełna i niedokończona, kwestionująca możliwość sformułowania jednoznacznych wniosków, stawiająca hipotezy i podważająca ustalenia mogące uchodzić za pewne. Staralam się wydobyć, to, co, według mnie, było najbardziej znaczące i zagadkowe podczas podjętej rekonstrukcji procesu pisania kolejnych tekstów, a więc obok kształtu stawianych liter i wizualnej specyfiki notacji na danej stronicy, także rolę skreśleń jako istotnego czynnika tekstotwórczego czy kontekstu sąsiadujących notatek lub ważnych realiów kulturalno-społeczno-politycznych, wpływających na kształt danego zapisu. Ten ułamkowy i niewystarczający proces, który starałam się tu przeprowadzić, podważa domknięty i skończony kształt utworu drukowanego, znacznie go poszerza i modyfikuje, przywracając mu utraconą w druku potencjalność i nieostateczność. Dokonywana rekonstrukcja procesu twórczego wydobywa odmiany i sensy odrzucone, wskazuje te miejsca, w których współwystępują znaczenia alternatywne, a także odzyskuje utracony w publikacji, nieostateczny, dynamiczny, gotowy przyjąć wiele możliwych krystalizacji, które nierzadko w przypadku Wata nie doczekał się formy finalnej. Świat *écriture* nie fascynuje mnie jako fenomen czysto tekstualny, jako świat sam w sobie. Przede wszystkim bowiem interesuje mnie relacja, jaka zachodzi pomiędzy rękopisem, autorem i czytelnikiem, traktuję zatem czytany manuskrypt jako przywołanie, niczym na seansie spirytystycznym, „widmowej obecności” autora. Zapis przez niego czyniony jest dla mnie, jak to określił Mateusz Antoniuk „materialnym, sugestywnym poświadczeniem psycho-fizycznej kondycji autora-osoby, autora-człowieka, [...] jest znakiem

»ciała, które pisze«²⁶. Ze swej istoty ów znak ma status ambiwalentny:

Można odczuwać go [rękopis – K. P.] jako śladowe uobecnienie autora, można, przeciwnie, mówić w związku z nim o subiektywnym doznaniu autorskiej nieobecności wywołanym przez ślad – tak czy inaczej, zadrukowana kartka będzie odnosić (się i nas) do fizycznej, cielesnej rzeczywistości człowieka (metonimicznie przywoływanej lub radykalnie utraconej)²⁷.

Dla mnie jest to jednak sygnał obecności autora, niepewny, słaby, milknący, ale przywołujący jednak mimo wszystko cielesną realność osoby, której decyzje, wahania, rozterki, nierzadko intymne i dramatyczne, manuskrypt zdeponował i może w każdej chwili je aktywizować i odsłonić. W ten sposób na końcu powraca, niczym widmo, autor jako osoba – w sposób śladowy, ułomny, na granicy zniknięcia i niebytu. Ale mimo wszystko powraca.

²⁶ M. Antoniuk, *Osoba i przed-tekst*, w: *Osoba czy tekst*, red. A. Bielak, Lublin 2015, s. 62.

²⁷ Tamże.

BIBLIOGRAFIA

Wykorzystane edycje tekstów Aleksandra Wata

Bezrobotny Lucyfer i inne opowieści, wybór i oprac. W. Bolecki i J. Zieliński, wstęp W. Bolecki, Warszawa 1993.

Dziennik bez samogłosek, oprac. K. i P. Pietrychowie, Warszawa 2001.

JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka, koncepcja, wstęp, opracowanie i przypisy K. Pietrych, Łódź 2021.

Korespondencja, wybrała, oprac., przypisami i posłowiem opatrzyła A. Kowalczykowa, t. 1–2, Warszawa 2005.

Mój wiek. Pamiętnik mówiony, rozmowy przeprowadził i przedmową opatrzył Cz. Miłosz, do druku przygot. L. Ciołkowska, t. 1–2, Warszawa 1998.

Notatniki, transkrypcja i oprac. A. Dziadek, J. Zieliński, Warszawa 2015.

Poezje zebrane, w oprac. A. Micińskiej i J. Zielińskiego, Kraków 1992.

Polityka społeczna R.P., w: *Faktomontaże Leona Schillera*, pod red. A. Kuligowskiej-Korzeniewskiej, Warszawa 2015, s. 31–68.

Publicystyka, zebrał, oprac., przypisami oraz indeksem opatrzył P. Pietrych, Warszawa 2008.

Świat na haku i pod kluczem. Eseje, oprac. K. Rutkowski, Warszawa 1991.

[Wstęp w:] H. Berlewi, *Mechano-faktura*, Warszawa 1924, s. 3–4.

Bibliografia przedmiotowa

- Abrams M.H., *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, tłum. M.B. Fedewicz, Gdańsk 2003.
- Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i komentarz oprac. Z. Jarosiński, wybór i przygotowanie tekstów H. Zaworska, Wrocław 1978.
- Antoniuk M., *Osoba i przed-tekst*, w: *Osoba czy tekst*, red. A. Bielelak, Lublin 2015, s. 31–63.
- Antoniuk M., *Proces tekstotwórczy jako najpiękniejszy przedmiot badań, którego nie ma*, w: *Pracownia Herberta. Studia nad procesem tekstotwórczym*, red. M. Antoniuk, Kraków 2017, s. 11–26.
- Antoniuk M., „Przybranie formy z dawna wyglądaney (osięganey / obiecaney / wysnowanej...)”. *Brulion Czesława Miłosza – próba lektury*, „Teksty Drugie” 2014, nr 3, s. 29–48.
- Antropologia pisma. Od teorii do praktyki*, red. Ph. Artières, P. Rodak, Warszawa 2010.
- Archiwa i bruliony pisarzy. Odkrywanie*, pod red. M. Prussak, P. Bema, Ł. Cybulskiego, Warszawa 2017.
- Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybrały i oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1977.
- Balcerzan E., *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego*, Wrocław 1968.
- Baranowska M., *Dadaizm*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzkiej, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław 1992, s. 163–166.
- Baranowska M., *Trans czytającego młodzieńca wieku (Wat)*, w: *taż, Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 187–230.
- Barańczak S., *Wat: cztery ściany bólu*, w: *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, studia pod red. W. Ligęzy, Kraków 1992, s. 33–48.
- Bartoszyński K., *O lekturze wielokrotnej*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 4, s. 145–166.
- Bauman Z., *O turystach i włóczęgach, czyli o bohaterach i ofiarach ponowoczesności*, w: *tenże, Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 133–153.

- Berg H. van den, „Zobacz zobacz zobacz tutaj tutaj tutaj nic nic”. *O niszczycielskiej kreatywności i kreatywnej indyferencji jako utopijnym nihilizmie w dadaizmie*, tłum. M. Wawrzyńczak, w: *DADA Impuls/e*, red. P. Kurc-Maj, P. Polit, Łódź 2015, s. 16–26.
- Berlewi H., *Mechano-faktura*, Warszawa 1924.
- Biasi M.-P. de, *Genetyka tekstów*, tłum. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa 2015.
- Bielik-Robson A., *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004.
- Bielik-Robson A., *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje*, Kraków 2008.
- Bielik-Robson A., *Sześć dni stworzenia. Harolda Blooma mitologia twórczości*, w: H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 201–239.
- Bielik-Robson A., *Wstęp*, w: Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przełożył zespół, oprac. T. Gadacz, Warszawa 2001, s. VII–LIV.
- Blake W., *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*, tłum. W. Juszcak, Kraków 2001.
- Bloom H., *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.
- Bolecki W., *Od „postmodernizmu” do „modernizmu” (Wat – inne doświadczenie)*, „Teksty Drugie” 2001, nr 2, s. 29–39.
- Bolecki W., *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie Międzywojenne*, w: tenże, *Pre-teksty i teksty*, Warszawa 1991, s. 102–158.
- Boniecka E., *Poezja a projekt egzystencji. W kręgu postaw i tożsamościowych dylematów w twórczości Aleksandra Wata*, Gdańsk 2008.
- Borowski J., „Między bluźniercą a wyznawcą”. *Doświadczenie sacrum w poezji Aleksandra Wata*, Lublin 1998.
- Brakoniecki K., *Światłość w ciemności. O wierszach Aleksandra Wata*, „Poezja” 1982, nr 10, s. 6–22.
- Braudel F., *Ziemia*, w: F. Braudel i in., *Morze Śródziemne. Przestrzeń i historia. Ludzie i dziedzictwo*, tłum. M. Boduszyńska-Borowikowa, B. Kuchta, A. Szymanowski, Warszawa 1994, s. 11–28.

- Bryant J., *Płynny tekst. Teoria zmienności tekstów i edytorstwa w dobie książki i ekranu*, tłum. Ł. Cybulski, Warszawa 2021.
- Brzozowski J., *Notatki do „Wiersza ostatniego”*, w: *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, pod red. J. Brzozowskiego i K. Pietrych, Warszawa 1999, s. 149–162.
- Buczyńska-Garewicz H., *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006.
- Burek T., *Aleksander Wat*, w: *Literatura polska w okresie międzywojennym*, zespół red. I. Maciejewska, J. Trznadel, M. Pokrasenowa, Kraków 1993, t. 3, s. 71–98.
- Chmielecki K., *Intermedialność jako fenomen ponowoczesnej kultury*, „Kultura Współczesna” 2007, nr 2, s. 118–137.
- Cieśla-Korytowska M., *O romantycznym poznaniu*, Kraków 1997.
- Cyranowicz M., *Sursecesyjne ruiny Wata (Próba reinterpretacji „Piecyka”)*, w: *W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji”. O twórczości Aleksandra Wata*, red. J. Borowski, W. Panas, Lublin 2002, s. 23–33.
- Czaja D., *Wenecja i śmierć. Konteksty symboliczne*, http://www.cyfrowaetnografia.pl/Content/2209/Strony%20od%20PSL_XLVI_nr3-4-12_Czaja.pdf (dostęp: 15.04.2019).
- Czapliński P., *Jego wiek*, w: *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*, pod red. A. Czyżak i Z. Kopcia, Poznań 2011, s. 29–44.
- Delaperrière M., *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, tłum. A. Dziadek, Katowice 2004.
- Derrida J., Attridge D., *Ta dziwna instytucja zwana literaturą (rozmowa)*, tłum. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12 (328–329), s. 176–225.
- Doktór R., *Polska elegia oświeceniowa*, Lublin 1999.
- Drawicz A., *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa 1972.
- Duby G., *Dziedzictwo*, w: F. Braudel i in., *Morze Śródziemne. Przestrzeń i historia. Ludzie i dziedzictwo*, tłum. M. Boduszyńska-Borowikowa, B. Kuchta, A. Szymanowski, Warszawa 1994, s. 241–254.
- Dudziński W., *Aleksander Wat opisuje swe schorzenie neurologiczne*, „Wiadomości Lekarskie” 1989, z. 10, s. 665–703.
- Dziadek A., *Aleksander Wat w Beinecke Library w Yale*, „Teksty Drugie” 2009, nr 6, s. 251–258.

- Dziadek A., *Notatniki Aleksandra Wata z Beinecke Library (Wstęp)*, w: A. Wat, *Notatniki*, transkrypcja i opracowanie A. Dziadek i J. Zieliński, Warszawa 2015, s. 9–15.
- Dziadek A., *Przed-teksty w „Notatnikach” Aleksandra Wata*, w: *Archiwa i bruliony pisarzy. Odkrywanie*, pod red. M. Prusak, P. Bema, Ł. Cybulskiego, Warszawa 2017, s. 123–156.
- Dziadek A., *Wstęp*, w: A. Wat, *Wybór wierszy*, oprac. A. Dziadek, Wrocław 2008, s. VII–LXXXIV.
- Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*, pod red. A. Czyżak i Z. Kopcia, Poznań 2011.
- Faktomontaże Leona Schillera*, pod red. A. Kuligowskiej-Korzeniewskiej, Warszawa 2015.
- Fiut A., „Uwierzytelnić swą nieprzynależność”, w: *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, studia pod red. W. Ligęzy, Kraków 1992, s. 17–32.
- Gałczyński K.I., *Wybór poezji*, oprac. M. Wyka, Wrocław 2003.
- Gazda G., *Futuryzm w Polsce*, Wrocław 1974.
- Głowiński M., *Elegie autobiograficzne Leśmiana*, w: tenże, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998, s. 245–264.
- Graf P., *Automobil w pędzie. Studia o futuryzmie i futurystach*, Poznań 2018.
- Impuls dadaistyczny w polskiej sztuce i literaturze dwudziestowiecznej*, red. P. Kurc-Maj, P. Polit, Łódź 2017.
- Irzykowski K., *Dadanaizm; Futuryzm a szachy*, w: tenże, *Słoni w wśród porcelany*, Warszawa 1934, <https://polona.pl/item/slon-wsrod-porcelany-studja-nad-nowsza-mysla-literacka-w-polsce,MjQ2ODk5NTc/361/#item> (dostęp: 17.08.2022).
- Jamiołkowski M., *Oblicza dadaizmu*, Warszawa 2009.
- Jarosiński Z., *Wstęp*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i komentarz oprac. Z. Jarosiński, wybór i przygotowanie tekstów H. Zaworska, Wrocław 1978, s. III–CXXIII.
- Jaworski K., *Kronika polskiego futuryzmu*, Kielce 2015.
- Jaworski M., *Orestes na wakacjach*, w: *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*, pod red. A. Czyżak i Z. Kopcia, Poznań 2011, s. 301–312.
- Jeleński K., *Lumen obscurum. O poezji Aleksandra Wata*, „Wiadomości” 1968, nr 45, 10 XI, s. 1–2. <https://kpbc.umk.pl/>

dlibra/publication/3632/edition/5228/content (dostęp: 17.03.2022).

- Kaczmarczyk K., *O podstawowych założeniach narratologii transmedialnej i o jej miejscu wśród narratologii klasycznych i postklasycznych*, w: *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, red. naukowa K. Kaczmarczyk, Kraków 2017, s. 24–85.
- Kałuża A., *Poezja i obraz, piśmienność i wizualność od 1989 roku*, „Wielogłos” 2020 nr 1, s. 37–56.
- Karpowicz A., *Wizualność – pisemność. Wybrane funkcje pisma w sztuce plastycznej XX wieku*, w: *Antropologia pisma. Od teorii do praktyki*, red. Ph. Artières, P. Rodak, Warszawa 2010, s. 123–136.
- Kluba A., *Poemat prozą w Polsce*, Warszawa–Toruń 2014.
- Kołąkowski L., *Kapłan i błazen*, w: tenże, *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone z lat 1955–1968*, oprac. Z. Mentzel, t. 2, Londyn 1989, s. 161–180.
- Konończuk E., *W meandrach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2015, nr 6, s. 213–228.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007.
- Kubiak P., *Groźna materia języka – epistemologiczna proza Wata*, w: *Wat prze-czytany*, pod red. A. Nakielskiej-Kowalskiej i A. Lipszyca, Bydgoszcz 2018, s. 26–31.
- Kuczyńska-Koschany K., *Ja z jednej strony i Ja z drugiej strony „JA”. (Miliard Rimbaudów, trans, trauma + Wat)*, w: *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*, pod red. A. Czyżak i Z. Kopcia, Poznań 2011, s. 75–98.
- Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, pod red. R. Nycza, A. Łebkowskiej i A. Daukszy, Warszawa 2015.
- Kuźma E., „Nieświęty bełkot” we wczesnej twórczości Aleksandra Wata, w: *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*, pod red. A. Czyżak i Z. Kopcia, Poznań 2011, s. 13–28.
- Ladorucki J., *Typografia to uderzenie, forma, kształt, konstrukcja. Szczuka, Strzemiński, Berlewi, Hiller, czyli polska awangarda artystyczna w projektowaniu graficznym druków pierwszej połowy XX wieku w Polsce*, „Annales Universitatis

- Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia" 2018, vol. 16, s. 50–76.
- Lam A., *Z teorii i praktyki awangardyzmu*, Kraków 1969.
- Legeżyńska A., *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999.
- Ligęza W., *Jaśniejsze strony katastrofy. Szkice o twórczości poetów emigracyjnych*, Kraków 2001.
- Ligęza W., *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, Kraków 1998.
- Ligęza W., *Muzyka jako święto w liryce Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, w: *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, t. 1, red. A. Kulawik, J.S. Ossowski. Kraków 2005, s. 89–103.
- Ligęza W., *Poezja jako czytanie znaków*, w: *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, pod red. W. Ligęzy, Kraków 1992, s. 7–15.
- Lipszyc A., *Przedmowa: Wat bez wieku*, w: *Wat prze-czytany*, pod red. A. Nakielskiej-Kowalskiej i A. Lipszyc, Bydgoszcz 2018, s. 7–10.
- Łebkowska A., *Zdarzenie – afekt – twórczość*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, pod red. R. Nycza, A. Łebkowskiej i A. Daukszy, Warszawa 2015.
- Łukasiewicz J., *Oko poematu*, Wrocław 1991.
- Łukaszuk M., „...i w kołysankę już przemieniony płacz...” *Obit...* *Natus est w poezji Aleksandra Wata*, Londyn 1989.
- Marinelli L., *Włochy Wat – rekoniesans*, w: *W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji”. O twórczości Aleksandra Wata*, red. J. Borowski, W. Panas, Lublin 2002, s. 329–343.
- Matwiejew P., *Brewiarz śródziemnomorski*, tłum. D. Cirlić-Strazyńska, Sejny 2003.
- Miłosz Cz., *O wierszach Aleksandra Wata*, w: *tenże, Prywatne obowiązki*, Olsztyn 1990, s. 49–58.
- Miłosz Cz., *Poeta Aleksander Wat*, „Tygodnik Powszechny” 1992, nr 34, s. 1, 6–8.
- Momro J., *Ironia, świadomość, śmierć*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 89–98.
- Muratow P., *Obrazy Włoch*, tłumaczył, przypisami i posłowiem opatrzył P. Hertz, Warszawa 1988.

- Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, red. naukowa K. Kaczmarczyk, Kraków 2017.
- Novalis, *Kwietny pył*, tłum. K. Krzemieniowa, w: *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór i oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975, s. 174–182.
- Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.
- Okulicz-Kozaryn R., *Futurystyczny koniec symbolizmu? Baudelaire przy Watowskim piecyku*, w: *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*, pod red. A. Czyżak i Z. Kopcia, Poznań 2011, s. 63–74.
- Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, studia pod red. W. Ligęzy, Kraków 1992.
- Panas W., „Antykwarjat anielskich ekstrawagancji” albo „święty belkot”. Rzecz o „Piecyku” Aleksandra Wata, w: *W „antykwariacie anielskich ekstrawagancji”. O twórczości Aleksandra Wata*, red. J. Borowski, W. Panas, Lublin 2002, s. 5–22.
- Pietrych K., *Co poezji po bólu? Empatyczne przestrzenie lektury*, Łódź 2010.
- Pietrych K., *Dadaistyczne z ducha poszukiwania młodego Wata*, w: *Impuls dadaistyczny w polskiej sztuce i literaturze dwudziestowiecznej*, red. P. Kurc-Maj, P. Polit, Łódź 2017, s. 134–150.
- Pietrych K., *O „Wierszach śródziemnomorskich” Aleksandra Wata*, Warszawa 1999.
- Pietrych K., *Prze-pisywanie romantyzmu? O jednej z poetyckich dykcji Aleksandra Wata*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2014, t. 24, s. 211–222.
- Pietrych P., *Aleksander Wat w Polsce powojennej (1946–1953). Teksty i konteksty*, Kielce 2011.
- Piwińska M., *Ruina*, w: *taż, Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, Warszawa 1991, s. 312–325.
- Pluciennik J., *Awangardowy „święty belkot” Wata. O Namopańku Barwistanu*, w: *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, pod red. J. Brzozowskiego i K. Pietrych, Warszawa 1999, s. 23–46.
- Pluciennik J., *Namopani*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2000, z. 12, s. 85–86.
- Pollakówna J., *Malarstwo polskie między wojnami 1918–1939*, Warszawa 1982.

- Pracownia Herberta. Studia nad procesem tekstotwórczym*, red. M. Antoniuk, Kraków 2017.
- Próchniak P., [Być myślą...] Aleksandra Wata (szkic do pejzażu), w: *W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji”. O twórczości Aleksandra Wata*, red. J. Borowski, W. Panas, Lublin 2002, s. 109–120.
- Przymuszała B., *Wiersze Wata o Zagładzie*, w: *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*, pod red. A. Czyżak i Z. Kopcia, Poznań 2011, s. 201–213.
- Richter H., *Dadaizm. Szuka i antysztuka*, tłum. J.St. Buras, Warszawa 1986.
- Ricoeur P., *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, wybór i wstęp K. Rosner, tłum. P. Graff i K. Rosner, Warszawa 1989.
- Rojek P., *„Historia zamącona autobiografią”. Zagadnienie tożsamości narracyjnej w odniesieniu do powojennej liryki Aleksandra Wata*, Kraków 2009.
- Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009.
- Rudziński P., *Awangardowa twórczość Henryka Berlewiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1977, nr 2, s. 205–219.
- Rusinek M., *Między retoryką a retorycznością*, Kraków 2003.
- Rypson P., *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949*, Warszawa 2017.
- Shallcross B., *Poeta i sygnatury*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 53–61.
- Sienkiewicz B., *Kim jest dla siebie samego ten twór nieszczęśliwy. Tropy i tryby refleksji antropologicznej w twórczości Schulza, Leśmiana, Gombrowicza i Wata*, Kraków 2021.
- Silva U., *Pożegnanie Aleksandra Wata*, w: *W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji”. O twórczości Aleksandra Wata*, red. J. Borowski, W. Panas, Lublin 2002, s. 345–350.
- Sloterdijk P., *Krytyka cynicznego rozumu*, tłum. P. Dehnel, Warszawa 2008.
- Sobolewska A., *„Poczekalnia sądu ostatecznego”. Sen w poezji Aleksandra Wata*, w: *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, pod red. J. Brzozowskiego i K. Pietrych, Warszawa 1999, s. 185–200.
- Stankowska A., *„żeby nie widzieć oczu zapatrzonych w nic”. O twórczości Czesława Miłosza*, Poznań 2013.
- Stawar A., *O Gałczyńskim*, Warszawa 1959.

- Szkice o poezji Aleksandra Wata, pod red. J. Brzozowskiego i K. Pietrych, Warszawa 1999.
- Sztuki w przestrzeni transmedialnej, red. T. Załuski, Łódź 2010.
- Śniecikowska B., „Nuż w uhu”? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu, Wrocław 2008.
- Śniecikowska B., Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939, Kraków 2006.
- Śniecikowska B., TAK odnalezione! Pierwsze czytanie pierwszej ulotki polskich futurystów, „Teksty Drugie” 2019, nr 3, s. 331–352.
- Śniedziwski P., Elegijna świadomość romantyków, Gdańsk 2015.
- Święch J., Literatura polska w latach II wojny światowej, Warszawa 1999.
- Taylor Ch., Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej, przełożył zespół, oprac. T. Gadacz, Warszawa 2001.
- Troszyński M., Rękopis 4D, „Teksty Drugie” 2014, nr 3, s. 49–56.
- Turowski A., Budowniczkowie świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej, Kraków 2000.
- Venclova T., Aleksander Wat. Obrazoburca, tłum. J. Goślicki, Kraków 1997.
- Venclova T., „Polityka społeczna R. P.” w kontekście życia i twórczości Aleksandra Wata (okres 1924–1936), w: *Faktomontaże Leona Schillera*, pod red. A. Kuligowskiej-Korzeniewskiej, Warszawa 2015, s. 69–80.
- W „antykwariacie anielskich ekstrawagancji”. O twórczości Aleksandra Wata, red. J. Borowski, W. Panas, Lublin 2002.
- Wat prze-czytany, pod red. A. Nakielskiej-Kowalskiej i A. Lipszyca, Bydgoszcz 2018.
- Watowa O., Wszystko, co najważniejsze..., Warszawa 1990.
- Welsch W., Estetyka i anestetyka, tłum. M. Łukasiewicz, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybrał, oprac. i przedmową opatrzył R. Nycz, Kraków 1997, s. 520–546.
- Wiśniewski J., Muzyka słuchana ciałem i umysłem, w: tenże, *Ku harmonii? Poetyckie style słuchania muzyki w wierszach autorów po 1945 roku*, Łódź 2013.

- Witkiewicz S.I., *Aleksander Wat*, w: tenże, *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, zebrał i oprac. J. Degler, Warszawa 1976, s. 132–137.
- Witkiewicz S.I., *O skutkach działalności naszych futurystów*, w: tenże, *Teatr. Wstęp do teorii czystej formy w teatrze. O twórczości reżyserów i aktorów. Dokumenty do historii walki o czystą formę*, Kraków 1923, <https://polona.pl/item/teatr-wstep-do-teorii-czystej-formy-w-teatrze-o-tworczosci-rezysera-i-aktorow,MjE1MzgyNzQ/251/#item> (dostęp: 22.02.2021).
- Wójtowicz A., *Cogito „sejsmograf podświadomości”. Proza Pierwszej Awangardy*, Lublin 2010.
- Wójtowicz A., *Nowa Sztuka. Początki (i końca)*, Kraków 2017.
- Wyka K., *Po dwóch wojnach*, w: tenże, *Pogranicze powieści. Proza polska w latach 1945–1948*, Kraków 1948, s. 55–76.
- Zajączkowski R., *W archiwum Aleksandra Wata*, „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 1, s. 145–161.
- Załoski T., *Transmedialność?*, w: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. T. Załoski, Łódź 2010, s. 9–18.
- Zaworska H., *O nową sztukę. Programy artystyczne lat 1917–1922*, Warszawa 1963.
- Zieliński J., *Kłacza – (kłonice) – synapsy (Poślowie)*, w: A. Wat, *Notatniki*, transkrypcja i opracowanie A. Dziadek i J. Zieliński, Warszawa 2015, s. 895–903.
- Ziomek J., *Retoryka opisowa*, Wrocław 2000.
- Żeromski S., *Snobizm i postępek*, Warszawa 1923, <https://polona.pl/item/snobizm-i-postep,MjgyNzIwNg/4/#info:metadata> (dostęp: 17.08.2021).

NOTA EDYTORSKA

Niektóre fragmenty książki były wcześniej publikowane. W niniejszej publikacji zostały poddane zasadniczej redakcji i stanowią część większych całości.

Między parodią a profecją, w: A. Wat, *Ja z jednej strony i Ja z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka*, koncepcja, wstęp, opracowanie i przypisy K. Pietrych, Łódź 2021, s. 9–45.

Ulotka TAK – lektura w perspektywie intermedialnej, „Teksty Drugie” 2021, nr 1, s. 341–358.

Młodzieńcze intermedia Aleksandra Wata (Anatola Sterna i Henryka Berlewiego), „Porównania” 2021, nr 1 (28), s. 163–184.

Dadaistyczne z ducha poszukiwania młodego Wata, w: *Impuls dadaistyczny w polskiej sztuce i literaturze dwudziestowiecznej*, red. P. Kurc-Maj, P. Polit, Łódź 2017, s. 134–150.

Poetyckie podróże, w: K. Pietrych „Co poezji po bólu?” *Empatyczne przestrzenie lektury*, Łódź 2009, s. 63–76.

Włoskie inicjacje Aleksandra Wata, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2020, nr 38, s. 157–179.

Romantyczno-modernistyczny podmiot poezji Wata, czyli o dwudziestowiecznych przygodach „duszy czującej”, w: *Strategie „Ja” (po)romantycznego w poezji polskiej XIX-XXI wieku. Studia i szkice*, cz.1, pod red. J. Brzozowskiego i K. Pietrych, Łódź 2017, s. 269–296.

Elegijne dykcje Aleksandra Wata, w: K. Pietrych, *O czym (nie) mówią poeci?*, Łódź 2019, s. 37–57.

„Notatniki” zamiast opus magnum?, „Teksty Drugie” 2017, nr 4, s. 115–139.

(Przed) tekst „Wiersza ostatniego” Wata, w: K. Pietrych, *O czym (nie) mówią poeci?*, Łódź 2019, s. 301–315.

SPIS ILUSTRACJI

- 21 Il. 1. Okładka pierwodruku poematu Wata, 1919.
Źródło: zbiory Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego.
- 59 Il. 2. Ulotka *Tak*. Źródło: Egido Marcione Collection.
- 69 Il. 3. Strona twa almanachu GGA. Źródło:
<https://rcin.org.pl/dlibra/doccontent?id=66709>
(dostęp: 10.04.2022).
- 71 Il. 4. A. Stern, *Pełnia księżycy nad morzem*, almanach
GGA, s. 11. Źródło: <https://rcin.org.pl/dlibra/doccontent?id=66709> (dostęp: 10.04.2022).
- 74 Il. 5. Okładka broszury *Mechano-Faktura* Henryka
Berlewiego. Źródło: zbiory Biblioteki Uniwersytetu
Łódzkiego.
- 79–82 Il. 6–9. Projekty reklamowe czekolady „Plutos”
autorstwa Henryka Berlewiego i Aleksandra Wata.
Źródło: P. Rypson, *Nie gęsi. Polskie projektowanie
graficzne 1919–1949*, Warszawa 2017, s. 46–47.
- 272 Il. 10. Rękopis *W separacie szpitalnej*. Źródło:
archiwum Aleksandra Wata, Beinecke Rare Book
& Manuscript Library, New Haven.
- 283 Il. 11. Plan zamierzonej publikacji. Źródło:
archiwum Aleksandra Wata, Beinecke Rare Book &
Manuscript Library, New Haven.
- 290 Il. 12. Przed-tekst pieśni I i X. Źródło: archiwum
Aleksandra Wata, Beinecke Rare Book & Manu-
script Library, New Haven.
- 293 Il. 13. Przed-tekst pieśni XI. Źródło: archiwum
Aleksandra Wata, Beinecke Rare Book & Manu-
script Library, New Haven.
- 297 Il. 14. Przed-tekst pieśni II i IV. Źródło: archiwum
Aleksandra Wata, Beinecke Rare Book & Manu-
script Library, New Haven.
- 302 Il. 15. Przed-tekst *Snu* 3. Źródło: archiwum
Aleksandra Wata, Beinecke Rare Book & Manu-
script Library, New Haven.

- 305 Il. 16. Przed-teksty wierszy o musze. Źródło:
archiwum Aleksandra Wata, Beinecke Rare Book
& Manuscript Library, New Haven.
- 312 Il. 17. Kartka wydarta z notatnika/1. Źródło:
archiwum Aleksandra Wata, Beinecke Rare Book
& Manuscript Library, New Haven.
- 313 Il. 18. Kartka wydarta z notatnika/2. Źródło:
archiwum Aleksandra Wata, Beinecke Rare Book
& Manuscript Library, New Haven.
- 316 Il. 19. Przed-teksty *Wiersza ostatniego*. Źródło:
archiwum Aleksandra Wata, Beinecke Rare Book
& Manuscript Library, New Haven.
- 317 Il. 20. Przed-teksty *Wiersza ostatniego*. Źródło:
archiwum Aleksandra Wata, Beinecke Rare Book
& Manuscript Library, New Haven.

INDEKS NAZWISK

- Abrams Meyer Howard 202,
203, 234
Abulafia Abraham 37, 38
Ajschylos 145
Antoniuk Mateusz 256, 257,
324, 331
Apolloniusz z Tiany 30
Arp Hans 92, 98
Artières Philippe 62, 334
Attridge Derek 183, 336
- Bach Johann Sebastian 233,
271, 274, 275, 277–280
Balcerzan Edward 87, 88,
334
Ball Hugo 100, 104, 106
Ballanche Pierre Simon 190
Baranowska Małgorzata 20,
32, 88, 92, 95, 179, 334
Barańczak Stanisław 103,
177, 232, 334
Bartoszyński Kazimierz 334
Baudelaire Charles 18, 25,
34, 96, 285, 288, 340
Bauman Zygmunt 167, 168,
334
Bem Paweł 270, 334
Berg Hubert van der 92, 96,
97, 100, 104, 111, 335
- Berlewi Henryk 11, 72–76,
78–82, 84, 333, 335,
338, 341
Biasi Pierre-Marc de 13, 246,
261, 264, 267, 324, 335
Bielak Agnieszka 331, 334
Bielik-Robson Agata 12,
174–178, 181, 185–188,
194, 196, 200–203, 205,
207, 209, 210, 239, 242,
335
Bieńkowski Zbigniew 54
Blake William 190, 198, 203,
335
Bloom Harold 12, 174–176,
178, 183, 210, 335
Błok Aleksandr 139
Boduszyńska-Borowikowa
Maria 122, 335, 336
Bolecki Włodzimierz 7, 23,
24, 26, 35, 96, 112, 188,
333, 335
Boniecka Ewa 217, 335
Bonnard Pierre 229, 230
Borowski Jarosław 37, 123,
139, 307, 335, 336, 339,
340–342
Botticelli Sandro 20, 133,
135

- Brakoniecki Kazimierz 97,
 98, 335
 Braudel Fernand 122, 161,
 162, 335, 336
 Breton André 16, 32, 95
 Brodziński Kazimierz 224,
 226, 234, 242
 Brodzka Alina 88, 334
 Bronzino Angelo 135
 Brucz Stanisław 73
 Bryant John 250, 273, 336
 Brzozowski Jacek 33, 230,
 231, 314, 336, 340–342
 Buczyńska-Garewicz Hanna
 165, 169, 170, 336
 Buras Jacek St. 92, 341
 Burek Tomasz 27, 28, 30, 37,
 40, 45, 336
 Byron George Gordon 190,
 196

 Carducci Giosuè 127
 Cellini Benvenuto 23
 Chaplin Charles (Charlie) 77
 Chesterton Gilbert Keith
 115, 116
 Chlebnikow Wielemir 90,
 100, 104
 Chmielecki Konrad 336
 Chwat Mendel (Michał) 128
 Chwatowa Rozalia, z Krosil-
 bergów 128
 Cieśla-Korytowska Maria
 191, 196, 199, 202, 336
 Ciołkoszowa Lidia 7, 333
 Cioran Emil 249
 Cirlić-Straszyńska Danuta
 166, 339

 Coleridge Samuel Taylor
 202, 203
 Cybulski Łukasz 250, 270,
 287, 334, 336, 337
 Cyranowicz Maria 42, 43,
 336
 Czaja Dariusz 138, 336
 Czapliński Przemysław 113,
 118, 336
 Czapski Józef 191, 282
 Czyżak Agnieszka 19, 31, 96,
 113, 128, 336–338, 340,
 341
 Czyżewski Tytus 87, 89, 90, 94

 Daniel Jurij 255, 256
 Dante Alighieri 20, 30
 Dauksza Agnieszka 182, 338,
 339
 Degler Janusz 343
 Dehnel Piotr 117, 341
 Delaperrière Maria 53, 88,
 89, 106, 107, 111, 336
 Demeny Paul 31
 Derrida Jacques 183, 336
 Dicksteinówna Julia 127
 Doktor Roman 220, 221, 336
 Drawicz Andrzej 276, 336
 Duby Georges 122, 336
 Duchamp Marcel 94, 97
 Dudziński Witold 149, 336
 Duruflé Maurice 277
 Dymińska Dominika 45
 Dziadek Adam 7, 13, 14, 25,
 53, 89, 191, 194, 200,
 243, 253, 259–264, 267,
 270, 273, 281, 287, 299,
 333, 336, 337, 343
 Dżingis-chan 249

- Empedokles 143
 Erenburg Ilja 112
 Ernst Max 97, 101
 Falski Maciej 97, 338
 Fedewicz Maria Bożenna 334
 Ferrer Daniel 256, 257
 Fiut Aleksander 177, 337
 Francesca Piero della 135
 Gadacz Tadeusz 12, 182, 239, 335, 342
 Gałczyńska Natalia 278
 Gałczyński Konstanty Ildefons 253, 271, 273, 276–278, 280, 336, 337, 339, 341
 Gazda Grzegorz 87, 88, 337
 Gide André 159
 Giedroyc Jerzy 281, 282
 Giotto di Bondone 139
 Gluck Christoph Willibald 20
 Głowiński Michał 221, 337
 Goethe Johann Wolfgang 104, 135
 Goślicki Jan 8, 342
 Grabska Elżbieta 99, 334
 Graf Paweł 58, 63, 75, 337
 Graff Piotr 10, 341
 Groden Micheal 257
 Gumilow Nikołaj 18
 Hartman Geoffrey 175
 Hartwig Julia 32
 Händel Georg Friedrich 20
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 175, 249
 Herbert Zbigniew 165, 257, 334, 341
 Hertz Paweł 138, 154, 339
 Higgins Dick 78
 Hölderlin Friedrich 162, 169, 182, 198, 203, 249
 Huelsenbeck Richard 92, 95
 Hugo Victor 190
 Iłakowiczówna Kazimiera 48
 Irzykowski Karol 87, 337
 Iwan IV Groźny, car rosyjski 249
 Iwaszkiewicz Jarosław 47, 48, 139, 253
 Jamiołkowski Michał 92, 337
 Jan Ewangelista św. 30
 Janco Marcel 97, 98
 Jaroński Zbigniew 31, 61, 67, 87, 88, 334, 337
 Jasiński Bruno 61, 66, 87–90, 334
 Jaworski Krzysztof 88, 337
 Jaworski Marcin 145, 337
 Jeleński Konstanty 13, 190, 245, 337
 Joyce James 257
 Juszcak Wiesław 198, 335
 Kaczmarczyk Katarzyna 56, 338, 340
 Kaganowicz Łazar 287
 Kałuża Anna 54, 55, 84, 338
 Karpowicz Agnieszka 62, 66, 338
 Kierkegaard Søren 207, 208

- Kleist Heinrich von 187
 Klubka Agnieszka 19, 338
 Kołakowski Leszek 237, 338
 Konończuk Elżbieta 162,
 167, 338
 Kopeć Zbigniew 19, 31, 96,
 113, 128, 336–338, 340,
 341
 Korzybski Alfred 167
 Kowalczyk Alina 7, 207,
 333, 340
 Krasieński Zygmunt 255
 Kristeva Julia 197, 338
 Kubiak Przemysław 41, 45,
 338
 Kuchta Barbara 122, 335,
 336
 Kuczyńska-Koschany Kata-
 rzyzna 31, 99, 338
 Kulawik Adam 267, 339
 Kuligowska-Korzeniowska
 Anna 84, 333, 337, 342
 Kurc-Maj Paulina 92, 335,
 337, 340
 Kuziak Michał 341
 Kuźma Erazm 32, 33, 338
 Kwiatek Filip 13, 246, 267,
 335
 Lacoue-Labarthe Philippe
 187
 Ladorucki Jacek 72, 73, 338
 Lam Andrzej 87, 88, 339
 Lamartine Alphonse de 190,
 222
 Lechoń Jan 139
 Legeżyńska Anna 214, 220,
 221, 339
 Lessing Gotthold Ephraim
 104
 Ligęza Wojciech 103, 121,
 140, 177, 218, 232, 276,
 334, 337, 339, 340
 Lipszyc Adam 41, 45, 338,
 339, 342
 Lissitzky El 76
 Lullo Ramòn (Rajmond) 25,
 30
 Lebkowska Anna 182, 338,
 339
 Łukasiewicz Jacek 339
 Łukasiewicz Małgorzata 43,
 342
 Łukaszuk Małgorzata 180,
 339
 Machiavelli Niccolò 299
 Maciejewska Irena 28, 336
 Majakowski Władimir 91
 Mallarmé Stéphane 187
 Man Paul de 178, 183, 187,
 196
 Mann Thomas 139
 Mantegna Andrea 135
 Marinelli Luigi 123, 135,
 146, 339
 Markowski Michał Paweł
 183, 336
 Marks Karol 245
 Marziona Egido 58
 Matvejević Predrag 166, 339
 Maulpoix Jean-Michel 222
 Mentzel Zbigniew 237, 338
 Michał Anioł (Michelangelo)
 Buonarroti 135, 139,
 228

- Micińska Anna 8, 333
Miciński Tadeusz 48
Międzyrzecki Artur 32
Mikulak Anna (Annusia) 33
Miłosz Czesław 7, 18, 33, 44,
67, 84, 90, 99, 101, 113,
151, 172, 188, 190, 244,
245, 278, 304, 322, 324,
333, 334, 339, 341
Mitchell William John Tho-
mas 83, 84
Młodożeniec Stanisław 87
Momro Jakub 187, 188, 189,
339
Morawska Hanna 99, 334
Muratow Paweł 137, 138,
339

Nakielska-Kowalska Anna
41, 338, 339, 342
Nancy Jean-Luc 187
Nietzsche Friedrich 187,
203, 249
Novalis (właśc. Friedrich Le-
opold von Hardenberg)
191, 201, 203, 240, 340
Nycz Ryszard 43, 175, 182,
207, 241, 338–340, 342

Okulicz-Kozaryn Radosław
18, 34, 35, 36, 96, 340
Opacki Ireneusz 226
Ossowski Jerzy S. 276, 339

Panas Władysław 36, 37, 38,
123, 307, 336, 339–342
Peiper Tadeusz 46, 66
Picabia Francis 89, 92, 94,
97, 99, 106

Picasso Pablo 99, 132, 334
Pietrych Piotr 7, 191, 254,
281, 282, 333, 340
Piwińska Marta 225, 340
Plutarch z Cheronei 249
Płuciennik Jarosław 33, 104,
105, 340
Pokrasenowa Maria 28, 336
Polit Paweł 92, 335, 337, 340
Pollakówna Joanna 88, 340
Próchniak Paweł 307, 341
Prus Bolesław 48
Prussak Maria 13, 246, 267,
270, 287, 334, 335, 337
Przybyszewski Stanisław 35,
48
Przymuszała Beata 128, 129,
341
Puchalska Mirosława 334

Rappaport Leon 158
Ray Man 97
Redon Odilon 229
Richter Hans 91, 92, 95, 97,
98, 103, 104, 106, 341
Ricoeur Paul 10, 341
Rilke Rainer Maria 175
Rimbaud Arthur 25, 31, 32,
99, 181, 189, 338
Rodak Paweł 62, 334, 338
Rojek Przemysław 173, 189,
213, 238, 341
Rosner Katarzyna 10, 341
Rudziński Piotr 76, 341
Rusinek Michał 237, 341
Rutkowski Krzysztof 8, 333
Ruysbroeck Jan 30
Rypson Piotr 68, 76, 78, 341

- Sartre Jean-Paul 249
 Schiller Friedrich 222, 228, 235
 Schlegel Friedrich Wilhelm
 Joseph von 187, 201, 202
 Schönwerth Franz Xaver von 195
 Schwitters Kurt 97
 Segal Arthur 98
 Semczuk Małgorzata 334
 Seneka (Lucius Annaeus Seneca) 232, 249, 285, 288
 Shallcross Bożena 322, 341
 Sienkiewicz Barbara 108, 341
 Sienkiewicz Henryk 48
 Silva Umberto 123, 341
 Siniawski Andriej 255, 256
 Sloterdijk Peter 116–118, 331
 Słonimski Antoni 47, 48
 Słowacki Juliusz 34, 191, 196, 240
 Sobolewska Anna 234, 341
 Stalin (właśc. Iosif W. Dzugaszwili) 249, 251, 252, 284, 287
 Stankowska Agata 188, 341
 Stawar Andrzej 276, 341
 Stern Anatol 11, 17, 18, 31, 33, 34, 58, 61, 63, 66–68, 70, 71, 73, 84, 87, 89, 95
 Szary-Matywiecka Ewa 334
 Szuster Marcin 174, 335
 Szymanowski Adam 122, 335, 336
 Śniecikowska Beata 53, 54, 58, 61, 63, 64, 89, 90, 100–102, 105, 342
 Śniedziewski Piotr 222, 224–228, 235, 239, 342, 342
 Świdorski Bronisław 207
 Święch Jerzy 219, 342
 Taylor Charles 12, 182, 183, 192, 205, 207, 210, 239, 242, 335, 342
 Tintoretto Jacobo 208
 Troszyński Marek 322, 342
 Trznadel Jacek 28, 336
 Turowski Andrzej 93, 94, 99, 342
 Tuwim Julian 47, 48, 89
 Tzara Tristan 89, 91, 92, 100, 104, 106, 114
 Venclova Tomas 8, 26, 31, 36, 37, 41, 84, 95, 96, 113, 127, 128, 144–146, 148, 160, 179, 184, 186, 217–220, 237, 291, 342
 Vettori Francesco 299
 Vinci Leonarda da 20
 Warchala Michał 187
 Wat Andrzej 50, 125, 147, 155, 157, 217, 321
 Watowa Ola (Paulina) 147, 148, 151, 152, 159, 211, 212, 217, 243, 321, 342
 Wawrzyńczak Marcin 92, 335
 Welsch Wolfgang 43, 342

- White Kenneth 162, 163,
167
Wierzyński Kazimierz 48
Winckelmann Johann Jo-
achim 104
Wiśniewski Jerzy 276, 277,
342
Witkiewicz Stanisław Ignacy
(Witkacy) 18, 19, 27,
37, 343
Wittlin Józef 143
Wordsworth William 175,
182, 192
Woroszyłow Klimient 287
Wójtowicz Aleksander 114,
116, 343
Wyka Kazimierz 88, 343
Wyka Marta 277, 337
Zajączkowski Ryszard 264,
343
Załuski Tomasz 56, 78, 342,
343
Zamoyska Helena 255
Zaworska Helena 31, 61, 87,
88, 334, 337, 343
Zieliński Jan 7, 8, 13, 243,
252, 260, 264, 267, 333,
337, 343
Ziomek Jerzy 213, 343
Żeromski Stefan 87, 343

