

Agata Stankowska

Przedustawny porządek wyobraźni Zbigniewa Bieńkowskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 88/1, 35-59

1997

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.

AGATA STANKOWSKA

PRZEDUSTAWNY PORZĄDEK WYOBRAŹNI ZBIGNIEWA BIENKOWSKIEGO

Znaczenie poezji Zbigniewa Bińkowskiego w powojennej liryce polskiej jest niewątpliwie większe, niż można by sądzić po ilości poświęconych poecie stronic. Pisali o nim wprawdzie niemal wszyscy wybitni krytycy okresu powojennego, ale twórczość liryczna autora *Piekiel i Orfeuszy* ciągle jeszcze czeka na szczegółowe studium i na formułę, która umożliwiłaby ogarnięcie tej wielowątkowej, a jednocześnie porażająco spójnej — poetycko i myślowo — materii. Badacze *Nieskończoności* i *Wstępu do poetyki* główny akcent kładli zwykle albo na lingwizm (Sławiński), podkreślając zafascynowanie „morzem językowych możliwości” stanowiących domenę poetyckich eksploracji Bińkowskiego¹, albo na bogactwo filozoficzne, intelektualizm jego zbliżonej do traktatu liryki (Lipski)². Oczywiście oba wątki interpretacyjne są trafne, ale niepokój budzi fakt ich swoiście autonomicznego funkcjonowania. Z lektury większości recenzji i szkiców historycznoliterackich wynieść można wrażenie, iż mimo pewnych — najczęściej zresztą nie do końca sprecyzowanych — powiązań mamy tu do czynienia z cechami wsobnymi, dającymi się wyjaśniać na gruncie bądź to stylistyki, bądź też zagadnień *stricte* światopoglądowych, z zachowaniem w obu przypadkach niemal doskonałej wyłączności obranej perspektywy interpretacyjnej. Wydaje się to błędne. Sądzę, że w poezji Bińkowskiego mamy do czynienia ze ścisłą symbiozą obu tych porządków. Spięcie literackości i filozoficzności wyznacza jeden z najważniejszych tematów, a zarazem problemów pisarstwa autora *Elementów*. Dla Bińkowskiego każde słowo jest zarazem myśleniem, każde testowanie języka służy docieraniu do filozoficznych tęsknot i ujawnianiu przekonań poety; każde rozumowanie poparte jest inwencją etymologiczną, semantyczną, brzmieniową, a każda obserwacja językowa stanowi zarazem interwencję w przestrzeń światopoglądu.

Aby określić charakter tej poezjotwórczej symbiozy, nie wystarczy poznać cechy poetyki czy tematykę, ale należy zająć się nadrzędną wobec nich filozofią twórczą Bińkowskiego. Tu zaś kluczowy wydaje się problem wyobraźni poetyckiej. Trop ten podsuwa sam poeta, odwołując się w wielu tekstach lirycznych i niemal w każdym szkicu krytycznoliterackim do kategorii imaginacji.

¹ J. Sławiński: *Próba porządkowania doświadczeń*. W: *Teksty i teksty*. Warszawa 1990, s. 87–92; „*Myśl pulsująca wszystkimi źródłostwami*”. „*Poezja*” 1967, nr 3.

² J. J. Lipski, *Traktaty poetyckie Anaksymandreczyka*. W: *Szkice o poezji*. Paryż 1987.

Co ważniejsze, mamy tu do czynienia ze słowem, które mocą decyzji pisarza łączy dwa najistotniejsze pola semantyczne tej poezji, koncentrujące się wokół języka i filozofii. Analiza problemu wyobraźni może zatem ułatwić pożądaną koniunkcję dwu wymienionych porządków lektury wierszy Zbigniewa Bieńkowskiego.

Znaczeń, jakie poeta wpisuje w pojęcie wyobraźni, nie sposób rozszyfrować bez uprzedniego odkrycia filozofii słowa i filozofii świata wyznawanych przez twórcę, ale też zarówno lingwizm, jak i właściwa jego wierszom „pojęciowość” swe prawdziwe sensy ujawniają dopiero w obrębie metapłaszczyzny obejmującej tak teleologię, jak i metodologię poezji. Jednym z najważniejszych zagadnień tego metapoetyckiego dyskursu, jaki toczy się na kartach książek autora *Poezji i niepoezji*, jest, powtórzmy, problem wyobraźni.

Wagę tego zagadnienia potwierdza szeroki kontekst historycznoliteracki. Po latach w nowych konfiguracjach życia kulturalnego i sporów krytycznoliterackich teksty autora *Ćwierci wieku intymności* czytane były jako ważny głos w dyskusji³, której zaistnienia piszący je poeta nie mógł przewidzieć. Nowy kontekst przydawał im nowe sensy, zmieniał rozłożenie akcentów, ba, projektował takie „intertekstualne” związki, w jakie wiersze te w istocie nie wchodziły⁴.

Szczupła objętościowo twórczość poetycka Bieńkowskiego przekracza historycznoliterackie cezury, uczestniczy w przełomach i grupowych manifestach, ale nie wpisuje się w nie. Ten debiutujący w 1938 r. nigdy więcej nie wznowianym arkuszem poetyckim *Kształty cienia* twórca funkcjonuje w powszechnej świadomości jako autor dwu zaledwie tomów wierszy: opublikowanej po raz pierwszy w r. 1945 i stanowiącej dojrzały debiut poety *Sprawy wyobraźni* oraz wydanych w 1959 r. *Trzech poematów*. Edycja *Nieskończoności, Wstępu do poetyki* i *Widzę i opisuję* zbiegła się w czasie ze wznowieniem rozszerzonej wówczas o osiem utworów *Sprawy wyobraźni*. Wspólna publikacja nie miała przy tym charakteru dzieł zebranych. Oba tomy w zamyśle autora najwyraźniej stanowiły integralną całość. Oddzielone kilkunastoletnią pauzą utwory wzajemnie się dopełniały i oświeślały, czego dowodem wiele powrotów do znanych już fraz i sformułowań. Krytyka jednak uparła się, by każdą książkę interpretować oddzielnie. Swoista wycinkowość perspektywy była niemal regułą.

Piszący pomiędzy styczniem 1961 a sierpniem 1963 o *Sprawie wyobraźni* Jerzy Kwiatkowski⁵ nie wspominał, poza jednym zdaniem, o *Trzech poematach*. Z wysiłkiem poszukując tych elementów języka poetyckiego, które zbliżałyby zamieszczone w pierwszym tomie teksty ku biegunowi „poezji wizyjnej”, krytyk chciał i musiał o *Wstępie do poetyki* choć na chwilę „zapomnieć”. Twierdzenia o „zmianie stylistyki”, o „odejściu od ideału awangardowego”, o tym, że w *Sprawie wyobraźni* „gorset metaforyki ulega gwałtownemu rozluźnieniu”⁶,

³ Mam na myśli dyskusję zapoczątkowaną szkicem J. Kwiatkowskiego *Wizja przeciw równaniu. Nowa walka romantyków z klasykami* („Życie Literackie” 1958, nr 3).

⁴ Wspominam tu o zjawisku, które M. Głowiński (*O intertekstualności*. W: *Poetyka i okolice*. Warszawa 1992, s. 119) określił jako intertekstualność narzuconą lub wtórną, nie przewidzianą przez autora tekstu.

⁵ J. Kwiatkowski, *Metafizyka zrodzona z historii*. W: *Klucze do wyobraźni. Szkice o poetach współczesnych*. Warszawa 1964.

⁶ *Ibidem*, s. 52–53.

miały służyć nadrzędnej tezie o narastającej antyawangardowości poezji Bieńkowskiego, *ergo* o jej wizyjności. W poezji tej podobnie jak u Leśmiana – zauważał krytyk – „świat realny i nierealny mieszają się ze sobą i przenikają nawzajem”. Obaj poeci „wyrażają skrajny subiektywizm poznawczy, solipsyzm niemal”⁷. Ostatnia z postawionych tez wydaje się nieporozumieniem. Sam Kwiatkowski wycofywał się z niej zresztą natychmiast, bo już na następnej stronie szkicu. Wskłajając się w interpretacyjną sprzeczność, pisał:

Bieńkowskiemu brak własnej mitologii, brak takiego systemu znaków-symboli, który by tworzył *quasi*-realny świat, reprezentujący – jak gdyby niezależne od systemu znaczeń – estetyczne wartości. [...] Fantastyka znaków, mitologia nie jest tej poezji potrzebna. Istnieje tu pełna adekwatność między znakiem a znaczeniem⁸.

Przypomnijmy, iż w *Wizji przeciw równaniu*, propagując konieczność posługiwania się symbolem, krytyk postulował, by trop⁹ ten charakteryzowała „rosnąca przewaga znaku nad znaczeniem”, „dążność do autonomizacji”¹⁰, do wykorzenienia z intersubiektywnego świata, którego miejsce zająć miał „psychiczny realizm”¹¹.

Praktyka poetycka Bieńkowskiego daleko odbiegała od programu „wyzwolonej wizji” w tym kształcie, jaki proponował Kwiatkowski. Przede wszystkim dlatego, że wyobraźniowość liryki autora *Widzę i opisuję* nie była wyzwolona z reguł awangardowego równania. Twórca nie ukrywał swego poetyckiego „przybosiowego” rodowodu, brał pod uwagę systemowe i kontekstowe uwikłania słowa. Znak w tekstach Bieńkowskiego nie tylko zachowywał swe znaczenie, ale obrastał w nowe, przywoływane dzięki lingwistycznym zabawom ze słowem. Na tym wszak m.in. polegała literacka gra, jaką poeta prowadził z odbiorcą swych wierszy.

Program „wyzwolonej wizji” sprowadzał język do roli przezroczystego instrumentu, Bieńkowski zaś traktował go jako przedmiot poznania, na co wskazują liczne sygnały w *Sprawie wyobraźni*, co zresztą Kwiatkowski odnotowywał. *Trzy poematy* fakt ten jednak nie tylko obnażały, ale – co więcej – we *Wstępie do poetyki* tematyzowały. Najpewniej dlatego autor *Wizji przeciw równaniu* tak skrupulatnie ograniczał przedmiot swych rozważań. „Awangardowy” – jak go nazywał – „klasycyzm” krępował z natury rzeczy swobodę twórczą. Rejestrując jego występowanie w liryce Bieńkowskiego, krytyk nie mógł – mimo szczerych chęci, których dowodzi zamieszczenie szkicu o poecie w *Kluczach do wyobraźni* – wpisać go na listę swych faworytów. Mógł to

⁷ *Ibidem*, s. 59.

⁸ *Ibidem*, s. 60.

⁹ Kwiatkowski odwołując się do retorycznej definicji tropu *de facto* zaprzecza jej istocie, gdy neguje dwupłaszczyznowość symbolu. O swoistym monolitycznieniu symbolu-tropu w modernizmie i surrealizmie, aż po współczesną postmodernistyczną postać jednopłaszczyznowego „*simulacrum*”, piszę szerzej w artykule *Trop w imadle historii idei. O literaturoznawczej koncepcji symbolu* („Teksty Drugie” 1995, nr 6).

¹⁰ Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu*, s. 7.

¹¹ Zob. uwagi H. Arendt (*Myślenie*. Przełożyła H. Buczyńska-Garewicz. Warszawa 1989, s. 52–60). Sam termin pochodzi od Freuda: „Wpływ Freuda na psychiatrię i psychopatologię zaznaczył się prawdziwym wskrzeszeniem wiary w skuteczność psychizmu” (R. Dalbiez, *La Méthode psychoanalytiques et la doctrine freudienne*. T. 2. Desclée de Brouwer 1949, s. 56. Cyt. za: G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*. Przełożył C. Rowiński. Warszawa 1986, s. 59, 149).

natomiast kilka lat później zrobić w *Próbie porządkowania doświadczeń* Janusz Sławiński.

W ślad za Kwiatkowskim badacz pojmował wizyjność, ergo wyobraźniość, jako postulat wolności od reguł poetyckiego postępowania, wolności w jego mniemaniu destruktywnej. Autor książki *Język Awangardy Krakowskiej* pisał z nie ukrywaną dezaprobatą:

Wolność ekspresji rozumiem [poeci „wyobraźniowcy”] prosto – jako możliwość braku ograniczeń, a więc jako możliwość nieodpowiedzialności. [...] Nie ma tu miejsca – dopowiadał – na konflikt: wyobraźnia – język¹².

Bieńkowski oczywiście utrzymywał rzeczony konflikt, ale, dodajmy zaraz, także rozstrzygał go w sobie tylko właściwy sposób, nie ograniczając się bynajmniej do materii języka. Teza Juliana Przybośa, że „wyobraźnia poetycka to wyobraźnia językowa”¹³, w odniesieniu do liryki Bieńkowskiego ma jedynie częściowe zastosowanie, o czym szerzej w dalszej części artykułu.

Sławiński odwrotnie niż Kwiatkowski całą swą uwagę poświęcał *Trzem poematom*. Ich lektura pozwalała mu dostrzec w autorze *Wstępu do poetyki* wybitnego przedstawiciela bliskiego mu nurtu liryki popaździernikowej: poezji lingwistycznej. Sytuując Bieńkowskiego w sąsiedztwie takich twórców, jak Tymoteusz Karpowicz i Miron Białoszewski, badacz jak gdyby nie dostrzegał faktu, iż poeta swe trzy „lingwistyczne” poematy opatrzył lirycznym wstępem, którego rolę pełniła *Sprawa wyobraźni*, i że, być może, należałoby przynajmniej zapytać o związek jej autora z poezją „wyzwolonej wizji”.

Obaj literaturoznawcy mieli po części rację. Miał ją Kwiatkowski, kiedy poruszał problem imaginatywności poezji Bieńkowskiego. Moment powtórnej edycji *Sprawy wyobraźni* spowodował, iż tomik ten w naturalny sposób wpisał się w popaździernikowy spór o równanie i wizję. Kontekst historycznoliteracki jedynie wyostrzył tkwiące w *Sprawie wyobraźni* przesłanie. Kwiatkowski świetnie to wyczuł. Nie potrafił jednak przekroczyć wąsko zakreślonego pojmowania wizyjności. Próba wpasowania liryki Bieńkowskiego do tego schematu musiała okazać się daremna. Rację miał oczywiście także Sławiński, gdy akcentował występujący w wierszach Bieńkowskiego „awangardowy” lingwizm w podejściu do języka. Obaj jednak, zainteresowani naszkicowaniem aktualnej mapy poezji, której poszczególne pola winny być czytelne także dzięki jasno wyznaczonym granicom, upraszczali wizerunek twórczości wymykającej się, jak każde wybitne zjawisko, podziałom i syntezom. Pamiętać też należy, że zarówno krytyk, jak i badacz byli stronami sporu. Przedstawiając odmienne opcje i gusta zainteresowani byli, by tak rzec, wyłącznością na znakomitego poetę. Dbalność o przejrzystość tworzonej typologii i poetyka dyskusji krytycznoliterackiej miały swoje prawa, ale trzeba było ponosić i koszty. Do tych ostatnich należy chyba także przeakcentowanie zagadnień języka poetyckiego. Problem wizyjności bądź jej braku zarówno Kwiatkowski, jak i Sławiński ujmowali przede wszystkim przez pryzmat dykcji poetyckiej. Przypadek Bieńkowskiego zaś stanowi w moim przekonaniu najlepszy dowód na to, że spro-

¹² Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń*, s. 93.

¹³ J. Przyboś, *Sprawa wyobraźni poetyckiej*. W: *Zapiski bez daty*. Warszawa 1970, s. 217.

wadzanie zagadnienia „wyzwolonej wyobraźni” przede wszystkim do stylistycznego sporu: równania i wizji, jest błędem. Liryka autora *Wstępu do poetyki* jak żadna inna uprzytamnia, iż „awangardowa klasycyzacja” poetyki nie musi oznaczać wyrzeczenia się wyobraźni jako kategorii filozofii twórczej, wobec której rozstrzygnięcia stylistyczne są przecież wtórne. Bieńkowski powtarza często w swych krytycznoliterackich esejach za Jean-Paulem Sartre’em, iż nie ma nowej techniki bez nowej metafizyki (M 205)¹⁴. Sposobem, w jaki uczestniczy w ideologii imaginatywnej kreując jeden z jej wariantów, poeta potwierdza słuszność tego sformułowania. Dlatego właśnie pytania interpretacyjne muszą iść równocześnie w obu kierunkach: poszukiwać związków między techniką (dykcją) a autorską metafizyką świata i poezji oraz między lingwizmem a filozoficzną wizją Bieńkowskiego.

I jeszcze dwie uwagi wstępne.

Związek autora *Sprawy wyobraźni* z formacjami Dwudziestolecia uzmysławia, że francuski nadrealizm nie stanowi – jak sugerował Kwiatkowski – jedyne historycznoliterackie kontekstu, jaki warto przywołać rekonstruując popaździernikowy spór o twórczą imaginację. Nie mniej ważna okazać się może tradycja macierzysta, jak choćby program „poezji metarealnej” Brzękowskiego. Zachodnioeuropejskie inspiracje zaś płyną nie tylko od André Bretona, ale i od Jules’a Supervielle’a oraz Henriego Michaux. To jedno. I uwaga druga.

Tym, co łączy Bieńkowskiego w kwestii wyobraźni z autorem *Wizji przeciw równaniu*, jest przekonanie, że aktem twórczej *imagination* przekraczać można ograniczenia niszczące podmiotowość jednostki. Kwiatkowski ich źródeł dopatrywał się w porządkach ideologicznych, w instrumentalnym traktowaniu literatury, która winna być wszak, jak każda prawdziwa sztuka, przestrzenią ludzkiej wolności. Poszukiwał możliwości wyzwolenia liryki z socrealistycznych oków tezy i wszechobecnej perswazyjności. Bieńkowski, jak przystało na poetę-filozofa, odnajduje bardziej uniwersalne przyczyny nie tylko zewnętrznego, ale i wewnętrznego zniewolenia człowieka, raczej cywilizacyjnej niż politycznej alienacji jednostki.

Planeta ludzka zmalała – to dowód wielkości maszyny. Lecz także i jej groza: planeta zmalała kosztem człowieka. Bo po raz pierwszy w dziejach świata wymiary ludzkich pragnień stały się mniejsze od wymiarów rzeczywistości. [...] nie potrafimy podbić jej [tj. epoki kamiennej cywilizacji] wyobraźnią, zhumanizować sercem. [PO 39]

Ten zarzut i tkwiący w nim postulat brzmią *nb.* raczej nieawangardowo. Podczas gdy Tadeusz Peiper mówi o „fabryce jako o tanku pokoju”¹⁵, Bieńkowski widzi w afirmacji maszyny źródło skarlenia ludzkich pragnień do – powtórzmy – „wymiarów rzeczywistości”. Warto ten szczegół zapamiętać.

¹⁴ Zastosowano następujące skróty, które odsyłają do zbiorów esejów Z. Bieńkowskiego: M. = *Modelunki. Szkice literackie*. Warszawa 1966; PO = *Piekła i Orfeusza. Szkice z literatury zachodniej*. Warszawa 1960; PN = *Poezja i niepoezja. Szkice*. Warszawa 1967. Liczby po skrótach oznaczają stronicę. Wszystkie podkreślenia w tekstach Bieńkowskiego pochodzą od autorki.

¹⁵ T. Peiper, *Punkt wyjścia*. „Zwrotnica” 1922.

Nietrudno się domyślić, że w świetle stawianej przez poetę diagnozy współczesności terapeutyczna moc sztuki polegać będzie na wykreowaniu przestrzeni, w których człowiek na powrót odzyska właściwe mu miejsce w hierarchii świata. Rzeczywistość wieku XX, w całym jej wielokształcie: filozoficznym, cywilizacyjnym, naukowym – zauważa Bieńkowski – nie tylko nie stwarza takiej szansy, ale co więcej, tłumi – użyjmy tu metafory – ikarową wielkość ludzkich tęsknot. Efektem aktu wyobraźni winna być zatem jakaś nierzeczywistość, i to nierzeczywistość pozbawiona znamion fantastyczności. „»Fantastyki« dochodzą w najlepszym wypadku do karykatury, a więc naśladownictwa *à rebours* rzeczywistości” – pisze Bieńkowski (PO 24). Poeta chce zaś powołać do istnienia jej nową nieempiryczną postać, która jednak będzie miała znamiona intersubiektywności, a zatem utworzy rezerwat nie tylko dla subiektywnego „ja” artysty, ale również dla wspólnoty nadawców i odbiorców sztuki – podejmie próbę zhumanizowania przestrzeni życia poety i czytelnika jego wierszy. Jak ją autor *Sprawy wyobraźni* i *Trzech poematów* buduje, postaram się w tym szkicu wyjaśnić.

Twórczość Bieńkowskiego jest wypełniona dialogiem. Jego lirykę czytać możemy jako zapis toczącej się w myślach poety dysputy, której istnienie sygnalizuje niekiedy dialogiczna struktura tekstu, obecność adresata, ale która rozwija się także często na poziomie zewnętrznym wobec pojedynczego wiersza. Rozpoznajemy tu bogactwo nawiązań intertekstualnych, występuje kryptocytat, aluzja, parafraza. Wszystko, do czego poeta dochodzi, a raczej czego się do-myśla i do-sławia, wyrasta z nieustannego spięcia racji. Bieńkowski potrzebuje przeciwstawnego głosu, kreuje go zatem bądź odnajduje, pyta sam siebie i odpowiada, rozpisując owo *soliloquium* na liryczne role, ale też wtrąca się do rzeczywistych polemik, które toczyłyby się i bez jego udziału. Realnymi, osobowymi rozmówcami są tu przede wszystkim inni poeci współcześni, o których pisze fascynujące eseje, mówiące *nb.* tyle samo o swych bohaterach, co o autorze tej krytycznoliterackiej opowieści. Nazwiska niektórych twórców (np. Juliana Przybosia) padają także w tekstach poetyckich. O innych pisarzach trzeba pamiętać ze względu na wspólnotę podejmowanych tematów. Problem wyobraźni poetyckiej rodzi analogie, zachęca do zestawiania tekstów, które w bezpośredni sposób decyzją pisarską nie zostały ze sobą powiązane. Jednym z takich potencjalnych adwersarzy Bieńkowskiego mógłby być Zbigniew Herbert. Przemawia za tym podobieństwo perspektyw, jakie obaj poeci przyjmowali w sporze o imaginację. Ich uczestnictwo w programie „wyzwolonej wyobraźni” było przekorne i nieschematyczne. Zarówno twórca *Pana Cogito*, jak i autor *Trzech poematów* snuli swe rozważania na temat twórczej imaginacji nawet wtedy, gdy polemika zapoczątkowana szkicem Kwiatkowskiego wytraciła już impet, a życie literackie określiły nowe pytania. Obaj pisarze podchodzą do problemu szerzej, dostrzegając jego wagę nie tylko w kontekście październikowego przełomu, ale po prostu rozumienia swej poetyckiej kondycji. Rozmyślając nad istotą pisarstwa, próbują zrekonstruować własny akt twórczy, określić jego charakter i cel. Zapis dokonanych tu rozpoznań przynosi w twórczości Bieńkowskiego m.in. *Esej o początku*, w liryce Herberta – *Studium przedmiotu*.

Studiowanie początku

Oba utwory stanowią swoiste minitraktaty, studia poetyki czy może lepiej — metodologii poezji¹⁶. Oba opisują w kontekście zakładanych kosmologii i ontologii świata pozaliterackiego początek procesu twórczego. Herbert w swym wielokrotnie interpretowanym tekście ujawnia, iż istotą kreacji jest przekraczanie granicy między zjawiskowością a esencją, odnajdywanie w rzeczywistości przedmiotu — krzesła — jego sensu. Można tego dokonać jedynie przy pomocy *sensus communis*, o którym pisze Akwinata, przy pomocy „wewnętrznego oka” — wyobraźni.

Herbertowemu będącemu-a-nie-będącemu (przedmiotowi) w *Eseju o początku* odpowiada coś, co „było-jest-będzie”. Podczas gdy twórca *Studium przedmiotu* szuka drugiego dna świata wewnątrz składających się nań rzeczy, autor *Aktu wyobraźni* stara się określić istotę pierwszego momentu. Można by rzec, że Herbert porusza się po osi pionowej, Bieńkowski — po poziomej. Obaj próbują rozwiązać zagadkę bytu. Pierwszy czyni to w dostępnej mu synchronii świata, drugi pragnie zawiesić, a raczej odwrócić logikę diachronii jego powstania. „Na początku był tylko czas przyszły” — zaczyna Bieńkowski swój *Esej o początku*.

Był jest nadużyciem syntaktycznym.

Kiedy wszystko jest nietkniętym myślą, mową i domysłem ogólnikiem niepojętości, gramatyka także nie zna zasady następstwa *był-jest-będzie*, bo jakie mogą być następstwa rzeczy niedokonanych,

[.]

Wszystko, co jest — a jest już wszystko, i nie ma niczego, czego by jeszcze nie było — istnieje trybem doskonałości nie podlegającej degradacji,

trybem oczekiwania

na siebie

(Słowem posiłkowym wyrażania istnienia nie jest *być*, lecz *czekać*.)

Oczekiwanie jest normalnym stanem trwania,

idealnym prototypem wieczności.

[.]

bo jeszcze wszystko jest możliwe

a więc możliwe jest także niemożliwe,

czyli nieustający stan oczekiwania na cud,

który oby się —!

(*Esej o początku* 230–232)¹⁷

— kończy Bieńkowski elipsą pierwszą część poematu. Nie może zamknąć ostatniej frazy słowem „spełnił” czy „stał”, bo musiałby wtedy użyć *praeteritum*, co pośrednio sugerowałoby, że kołowrót czasu już ruszył. A przecież opisywany przez poetę „początek” jest pozbawionym procesualności stanem trwania,

¹⁶ *Studium przedmiotu* jako studium poetyki interpretował J. M. Rymkiewicz (*Zbigniew Herbert: „Studium przedmiotu”*. W zbiorze: *Liryka polska. Interpretacje*. Wyd. 2. Kraków 1971), natomiast metodologiczny charakter liryki Bieńkowskiego akcentował M. Głowiński w szkicu *Poezja, czyli sztuka milczenia* („*Twórczość*” 1960, nr 7). Zob. też J. Łukasiewicz, *Studium przedmiotu*. W: *Szmaciarze i bohaterowie*. Kraków 1963.

¹⁷ Przytoczenia wierszy Z. Bieńkowskiego pochodzą z jego tomu *Poezje zebrane* (Warszawa 1993). Zapisy lokalizacyjne zawierają w nawiasie tytuł utworu oraz numer stronicy, na której znajduje się cytowany fragment. Wszystkie podkreślenia — A. S.

jest – jak czytamy – „idealnym prototypem wieczności” (*Esej o początku* 230). Jego podstawową cechę stanowi doskonałość, bo nieredukowalny potencjał możliwości. Nawet „kategorie różnicujące to, co jest, i to, czego nie ma, nie funkcjonują” (*Esej o początku* 232). Istnieje tylko ogólny sens nie wyekwipowanego jeszcze kosmosu. Przedmioty, w których przejawia się później poszczególne drobinę sensu, nie zdążyły się wykształcić. Bieńkowskiego interesuje stan sprzed pierwszego impulsu: nierzeczywistość – jak ów stan nazywa. Dla jasności będę ją dalej określała mianem przedrzeczywistości. Poeta wie, że każda „Eksplodacja tak jak erozja należy do sposobów redukcji rzeczywistości” (*Esej o początku* 235). Nic więc dziwnego, iż następującą tuż po „początku” eksplozję świata postrzega jako redukcję przedrzeczywistości do rzeczywistości. Pierwsza – mówi Bieńkowski – charakteryzowała się nadmiarem, pełnią możliwości, zawieszając opozycje i przeciwieństwa. Była czystą potencją. Druga wykształciła jednostkowe byty i przydzieliła im skończoną ilość cech; nawiązała relacje, porozdzielała miejsce w przestrzeni.

Być:

z wielości bytów, form, kształtów, postaci, postaw, przeznaczeń
wybrać jedno wcielenie wszystkich możliwości.

(*Esej o początku* 235)

„Być” łączy się zatem, z jednej strony, z ograniczaniem, z drugiej – z wyborem własnego kształtu: ptaka, drzewa, ryby, człowieka. Ten etap jest bolesny, wiąże się bowiem z rezygnacją z luksusu „zawsze aktualnej oferty – do wyboru” (*Esej o początku* 236).

Zrezygnować ze skrzydeł, aby być rybą,
zrezygnować z płetw, aby być ptakiem,
z ciemności, aby być gwiazdą,
z jasności, aby być człowiekiem,

(*Esej o początku* 236)

Etap ten jest jednak także konieczny, i to nie tylko dlatego, że się już dokonał. Bieńkowski odkrywa znacznie istotniejszy powód. Trzeba ową fazę przyjąć, „bo dopiero istnienie da początek nieistnieniu” (*Esej o początku* 234). Nową nierzeczywistość stworzyć można tylko przekraczając porządek relacji, spieć, przeciwieństw starego, dostępnego empirii kosmosu, w którym żyje poeta.

Herbert opisując swój przedmiot sztuki definiuje go przez negację – mówi: nie jest tym, ale jeżeli nie jest, to znaczy, że jest. Autor *Eseju o początku* dociera do poszukiwanej wyobraźniowej nierzeczywistości próbując – mocą literatury – odtworzyć to, czego już nie ma, ale co było. Obaj twórcy wiążą własne „wizje” w swoisty sposób z rzeczywistością. Ich kreacje wyrastają z pokonywania granic *mimesis*¹⁸. Nie są nią, ale – jak powiedziałby Herbert – dlatego w ogóle mogą być. Trochę tak jak w oksymoronie, który *nb.* jest figurą bodajże najbardziej charakterystyczną dla poetyckiej stylistyki Bieńkowskiego. Wywołany w oksymoronie paradoks implikuje istnienie tego, czego istocie frazeologizm zaprzecza. Kreacje Bieńkowskiego i Herberta przywołują pośrednio „ład” empirycznej, „rzeczywistej” rzeczywistości, którą sztuka powszechnie

¹⁸ O roli wyobraźni w filozofii poetyckiej Herberta pisałam w szkicu *Wyobraźnia Pana Cogito* („Pamiętnik Literacki” 1992, z. 4. Przedruk w zbiorze: *Czytanie Herberta*. Poznań 1995).

zwana mimetyczną naśladuje, a której granice autorzy *Studium przedmiotu i Eseju o początku* starają się w swych lirykach przekraczać. Punkt wyjścia obu twórców jest tu w zasadzie podobny, a zadania stawiane przed poezją zbieżne. Czymże bowiem różni się postulat „oswojenia” i „nadania sensu”¹⁹ historii od pragnienia „zhumanizowania sercem, podbicia wyobraźnią” zmalełej ludzkiej planety? Punkty dojścia są już jednak odmienne. Bieńkowski nie jest bowiem, jak Herbert, uczniem Akwinaty oraz Immanuela Kanta, lecz eleatów i — zaryzykujemy anachronizm — Ernsta Cassirera.

Uczeń eleatów

Czekam, by się wyczerpał opór czasu,
by wyczerpała się rozrzutność przestrzeni,
by każda chwila uzyskała status wieczności,
a każdy punkt zabłysnął wybuchając nagromadzoną
w nim abstrakcją.
(Tam 219)

Oryginalność i koherentność budowy świata przedstawionego wierszy autora *Nieskończoności* rodzi pytanie o kontekst filozoficzny. Odpowiedź podsuwa sam poeta wymieniając w pierwszym wersie *Wstępu do poetyki* jońskich filozofów przyrody. W istocie, pierwotna przedrzeczywistość, której Bieńkowski poświęca tak wiele uwagi, stanowi poetycki obraz „*arche*” Anaksymandra, twórcy pierwszej nemitologicznej kosmogonii. Uczeń Talesa wywodził kolejne etapy świata z zasady koniecznej, nie zaś z inspiracji bogów.

Początek był dla Anaksymandra już czymś więcej niż pierwszym momentem w rozwoju rzeczy; a to dlatego, że był on przekonany, iż to, co było na początku, nie przestaje istnieć, tylko przybiera inne kształty. [...] Pierwotne własności rzeczy pojmował zarazem jako trwałe, istotne, zasadnicze: „*arche*” była dlań już nie tylko początkiem, ale „zasadą” rzeczy; nie tylko pierwotną, ale też właściwą naturą. [...] Anaksymander, jak pisze Arystoteles, „rozumiał przez zasadę nie wodę ani żaden z tzw. żywiołów, lecz jakąś naturę bezgraniczną, z której powstają wszystkie niebiosy i światy w nich zawarte”. [...] [Ów] bezkres istniał na początku i istnieje nadal, a tylko traci swą nieokreśloność w miarę tego, jak kształtuje się zeń przyroda.

— zestawia poglądy filozofa Władysława Tatarkiewicza²⁰. Liryka Bieńkowskiego wyraźnie współbrzmi z myślą eleaty. Dowodów dostarcza każda niemal stronica nie tylko *Trzech poematów* — na co zwracał uwagę Jan Józef Lipski²¹ — ale też wiele utworów zamieszczonych w *Sprawie wyobraźni*. Poeta, podobnie jak Anaksymander, poszukuje „niweczącej sylogizmy, definicje i systemy”, nie poddającej się analizie, „Jedyniej absolutnej formy poznania nie podlegającej ewolucji” (*Nieskończoność* 103), owej zasady-natury. „*Jesteś*” — zwraca się do niej —

doskonałością w stopniu najwyższym, jedynym dlań stanie sensownym
[.]
Wdrzewie jesteś tym, co aby istnieć, nie ma potrzeby wzrostu, rozlistniania się, świergotania
i rzucania cienia,
[.]
w kwiecie jesteś tym, czemu nie zależy na adoracji oczu i powonienia.

¹⁹ Zob. Z. Herbert, *Zwierciadło wędruje po gościńcu*. W: *Rovigo*. Wrocław 1992, s. 42.

²⁰ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*. Wyd. 9. T. 1. Warszawa 1981, s. 26–27.

²¹ Lipski, *op. cit.*, s. 68–70.

Jesteś wrodzoną materią przyszłością świata, która zależnie od tworzywa przerabia ją na — szumiący, milczący, kwitnący — czas teraźniejszy, jedyny wyobraźalny czas nieśmiertelności. Jesteś tylko w swojej skali, nieporównywalnej.

Jesteś swoim własnym widzimisię, własną przyczyną i własnym celem.

(*Nieskończoność* 112)

„*Arche*” to zatem, z jednej strony, istota rzeczy, pozbawiony empirycznych kształtów potencjał sensu, z drugiej — co sugeruje także potoczne znaczenie słowa — początek zjawiskowego kosmosu, moment ekwipowania się rzeczywistości dostępnej zmysłom. U Bieńkowskiego opisywany jest on po wielokroć. I znów, tak jak u Anaksymandra, określa go kształtowanie się opozycyjnych par zjawisk. Coś, co pływa, zostaje odróżnione i przeciwstawione temu, co lata, coś, co świeci, temu, co daje cień. Zrekonstruowane przez historyka filozofii poglądy eleaty można by przytoczyć *in extenso* jako komentarz do niejednego tekstu autora *Nieskończoności*.

Anaksymander [...] „przypuszczał, że stawanie się odbywa się nie przez przemianę żywołów, lecz przez wyłanianie się przeciwieństw”. Należy to tak rozumieć: w pierwotnym bezkresie zawarte były wszelkie przeciwieństwa; w przyrodzie zaś są już wzajem oddzielone; zatem — oddzieliły się w procesie powstawania przyrody; proces ten polega tedy na wyłanianiu się przeciwieństw²².

Przedustawna nierzeczywistość abstrakcyjnej idei wraz z pojawieniem się fenomenów życia wpisana zostaje w zagadkę proteuszowej zmienności kosmosu, stanowiącej odtąd temat rozważań nie tylko filozofów, ale i pisarzy. Nie popełnimy błędu twierdząc, że Bieńkowski rozumuje podobnie.

Eksplodująca rzeczywistość posiada dwa wymiary: filogenetyczny i ontogenetyczny. Drugi stanowi lustrzane odbicie pierwszego, ale dotyczy jednostki. W planie ontogenezy „*arche*” stanowi chwilę narodzin albo jeszcze dokładniej: moment uświadomienia sobie przez poetę odrębności i odmienności własnego istnienia. Wcześniej żył on, a raczej był częścią świata, w którym obecność i zanikanie, byt i niebyt niczym się nie różniły. Potem — jak sam mówi — „Pokonany zmysłem planety” (*Akt wyobraźni* 50) przyjął cielesny, *ergo* ograniczony kształt człowieka. W tym sensie — sugeruje Bieńkowski — egzystencja ludzka niczym nie różni się od egzystencji kamienia czy drzewa; poza, oczywiście, umiejętnością myślenia i świadomością własnego bytu. Dzięki nim może poeta sformułować trapiący go problem:

Do dziś dnia (a już chyba czas największy) nie mogę zrozumieć swojego zjawienia. Daremnie usiłuję przypomnieć kierunek pierwszego kroku, by wiedzieć, skąd wyszedłem i dokąd zmierzałem i czy obecne moje kroki do tego samego jeszcze dążą celu.

(*Akt wyobraźni* 48)

Ostatnia wątpliwość nakazuje zapytać o kierunek dążeń poety, o to, czy wspomniany cel leży przed nim, czy może, paradoksalnie, poza nim?

Bieńkowski przekonany, że proces ucieleśniania jest tyleż bolesny, co konieczny, nie próbuje go powstrzymać, ale mocą literatury... odwrócić. Cofa się, by móc pójść dalej. Aby się o tym przekonać, wystarczy przeczytać zamieszczony w *Sprawie wyobraźni* cykl *Elementy*. Otwierając go autotematycznym wierszem *Poezja* twórca sygnalizuje, że znalezienie odpowiedzi na pytanie:

²² Tatarkiewicz, *op. cit.*, s. 28.

gdzie jestem i kim jestem? — stanie się możliwe tylko dzięki potencjom artystycznym. Rola bycia poetą okaże się zatem najważniejsza w planie bycia filozofem. Jedynie akt twórczy umożliwi restaurację owej utraconej na skutek podporządkowania się instynktowi życia przedrzeczywistości. To *licentia poetica* pozwoli mu do niej powrócić, a raczej wykreować jej nową postać. Owo zadanie wymaga oczywiście przygotowań. Nic więc dziwnego, że po ponownym określeniu w *Akcie wyobraźni* momentu, w jakim się znajduje, po uświadomieniu sobie, że „Pierwszy lepszy przywdziany w pośpiechu kształt” (*Akt wyobraźni* 51) nie może uchronić od przemijania, poeta postanawia go opuścić. Rozpoczyna się proces odwrotny od tego, który charakteryzował ontogenetyczny wymiar powstawania kosmosu²³.

Wychodzę z kształtu i opuszczam ciało
parą z ust albo szczeliną źrenicy.
Zostawiam wszystko. Zmysły, gdyby chciały,
mogą na palcach mej ręki się zliczyć.

[.]

Zewsząd, gdzie jestem, potrafię wyraźnie
w przestrzeni miejsce wydzielić dla siebie.
Przez powiększoną widzę wyobraźnię
ciało na ziemi, a pragnienie w niebie.

(*Wychodzę z kształtu* 52)

Opuszczenie ciała pozwala uwolnić się z pęt zmysłów, które — jak powie poeta w kolejnym utworze — „rozproszą się tak dalece, że żaden ich ślad nie naprowadzi na myśl o świecie” (*Bajka o wietrze* 58).

Materialne zmysły nie sięgają dalej niż pozór, są tylko przeszkodą do poznania całkowitego. Poznać istotę można tylko dzięki wewnętrznemu słuchowi, wewnętrznemu wzrokowi, a nawet wewnętrznemu dotykowi. [PO 380]

Należy zatem z nich zrezygnować i dopuścić do głosu wyobraźnię, której Bieńkowski przydaje rangę szóstego zmysłu:

w jednej chwili wymyją oczy z wszystkich barw, wszystkich wspomnianych widoków i wzrok stanie się tak czysty, że poprzez powieki zobaczą:

(*Bajka o wietrze* 57)

Widzieć poprzez powieki to widzieć od środka, powiększyć mocą wyobraźni horyzont postrzegania. W zaprojektowanej przez nią przestrzeni ciała na ziemi odpowie usytuowane w niebie pragnienie, doznaniu realności — tęsknota za sensem. W planie stylistyki wyzwolenie się od ograniczeń poznania zmysłowego zaowocuje nasyceniem tekstu swoiście opisową synestezją:

²³ Interesuje mnie tu przede wszystkim, w jaki sposób pomocna będzie w tym sztuka. Należy jednak pamiętać, iż to, czego poeta dopracowuje się w procesie twórczym posługując się wyobraźnią, każdy człowiek bez trudu i naturalnie osiąga w momencie śmierci, kiedy koło ontogenezy zostaje domknięte, a punkt dojścia okazuje się tożsamy z punktem wyjścia. W momencie śmierci:

Już zmysły twoje na zawsze sprzymierzyły się z żywiołami i żadna otchłań ani wysokość nie wzruszą twojej równowagi.

(*Dorota* 34)

Ustąpiły nareszcie pozory i przywidzenia i objawił się surowy kształt materii.

Stała się w każdej rzeczy już tak przystępna, że byliście nie wobec niej, ale nią samą, poza tym, co jest jej kształtem, jej wyobrażeniem, byliście samą ideą świata, samym pojęciem życia,
(*Niepojęte* 29)

wzrok usłyszy wybuch krajobrazu rozrywający oczy na zawsze,
 słuch rozjaśni się tak, że ujrzy widok światła wschodzącego znikąd
 (*Bajka o wietrze* 58)

Słyszące widzenie, widzące słyszenie, mówiący dotyk to jakby włókna „wewnętrzne oka”, które nie respektuje określających empirię porządków i dzięki temu kreuje piątą, ponadnormatywną stronę świata:

rola wyobraźni nie ogranicza się do egzaltacji realnych możliwości świata. Niemożliwe także wchodzi w zakres jej działania. Eksplorować to, co jest poza zasięgiem zmysłów, a więc poza oczywistością, co istnieje przez analogię, przez porównanie, przez zaprzeczenie, a więc, co istnieje jako czysty byt wyobraźniowy! Tu jest prawdziwe przedpole świata, tu, gdzie realność i nierealność mają jednakowe szanse, znajduje się dziedzina wyobraźni. Stąd poezja może atakować, oblegać i podbijać świat rzeczywisty. Stąd wymierzone metafory idą wprost do celu: do samego sensu istnienia. [PO 459]

Zapewne to właśnie owe czyste byty wyobraźniowe złożą się na poszukiwaną przez poetę nierzeczywistość, która — jak pamiętamy — nie ma być prostym odwróceniem rzeczywistości, nie sprowadzi się zatem do doskonale amimetycznej fantastyki.

Opuściwszy swój zjawiskowy kształt poeta stawia nam przed oczyma obrazy łądząco podobne do opisów pierwotnej przedrzeczywistości. Odnajdujemy je w dwóch kolejnych wierszach cyklu — w *Bajce o nicości* i w *Bajce o wietrze*. W obrębie świata przedstawionego tych utworów opozycje znów nie obowiązują, czas zostaje zatrzymany: „Nie było ani przedtem, ani dawno, ani bardzo dawno” (*Bajka o nicości* 54). Dalej cofnąć się już nie można, bo przeszłość jeszcze nie istnieje. Zawarte w tytule pierwszego wiersza słowo „nicość” także mogłoby sugerować, że mamy tu do czynienia z kolejnym opisem „arche”, owego bezkresu, który nie wytworzył jeszcze form życia. Równocześnie jednak odnajdujemy sygnały, które nasuwają wątpliwości. Termin „bajka”, związany tak z genologią literacką, folklorem, jak i frazeologią potoczną, zawsze jednak konotujący czynność opowiadania, zmyślenia, tworzenia, nasuwa myśl, że — być może — chodzi tu już nie o reprodukcję, ale o nową kreację. Sugestię taką potwierdza fakt, że w obydwu bajkach Bieńkowski opisuje już nie stan, lecz proces.

Jak ogień z dymu albo łąd z powodzi,
 tak zmysł skupienia z nicości się rodzi,
 i to, co było niczym z nieistnienia,
 jest niczym z wiatru, wody i kamienia.
 (*Bajka o nicości* 54)

Przedrzeczywistość najpierw została zredukowana do rzeczywistości. Teraz ta ostatnia dostarcza materii, z której poeta stworzy nową postać pierwszej „nicości”. Poza nim, czy może lepiej: bez niego, nie będzie mogła zaistnieć. Podkreślony zostaje aspekt podmiotowy nowo kreowanego świata-nie-swiata. Impulsem do jego powstania nieodmiennie jest twórcze wzruszenie artysty: Cézanne’a, Chopina, Bieńkowskiego.

Nagle, jak wybuch wojny lub wulkanu, we wszystkich geologicznych warstwach wzruszenia pojawiły się narządy tęsknoty od razu doskonałe.

Wzrok bez oczu i widzenia tworzył powiększone do nieskończoności pejzaże Cézanne’a. Słuch bez uszu i słyszenia komponował dźwięki, ptaki i Chopina.

Dotyk swą wielką dłońią rzeźbił świat w materii swego dotykania.
 Funkcjonowała precyzyjna maszyneria łoż bez ludzi.
 Rodziła się wyobraźnia wiatru, wody i kamienia.

(*Bajka o nicości 56*)

Pewne zdziwienie budzić może fraza mówiąca o „maszynerii łoż bez ludzi”. Poeta, jakby uprzedzając twierdzenie o bezpodmiotowym aspekcie działalności wyobraźniowej, wymienia nazwiska wielkich twórców. To oni, w odróżnieniu od zwykłych zjadaczy chleba, posługują się imaginacją. Ta zaś ostatecznie kreuje ich sztukę. W przytoczonym fragmencie chodzi jednak przede wszystkim o wyeksponowanie swoistej abstrakcyjności dostępnych artystom „zmysłów”, które raczej abstrahują, niż dotykają, widzą czy słyszą. Warto ten moment zapamiętać, bo o roli pojęcia w poezji Bieńkowskiego będzie jeszcze mowa.

„Drugi początek” – pozwólmy sobie na ceniony przez poetę oksymoron – jest zatem, ale i nie jest „*arche*” Anaksymandra. Pozostaje nim w pierwszym ze znaczeń nadawanych temu pojęciu przez jońskiego filozofa. Nowa nierzeczywistość Bieńkowskiego także ma za zadanie ucieleśnić zasadę, zobrazować sens. Równocześnie ginie jednak drugie, temporalne znaczenie słowa „*arche*”. Dowodzi tego dobitnie zmiana czasoprzestrzeni. Charakterystyczne, że poeta nie podkreśla już „nieobecności” przeszłości, ale eksponuje futurologiczną płaszczyznę istnienia drugiej, wykreowanej nierzeczywistości. Powrót do istoty przeszłego „*arche*” dokonuje się w przyszłości zorganizowanej przez poetycką działalność podmiotu.

Będę, jak byłem przed stworzeniem, gdy posiadałem tylko poczucie swojego nieistnienia.

[.]

O wczoraj, że będzie, o jutrze, że było, pomyślę.

[.]

Będzie, jak jeszcze nie było.

(*Bajka o wietrze 58–59*)

Na czym miałyby polegać odmiennosc nowego nie-istnienia? Wszak analiza świata przedstawionego wierszy autora *Trzech poematów* wykazuje, że atrybuty drugiej nierzeczywistości odpowiadają przymiotom pierwszej. Obie charakteryzuje nieograniczony potencjał cech. Elementy obu znamionuje wielokształtnosc, oksymoroniczna i synestezyjna pełnia możliwości. Aby ją powtórnie osiągnąć, poeta musi poszukać odpowiedniego tworzywa. Co więcej, musi je odnaleźć właśnie w ograniczonym świecie, w którym żyje. Znajduje je – i tu właśnie docieramy do najważniejszego źródła lingwizmu Bieńkowskiego – w języku. *Bajka o wietrze* rejestruje to najistotniejsze *novum* drugiej kreacji polegające na zastąpieniu, towarzyszącego eksplozji świata, milczenia – słowem. „Jakżeż mogłem bronić nieistnienia ustami z milczenia [...] / Uległem na życie całe” (*Akt wyobraźni 50*) – konstatował przyczynę redukcji sensu do pojedynczego zjawiska Bieńkowski. Teraz jego wychodząca z cielesnego kształtu dusza „na wargach zapóźni się cokolwiek” (*Bajka o wietrze 59*). Akt kreacji byłby tu więc nieodmiennie pochodnym aktu mowy. Język stanowi tworzywo, które pozwoli poecie zanegować napięcia tkwiące w materialnym świecie zjawisk. Znajdujemy się na antypodach postawy poe-

tyckiej zakładającej niedostateczne przyleganie słowa do rzeczy. Problem języka, który myślom kłamie, jest autorowi *Wstępu do poetyki* całkowicie obcy. W tym, w czym inni poeci widzą największe zagrożenie, Bieńkowski odnajduje możliwość przewyciężenia granic materii. Ograniczone, a przez to uboższe istnienie zamknięte w liściu, oddechu, kamieniu może „liczyć już tylko – uważa! – na bajeczną rozciągłość słowa”:

Kamień nie jest z gumy,
a przecież rozciąga się jak wieloznaczność:
jest opoką, potęgą trwałości,
ale także
kamieniem rzuconym na szaniec,
kamieniem spadłym z serca,
kamieniem przydrożnym,
kamieniem obrazy,
ale także
kamieniem probierczym,
kamieniem filozoficznym,
ale także
zakodowaną w nim nadzieją,
że z tego, co było-jest-będzie,
nie pozostanie kamień na kamieniu
i jak na Początku
będzie tylko czas przyszły.

(*Esej o początku* 237)

Bieńkowski próbuje sprowadzić wielość zjawisk do jedności znaczenia, które jest bardziej pojemne, niż wymagałoby tego nazwanie pojedynczego, konkretnego zjawiska. Wieloznaczenie sprawia, że kamień jest równocześnie czymś trwałym i podlegającym erozji, można go dotknąć, choć bywa filozoficzny, leży przy drodze, ale też spada z serca. Bieńkowski-lingwista smakuje tę, zdawałoby się, nieograniczoną pojemność słowa. Podkreśla ją powtarzanym radosnym „ale także”, co pozwala zaczerpnąć oddech, nade wszystko zaś wymienić sprzeczne, a w każdym razie diametralnie odmienne od poprzednich rejony mowy, kultury, myśli, w których wyrażaniu dane słowo ma udział. Nazwa nie odpowiada w tej poezji swemu desygnatowi. Jest równocześnie i węższa, i szersza. Sławiński pisze, że w poezji Bieńkowskiego –

każde słowo jest punktem przecięcia całych szeregów innych słów. Wśród tych uwikłań słowa gubi się i zaciera jego odniesienie do rzeczy. Im dokładniej chcemy rzecz określić, tym bardziej się od niej oddalamy, gdyż wraz z przybywaniem nazwań komplikuje się, rozrasta i rozpiera autonomiczny świat relacji międzywyrazowych i międzyznaczeniowych, wobec którego rzecz okazuje się w końcu tylko – „przedmową”²⁴.

Odwracając myśl badacza można by powiedzieć, że tak jak rzecz jest „przedmową” do słowa, tak słowo poetyckie jest „przedmową” do nowej rzeczy-nie-rzeczy.

Czy mam pozostać na brzegu,
kiedy olbrzymie wargi mowy,
nabrzmiałe jak wyrocznia, dokładne jak leksykon, szalone jak fantazja dziecka,
składają się już do wszystkich cisz morskich, burz morskich, mórz morskich i oceanicznych,
do wszystkich stron i części świata, światła, dźwięku myśli,

²⁴ Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń*, s. 91.

aby każdą rzecz wyrzec rzeczywiście niż rzeczywistość,
 aby wyrzeczona do końca, urzeczona do ostateczności, cały świat obchodziła jak swoje
 narzeczeństwo —

[.]

Czy mam pozostać na brzegu,
 na brzegu czego?
 na którym brzegu?

jeśli wszystko, co rzeczywiste, jest szaleńczym, niepohamowanym, zawrotnym,
 jednym i wielokrotnym, nieustannym i zachłannym, nieustającym i nieuleczalnym,
 rozlegającym się od rzeczy do rzeczy jak od morza do morza
 słowotworem?

(*Wstęp do poetyki* 150–151)

— retorycznym pytaniem kończy poeta litanie skierowaną do „wszystkich świętych etymologii” (*Wstęp do poetyki* 155), litanie do słowa. Odpowiedź Bieńkowskiego jest przecząca. Niby to zawieszając niepewnie głos twórca eksplikuje przy okazji swój filozoficzno-poetycki program. Formułę, by „rzecz wyrzec rzeczywiście niż rzeczywistość” (*Wstęp do poetyki* 150), można rozumieć jako postulat zanurzenia jej w takiej ilości językowych kontekstów, aby miała już nie tylko „sens jeden”, ale „sensów wiele” (*Wstęp do poetyki* 145). Dodajmy, że chodzi tu o sens rzeczy materialnej, a nie o sens pojęcia. Wszelkie zabiegi stylistyczne będą więc tożsame z aktem tworzenia, każda paronomazja i poetycki homonim złożą się na kreację świata przedstawionego, kreację nowej językowej niereczywistości. Dlatego nie ma racji Kwiatkowski twierdząc, że w poezji Bieńkowskiego „warstwa znaczeń [...] na dalszy plan [...] usuwa warstwę stylistyczno-metaforyczną”²⁵. Są one ze sobą spojone bardzo mocno. Poetyka służy tu metafizyce, stylistyka współtworzy świat przedstawiony:

Świat Bieńkowskiego zbudowany jest ze słów. Jego związki, wewnętrzne uwarunkowania nie są związkami zjawisk realnych, lecz procesów językowych²⁶.

Słowotwory zatem to swoiste neopredmioty, którymi poeta „mebluje” drugą niereczywistość. To abstrakcyjny sens, zasada projektowana z języka na otaczający go kosmos. Słowo jako takie jest elementem rzeczywistości. Dlatego właśnie Bieńkowski chce przy pomocy lingwistycznych zabiegów odnaleźć przed-rzeczywisty twór potencjalności, „to przed-słowo-owo” (*Przypis do nicości* 240) — jak je nazywa — i w ten sposób odtworzyć istotę „arche” Anaksymandra. Pragnie, by wszystkie słowa utraciły pamięć rzeczy i funkcji. Cel ten osiąga, paradoksalnie, poprzez takie nagromadzenie tychże funkcji, że miast przestawać ze słowem nazywającym elementy rzeczywistości, zaczynamy obcować z abstrakcyjnym pojęciem. Z tego też powodu autor *Wstępu do poetyki* wydaje mi się nie tylko uczniem jońskiego filozofa przyrody, ale i — być może, nieświadomie — uczniem Cassirera.

Na Cassirerowską rzeczywistość składają się, jak wiadomo, nie formy bytu, lecz wrażenia stopniowo przekształcające się w pojęcia. Ich podstawową cechą jest możliwość eksplikacji przedmiotów ujętych równocześnie z wielu perspektyw. Efektem poznania są tu czyste relacje, korelaty wyabstrahowane z jed-

²⁵ Kwiatkowski, *Metafizyka zrodzona z historii*, s. 56.

²⁶ A. K. Waśkiewicz, *Piekła i raje wieloznaczności. O poezji Zbigniewa Bieńkowskiego*. W: *Rygor i marzenie. (Szkice o poetach trzech awangard)*. Łódź 1973, s. 210.

nostkowej, konkretnej rzeczywistości. Poznanie nigdy nie osiąga bytów prostych. Zawarte w sferze myślenia „abstrakcyjnego”, „pojęciowego”, operuje nie rzeczami, lecz odpowiednikami rzeczy – symbolami. Dlatego źródło i narzędzie jakiegokolwiek poznania stanowi język, który umożliwia opisywanie rzeczywistości: nie tylko nazywa, ale i przybiera ją w pojęcia²⁷.

Wydaje się, że można odnaleźć wiele analogii między tezami autora *Filozofii form symbolicznych* a programem poetyckim twórcy *Trzech poematów*.

Poznanie, które jest u Cassirera tożsame z konstruowaniem świata, staje się możliwe dzięki „schematyzmowi transcendentálnemu”²⁸, czyli wyobraźni. Do najważniejszych właściwości jej działania należą: 1) postrzeganie otaczających nas rzeczy w relacji ja – ty, co eliminuje poczucie obcości; 2) to, że najwyższa prawda obiektywna, jakiej dostępuje podmiot, jest ostatecznie formą jego własnej aktywności, tzn. zależy ona również od rytmu emocji i wzruszeń podmiotu, ponieważ zespolone w symbolu obrazy nie odzwierciedlają Kantowskich „rzeczy samych w sobie”; 3) to, że działalność wyobraźniowa jest zawsze pochodną wysiłku syntezy, która jest także jej ostatecznym efektem.

Sposób, w jaki Bieńkowski posługuje się imaginacją, nie odbiega od wymienionych tu wyznaczników. Można by dyskutować, czy poszukiwana przez poetę natura-zasada nie ma charakteru Kantowskiej „*Ding an Sich*”, której istnienie Cassirer odrzuca. Komentator traktatów poetyckich Anaksymandrejczyka zwraca, co prawda, uwagę, że mamy tu do czynienia z systemem nawiązującym do myśli przedplatońskiej, przeddemokrytejskiej i naturalnie przedkantowskiej²⁹, ale być może kwestię tę należałoby dokładniej rozstrzygnąć. Nie zmienia to jednak faktu, że analizując drogę dochodzenia przez autora *Nieskończoności* do „wizji” nowej nierzeczywistości odnajdujemy te same mechanizmy i cechy wyobraźni, o których mówi Cassirer. Mam tu na myśli, po pierwsze, podnoszoną już dialogiczność, ową wszechobecność „ty” towarzyszącego wszelkim poczynaniom podmiotu³⁰, po drugie zaś – pogląd Bieńkowskiego, iż w twór artystyczny wpisana jest propozycja przeżycia emocjonalnego; teza, że przedmiot widzi się zawsze „w skali [własnych] doznań” (*Tren na śmierć psa* 210), wydaje się zbieżna z tym, co powiedzieliśmy o podmiotowym charakterze prawdy u Cassirera. Nie przesądza to zresztą bynajmniej o subiektywizmie „wizji” Bieńkowskiego. Michał Głowiński mówi, że nie jest on „poetą odczuć intymnych” w potocznym znaczeniu tego słowa:

Jeśli konstruuje swoją metafizykę, to nie po to, by uwydatnić jej subiektywizm, ale ze względu na jej walory ogólne – subiektywność ujawnia się pośrednio w samym procesie konstrukcji, w procesie przedstawiania i poetyckiego kształtowania problematyki³¹.

²⁷ Przytaczając poglądy Cassirera korzystałam z prac historyków filozofii: J. Sójki (*O koncepcji form symbolicznych Ernsta Cassirera*. Warszawa 1988) i B. Andrzejewskiego (*Animal symbolicum. Ewolucja neokantyzmu Ernsta Cassirera*. Poznań 1980).

²⁸ E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*. T. 2. Berlin 1925. Cyt. za: Durand, *op. cit.*, s. 73.

²⁹ Zob. Lipski, *op. cit.*, s. 68–70.

³⁰ Lipski akcentuje ten fakt jako *novum* w stosunku do myśli Anaksymandra – zob. *ibidem*, s. 70–71.

³¹ Głowiński, *Poezja, czyli sztuka milczenia*, s. 66.

I wreszcie trzecia, najważniejsza analogia. Bieńkowski nadaje imaginacji funkcję podobną do Cassirerowskiej. Także i jego wyobraźnia spaja mnogość obrazów (mających w przypadku autora *Widzę i opisuję* językowy, a nie „pikturalny” charakter) w pojęcia stanowiące abstrakt sensu. Określenie „wizja” w odniesieniu do tej poezji należałoby rozumieć raczej jako efekt syntezy pojęciowej, a nie jako obraz. Mówiąc o wyobraźni twórca w sposób zamierzony tak często przywołuje słowo „synteza” tudzież podkreśla nieprzedstawieniowy charakter własnej poezji. „Obrazy”, które napotykamy podczas lektury utworów Bieńkowskiego, należy raczej „pomyśleć”, niż „zobaczyć”. Nawet jeśli oddzielnie analizowane zachowują wizyjność, w całości tekstu podporządkowane zostają myślowej konstrukcji antytezy, sylogizmu *etc.* Wydaje się, że poeta domaga się od czytelnika swoiście werbalnego stylu odbioru, zwrócenia uwagi przede wszystkim na relacje i konstrukty myślowe.

Pojęciowość wizji jest wspierana przez myśl o analogiach łączących imaginatywność Bieńkowskiego ze współczesną nauką. Wyobraźnia autora *Trzech poematów* podobnie jak wyobraźnia nauki „operuje niewyobrażalnością, a więc nie obrazami, ale pojęciami abstrakcyjnymi” (PN 53). Nauka współczesna badając mikrokosmos zastępuje wyobrażalność zjawisk koncepcjami pojęciowymi, które dopiero wtórnie poddawane są weryfikacji doświadczenia.

W doskonałej książce noszącej zmienny tytuł: *Granice racjonalności, czytamy*:

Między Scyllą tradycyjnego realizmu a Charybdą łatwego sceptycyzmu rozciąga się tutaj [we współczesnej nauce] pole wyrastających z fizyki „ekstrawagancji metafizycznych”. Być może, jedną z form przewyciężenia tych ekstrawagancji okaże się wypracowanie nowych schematów pojęciowych, w których podstawową rolę odgrywa pojęcie potencjalności³².

Autor tej wypowiedzi wśród elementów nowego paradygmatu nauki wymienia m.in. odkrycie potrzeby pełniejszego wykorzystania kategorii holistycznych uwzględniających całościową wizję przyrody³³. Wydaje się, że Bieńkowski w trakcie działalności wyobraźniowej robi to samo. Nie przedstawia rzeczywistości empirycznej podległej klasycznym prawom logiki, lecz tworzy nowe realności, które się owej rzeczywistości empirycznej skutecznie wymykają. Co więcej, w wielu esejach sam wskazuje na podobieństwa łączące bliski mu typ liryki z nauką:

Obraz wizji poetyckiej czy malarskiej jest dziś coraz mniej przedstawiający, a coraz bardziej pojęciowy, abstrakcyjny. Poeta odchodzi od wierności naturze widzianej i wyobrażanej, aby się zbliżyć do natury niewidzialnej i niewyobrażalnej. [PN 53]

Nie bez znaczenia jest tu także fakt, że autor nie bywa w takim myśleniu o wyobraźni poetyckiej odosobniony. Wystarczy wspomnieć choćby jeden z esejów Witolda Wirpszy, ujmujący rzecz bardzo podobnie³⁴. Co ważniejsze jednak, charakter wyobraźni Bieńkowskiego mieści się w nakreślonym tu kształcie wyobraźni prezentowanej w nauce współczesnej. Wydaje się, że imaginatywność poezji autora *Elementów* jest zbudowana według jej nowego paradygmatu. Funkcję przedstawiania i związany z nią „obraz” zastępuje konstruk-

³² Zob. J. Życiński, *Granice racjonalności. Eseje z filozofii nauki*. Warszawa 1993, s. 121.

³³ Zob. *ibidem*, s. 143.

³⁴ W. Wirpsza, *Wyobraźnia i myśl*. W: *Gra znaczeń. Szkice literackie*. Warszawa 1965.

cjami pojęciowymi, które mają ambicję dotarcia do ogólnego sensu kosmosu. Dlatego właśnie budując swą poetycko-filozoficzną „wizję” Bieńkowski sięga do swoiście holistycznej myśli Anaksymandra, eksponując w ślad za filozofem nieograniczony potencjał tkwiący u źródeł wszechświata. Kreuje go na nowo przy pomocy istniejących w języku możliwości, wykorzystuje właściwą mu, by tak rzec, pojęciogenność.

Twórcza *imagination* autora *Eseju o początku* ma ambicje interweniowania w rzeczywistość. Wysiłek stworzenia w przyszłości wizji odwołującej się do przeszłego „*arche*” podejmuje poeta *sub specie* terażniejszości. Czyni to myśląc o konieczności zhumanizowania wyobraźnią „zmałej ludzkiej planety”. W tym pragnieniu wyraża się — kto wie, czy nie największy — potencjał twórczy wyobraźni Bieńkowskiego. Chciałabym się chwilę zatrzymać nad tym problemem także dlatego, że pozwoli to imaginatywne „interwencje” Bieńkowskiego usytuować w kontekście twórczości Przybosa, nadrealistów, programu Kwiatkowskiego, wreszcie poezji metafizycznej.

Wobec Przybosa i innych

Program poetycki Przybosa stanowi coś w rodzaju testera artystycznej odrębności twórcy *Trzech poematów*, którego autotematyczne konkluzje sprowadzają się często do formuły: w tym jestem podobny, w tym zaś całkiem odmienny. W wypowiedziach krytycznoliterackich Bieńkowski przywołuje często twórczość Przybosa jako swoistą matrycę, prototyp nowoczesnej poetyckości. We własne teksty wplata cytaty i parafrazy wierszy autora *Równania serca*. Zafascynowany Przybosiem, wypowiada jednak także niezwykle nieraz krytyczne uwagi pod adresem arcyapoety³⁵. Przedmiotem najzaciętszych filipik staje się zakres poznania poetyckiego. Bieńkowski twierdzi, że Przyboś ogranicza się jedynie do zmysłowej rzeczywistości, do „fizycznej”³⁶ płaszczyzny świata, rezygnując z pytań o nieskończoność. W *Pieklach i Orfeuszach* czytamy:

Przyboś wydoskonala zmysły, by więcej doznawać, lecz zadowala się terenem naturalnie dostępnym, wyklucza możliwość istnienia, a tym samym możliwość doświadczeń artystycznych poza materią, poza rzeczywistością. Wzruszenie nieistnieniem jest mu tak obce jak niepokój z powodu niewiedzy. [PO 376]

Zarzut ten spotykamy w eseistyce Bieńkowskiego często. W ustach krytyka tropiącego we współczesnej liryce „wizje” pozamaterialnych, przedrzeczywistych form świata realnego³⁷ brzmi on poważnie. Więcej zresztą niż o zaniechanie badania „nieskończoności” chodzi Bieńkowskiemu o konsekwencje tego faktu. Używając określeń samego autora powiedzieć by należało, że rezygnacja z kreacji nierzeczywistości uniemożliwia interwencję w rzeczywistość. Do tego ostatniego aktu zaś sprowadza się prawdziwy cel działalności wyobraźniowej. Bieńkowski powtarza:

³⁵ O strategii arcyapoety pisał E. Balcerzan (*Poezja polska w latach 1939–1965*. Cz. 1. Wyd. 2. Warszawa 1984) w odniesieniu do Przybosa.

³⁶ Badacze odkrywają ostatnio także „metafizyczne” płaszczyzny liryki Przybosa. Zob. E. Balcerzan, *Przyboś metafizyczny*. „Teksty Drugie” 1992, nr 4. — M. Dela perrière, *Metafora absolutu*. Jw.

³⁷ Bieńkowski odnajduje je przede wszystkim w poezji Supervielle’a i Michaux.

Rola poety i funkcja poezji nie mogą ograniczyć się do bezinteresownych odkryć. Światy poetów to nie tylko wyspy wrażliwości". [PN 17]

Poeta zarzuca Przybosiowi *de facto* brak wizji³⁸, idei, która przydałaby sens rzeczywistości. W najlepszym razie bowiem – sugeruje autor *Elementów* – Przyboś poszukuje go w przestrzeniach realnych: w cywilizacji, historii *etc.*, tzn. tam, gdzie tak czy inaczej nie można go odnaleźć (M 495). Prawdziwy sens tkwi wszak (lub bywa powoływany do życia mocą sztuki) zawsze poza empirią.

Oceny Bieńkowskiego często wydają się niezrozumiałe i tendencyjne. Trudno zgodzić się z rygorystycznością i jednostronnością formułowanych sądów. W gruncie rzeczy niewarte byłyby przytoczenia, gdyby nie fakt, iż ta przerysowana i niesprawiedliwa krytyka mówi o samym Bieńkowskim. Wyostreniu ulega w niej perspektywa artystyczna autora *Sprawy wyobraźni*, co pozwala lepiej zrozumieć istotę jego słowiarstwa, odmiennego mimo pozorów stylistycznych podobieństw od lingwizmu Przybosia.

Filozofia słowa poetyckiego autora *Wiosen* zrośnięta jest, jak wiadomo, z koncepcją sytuacji lirycznej³⁹. Po raz pierwszy i jedyny ujrzany bądź wyśniony świat winno wyrażać nowe słowo, które poeta musi odnaleźć, tj. stworzyć. Dla Bieńkowskiego natomiast nowość nie jest kategorią estetyczną wynikającą z podmiotowej percepcji, ale przede wszystkim kategorią kosmologiczną i ontologiczną. Określa ją porządek zarówno filo-, jak i ontogenetyczny. Dlatego też „operacja na słowie” odpowiada tu nie sytuacji lirycznej, ściśle związanej z podmiotem, lecz tezie myślowej pretendującej do intersubiektywności, a tyczącej istoty kosmicznego początku. Odwołam się do przykładu ujawniającego, iż Bieńkowski jest świadom tej różnicy. Znaczenie owego przykładu jest tym większe, że stanowi on ogniwo intertekstualnego dialogu, jaki autor *Wstępu do poetyki* prowadzi z Przybosiem.

W *Eseju o początku* odnajdujemy cytat z *Nowej róży* Przybosia. Trzecią część poematu, wprowadzającą w plan rozważań o kosmicznym „*arche*” uwagi na temat aktu twórczego, rozpoczyna poeta fragmentem *Nowej róży*:

Stuknij dwa razy w stół, a raz poza,
aby chwile rosły każda oddzielona nową różą na zmiennej łądydze,

– który rozwija dalej:

aby wróżby, nadzieje i przeczucia
otrzymały twarze, ręce, skrzydła i motyki
do porywania się na gotujące się do wzejścia słońce.
Wszystko jest gotowe, by żyć, nie umierać.

(*Esej o początku* 235)

Później następuje opis przygotowań do wyłonienia się przeciwieństw znamionujących bycie, powtórzony zostaje – znów z użyciem frazy Przybosia – rozkaz powołania świata do istnienia, rozkaz otwierający *de facto* drogę do

³⁸ Dotyczy to głównie warstwy postulatywnej, braku „wizji” w planie haseł programowych. Bieńkowski opisując poetykę immanentną poezji Przybosia częstokroć konstatuje występowanie takiej wizji: „Przyboś kondensacją środków wyrażania, formą interweniującą przeobraża strukturę realności, z której – pod presją, jakiej jest poddana – wyłania się nowa, spirytualistyczna wizja materii” (M 458).

³⁹ Pisał o tym E. Balcerzan („Sytuacja liryczna” – *propozycja dla poetyki historycznej*. W zbiorze: *Studia z teorii i historii poezji*. Seria 2. Wrocław 1970).

aktu poetyckiego, który zakończyć ma się – jak już wiemy – stworzeniem nowej nierzeczywistości. W poemacie zapowiada ją odkrycie „bajecznej rozciągłości słowa” (*Esej o początku* 237).

Nową różę, do której Bieńkowski nawiązuje, czytać można jak skrócony wykład poetyki Przybosia. Utwór zaczyna się od szeregu wskazówek dla piszącego wiersz. Manifest rozwija się szybko w pełen dynamizmu obraz poetycki – dowód na artystyczną celność formułowanego programu. Autor *Eseju o początku* cytuje autotematyczny incipit wiersza Przybosia. Cytuje dokładnie, dokonując jednak wielce znaczącego wyboru. To, co zostaje pominięte, ujawnia odmiennosc jego filozofii słowa. W tekście Przybosia interesujący nas fragment ma kształt następujący:

Stuknij dwa razy w stół, a raz poza –
aby zapomnieć wszystkich słów kiedykolwiek użytych,
aby chwile rosły, każda oddzielona nową różą na zmiennej łądze,
aby zaczęła się mowa nieznaną, której pierwsze słowo jest zawsze ostatnim [...] ⁴⁰

Jak łatwo zauważyć, Bieńkowski rezygnuje z drugiego wersu pierwowzoru. Pomija także związane z nim logicznie i w autotematycznym planie tekstu Przybosia niezwykle ważne zdanie czwarte. Pamięć o nim sygnalizuje jednak w tekście słówkiem „aby”, od którego rozpoczyna – podobnie jak autor *Nowej róży* – wers czwarty. Miejsce frazy mówiącej o wymogu doskonałej oryginalności języka poetyckiego zajmuje w poemacie opis początku, a więc stanu, który poeta chce przywrócić mocą działalności wyobraźniowej. Ważniejszy od metody okazuje się tu cel działalności poetyckiej. Zresztą i postępowanie badawcze musi być zupełnie inne. Postulat Przybosia, by „zapomnieć wszelkich słów kiedykolwiek użytych”, i wynikająca stąd afirmacja czegoś, co nazwać by można ciągłym neologizowaniem, są dla Bieńkowskiego nie tylko nieprzydatne, ale wręcz niepożądane, oddalałyby bowiem, a nie zbliżały do wytyczonego celu. By odzyskać w języku holistyczną jedność przeciwieństw, poeta uczynić musi coś przeciwnego do zaleceń Przybosia: musi przypomnieć sobie wszelkie dotychczasowe użycia słowa i odnaleźć szereg, który pozwoli mu skonstruować abstrakcyjny twór potencjalności – pojęcie. Dlatego właśnie cytując *Nową różę* opuszcza wersy drugi i czwarty – bodajże najważniejsze w całym wierszu z punktu widzenia badacza poetyki Przybosia. Autor *Nowej róży* postuluje w nich wszakże jednokrotność sensu słowa ewokowanego niepowtarzalną sytuacją i międzysłowiem. Znajdujemy się tutaj na antypodach pojęciowości. „...Pojęcie – pisze w innym wierszu Przyboś – nieznacznieje... Mowa / jest u zasady, tj. w gruncie rzeczy; niema” ⁴¹, przez co rozumieć można, iż nie spełnia ona swych najważniejszych funkcji: ani nie komunikuje, ani nie znaczy tak, jak znaczyć powinna. Jest zbyt ogólna, nieprzystająca do konkretnego zjawiska czy postrzeżenia, bo od niego oddalona. Autor *Nowej róży* konstruuje zatem swą wizję w wypowiedzi i z neologizmów; Bieńkowski natomiast buduje ją w języku, gromadząc enumeracje i śledząc etymologię oraz wielo-

⁴⁰ J. Przyboś, *Nowa róża*. W: *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wstęp napisał E. Balcerzan. Wyboru dokonali E. Balcerzan, A. Legeżyńska. Komentarze opracowała A. Legeżyńska. Wrocław 1989, s. 106. BN I 266. Wiersz ten interpretował A. Sandauer (*Julian Przyboś: „Nowa róża”, „Meta”, „Rozrachunek”*. W zbiorze: *Czytamy wiersze*. Warszawa 1967, s. 143–144).

⁴¹ J. Przyboś, *Chowanka*. W: *Sytuacje liryczne*, s. 306.

znaczność słów. Dla pierwszego ważniejsza jest syntagma, dla drugiego paradygmat. I tu, i tam rzeczywistość przedstawiona wykreowana zostaje ze słów, jednak w zasadniczo odmienny sposób. U Przybosia odkrywczo zestawione, odnowione słowa mają odmalować świat powstały na ułamek chwili „z materii spojrzenia i zmysłu równowagi”⁴², inaczej mówiąc – z sytuacji lirycznej i konstrukcji wiersza (wersu). U Bieńkowskiego natomiast wyzwolone z konkretnego słowo staje się budulcem pierwotnego *empireum* bytu, nie określonego jeszcze w swych indywidualnych realizacjach. Rozmyślającego o „*arce*” poetę zbyt mocno fascynuje abstrakcja, by zechciał poświęcić wiersz jedynie ulotnej impresji. Skrót, którego dokonuje cytując Przybosia, ujawnia te różnice aż nadto czytelnie. I jeszcze jedno porównanie.

W liryce obu poetów napotyka się motyw „mieszania” zmysłów, wznoszenia się ponad codzienną wrażliwość podczas aktu twórczego. U Bieńkowskiego synestezyjny odbiór świata możliwy był dzięki „opuszczeniu kształtu”, dzięki wyrzeczeniu się cielesności. W efekcie pojawiająca się w jego liryce synestezja wydawała się raczej pomyślana niż odczuta. Był to zresztą często bardziej opis synestezji aniżeli właściwy trop. Zabieg taki w tekście Przybosia trudno byłoby odnaleźć. W utworze *Wszystko jedno* śniącemu poecie wydaje się, że posiada inne niż normalnie, bo psie zmysły:

Szedłem boso po rosie, ślepo jak na smyczy
wiedziony na zapachu.

[.]

Zanurzyłem twarz
w uchylające się, miękkie i wilgne,
wahałem aż
do utraty tchu
zawrotnie,
gubiłem po kolei oczy, słuch
aż
do początku, do pierwszyny jeszcze całej,
do prajedni!...
(w której węch, dotyk, smak
dopiero wymyślając w głowie zaczynały
pierwszą szarość i pierwszy szmer).

[.]

i poczułem, poznając coraz ciemniej,
że ginę,
że uziemia mnie mój zachwyty⁴³.

Psi sposób zgłębiania świata polegający na odbieraniu wszystkich wrażeń zmysłowych jednym receptorem, a zatem i na ich łączeniu (cząstki dotyku i smaku są tu elementami węchu), nie tylko naśladowany, ale doświadczany przez podmiot wiersza, pozwala cofnąć się w kierunku tego, „co przedistniało, było nie było”⁴⁴. Podobnie jak u Bieńkowskiego, rezygnacja z rozróżnień otwiera drogę ku prajedni. Wehikułem nie jest tu jednak myśl, ale zmysł. To

⁴² Przyboś, *Nowa róża*, s. 106.

⁴³ J. Przyboś, *Wszystko jedno*. W: *Sytuacje liryczne*, s. 303–304. Wiersz ten interpretował J. Kwiatkowski (*Świat poetycki Juliana Przybosia*. Warszawa 1972, s. 215–217).

⁴⁴ Przyboś, *Wszystko jedno*, s. 303.

zmiana w jego wrażliwości określa nowość sytuacji lirycznej. Fraza „uziemia mnie mój zachwyt” odnosi się zarówno do stanu zatracania ludzkich zmysłów, do gleby, której wonią rozkoszuje się bohater wiersza, ale i do Ziemi, która wzbudza wciąż na nowo zachwyt poety. To właśnie radość odkrycia nowego „sposobu wyobrażania, czucia i wartościowania”⁴⁵ rzeczywistości tkwi w źródle każdego liryku Przybośia. Punktem odniesienia niezmiennie pozostaje stary, zwykły sposób percepcji świata, no i oczywiście sam świat, obojętne, czy oglądany, czy wyśniony, zawsze pachnący, posiadający smak, barwę i kształt. Dowodzi tego wszechobecny w poezji Przybośia sensualizm, który jest – jak sądzę – prawdziwym, choć nigdzie nie wskazanym powodem ataków Bieńkowskiego. W rzeczy samej Przyboś wzrusza się tym, co istnieje. Nawet jeśli śni i wyobraża sobie, czyni to tak, jakby smakował realny, konkretny, dotykalny i dający się opisać przy pomocy zmysłów kawałek rzeczywistości. Bieńkowski chce natomiast, by zmysły „rozproszyły się tak dalece, że żaden ich ślad nie naprowadzi na myśl o świecie” (*Bajka o wietrze* 58), by – jak na początku – nie było „żadnej rzeczy z kształtu, powonienia lub wyglądu” (*Bajka o nicości* 54). Odmienność tę potwierdzają także różnice w obrazowaniu. Obrazy Przybośia mają charakter pikturalny, Bieńkowskiego – werbalny; wizje pierwszego są raczej „powidokami” niż wysłowionymi konstruktami myśli drugiego.

Aż ten krzak ze swych kwiatów wybuchnął
z mocą, z taką barwną przechwałką,
że najwonniej unieśmiertelnił
z martwej ziemi – próchnicę czarną,
iż ja, wzbity z korzeni
przerobiony przez humus – już nagrobny i zielny,
gdy wąż psa mnie ogarnął,
podciągnąłem się w górę najlotniejszym zapachem
i na nowo z prochu się zacząłem
samą wonią, samym aniołem!...

— — — — —
— — — — — 46

– to oczywiście autor *Nowej róży*. Jest w tym obrazie wszystko: porażająca zmysłowość, konkretność przeżycia ulotnej impresji, wreszcie neologizm, który pozwala wyrazić pierwotność i niepowtarzalność tej ostatniej. Jest także bezsłowny zapis stanu poetyckiego zachwycenia, jakiego doznaje podmiot, owego, chciałoby się powiedzieć, arcymomentu, w którym „ja” zaczyna czuć i przeżywać według niepowtarzalnych reguł określanych przez nową sytuację liryczną.

A teraz Bieńkowski:

To moja dola, jestem na służbie iluzji,
wyrządzać wzrok o jedną, dwie, trzy chwile światła,
dokonywać na nowo wynalazku tęczy,
powracać w owe formy, w których widnokręgi
nie rywalizowały z ideałami koła,
w których najślabszy odblask lśnił jak bohaterstwo,
a ogień przypominał los Prometeusza

(*Nieskończoność* 125)

⁴⁵ J. Przyboś, *Probiere liryki*. W: *Zapiski bez daty*, s. 10.

⁴⁶ Przyboś, *Wszystko jedno*, s. 304.

Wszelkie załączki wizualności związane tu zostają pojęciowością przedstawienia. Bieńkowski każe czytelnikowi myśleć i kojarzyć, a nie wyobrażać sobie. Odblask śni w jego wierszu nie barwą, ale bohaterstwem, ogień nie ma kształtu, koloru ni woni, przypomina za to los Prometeusza.

Powtórzmy raz jeszcze. Przyboś wchodzi w rzecz w poszukiwaniu prajedni kulminując zmysły, Bieńkowski czyni to na drodze podejmowanej *a priori* tezy filozoficznej. Pierwszy zachwycą się poetyckim widzeniem świata, drugi chce zmienić najpierw oblicze kosmosu. W konsekwencji inaczej rozumieją funkcję słowa. Dla Przybosia jest ono materią poezji, dla Bieńkowskiego stanowi przede wszystkim narzędzie interwencji w rzeczywistość⁴⁷. Dlatego Bieńkowski zarzuca autorowi *Na znak*, że przekraczając granice języka, nie przekracza wcześniej sensu świata (PN 184). Wolno wątpić, czy ma rację. Rola arcypoety zmienia charakter, ale nie eliminuje możliwości przeobrażania świata. Niemniej interwencja w znaczeniu nadanym jej przez Bieńkowskiego jest Przybosiu w istocie obca. W pewnym sensie bowiem instrumentalizuje lingwizm. *Nb.* znamienne, że Bieńkowski-krytyk nie poświęca uwagi poetom lingwistom, bawiącym się jedynie – jak mówi – nieprzyleganiem słowa do rzeczy i nie podporządkowującym tych zabaw jakiejś wizji filozoficznej. A przecież to „Wyobraźnia, a nie język ma wartość absolutną, ona kreuje, język wysławia” – twierdzi Bieńkowski (PO 183). Teza Przybosia głosząca, iż „wyobraźnia poetycka to wyobraźnia językowa”⁴⁸, nie może zyskać jego pełnej akceptacji, co nie znaczy, że nie docenia on wizyjno-kreacyjnych potencji języka. Elementarny poziom interwencji stanowi przecież słowo. Akt kreacji jest pochodną aktu mowy.

Pielęgnując zatem słowiarskie umiejętności, nabyte, bądź co bądź, w szkole Przybosia, nie przestaje Bieńkowski poszukiwać płaszczyzny ideowej. Kieruje uwagę ku tezom nadrealistów. W nich bowiem odnajduje hasło wyrażania niewyraźnego i próbę dostrzeżenia takiej perspektywy, która nada rzeczywistości i nierzeczywistości równe szanse, zbliży do punktu, gdzie znane ze świata realnego „»sprzeczności nie są już sprzecznościami«, a »piękno i brzydota są nie przeciwieństwem«, ale dopowiedzeniem”⁴⁹. Jednak i wobec programu Bretona nie pozostaje Bieńkowski bezkrytyczny. Mimo celnie sformułowanych założeń surrealiści zadania nie wykonali – twierdzi. Zbyt mocno ufając słowu, nie pokonali oporu języka, pozostali zatem w sidłach rzeczywistości, z których tak bardzo chcieli swoją wyobraźnię wyzwolić. *Écriture automatique* zaowocowała „zlepkiem relikwii rzeczywistości” (PO 460) zachowujących pamięć o regułach logiki klasycznej. W efekcie poezja nadrealistyczna, nie będąc racjonalistyczna, nie była także irracjonalistyczna. Z drugiej strony, kultywując doskonałe subiektywne odczucie świata, twórcy surrealizmu zrezygnowali z tak ważnej dla Bieńkowskiego interwencji. Swoją ideę umieścili w porządkach całkowicie zewnętrznych wobec świata realnego, a nie dostrzegając podstawowego prawidła semiotycznego, pozostali w jego więzach. Bieńkowski nie ma co do

⁴⁷ „Jeśli słowo poezji marzy o powrocie do rzeczy, to nie do tych rzeczy, od których się oderwało. Swoje urzeczywistnienie chce spełnić jako kreację absolutną” (PN 184).

⁴⁸ Przyboś, *Sprawa wyobraźni poetyckiej*, s. 217.

⁴⁹ Bieńkowski wielokrotnie odwołuje się tu do słynnych zdań A. Bretona z *Listu jasnowidza* (PO 460, M 498).

tęgo złudzeń. Dlatego we własnej twórczości nie przestaje eksperymentować ze słowem. Starając się uniknąć obu pułapek: Przybosiowego zaniechania „planu nieskończoności” oraz nadrealistycznego eskapizmu połączonego z nonszalancją wobec poetyckich reguł wiązania słów, postanawia dokonać kontaminacji. Upraszczając można by powiedzieć: metoda (warsztat) jest Przybosią, kierunek wizji – nadrealistyczny. Bieńkowski łączy sprzeczne żywioły uzmysławiając przy okazji, iż sprowadzenie problemu imaginatywności poezji, bądź jej braku, do sporu dykcji: równania i wizji, jest błędem. Co więcej, dowodzi, że oddzielając rozważania na temat przesłania filozoficznego jego liryki od lingwizmu owej poezji wprowadza się cezurę tam, gdzie w gruncie rzeczy dochodzi do poetjotwórczego spięcia. Powtórzmy jeszcze raz: wyobraźnia, idea filozoficzna jest tu wartością nadrzędną, stylistyka, język służą zrealizowaniu wyznaczonego przez nią celu. Równanie wspiera wizję, poetyka – filozofię. Paradoks polega na tym, że język równocześnie nie pozwala zatracić kontaktu z rzeczywistością, ale daje szansę jej przekroczenia. Kreowana przez Bieńkowskiego nowa nierzeczywistość nie jest zatem surrealna, ale metarealna⁵⁰. Termin ten zapożyczam naturalnie od Jana Brzękowskiego. W *Wyobraźni wyzwolonej* czytamy:

Metarealizm – w przeciwieństwie do nadrealizmu – opiera się na zorganizowanej wyobraźni. Musi ona być nie tylko integralnie poetycka, ale także posiadać i inne cechy: agresywność i drapieżność. [...] Wyobraźnia poety jest wreszcie próbą wyjścia poza zewnętrzną otaczającą nas rzeczywistość. Łączy ona w sobie jednak elementy zaczerpnięte ze świata zewnętrznego z elementami nierealnymi, których byt określany jest warunkami istniejącymi tylko w nas samych. W tym sensie jest więc ona projekcją świata.

wyobraźnia poetycka musi być wyjściem poza fotograficzny, naiwny realizm, ale nie może też być czysto idealistycznym produktem zawieszonoego w próżni werbalizmu⁵¹.

Trudno byłoby znaleźć trafniejszą definicję imaginatywizmu autora *Sprawy wyobraźni*. To, co Brzękowski eksplikuje w swym manifestie wprost, Bieńkowski realizuje w wierszach, przekładając dyskurs na język poetyki immanentnej. Podstawową rolę „zorganizowanej” wyobraźni, tu w znaczeniu: odpowiedzialnej za słowo, eksperymentującej z semantyką, jest interwencja w rzeczywistość – drapieżna i agresywna. W tym celu łączy ona to, co racjonalne, z tym, co irracjonalne, tworząc nie tyle oderwaną od świata – w zamyśle: całkowicie oderwaną – nad-rzeczywistość surrealisty, ile metapłaszczyznę kosmosu: płaszczyznę jego sensu. Tym samym liryka Bieńkowskiego jawić się może jako kolejna odsłona poezji metafizycznej. W istocie jednak między twórczością XVII-wiecznych poetów metafizycznych (w Polsce XVI-wiecznego Mikołaja Sępa Szarzyńskiego) a poezją Bieńkowskiego odkrywamy zasadniczą różnicę, która wrażenie to nakazuje uznać za pozorne. W obu wypadkach mamy do czynienia z poetyką spotęgowanych opozycji, za których pomocą twórcy wyrażają tragiczne rozdarcie określające ludzką egzystencję. Poeci metafizyczni

⁵⁰ Krytyk w swych esejach deprecjonuje często nadrealizm: „Z dzisiejszego punktu widzenia nadrealizm jest zjawiskiem absolutnie historycznym, to znaczy martwym. [...] celebrowanie nadrealizmu pełni dzisiaj funkcję hamującą” (M 480). Ostatnie zdanie odnosi się także do postawy Kwiatkowskiego, któremu Bieńkowski zarzuca zbyt wielką fascynację nadrealizmem, niedostrzeżenie niebezpieczeństw płynących z bagatelizowania reguł poetyckiego wiązania słów i z popierania programowej alienacji wizji od zagadnień świata rzeczywistego. Zob. też PN 17.

⁵¹ J. Brzękowski, *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*. Warszawa 1966, s. 86, 84.

gromadząc nierozwiązywalne rozumowo sprzeczności likwidują je niespodzianie w planie Boskiej Opatrzności. Odwołują się zatem do transcendentnego Absolutu, obojętne, czy ma on postać osobowego Boga, czy też nie. Bieńkowski natomiast sam ów Sens kreuje. Charakterystyczne, że nie odnajdziemy w jego wierszach tak znamienych dla liryki Johna Donne'a czy Roberta Herricka opozycji przestrzennych: góra—dół. Szafarzem interwencji nie jest tu bowiem usytuowany w górze transcendentny Absolut, lecz, by tak rzec, immanentny — pozostający na dole — człowiek, któremu „oderwanie słowa od rzeczy, znaku od świata” (M 456) dało szansę stania się demiurgiem. To on w trakcie działalności wyobraźniowej, posługując się metaforą i wieloznaczeniem, wykuwa w języku zbudowaną z pojęć nierzeczywistość, tworzy meta-płaszczyznę rzeczywistości. Bieńkowski nie tyle próbuje — tak jak to czyni chociażby Herbert — rozpoznać „głęboką strukturę” bytu, której istnienia nie jest chyba zresztą pewien, co przydaje ją światu realnemu mocą poetyckiej kreacji. Można by powiedzieć: idzie z duchem czasu. Przyjmuje przecież postmodernistyczną w jakimś sensie niewiarę w istnienie Absolutu. „[...] sprzeczności układają się w jedność ludzkiej osobowości” (PN 44), a nie w jedność transcendencji. Taki też sens ma ostatecznie postulat humanizowania świata twórczą wyobraźnią. Tylko „człowiek i sprawy ludzkie stanowią centrum, skąd równie blisko i daleko jest do makroświata i do mikroświata” (M 33), tylko człowiek jest punktem, w którym rzeczywistość spotyka się z nierzeczywistością.