

Beata Przymuszała

"Czas wzbogacony" w późnej liryce Aleksandra Wata

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 92/1, 137-159

2001

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.

BEATA PRZYMUSZAŁA

„CZAS WZBOGACONY” W PÓŹNEJ LIRYCE ALEKSANDRA WATA

„Czas, a szczególnie czas przeszły, jest domeną i żywiołem poezji – poezja jest bowiem przypominaniem i rozpamiętywaniem [...]”¹. Przypominanie to sięganie w przeszłość, natomiast rozpamiętywanie wiąże się z długotrwałym, dogłębnym analizowaniem, skupieniem szukającym sensu, czyli z medytacją. Te uwagi na temat poezji, spisane przez Wata pod koniec życia, prowokują do odmiennego spojrzenia na jego wiersze – właśnie przez pryzmat szeroko rozumianego zagadnienia czasu. Prowokują tym bardziej, iż w wyraźny sposób nawiązują do refleksji poety z roku 1948, wskazując tym samym, jak pojmował on literaturę. Na zjeździe w Nieborowie (przygotowanym dla „słusznego wyedukowania przyszłych”²) Wat wygłosił referat *Antyzoil, albo rekolekcje na koniec roku*, w którym odstąpił niezborności teorii realizmu socjalistycznego, mówiąc przy okazji o tym, czym jest literatura „w ogóle”, oraz co doprowadza do kryzysu kultury:

Otóż Dumas przyczynę degeneracji kultury upatruje w braku czasu w potocznym życiu Europejczyka (a były to lata siedemdziesiąte ubiegłego wieku!). W pośpiechu, który nie zostawia miejsca na refleksję i medytację. Owo zatrzymanie się, medytacja, więcej, bo zapatrzenie (o wartości z a p a t r z e n i a wiedzą dobrze poeci) – jest nie tylko niezbędne dla normalnego rozwoju kultury, ale po prostu dla normalnego funkcjonowania psychiki. I jest to jedna z doniosłych funkcji literatury³.

Sięganie w przeszłość, medytowanie, zapatrzenie – jak te problemy przedstawiają się w twórczości Wata? Czy teoretyk „wcielał w poezję” swoje refleksje? I czy w ogóle można mówić o Wata filozofii czasu? Te pytania stanowią punkt wyjścia do interpretacji poetyckiego dzieła autora *Mojego wieku*.

Zanim to jednak nastąpi, należy zaakcentować pewien problem. W roku 1990 Wojciech Ligęza powiedział:

Dzieje odbioru twórczości Wata pełne są paradoksów. Watowi poświęcono wiele wnikliwych i subtelnych krytycznych studiów, natomiast syntezy literatury współczesnej zwykle przemilczają to nazwisko⁴.

¹ A. Wat, *O przetłumaczalności utworów poetyckich*. „Literatura na Świecie” 1983, nr 7, s. 327.

² T. Venclova, *Aleksander Wat obrazoburca*. Przełożył J. Gośliński. Kraków 1997, s. 248.

³ A. Wat, *Antyzoil, albo rekolekcje na koniec roku*. „Kuźnica” 1948, nr 7, s. 7.

⁴ W. Ligęza, *Poezja jako czytanie znaków*. W zb.: *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata. Studia*. Red. W. Ligęza. Kraków 1992, s. 7.

I rzeczywiście, twórczość ta obrasta w bibliografię, ale znajomość jej samej wciąż pozostaje „elitarna” (jak stwierdził w posłowniu do tomu 1 *Pism zebranych* Wata z 1997 roku Jan Zieliński). Należy więc chyba postawić pytanie o miejsce Wata w poezji polskiej⁵. Oczywiście, będzie to raczej wstępne rozpoznanie dotyczące powojennej twórczości autora *Ciemnego świedla*, ponieważ, w porównaniu z dość wszechstronnie już opisanym okresem futurystycznym, budzi ona u badaczy literatury wciąż odmienne opinie.

Analiza pojęcia czasu wydaje się pomocna dla znalezienia miejsca Wata we współczesnej poezji.

Radość przykuwa nas do wieczności, a ból – do czasu⁶.

Stwierdzenie, iż ból, cierpienie stanowią jedną z dominant spuścizny poetyckiej Wata, jest nie tyle banalne, co konieczne. Szczególnie wyraźnie widać to zwłaszcza w tomie 1 *Wierszy* z 1957 roku – który otwiera się utworem *W czterech ścianach mego bólu...* Dokładniejsza jego analiza pozwala właśnie zwrócić uwagę na powiązanie tematu cierpienia z tematem czasu.

<p>W czterech ścianach mego bólu nie ma okien ani drzwi. Słyszę tylko: tam i nazad chodzi strażnik za murami.</p> <p>Odmierzają ślepe trwanie jego głuche puste kroki. Noc to jeszcze czy już świt? Ciemno w moich czterech ścianach.</p>	<p>[.]</p> <p>Gdzieś tam pewno lecą lata z ognistego krzaka życia. Tutaj chodzi tam i nazad Strażnik – upiór z ślepą twarzą. [s. 175]⁷</p>
---	---

Cierpienie jest przedstawione za pomocą metaforycznego odniesienia do sytuacji więźnia. Ból zamyka człowieka na otaczający go świat. Więzień może tylko słyszeć kroki strażnika, pilnującego, by nie uciekł poza „mury bólu”. W ten sposób podkreślone zostaje „skazanie na cierpienie” (sugerowane przez więzienną metaforykę). Strażnik pełni jednak jeszcze jedną rolę: jest upersonifikowaną śmiercią. Wskazuje na to trzymana przez niego kosa – będąca od średniowiecza atrybutem Śmierci (przedstawionej jako kościotrup) i Czasu⁸. Poprzez zmianę alegorycznego przedstawienia (nie szkielet, ale strażnik może „dosięgnąć kosą”) Wat przywołuje tradycyjne wyobrażenia śmierci i równocześnie odnosi je do sytuacji XX-wiecznej. Perspektywa historyczna uwypukla ciągły lęk przed śmiercią, który jest jednak przez każdego człowieka przeżywany „na nowo”.

Strażnik może też być upersonifikowanym Czasem, „odmierzającym ślepe trwanie”, które podkreśla niezmiennność cierpienia, jego ponadczasowość. Trwa-

⁵ Nawiązuję tu do tytułów znanych studiów J. Kwiatkowskiego: *Miejsce Miłosza w poezji polskiej* (w: *Magia poezji. O poetach polskich XX wieku*. Wybór M. Podraza-Kwiatkowska i A. Łebkowska. Posłowie M. Stala. Kraków 1997) oraz *Miejsce Iwaszkiewicza w poezji polskiej XX wieku* (w: jw.).

⁶ S. Weil, *Świadomość nadprzyrodzona. Wybór myśli*. Przełożyła A. Olędzka-Frybsowa. Wyd. 3. Wybór i opracowanie A. Wielowieyski. Warszawa 1996, s. 222.

⁷ Wiersze A. Wata cytuję z: *Poezje zebrane*. W opracowaniu A. Micińskiej i J. Zielińskiego. Kraków 1992.

⁸ Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*. Warszawa 1991, s. 163.

nie zostało określone jako ślepe, czyli nie widzące celu – bezsensowne. A bezsensowna ponadczasowość odniesiona do cierpienia wskazuje, że jest ono stagnacją, zatrzymaniem i zamknięciem. Uwypukla to jeszcze metafora przestrzenna: „ściany bólu” odgradzające od wszystkiego. Tam bowiem istnieje czas („Gdzieś tam pewno lecą lata”). Życie poza cierpieniem przemija, dlatego wiąże się z ruchem, odchodzeniem⁹.

Cierpienie jest zatem stanem narzuconym, zamykającym człowieka w świecie własnego bólu oraz wskazującym na istnienie śmierci. Poza tym uniemożliwia ono życie w czasie, a więc odczuwanie przemijania, ponieważ wytwarza okresy ponadczasowości – czy raczej beczasowości, które zakłócają postrzeganie świata. Co jednak najbardziej istotne, ból nie pozwala na kontakt z Bogiem („ognisty krzak życia” to także obraz Boga objawiającego się Mojżeszowi). Przeciwwstawienie „ognistego krzaku” celi więziennej nie pozwala zatem na sakralizację cierpienia, jest przecież ono zamknięte, odgródzone.

Brak usprawiedliwienia cierpienia, traktowanie go jako zła, które nie pozwala człowiekowi żyć, zamykając go w „czterech ścianach bólu”, powoduje podjęcie próby ucieczki, uwolnienia się od niego. Jedną z takich prób jest przeniesienie się w sen.

W wierszu tak właśnie zatytułowanym – *Sen* – padają słowa: „Jest we mnie wyspa / i nieba nad nią”. Wypęte zamieszkują rybak i myśliwy – posłańcy śmierci, dlatego też żyją oni w takim otoczeniu:

gdzie księżyc nie świeci
gdzie woda nie płynie
gdzie nic nie przemienie
choć wszystko przemija
o, to ziemia niczyja. [s. 193]

W ten sposób pojawia się kolejny Watowski paradoks – przemijanie, które nie przemija. Odnosić się ono może do czasu heraklitejskiego, przedstawianego jako rzeka: wciąż ta sama i inna jednocześnie. Na „ziemi niczyjej” brakuje jakichkolwiek odniesień, które by pomogły stwierdzić, jak „płynie czas”. Dlatego jego mijanie pozostaje paradoksalnie odczuwalne i nieodczuwalne równocześnie. Ta ziemia niczyja znajduje się jednak przecież pod czyjś panowaniem – należy ona do królestwa śmierci. Przypomina się stare powiedzenie: „Gdy my jesteśmy, nie ma śmierci. Gdy jest śmierć, nie ma nas”. Tak samo paradoksalnie jak czas, który zmienia się i nie zmienia jednocześnie, śmierć jest i jej nie ma.

Wiersz *Sen* kończy się przywołaniem takiego obrazu: „Kości się bielą / nad wodą. Nieczystą”. Wersy te nawiązują do Mickiewiczowskiej „wody wielkiej i czystej”. Przeciwwstawienie polega na tym, iż u Wata „woda łączy się [...] z niebezpieczeństwem, skażeniem, zbezczeszczeniem”¹⁰. Natomiast „kości nad wodą”¹¹ – to wanitatywny symbol, którego rolą było przypomnianie o śmierci. W wierszu Wata

⁹ O wierszu tym pisali m.in. J. Łukasiewicz (*W Dwudziestoleciu. <O poezji Aleksandra Wata>*, „Pismo” 1981, nr 5/6, s. 12) oraz W. Lięza (*„Homo patiens” Aleksandra Wata*, „Znak” 1991, nr 2), który tak mówi o cierpieniu – więzieniu: „oznacza to również unicestwienie rytmu życia: rozwoju i zmiany” (s. 19).

¹⁰ Venclova, *op. cit.*, s. 311.

¹¹ Zob. T. Michałowska, *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*. Warszawa 1982, s. 415.

śniący podmiot widzi wyspę, która jest w nim. A zatem śmierć jest w człowieku cały czas; zapominanie o niej to oszukiwanie samego siebie¹².

Tak więc: sny, zamiast pozwolić uciec od cierpienia – przypominają o śmierci. Przecież jest ona ucieczką od cierpienia, kresem czasu, w którym doznaje się bólu. Dlatego też stale pojawia się w wierszach Wata.

W *Balladzie letniego popołudnia* śmierć została upersonifikowana: jest nią kobieta przechadzająca się po lasku Vincennes razem z autorem wiersza. Przywołano w ten sposób konwencję młodopolską, w której śmierć „to postać kobieca, mniej lub bardziej nierealna, niekiedy nasycona elementami erotyzmu, niosąca zawsze ukojenie [...]”¹³.

Dla poetów tamtej epoki umieranie było równoznaczne z wybawieniem od życia lub osiągnięciem stanu nirwany. Te odczucia – uspokojenia, ukojenia – podkreśla także rytm wiersza (jest to nieregularny wiersz toniczny, trójzestrojowiec). Ale w *Balladzie letniego popołudnia* piękna znajoma wsiadając na karuzelę budzi popłoch wśród ludzi, mimo że przecież „jej nikt nie widzi”. Jeżeli nawet niewidoczna powoduje taki lęk – nie może być dobra. Młodopolska alegoria zostaje więc odrzucona jako fałszywa. Ale nie tylko ona: w *Balladzie letniego popołudnia* Wat, na zasadzie *pars pro toto*, podważa możliwość ucieczki w śmierć jako ucieczki przed cierpieniem. Śmierć zawsze będzie przerażać, budzić lęk, również wtedy, gdyby miała być „jedynym wyjściem”, jedynym sposobem na przerwanie odczuwania bólu.

W *Dzienniku bez samogłosek* poeta pisze:

Teraz wiem, że myliłem się: nie można nie bać się śmierci. Nie bać się śmierci, co za śmieszne uroszczenie! Przez tyle ciężkich lat dawało mi ono rekompensatę za wolę przeżycia. Moja śmieszna próżność, moja najintymniejsza próżność była nieporozumieniem semantycznym: nie bałem się umrzeć, ale śmierci nie można się nie bać¹⁴.

Wat-myśliciel będzie więc próbował zrozumieć, czym jest śmierć, jaki jest jej sens:

Niebo – lazur bez skazy
 Morze – turkus zaspany,
 [.]
 I oto cokolwiek poniżej zenitu
 Na wklęsłej powierzchni nieba wyrysowuje się z wolna
 – jak wzór spod ręki kreślącej –
 mandala: już rozpoznaję
 ogromną macicę perłową, misternie karbowaną.
 Na niej trup podany. Kościotrup. Taki z Totentanzu.
 Długi. Ugięty w kolanach. Uśmiechnięty. Żywy.
 (Widzenie, s. 179)

¹² Zob. P. Czaplinski, *Śmierć, czyli o niedoskonałości*. W zb.: *Czytanie Herberta*. Red. P. Czaplinski, P. Śliwiński, E. Wiegandt. Poznań 1995, s. 60: „śmierć jest wszechobecna i niezwykła, ponieważ jej źródłem jest samo życie”. Czaplinski odnosi Herbertowską *Śmierć pospolitą* do poezji Rilkego, w której występuje „motyw śmierci jako istoty uwiecznionej wewnątrz nas” (s. 59).

¹³ M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*. Wyd. 2. Kraków 1994, s. 106. O wierszu tym pisze także M. Koziełski (*Czerń, śmierć i ciemność*. „NaGłos” 1991, nr 5, s. 32): „Śmierć nie jest wyteściloną kochanką, w niczym nie przypomina nirwany”.

¹⁴ A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*. Opracował K. Rutkowski. Warszawa 1990, s. 214.

W spokojnym krajobrazie, przypominającym rajski błogostan, pojawia się mandala (będąca „mistycznym symbolem wszechświata, [...] kwadratem wpisanym w koło, używanym jako pomoc w medytacjach”¹⁵ – co wskazuje na sugerowany w tytule sposób poznania). Kościotrup ze średniowiecznego *Totentanz*’u jest uśmiechnięty i żywy... Szkielet w tamtej epoce miał przywoływać „myśl o przemijaniu doczesnych wartości, o znikomości i krótkości ludzkiego istnienia”¹⁶. Jan Błoński pisząc o „obrazie śmierci w ruchu”, który to obraz pojawił się w poezji Sępa Szarzyńskiego, podkreśla, iż było to swoiste *novum*, ponieważ wcześniej „w widoku śmierci przerażała [...] martwota, nieruchomość”¹⁷. A więc „śmierć ożywiona” to metafora i paradoks. W poezji autora *Rytmów* wyrażona została w ten sposób śmierć wewnętrzna, śmierć duszy. Natomiast u Wata oksymoroniczna alegoria żywej śmierci służy podkreśleniu jej ciągłej obecności: żywa, a więc wciąż zagrażająca; żywa, bo towarzyszy człowiekowi nawet wtedy, gdy myśli on o jednym z jej przeciwieństw. Przecież kościotrup ukazuje się na „macicy perłowej, misternie karbowanej” – tak samo jak na obrazie Botticellego *Narodziny Wenus*. Paradoksy pojawiają się w całym wierszu Wata – zarówno jako oksymoroniczne obrazowanie, jak i w planie kompozycyjnym (*Et in Arcadia ego*).

Przenikanie się miłości i śmierci przypomina barokowe zestawienia sprzeczności (jakie prezentuje np. Jan Andrzej Morsztyn w wierszu *Na trupa*). Ale Watawi nie chodzi o grę konceptami, w nieomal ascetyczny sposób przedstawia swój rezultat „szukania śmierci”: jest ona przy nas cały czas.

W analizowanych tu wierszach często wskazywano na przywoływane przez Wata średniowieczne i barokowe sposoby obrazowania. „Nikt nie wchłania przeszłości tak gruntownie jak poeta, choćby tylko ze strachu, że wynajdzie coś, co już zostało wynalezione” – pisze Brodski¹⁸. Autor *Ciemnego świecidła* nie boi się wszakże posądzenia o plagiatowość. Świadomie wprowadza szkielety z kosą i uśmiechnięte kościotrupy; posługuje się – charakterystyczną zwłaszcza dla baroku – poetyką paradoksów i oksymoronów. Wszystko to razem ma właśnie sugerować, że temat śmierci, ale także i cierpienia, jest „stary jak świat”. Podejmując go, nie pozostaje się osamotnionym. Sięganie w przeszłość literatury nie równa się jednak prostemu gestowi powtórzenia: aby zrozumieć myśl Wata, należy dostrzec, iż „śmierć z kosą” to zarazem „strażnik w więzieniu” (wiersz *W czterech ścianach mego bólu...*).

Ale refleksje o umieraniu nie skłaniają przecież tylko do sięgania po tradycję literacką – w tym miejscu musiał pojawić się, i pojawił się, problem wiary.

„Śmierci nie można się nie bać” – pisał Wat. W *Trzech sonetach* jej okrucieństwo zostaje podkreślone w szczególny sposób. W noc Zmartwychwstania Pańskiego aniołowie, którzy odrzucają kamień zasłaniający wejście do grobu, słyszą słowa Jezusa:

¹⁵ W. Kopański, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Wyd. 20. Warszawa 1990, s. 313.

¹⁶ Michałowska, *op. cit.*, s. 415.

¹⁷ J. Błoński, *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*. Wyd. 2, uzupełnione. Kraków 1996, s. 90.

¹⁸ J. Brodski, *Muza żaloby*. W: *Śpiew wahałdla*. Przełożyły K. Tarnowska i A. Konarek. „Zeszyty Literackie” 1996, nr 55, s. 28.

Nie wstanę! – rzekł do nich. – Nie wstanę dopóty,
dopóki i człowiek nie będzie wyzwolon
od śmierci i bólu. [s. 183]

Chrystus odmawiający zmartwychwstania, by uwolnić ludzi od śmierci: ten paradoks można by określić jako bluźnierczy. Jednakże Wat w tym wierszu zajmuje się postacią Jezusa jako człowieka, a nie Boga. Ireneusz Ziemiński pisał o lęku Jezusa, lęku „istnienia przed nieistnieniem, bytu przed nicością, tego, co żyje, przed zagładą”¹⁹. Lęk Chrystusa jest lękiem każdego człowieka, bo umierający jest zawsze samotny. Dlatego Jezus woła: „*Eloi, Eloi, lema sabachthani*” (Mk 15, 34)²⁰.

W wołaniu Jezusa ujawnia się nie tylko to, że pomimo Bóstwa jest On naprawdę człowiekiem, lecz również ostateczna prawda o tym, c z y m j e s t ś m i e r ć dla człowieka²¹.

I właśnie tę przerażającą prawdę o ludzkiej śmierci przekazuje Wat. Przenosząc zmartwychwstanie Jezusa na czas po unicestwieniu ludzkiego bólu i umiarnienia, poeta zdaje się nie dostrzegać w Chrystusie sensu własnej śmierci. W swoich wspomnieniach Wat zaznacza:

Gdy utożsamiałem siebie z Jezusem na krzyżu, nie było w tym nic z zuchwalstwa, nie obniżałem Jezusa do siebie, ale siebie ceną wewnętrznej męki wywyższałem – był bowiem dla mnie tylko człowiekiem Jezusem, w nim urzeczywistniała się figuralnie dola człowieka i krzyż²².

Ostatnie słowa Chrystusa pozostają dla Wata tylko pytaniem o Boga, który opuścił człowieka. Bo poeta tak samo czuje się opuszczony:

Skoro raz jeden uwierzyłem, to czy mogę o sobie powiedzieć teraz, że jestem niewierzący? Teraz, kiedy wiara tak zniknęła, [...] jak gdyby jej nigdy nie było? Obserwator-wyznawca powiedziałby: Bóg skrył się przed tobą [...] ²³.

Problem „Boga, który skrył się”, będzie powracał w różnych utworach. W *Ewo-kacji*, opisującej narodziny wiary i jej odejście, poeta podkreśla sytuację „szukania” („ciemny błąkam się w swych ciemnych wspomnieniach”). Wiersz kończy się wyrażeniem nadziei, że Jezus „zabiegnie drogę” w Emaus, objawi się po swoim Zmartwychwstaniu:

Więc może wrócić mi w praocjów moich grody?
i może mi tam zabiegiesz drogę w Emaus,
bym jeszcze zdążył palce włożyć w Twoje wrzody,
te stare palce moje, ślepe, głuchonieme. [s. 319]

Ale Wat boi się, że nawet wtedy pozostanie niewiernym Tomaszem, który do końca nie uwierzy. Ewangelijny Tomasz chciał zobaczyć i dotknąć – Wat wprowadzając określenie „ślepe palce” sugeruje, że uwierzyć nie można (bo, w metaforyczny sposób, palcom zostaje odebrana możliwość „zobaczenia”, czyli dotknięcia). Równocześnie jednak zakończenie wiersza da się interpretować jako odrzu-

¹⁹ I. Ziemiński, *Śmierć Jezusa z Nazaretu*. „Znak” 1994, nr 7, s. 89.

²⁰ Cytaty z *Biblii* podaję z: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. W przekładzie z języków oryginalnych. Opracował Zespół Biblistów Polskich [...]. *Biblia Tysiąclecia*. Wyd. 3, poprawione. Poznań–Warszawa 1980.

²¹ Ziemiński, *op. cit.*, s. 93.

²² A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*. Rozmowy przeprowadził i przedmową opatrzył Cz. Miłoś. Do druku przygotowała L. Ciolkosowa. T. 2. Warszawa 1990, s. 318.

²³ Wat, *Dziennik bez samogłosek*, s. 229.

cenie wiary Tomaszowej (która „musi zobaczyć”), bo zmysły i ludzkie możliwości poznania są i tak ułomne wobec Bożego objawienia (dlatego palce są „ślepe”). Ta dwuznaczność ukazuje zawieszenie między stanem wiary i niewiary.

Jarosław Borowski, który zajmował się problemem wiary w wierszach Wata, dla zrozumienia tego zagadnienia cytował słowa Paula Tillicha: „Jeśli przez wiarę rozumie się stan ostatecznego zatroskania, wątplenie stanowi jej nieodzowny element”²⁴.

Lecz owo wątplenie, zawieszenie, nie pozwoliło Watowi uczynić Chrystusa ośrodkiem swego czasu. Przywołanie Jezusa to tylko jedna z prób usensownienia cierpienia i śmierci. Poza tym wcielony Bóg był dla autora *Mojego wieku* przede wszystkim Człowiekiem. I właśnie jako Człowiek doświadczający bólu – okazał się dla Wata Postacią, do jakiej można było odnieść ludzkie życie.

Natomiast pytanie dotyczące powrotu do wiary przodków, które padło w ostatniej strofie *Ewokacji* i zostało odsunięte w niepamięć przez przywołanie postaci Jezusa, znalazło swoją odpowiedź w *Dzienniku* poety:

Ale na starość znalazłem w sobie to niemądre uczucie i łapię się na tym, że jestem dumny ze swojego żydostwa [...]. Żadna religia dawniejsza nie mówi, a nawet późniejsze nie czyniły z nakazu wierności naczelnego imperatywu. Odszedłem od niej do Chrystusa, aby przez Jezusa do niej wrócić²⁵.

I Wat wraca do wiary przodków, jednakże nie jest to typowy powrót. W *Ciemnym świecidle* (pośmiertnie wydanym tomie wierszy – 1968 r.) pojawia się cykl *Przypisy do Księgi Starego Testamentu*. Zawiera on następujący wiersz:

Tron mi ocalił wróżebny pastuszek,
którego mój odwet ściga nadaremnie.
I będzie odebrany przez chytrego pastucha.
Moja włócznia bezsilna wobec jego lutni.
Moja miłość plugawsza od mej nienawiści.
Jemu chwała świeci, a mnie potępienie.
Kto pada niżej niż król potępiony?

(*Do Księgi Królów I*, s. 321–322)

Przywołana przez Wata historia Saula z *I Księgi Samuela* to historia pierwszego króla Izraela, który nie posłuchał głosu Boga. Karą miało być pozbawienie władzy królewskiej, lecz Saul nie potrafił się z tym pogodzić. Cytat z *Księgi Samuela*, który poeta przytoczył na początku wiersza, odnosi się do chwili poprzedzającej próbę zabicia Dawida (następcy tronu) przez Saula. Ten kontekst historii biblijnej zostaje przez Wata pominięty, uwypukla on natomiast motyw odtrącenia przez króla, jego upadku.

Często wskazywano na utożsamianie się Wata z królem – w tym znaczeniu cytowany wiersz można by uznać za próbę autora dotarcia do źródła swojej niewiary: miałyby ona być wynikiem odtrącenia przez Boga²⁶.

Sięgając po *Stary Testament* próbuje Wat także określić epokę współczesną. W nawiązaniu do Dawidowych psalmów padają słowa: „Sprawiedliwy / jest mąż, który chodzi ścieżkami Pana. / Kto sprawiedliwy, gdy ścieżki zarosły?” (*Do psal-*

²⁴ Cyt. w: J. B o r o w s k i, *Męczennik własnej konwersji – świadectwo „porażonej” wiary. (O doświadczeniu sacrum w poezji Aleksandra Wata)*. „Roczniki Humanistyczne” 1991/92, z. 1, s. 32.

²⁵ W a t, *Dziennik bez samogłosek*, s. 90.

²⁶ Zob. J. Z i e l i Ń s k i, *Spowiedź syna królewskiego*. „Twórczość” 1984, nr 3, s. 77–79.

mów, s. 381). Zarosły więc ścieżki – w domyśle pozostaje stwierdzenie: gdy się je odnajdzie, odnajdzie się Pana, który skrył się, być może, nie tylko dla poety?

Szukanie Boga mogącego nadać sens ludzkiemu życiu, cierpieniu i śmierci nieprzypadkowo odbywa się na drodze poetyckiej. Już kiedyś było podobnie – zdaje się mówić Wat, przywołując twórczość Hölderlina i próbując w ten sposób określić, czym jest poezja.

Zakończenie wiersza, w tytule mającego nazwisko niemieckiego poety, jest następujące:

Szalony, kto by w sens i w kształt
Chimery myśl i serce wkreślił.
Eufratu grody puste! Pusta droga z Alp!
i nie ma, nie ma

niebian w domu cieśli.

– „Powaby tego świata dawno już strawione
i radość młodych lat – od lat! od lat! stracona.
Już kwiecień minął, lato już się skryło.
I ledwo jestem, i żyć mi niemiło”.

Zmęczonym kluczem odlatują ptaki,
gdy złoto dzwonu czas obwieszcza im.
Ja wszędzie widzę złowróżebne znaki,
drogi są błędne, noc zstępuje w rym.
Girlandy sów na jodłach, wiatr
na ciemnym lustrze wód namarszcza twoją twarz,

Diotyma

Spowiną dymy mnie z porozpalanych watr.
Wołają fajfry mnie na długi nocny marsz.

(Hölderlin, s. 339–340)

Obłęd Hölderlina, o którym wspomina Wat w komentarzu do wiersza, wprowadza sytuację niespełnienia. Doskonale ją przekazuje przytoczony w całości przez autora *Ciemnego świecidła* utwór niemieckiego poety („Powaby tego świata [...]”). Ale niespełnienie odnosi się nie tylko do sytuacji jednostkowej. „Eufratu grody puste” i nieobecność „niebian w domu cieśli”: to opuszczony starożytny Babilon (zniszczone przez Boga miasto – tak przedstawione zostało w *Odzie II* Wata) i dom Józefa, w którym nie ma Chrystusa. W wyraźny sposób zarysowane jest więc położenie świata, który czeka swojego zbawienia, przebaczenia grzechów.

Wstrząsające wersy: „Ja wszędzie widzę złowróżebne znaki / drogi są błędne, noc zstępuje w rym”, muszą być odniesione do kontekstu twórczości Hölderlina. Chyba najbardziej znana jego elegia *Chleb i wino* mówi o „nocy w sensie metafizycznym, epoce pozbawionej bogów i żyjącej niejasną nadzieją na ich powrót, przeczuwany przez poetów”²⁷. Tak właśnie w wierszu Wata „noc zstępuje w rym”, a więc staje się poezją, która jest tworzeniem sensu, bo „Poezja gospodarzem ziemi” – pisze Wat wcześniej w tym wierszu, przywołując znowu fragment z utworu Hölderlina *W rozkosznych błękicie*²⁸. Wers ten wyraźnie nawiązuje do słynnego zakończenia siódmej części *Chleba i wina*:

²⁷ Z. Żygulski, *Fryderyk Hölderlin (1770–1843)*. Wrocław 1964, s. 131. Zob. też interpretację twórczości Hölderlina autorstwa K. Zajasza: *Milosz i filozofia*. Kraków 1997, s. 156–163.

²⁸ Oczywiście, jest to fragment w tłumaczeniu Wata; w przekładzie B. Antochowicza (cyt. z: F. Hölderlin, *Wiersze*. Wrocław 1982, s. 100): „poetycznie mieszka / człowiek na ziemi”.

Nie wiem, po co istnieją poeci w podłych czasach.
Lecz oni są, powiadasz, jak święci kapłani
boga winorośli,
Którzy od kraju do kraju wędrowali świętą nocą²⁹.

Na ten „długi nocny marsz” wybrał się zarówno Hölderlin, jak i Wat.
Autor *Ciemnego świecidła* znał interpretację Heideggera dotyczącą twórczości niemieckiego poety³⁰, dlatego – być może – odnosił ją także i do swego wiersza:

poeta stoi pośrodku – między bogami a ludem. Jest kimś wyrzuconym – wyrzuconym w to P o m i ę d z y, pomiędzy bogami i ludźmi. Jedynie tu zaś, tu po raz pierwszy rozstrzyga się, kim jest człowiek i gdzie osadza on swoje istnienie. „*Poetycko mieszka człowiek na tej ziemi*”³¹.

W ten sposób wiersz Wata o Hölderlinie staje się jeszcze jednym wyrazem poszukiwań Boga, który „skrył się”, i jednocześnie staje się refleksją nad istotą poezji, zawartym w niej wymiarem transcendentnym.

Cierpienie w poezji Wata, które kazało myśleć o śmierci, zmusza do sięgania w przeszłość. Pragnie on je bowiem usensownić (stąd obecność Chrystusa lub motyw szukania Boga), a także doświadczyć ciągłości odczuwania ludzkich problemów (dlatego przywołuje historyczne alegorie). W *Dzienniku* zawarty jest obszerny komentarz, wyjaśniający stosunek Wata do czasu:

Tego, tylko tego mi trzeba, właśnie mnie, niegdyś awanturniczemu awangardziście: wiedzieć, dotknąć, odczuć, że to, co jest, już było, że to, co w tej chwili przeżywam, było już przeżyte i przeżywane, że zatem jest w mocy ludzkiej, zatem w mojej mocy to przeżyć. [...] Tego, właśnie tego stwierdzenia: *du déja vu, du déja vécu*, szukam stale i szukam nie tylko w „z y c i u”, ale wbrew pozorom, w moich wierszach [...]. [...] Gdybym chciał (mętnie) pofilozofować: to samo doświadczenie, czy inaczej mówiąc: ta sama sytuacja czy układ rzeczy, powtarza się na różnych płaszczyznach czasu [które przecinając się, wyznaczają figurę będącą] [...] właściwym czasem teraźniejszym, obecnym na różnych płaszczyznach czasu, czasem teraźniejszym wzbogaconym³².

Właśnie ta koncepcja „czasu teraźniejszego wzbogaconego” pozwoliła Wato- wi utożsamić własne cierpienie z cierpieniem innych; wpisane w kontekst dziejowy – uczyniło z doświadczenia jednostkowego uniwersalne. W ten sposób ból został pokonany: „zamykając” czas dla człowieka (*W czterech ścianach mego bólu...*), „otworzył” go dla poety.

Czas „wzbogacony” wiąże się z myślą o nadziei – ona właśnie stanowi bodziec do szukania w przeszłości takich „argumentów, racji”, które będą „podstawą dla dalszej nadziei”, gdy „teraźniejszość to miejsce obecnej tragiczności”³³.

Wiersze Wata o cierpieniu zawierają przecież pewne „ślady nadziei”; najważniejszy z nich (ale nie jedyny) to ten pozostawiony przez „ukrytego Boga”. Ale należy przyjrzeć się także innemu.

²⁹ Cyt. z: Hölderlin, *op. cit.*, s. 49.

³⁰ Zob. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, s. 170.

³¹ M. Heidegger, *Hölderlin i istota poezji*. Przełożył K. Michalski. „Twórczość” 1976, nr 5, s. 100. Podkreślenie wyróżnione dodatkowo kursywą – B. P.

³² Wat, *Dziennik bez samogłosek*, s. 125, 127.

³³ J. Tischner, *Wiązania nadziei*. W: *Świat ludzkiej nadziei. Wybór szkiców filozoficznych 1966–1975*. Wyd. 3. Kraków 1994, s. 295.

[...] nie każda kontemplacja czasu jest równie dobra [...],
rodzaj jej poznajemy po tym, jaki użytek zrobił z niej dany człowiek³⁴.

W *Wierszach śródziemnomorskich* najważniejszym tematem jest znowu śmierć. Umieranie nie dotyczy już tylko jednostki, to stan, który „skaził” świat, jedna z postaci zła. Lecz zło, choć występuje w świecie, okazuje się nie najistotniejszym przedmiotem rozważań tej poezji. Dwa poematy Wata – *Pieśni wędrowca* i *Sny sponad Morza Śródziemnego* – składające się na tom *Wierszy śródziemnomorskich*, próbują objąć różnorodność ludzkiej wędrówki poprzez wskazanie najważniejszych jej celów i wydarzeń.

Pieśni wędrowca rozpoczynają się przywołaniem dwóch antytetycznych obrazów: „wszystkiego, co żywe”, i „świata kamiennego”. Świat ten ma być miejscem ucieczki, celem wędrowca; „Ucieczka [...] wynika zatem z rozpaczliwego poszukiwania punktu stałego i wiecznego, nad którym czas nie ma władzy”³⁵. W ten sposób kamień zostaje przeciwstawiony przemijaniu. Owo „poszukiwanie punktu wiecznego” uwydatnia jeszcze chęć utożsamienia się wędrowca z kamieniem poprzez sen na nim. Scena ta (z pieśni III), jak trafnie zauważył Jacek Łukasiewicz³⁶ – nawiązuje do snu Jakuba, w którym zobaczył on drabinę z aniołami i uzyskał Boże błogosławieństwo (Rdz 28, 10–17). W chrześcijańskiej egzegezie: „Drabina łącząca ziemię z niebem jest znakiem, że w gruncie rzeczy nie ma rozdziału między siedzibą Boga a ziemią”³⁷.

W utworze Wata wędrowiec zostaje zbudzony przez głosy – w XX wieku, według poety, Bóg nie przemówi już do śpiącego, ale każe umarłym obudzić go. Sen, który miał przynieść ucieczkę z czasu, przerwany jest nakazem: „Pamiętaj!” – a pamiętać można tylko w czasie³⁸. Zbudzenie oznacza więc nakaz życia (bo „sen kamienia” jest równoznaczny ze śmiercią) i pamiętania. Poprzez odniesienie do *Księgi Rodzaju*, staje się też Bożym nakazem. Ucieczka w świat kamienny jest niezgodna z zamysłem Boga, który dał człowiekowi życie „działające się w czasie”.

Ponadto pieśń IV całkowicie unicestwia marzenie o możliwości ukrycia się w świecie, w którym nic się nie zmienia:

Nie erozja kruszy tu kamień. Bo w jego naturze
próchnienie. Próchnieć, łuszczyć się, rozpadać: tak założono w prawie
minerałów. W prawie mięczaków. W prawie człowieka. [s. 276]

Niszczenie, starzenie się i śmierć dotyka całą materię – ożywioną i nieożywioną. Wędrowiec widzi „Gnój, grzybicę, próchno, konanie rzeczy żywych i nieożywionych” (s. 278), myśli więc o śmierci, która jest złem. Temat ten łączy kolejne pieśni.

Pieśń V to swoisty obrazek rodzajowy, w którym poszczególne osoby uzyskują symboliczne znaczenie. Do karczmy stojącej na rozstaju dróg (miejsce mające złą sławę w ludowych opowieściach) schodzą się żołnierze. W ten sposób – na metonimicznej zasadzie – zostaje wprowadzony do utworu obraz wojny; zło nie pojawia się więc namacalnie, ale tylko potencjalnie.

³⁴ Cz. Miłośz, *Piasek w klepsydrze*. W: *Ogród nauk*. Lublin 1991, s. 29.

³⁵ K. Pietrych, *Obraz natury w „Pieśniach wędrowca” Aleksandra Wata*. „Prace Polonistyczne” t. 46 (1990), s. 77.

³⁶ J. Łukasiewicz, „*Wiersze śródziemnomorskie*” – obrzęd ofiary. W: *Oko poematu*. Wrocław 1991, s. 192.

³⁷ *Stary Testament. Historia zbawienia*. Paryż 1987, s. 70.

³⁸ Zob. Pietrych, *op. cit.*, s. 80–81.

Żołnierzyki gna się pod rynsztunkiem,
 [.]
 odchodzą gęsiego, jeden się potknął,
 westchnął, puknął, leży, ryk kolegów,
 rykliwy dysonans w pogodnym koncercie
 pastoralnej ciszy. Hopla, utnij im głowy,
 śpiewa karczmarka. [...] [s. 278–279]

Piosenka śpiewana przez karczmarkę powoduje jej przemianę:

Piękna karczmarka z perłą w uchu
 Czyta na progu Agatę Christie. Znużona Diana,
 Agatą wreszcie. [...] [s. 279]
 [...] I znów
 przechodzą żołnierze, jeden za drugim, parami,
 kupą. Jak oni śmierdzą. Długą drogą.
 I zdrowiem. Jak zaśmierdną
 w chorobach, w konaniu. Diana
 pobiegła za maruderem. Hopla,
 uciąć mu głowę, krzyczy Królowa Diana Hekata
 Luna. [...] [s. 279]

„Diana”, „Hekata”, „Luna”. Diana była rzymską boginią, którą utożsamiano z grecką Artemidą – boginią łowów. A „lud na Peloponezie czcił Artemidę jako boginię płodności i śmierci zarazem”. Także w niektórych miastach greckich Artemidzie nadawano przydomek Hekate – bogini z Azji Mniejszej, będącej patronką śmierci. Kult Luny natomiast nie był w Grecji zbyt częsty, ponieważ, jak pisze Parandowski, „powszechnie uważano Artemidę za boginię Księżycy”³⁹. A więc boginię łowów należy utożsamić z boginią śmierci. Śpiewająca karczmarka stała się grecko-rzymską panią umierania i jednocześnie symbolem zła.

Śmierć jest wszędzie, widać ją we wciąż zmieniającym się krajobrazie, a aluzje mitologiczne każą pamiętać o jej obecności od początku ludzkiego istnienia. Oczywiście staje się, że wędrowiec musiał dostrzec ją także w karczmie, wśród zwykłych ludzi. Ale fakt, że właśnie tam ujrzał przemianę karczmarki (będącej przecież prostą, znużoną życiem kobietą), wskazuje, że zło pojawia się w zupełnie „normalnych” okolicznościach; nie jest wcale demoniczne.

Pogląd ten został podkreślony w pieśni VI, która przedstawia „praktykę stalinowskiego wymiaru sprawiedliwości”⁴⁰. Podpisywanie wyroków śmierci odbywa się w „przyjemnej atmosferze”:

Trzej kumotrzy, przy samowarze, wódce, ogórkach.
 [.]
 Piją, czkają, przeglądają
 akta, akt za aktem, stosy akt. [s. 280–281]

Oprawcy są przecież „zwykłymi” ludźmi – któryś z nich nosi bure skarpetki, inny ładnie kaligrafuje i jest „przy krawacie”. Te drobiazgi podkreślają potoczność zdarzeń określanych później jako jedna z największych zbrodni przeciw ludzkości.

³⁹ J. Parandowski, *Mitologia*. Warszawa 1959, s. 342, 86, 88, 115.

⁴⁰ Venclova, *op. cit.*, s. 411. W takim widzeniu genezy zła Wat bliski jest poglądom H. Arendt (*Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*. Przełożył A. Szostakiewicz. Wyd. 2. Kraków 1987).

Jakby nie było dość – w przestrzeni zła pograża się także wędrowiec – podmiot utworu:

Gram w petanka. Klnę brudno.
[.]
Gadam. Mętnieję trunkami. Potem
obrastam, potem, mówię, egzema, grzybicą. [s. 282]

Wobec wszechogarniającego zła pojawia się pytanie o źródło ratunku. Scena w karczmie odbywa się w lutym, a w miesiącu tym w starożytnym Rzymie padał Dzień Oczyszczenia z grzechu⁴¹. Ale ta możliwość zmywania win zostaje uchylona. W pieśni VIII ukazuje poeta dramatyczny obraz nieba: „Już nic się / stamtąd nie wysunie. Już nie ma ręki” (s. 282). Ręka, która nie wysunie się z nieba – to synekdochiczne określenie Boga⁴². Obraz ten należy interpretować jako wskazanie na niemożność rozgrzeszenia albo jako sugestię, iż Bóg opuścił świat, w którym jest zło. W kontekście całego utworu trzeba jednak opowiedzieć się za pierwszym rozwiązaniem⁴³. Skażenie świata przez ludzkie winy nie oznacza bowiem, iż przestał on być jednocześnie miejscem, w którym doświadczają się dobra, doświadczają się Boga. Tylko że to o wiele trudniejsze.

Światu – miejscu umierania, miejscu samotności człowieka – zostaje przeciwstawiony taki obraz (pieśń IX):

Pięknie, aż tchu brak
płucom. Ręka wspomina:
byłam skrzydłem.
Niebiesko. Szczyty w zaróżowionym
złocie. Kobiety tej ziemi –
małe oliwki. Na spodku rozległym
dymy, domy, pastwiska, drogi,
przeploty dróg, święta pilności
człowieka. Jak gorąco! Powraca
cud cienia. [...] [s. 283]

Opis natury i wszechobecnego w niej życia jest opisem pochwalnym. „Pięknie, aż tchu brak / płucom”. Piękno, które zapiera dech, jest także pięknem, dla którego opisanie brak słów (ten równoważnik zdania stanowi swego rodzaju synestezję: to, co dostrzega wzrok, nie pozwala oddychać i nie pozwala mówić, wyrażenie „tchu brak” przywołuje bowiem oba te konteksty znaczeniowe, wprowadzając kontaminację dwóch związków frazeologicznych). Lecz jednak zastosowany tu poetycki chwyt niemożności opisu zostaje natychmiast podważony: ręka, która była skrzydłem – synekdochiczne określenie sugeruje utraconą jedność człowieka ze światem przyrody⁴⁴. Ale nawet w doskonałości tego krajobrazu powraca myśl o śmierci: „Gorzko umierać na obcym. / Słodko jest żyć we Francji” (s. 284).

Jeżeli zatem świat materii, który ulega „starzeniu i próchnieniu”, może być tak piękny, „aż tchu brak”, to czy ludzkie życie może być tylko pamiętaniem o śmierci?

⁴¹ Zob. W. Markowska, *Mity Greków i Rzymian*. Warszawa 1968, s. 342.

⁴² Zob. komentarz Wata do tego fragmentu (*Poezje zebrane*, s. 285, w powiązaniu ze s. 276 i 282).

⁴³ Zob. też zakończenie pieśni VIII: „okadzenie się” okazuje się tylko „marzykowaniem” (neologizm ten przyjmuje negatywny odcień znaczeniowy słowa „filozofujesz” – ‘zmyślasz coś’).

⁴⁴ Zob. refleksje Wata na temat poezji – „szukania harmonii przedustawnej” (*Mój wiek*, t. 2, s. 73).

Jakby w nawiązaniu do pieśni IX pojawia się pieśń XI – pochwała rodziny, a więc i miłości, którą przeciwstawić można śmierci („i tak odnawia się ród w festonach czasu”, s. 284).

Górski potoku	Konwalia duszy
I dna bazalcie	Ciszy contralto
Wzlotu opoko	[.]
Domu wahadło	Siostró moja syjamska
Serca imadło	Oblubienico. [s. 284–285]

Venclova w swojej monografii opatruje ten wiersz przymiotnikami: „mistyczny” i „barokowy”⁴⁵. Barokowość odnosi się do budowy wiersza, opartej na zestawieniu sprzecznych ze sobą wyrazów. Płynność potoku jest więc powiązana z trwałością opoki („potoku” || „opoko” – rym oparty na asonansie). Wyrażenie „domu wahadło” (stałość miejsca przeciwstawiona przyrządowi wskazującemu przemijanie) jest połączona antytetycznie z „serca imadłem” (kruchość, delikatność – i narzędzie, które może miazdżyć) poprzez dokładny żeński rym. Rymowe współbrzmienia spajają także „dno bazaltu” z synestezyjnym określeniem „smutku fiolecie”. To rym więc wiąże ze sobą oksymorony, a wszystkie one razem stanowią epitety określające Oblubienicę (bo jej właśnie pieśń jest dedykowana). Pochwała poprzez wyrażanie sprzeczności wskazuje na niewystarczalność zwykłych słów opisujących żonę. Jest próbą „wyrażenia niewyraźnego” – czyli miłości. W tym znaczeniu pieśń XI przeobraża się w pieśń mistyczną, ponieważ ukazuje tajemnicę⁴⁶.

Barokowość tego wiersza nie ogranicza się tylko do nagromadzenia paradoksów. Litanijne epitety realizują zasadę „*concors discordia*”. W ujęciu XVII-wiecznego teoretyka – Sarbiewskiego – koncept to „przeciwstawienie sensów pojęciom ogólnym (niezgodność) i wewnętrzna spójność tych sensów w wypowiedzi (zgodność)”⁴⁷. W wierszu Wata oksymorony sprzeciwiają się potocznej logice, ale znajdują swoje wytłumaczenie, gdy czytelnik dowiadyuje się, że w utworze wyrażają one trudno wyrażalne uczucie miłości i pochwałę kobiety-żony.

Rozpatrując pieśń XI w kontekście całości *Pieśni wędrowca* zauważymy, że wskazuje ona na jeszcze jeden, oprócz piękna świata – ratunek dla człowieka, który wie, iż zmierza ku śmierci.

Natomiast w *Snach sponad Morza Śródziemnego* (które stanowią drugą część *Wierszy śródziemnomorskich*) pojawia się motyw Boga, który „skrył się”.

Pierwszy ze snów jest opowieścią „krzepkiego Ahaswera”, a więc także wędrowca, Żyda Wiecznego Tułacza. Swojemu lekarzowi skarży się on, że uciekł mu z klatki motyl. I pyta: „co robić z wolnością / bez mojego motyla?” (s. 289). Dlaczego ucieczka motyla ma być aż tak wielką stratą? Ahaswer mówi, że niósł go jak latarnię, utracił zatem światło oświetlające drogę, pozostała sama wolność. Światło w symbolice biblijnej oznacza Chrystusa: „Światło na oświecenie pogan” (Łk 2, 32). Utrata motyla może być interpretowana jako utrata Boga, pytanie, co zrobić z wolnością, odnosiłoby się w tym kontekście do sentencji Dostojewskiego:

⁴⁵ Venclova, *op. cit.*, s. 414.

⁴⁶ Zob. S. Sawicki, *Sacrum w literaturze*. W zb.: *Sacrum w literaturze*. Red. J. Gotfryd, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki. Lublin 1983, s. 23–24.

⁴⁷ D. Gostyńska, *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*. Warszawa 1991, s. 67.

„Jeżeli nie ma Boga, to wszystko jest dozwolone”⁴⁸. Ahaswer nie powtarza jednak tych słów, ale pyta, co robić bez Boga...

O Jego braku mówi też następny ze snów. Ahaswer utożsamia się w nim z Jonaszem – starotestamentowym prorokiem. Ale w XX w. nie udaje się nawrócić miasta: „Głuchoniemiście w tym mieście. W przeklętym. [...] / W skazanym” (s. 290).

W świecie skazanym, w czasie, w którym Bóg skrył się, powraca znowu myśl o śmierci – symbolizuje ją Myśliwy⁴⁹:

[...] Ausrotten, skrzeczy
dama z papuzią głową, wśliznęła się
w tłum falujących na trotuarach. Ale pustym
środkiem jezdni – ja, tylko ja, mały
żydek, biedny algierczyk, ja, znów ja,
do uprzykrzenia. Ona: ausrotten. Tamci już ochrypli.
Twoja ciepła dłoń na czole: „Obudź się”. Niezastapiona jest
kochająca dłoń na czole. [...]
[...] Ale Ty byłeś obok! Bij-zabij, rzeźił motłoch za oknem.
A ptaki milczą. I w górach
Myśliwy. Ale Ty jesteś ze mną, nam się już nic stać nie może. [s. 291]

Okrzyki „Bij-zabij”, „Ausrotten” przypominają o istnieniu zła, które w *Pieśniach wędrowca* zostało przywołane śpiewem karczmarki: „Hopla, uciąć mu głowę”. Natomiast Myśliwemu, który każe pamiętać o końcu życia, przeciwstawia się żonę. Sama jej obecność sprawia, że „nam się już nic stać nie może”. Te słowa to wyznaczenie samego poety⁵⁰.

Ostatni, ósmy sen ukazuje koniec ludzkiej wędrówki. Pojawiają się w nim aniołowie – wysłannicy, którzy prowadzą ku śmierci: „Od zarania wytyczona ich trasa”, a idący z nimi wędrowiec – Ahaswer, „znaczy marszrutę dla innych” (s. 296). Droga przebiega znów wśród świata kamiennego (tak jak w pierwszych pieśniach), ale tym razem nie jest to pustynny krajobraz. Wszystko chwali córę Dione – Afrodyte; wśród kamiennego pejzażu podnosi się hymn do miłości.

[...] Wszystko tu chwali córę
Dionę. Zbliżyć się do studni, niech popatrzę w oczy Rachel.
Lecz którzy prowadzą pod ręce, nie zбочą z traktu. A i ja pamiętam nazbyt dobrze
przygodę kogoś, kto mnie poprzedził. O, nie w sól się obrócił, ale –
wieczne serca rozdarcie! [s. 296]

Wędrowiec chce jeszcze raz spojrzeć w oczy biblijnej Rachel (ujrawszy ją przy studni Jakub zakochał się, Rdz 29, 9–20), ale Rachel okazuje się jednocześnie Eurydyką, której nie mógł zobaczyć Orfeusz. Mit ten przypomina o ludzkiej wierze, ludzkim pragnieniu pokonania śmierci przez miłość.

Przed końcem życia Ahaswer doznaje swoistego objawienia – doświadcza uczucia pamiętania głosów, które „przeminęły i trwają, i nie przeminą”, czyli obejmują cały czas. Te głosy zmiernają do „ciszy, / która jest głosem pragłosu” (s. 297). Cisza okazuje się „miejscem”, w którym rodzi się głos i ku któremu dąży. Można

⁴⁸ Fraza zbliżona do sformułowania F. Dostojewskiego (*Bracia Karamazow*, cz. I, ks. I, rozdz. 7) – przytaczam ją za: H. Markiewicz, A. Romanowski, *Skrzydlate słowa*. Warszawa 1990, s. 178.

⁴⁹ Zob. Venclova, *op. cit.*, s. 410, 411. – Łukasiewicz, *op. cit.*, s. 199.

⁵⁰ Autobiograficzny kontekst odczytania *Wierszy* sugerują i potwierdzają zwłaszcza sny IV i V. Zob. Wat, *Mój wiek*, t. 1, s. 353–354.

powiedzieć, że zawiera się w niej pełnia głosu. Ta pełnia łączy się u Wata z jego koncepcją „harmonii przedustawnej”, której poeta szuka, ale której nigdy nie może w całości objąć słowem⁵¹. Dlatego wędrowcowi idącemu ku śmierci pozostaje tylko pamiętanie głosów. I właśnie tym pamiętaniem są oba poematy.

Występowanie głosów pozwala mówić o poezji „medium”⁵². Podmiot obu poematów – wędrowiec, Żyd Wieczny Tułacz – na swojej drodze utożsamia się z Jakubem z *Księgi Rodzaju*, z Jonaszem i z Orfeuszem; jest świadkiem stalinowskich zbrodni, słyszy głosy skazujących i osadzających tłumów („Bij-zabij, rzeźbił motłoch” – okrzyk ten przypomina ewangelijne „Ukrzyżuj Go, ukrzyżuj”); jest człowiekiem, który utracił Boga („co robić z wolnością [...]”), i Aleksandrem Watem. Każda z przywołanych tu osób czy sytuacji stanowi wyraz dążenia do objęcia różnorodności doświadczeń, które przeżywa „zмирzający ku śmierci”. Jednocześnie wszakże, ponieważ objęcie całości wydaje się niemożliwe – poematy składają się z części różniących się tematycznie i wersyfikacyjnie.

Na planie kompozycyjnym próbą ujęcia tych często nieprzystających do siebie fragmentów staje się motyw wszechobecnej śmierci oraz wersyfikacyjne i tematyczne powiązanie ostatniego ze snów z początkiem *Pieśni wędrowca*.

Venclova pisze, że wersy drugiej z pieśni są „ciężkie, powolne, ciężące ku prozie”⁵³. Wat posługuje się zdaniem podrzędnie złożonymi, charakterystycznymi właśnie dla prozy⁵⁴. Obejmują one po kilka wersów, a podział składniowy nierzadko rozmija się z wersyfikacyjnym. Rozbudowane zdania łączą w ten sposób wersy w pewne części – całości tematyczne. Zakończenia i rozpoczęcia zdań przypadając w środkach wersów powodują ich wewnętrzne spajanie. Natomiast koniec zdania pokrywający się z końcem wersu sygnalizuje najczęściej pojawienie się nowej refleksji – wyznaczającej kolejną część: całość tematyczną (lub służy wyodrębnieniu danego zdania ze względu na jego funkcję znaczeniową). Te „ciągłości zdań” mają na celu dookreślenie spostrzeżeń podmiotu utworu – poprzez rozbudowaną analizę dokonuje się poszukiwanie istoty problemu. Wat twórczość poetycką łączył zawsze z refleksją: „Jedno i drugie odczuwałem jako dwie strony jednego, poezja bez refleksji pusta, ot, igraszka słowna, a refleksja bez poezji, ślepa [...]”⁵⁵. Wiersz więc staje się graficznym wyrazem procesu medytacji⁵⁶.

Głównym przedmiotem medytacji w *Wierszach śródziemnomorskich* jest śmierć. Ale jednocześnie zawierają one pochwałę miłości, pochwałę stworzonego świata. Śmierć i miłość – dwa wielkie tematy literatury – zostają w utworach Wata przeciwstawione sobie w nieomal barokowy sposób, podobnie jak w znanym wierszu Lechonia („Śmierć chroni od miłości, a miłość od śmierci”). Antynomiczność tych słów jest sprowadzona przede wszystkim do podkreślenia siły miłości, która może sprostać obawom przed śmiercią. Wiersz *Poezja*, kończący „śródziemno-

⁵¹ Zob. Wat, *Mój wiek*, t. 2, s. 73.

⁵² Zob. A. Fiut, *Uwierzytelnić swą nieprzynależność*. W zb.: *Pamięć głosów*, s. 25.

⁵³ Venclova, *op. cit.*, s. 406.

⁵⁴ Chodzi tu oczywiście o przewagę tych zdań nad zdaniami współrzędnie złożonymi. Zob. D. Urbanińska, *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej*. Warszawa 1995, s. 91.

⁵⁵ Wat, *Mój wiek*, t. 2, s. 76.

⁵⁶ *Medytacje*. Hasło w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Pod redakcją J. Sławińskiego. Wyd. 2, poszerzone i poprawione. Wrocław 1989. Zob. też K. Dybica, *Poetycka fenomenologia człowieka religijnego. (O twórczości Karola Wojtyły)*. W zb.: *Sacrum w literaturze*, s. 162.

W *Odjeździe Anteusza*, którego przewodnim motywem jest pragnienie „znalezienia spokojniejszej wody”, padają słowa:

Nie wierzę w ciało zmartwychwstanie. A jeżeli
(na wypadek że) wierzę, nie chcę.
Anadiomeno, ty, co z perłowej nicości;
końcem znalezienia
spokojniejszej wody; nad seledynowym bazaltem;
różową jutrznią świata; starzenie się
materii żywej i nieożywionej; z perłowej piany;
Anadiomeno, powabie starym oczom;
i pory przychylniejszej dla mnie
niż ta, którą miałem dotychczas.
Złoty głos klarnetu. Zmiłuj się nade mną. [s. 330]

Odrzucenie chrześcijaństwa wiąże się ze złożeniem hołdu miłości. Przywołany „bazalt” łączy ten wiersz z mistyczną litanią do żony – Oblubienicy z *Pieśni wędrowca*, oraz stanowi metonimiczne odniesienie do obrazu Botticellego *Narodziny Wenus*. W utworze tym dokonuje Wata także reinterpretacji greckiego mitu o olbrzymie Anteuszu, który swoją siłę zyskiwał przez kontakt z matką, Gają-Ziemią⁶⁰. Poeta piszący słowami: „nam ziemia niemiła” (s. 328), wskazuje na inne źródło siły: na miłość. „Mitologia nie jest traktowana przez Wata jako poetycki ornament; poeta szuka w niej nowych znaczeń, nakładających się na dawne”⁶¹. Starożytna bogini pozwala opisać piękno miłości – przede wszystkim małżeńskiej.

Czy jednak przywoływanie Afrodyty, a więc gloryfikowanie uczucia, nie jest próbą idealizacji świata, który przecież został „skażony złem”? Zanim padnie odpowiedź na to pytanie, należy przedstawić dwa zupełnie odmienne w swojej wymowie wiersze Wata.

W tomie *Wierszy* jest kilka utworów odnoszących się do malarstwa. Wywołujący zdziwienie niektórych krytyków wiersz *Przed Bonnardem*⁶² jest refleksją na temat trumny (na obrazie malarza), która nie została jednak wcale namalowana:

Blond światło zdmuchnęło szarość, cienie i zwiewności
z ciała, co z wanny wyszło, a jeszcze nie chce do trumny.
Ciało jest płowe flamiste, wanna – różowa cielista.
A trumna? Jak trumna: głucho fioletowa.
(Trumny zresztą nie widać, wystarczą jej kolory.)
[.]
W nim nasz artysta zamknął balet możliwości,
gdzie on sam – i tyś – jest widzem, zarówno jest autorem,
kordebaletem, zapewne, lecz także tragicznym solistą. [s. 217–218]

Myśli o śmierci może nasuwać nawet obraz impresjonisty. Nie stanowi to jednak dowodu na psychologizowanie opisu – swoistą nadinterpretację; poeta po prostu dostrzega ciągłość zjawisk. Kąpiąca się kobieta też jest śmiertelna, jak każdy z nas:

⁶⁰ Zob. Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa 1997, s. 460–461.

⁶¹ J. Pieszczałowicz, *Wygnaniec w labiryncie XX wieku*. W: *Wygnaniec w labiryncie XX wieku. Poetyckie rodowody z Dwudziestolecia*. Kraków 1994, s. 73.

⁶² Zob. M. Wojdyło, *Malarstwo i kolor w poezji Aleksandra Wata*. „Ruch Literacki” 1985, nr 2, s. 117.

widzów czy czytelników, którzy kiedyś będziemy „solistami”. Stąd zakończenie utworu sugerujące, iż wszyscy powinniśmy być odbiorcami wirtualnymi – „widzami” dostrzegającymi całość zjawiska w jego ciągłości.

Drugi ze wspomnianych wierszy nosi tytuł *Przed wystawą*:

Świat nasz. Tak mały,	znane z taroka;
że jedna gitara	[.]
wystarczy	Wszystko to widać
by go zaludnić dźwiękami –	oprócz Miłości
gdy gra na niej Miłość.	której nie widać
Miłości nie widać	choć jest obecna
choć jest obecna.	na małej wystawie
Obok gitary patera z jabłkami	marchanda obrazów
– insygnium królewskie	na Faubourg Saint-Honoré [s. 219–220]

Wiersz ten pozostał prawie niezauważony przez piszących o Wacie⁶³. To „wynazanie wiary w miłość”, której „nie widać / choć jest obecna”, każe inaczej patrzeć na całą twórczość Wata. Jeżeli mówi on o śmierci, to nie jest to deklaracja „czarnego pesymizmu”, lecz tylko stwierdzenie faktu – rzeczywistego, a niechętnie pamiętanego. Świat bez śmierci nie byłby prawdziwy. Pisze Octavio Paz:

Kult życia, jeśli jest rzeczywiście głęboki i całkowity, to także kult śmierci. Są one nierozłączne. Cywilizacja, która neguje śmierć, będzie także negować życie⁶⁴.

Świadomość śmierci nie może wykluczać pochwały życia i miłości. I tu właśnie tkwi kolejne źródło nadziei w poetyckim świecie Wata. Dlatego, nie przywołując już Afrodyty, pod koniec życia poeta podkreśla swoje przesłanie:

A choć zapuszczam na oko powiekę, daremnie –
poprzez skórę jej, grubą, ordynarną, dotyka mnie
czułość. I męka ciała, która stoi między nami, na chwilę
osłabła i łączy nasze ręce pod swoją stulą. Poczem
znów tryumfalna, tryumfująca,
jak tamta dziewczka, która ciężkim Buickiem z rozwrzeszczanym
głośnikiem wjeżdżała w ogródek nasz na Bienvenue. Tak,
ale faktem jest,
że ogień mój przygasł na chwilę, na jedną,
by odsłoniły się oczy
miłości,
które silniejsze od śmierci. [s. 427–428]

Miłość silniejsza od śmierci to sprzeczność⁶⁵, ale przecież:

Filozof, myśliciel, natrafiając w swoim rozumowaniu na wewnętrzną sprzeczność, czasem porzucał myśl, drogę, metodę, która być może doprowadziłaby go do najwyższych odkryć⁶⁶.

⁶³ Zob. jednak K. G r z y b o w s k a, *Przeciwko przepisom*. „Życie Literackie” 1958, nr 11: „Kto wie, czy ten wiersz nie wyraża najpełniej całego tomu”.

⁶⁴ Cyt. za: A. P a w e ł c z y Ń s k a, *Czas człowieka*. Warszawa 1986, s. 86–87.

⁶⁵ Interesująco interpretuje ten wiersz L i g e z a („*Homo patiens*” *Aleksandra Wata*, s. 24): „Bardzo przejmujące są powtórne zaślubiny przez ból, przez rozumienie sensu cierpienia”. Pisze on również o przewyciężaniu cierpienia przez miłość. Zob. też M. O l b r o m s k i, *Czarodziejska kula. Inspiracje antyczne w powojennej liryce Aleksandra Wata*. „Zeszyty Naukowe KUL” 1986, nr 3/4, s. 51.

⁶⁶ W a t, *Dziennik bez samogłosek*, s. 45.

W jednym z ostatnich wierszy poeta pisze:

Uroda rzeczy nad ziemską,
Gdy pada na nie ostatnie spojrzenie: talerz
srebrny na mahoniowym blacie,
skrawek chmur i nieba różowy, świrk
naszego ptaszka Maciusia
i twarz mojej żony. Jej oczy
na wieki wieczne amen. [s. 338]

Świadomość śmierci powoduje, że każde spojrzenie staje się ostatnie. Ono dopiero pozwala dostrzec, co rzeczywiście ważne w życiu. To spojrzenie kogoś, kto umie patrzeć; a żeby tak patrzeć, trzeba przystanąć: jak pisał Wat w *Antyzoilu, albo rekolekcjach na koniec roku* – trzeba się „zapatrzeć”. Skupiając się, czyli medytując nad tematem śmierci, poeta dostrzegł piękno świata.

Chwaląc miłość, pisząc o sztuce, przywołując stare mity, znajdował Wat zakorzenioną w ludzkiej naturze potrzebę życia – i to pięknego życia (potrzebę rozwijającą się często wbrew różnym trudnościom). Z drugiej wszakże strony wiedział, że jest ona krucha, bo strach przed śmiercią może zniszczyć zdolność dostrzegania urody rzeczy (ostatnie spojrzenie bywa przecież także spojrzeniem, które nie chce nic zobaczyć). Ratunek znajdował w koncepcji „czasu terazniejszego wzbogaconego”. Czytając *Biblię*, pisząc o Anadiomedzie i przywołując średnio-wieczne szkielety, wskazywał na trwałość europejskiej kultury, która pozwala ciąglemu tułaczowi na „zakorzenie”⁶⁷. W kulturze tej odnajdywał dowód na wspólnotę ludzkich losów, bo zmuszała do ciągłego stawiania pytań o Boga, sens śmierci, siłę miłości i źródło zła; które to pytania zawsze pozostają ważne dla człowieka, a odpowiedź na nie (czy nawet próba jej podjęcia) wyznacza to, co dla niego najważniejsze – jego naturę. „Słowa uzasadniają swój ciężar gatunkowy poprzez wartości, do których się odnoszą. Dzieło to dochodzenie do istoty bytu ludzkiego”⁶⁸. Szukaniu tejsze służy u Wata „czas wzbogacony”, bo nie jest prawdą, że „czas nie ma związku ze zrozumieniem istoty tego, co jest”⁶⁹. Ciągłość, trwałość są widoczne dopiero w czasie. Poznając je – człowiek odnajduje miejsce w historii pokoleń (jak mówi o tym *Stary Testament*), a dostrzegając różnice (w zestawieniu z terazniejszością) chce zrozumieć, na ile są one ważne, w jakim stopniu zmieniają postrzeganie i rozumienie świata.

Sięgając w przeszłość, Wat kształtuje swój poetycki obraz świata jako refleksję nad współczesnością.

Omawiana w niniejszym artykule koncepcja Wata wskazuje, że właściwy czas da się przeżyć tylko w konfrontacji „tego, co jest”, z „tym, co było”. W ten sposób – według poety – człowiek odnajduje się w „swoim czasie”, można powiedzieć,

⁶⁷ Venclova (*op. cit.*, s. 398) pisze o „wykorzenieniu” poety jako „symbolu całej ludzkości”. W artykule tym przywołuje interpretację pojęcia „zakorzenia” (autorstwa S. Weil) – dokonaną przez A. Legężyńską (*Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*. Warszawa 1996, s. 17–19), która określa też jego przeciwieństwo: „wykorzenie należy pojmować jako swoistą dezorientację aksjologiczną, wynikłą z utraty nieprzestrzennego »centrum«: wiary, tradycji, poczucia przynależności do wspólnoty przechowującej wartości” (s. 19).

⁶⁸ Ligęza, *Poezja jako czytanie znaków*, s. 15.

⁶⁹ Olbromski, *op. cit.*, s. 52–53.

że „zakorzenia się”: bo wzbogacony czas to taki, który odzyskuje swoje powiązanie z przeszłością. Ta koncepcja czasu bliska jest rozumieniu tradycji w ujęciu Theodora Adorna. Dla niego tradycję wyznacza „*correspondance*”:

Rzuca ona, jako coś nowo pojawiającego się, światło na to, co obecne, i od niego przyjmuje swoje światło. Taka *correspondance* nie jest ani wczuwaniem się, ani bezpośrednim pokrewieństwem, wymaga bowiem dystansu. Kiepski tradycjonalizm odcina się od momentu prawdy w tradycji przez to, że zmniejsza dystans, bluźnierczo sięga po to, co nieodwracalnie stracone, podczas gdy ono odzyskuje głos jedynie w świadomości nieodwracalnej utraty⁷⁰.

„*Correspondance*”, a więc pewna zgodność, odpowiedniość, dzięki której zyskuje się „coś nowego” – można chyba powiedzieć: czas wzbogacony. Ale tej „zgodności” czy Watowskiej „powtarzającej się na różnych płaszczyznach czasu sytuacji” należy przecież szukać tak, by nadała ona przeżywanemu czasowi sens – i jednocześnie była wyrazem nadziei.

Przywołanie przez autora *Ciemnego świedla* postaci Chrystusa odzwierciedlało próbę nadania sensu cierpieniu i życiu w chrześcijaństwie. Jednak religia ta w przypadku Wata nie niosła ze sobą nadziei. Chrystus z *Trzech sonetów* „ciągle czeka / na wyzwolenie człowieka” – a tym samym nie jest On „Panem wszystkich czasów”⁷¹.

Natomiast nawiązania do judaizmu, pojawiające się w całej twórczości Wata, stają się szczególnie wyraźne w ostatnim tomie jego wierszy. Trudno jednoznacznie określić, czy jest to próba powrotu do wiary przodków, czy silne poczucie przynależności do wspólnoty narodowej i kulturowej. Sięgając po *Stary Testament* – rozumiany zarówno jako Księga Wiary, jak i Księga Historii – poeta przywołuje określony krąg wartości oraz pewną wizję czasu: ciąg pokoleń, w którym miejsce każdego człowieka jest miejscem jemu wyznaczonym i przez to pełnym sensu. „Człowiek biblijny zanurzony w strumieniu dziejów odsłania jego kierunek; znając leżący poza nim samym początek uświadamia sobie, że zmierza ku celowi”⁷². Judaistyczna koncepcja czasu wskazuje na ciągłość historii i odrzuca wszelkie mityczne „próby powrotu”. Watowski zaś „czas terazniejszy wzbogacony” – podkreślając ciągłość ludzkich dziejów – nawiązuje do Koheletowskich (a więc biblijnych!) słów: „To, co jest, już było, a to, co ma być kiedyś, już jest; Bóg przywraca to, co przeminęło” (Koh 3, 15). Nawiązanie to nie jest jednak wspomnianą nostalgiczną i mityczną „próbą powrotu”. W tym „najbardziej pesymistycznym utworze, jaki napisano”⁷³ – autor *Wierszy śródziemnomorskich* dostrzega sens, który broni przed nicością: „*Nihil novi* nie jest filozofią moją, jest moją tarczą, bo w n o w y m jest przerażający sens nieistnienia, skoro nowe, o ile jest nowe, powstało z niczego”⁷⁴.

⁷⁰ Th. W. A d o r n o, *O tradycji*. W: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*. Przełożyła K. K r z e m i e ņ - O j a k. Wybrał i wstępem opatrzył K. S a u e r l a n d. Warszawa 1990, s. 54.

⁷¹ Zob. G. P à t t a r o, *Pojmowanie czasu w chrześcijaństwie*. W zb.: *Czas w kulturze*, s. 314 (tłum. B. C h w e d e ņ c z u k).

⁷² A. N e h e r, *Wizja czasu i historii w kulturze żydowskiej*. W zb.: jw., s. 269–270 (tłum. B. C h w e d e ņ c z u k). Zob. też wypowiedź syna Wata – Andrzeja (film *Lumen obscurum*. Reż. T. Ż u k o w s k i. Emisja: TVP 1, 1996): „*Biblia* to jest wielka księga, która nie jest tylko Księgą Wiary, tylko Księgą Historii [...]; to jest jednak fascynacja [...] starą genealogią, pokoleniami, które poprzedziły nas”.

⁷³ Cz. M i ł o s z, *Eklezjastes*. W: *Ogród nauk*, s. 234.

⁷⁴ W a t, *Dziennik bez samogłosek*, s. 126.

Tym samym Aleksander Wat dokonuje określonego wyboru – jeśli nie wiary (która pozostaje jednak w sferze pragnienia), to tradycji. Wybór ten służy uwypukleniu esencjalistycznej postawy poety, który w zmiennościach życia szuka „powtórzeń” tworzących istotę człowieka lub chociaż na nią wskazujących. Biblijna koncepcja czasu pozwala na objęcie całości ludzkich doświadczeń, przede wszystkim kulturowych. Stąd liczne w tej poezji odniesienia mitologiczne, literackie czy malarskie.

Być może, właśnie bogactwo tych ostatnich sprawiało, iż niektórzy z piszących o Wacie, próbując umieścić go w pewnym porządku historycznoliterackim, sugerowali podobieństwo do Eliota i jego teorii „ładu współistniejącego”⁷⁵. Niewłaściwość tego ujęcia widoczna jest zwłaszcza w zestawieniu z tworzonym przez poetę „czasem terażniejszym wzbogaconym”. Eliot pisał:

Zmysł historyczny wymaga od autora nie tylko tego, żeby w kościach czuł swoją współczesność, ale odczucia, że całość literatury współczesnej i wraz z nią również literatura ojczysta współistnieją jednocześnie i składają się na ład współistniejący⁷⁶.

W przeciwieństwie do tej koncepcji przywoływana przez Wata tradycja stanowi konsekwentny wybór określonych idei i wartości. Wat pisze o sobie, że nie jest „kopistą ani antykwariuszem”⁷⁷. Nie jest kopistą – a więc nie szuka powtórzeń, które mogą być rozumiane jako naśladownictwo; i nie jest także antykwariuszem, czyli nie gromadzi całości ludzkiego dorobku, ideowego czy religijnego. Wat szuka powtórzeń, które tworzą sens.

Jeżeli natomiast mowa o wyborze tradycji literackiej – wielu krytyków i badaczy podkreślało znaczącą ilość barokowych odniesień tej poezji⁷⁸. Są to jednak odniesienia specyficzne, bo – o czym należy cały czas pamiętać – uczynione z perspektywy XX wieku.

Venclova określa wiersze Wata przymiotnikiem „metafizyczne”, wskazując tym samym na ich powiązania z epoką baroku⁷⁹. Twórczość autora *Ciemnego świadła* jest refleksyjna, często mówi się o niej jako o intelektualnej, a jednym z podstawowych jej pytań jest pytanie o obecność Boga, który „skrył się” przed człowiekiem. W ten sposób poezja metafizyczna XX wieku ukazuje utracone *sacrum*. Według Wata jego istotę odzwierciedla sfera wyznaczająca obraz ludzkich poszukiwań, ale poszukiwania te („wędrowka świętą nocą” z wiersza Hölderlina) są wyrazem nadziei, a nie klęski.

Równie charakterystycznym – barokowym – nawiązaniem stają się eksponowane w analizowanych utworach przeciwieństwa. Dysharmonia, podkreślana przez Venclovę⁸⁰, ogarnia bowiem całą twórczość Wata i nie dotyczy jedynie przytaczania paradoksów i antytez. Wielu spośród historyków literatury zajmujących się współczesnymi odniesieniami do baroku zwraca uwagę na fakt, iż samo tylko występowanie w utworze wspomnianych środków poetyckich może wywoływać

⁷⁵ Zob. A. Cieński, *Esencje jego czarne*. „Odra” 1958, nr 4, s. 4. – Venclova, *op. cit.*, s. 399, 405 (zob. też cytowaną tam wypowiedź Jeleńskiego – s. 297).

⁷⁶ Th. S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*. W: *Szkice literackie*. Redakcja, wybór, przedmowa i przypisy W. Chwałewik. Warszawa 1963, s. 3.

⁷⁷ Wat, *Dziennik bez samoglosek*, s. 126.

⁷⁸ Zob. J. J. Lipski, *Noc ciemna*. „Twórczość” 1963, nr 4. – Venclova, *op. cit.*, s. 300.

⁷⁹ Venclova, *ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 300–301.

„nadmiar asocjacji”⁸¹. Maria Eustachiewicz stwierdza wręcz, że tak rozumiane barokowe nawiązania stają się „tradycją zbyt oczywistą”⁸². Dlatego też ważne jest podkreślenie, iż poetyka Wata odzwierciedla tylko jego koncepcję świata – świata pełnego sprzeczności (o czym pisał w wierszu *Poezja*). Autor *Ciemnego światła* ujmuje to następująco:

Dotyczy to każdego dzieła twórczego, bo każde ono jest twórcze tylko o tyle, o ile jest poezją, to jest realizuje – w swoim szczycie – niemożliwość. A nie w celu, w celach rozdarcia, tym mniej paradoksów, ale że w udanym postępie par zdań sprzecznych można osiągnąć – żebyż to – *belvédere*, z którego widoczne staje się ich współistnienie w harmonii. Nie w rozdarciu. Łatwo powiedzieć⁸³.

Pragnienie dążenia do „współistnienia w harmonii” jest podobne (lecz jedynie podobne) barokowej zasadzie „*concors discordia*”. Barokowy „koncept określał bowiem nie tylko strukturę wypowiedzi literackiej, ale niósł ze sobą pewną wizję świata i ludzkiego w nim bytowania”⁸⁴. Był on zasadą mimetyczną, która odnosiła się jednak tylko do prawdy wyrażającej „prawo jednostkowe”⁸⁵. Mimo to wydaje się, że jeśli Wat posługiwał się konceptystycznym pomysłem, czynił tak raczej w celu ukazania prawdy nie jednostkowej, ale ogólnej. W wierszu *Przed Bonnardem* pragnął przecież wykazać, że śmierć jest przy nas cały czas (tak samo jak w *Widzeniu*, gdzie wprost przywoływał barokowy obraz „żywej śmierci”⁸⁶).

W ten sposób nawiązanie do baroku staje się wyborem tradycji, w której poeta odnajduje podobieństwa ze współczesnością. Oczywiście – są to tylko podobieństwa, bo różnice dotyczące sytuacji metafizycznej czy chociażby forma przedstawienia barokowej alegorii śmierci (która jest równocześnie więziennym strażnikiem) jednoznacznie wskazują, iż poeta jest świadom inności doświadczeń, ale przywołuje je, ponieważ „wzbogacają” one czas teraźniejszy.

Tomasz Tyczyński w recenzji tomu *Poezji zebranych* pisał: „Wat nie był żadnym neoklasycystą, nie stylizował swojej poezji, nie parafrazował starych symboli”. Najbardziej interesująca jest jednak interpretacja metafory z *Pieśni wędrowca*: „mowa z wciąż na nowo wylupywanymi oczami”:

Wschodni rzeźbiarze, którzy w antyku poszukiwali nieantycznych możliwości ekspresji, przewiercali świdrem żenice [...] oczu antycznych posągów. [...] Wat jakby powtarzał ten gest, bo konstruując swe symboliczne sny uwewnętrzniał martwe symbole, przywracał im własnym cierpieniem zdolność znaczenia i głębię⁸⁷.

A jednak Wat nie tylko przywracał znaczenie starym symbolom: one także, przywoływane z przeszłości, nadawały sens współczesnemu światu, zarówno w jego radości, jak i w bólu⁸⁸.

⁸¹ Cz. H e r n a s, *Dziedzictwo i analogie*. „Znak” 1995, nr 7, s. 88. Na ten numer „Znaku” zwrócił mi uwagę dr Grzegorz R a u b o, za co mu dziękuję.

⁸² M. E u s t a c h i e w i c z, *Z recepcji baroku w poezji polskiej po roku 1956*. W zb.: *Z badań nad polską tradycją literacką*. Red. J. Łukasiewicz. Wrocław 1993, s. 19.

⁸³ W a t, *Dziennik bez samogłosek*, s. 176.

⁸⁴ G o s t y ń s k a, *op. cit.*, s. 236.

⁸⁵ *Ibidem*, s. 235.

⁸⁶ Wydaje się jednak, że możliwa interpretacja tego wiersza – utożsamiająca śmierć z Wenus, zostaje potem uchylona: bo „miłość silniejsza od śmierci”.

⁸⁷ T. T y c z y ń s k i, *Powrót Wata*. „Krytyka” 1992, nr 39, s. 267–268.

⁸⁸ Cytowany tu kilka razy L i g ę z a pisze (*Poezja jako czytanie znaków*, s. 10), że Wat chce

Ten sposób rozumienia człowieka i tworzonej przez niego kultury raczej nie pozwala zaliczyć autora *Ciemnego świedla* do nurtu „poezji wyobraźni”, jak to uczynił Zbigniew Jarosiński⁸⁹.

Miejsce Wata w poezji jest wśród tych twórców, którzy w ambiwalentny sposób odnoszą się do tradycji kultury – wierząc, że nie stanowi ona całości bezpowrotnie utraconej i wciąż nadaje sens „ludzkiemu teraz”, ale trzeba jednak ją odzyskać, „uwierzytelnić jej przynależność” do świata XX wieku. Stąd także płynie nadzieja, która każe, wbrew teoriom głoszącym „śmierć bogów”, sięgnąć po drugiej wojnie światowej do metafizycznych treści poezji i iść „na długi nocny marsz”.

„własne, jak również zbiorowe doświadczenia umieścić w porządku kultury”, by w ten sposób „odzyskać utracone człowieczeństwo”. Ważne jest jednak dostrzeżenie tej zależności – autor *Ciemnego świedla* nie dokonuje tylko włączenia ludzkich doświadczeń w „porządek kultury” – Wat szuka (!) w kulturze tych wartości, które nadadzą sens czasowi teraźniejszemu.

⁸⁹ Z. J a r o s i ń s k i, *Literatura lat 1945–1975*. Warszawa 1996, s. 109–111. Oczywiście, istnieje w poezji Wata grupa utworów sięgających do poetyki onirycznej – jednak w większości nawet one „podejmują dialog z tradycją”. „Poezja wyobraźni” służy więc wyrażaniu problemów związanych z kulturą. Zob. np. dokonaną przez V e n c l o v ę (*op. cit.*, s. 324–328) analizę wiersza *Poranek nad wodą*.