

# Jacek Dąbała

---

## "Mieczysława Jastruna spotkania w czasie", Jacek Łukasiewicz, Warszawa 1982 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 76/2, 359-366

---

1985

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

tycznymi, a w konsekwencji i ponad miejscem druku analizowanych tekstów. Dychoomiczny podział (historyczne i ahistoryczne rozumienie romantyzmu) nie stanowi wprawdzie odkrycia, pozwala jednak usystematyzować etapy sporu o romantyzm, a tym samym uporządkować materiał. Odpowiedni wybór i interpretacja piśmiennictwa jest poważnym atutem pracy, interesującej nie tylko ze względu na swój przedmiot. Cały wywód Kamińskiego świadczy, jak istotne i pasjonujące badawczo jest zagadnienie recepcji romantyzmu.

Miroslaw Lalak

Jacek Łukasiewicz, MIECZYŚLAWA JASTRUNA SPOTKANIA W CZASIE. Warszawa 1982. „Czytelnik”, ss. 476.

Książka Jacka Łukasiewicza obejmuje nieomal cały dorobek twórczy Jastruna; wydana w r. 1982, uwzględnia wiersze do roku 1979. Z tego względu nie ma w niej mowy o trzech ostatnich tomikach poetyckich — *Punkty świecące* (1980), *Wiersze z ostatniego roku* (1981), *Inna wersja* (1982). Łukasiewicz napisał obszernie i szczegółowo udokumentowane studium, w którym w 10 rozdziałach wyodrębnił 10 głównych kręgów znaczeniowych analizowanej twórczości: I. *Wobec zmysłów*, II. *Wobec rzeczy*, III. *Wobec obrazu — motyw Rembrandtowski*, IV. *Wobec kobiety — motyw Eurydyki*, V. *Wobec śmierci — motywy przejścia*, VI. *Wobec ojczyzny — motywy sztuki polskiej*, VII. *Wobec historii — przemiany obrazu poety*, VIII. *Czas i przestrzeń w poezji Jastruna*, IX. *Jastrun i świat owadów*, X. *Wobec Księgi — zakończenie*.

Poszczególne obszary tematyczne mogą stanowić całkowicie autonomiczne i zamknięte opracowania; każdy z nich posiada określoną płaszczyznę odniesienia, która warunkuje w jego ramach zasadniczy kierunek rozważań. Te zróżnicowane tematycznie rozdziały posiadają jednak pewną cechę wspólną, wyraźnie widoczny motyw przewodni — stale obecną refleksję nad czasem i sposobami przeżywania świata w poezji Jastruna. Wzajemnie przenikają się tutaj rozmaite plany: epistemologiczny, historyczny, aksjologiczny, metafizyczny itp. Autor stopniowo wprowadza czytelnika w najbardziej znaczące obszary świata Jastrunowskiej poezji. Ogarnięcie prawie całej poezji Jastruna<sup>1</sup> było możliwe tylko poprzez świadomy i porządkują-

<sup>1</sup> S. Skwarczyńska (*Świat poetycki i świat naukowy Mieczysława Jastruna*. „Kierunki” 1984, nr 13, s. 8) podkreśla, iż takie przedsięwzięcie nie jest łatwe: „Niemalą trudność sprawia sam wybór sposobu poznawczego zbliżenia do osoby Mieczysława Jastruna i do jego dzieła. Nie zaprowadzi przecież do celu przesłedzenie jego drogi twórczej od utworu do utworu, i to zarówno przy ograniczeniu się do interpretacji samych tekstów, jak i przy rozszerzeniu pola widzenia o kontekst biograficzny i historyczny, społeczny. Nie można chyba także zadowolić się prostym ustaleniem dyscyplin artystycznych i naukowych, w których orbicie krystalizuje się twórczość Jastruna, by potem omawiać kolejno w ich ramach jego poszczególne dzieła, bo równałoby się to rozbiciu całości twórczej na cząstki zbyt ostro — wbrew rzeczywistości — od siebie odgrudzone. Całą wieloraką twórczość Jastruna charakteryzuje przecież wewnętrzna jedność, ujawniająca się w tym, że każda jego zdobycz na polu jednej dyscypliny owocuje śmiałym wkładem na polach wszystkich niemal dyscyplin innych. W tym stanie rzeczy byłoby ideałem moc tę twórczość ogarnąć jako jedną całość — całość, zaiste, ogromną — całość o jej własnej, w toku półwiecza, linii rozwojowej. Wydaje się, że tylko w tak pojętej całości można by dojrzeć wykładnię zdążającą nieustannie ku szczytom rozkwitu osobowości twórcy”.

cy wybór najistotniejszych motywów. Zastosowana przy tym Bachelardowska metoda fenomenologicznego opisu obrazów poetyckich pozwoliła ukazać wielość i znaczeniową złożoność (często ambiwalentność) „rozległego dzieła” poety.

W rozdziale 1 refleksja nad poszczególnymi zmysłami prowadzi do rozważenia Jastrunowskich poszukiwań, tzw. „nowego zmysłu” poetyckiego. Powstaje on w oparciu o synestezję, a przy tym czerpie także z intuicji, poznania bezpośredniego. „Nowy zmysł” jednak nie istnieje. To tylko moc kreacyjna poety ufa, że powoła go „na chwilę” do życia. O osiągnięciu poznania pozazmysłowego nie może być mowy w poezji, ponieważ jej istota opiera się przede wszystkim na synestezyjnej kumulacji przeżyć<sup>2</sup>, które nie są zdolne przekroczyć tzw. granicy świata. Łukasiewicz słusznie zaznacza, że w tej postawie poety znać silne wpływy filozofii Bergsona. Czas życia pozwala poznawać wyłącznie część rzeczywistości. Jedną z form takiego poznania jest poezja, która stwarza, lecz nie do końca tłumaczy, przeżycia: nie zadowala rozum, ponieważ — przywołując słowa autora — „Obrazy i symbole muszą pozostać w obrębie poematu, którego warunkiem istnienia jest respektowanie szeroko rozumianej widzialności świata” (s. 33).

Zagadnienie percepcji zmysłowej łączy się bezpośrednio z ujmowaniem rzeczy, które, jak pokazuje rozdział 2, w poezji Jastruna traktowane są w sposób szczególny. Łukasiewicz zawiąza teraz obiekt swoich obserwacji i stara się dokładniej scharakteryzować sam stosunek podmiotu do rzeczy. Analizuje go w trzech perspektywach: a) epistemologicznej (problem poznawalności rzeczy), b) społecznej (stosunek wytwórcy do przedmiotu), c) metafizycznej (próby przekroczenia granicy bytu). Autor bardzo precyzyjnie wydobywa spośród szeregu przenikających się wzajemnie motywów znaczące i kluczowe dla Jastruna toposy (np. Orfeusza i Fausta). Dużo uwagi poświęca stałym powrotom poety do dzieciństwa, mającego wyraźny wpływ na sposób jego późniejszego przeżywania świata. Rozdział ten częściowo porusza problemy zarysowane już wcześniej (w rozdziale 1), głównie zaś skupia się na możliwościach kreacyjno-poznawczych poezji. Pewne wątpliwości może budzić interpretacyjna sugestia autora, gdy w cytowanym wierszu pt. *W czasie* (s. 41) dopatruje się „aluzji do ewangelicznego pisania przez Chrystusa na piasku”. Nie ma podstaw sądzić, że utwór ten (także w całości) porusza tematy biblijne. Jest to raczej refleksyjne rozpamiętywanie minionej miłości, któremu towarzyszy obecnie nostalgiczne zamyślenie — „pisanie palcem na szronie”. Wydaje się, że doszło w tym przypadku do zbyt daleko idącej amplifikacji.

W rozdziale 3 Łukasiewicz — także w bezpośrednim związku ze zmysłami — analizuje motywy malarskie w poezji Jastruna. Szczególnie skupia się na motywie Rembrandtowskim, który nabiera u poety cech istotnych i swoistych. Motyw Rembrandtowski pozwala wydobyć z obrazu nowe jakości — ożywić go na wielu planach. Łukasiewicz pokazuje tu wielką złożoność semantyczną atrybutów światła, m. in. świecy i lampy. Na pograniczu światła i ciemności możliwe jest — tu zostaje przywołana kategoria Rudolfa Otto — spotkanie z *numinosum* (s. 99). Stale jednak istnieje niezachwiany związek obrazu z realnymi zmysłami, które tylko ze światła (nie z ciemności!) wywodzą treść poezji. To ważne spostrzeżenie punktuje w pewien sposób rozważania autora nad „filozofią zmysłów” u Jastruna. Motyw Rembrand-

<sup>2</sup> Zob. R. Matuszewski, *Pamięci Mieczysława Jastruna*. „Twórczość” 1983, nr 5, s. 159. Krytyk ten widzi „nowy zmysł” w ewolucyjnym ciągu poezji Jastruna: „W miarę lat żył coraz bardziej zamknięty w kręgu swoich pejzaży wewnętrznych. Pisał o »zmyśle wewnętrznego wzroku«, który pozwalał mu chłonąć olśnionymi oczyma nierzeczywistą rzeczywistość poetyckich snów”.

towski wyraźnie pokazuje, że wyłącznie poczawszy od „piętra widzialności”<sup>3</sup> odbywają się w tej poezji próby przekroczenia granicy poznania, przeniknięcia niejasnych stron ludzkiej egzystencji.

Rozdział 4: *Wobec kobiety — motyw Eurydyki*, nie wynika już bezpośrednio z poprzednich, lecz stanowi znacznie bardziej odrębną całość. Uprzednie trzy (poruszające temat zmysłów, rzeczy, obrazu) pozostawały w ścisłym związku „genetycznym”, mimo że traktowały całkiem od siebie niezależnie o różnych aspektach relacji podmiot—przedmiot. Motyw kobiety (Eurydyki) był przez poetę różnie traktowany w różnych okresach — początkowo kreowanie postaci kobiecych zmierzało na różnych planach do urealnienia marzenia, później (podczas wojny) postacie kobiece stawały się jakby przedmiotami, nie znaczącym elementem skazanym na śmierć. Kobieta (Eurydyka) bywa przedstawiona niejednoznacznie — jej istota podlega swoistym ambiwalencjom — może być np. w tej samej chwili żywa i martwa. Równie interesujące są wnioski Łukasiewicza dotyczące kobiety-kwiatu, symbolicznego upostaciowienia piękna, które jednak podlega prawu śmierci oraz opisanej przez Eliadego kosmologicznej złożoności zawartej w micie o boskiej androgynii<sup>4</sup>. Poezja Jastruna jest w tym ujęciu — jak pisze Łukasiewicz — „wymianą pierwiastków męskiego i żeńskiego” (s. 132). Nie umożliwia to jednak przewyciężenia śmierci (Orfeusz próbuje wyprowadzić Eurydykę z Hadesu), ponieważ człowieka ogarnia doraźny wymiar historii, tutaj: kobiety umarłej, odeszłej bezpowrotnie. Łukasiewicz ma jednak pewne wątpliwości, które sugerują, że, być może, przekroczenie polegające na przywracaniu życia umarłej jest możliwe w jednym z dwóch planów, jakimi są „czas sztuki” i historia, jeżeli oba byłyby interpretowane metafizycznie (s. 132—133). Takie przekroczenie — biorąc pod uwagę całą poezję Jastruna — nie musi być jednoznacznie zanegowane, jego możliwości nawet tragiczny wymiar historii nie przekreśla ostatecznie.

W rozdziale 5 posłużył się Łukasiewicz w zasadzie dwoma przykładami: przejścia przez drzwi (przekraczania granicy) oraz wędrówki aleją. Oprócz tego pojawiają się tutaj inne motywy o podobnym znaczeniu, np. brama, schody, krawędź. Drzwi pozwalają przechodzić w obie strony, co symbolicznie oznacza niepewność i ambiwalencję przemijania w czasie, w którym narodziny mogą się równać śmierci i odwrotnie; człowiek nie ma więc powodów do smutku, ale także do radości. Aleja ilustruje niejako mit orfejski — związana jest z czasem linearnym, a zarazem wprowadza w inny wymiar, w porządek moralny. Porządek życia zakłócają jednak upiory; nie pozwalają na duchowe pogodzenie ze światem i stale zagrażają uznawanej przez człowieka aksjologii. Łukasiewicz bardzo słusznie zauważa (sięgając do klasyfikacji R. Otto<sup>5</sup>), że wiąże się z tym przeżycie *tremendum sacrum* (s. 152). Znajdujemy tu także potwierdzenie wcześniejszej sugestii autora, że poezja Jastruna szuka możliwości przekroczenia granicy poznania w silnym związku z cza-

<sup>3</sup> Zob. A. Gronczewski, *Las dantejski*. „Poezja” 1983, nr 9, s. 39. Widzialność jest nieodłącznie związana z dojrzwaniem ku ciemnościom, ku bytom wzaajemnie antynomicznym, jak np. życie i śmierć. Tak właśnie rozumie to Gronczewski, gdy pisze (*loc. cit.*): „Z równą siłą urzeka Jastruna piętro widzialności, co neći kondygnacja podziemia. Łączy więc te dwa poziomy, scala je w poetyckim widzeniu. Przeniknąć maskę ziemi, jej warstwy, zejść do roślinnej piwnicy, uchwycić jądro początku, znaleźć się jednocześnie w kręgu trwania i śmierci — takie są marzenia, zadania, obowiązki artysty”.

<sup>4</sup> Zob. M. Eliade, *Traktat o historii religii*. Przełożył J. Wierusz-Kowalski. Warszawa 1966, s. 414—418.

<sup>5</sup> Zob. R. Otto, *Świętość*. Przełożył B. Kupis. Warszawa 1968.

sem historii — jak pisze w poprzednim rozdziale: „Owo przekroczenie byłoby możliwe tylko wtedy, gdyby wyjść poza ów czas, respektując jego prawa (takie jak chronologia, takie jak nieodwracalna śmierć)” (s. 132—133). W ujęciu tym poeta świadomie dąży do odkrycia możliwości realnego poznania w „czasie sztuki”, do przekroczenia śmierci bez iluzorycznego pogrążania się w sferze utopii, w uludnym świecie poetyckiej kreacji. Problem wzajemnego stosunku czasu historii i „czasu sztuki” omawia Łukasiewicz oddzielnie; tam dopiero złożoność czasowa poezji Jastruna zostaje szczegółowo wyeksplikowana.

Rozdział 6 niezbyt przystaje do dotychczasowego sposobu rozważań Łukasiewicza. Niewątpliwie erudycyjny i wartościowy, wzbogaca książkę poznawczo, odbiega jednak od obranej przez autora metody fenomenologicznego (w rozumieniu Bachelarda) opisu poezji. Pojawiają się w nim ogólnokulturowe refleksje o renesansie, Matejce, Malczewskim, Wyspiańskim, o podróży Jastruna do Grecji oraz o jego stosunku wobec polskiej tradycji. Wydaje się, że rozważania te — trzeba przyznać — znaczące i porządkujące wiedzę o stosunku poety do sztuki polskiej (i nie tylko), niezupełnie harmonizują z całością książki. Z jednej strony praca wzbogaca się o jeszcze jeden wartościowy rozdział, z drugiej zaś — naruszeniu ulega w pewien sposób wewnętrzna spójność metodologiczna opisu.

W kolejnym rozdziale Łukasiewicz powraca do wnioskowania opartego na analizie konkretnych tekstów. Wskazuje na charakter kreowanego przez poetę podmiotu i obrazów. Podmiot konstytuuje się poprzez stylizację akolokwializującą. Ukazany zostaje w różnych perspektywach, m. in. jako podmiot refleksji w utworze, w „czasie sztuki” oraz jako podmiot czynności twórczych usytuowanych w przestrzeni „neutralnej”, która dzięki stylizacji buduje dystans między nadawcą a stylem. Poeta umie też przemawiać językiem ponadczasowym, ahistorycznym, językiem wieszczą, proroka. Łukasiewicz zauważa także, że w poezji Jastruna kształtuje się w latach okupacji hitlerowskiej sprzeczność charakterystyczna dla całego późniejszego, powojennego pokolenia: z jednej strony istnieje symboliczny, tradycyjny język poezji, z drugiej fakty, zwykła historyczna rzeczywistość ogarniająca również poetę. Obraz poety podlega ustawicznej przemianie. Pojawia się u Jastruna wizerunek więźnia — w szerszej perspektywie człowieka zdeteterminowanego wojenną rzeczywistością; wizja Nowego Jeruzalem analogiczna do wywodzonych z *Apokalipsy* koncepcji chiliastycznych i podobnych, w której poeta-prorok żyje bytem niezależnym od doczesnego kataklizmu, aby później (tuż przed dojściem do celu) stać się pielgrzymem. Poeta uczestniczy także w realizującej się „idylli”, gdzie czas historyczny — w nowych uwarunkowaniach — upływa szybko i „jutro” zbiega się prawie z „dziś”. Tę „idyllę” wyznaczają trzy topoty: miasta, ogrodu i domu. Wszystko dzieje się w nowej, socjalistycznej rzeczywistości. Te partie książki Łukasiewicza odznaczają się szczególną wnikliwością oraz subtelnością interpretacji. Fenomenologiczna propozycja Bachelarda tutaj właśnie zdaje się być wyjątkowo przydatna; dzięki temu interpretacje bardzo mocno wiążą się z tekstami i nie wnoszą ironicznej dwuznaczności do uwag autora. Łukasiewicz — na co warto zwrócić uwagę — trafnie i z właściwym dystansem przedstawił tę trudną i zawikłaną problematykę. W tym „idyllicznym” kontekście ukazane zostają również inne obrazy poety. W socrealistycznej Polsce poszukuje on własnej tożsamości<sup>6</sup>, początkowo

<sup>6</sup> W szerszej perspektywie widzi ten problem A. Gronczewski („Każdy pisarz boleje nad daremnością słowa...” Z M. Jastrunem rozmawiał [...]. „Współczesność” 1971, nr 26, s. 11: „Główny dylemat Jastruna to tragedia braku tożsamości. To walka o jej poetycką samowiedzę. Kształt tożsamości dojrzeć trzeba w kształcie przemijania. Oba kształty są niegotowe... [...] Rzeczy trwają przeto w strefach demarkacyjnych, pozbawione jakby stałego punktu, skłonne do na-

przybiera postać nauczyciela tłumu, aby później, kiedy postawa ta nie sprawdzi się — zamknąć się w kręgu rodziny, w domu. Przemiana ta humanizuje poezję Jastruna, zapewniając jej naturalność i niewymuszoną dykcję<sup>7</sup>. Poeta staje jednak samotny wobec bytu; nadziei nie daje ani modny egzystencjalizm, ani bliska mu filozofia Heraklita z Efezu.

Dom (w szerokim sensie rozumiany) jest też niekiedy — wobec możliwości jego braku — świadomym wyborem człowieka, sposobem na przetrwanie. Stąd duże znaczenie innego toposu — wyspy. Nie broni ona dostatecznie, ale raz jeszcze uświadamia, że ocalenia należy szukać tylko w moralnej podmiotowości. W takich momentach poezja Jastruna sięga do motywu poety-drzewa (przeważnie jest to jabłoń lub dąb), synonimu trwałości i żywotności. Łukasiewicz wskazuje także na istniejący w poezji Jastruna porządek wartości. Łączy się on z rolą poety — zarazem aktora, kreatora oraz medium głębokich, uniwersalnych treści.

Najważniejszy w książce Łukasiewicza jest rozdział 8, na temat czasu i przeszerzeni w poezji Jastruna. Autor podejmuje próbę ukazania złożoności uznawanych przez poetę czasów, ich wzajemnych relacji, przenikania się oraz prefiguracji. Nie udaje mu się jednak uniknąć pewnych niejasności. Zostają u Jastruna wyodrębnione trzy rodzaje czasu: 1) czas absolutny, 2) „czas sztuki”, 3) czas historyczny. Najbardziej wątpliwe jest tutaj rozumienie obiektywności „czasu sztuki”. W dalszych rozważaniach obiektywność ta nie zostaje dostatecznie potwierdzona<sup>8</sup>. Natomiast o wiele bardziej zrozumiałe są wnioski dotyczące czasu absolutnego (nazywanego też Prawdziwym Czasem), który jest niepoznawalny i który nie może pełnego zaistnienia osiągnąć w poezji, będącej przede wszystkim sferą widzialności. Poezja może próbować dotrzeć do niego tylko poprzez rozmaite maski i role, zawsze będące jednak oszustwem. Dlatego też słusznie Łukasiewicz wskazuje na głębsze znaczenie moralnej postawy człowieka, w jakimś sensie równoważącej brak wyraźnie uchwytnych (dla zmysłów) związków z czasem absolutnym. Moralne ocalenie zasadza się głównie na chrześcijańskim rozumieniu czasu. Stąd właśnie prefiguracje — koło (czas cykliczny dziejów) i krzyż (zjednoczenie czasu historycznego z czasem ludzkiej egzystencji) — mają tak wielkie znaczenie. Ponieważ czas historyczny dezintegruje rzeczywistość i człowieka, należy szukać sposobów integracji, które doprowadzą do moralnej równowagi, harmonii.

Nie daje pocieszenia również cykliczność — odradza, ale zarazem niszczy. Człowiek potrzebuje silniejszego, bardziej trwałego oparcia, gdyż jest szczególnie zależny od czasu linearnego. Cykliczność jest pojęciem szerokim, ogólnym — na co dzień wyobraźnia odwołuje się przeważnie do czasu linearnego, mniej złożonego i pozwalającego się „widzieć”. Uświadomienie sobie czasu życiowego w perspektywie cykliczności było ludzką tragedią, która wywodziła się z braku nadziei. Lustrzane odbicie określonych fragmentów dziejów w teraźniejszości było okrutną „konstytucją” także wszelkiego zła historii, konsekwencją działania czasu, na który

---

głych metamorfoz. [...] Rzeczy są zawsze imienne, opatrzone definicją. [...] Do rzeczy tych powraca Jastrun z pokorą i nadzieją”.

<sup>7</sup> Zob. *Matuszewski, op. cit.*, s. 159: „Od tej pory [tj. po okresie socrealizmu] nie dał się już więcej uwikłać w służbę historii. Coraz bardziej gorzko utwierdzony w swym sceptycyzmie, widział w niej już tylko owoc skażonej natury ludzkiej. Przerazony obnażał okrucieństwo nie tylko dziejów wszelkich epok, ale i pięknych mitów ludzkości, mitów naszej cywilizacji”.

<sup>8</sup> Podobnie sądzi P. Dybel (*Problem czasu w poezji Jastruna*, „Literatura” 1983, nr 3, s. 60): „Niemniej dyskusyjny jest w książce Łukasiewicza podział czasu w poezji Jastruna na »subiektywny« i »obiektywny«. Ten pierwszy miałby być z czasem przez poetę odrzucony [...]”.

człowiek nie miał wpływu. Z tego względu życiowe rozumienie czasu oraz jego cykliczne ujmowanie w sztuce były trudne do pogodzenia. Ocalenie stanowił krzyż — figura czasu moralnego. Dzięki dwóm wymiarom (nadprzyrodzonemu i historycznemu) bronił przed katastroficzną celowością czasu historii i cyklicznością czasu dziejowego. Czas w tym ujęciu stawał się własnością Boga, był trwały. Krzyż pozwala ponadto — co istotne — objąć w przybliżeniu wyobraźnią czasoprzestrzenne uwarunkowania człowieka. Dłuższe ramię to czas linearny historii, krótsze oznacza czas tragedii, a miejsce przecięcia to śmierć Chrystusa. Moralną postawę człowieka można umiejscowić w obrębie krzyża, jak punkt na astronomicznym diagramie czasoprzestrzennym.

Czas historii i „czas sztuki” są tylko zastępczymi (w stosunku do pojmowania czasu absolutnego, chrześcijańskiego) formami poznawania świata. Nie jest jasne, dlaczego Łukasiewicz uznaje „czas sztuki” za obiektywny, skoro — jak sam pisze — jest to rodzaj haszyszu (s. 286). Cały wywód zaprzecza tej obiektywności. „Czas sztuki” w poezji oszukuje, nie umożliwia poznania rzeczywistości, nie ujarzma też zwykłego czasu ani w ruchomych kreacjach poety, ani w jego statycznych obrazach „malarskich”. Pełna władza poety nad czasem nie pozwala także zapobiec oddziaływaniu realnego czasu historii; zawsze odgrywa on mniejszą lub większą rolę. Podobnie nie wystarcza absolutyzacja obu czasów („czasu sztuki” i czasu historycznego) samemu poecie, który często nieufnie traktuje własne kreacje.

Autor słusznie uznaje „czas sztuki” za jedyną możliwość zetknięcia się z czasem absolutnym. Jest to możliwe na płaszczyźnie moralności. „Czas sztuki” i czas historii pozwalają na działania ograniczone i ograniczające, ale „wyjście” poza te czasy dokonuje się właśnie tylko w ten sposób. Nie dochodzi jednak nigdy do ostatecznej autonomizacji świata poezji, zawsze towarzyszy mu czas historii, pewne „braki”, świadomość oszustwa. Wydaje się, że Łukasiewicz niefortunnie utożsamiał poznawcze możliwości poezji z wartościami istniejącymi obiektywnie, także poza dziełem. „Czas sztuki” może dawać tylko (co autor zaznacza) sposób na zdystansowanie się wobec historii, aby człowiek pozostał podmiotem moralnym. Poza tym czas w sztuce istnieje w przestrzeni widzialnej (wyobrażonej) i nie potrafi odzorowywać czasu absolutnego. Łukasiewicz pisząc, że poezja sprowadza nas do formy czasu wewnętrznego (s. 324), który jest jedną z niedoskonałych form czasu absolutnego (s. 327), wyraźnie sugeruje, że w poezji Jastruna należy pojmować ten czas subiektywnie. Poetycka forma czasu wewnętrznego może być rozumiana jako transformacja rozmaitych wyobrażeń czasoprzestrzennych człowieka (absolutnych, historycznych, psychologicznych itp.), które pełnią rolę zastępczą na drodze do poznania jedyne go czasu obiektywnego — czasu absolutnego. Można więc mówić, że „czas sztuki” umożliwia istnienie obiektywnych wartości<sup>9</sup>, ale sam nie kreuje świata obiektywnego — podlega wspomnianym już uwarunkowaniom. Obiektywność „czasu sztuki” pozostaje tylko w sferze dążeń, ponieważ od czasu historii nie można się uwolnić, można się co najwyżej zdystansować.

Rozdział o czasie i przestrzeni stanowi niewątpliwie ważną propozycję w badaniach literackich nad poezją Jastruna. Zasadnicza niejasność dotycząca obiektywności „czasu sztuki” jest z pewnością istotna, ale sama w sobie nie przesądza o wartości innych, bardziej szczegółowych spostrzeżeń autora, jak chociażby dotyczących prefiguracji czasu. Rozważania Łukasiewicza — mocno oparte na tekstach — zdają się płynąć własnym tokiem, natomiast podstawowa płaszczyzna odniesienia: obiektywny (według krytyka) „czas sztuki”, sprawia wrażenie sztucznie

<sup>9</sup> J. J. Lipski omawiając poezję Jastruna pisze m. in. (*Kolokagathia*, „Poezja” 1967, nr 11, s. 89): „Tym, co zwycięża czas, jest strefa wartości. Cokolwiek powstaje z czynu, myśli, uczucia ludzkiego — przewycięża śmierć, jeżeli nosi ów stygmat wartości”.

naddanej, przywołanej niejako *a priori*. Stąd niejasność i pewna nieprzystawalność założeń i wniosków.

W rozdziale 9, o świecie owadów u Jastruna, autor ukazuje, w jaki sposób dokonuje się poetycka ilustracja przemyśleń i lęków człowieka. W wymiarze jednostkowym owad odzwierciedla krótkość życia, nietrwałość i zarazem trwałość, ponieważ towarzyszy całemu biegowi ludzkiej egzystencji; jest dla Jastruna przesziłością i przysziłością gatunku. W wymiarze historii człowiek różni się od owadów przede wszystkim swą moralną podmiotowością. Owady symbolizują także ambiwalencje historii — z perspektywy można bezpiecznie ogarnąć ich niezrozumiałe istnienie, z bliska, w powiększeniu — stają się groźne, budzą lęk. Szczególnie interesujące jest spostrzeżenie Łukasiewicza, że owady pojawiają się w poezji Jastruna przeważnie w wierszach o problematyce egzystencjalnej, są wówczas znakami metafizycznymi. Autor książki wyróżnia tutaj przede wszystkim: motyle (budzące zachwyt), ćmy (budzące lęk, wstręt), łątki (symbol przejścia, budzący grozę), pszczoły (symbol solarny, związany — mimo pozornej nieśmiertelności — ze śmiertelną zawsze kulturą), chrząszcze (kojarzące się z odchodami i padliną), gąsienice (w sferze „dobrego pejzażu” na powierzchni, niosą wrażenia raczej pozytywne), „robaki” (cmentarne, bez konkretnej nazwy gatunkowej). Owady wiodą ku przekroczeniu granicy. Mogą współtworzyć sferę hierofanii lub kratofanii, przywołują znaczenia rozpięte między *sacrum* a *profanum*. Ambiwalencje owadzie dają też możliwość przekraczania nieprzekraczalnej granicy, co — zdaniem Łukasiewicza — ujawnia się wyjątkowo mocno i bezpośrednio. Owady służą poecie do tworzenia przestrzeni zamkniętej, sakralnej — nie podlegają działaniu czasu.

Rozdział ten jest z pewnością nowatorski i odkrywczy. Autor wydobyl pomijane dotychczas, ukryte w „bezwiedności” kreacyjnej poety (s. 361) znaczenia świata owadów. Przekonująco zrekonstruował analogie oraz szerszą perspektywę owadzych własności. Świat ten został tutaj wyprowadzony jakby na powierzchnię<sup>10</sup> i uświadomiony odbiorcy na płaszczyźnie głębszych przemyśleń egzystencjalnych.

W rozdziale ostatnim Łukasiewicz w skrócie rysuje miejsce Jastruna na tle poezji polskiej i w opinii krytyki. Dla jednych (jak np. dla Zawodzińskiego) będzie on poetą harmonii, regularnej metryki, mowy zorganizowanej, dla drugich (jak np. dla Kotta) — poetą konkretnego historycznego, doświadczenia. Dla Łukasiewicza zarówno harmonia poetycka jak „historyczność” tych wierszy są podporządkowane jednemu postulatowi moralnemu. Sztuka i historia w owej harmonii miały ocałać, humanizować artystyczne widzenie świata. Klasyzm był dla Jastruna nie do przyjęcia, chociaż poeta od niego się odcinał, rozumiejąc go jako „harmonię między człowiekiem a otaczającym go światem” (cyt. na s. 367). Sama idea wiersza klasycznego (*metrum*, rytm itp.) nie stanowiła tutaj najważniejszej płaszczyzny odniesienia dla poezji. Łączyło się to z ontologiczną złożonością świata, który nie dawał się systematyzować ani ujednoczyć w czasie. Ponownie znajdujemy bardziej rozbudowane refleksje o czasie, który „jest dla Jastruna żywiołem transcendentnym i absolutnym, nie jest tedy we władzy człowieka” (s. 371). Walka z czasem absolutnym kończy się zawsze przegraną, mimo przeblysków całkowitego poznania, zawsze

<sup>10</sup> Gronczewski (*op. cit.*, s. 34) próbował w podobny sposób zrekonstruować znaczenie lasu u Jastruna: „Las Jastruna kłębi się od nadmiaru imion. [...] Trwa ciągle przechadzka wśród dębów, lip, klonów, wśród leszczyn, wierzb, brzoź, wśród bzów i jarzębin. Las zachowuje swą zewnętrzną realność. Traci ją w sferze wymiernej topografii. [...] Las realny przekształca się bowiem w las fantomów. Instaluje się w innym obszarze, widmowym, płynnym. Jeżeli można tak powiedzieć — »uwewnętrznia się«, zyskuje byt powtórny, niezależny. Drzewa tracą z wolna imiona. [...] Artysta musi je odnaleźć i odcyfrować”.



jednak w sferze widzialności, w oparciu o zmysły. Łukasiewicz wskazuje dwie drogi, jakie towarzyszą poezji (a więc także poezji Jastruna) w dążeniu do poznania: wiara w poznanie momentalne, w określonej metaforze, oraz wiara w poznanie poprzez „uchwycenie świata jako tekstu złożonego” (s. 372). Tekst pisany, książka i Księga, wiele wyrażają u poety. Księga ma różne znaczenia — może być księgą natury, księgą czasu transcendentnego i księgą czasu wewnętrznego. Księgę wypełnia się osobiście, poświadcza własnym życiem. Relacje między księgami są wzajemne. Księga istnieje w czasie, który odczytujemy i który nas w sobie zawiera.

Interesujące są uwagi Łukasiewicza o podwójnym znaczeniu „czystej karty”; brak widzialnego tekstu nie wyklucza istnienia tekstu w ogóle, może np. symbolizować niemożność całkowitego poznania. Między Księgą a książką są wyraźne różnice — pierwsza jest „otwarta na pełnię drugiego człowieka” (s. 381), druga zamyka go w formach, schematach. Ten fragment rozważań autora pokazuje także wyraźnie, że czas (bo Księga i książka są uchwytne we właściwych sobie czasach — nieskończonym, obiektywnym, i skończonym, subiektywnym) nie może być opanowany w sztuce, że nawet nadrzędny kontekst wartościujący nie obiektywizuje „czasu sztuki”. Bardzo jasno jest tutaj wyrażona aksjologiczna paralelność czasu absolutnego i wartości moralnych. Tylko te kategorie istnieją na równych prawach w poezji. „Czas sztuki” i czas historii sytuują się w niższych rejestrach poznawczych, nie są pewne ani trwałe — są książką.

W zakończeniu Łukasiewicz raz jeszcze podkreśla, że poeta nie rezygnuje nigdy z poszukiwań jednego prawa i prawdy przez sztukę poza sztuką<sup>11</sup>. Księga jest wyrazem stałości, od niej zaczyna się wszystko i na niej kończy. Stąd właśnie rozmaite techniki poetyckie w wierszach Jastruna, stała walka o oddalenie chaosu lub unieruchomienie (jednak wciąż niezrozumiałej) Księgi. Brak zaufania do języka, do czasu sztuki, czasu historii oraz skłonność do upatrywania w znakach rzeczywistości głębszego sensu — to kształtowało losy poezji Jastruna. W tej perspektywie uzasadniony jest wniosek: „ten poeta nie jest [...] klasykiem, a myśmy go odczytywali jako klasyka” (s. 389).

W ostatnich słowach tej recenzji warto podkreślić, że książka Łukasiewicza jest u nas prawdopodobnie pierwszą, która w praktyce tak wiernie realizuje propozycję Bachelarda. Niekiedy jest to nużące<sup>12</sup> (jej nadrzędny horyzont: czas i przestrzeń — analizowany jest przeciwieństwo stałe pod różnymi postaciami), ale świat poezji Jastruna odkrywa swoje tajemnice i staje się zrozumialszy. Lektura studium nie jest z pewnością łatwa, tak jak trudna jest cała poezja Jastruna — nie ulega jednak wątpliwości, że trwałe przyjęcie perspektywy aksjologicznej pozwala odczytać jej podstawowe przesłanie. Oddajmy tutaj głos samemu autorowi, który swoją książkę kończy słowami: „Jak trudno jest »historię literatury« widzieć jako złożenie dwu różnych żywiołów, w jakich nam żyć wypadło, dwu żywiołów, które jednak podlegają jednemu prawu, jednemu nadrzędnemu systemowi wartościowania, jednej, niejawnej, metafizycznej perspektywie — jednemu sumieniu” (s. 394).

Jacek Dąbala

<sup>11</sup> O podstawowym tle oraz inspiracji tych poszukiwań poznawczych poety pisze I. Smolka (*Formuły trwania*, „*Twórczość*” 1970, nr 5, s. 108): „Świadomość jest więc lekarstwem na czas, gdyż to ona odróżnia »w samym gnieździe ciemności człowieka od zwierzęcia«. Świadomość, myśl ludzka podlega tym samym prawom co przyroda, która nie zna śmierci”.

<sup>12</sup> Zob. T. Komendant, *Kres widzialności*, „*Twórczość*” 1983, nr 6, s. 123: „denerwujący być może bezradny piasek słów fenomenologicznych opisów. Łukasiewicz napisał książkę, której na dobrą sprawę nic zarzucić nie sposób, bo to, czego w niej nie ma, ujawnia się w przejęzyczeniach”.