

Tomasz Kunz

"Ja", którego nie było : transformacje podmiotowości w liryce Rafała Wojaczka

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 85/4, 74-95

1994

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

TOMASZ KUNZ

„JA”, KTÓREGO NIE BYŁO

TRANSFORMACJE PODMIOTOWOŚCI W LIRYCE RAFAŁA WOJACZKA

Wprowadzenie

W wysokim stopniu nieostry, chwilami zaś nader trudny do rozpoznania obraz, jaki wyłania się z lektury tekstów krytycznych poświęconych liryce Rafała Wojaczka, daje w istocie nikłe pojęcie o formacie artystycznym jego twórczości. Retrospektywne spojrzenie na historię recepcji dzieła poetyckiego autora *Innej bajki* ukazuje przede wszystkim wyraźny opór, z jakim przenikało ono w obszar lekturowego zaciekawienia badaczy literatury polskiej. Faktycznie nie dysponujemy dzisiaj satysfakcjonującym obrazem krytycznym o dostatecznej sile normotwórczej, zdolnej wyrzucić wpływ na formę funkcjonowania poezji Wojaczka wśród szerokiej publiczności literackiej. Rolę tę spełnia, zastępczo, zmistyfikowana legenda literacka – i to ona, w głównej mierze, inscenizuje dzisiaj obiegowy i krytyczny charakter odbioru¹ tej liryki. Z górą 20-letnia historia recepcji twórczości Rafała Wojaczka jest w dużej części historią zmagania z natręctwami poetyckiego mitu, na którego ostateczną formę złożyły się zarówno mistyfikacje krytyki, jak i projekcja czytelniczych oczekiwań sensacyjnej natury. Dzisiaj jedną z głównych przeszkód w zrjonalizowaniu owego mitu jest fakt, że w świadomości odbiorcy funkcjonuje on bardzo często w kontekście innych powojennych legend literackich i bywa np. łączony z tak istotnie różniącymi się od niego legendami Andrzeja Bursy czy Marka Hłaski.

Mit wypaczył z czasem realny kontur zdarzeń, a dzieło Wojaczka wpisane zostało w zmistyfikowany, lecz bezpieczny i łatwo przyswajalny kształt zbiorowego komunatu, który porządkuje różnorodną rzeczywistość poezji według schematów kultury masowej. To z jej nadania stał się Wojacek jednym z bohaterów popularnej w latach osiemdziesiątych antologii *Kaskaderzy literatury*, która pod szyldem „czarnej poezji” gromadziła tak odmienne indywidualności twórcze, jak Andrzej Bursa, Edward Stachura, Halina Poświatowska czy Ryszard Milczewski-Bruno.

¹ Zob. A. Kłoskowska, *Potoczny odbiór i funkcje literatury*. W zbiorze: *Mimesis w literaturze, kulturze i sztuce*. Warszawa 1992.

Jeśli dla wielu czytelników opłotki literackiej legendy wyznaczają dziś ostateczny pułap wrażliwości estetycznej, jest to w dużym stopniu winą krytyki, która nie potrafiła wydobyć się z zakłętą kręgu lęków, obscenii i somatyzmu tej poezji. Istota zjawiska, któremu na imię Rafał Wojaczek, pozostaje właściwie nieznana. Przyznaje się dzisiaj autorowi *Innej bajki* miano „może największego talentu swojej generacji”², podkreślając równocześnie słabe zainteresowanie krytyki literackiej jego poetyckim dorobkiem.

Sezon, czyli kryzys podmiotowości – zarys problemu i próba diagnozy

Pozbawione oparcia w postaci stabilnej, koherentnej struktury semantycznej, dzieło Wojaczka rozmywa swoją (z)wartość w chaotycznej ekspresji obsesyjnych lęków i zagrożeń, dręczących świadomość wyobcowanego, wydane go śmierci indywiduum. Ale w przedśmionku poezji zatrzymują się ci, którzy zapominają, że ów „wspaniały obłęd”, symulowane („bezmierne i świadome rozprzężenie wszystkich zmysłów”³) czy autentyczne szaleństwo prawdziwej poezji skrywa w sobie zawsze poetycką metodę. Wskazanie, w pozornie nie różnicowanym porządku dzieła, centralnego przebiegu, wokół którego krystalizują się sensy, jest właśnie zadaniem krytyki. Niestety, wobec nieumiejętności wyróżnienia porządkującego zamysłu autorskiego, zwyczajem niemal że stało się traktowanie twórczości Wojaczka jako zbioru, całości niepodatnej na niuansujące zróżnicowania. Próby systematyzacji ograniczały się na ogół do wyodrębnienia charakterystycznych bloków tematycznych.

Tymczasem poezja Wojaczka ma charakter zdynamizowany i pomijanie jej procesualności, jej aspektu ewolucyjnego uznać trzeba za zabieg deformujący. Model wielokierunkowych zależności, który ujawnia namysł krytyczny, posiada zarówno w warstwie formalnej, jak i na poziomie świata przedstawionego charakter zdecydowanie dynamiczny. Poezja autora *Nie skończonej krucjaty* wykazuje wyraźne cechy ewolucji – w swej poetyce, od awangardowego różewiczowskiego wzorca, dominującego w debiutanckim tomie, ku klasycznej formie późniejszych wierszy, w których odnaleźć można najbardziej kunsztowne wzorce metryczne i stroficzne, wymagające od autora niepośledniej biegłości warsztatowej oraz gruntownej znajomości rodzimej i obcej tradycji poetyckiej. Również tematyka, motywy, dobór chwytów poetyckich oraz sposób kreacji świata przedstawionego ulegają zmianie, stanowią świadectwo ciągłych poszukiwań i twórczego rozwoju, którego zwieńczeniem miał się okazać – z dojmującą precyzją zaprojektowany i wykonany – program „poetyckiej transgresji”, poetyckiego od-osobnienia.

Zasadniczym przedmiotem naszych zainteresowań będzie w dalszym toku pracy problem kreacji i ontologicznego statusu „podmiotu wypowiadającego” oraz bohatera lirycznego, pojęty jako „wiązący” w perspektywie całego dzieła. Słusznie powiada bowiem Jacek Łukasiewicz:

² Zob. „Nagłos” 1991, nr 4, s. 140.

³ A. Rimbaud, *List jasnowidza*. Cyt. z: A. Międzyrzecki, *Rimbaud, Apollinaire i inni*. Warszawa 1988, s. 74.

Liryka nie była dla Rafała Wojaczka domeną bezpośredniej ekspresji, dziedziną szczerego wyznania. Jeśli nawet nie przeczył możliwości takiej bezpośredniej ekspresji — nie ona go w liryce interesowała. Interesowała go, coraz bardziej, z tomu na tom — sztuka, a więc używanie i przekształcanie form. Interesowała go przede wszystkim ontologia podmiotu liryki, pojętego jako podmiot wszystkich napisanych przez poetę wierszy, podmiot całego jego dzieła⁴.

Próba zintegrowania własnej osobowości, odzyskania poczucia immanentnej tożsamości, wobec realnej groźby samowyobcowania (depersonalizacji), a następnie próba odbudowania podmiotowości na nowych, doskonalszych zasadach to wielkie tematy tej liryki. Kreacyjny wysiłek stymuluje zaś ciągle poczucie obecności śmierci, pojmowanej jako „egzystencjalny skandal” w świecie pozbawionym Boga — „dawcy nieśmiertelności”. Właśnie „gnozeologia śmierci”, która umożliwiła ma odnalezienie drogi do wyzwolenia „nowego życia”, będącego utajoną stroną życia ziemskiego, stanowi niezbędne dopełnienie obrazu owych ontologicznych eksperymentów, których terenem stała się poezja Wojaczka.

Program poetyckiej transgresji zakładał przemianę „*corporis imperfecti* [ciała niedoskonałego]”, w „*corpus glorificationis* [ciało chwalebne]” — jakby w myśl alchemicznej formuły: „*Quod natura relinquit imperfecti, arte perficitur* [Co natura pozostawiła niedoskonałym, przez sztukę będzie wydoskonalone]”⁵.

Spróbujemy zatem, ograniczając się na razie do dwóch pierwszych tomów poetyckich: *Sezonu* oraz *Innej bajki*, wyświetlić możliwie precyzyjnie wzajemne relacje między wyróżnionymi wielkimi figurami semantycznymi — podmiotem realnym, podmiotem lirycznym i bohaterem lirycznym.

Jest poręcz
ale nie ma schodów
Jest ja
ale mnie nie ma
Jest zimno
ale nie ma ciepłych skór zwierząt
niedźwiedzich futer lisich kit

Od czasu kiedy jest mokro
jest bardzo mokro
ja kocha mokro
na placu, bez parasola

Jest ciemno
jest ciemno jak najciemniej
mnie nie ma

Nie ma spać
Nie ma oddychać
Żyć nie ma

Tylko drzewa się ruszają
niepospolite ruszenie drzew

rodzą czarnego kota
który przebiega wszystkie drogi
(*Sezon*)⁶

⁴ J. Łukasiewicz, *Liryka Rafała Wojaczka*. „Kresy” 1991, nr 8, s. 33.

⁵ Zob. C. G. Jung, *Symbol przemiany w mszy*. Przełożył R. Reszke. Warszawa 1992, s. 13.

⁶ Cytowane tu utwory poetyckie R. Wojaczka pochodzą z wyd.: *Utwory zebrane*. Opracował B. Kierc. Wstęp T. Karpowicz. Wrocław 1976.

Zakwestionowanie tożsamościowych podstaw podmiotowości już w pierwszym, otwierającym debiutancki tom wierszu zyskuje w tym przypadku szczególną wymowę. Pęknięcie między „ja” a „mnie”, będące istotą wszelkiej świadomości, ujawnia bowiem głęboki „kryzys tożsamości”, stan tożsamościowego wyobcowania. „Ja”, które jest tutaj pochodną podmiotowego rozwarstwienia („*Ichspaltung*”), postrzegane jest z zewnątrz, przedmiotowo, przez co traci swoistość, stając się jedynie „rzeczą pośród rzeczy”. Nietożsame z osobowościową istotą podmiotu, zredukowane wyłącznie do formalnej tautologii „ja = ja”, jawi się jako wyobcowana, umowna struktura psychiczna. „Ja” nie zyskuje nawet „należnego” mu oparcia w pierwszej osobie liczby pojedynczej, ale konsekwentnie postrzegane jest jako istność osobna („ja kocha mokro”). Wrażenie obcości i nieautentyczności „spersonifikowanego” – w rozumieniu Jungowskim – „ja”, powoduje utratę poczucia realności istnienia świadomego, indywidualnego podmiotu osobowego. Autoreflexja wywołuje zatem alienację, „wyciąga mnie ze mnie” – czyniąc moje *ego* przedmiotem obserwacji, przekształca w Innego. Bo jednakowość nie oznacza jeszcze identyfikacji.

Najpierw przystaję przy lustrze i rozpoznaję tego, kto tam jest. Wykonuję gest jeden i drugi, uśmiecham się i kiwam głową. Tak, to jest on, mój wróg. To jest moje życie⁷.

Le moi est haïssable. Ja jest godne nienawiści.

Sezon jest zapisem stanu wyobcowania:

własne „ja” wydaje się dziwne i obce, utracone jest poczucie realności własnego ciała, które odbierane jest po prostu jako przedmiot zewnętrzny, traci sens każda działalność, pojawia się apatia, emocje są przytępione⁸.

Równie nierzeczywisty, pozbawiony istoty, okaleczony i obcy wydaje się świat zewnętrzny:

Jest poręcz
ale nie ma schodów
[.]
Jest zimno
ale nie ma ciepłych skór zwierząt
niedźwiedzich futer lisich kit

Życie staje się niewłasne, nieautentyczne, niemożliwe wreszcie; nie sposób wziąć za nie odpowiedzialności. Poczucie odosobnienia podkreślone zostanie przez użycie formy bezokolicznikowej, nie-osobowej:

Nie ma spać
Nie ma oddychać
Życ nie ma

Ale *Sezon* to także swoista wypowiedź metapoetycka. Inicjacyjne doświadczenie autoobiektywizacji ma bowiem swoje niebagatelne konsekwencje dla kreacji „ja” lirycznego.

⁷ R. Wojaczek, *Listy do Teresy*. „Odra” 1993, nr 1, s. 33. Cytat z listu jest chyba parafrazą formuły „życie moje mój wrogu” z wiersza A. Bursy (*Utwory wierszem i prozą*. Kraków 1982, s. 91) zaczynającego się od słów: „Przecież znasz wszystkie moje chwytty”. Dziękuję prof. Michałowi Głowińskiemu za zwrócenie mojej uwagi na tę intertekstualną zbieżność.

⁸ I. S. Kon, *Odkrycie „ja”*. Warszawa 1987, s. 69.

Wojacek, wbrew pozorom, ma od początku świadomość dystansu kreacyjnego. To właśnie ta świadomość pozwoli mu na twórcze i polemiczne podjęcie konwencji romantycznych w *Innej bajce*, bez popadania w naśladownictwo i iluzje romantycznej „szczeroci”. „Szczeroci”, w pełni autentyczna i niezafałszowana ekspresja własnego wnętrza, jest nieosiągalnym mirażem. W istocie proces twórczy charakteryzuje wycofywanie się autora z powstającego dzieła, zarazem jednak instalowanie się w owym dziele kogoś innego, kto do czytających „mówi”, owego „ja”-lirycznego, które nigdy nie potrafi być tożsame „ze mną”-poetą i którego przeżycia i doznania konstytuując się w języku zyskują niezawisły „ode mnie” językowy żywot. W języku lokuje się więc od-osobnione, odrębne „ja”-liryczne; twórca jako obserwator własnych stanów zostaje wyparty z dzieła, jego osoba i jego „ja” znika („mnie nie ma”), a opuszczone miejsce zajmuje „osoba wiersza”, „ja wiersza”. Miał zatem rację Łukasiewicz, gdy recenzując *Sezon* pisał:

Wojacek swoje liryczne ja odróżnia. „Ja kocha mokro” nie wydaje się użytą przez kokieterię niegramatycznością, nie można by tego sformułowania zmienić na „ja kocham mokro” nie wypaczając bardzo wyraźnie sensu całego zbioru. [...] Autor tomu (jeśli nie autor wszystkich poszczególnych utworów) jest świadom dystansu kreacyjnego. W tytule odnajdujemy nie tylko aluzję do *Martwego sezonu*, także aluzję do *Sezonu w piekle*⁹.

Mimo iż „ja”, pojęte jako autonomiczny podmiot działań, objawia się już na początku tomu w postaci rozbitej i niezintegrowanej — kalekie i napiętnowane brakiem, nie sposób przecież zaprzeczyć świadomości trwania, choćby postrzeganego jako obiekt obserwacji czy doświadczenia.

Wycofany z dzieła świadomy submiot obserwuje dokonaną przez siebie deformację i destrukcję samego siebie. Odosobnienie nie wyklucza więc subiektywizmu, tj. odautorskiej perspektywy¹⁰.

Takie próby, dokonywane w makabrycznej scenerii skrajnego wyobcowania (*Piszę wiersz*), prowadzą do paradoksu. Gdy zawodzi nawet najpierwotniejsze doznanie mogące potwierdzić rzeczywistość egzystencji — ból fizyczny:

Siedzę w kącie
w swoim pokoju
zamknięty na klucz
Od czasu do czasu
by sprawdzić
czy jeszcze żyję
szpilką się nakłuwam
a do wnętrza czaszki
wprowadzam świderek
Ale
albo te sposoby
są zawodne
albo już nie żyję

— pozostaje napisany wiersz, świadectwo istnienia. Już tutaj pojawia się — być może, jeszcze nie w pełni świadomie postawione — pytanie o sprawcę, o sub-jecta, a więc tego, kto „kryje się »pod spodem«”. Na razie realizuje się ono poprzez paradoks — „piszę wiersz”, choć jestem umarły i choć wiem, że podjęta próba zapisu zakończyła się fiaskiem:

⁹ J. Łukasiewicz, *Krew i gwiazda*. „Odra” 1969, nr 12, s. 97.

¹⁰ B. Baran, *Postmodernizm*. Warszawa 1992, s. 51.

Maczam palec w tej cieczy
 ciemniejącej, gęstniejącej
 i wypisuję na ścianie paradoks:
 pierwszy lepszy trup jest lepszy
 od żywego byle martwy
 Przyglądam się długo dziełu
 każdemu słowu
 każdej literze z osobna
 nagle zauważam
 że ściana jest czysta
 biała

Tytułowy akt twórczy kończy się niepowodzeniem, istnieje jednak wiersz, materialne świadectwo dopełnionego aktu twórczego, który dokonał się równoległe z tym, będącym przedmiotem opisu. Wiersz odsyła w ten sposób po wyjaśnienie do rzeczywistości pozatekstowej, otwiera się na nią świadomie, mimo iż pozornie realizuje się całkowicie w warstwie autotematycznej, sugerowanej przez tytuł. Przestrzeń świata zewnętrznego i przestrzeń językowa wiersza nakładają się na siebie, przez co tekst trwa zanurzony jednocześnie w przestrzeni fikcyjnej i realnej. Na tym etapie poetyckiej ewolucji Wojacek nie różnicuje jeszcze ról — bohater liryczny „pokrywa się” z podmiotem wypowiadającym, jednakże jego osobliwa kondycja przygotowuje już grunt pod późniejsze rozszczepienie.

Rzemiosło poetyckie, akt twórczy obiektywizują się w utworze jako temat. Powstawanie wiersza, jego zapisywanie, a więc najdosłowniej pojęte doświadczanie poezji, to częsty motyw liryki Wojaczka — łączy bowiem akt tworzenia z aktem stwarzania się (przeżywanego podmiotowo) „ja” lirycznego.

Przyjęte na wstępie zawężenie pola refleksji do problematyki związanej z ontologią podmiotu narzuca określony tok analizy, często niezbędnej z hierarchią tematów i wątków dzieła, z pewnością powściągliwej wobec jego semantycznych komplikacji. Zainteresowanie tekstową, „zewnętrzną” warstwą utworów ograniczam więc zasadniczo do wypowiedzi autotematycznych, tj. tych mówiących o kreacji, statusie i relacjach wewnętrznej kategorii dzieła, jaką jest podmiot wypowiadający, z innymi osobowymi kategoriami utworu lirycznego, ze światem przedstawionym oraz rzeczywistością pozatekstową. Tak zakreślony horyzont interpretacyjny musi, rzecz jasna, obejmować i te wiersze, w których przedmiotem refleksji staje się słowo oraz język poetycki. Zawarte w nich przeświadczenia wiążą się ściśle z realizowanym programem poetyckim i stanowią podstawę późniejszych koncepcji, dotyczących ontologii podmiotu lirycznego.

Już w *Sezonie* — swoim pierwszym tomie poetyckim — akcentuje Wojacek związek między słowem a ciałem, językiem a żywym organizmem. Nazywanie jest równocześnie czynnością poznawczą — poznając imię uzyskujemy zarazem wgląd w istotę rzeczy. Słowo i rzecz, ciało i imię są wobec siebie komplementarne, dopełniają się wzajemnie:

Jest figurka ulepiona z chleba
 razowego jak Twoje podbrzusze.
 I nazwałem ją kiedyś jak Ciebie
 by Twe imię nie było mi puste
 (*List spod celi*)

Słowu poetyckiemu przysługuje zdolność ewokacji, przedstawiania i unaczyniania:

Znów widzę Cię żywą
 [.]
 Ale przecież Ciebie nie ma
 jest imię
 Teresa
 co tyle jest
 ile mogę sprostać
 (***)

Tak Cię piszę biały wierszu
 A każda litera jest cyfrą łęku
 Tak smakuję Jej ciało
 nieobecne, odległe o wiorstę snu
 (***)

Sformułowane na marginesie rozważań o poezji Tymoteusza Karpowicza uwagi Andrzeja Falkiewicza dotyczące ontologii języka poetyckiego posłużyć mogą również w tym miejscu jako dyskursywny komentarz do poetyckiej praktyki. Pisze Falkiewicz:

Nie ma dla nas „świata”, jeśli nie został nazwany, przeniknięty naszymi systemami znakowymi. Widzimy tylko to, w co uprzednio włożyliśmy nasz język; nazywając — powołujemy do istnienia. A z drugiej strony nie ma dla nas „języka”, jeśli nie został sprawdzony światem. [...] Nie ma wyraźnego przedziału między tym, co nazywamy „językiem”, a tym, co odbieramy jako „rzeczywistość” — „język” jest rzeczywistością tak samo i w taki sam sposób co „rzeczywistość”¹¹.

Wojaczkowi nie chodziło jednak nigdy, podkreślmy to z całą mocą, o zniesienie ontologicznej separacji między dziełem a jego przedmiotem, by, jak to ujmował Rilke, „mówić rzeczy”. Jeśli słowo przybiera w wierszach Wojaczka pozór organiczności, cielesności, to nie po to, by sugerować proste, bezpośrednie utożsamienie słów i rzeczy, ale by ustalić nieusuwalną i konieczną zależność ufundowaną na zasadzie odpowiedniości, strukturalnego podobieństwa, korespondencji.

Pomysł idealnej syntezy zrodzi się dopiero wraz z koncepcją „wiersza-osoby”, utworu, w którym cudownie stapiają się ze sobą słowo (poetyckie) i materia, tworząc organizm doskonały, niezmienny i trwały, niepodległy neantyzacji przemijania i śmierci. Ale synteza nie jest tu znakiem równości, lecz funkcją działania zmierzającego do koniunkcji nietożsamych elementów. „Poeta mieszka w języku” — formułę tę pojmował Wojaczek z właściwą sobie przewrotną dosłownością, tą samą, która jako znak „organiczności języka” kazała mu wykorzystać dwuznaczność słowa „język” — mowa i organ ciała (zob. *Martwy język, Zdumiewa się mądrością*). Ta dwuznaczność wskazuje chyba najprecyzyjniej na ontologiczne pogranicze między rzeczywistością językową i pozajęzykową, na ową wyższą rzeczywistość z cytowanego tekstu Falkiewicza (pozbawioną cudzysłowu), która od samego początku fascynowała Wojaczka.

¹¹ A. Falkiewicz, *Metafora metafor. O poezji Tymoteusza Karpowicza*. „Teksty Drugie” 1991, nr 3, s. 84.

Ambiwalentny stosunek do ciała ludzkiego łączy w sobie odrazę i uwielbienie. W *Erotyku* ciało ludzkie waloryzowane jest zdecydowanie negatywnie („ciało jest czarne, ciało śmierdzi”), choć równocześnie określa pożądany i nieosiągalny paradygmat transformacji języka poetyckiego:

Nie umiem napisać wiersza
By był taki jak to ciało

Napiętnowane stygmatem doczesności, staje się źródłem cierpienia. „Ciało jest smutne i ciągle doświadczane śmiercią. Śmierć ciała jest jego najpiękniejszą cechą” — pisze Wojacek w jednym z listów do Teresy¹². Równocześnie w wielu miejscach daje świadectwo wyraźnej fascynacji somatycznością, „ciemną kołyską ciała”, w której dostrzega byt całkowicie sprawdzalny i namacalny.

W ruchomym świecie wartości ciało staje się niepodważalnym punktem wyjścia wszelkiej możliwej epistemologii, fundamentem poznania oraz rezerwuarem metafor i obrazów, za pomocą których rzeczywistość daje się uchwycić i oswoić. Staje się ostateczną miarą miejsca w świecie. Skrajny somatyzm łączy się tutaj z równie radykalnie pojętym solipsyzmem. Konsekwencje tego zjawiska z dużą wnikliwością analizuje Zbigniew Dziedzicki w szkicu zatytułowanym *Śmierć zakłęta w słowa*:

Z elementów ciała tworzy poeta nadbudowany nad językiem, nowy, autentyczny język, za pomocą którego buduje się wypowiedź. Gwarantem autentyczności świata jest tutaj cielesny związek między podmiotem i przedmiotem wypowiedzi lirycznej. Tworzyć świat, znaczy tutaj, przeistaczać weń własne ciało. [...]. Kształtowanie świata poetyckiego z własnego ciała prowadzi z kolei do jego hiperbolizacji, aż do wymiarów kosmicznych. Jeżeli kosmos jest kreowany z ciała, to ciało uzyskuje kosmiczny wymiar¹³.

Stąd już tylko krok do tego, aby obwołać się demiurgiem, krok do indywidualizmu, który skłonny jest przypisać sobie stan i atrybuty boskości. W ten sposób wkraczamy w samo sedno realizacji poetyckich, których terenem stał się drugi tom wierszy Rafała Wojaczka, zatytułowany *Inna bajka*. Jego centralnym motywem jest, inspirowana romantyczną i neoromantyczną tradycją geniusza-kreatora, zabarwiona solipsyzmem, propozycja zaistnienia w stworzonym przez siebie, na prawach poetyckiej magii, świecie.

Inna bajka — próba demiurgii

Ostentacyjne przyznanie sobie statusu demiurga jest w przypadku Wojaczka dosyć czytelnym nawiązaniem do tradycji romantycznej, próbą przywołania konwencji poetyckich i sprawdzenia ich użyteczności w nowych związkach funkcjonalnych. Problem ten rozpoznał i wyczerpująco zanalizował Romuald Cudak w pracy zatytułowanej *„Inna bajka” Rafała Wojaczka wobec tradycji romantycznej*¹⁴. My natomiast, konsekwentnie ograniczając zakres zainteresowań do sfery immanentnej dzieła, postaramy się pokazać, jak nowa kreacja podmiotowa motywowana zostaje w wewnętrznym porządku dzieła.

¹² Wojacek, *Listy do Teresy*, s. 33.

¹³ Z. Dziedzicki, *Śmierć zakłęta w słowa*. „Kierunki” 1981, nr 8, s. 8.

¹⁴ R. Cudak, *„Inna bajka” Rafała Wojaczka wobec tradycji romantycznej*. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach”. Prace Historycznoliterackie, t. 10 (1978).

Pojawienie się w poezji Wojaczka podmiotu obdarzonego mocą kreowania nowych, alternatywnych światów, podmiotu o cechach demiurgicznych, okazuje się konsekwencją własnowolnego wyobcowania ze świata „sezonów”, który zdefiniowany zostaje jako nie nadający się do zamieszkania, represywny w stopniu uniemożliwiającym autentyczną egzystencję. Próba odmiany losu, ujęta w celowo dwuznaczną formułę, łączącą magiczne zaklęcie z pokorną prośbą, błaganiem („zaklinać kogoś na coś”), kończy się niepowodzeniem, desperackim i radykalnym aktem przeklęcia świata.

Była wiosna, było lato, i jesień, i zima
 Był poeta, co sezony cierpliwie zaklinał
 Na mieszkanie i na miłość, na trochę nadziei
 Na obronę ode klęski, oddalenie nędzy
 [.]
 Ale choć się wierszem wolnym trudił albo rymem
 Sennym szeptem, pełnym głosem, rozpaczliwym krzykiem
 Wiosna przeszła, lato przeszło, i jesień, i zima
 I poeta nie zaklina już ale przeklina
 (Była wiosna, było lato)

Świat oferuje jedynie skonwencjonalizowane modele życia, zgodne z pragmatycznym porządkiem życia społecznego; odmowa pełnienia przygotowanej zawczasu roli wiąże się z groźbą utraty tożsamości. *List do nie wiadomo kogo* podnosi w tym kontekście pytanie o sens i znaczenie słowa „poeta”, słowa, któremu XX-wieczna potoczna świadomość odebrała rangę i estymę, które w rezultacie stało się synonimem nie wyjątkowości czy nadzwyczajności, ale ledwie tolerowanego – za cenę konformizmu i użyteczności społecznej – odszczepieństwa.

Iwona Smolka pisała:

Słowo „poeta” znaczy w tej twórczości zarówno osobowość człowieka przeżywającego rzeczywistość poprzez pisanie, jak również pozycję, rolę społeczną. I przy tym podwójnym znaczeniu słowa zachodzi konflikt między poetą, czyli sposobem istnienia, a osobą prywatną – Rafałem Wojaczkiem¹⁵.

To podwójne znaczenie wzmaga gorzko-ironiczny wydzźwięk wiersza *Prośba*, w którym poczucie osamotnienia, alienacji i odrzucenia poety w świecie współczesnym daje o sobie znać ze szczególną wyrazistością w postaci owej słynnej już pointy: „bo poetów należy używać”. Ironia, ważny element poetyki Wojaczka, nie powinna nam jednak przesłonić autentycznego dramatu „artysty odrzuconego”. Spod manifestowanego z pogardą przekonania o „wyświeceniu” ze społeczeństwa wyłania się dosyć wyraźna nostalgia za romantycznym mitem poety-geniusza, duchowego przywódcy. Tradycyjny cygan, „poeta przeklęty”, odrzucał kategorycznie wszelką więź społeczną, wybierał samotność, literaturę; Wojaczek kontynuując cygańską pozę cierpi w gruncie rzeczy nad swoją uświadomioną „nieużytecznością” społeczną.

Hipertrofia organów ciała, na którą zwracaliśmy uwagę w zakończeniu poprzedniego rozdziału, doprowadza w efekcie do pojawienia się „ciała kosmicznego”...

¹⁵ I. Smolka, *Wyobraźnia rozjątrzona i bezradna*. „Życie Literackie” 1973, nr 19, s. 12.

Gdzie mojej ręki lewej z niebem igra samiec
 Tam stado dojnych gwiazd i moja śmierć je pasie

Gdzie mojej ręki prawej ogródek się szerzy
 Tam moją żonę martwą zakopują w ziemi

Gdzie moich jąder krąży podwójna planeta
 Tam wieszają człowieka za to że poeta

Gdzie nasienie pospiesznie porzucone gnije
 Tam kobietę do spazmu pobudzają kijem

Gdzie mojego mózgowia cieknie wrąca struga
 Tam pijak pijąc wie już co jest dobra wódka

Gdzie moja stopa lewa bieg planet popędza
 Tam nie ma Boga tylko jego impotencja

Gdzie moja stopa prawa bieg planet wstrzymuje
 Też nie ma Boga tylko nieskończony smutek

Gdzie moja męskość głową fioletową straszy
 Poślubiona dziewica regularnie krwawi

Gdzie patrzę lewym okiem tam widzę; jest Polska
 Biskup na świni tyłem wjeżdża do kościoła

Gdzie patrzę prawym okiem moje życie marne
 Jak zwykle z przyjsciem zmroku idzie pod latarnię.

(Ballada bezbożna)

Kosmiczne ciało współczesnego Makroanthroposa jest znakiem detronizacji Boga, odrzucenia rzeczywistości ziemskiej oraz rządzących nią praw. Unicestwiając, poprzez metaforyczną inkorporację, porządek ziemski, groteskowy tytan potyka się równocześnie o własną nieograniczoność — pustą i bezcelową. Nadrealistyczna wizja zatimizowanego ciała, którego poszczególny organy funkcjonują w przestrzeni samoistnie jako wyobraźniowe *disiecta membra*, stwarza w efekcie poczucie swoistej „ironii metafizycznej”, która nie tylko rzeczywistości empirycznej odmawia zdroworozsądkowej niezaprzeczalności bytowej. Również własna, demiurgiczno-kosmiczna materialność, będąca parodią „obecności” Boga, staje się przedmiotem unicestwiającej ironii. Zdezintegrowana „materialność” podmiotu podkreślać ma jego związek ze sprostytuowanym „ja” empirycznym. Rzekomo wszechwładny *demiurgos*, zamiast stać się nową, w pełni odrębną subiektywistyczną kreacją, okazuje się zaledwie gigantyczną projekcją „ja” empirycznego (co podkreśla tożsamościowa identyfikacja wyrażona zwrotem: „moje życie”), w równym stopniu wyobcowaną i zdekomponowaną. Po raz pierwszy z taką świadomością daje Wojacek wyraz przekonaniu o niemożności jakiegokolwiek „upostaciowanej” obecności, wpisanej w formę „ja” lirycznego.

Myślenie poetyckie, odwołujące się bezpośrednio do myślenia symbolicznego, otwiera zawsze przed nami szerszą perspektywę, w której przedmiot lub czynność, zachowując swoje dosłowne znaczenie, objawia się również jako znak czegoś innego, zakrytego. Pisze Mircea Eliade:

I tak na przykład pole uprawne jest czymś więcej niż kawałkiem ziemi, jest również ciałem Matki-Ziemi, rydel nie przestając być narzędziem rolniczym, jest fallusem, zaś uprawa ziemi jest równocześnie pracą „mechaniczną” i aktem seksualnym koniecznym dla hierogamicznego zapłodnienia Matki-Ziemi¹⁶.

¹⁶ M. Eliade, *Kowale i alchemicy*. Przełożył A. Leder. Warszawa 1993, s. 139.

Wszystkie przytoczone przez Eliadego przykłady odnajdujemy w wierszu *Mówię, dziwię się*, wchodzącym w skład cyklu *Genetyczne*:

Ze starej Ziemi przemyciłem skrycie
 Kamień węgielny pod nową kulturę.
 I budzę się zaraz po nieskończonym polu
 – słupy horyzontu stoją zawsze dalej –
 Chodzę na czworakach, szukam miejsca pod zasiew.
 Pług i oracz, językiem żłobię brudę głodną
 I kładę w nią ziarenko już nabrzmiałe chęcią
 Rośnięcia w znakomitą kromkę przyszłej strawy.
 Taki wąty, że jeszcze prawie niewidzialny
 Już ze wzruszonej gleby wynika mądry precik

Genezyjski wątek *Innej bajki* jest próbą aktywnego uczestnictwa w „odnawiającym” akcie powtórnej kosmogonii. Wiele archaicznych terapii zawiera rytualne powtórzenie Stworzenia Świata, pozwalające choremu ponownie się narodzić i zacząć życie na nowo. Wojacek traktuje tę metodę przede wszystkim jako szansę uleczenia z „uwarunkowań” egzystencji, z przypadkowości i doczesności neantyzowanej nieodwracalnie przez śmierć.

Uważna analiza pozwala dojrzeć niejednoznaczność sytuacji, w jakiej znajduje się podmiot liryczny „genetycznych” wierszy *Innej bajki*. Jest on bowiem, w równym stopniu kreatorem, prawodawcą i kodyfikatorem, „centralną osią” Nowego Świata („W tym słonecznym zegarze ja jestem gnomonem” – *Inna bajka*), co biernym uczestnikiem, świadkiem Stworzenia, które odbywa się bez jego udziału. Oto bowiem dzieło wyprzedza akt intencjonalny:

Las sam stanął nim jeszcze ustaliłem miejsce
 Pod las Nim pył kosmiczny stał się choć piaszczystym
 Gruntem dobrym pod sosnę w jednym mgnieniu powiek
 Znikąd jak tysiącletni wyrósł ten matecznik
 A wtedy By nie zwałił kosmiczny wiatr Twardnieć
 W nieznaną jeszcze Ziemię dokoła korzeni
 Magnetycznie pył poczał i pod biegłą stopą
 Ścieżka się rozpoczęła by dalej wydeptać
 Niebo się samo przez się zrozumiało W lesie
 Rósł północny kierunek mchem na pniach Południe
 Oscylowało zmiennym słońcem Mira Ceti

(Geneza)

Nastąpiło tym samym znamienne przesunięcie akcentów – istotniejszy staje się fakt współuczestnictwa w akcie kosmogonii, którego rytm pozostaje tajemnicą, niż nieograniczona wszechwładza stwarzania.

Sam świat natomiast, świadomie niedookreślony, istnieje w tych wierszach jako potencjalna konstrukcja, którą wstawić można w dowolny, gotowy układ odniesienia. Bezsprzeczna wydaje się tylko jego bytowa jakość – określa ją ulubiona przez Wojaczka sfera, leżąca na przecięciu „rzeczywistości tekstowej” i „rzeczywistości pozajęzykowej”, które egzystują zrównane w swej ontologii, choć wcale przez to nie tożsame. Spotykają się i funkcjonują na równych prawach, w tym świecie na nowo stwarzanym i nazywanym – słowa oraz żywe organizmy:

Linneusz idzie pod prąd czasu; aby
 Znów się urodzić i między owady,
 ryby i słowa wpisać wasze imię
 (Nieznane plemię)

„Znaleźć język” – to zawołanie Rimbauda z *Listu jasnowidza* jest bezsprzecznie jedną z Wojaczkowych gwiazd-przewodniczek w drodze ku ostatecznej poetyckiej transgresji, ku utopijnej metafizyce poetyckiego świata, w którym każda istniejąca rzecz wypełniona jest sensem. Świat mowy poetyckiej usiłuje Wojacek uczynić jak najdosłowniej swoim, by móc „wpisać” w niego własną podmiotowość.

Podobnie jak dla romantyków, tak i dla Wojaczka:

stanowiła poezja rodzaj metafizycznej istoty, bytującej niezależnie od podmiotu twórczego, poety; rzeczywistość, w której ten ostatni może uczestniczyć, ale której istnienia nie warunkuje. Bycie poe­ta, podobnie jak bycie mistykiem polega więc na okresowym kontakcie z Absolutem¹⁷.

W związku z tym akt poetycki może być potraktowany jako czynność o wymiarze i znaczeniu niemal że sakralnym, jako *sui generis* „obrzęd”, skoro przyjmuje się możliwość obcowania z *sacrum*, z Niewiadomym. Oto jeden z najniezwyklejszych i najlepszych równocześnie wierszy Wojaczka:

W końcu ujawnią się ci, których światłoczułe
 Srebro mózgu na razie tylko rejestruje
 Zamieszkujący poza granicami widma
 Póki ich mnie wiadoma pobudka nie wygna
 Będzie to głos tak cichy, że sam nie usłyszę
 Będzie to głos kobiecy na nucie najwyższej
 Z fioletowego strychu wtedy po poręczu
 Zjeżdżając prędko miną wszystkie piętra tęczy
 By na parterze w końcu stanąć jawną stopą
 Wyglądający mniej lub bardziej purpurowo
 I, wciąż idąc za głosem, rozpoczną się skradać
 Aby rzetelnie źródło tego głosu zbadać
 I, wciąż za głosem idąc, przyjdą wreszcie do mnie
 Aby zastać nad tego tu wiersza brulionem
 (Na nucie najwyższej)

Nie dowiemy się, kim są owi tajemniczy, zamieszkujący poddasze świadkowie, bardziej widmowi od widma – może to odmaterialnieni arystokraci przyszłej duchowej wrażliwości, którzy, uśpieni, przebudzą się dopiero na niezemiński dźwięk pieśni, dźwięk towarzyszący kiedyś przebudzeniu Henryka Ofterdingena? Wiemy jedynie, że ujawnią się kiedyś za sprawą niezwyklego głosu, którego źródło zechcą poznać. Wtedy:

Wciąż za głosem idąc przyjdą wreszcie do mnie
 Aby zastać nad tego tu wiersza brulionem

Czy oznacza to, że poeta pochylony nad kartką okazuje się rzeczywistym źródłem owego tajemniczego głosu? Odpowiedzieć należy przecząco. Nieco wcześniej czytamy bowiem, iż:

¹⁷ M. Cieśla-Korytowska, *Romantyczna poezja mistyczna*. Kraków 1989, s. 141.

Będzie to głos tak cichy, że sam nie usłyszę
Będzie to głos kobiecy na nucie najwyższej

Narodzi się więc gdzieś poza świadomością poety, który pozostanie jedynie na wpół przeczuwającym, dopuszczonym do uczestnictwa w tajemnicy medium. Faktycznym źródłem owego głosu okazuje się zatem sam wiersz. Tylko z niego, „z metafizycznej istoty samej poezji”, może emanować głos. Nie stoi to w sprzeczności z silnie zaznaczającym się w utworze poczuciem podmiotowości, nie tylko samej wizji, ale i tego, czego ona dotyczy. Świat wizji nie jest zewnętrzny wobec poety, właśnie w nim – w formie potencjalnej – istnieje, co więcej, między światem a poetą zachodzi nie tylko stosunek poznawczy, ale i sprawczy. Na podobnej zasadzie, na jakiej kapłan jest „sprawcą” przeistoczenia chleba i wina podczas mszy świętej.

Nie koniec jednak na tym. Oto bowiem podmiot liryczny, należący do świata fikcji poetyckiej, jawnie poza ten świat wykracza, instalując się w rzeczywistości pozajęzykowej jako aktualny sprawca powstałego już *de facto* wiersza. Okazuje się to możliwe tylko wówczas, gdy procesowi poetyckiemu przyznamy wagę równą rytualnemu sprawowaniu obrzędu – umieszczając go tym samym w „czasie zastygłym”, Nieruchomym Teraz, znajdującym się poza czasem świeckim, wyłączonym z niego, choć nie pozbawionym możliwości oddziaływania w nim.

Na różne sposoby próbuje Wojacek „oszukać” świadomość nieodwracalności Czasu: „regenerując” go poprzez powtórzenie kosmogonii, doprowadzając do jego sakralizacji, unieruchomienia. W końcu zaś – co postaramy się udowodnić w następnym rozdziale – doświadczając inicjacyjnej „śmierci”, otwierającej, jak mniemał, drogę ku ostatecznej, doskonałej transgresji, uwierzytelniającej możliwość stania się nieśmiertelnym; wykuwając sobie trwałe, niezniszczalne istnienie *post mortem*. Poetycki projekt Rafała Wojaczka uwzględnił również „śmierć”, zniknięcie podmiotu. Ale śmierć, która miała być tylko etapem. Albowiem „bez uprzedniej »śmierci« nie ma żadnej nadziei na przebudzenie się do transcendentalnego sposobu istnienia”¹⁸.

Nie skończona krucjata, Którego nie było
— podmiotu życie po życiu

W poszukiwaniu ontologicznej „antyobecności” poezja Wojaczka natrafia na ślad „Innego”. Świadomie, z determinacją i rozmysłem ustanowione przez język poezji drugie, lepsze „ja” zaczyna wchodzić w nieuchronny tożsamościowy konflikt ze wzgardzonym „ja”-empirycznym. Liczne konstrukcje sobowótrowe są tylko najbardziej dosadnym i obrazowym wyrazem odmowy jednoznacznej tożsamościowej identyfikacji. Pośród rozmaitych realizacji tego motywu spotykamy ujęcia klasyczne, odwołujące się do stereotypowych, utartych rekwizytów i sytuacji – przykładem motyw lustrzanego odbicia:

Kim jest ten, co mi się jawi w lustrze
Nie kobietą ani też osobą
Mgły, tylko tak okrutnie sobą
Że miejsce w almanachu dotąd puste?
(*Kim jest ten...*)

¹⁸ Eliade, *op. cit.*, s. 148.

W konfrontacji tej odbicie uzyskuje status odrębnej egzystencji, różnej i oddzielonej od pierwotnego „ja”, wymykającej się zdefiniowaniu. To już nie tylko kopia – „*alter ego*”, to ktoś suwerenny, w kim nie sposób rozpoznać samego siebie.

Motyw alienacji, neurotycznej dekompozycji jaźni, powraca w wierszu *W podwójnej osobie*. Bohaterowi we wszystkich życiowych czynnościach towarzyszy, niczym cień, tajemniczy On – *homo duplex*. Wreszcie wiersz pt. *Ten trzeci*, brzmiący niczym poetycki komentarz do słynnego obrazu Filipa O. Rungego.

Kiedy do domu twego wchodzę, kto jeszcze wchodzi
ze mną, że mnie witając oglądasz się na boki?

Kiedy stawiasz nakrycie na stół i krajesz chleb
kogo jeszcze zapraszasz, aby też usiadł jeść?

Do kogo, gdy odpinam ci spinę u stanika
i dotykam twych piersi, nieumyślnie się wzdrygasz?

I kto cię nagą – ranę, której mój wzrok zablźnić
nie może, tylko bolisz wciąż bardziej – prócz mnie widzi?

Konstrukcje sobowtórów, będące u Wojaczka sygnałem alienacyjnego rozdwojenia, wykraczają swoim znaczeniem poza literacką ornamentykę. *Nie skończona krucjata* przynosi zajmujące, niekonwencjonalne opracowanie tego motywu, wykorzystujące imienną tożsamość bohatera i autora. Rafał Wojaczek pojawia się tutaj jako „wspólnik”, negatywny bohater poezji, jej przedmiot. W tytule wiersza *List do nie wiadomo kogo*, pochodzącego z tomu *Inna bajka*, znajdziemy natomiast zamienną dedykację – „Niejakiemu Wojaczekowi”. Adresatem listu jest ktoś, kogo nie sposób precyzyjnie określić i nazwać, ale kto istnieje jako potencjalny partner dialogu – „ty” liryczne. Dedykacja pozwala domniemywać, że osobą tą mógłby być sam Wojaczek. Mielibyśmy wtedy do czynienia z sytuacją, w której przywołanym adresatem wypowiedzi lirycznej byłby autor, zobiektywizowane „ja” empiryczne, od którego „ja” liryczne dystansuje się zaimkiem „niejaki”, odnoszonym zazwyczaj do osoby bliżej nam nie znanej. Tak czy inaczej, wewnątrztekstowa relacja ja–ty (nadawca–adresat) miałyby wciąż charakter zinterioryzowany, ograniczony do dwóch aspektów „ja”¹⁹. Powinniśmy jednak pamiętać, że:

wartość formy ty zastosowanej przez mówiącego do samego siebie, wcale nie jest sprowadzalna do wartości ja, ale objawia się dopiero wówczas, gdy ujmie się ją jako ty, które jest ja wraz z wielorakimi konsekwencjami takiej ekwiwalentyzacji²⁰.

Odbiorcze znaczenie „ty” nie ulega zatarciu, lecz dodatkowo wzbogaca się o czynnik podmiotowy. Nieuprawniona jest zatem definitywna „tożsamościowa identyfikacja”, zaciera bowiem pozytywną wieloznaczność i semantyczne różnice, na których tak zależało Wojaczekowi. Częste u niego transpozycje form osobowych to nie tylko stylistyczny ornament, ale raczej „gramatyczna metafora”. Każda z nich stara się wnieść ze sobą pewien naddatek sensu

¹⁹ Zob. A. Wilkoń, *Funkcje kategorii gramatycznych w tekstach literackich*. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach”. Język Artystyczny, t. 4 (1986).

²⁰ A. Okopień-Sławińska, *Jak formy osobowe grają w teatrze mowy?* „Teksty” 1977, nr 5/6, s. 48.

ustanawiający nową poetycką relację znaczeniową, nie spotykaną w stabilnej strukturze języka komunikacji. Na semantyczne zawilości związane z użyciem form osobowych, zwracali już wcześniej uwagę w swoich tekstach m.in. Bogusław Kierc i Grzegorz Fedorowski²¹. Nieprzypadkowo. Semantyczne konkretyzacje złożonych relacji osobowych stanowią kościec, na którym wspiera się i formuje cała znaczeniowa budowa wypowiedzi. U Wojaczka wyrafinowana gra form osobowych podporządkowana była, niemal od samego początku, konsekwentnemu wypełnianiu programu podmiotowej kreacji nowego integralnego „ja” poezji. Bez uważnej analizy relacji osobowych całkowicie nieczytelne okazują się tak ważne wiersze, jak *Obłok* czy *Gdy pies księżycyca* – utwór, który w stopniu najbardziej chyba dramatycznym wykorzystuje owo stale podtrzymywane napięcie znaczeniowe, występujące pomiędzy „ja” a „ty” Wojaczkowych wierszy.

Gdy pies księżycyca skomle jak twój kiedyś pies
Dopraszający się byś mu dał wreszcie jeść

Gdy pies księżycyca dyszy jak zgoniony pies
Gdy pies księżycyca gryzie twój mózg jak zły pies

Chociaż obręczą dłoni obejmujesz skronie –
Wtedy zjawia się Strzelec – ja – i stawia kropkę.

Rafał Wojaczek urodził się w Mikołowie 7 XII 1945, właśnie pod znakiem Strzelca. I właśnie znak zodiakalny, potraktowany tutaj symbolicznie i obrazowo, jest trwałym ogniwem, łączącym „ja” oraz „ty” tego wiersza. Obu prowadzi wspólna gwiazda, wspólne jest więc także ich przeznaczenie – koniec życia jest zarazem końcem twórczości. Znamienne, że właśnie „ja” poetyckie, rozpuszczające swoją indywidualność i konkretność w zodiakalnym symbolu, „stawia kropkę”. Wywłaszczone, obezwładnione „ty” musi się poddać uzurpacji zawłaszczonego „ja”. „Koniec życia i koniec dzieła są w tym samym momencie. Z tym, że mają różne znaczenie”²².

Podmiot i bohater liryczny to kategorie u Wojaczka wymienne, zmieniające się i niejako zamieniające się rolami. [...] Wpisany w te wiersze adresat wypowiedzi przybiera w kolejnych utworach postać jednego z kreowanych gdzie indziej – w wierszach wcześniejszych czy późniejszych – podmiotów lub bohaterów²³.

Ja jest tutaj immanentne i transcendentne. Zaimki osobowe, poprzez które się objawia, wskazują nie tyle sytuację nazwanej nimi osoby (a więc, że np. pierwsza osoba oznacza „autora”, druga „czytelnika”, trzecia „przedmiot tekstu”), ile informują o pozycji, z której widziane jest ja. Można postawić znak równości ja = ty = on. A więc także potencjalny czy aktywny partner zostaje już to przez owo ja pochłonięty, już to wytracony jako ty lub on, czy też z odrębnego nie-ja do ja zredukowany. Ja liryki Wojaczka – paradoksalnie – rozlega się między sobą²⁴.

Mimo logicznej ekwilibrystyki – przytoczone tu interpretacyjne „wzbogacenia” bynajmniej nie tłumaczą powikłanej struktury relacji komunikacyjnych w poezji Wojaczka. Dowiadując się, iż każdy może wejść w rolę każdego, by mówić jego głosem, dowiadujemy się tylko tego, że transpozycja ról osobo-

²¹ Zob. G. Fedorowski, *Chwył językowo-stylistyczny a problem ekspresywności*. „Litteraria” t. 18 (1986).

²² Łukasiewicz, *Liryka Rafała Wojaczka*, s. 38.

²³ Fedorowski, *op. cit.*

²⁴ B. Kierc, *Całość Rafała Wojaczka*. „Student” 1972, nr 10, s. 11.

wych nie podlega żadnym regułom, skoro schemat komunikacyjny da się streścić równaniem: ja = ty = on. Zatem – *qui parle?* Próba odpowiedzi na to pytanie wymaga przede wszystkim zakwestionowania pozornej oczywistości prezentowanego modelu.

„Prawdziwym bohaterem poezji, »wspólnikiem«, jak sam określił, uczynił Wojacek siebie widzianego jako »ty« (»czuły kurier zaimka na posyłki: Ty« – zob. *Obłok*)” – pisze Jan Stolarczyk²⁵. Prawda to i nieprawda równocześnie. Relacji osobowych spotykanych w wierszach Wojaczka nie sposób bowiem zredukować do podstawowego układu ja – ty. Układ personalnych perspektyw i usytuowań w obrębie tego dzieła ma charakter o wiele bardziej złożony. Rafał Wojacek, o czym była już mowa, występuje od pewnego momentu nie tylko jako adresat, liryczne „ty” wierszy (*List do nie wiadomo kogo, Na imieniny Rafała Wojaczka*), lecz również jako bohater liryczny; zostaje na użytek poezji zaklęty w lirycznym „on”, ze wszystkimi tego konsekwencjami.

Od strony formalnej nie ma tu pomieszania, mimo iż bohater nosi nazwisko autora; powstaje natomiast szczególne semantyczne napięcie, które skłania do namysłu nad kwestią modalności podmiotu. Oto bowiem – podmiot mówiący zostaje wytracony z układu/związku autor-podmiot liryczny i instaluje się w języku jako byt poniekąd suwerenny, w dosłownym sensie „językowy”. Dlatego właśnie należało raz jeszcze, świadomie „wymyślić Wojaczka”.

Obrazy i wyrazy, ziemia i niebo, i jeszcze
Mózg i krew, i nasienie, chleb, woda oraz powietrze,
Mężczyźni i kobiety, ptaki, owady, robaki,
Żydzi i Eskimosi, Murzyni i ludojady,
Karabiny, pociski, a także mięso armatnie,
Nerwy, skurcze, postrzały i nowotwory, zapaście,
Zbrodnie i filantropie, obłądy, sny, prostytutki,
Konstytucje, więzienia, sądy i cele, ogródki
Jordanowskie, ogródki działkowe, kwietne ogrójce,
Redakcje i policje, portierzy, babki i stróże,
Poezje i liturgie, romanse i okólniki,
Kropki, przecinki, pauzy, łyzy, apostrofy, myślники,
Rymy i asonanse, brak rymów, rytmy i wiersze –
Wszystko mi odmawiało, bo nigdzie nie byłem pierwszy.
Więc w śmiertelnej potrzebie, nie wiedząc już, gdzie się zwrócić
Wymyśliłem Wojaczka i to właśnie jest mój współnik.
(*W śmiertelnej potrzebie*)

Formę „on” w odniesieniu do samego siebie wprowadza się zazwyczaj po to, aby uprzedmiotawiając autoprezentację, przedstawić siebie z cudzego punktu widzenia. Przypadek Wojaczka jest inny – nie ma podstaw by sądzić, że zależało mu na takiej formie zobiektywizowanej autoprezentacji. Tak naprawdę interesowała go bowiem w poezji możliwość integralnej kreacji podmiotu liryki, drugiego „ja”, będącego „niezależną od przypadku, świadomie dobiebraną formą”²⁶. „Ja”-autorskie, „ja”-empiryczne ma spełnić rolę ofiary,

²⁵ J. Stolarczyk, *Metafizyka ocalenia*. „Odra” 1978, nr 7/8, s. 58.

²⁶ Łukasiewicz, *Liryka Rafała Wojaczka*, s. 33.

kozła ofiarnego; dopiero jego „śmierć”, anihilacja pozwoli uwolnić się od prześladowcy upostaciowanego w sobowtórze. Nie jest łatwo powstrzymać się przed naturalnym odruchem personalnej konkretyzacji, upostaciowienia „ja” lirycznego, kiedy pytamy: kto „wymyślił Wojaczka”? Taki zabieg, bądźmy tego świadomi, prowadzi jednak wprost do Kiercowego równania $ja = ty = on$.

Ciało drugiego „ja” powstaje w języku i do języka sprowadza się także jego ontologia. W ten sposób poetycki zabieg „transpozycji wskaźnika roli”²⁷ nabiera swojego faktycznego znaczenia, zgodnego z kontekstem całego dzieła.

Nie sposób chyba odpowiedzieć na pytanie, które „ja” jest w tej poezji „prawdziwe”. Poezja Wojaczka nieustannie doprowadza do konfrontacji – „niemożliwe”, podporządkowane okolicznościom, akcydentalne życie, zderzone zostaje z porządkiem, który przywykliśmy nazywać fikcją, czyli zmyśleniem, a który tutaj nabiera nieoczekiwanej realności, przekształcając się w rodzaj ontologicznego azylu, ukrytą gwarancję niezmiennego sensu i trwania. Ma rację Jacek Łukasiewicz:

Obraz [...] życiowego Wojaczka w wierszach jest obrazem człowieka marnego – szczególnie i świadomie marnego. Przeciwny mu zostaje „ten drugi”, nie będący wiernym czy niewiernym odtworzeniem życiowego „ja”, ale uczciwą i odrębną (choć związaną z owym życiem na różne sposoby) kreacją, a więc fikcją (to ostatnie stwierdzenie sprzeczne jest chyba jednak z wiarą ożywiająca wiersze Wojaczka). Wierzył chyba, że fikcja (tu fikcja podmiotu lirycznego) nie jest fikcją. Ale ufał w jej inną bytowość²⁸.

Formę „on” charakteryzuje szczególna, uprzedmiotawiająca inercja. Różny, rzecz jasna, może być jej stopień i różne wykorzystanie. Gombrowicz, dla przykładu, zastępując w pewnych partiach *Dziennika* „ja” przez „on jako ja” doprowadzał do zderzenia perspektywy podmiotowej z przedmiotową, w celu przeprowadzenia pełniejszego, doskonalszego samoprzedstawienia. W przypadku autora *Nie skończonej krucjaty* ów chwyt językowy należy rozpatrywać w szerokim kontekście eschatologicznego planu poetyckiego, którego uwierzytelniającym warunkiem stać się musiała „śmierć” Rafała Wojaczka. Ta „śmierć” miała być ostatecznym przewyciężeniem „rzeczywistości podwójnej”, miała równocześnie otworzyć drogę ku bytowaniu negatywnemu, *sui generis* przeciwistnieniu, czy, jakby powiedział Przyboś, istnieniu „zaprzecznemu”.

Więc zapomnij o kartce, śpij
Wtedy ci śmierć napisze Nikt
(*Rękopis*)

„Bez uprzedniej śmierci nie ma żadnej nadziei na przebudzenie się do transcendentalnego sposobu istnienia”²⁹. Moja własna śmierć jest jednak zawsze przede mną, gdyż:

własną śmiercią dopiero trzeba będzie umrzeć. Pierwsza osoba w liczbie pojedynczej może odmieniać słowo „umierać” tylko w czasie przyszłym, i odwrotnie – tryb oznajmujący czasu teraźniejszego i przeszłego może być zastosowany tylko w drugiej i trzeciej osobie. [...] Krótko mówiąc, pierwsza osoba dysponuje tylko pewną odmianą ułomną, pozbawioną czasu

²⁷ Okopień-Sławińska, *op. cit.*, s. 54.

²⁸ Łukasiewicz, *Liryka Rafała Wojaczka*, s. 36.

²⁹ Eliade, *op. cit.*, s. 148.

przeszłego i teraźniejszego. Ujmując rzecz bardziej szczegółowo, nie umieram nigdy dla siebie: dla mnie... śmierć nie istnieje nigdy lub też, jak mówiliśmy: ja nigdy nie umieram, to zawsze przydarza się innym³⁰.

Zasada tożsamości znika wraz z poręczycielem tej zasady — własność odpowiedzialnego „ja” zostaje moralnie i fizycznie usunięta. Jesteśmy świadkami poetyckiego obrzędu konsekwentnego wywłaszczenia „ja” — dokonywanego w całej serii brutalnych, nierzadko obscenicznych aktów.

Robaki są
Aniołami zaś butelka niedopita
Fiolką, w której homunculus jeden pływa,
To znaczy On
Przechowany na użytek dydaktyczny,
Czyli dobrze kiedyś znany mi skurwysyn
Rafał Wojaczek
(*Próba nowego świata*)

Obrzęd ofiarny wymaga ofiarnika, ofiary i bóstwa. Taka jest jego struktura. Kapłan zostaje wyraźnie dookreślony jako ofiarnik. Do układu kapłan—zbiorowość—bóstwo dodany zostaje tu jeszcze jeden element: ofiara. Kapłanem jest liryczne „ja”, ono jest ofiarnikiem³¹.

Ofiarą jest „ja” empiryczne — Rafał Wojaczek, co jak najdosłowniej należy rozumieć. Tak jak życzył sobie tego poeta. Stąd właśnie wziął się w tej liryce uprzedmiotowiony bohater — Rafał Wojaczek. Akt ofiarowania wymaga bowiem rozdzielenia ofiarnika i ofiary; nawet jeśli pod różnymi względami wydają się być tym samym czy partycypować w sobie. Łukasiewicz, w cytowanym tu końcowym rozdziale swej książki *Oko poematu*, zatytułowanym *Poematy i obrzędy*, podkreśla ze szczególną mocą ten aspekt obrzędu ofiarnego, który i w naszym przypadku okazuje się mieć znaczenie kluczowe:

Akt ofiarowania jest jednocześnie aktem przemienienia ofiary (daru). Taka jest ofiara najwyższa. To znaczenie ofiary zostało mocno zakotwiczone w kulturze chrześcijańskiej³².

Struktura aktu ofiarnego zakłada przeto przekształcenie ofiary materialnej w taki sposób, że zostaje ona wycofana ze świeckiego, doczesnego porządku i włączona do sfery transcendentnej, sakralnej. Wojaczek wierzył chyba w oczyszczającą moc takiej właśnie ofiary. Pierwsze, płaskie, akcydentalne „ja”, „ja” niesuwerenne musi ulec unicestwieniu, aby jego miejsce zająć mogło drugie, świadomie stwarzane w poezji, niepodległe przemijaniu „ja” wiersza. „Nowe ciało ma być ciałem chwalebnym, takim, jakie się ma po zmartwychwstaniu”³³. Rzecz jasna, mówić możemy o tym jedynie w sposób metaforyczny, drogę ku „śmierci” rozumiejąc jako wejście w „nowy świat”.

³⁰ V. Jankelevitch, *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*. W zbiorze: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*. Wyboru dokonali i przełożyli S. Cichowicz i J. M. Godzimirski. Wstępem opatrzył S. Cichowicz. Warszawa 1993, s. 72–73.

³¹ J. Łukasiewicz, *Oko poematu*. Wrocław 1991, s. 340.

³² *Ibidem*, s. 341. Podkreśl. T. K.

³³ Łukasiewicz, *Liryka Rafała Wojaczka*, s. 34.

To mogło być we wtorek albo w piątek
 Niewykluczone też że w poniedziałek lub środę
 A równie dobrze w czwartek sobotę czy niedzielę
 W styczniu lecz także w lipcu zgódźmy się
 Że to przecież nie jest takie ważne
 W roku tysiąc dziewięćset sześćdziesiątym
 Zdaje się – którymś rano albo o zmierzchu
 W pogodę słoneczną może w deszcz może w czas zamieci
 Na własnym pasku powiesił się
 Na czymś stosownym czy nie na rurze od bojlera
 Dwudziestoiliustamletni skończony alkoholik
 Rafał Wojaczek syn
 Edwarda i Elżbiety z domu Sobeckiej

(Koniec świata)

Przekraczając granice obyczajowej i estetycznej prowokacji, przekraczał równocześnie Wojaczek reguły gry literackiej. Wiersz opatrzony jest datą roczną – 1970; został zatem napisany (mamy podstawy sądzić, iż było intencją poety, byśmy tak to właśnie zrozumieli) już po „śmierci” Rafała Wojaczka, która podług tego, co zapisano w wierszu, nastąpiła „w roku tysiąc dziewięćset sześćdziesiątym którymś”. Między poziomowe, „pionowe” relacje komunikacyjne (relacja: podmiot wypowiadający – autor sprawczy – autor) zostają pozbawione swego naturalnego znaczenia. Puste miejsce po wywłaszczonej „ja” zajmuje uwolniony, aktywny język poetycki. Niekonsystencja i pewna ontologiczna „migotliwość” podmiotu lirycznego związana jest z jego absolutnym zakotwiczeniem w językowym przebiegu dzieła. Miejsce podmiotu jako tożsamego indywiduum, które stoi zawsze wobec języka, będąc dysponentem jego reguł, ma zająć podmiot dosłownie językowy, „wpisany” w język i poprzez język istniejący. „Trudny jest śpiew – powiada Martin Heidegger – o tyle, że śpiewaniu nie wolno już być uwodliwą namową, natomiast winno być istnieniem”³⁴.

Gesang ist Dasein. Śpiew to istnienie. Istnienie niepodległe śmierci.

Czyś wiedział, że gdy nawet
 Zaśniesz nie zżują mi cię mrówki minut, że zaklnę
 Śmierć tak, że w rym wkręcona w klatce tercyny skona?
 (Czyś wiedział...)

Neantyzacja osoby i przemiana w nową formę bytu. Metamorfoza indywidualnego podmiotu w tekst istniejący w kulturze oznacza, że „Horacjańska *multa pars* poety, ta część, która zwycięży śmierć, to tekst”³⁵. Stąd tak wielka dbałość o, wywiedzione z tradycji, poetyckie *decorum*. Klasyczna, „domknięta” forma wiersza wprowadza tę twórczość w ponadczasowe *universum* porządku sztuki, „w wielkie może języka poetyckiego poza czasem”³⁶. Twórcze odnowienie wzoru nie oznacza imitacji. Rekreowany czy rekonstruowany (liczne przerzutnie, elipsy, zatarte średniówki, dodatkowy akcent w wierszu tonicznym) wzór, staje się znakiem przynależności do Zakonu Poetów, pozwala na wspólne uczestnictwo w ciągłym odnawianiu prawizji, „archetypicznego kompleksu obrazów”, jakim jest twórczość poetycka.

³⁴ M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*. Wybrał, opracował i wstępem opatrzył K. Michalski. Tłumaczyli: K. Michalski [i inni]. Warszawa 1977, s. 219.

³⁵ R. Przybylski, *To jest klasycyzm*. Warszawa 1978, s. 31.

³⁶ *Ibidem*, s. 23.

Biorę phanodorm tabletkę kradnie Trakl
 Kiedy otwieram oczy wyfruwa ptak
 Anielska dusza Keatsa ponad wodę snu.
 Ich śmierć przecinkiem wcisną się w tok zdania
 I nieustannie sylaby mi liczy.

(*Kochankowie moi...*)

Dlatego też Jung nazywa artystę „człowiekiem w wyższym znaczeniu, człowiekiem kolektywnym”. „Tym, co ostatecznie przejawia w nim swą wolę, nie jest on sam jako osoba, lecz dzieło sztuki”³⁷. Taki kolektywny, mediumiczny charakter ma też ów głos „zaklęty w tercyny” czy też w kunsztowne 15-zgłoskowe dystychy – słycać w nim głosy innych poetów; i tych przywoływanych z imienia: Keatsa, Jesienina, Trakla, Mickiewicza, i tych, których specyficzną dykcję wychwyci jedynie wrażliwe ucho – Staff w *Sezonie*, Miłosz z *Kolysanki w Innej bajce* (wierszu) i później jeszcze, Grochowiak w *Inicjacji*, Rimbaud i oczywiście Rilke, może przede wszystkim Rilke – z *Księgi obrazów* („*Der Tod ist gross*”) w *Początku wiersza* i bardziej aluzyjnie w wielu innych lirykach.

Różo, och, czysta sprzeczności, rozkoszy;
 być snem niczym pod tak wielu
 powiekami.

Wojaczek znalazł z pewnością ów nagrobny epigram z Raron...

Ze względny tradycjonalizmem formy idzie w parze oryginalny, ożywiany wiarą w ocalającą moc Słowa, idiom poetycki. Potrzeba stworzenia autonomicznego języka poetyckiego, języka-kolebki, istniejącego „w niemej zgodzie z duchem mowy”, pokrewna Rimbaudowskiemu „*alchimie du verbe*” czy nieco późniejszym symbolistycznym i nadrealistycznym projektom, stała się przyczyną swoistej obsesji stylu. „Ja jest kimś innym” to również możliwa formuła tej poezji, która łamie arbitralne ograniczenia składni (ja jest) oraz semantyki (ja = ktoś inny). Granice regularnego, „organicznego” metrum rozsądza żywioł poetyckiej mowy – amalgamat stylów, barokowe spiętrzenia, nieoczekiwane skoki wyobraźni, niejasność syntaksy, polisemia, metaforyka o nadrealistycznej proveniencji, logika marzenia sennego. Wojaczek postanowił poszukać rytmu wiersza raz jeszcze w organizmie ludzkim – w oddechu i uderzeniach serca, licząc „sylaby pulsu” („Nagle rytm poematu w koniuszkach palców czuję” – zob. *Okno*; „bezsensowność rytmiczna, z cezurą na skurcz serca” – zob. *Czyś wiedział...*). Również rym nie był dla Wojaczka jedynie prostą rewindykacją tradycji, „był czymś własnym i »cielesnym«, jak krew płyną współdzwięczności poprzez wersy, wiążą ich końce”³⁸. Podobieństwa słów i analogie ich końcówek chcą być figurami analogii głębszych, podobnie jak miało to miejsce w ludowej czy średniowiecznej mistycznej poezji³⁹. Metrum i rym ratowały przed popadnięciem w amorficzność, bezkształt. Analogia między dziełem a organizmem nie jest przypadkowa; podobnie jak porównanie śmierci z aktem tworzenia. Ma rację Ryszard Przybylski, gdy pisze, że „śmierć, a więc osta-

³⁷ C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*. Wybrał, przełożył i wstępem poprzedził J. Prokopiuk. Wyd. 2. Warszawa 1981, s. 422.

³⁸ Łukasiewicz, *Liryka Rafała Wojaczka*, s. 35.

³⁹ Zob. A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*. Warszawa 1990, s. 156.

teczne i nieodwołalne przekształcenie człowieka z podmiotu w przedmiot, w swej najgłębszej istocie przypomina akt tworzenia”⁴⁰. Widać to na przykładzie poezji Rafała Wojaczka.

– Nie widziałam,
 Jak się rodził w tym języku
 Nie słyszałam także krzyku kiedy leżał
 W kołysce
 słowa
 śmierć... go wymyśliła?
 (Dał się nabrać na język, którego nie było)

Ostatnim śladem po Tym, którego nie było, odcisniętym w matrycy/*matrix* wiersza, okazała się męska forma gramatyczna, która determinowała miejsce podmiotu w biegunowo zorientowanym modelu: męskość – żeńskość, stanowiącym od samego początku najbardziej charakterystyczny układ schematu komunikacyjnego tej liryki. Podmiot, czy może raczej „głos”, ostatniego tomu poetyckiego Rafała Wojaczka jest żeński. Z jednej strony jest widomym znakiem „nieobecności” autora, z drugiej zaś, wciąż intrygującą zagadką interpretacyjną.

„Gdzie jest Wojaczek?” – chciałoby się zapytać, parafrazując tytuł znanego eseju Marii Janion o Marii Komornickiej...⁴¹ Analogia, na którą nikt dotychczas, o ile mi wiadomo, nie zwrócił uwagi, narzuca się sama, choć naturalnie należy ją zastosować *toutes proportions gardées*.

Począwszy od kompleksu „niedorodzonej”, a więc nie istniejącej, któremu najdobitniejszy wyraz dała Komornicka w *Biesach* (1902): „JAM JEST, KTÓRY JEST, A TY – KTÓREJ NIE MA. NIEDORODZONYM BIADA”⁴² – w formule, która mimo młodopolskiej stylistyki brzmi dość znajomie... Poprzez motyw powtórných, własnowolnych już narodzin – w przypadku Wojaczka miały to być narodziny w języku, choć przecież ostatecznie artykułowanym kobiecym właśnie głosem. Janion pisze o Komornickiej:

Metamorfoza, która się w niej dokonała, musi być określona jako rodzaj szczególniego samobójstwa. Samobójstwa-niesamobójstwa. Zgłębianie własnej egzystencji nabrało w pewnej chwili charakteru jakby aktu magicznego o jasno określonym celu: „niedorodzony” musi się jeszcze raz narodzić. „Egzystencjalne powtórne narodziny”, jak je nazywa Laing, stały się zatem wręcz kategorią imperatywem istnienia⁴³.

Pragnę z pamięci świata tak doszczętnie
 Wyrzeć, by z nazwy nie zostało śladu

– pisała Maria Komornicka: Piotr Odmieniec Włast. Wojaczek w pewnym okresie swojego życia wysyłał do rozmaitych redakcji wiersze, które podpisywał: Teresa Sobiecka. Na tym kończą się analogie.

Mutacja transseksualna, „operacja” zmiany płci przebiegła u Wojaczka wyłącznie w sferze języka i była ostatecznym zwińczeniem projektu transgresji poetyckiej, który zakładał „oczyszczenie” dzieła z wszelkich śladów obecności akcydentalnego (więc również zdeterminowanego przez płęć) „ja” autorskiego.

⁴⁰ Przybylski, *op. cit.*, s. 38.

⁴¹ Zob. M. Janion, „Gdzie jest Lemańska?” W antologii: *Odmiercy*. Wybór, opracowanie i redakcja M. Janion, Z. Majchrowski. Gdańsk 1982.

⁴² Cyt. za: Janion, *op. cit.*, s. 183.

⁴³ *Ibidem*, s. 187. Pierwsze podkreśl. T. K.

Niewątpliwie – fascynowała go androgyniczność, Platoński mit „pełnego człowieka”, metafizycznej Syzygii – być może moglibyśmy więc potraktować ów żeński fantom (podmiot?) wierszy jako przejaw animy – subiektywnego *imago* kobiecości... Pozostają nam intuicje, głos kobiecy, który „zaprzecza autora” i język, który nie wymaga „przypisania”, bo ma być kołyską, a nie testamentem.

Nie złoto, to wszak wiem, więc kto czy co tak się tam świeci
 Że ciemny chrząszcz wzroku na wskroś przestrzeni na to leci
 Niewytyczoną drogą?

Czy to już jest ta gwiazda: nienazwane jeszcze słońce,
 O którym wiem, że iżby je nazwać, potrzeba w mowie
 Urodzić się na nowo?

(Czy to już)

Myszę, że Wojacek miał świadomość klęski – jak każdy prawdziwy artysta, być może. „Dał się nabrać na język, którego nie było...” Uwierzył chyba rzeczywiście w możliwość językowej epifanii, w Słowo, które otwiera wrota ostatecznej transgresji, samozbawienia, spełniającej się nadziei. Zostało po nim zamknięte, świadomie skomponowane dzieło poetyckie – dobra, miejscami wybitna poezja. Słowa.

Wszyscy jesteśmy nieudani; jak mogłoby być inaczej, skoro nasza skończoność mierzy się z nieskończonością? Kładziemy nasze krótkie życie, nasze słabe siły na szalę, która ma przeważać ideał z natury rzeczy nieosiągalny. Niepowodzenie jest naszym przeznaczeniem⁴⁴.

⁴⁴ S. Mallarmé do C. Maucraire'a. Cyt. za: *Literatura francuska*. Redakcja: A. Adam, G. Lermnier, E. Morot-Sir. T. 2. Warszawa 1980, s. 352 (tłum. H. Kralowa).