

Bogusław Grodzki

Świadomość na rozdrożu : "Przejście" Tadeusza Gajcego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 96/1, 183-193

2005

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.

BOGUSŁAW GRODZKI

ŚWIADOMOŚĆ NA ROZDROŻU
„PRZEJŚCIE” TADEUSZA GAJCEGO

Nazwisko Gajcego, wymieniane zwykle obok Baczyńskiego, budzi niemal odruchowe skojarzenia z problematyką wojennej i okupacyjnej martyrologii. W wierszu *Przejsie* z tomu *Grom powszedni*, podobnie zresztą jak w większości innych utworów, nie odnajdziemy jednak bezpośrednich opisów ówczesnej rzeczywistości. Jej artystyczne przekształcenie postępuje tu na tyle daleko, że bez znajomości kontekstu historycznego oraz realiów, w jakich wiersz został napisany, odtworzenie sytuacji i spraw, których dotyczy, jedynie w oparciu o dane zawarte w tekście, staje się po prostu niemożliwe. Wszelki realistyczny szczegół ulega tu transformacji w nadrealistyczną wizję poetycką. „Ten świat żywi się fluktuacją, stałym przepływem znaczeń i sensów, luźnym i powolnym ruchem obrazów zmieniających swój kształt, nim zdążą się zasklepić w jednej formule”¹. To zresztą w ostatecznym efekcie podnosi atrakcyjność wiersza, który energią poetycką czerpie po części właśnie z tajemniczości obrazów, niejasności symboliki i niejednoznaczności przesłania.

Trzeba też odnotować, iż wiersz pozbawiony jest elementów jawnie dyskursywnych czy retorycznych. Jego sens kształtuje swobodna gra wyobraźni i z skojarzeń². Rzeczywistość przedstawiona utworu nie posiada wyraźnych konturów, pojawiające się obrazy przenikają się wzajemnie i przepływają jedne w drugie, a kontrasty ulegają rozmyciu i zatarciu³.

¹ S. Bereś, *Uwięziony w śmierci. O twórczości Tadeusza Gajcego*. Warszawa 1992, s. 75. Przytoczone słowa odnoszą się wprawdzie do innych tekstów, niemniej dobrze charakteryzują także cechy omawianego tu wiersza.

² Technika poetycka Gajcego zdradza wyraźne pokrewieństwa z metodami wypracowanymi kilkadziesiąt lat wcześniej przez modernistów, potem stosowanymi przez surrealistów. Obserwujemy tu cechy zauważalne także w przedwojennej poezji polskich katastrofistów, które z kolei przejęła większość poetów z pokolenia Kolumbów: dehumanizację wykreowanej rzeczywistości, odpersonalizowanie opisów ludzkich zachowań, anonimowość i reifikację elementów współtworzących wizję. Pokutuje tu również typowa dla poezji młodopolskiej dążność do przesadnego uniezwyklenia wypowiedzi, mówienia niejasno nawet rzeczy najprostszych. Z drugiej strony, można dopatrzeć się w tym również kontynuacji tradycji Awangardy Krakowskiej, z jej skłonnością do figuralnego: eliptycznego i peryfrastycznego, kształtowania wypowiedzi.

³ Najwyraźniej widać to w użyciu epitetów odnoszących się do nieba i ciał niebieskich. Przestrzeń międzygwiazdna nazwana jest „wiecznie bladą”, a więc niejasną, niewyklarowaną, zamiast np. „czarną” lub „nieskończoną”, a księżyc – „przejrzystym”, co w tym kontekście oznacza niemal to samo co „wiecznie blade”.

Tajemniczość i niejednoznaczność spotęgowane są przez liczne metonimie (*partes pro toto*), zwłaszcza te, które odnoszą się do opisu ludzkiego ciała, w tradycji powiązane z symboliką działania, czynu; wyswobodzone z naturalnego kontekstu, współtworzą efekt zagadkowej, a zarazem groźnej wizji onirycznej. Rzeczywistość przedstawiona została skomponowana według reguł wypracowanych przez nadrealizm: bohaterami są tu uwijające się na scenie zdeformowane na ekspresjonistyczną modłę anatomiczne fragmenty; czytamy nie o ludziach, lecz o trwożnie błyskającym ciecie, o dłoni przyrównanej do narzędzia walki (strzały bądź włóczni) i następnie uginającej się pod naporem zbyt wielkiego ciężaru, o jakichś innych dłoniach coś niosących i o drżących ciałach, którym dana jest jakaś straszna wiedza.

Jednak wiele wskazuje na to, iż omawianego wiersza nie należy traktować jako prostej realizacji modelu *poésie pure*, sztuki dla sztuki, aktu czystej kreacji estetycznej. Przeciwnie – stanowi on przykład liryki osobistej mocno osadzonej w duchowym i intelektualnym klimacie okupacyjnej stolicy, zwłaszcza środowiska „Sztuki i Narodu”, do którego należał Gajcy. Tak zresztą *Przejście* traktują komentatorzy: jako literacki zapis nękających młodego poetę lęków przed śmiercią, a nawet przecucia własnej śmierci, dowód świadomości jej nieuchronnego nadejścia w niedługim czasie⁴.

Utwór rozpada się na dwie graficznie wyodrębnione części. Maksymalnie rzecz upraszczając można stwierdzić, że pierwsza zawiera swego rodzaju wewnętrzny autoportret osoby przemawiającej oraz diagnozę sytuacji, w jakiej ona się znajduje, druga natomiast przybiera kształt profetycznej wizji będącej dopełnieniem, a zarazem stanowiącej ukonkretnienie części pierwszej. Towarzyszy temu zmiana gramatycznego czasu wypowiedzi: pod koniec pierwszej części następuje przejście z czasu teraźniejszego niedokonanego na przyszły dokonany. W ten sposób – zawarta w tytule symboliczna formuła przejścia znajduje rodzaj formalnego odzwierciedlenia w dwudzielnej kompozycji wiersza.

Utwór przedstawia opis nocnej scenarii (ów rozświetlany mdłym blaskiem ciał niebieskich mrok określa nie tylko uczuciową tonację wiersza, ale i jego przesłanie): wyciągnięta ręka bohatera wznosi się w kierunku usianego gwiazdami nieba, na którym widnieje fragment tarczy księżycy:

Za grotem mojej dłoni – tam przestrzeń wiecznie błada,
w której przejrzysty księżyc jest
jak fragment białej chmury albo anioła sandał
zgubiony na powietrzu. Nieść
cierpliwie trzeba obraz kończący się u wrót
nikłego horyzontu [...] [W 138]⁵

Jak widać, łatwy do osadzenia w realistycznym szczególnie sytuacyjnym obraz natychmiast przeradza się w ekspresjonistyczno-surrealistyczną wizję, którą współtworzy szereg oderwanych zagadkowych motywów naśladowujących swobodę sko-

⁴ W środowisku „Sztuki i Narodu” mówiło się o swoistym *fatum* ciążyącym na kolejnych redaktorach tego pisma – ostatnim redaktorem naczelnym był, jak miało się okazać, Gajcy. Zob. L. M. Bartelski, *Genealogia ocalonych. Szkice o latach 1939–1944*. Kraków 1963, s. 170.

⁵ Skrót W odsyła do wyd.: T. Gajcy, *Wybór poezji. – Misterium niedzielne*. Oprac. S. Beres. Wrocław 1992. BN I 283. Liczby po skrócie oznaczają stronicę.

jarzeń typową dla logiki marzenia sennego. Jednak nie czysta opisowość jest istotą tej wizji – zdaje się ona skrywać jakiś niedopowiedziany dramat rozgrywający się w świadomości bohatera, jego wewnętrzne rozterki, konflikt sumienia.

Najprawdopodobniej rzecz dotyczy czegoś, co można by określić mianem dyskursu czy retoryki powinności – kwestii o kluczowym znaczeniu w środowisku członków oraz sympatyków „Sztuki i Narodu”⁶. Zdaje się to potwierdzać kolokwialny predykatyw „trzeba” wyrażający, wedle słownikowej definicji, powodowaną koniecznością potrzebę rozwiązania jakiejś sytuacji⁷. W omawianym przypadku chodzi bez wątpienia o czyn patriotyczny. W tym kontekście obco i nieprzyjemnie uderza bezosobowa forma tego *quasi*-imperatywu, tak jakby ten, kto się nim posługuje, nie miał przekonania do celowości wypełnienia indywidualnego, a może i zbiorowego obowiązku czy posłannictwa. Jednak o szczegółach owego posłannictwa nie wiadomo nic konkretnego poza tym właśnie, że „Nieść / cierpliwie trzeba obraz kończący się u wrót”. Trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, co mają znaczyć te słowa⁸: czy chodzi tu o wezwanie do patriotycznego czynu, czy też może o obowiązek interioryzacji oglądanych na co dzień scen dziesiątkowania narodu i pustoszenia kraju, pozwalającej następnie wiedzę tę utrwalić w formie poetyckiej.

Jednak bohater wiersza (indywidualny, jak i zbiorowy) nie jest w stanie podolać owemu imperatywowi, bo „dłoń przegina ciężar / i ciało błyska trwożnie [...] / [...] i dana jest wiedza / tym dłoniom, które niosą, tym ciałom, które drżą” (W 138). Uwięzionej w ziemskiej materii doli człowieka zostaje tu przeciwstawiona bezcielesność i niematerialność nieboskłonu, na co wskazują epitety: „przestrzeń wiecznie blada” i „przejrzysty księżyc” (w drugiej zwrotce jest już nieco inaczej: przestrzeń ulega reifikacji⁹). Cały ten obraz symbolizuje samotność człowieka w jego ziemskiej wędrówce, obojętność lub pustkę transcendencji, co zdaje się podkreślać porównanie księżycy do zgubionego anielskiego sandała¹⁰. Skojarzenia te uzupełnia powracający również w zakończeniu motyw cienia spowijającego życie w naznaczonej śmiercią okupacyjnej rzeczywistości. Rzeczywistości, którą można porównać, jak ma to często miejsce w tradycji, do cienistej doliny, doliny śmierci. Tego rodzaju obraz odnajdujemy w *Pieśni nostalgicznej*:

⁶ Bez większego ryzyka można założyć, iż mamy tu do czynienia z dobrze rozpoznaniem zjawiskiem nakładania się i wzajemnego ząbienia dwóch zeświecczonych paradygmatów religijnych: doktryny zakładającej indywidualne powołanie człowieka, będącej wzorem i odpowiednikiem ofiary Zbawiciela, oraz wykreowanej przez romantyczną historiozofię religii narodowej, która kładzie nacisk na zbiorowe powołanie do męczeństwa jako wotum za odkupienie losów narodu. Ta – nierozstrzygnięta – podwójność religijnej perspektywy jest jednym ze źródeł niejasności wiersza.

⁷ Zob. np. hasło *Trzeba* w: *Inny słownik języka polskiego*. Red. M. Bańko. Warszawa 2000.

⁸ Być może, w cytowanym tu fragmencie znalazły wyraz reminiscencje z okresu ministranckiej posługi młodego Gajcego. Wątek niesionego obrazu przywodzi na myśl widoki kościelnych procesji, podczas których obnosi się emblematy i wizerunki świętych. Niewykluczone też, że odzywają tu wspomnienia konduktów pogrzebowych, które często przesuwały się pod oknami usytuowanego w pobliżu cmentarza powązkowskiego rodzinnego domu poety. Tego rodzaju tanatyczne asocjacje są nawet bardziej uzasadnione wizją poetycką, gdyż wizerunki Zbawiciela i świętych zastępują tu żałobne egzekwie, a cały obraz zyskuje wówczas głęboką symbolikę.

⁹ Niby sieć zwiesza się u palców ręki.

¹⁰ Analogiczny motyw odnajdujemy w podobnym pod wieloma względami wierszu *Czas*, jednym z ciekawszych utworów Gajcego: „tutaj anioł oczyścił sandały / i miecz na wadze złożył, i dotknął cię światłem” (W 134).

Słyszać wołania z przestrzeni, która się Ziemią nazywa,
 lecz wiele słycać posępnych.
 Smutny przechodzi nad nimi jak kondukt ciemny krajobraz
 i wtedy krzyk się podnosi ciężko jak ramię wiatraka:
 o nocy, nocy niedobra,
 oto zamiera w nas tężno,
 daj zmiłowanie. [...] [W 129]

Tonacja wiersza *Przejsście* jest niemal identyczna; bohatera obezwładniają strach, pesymizm i brak wiary w skuteczność działania. Uderzająca czytelnika dusząca klaustrofobiczność poetyckiej wizji wynika w sposób bezpośredni z poczucia beznadziejności, świadomości braku wyjścia. Znamienne jest, że nie ma tu mowy o wyjściu, mówi się jedynie o przejściu. Przejście istnieje, lecz droga wiedzie przez ogień. Uświadomienie tej straszliwej prawdy przychodzi, z chwilą uchYLENIA „niebieskiej” zasłony, „kiedy obłoczny strój / opada bez szelestu” (W 138). Niejasna aura pesymizmu i zagubienia znajduje zwieńczenie w wersach zamykających pierwszą strofoidę, zawierających aluzję do romantycznego z ducha utożsamienia się z ojczyzną, utożsamienia graniczącego z inkarnacją – wcieleniem się w ową pustoszoną ojczyznę:

nie przejdiesz cienia ręki powietrzem niby mostem
 i w obraz się zamienisz twych ojczystych stron. [W 138]

Druga część wiersza zawiera rozwinięcie tej enigmatycznej wizji przeradzającej się w zapowiedź śmierci bohatera. Złowieszczy cień, jaki rzuca ręka, należy uznać za niejasny znak śmierci; śmierci męczeńskiej – to właśnie ma chyba oznaczać zapowiedź obrócenia się w „obraz [...] ojczystych stron”. Wyjaśnienie, czym jest ów obraz, odnajdujemy w wierszu *Czas*:

Kiedy po włosach kręte płomyki wiją się pośpieszne
 i iskra wzrok wypala, czoło w sieć zamienia,
 twe ręce przerażone ogromnym powietrzem
 kulistym bardzo – drżą.
 [.]
 [.]
 Ten obszar pełen głosów to ojczyzna ludzka
 i nad nią jest granica z księżycą i chmur.
 [.]
 I chociaż bije ziemia skalista i srebrna,
 pod tobą jest ojczyzna z drżącego promienia. [W 133–134]

W drugiej części wiersza *Przejsście*, podobnie jak w pierwszej, dominują motywy wyswobodzonych ze swego naturalnego kontekstu rzeczy oraz – i tych jest najwięcej – części ludzkiego ciała: głowy i włosów, rąk, serca, stóp. To właśnie jest źródłem niepokoju i wewnętrznego napięcia, jakie przynoszą kolejne obrazy. Można w tym widzieć symboliczną zapowiedź nieuchronnej dezintegracji ciała bohatera utworu, bo to jego członki stają się uczestnikami surrealistycznej wizji: serce gniotące pierś, porównane do pulsującego źródła rtęci, krwawym łukiem spadnie w wieczność, a stopy skamieniają na wieki przy drodze życia, niczym zamienione w głązy postaci z ludowych baśni. W porównaniu kresu „pielgrzymiej drogi” do nagłego uderzenia pioruna wolno dopatrywać się jednego z wyjaśnień tytułu tomiku poetyckiego, do którego należy omawiany wiersz. „Grom po-

wszedni” znaczyłby w tym kontekście tyle co: ‘powszednia nagła śmierć, codzienne umieranie’.

Najbardziej zagadkowy jest obraz odrastającej świetlistej ręki:

A ręka, która światło zbierała jak owoc,
odrośnie nagłym słupem i głąb fioletową
roztrąci dzwoniąc w okna [...] [W 139]

Odrastanie (uschłej bądź obciętej ręki) należy chyba interpretować jako poetycki obraz przełamania opisanego wcześniej stanu niemożności. Ręka, która zbierała światło, jest najprawdopodobniej tą samą ręką, którą na początku wiersza wyciąga przed siebie poeta, a wizja przyszłego jej odrośnięcia „nagłym słupem” przywodzi na myśl czyn (zbrojny) zobrazowany eksplozją energii: ma chyba symbolizować moc działania. Jednak palce wyciągniętej ręki rzucają układający się w znak krzyża złowrogi cień. Równocześnie w jakiś tajemniczy sposób splatają się one nad głową bohatera w konstelację śmierci, a gramatyczny czas przyszły dokonany nadaje całej tej wizji ton profetyczny (wrażenie to potęgują rymy: „kres” – „jest” oraz „cień” – „śmierć”).

Odczucie napięć w warstwie semantycznej potęgują spięcia na poziomie formalnej organizacji wypowiedzi. Aluzja wersyfikacyjna do wiersza 13-zgłoskowego (7+6), jaką można zauważyć w *Przejściu*, zdaje się świadczyć o chęci wpisania się Gajcego w rodzimą tradycję poezji o zabarwieniu dyskursywnym, publicystycznym, a nawet historiozoficznym¹¹. Jednak w omawianym tekście trudno wskazać bezpośrednio tego przejawy; uderzają natomiast takie cechy, jak poetycka stylizacja i deklamacyjność toku wypowiedzi. Wyraźnie daje się też odczuć rozziw między rytmiczną (jambiczną) spoistością wiersza a rozlewnością i bezkształtem wizji, jej jakimś neobarokowym przeładowaniem. Podobnie powracające w zakończeniu porównanie księżycy do zgubionego przez anioła sandała nie tworzy ani żadnej – swoistej – myślowej klamry, ani też czegoś w rodzaju biegunowego otwarcia, lecz opartą na, przynajmniej, dość banalnym obrazie poetycką tautologię.

Nie jest wykluczone, że źródłem tego typu wewnętrznych niekonsekwencji są sprzeczności, w jakich pogrążona jest świadomość podmiotu¹². Powiedziałbym nawet więcej – że właśnie siłą tego utworu jest ukryty dramatyzm wynikający z rozdzwieniu między deklarowanymi hasłami a wewnętrznym przekonaniem poety co do możliwości ich realizacji (nie przypadkiem wyraz „wiedza” rymuje się z rzeczownikiem „ciężar”). Zasadniczy konflikt, polaryzujący sprzeczne tendencje, zdaje się przebiegać między implikowaną potrzebą działania a pierwotną wobec ideowego programu intuicją poety, która narzuca w miarę zobiektywizowane ujęcie autoportretowe, przeradzające się w zapowiedź śmierci autora¹³. Sprzecz-

¹¹ Zob. L. P s z c z o ł o w s k a, *Wiersz polski. Zarys historyczny*. Wrocław 1997, s. 308–309, 375.

¹² Nie można wykluczyć, że ta zakładana niejasność była dla Gajcego wybraną intuicyjnie formą zachowania suwerenności wewnętrznej, że twórczość poetycka nie była dlań formą wysublimowanej publicystyki, lecz stała się czymś w rodzaju wewnętrznego azylu, nienaruszalnej strefy prywatności, wolnej od patriotycznych zobowiązań i ideologicznego nacisku członków formacji, do której należał. Być może, stąd bierze się tak częsta u tego poety specyficzna dialogiczność, polegająca na rozpisaniu wypowiedzi na głosy powracające do mówiącego, tak że nadawca i adresat są tą samą osobą. Podobna sytuacja ma miejsce również i w omawianym utworze, gdzie zaimiek „ty” odnosi się do podmiotu wypowiedzi. Zob. B e r e ś, *op. cit.*, s. 95.

¹³ Zob. też opinię Maja (*op. cit.*, s. 249), który twierdzi, że „późna” twórczość Gajcego, do

ność jest również pochodną zderzenia poetyckiej autokreacji zbudowanej według religijno-patriotycznych schematów – o proveniencji wyraźnie romantycznej – z przygnębiającą wizją dookolnej rzeczywistości, która przenika do utworu, tworząc tło dla postaci bohatera: np. obraz izolacji i samotności świetlistej ręki wobec zamkniętych okien, za którymi w ogniu kominków grzeją się „człowiecze ręce”, czy też wizja drogi bez celu i kierunku.

Ciemna mowa Gajcego zyskuje sporo na jasności wówczas, kiedy nałożymy ją na schemat postaw mesjanistycznych wykreowanych przez polskich romantyków¹⁴. Wtedy nawet odrealnienie sytuacji lirycznej zdaje się być prostą konsekwencją profetyzmu wpisującego się w tę tradycję o wyraźnie religijnej, judeochrześcijańskiej proveniencji. Dzięki temu przygnębiająca okupacyjna powszedniość uzyskuje metafizyczne uzasadnienie; zostaje niejako wyniesiona na wyższy poziom, w wymiar transcendentny. Okrutna i niezrozumiała historia ma ustąpić miejsca porządkowi teleologicznemu w ramach religijnej czy też pseudoreligijnej eschatologii, a przynajmniej czemuś na jej kształt.

Kwestią istotną dla zrozumienia niejasnego przesłania utworu jest problem ustalenia związku wpisanych w tekst idei religijnych i historiozoficznych, czyli tego, co dotyczy sfery niejako publicznej, z elementami czegoś, co można określić jako prywatny dyskurs autobiograficzny¹⁵. Nie interesuje nas tu, rzecz jasna, badanie poprawności wiary religijnej poety czy też słuszności jego politycznych przekonań, chodzi nam jedynie o zwrócenie uwagi na charakterystyczne napięcia, by nie powiedzieć: sprzeczności, rysujące się w semantycznej płaszczyźnie utworu.

Klucza do rozstrzygnięcia tej kwestii dostarcza analiza wpisanej w tekst bogatej tkanki symbolicznej. Nietrudno przekonać się, iż surrealistyczna wizja omawianego wiersza znajduje w równej mierze wykładnię psychologiczną czy psychoanalityczną (tak interpretuje *Przejście* Maj), jak i symboliczną. Utkana jest bowiem z rozmaitych elementów religijnej (judeochrześcijańskiej) topiki i symboliki. Do najłatwiej rozpoznawalnych symboli należą tu: tytułowe przejście, droga, dłoń, włosy, grom,

której należy wiersz *Przejście*, stanowi świadectwo odchodzenia od lansowanej przez środowisko „Sztuki i Narodu” koncepcji „silnego człowieka”, ujawnia „poczucie lęku, osaczenie przez nieznanne, ciemne siły historii. Pełen obsesji i fobii agnostycyzm, dręczące poczucie niemożności zrozumienia do końca – historii, świata, siebie samego”.

¹⁴ Na fakt, iż źródła wizyjności liryki Gajcego tkwią w romantyzmie, zwrócił uwagę J. Ś w i ę c h a (*Poeci i wojna. Rozprawy i szkice*. Warszawa 2000, s. 99): „Była to wizyjność zespolona z przeżyciami o charakterze *quasi*-mistycznym, o czym świadczy szereg gwałtownych oświeceń, nagłych iluminacji, typowo mistyczna dialektyka dnia i nocy, a wszystko to odwołuje się do późnoromantycznej (u nas) koncepcji »człowieka wewnętrznego«, do wyobrażenia kosmosu jako systemu wzajemnie przenikających się korespondencji”.

¹⁵ Zdaniem J. Ś w i ę c h a (*Pieśń niepodległa. Model poezji konspiracyjnej 1939–1945*. Warszawa 1982, s. 195–196), tom *Grom powszedni*, z którego pochodzi omawiany wiersz, ujawnia całkowitą zmianę koncepcji postawy bohatera, odejście od ostentacyjnego prometeizmu: „Autor wyszedł tu znacznie poza ciasne ramy, jakie religii, doświadczeniu wiary wyznaczały cele narodowo-patriotyczne; intuicje poety obracają się wokół spraw, którym »religia patriotyzmu« sprostać w żaden sposób nie mogła. [...] Stąd też upodobanie owego bohatera do sytuacji »przejściowej«, jakby na styku dwóch rzeczywistości. [...] Gajcy musiał wyzwolić się z przymusów religii zbyt dosłownie pojętej, musiał porzucić rojenia o »narodzie wybranym«, gdyż oparte one były na fałszywych i nie-realnych przesłankach”. Trzeba jednak nadmienić, iż sformułowania poety nader rzadko wykraczają nad poziom dość mglistych „intuicji”, nie znajdując – odpowiednio dojrzałego dla rangi problemu – artystycznego wyrazu.

światło i ciemność, fiolet, ogień, księżyc, krzyż, gwiazdy. Należy jednak z góry zaznaczyć, iż wiele z tych symboli o zdecydowanie religijnej proveniencji ulega tak daleko posuniętej reinterpretacji i rekontekstualizacji, że trudno byłoby uznać ten wiersz za utwór religijny, nawet w najszerszym rozumieniu tego pojęcia.

Na plan pierwszy wysuwa się symbolika ręki i dłoni¹⁶. I to nie tylko w omawianym utworze. Okazuje się bowiem, że na 37 wierszy zbioru *Grom powszedni* wyrazy określające tę kończynę lub jej część: „dłoń”, „ręka”, „pięść”, „ramię”, „palec” – padają, jak policzyłem, 79 razy (mniej więcej dwa na utwór). Urastają one do rangi słów-kluczy. Tak więc bez cienia przesady można nazwać Gajcego poetą dłoni, a metaforze dłoni w twórczości tego autora warto chyba poświęcić osobny artykuł. Przytoczmy tu najistotniejsze spostrzeżenia dotyczące symboliki ręki:

Ręka [...] jest najdoskonalszym organem człowieka w wykonywaniu prac zewnętrznych, stąd w potocznej mowie wyrazem „działania” w jego rozmaitej formie. Ręce odznaczają się szczególną zdolnością wyrazu służącą nawiązaniu duchowego kontaktu z bliźnimi. Wówczas gdy człowiek podaje rękę drugiemu, dotyka nie tylko fizycznej części jego ciała, ale poprzez nią także „całej duchowej osoby drugiego” [...]. Podanie prawicy od najdawniejszych czasów jest zewnętrznym znakiem zgody¹⁷.

To szczególnie ekspresyjna część ludzkiego ciała. Nie inaczej jest u Gajcego, tak jakby w gestach rąk i dłoni wyrażała się najgłębsza istota człowieczeństwa. Ręka jest tu często metonimią (*pars pro toto*) istoty ludzkiej, także samego poety. Dłonie wiodą własne, odrębne życie: poruszają się, działają, myślą, czują i rozumieją. Wiersze autora *Gromu powszedniego* opisują swoisty teatr – czy raczej: dramat – dłoni. Często dłonie zaciskają się w gotową do zadania ciosu pięść, gdyż świat, w którym egzystują, nie jest światem pokoju, a zatem symbolizują wrogość i gotowość do walki. Chyba w takim kontekście należy umieścić otwierającą wiersz metaforę „grotu dłoni” – jako nawiązanie do obowiązującej w kręgu „Sztuki i Narodu” filozofii czynu.

Trzeba odnotować, że w europejskiej tradycji literackiej symbolika dłoni ma również wyraźnie erotyczne konotacje. Nie inaczej jest też w niektórych utworach autora *Widm*, ale nie ta sfera skojarzeń: jako symbolu zgody, pozdrowienia czy intymnej pieśczości, określa obszar semantycznych skojarzeń. Chyba że z uwagi na jej „znaczący” brak, jak ma to miejsce w wierszu *Do zmarłej*.

W poezji Gajcego dłonie są najczęściej samotne, zagubione, bezbronne, jakby anonimowe, pozbawione przyjacielskiego czy miłosnego kontaktu, są zdarte od „głaskania trumien”. Splecione, stają się też figurą prywatności, ucieczki od pogrążonego w wojnie świata: „królestwo moje / z barw licznych i dłoni dwu” (*Scho-*

¹⁶ B. Maj (*Biały chłopiec. O poezji Tadeusza Gajcego*. Kraków 1992, s. 247–248) łączy motyw gołej dłoni w wierszach Gajcego z wątkami samooskarżenia siebie i całej generacji: „Zadziwiająco jednolite poetycko: metafory słabości i bezsilności zbudowane są zawsze wokół motywu ręki, dłoni. Kruchej, wiotkiej, niezdolnej do podźwignięcia ciężaru. Dłoni – pokonanej, zobaczonej w chwili klęski [...]. Świadectwem losu pokolenia, symbolicznym przesłaniem skierowanym ku przyszłości ma być gest dłoni – b e z b r o n n e j, a nie »zbratanej z żelazem«. Z drugiej strony, „w perspektywie duchowej, moralnej – jest zwycięska, swoją »słabością i bezbronnością« naturalną niezgodą na grzech”. Krytyk zwraca też uwagę na bardzo istotną rzecz, która ma konsekwencje w symbolicznej strukturze wiersza *Przejście*, mianowicie że bohater liryki Gajcego zasadniczo różni się od budowanej w kręgu poetów „Sztuki i Narodu” (także samego Gajcego) koncepcji silnego człowieka, walczącego o postawę „mocnego dobra”.

¹⁷ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Warszawa 1990, s. 351.

dząc, W 158). Ale też bierności, niemocy i przegranej: „dłoń przegina ciężar”. Tak jest w analizowanym tu wierszu.

Z obrazem dłoni wiąże się także tytułowe pojęcie przejścia powracające w dwóch ostatnich linijkach strofy pierwszej: „nie przejdziesz cienia ręki powietrzem niby mostem / i w obraz się zamienisz twych ojczystych stron”. Rzucająca na ziemię cień wyciągnięta ręka kojarzy się w umyśle poety z symbolizującym przejście obrazem mostu.

Z symboliką przejścia związane są także przywołane dalej typowe dla wędrówki czy pielgrzymki motywy: stóp, drogi i przydrożnych kamieni wotywnych:

Więc stopy będą kamień u pielgrzymiej drogi,
która początku nie ma, nieznaną jej kres,
lecz oczom jest jak piorun w schyleniu pokornym
zmęczonej ludzkiej głowy. [...] [W 139]

Topos drogi jako figury ludzkiego żywota należy do najbardziej rozpowszechnionych. Służący uwzniośleniu zabieg archaizacji języka uwypukla jego religijny charakter – „stopy będą kamień” – analogicznie do wcześniejszego sformułowania: „włosy będą – promień lub ognisty krzak” (W 138). To ostatnie porównanie również mieści się w kręgu przekształconych odwołań religijnych, tym razem do *Starego Testamentu*, konkretnie – do ofiary Abrahama. Niszczący żywioł, będący symbolem obecności Bożej (gorejący krzew), nabiera tu złowieszczego, niemal sarkastycznego znaczenia, gdyż zostaje zastąpiony makabrycznym obrazem ogarniętych płomieniem ludzkich włosów¹⁸.

Wracając zaś do toposu drogi, nie należy zapominać o symbolice śmierci jako *p r z e j ś c i a*, drogi, którą, jak uczy Kościół, podąża każdy. Tak chyba należy rozumieć tytuł wiersza Gajcego: przejście oznacza tu zapowiedź śmierci – śmierci jako radosnej ofiary, co zdaje się sugerować zakończenie utworu. W tym sensie można go uznać za próbę egzorcyzmowania czy raczej oswajania śmierci poprzez gest twórczy, czego wzór stworzyli polscy romantycy; nie bez znaczenia są więc pośrednie odwołania do tradycji mesjanizmu romantycznego.

„Głęb fioletowa”, którą ma roztrącić świetlista ręka, w naturalny sposób kojarzy się z mrokiem okupacyjnej nocy, ale warto wspomnieć, że w tradycji chrześcijańskiej fiolet jest kolorem oczekiwania (w liturgii to barwa adwentu i wielkiego postu). Fiolet symbolizuje też cierpienie, męczeńską ofiarę¹⁹ oraz przejście „z tego świata do Ojca” (J 13, 1), dlatego też jest barwą rytualną w liturgii nabożeństw za zmarłych.

W ten sam krąg skojarzeń z tytułowym „przejściem” wprowadza nas powracający obraz rąbka księżyca, symbolizującego nieśmiertelność (nieustanne odnawianie), ale równocześnie przemijanie i śmierć²⁰.

¹⁸ Identycznym motywem – płonących włosów – rozpoczyna się przywołany tu już wiersz *Czas*.

¹⁹ Jest także kolorem wcielenia Jezusa – jako połączenie błękitu i czerwieni. Warto też zwrócić uwagę na związek omawianego tu obrazu z często stosowanym w zdobnictwie kościelnym motywem: wylaniającej się z chmury ręki – „ojca niebieskiego”, zwykle w przedstawieniach ofiarowania Izaaka. Zob. Forstner, *op. cit.*, s. 120, 354.

²⁰ *Nb.* w kulcie religijnym księżyc ma znaczenie większe niż słońce – daje podstawę do ustalenia najważniejszego święta chrześcijańskiego, Wielkanocy (żydowskie święto Paschy; *pesach* – przejście Ducha Śmierci).

Podobnie przedstawia się kwestia symboliki gwiazd – zgodnie z tradycją chrześcijańską: idei Boga oraz przeznaczenia. To w gwiazdach zapisany jest los poety – wyrażona *expressis verbis* zapowiedź śmierci:

w przestrzeni zawieszony do palców, których cień
rysuje krzyż radosny i nad głową spleta
pięć gwiazd oznajmujących twą konieczną śmierć. [W 139]

Sformułowanie: „pięć gwiazd” jest, być może, aluzją do konkretnej konstelacji wyglądem przypominającej krzyż (np. gwiazdozbiór Łabędzia), ale posiada istotne znaczenie symboliczne; nasuwa się tu wiele skojarzeń, z których na czoło wybijają się dwa: pięć zmysłów poety oraz pięć liter jego nazwiska. Jest w tym pewna sprzeczność, ponieważ liczba 5 ma skojarzenia pozytywne: symbolizuje wesele²¹; być może, dlatego jest w wierszu mowa o krzyżu radosnym, który pełni istotną rolę w geście błogosławieństwa (np. na drogę), choć przede wszystkim oznacza męczeńską śmierć.

Jak widać, granice surrealistycznej wyobraźni wyznaczają w *Przejściu* przekształcone odwołania do symboliki chrześcijańskiej. Pojawiające się w całym wierszu aluzje do tradycyjnych wyobrażeń religijnych każą przypuszczać, iż chodzi tu o chrześcijański rytuał śmierci jako przejścia z życia ziemskiego do życia wiecznego, śmierci, która dla prześladowanych chrześcijan była często śmiercią męczeńską. W takich właśnie kategoriach chce ująć Gajcy przewidywane koleje swego losu: usiłuje nadać mu religijną *par excellence* sankcję – powołania do najwyższej ofiary, jak sam pisze, do przyjęcia „krzyża radosnego”, innymi słowy: zaślubin ze śmiercią. Dopowiedzmy, że w równym stopniu chodzi tu o powołanie nałożone przez nakazy „narodowej wiary”²². A jednak brak w tym wszystkim dostatecznie wyraźnych i przekonujących sygnałów pogodzenia się bohatera utworu z taką wykładnią, co staje się źródłem wewnętrznych napięć, a nawet sprzeczności.

Właśnie rozbieżność między wykładnią psychologiczną a wykładnią symboliczną skłania ku interpretacji wiersza jako świadectwa ideowego zagubienia autora, zapisu stanu wewnętrznego impasu, w jakim się znalazł. Nie ma tu mowy o gotowości poświęcenia życia „za narodową sprawę” ani też choćby śladu wiary w sens tego rodzaju poświęcenia. Mimo napomknięć o potrzebie działania, niezbyt zresztą przekonujących, próżno by szukać w *Przejściu* uzasadniających sens ofiary życia oznak apologii czynu. W aurze omawianego utworu dominuje świadomość bezsilności i niemocy działania, poczucie bezsensu wpisanego w dookólną rzeczywistość. Ogarnięty bojaźnią bohater zdaje się godzić z nieuchronnością wyroku, rozpoznając w niej raczej swoją dolę skazańca niż ofiarny czyn bojownika za narodową sprawę. Znamienny jest w tym kontekście przywołany w wierszu gest opusz-

²¹ Zaślubiny to figura przymierza Boga zawartego z ludem na górze Synaj; na wesele w Kanie Galilejskiej Jezus przychodzi z 5 uczniami, co ma symbolizować, że jest niebiańskim Oblubieńcem.

²² Choć z wywodu nie wynika bezpośrednio, iż niżej cytowane uwagi odnoszą się do omawianego tu utworu, rozważania Ś w i ę c h a (*Poeci i wojna*, s. 104) otwierają możliwość nieco innej, bliższej wykładni mistycznej, interpretacji: „Własny, najbardziej dla siebie charakterystyczny idiom odnalazł Gajcy zaledwie w kilkunastu wierszach *Gromu powszedniego*, gdzie dyrektywom pseudonimowania okupacyjnej rzeczywistości, sztuce peryfrazy, odpowiada tendencja wywiedziona z lektur późnoromantycznych, czyniąca możliwym przejście człowieka ze sfery ciała do sfery ducha, zderzająca nieustannie ze sobą dwa – cielesny i duchowy – sposoby widzenia i słyszenia, itp.”

czoney głowy – gest bezsilności pokonanych, zwątpienia. Brak tu nawet śladów skargi, buntu czy krzyku indywidualnego lub zbiorowego protestu.

Uogólniając i przekładając to na program ideowy Gajcego, można odnieść wrażenie, jakby ostatni redaktor „Sztuki i Narodu” usiłował zatrzeć w swej świadomości utopijność ideowego programu poetów zgrupowanych wokół tego pisma, całkowite niepowodzenie owego programu wcielonego w czyn, czego jednym z pierwszych, lecz symptomatycznych przejawów było żalosne fiasko akcji złożenia wieńca pod pomnikiem Kopernika w Warszawie²³. Aby lepiej zrozumieć istotę tego typowego dla grupki literatów „myślenia rękami”, warto sięgnąć do tekstów publicystycznych Gajcane, w których odnajdujemy stale ponawiane wezwania do czynu. Dla przykładu w opatrzonym znamienym tytułem tekście *Już nie potrzebujemy*, rozprawiającym się z dziedzictwem skamandrytów, a poniekąd także i żagarystów, czytamy:

Oczekujemy rozwiązania katastroficznej, tragicznej nuty, aby nie powiedziane było: rośli bezradni, gdy czas wołał o czyn. [...]

Katastroficzność przedtem przeżyta, teraz przeżyta domaga się cięcia. Młode pokolenie liryczne tym cięciem wejdzie w literaturę lub... zginie poza nią.

Nie możemy powtarzać bezradności i lęku wobec nadchodzącego [...]. Wydaje mi się, że mało jest rzeczy zdolnych nas przerazić²⁴.

Nieco inaczej przedstawia się ta kwestia w napisanym później tekście *Historia i czyn*, ujawniającym już pewne oznaki wahania wcześniejszej buńczucznej, niemal faszyzującej retoryki. Lecz nawet tam zdolność do podjęcia czynu pozostaje niekwestionowanym, by tak rzec, priorytetem młodego pokolenia:

Przeżywamy znamieny okres niechęci do wszystkiego, co bierne [...], nawraca romantyczna fala czynu. [...] jako środek jedynie oczyszczający, odkupujący – wydaje się dzielnie oczywiste.

Wszelka refleksyjność postawy, wszelkie oglądanie się wstecz jest prawie niemoralne [...]²⁵.

Wziąwszy pod uwagę tego rodzaju wypowiedzi, jak wyżej przytoczone, trudno oprzeć się wrażeniu, iż wykreowana w wierszu surrealistyczna wizja obfitująca w szereg niestabilizowanych znaczeniowo figur tekstu i symboli skrywa w istocie brak jego wewnętrznej spójności. To z kolei prowadzi do niekonsekwencji w sferze ideowego przesłania utworu, które nawet ulega rozmyciu czy raczej zatarciu.

Zmagania z dziedzictwem – a może lepiej powiedzieć: brzemieniem – mesjanizmu romantycznego nie znajdują zatem u Gajcego pozytywnego rozstrzygnięcia ani na płaszczyźnie artystycznej, ani, tym bardziej, ideowej. Niewyraźne, zamazane kontury bladej księżycowej nocy nie ułatwią narodowi poety wyjścia z domu niewoli i przejścia suchą nogą przez morze krwi, będą tylko potęgować „bojaźń i drżenie”, a tułaczka bez sprecyzowanego celu nie przeistoczy się w pielgrzymkę do Ziemi Obiecanej.

²³ *Nb.* do niepowodzenia owej akcji przyczynił się w dużym stopniu sam Gajcy, który najprawdopodobniej na skutek nieopanowania nerwów rozpoczął strzelaninę; czuł się potem odpowiedzialny za śmierć kolegi, Wacława Bojarskiego. Zob. Bartelski, *op. cit.*, s. 117–121, 182.

²⁴ T. Gajcy, *Pisma. Juwenilia – przekłady – wiersze – poematy – dramat – krytyka i publicystyka literacka – varia*. Przygotował, wstęp, posłowie L. M. Bartelski. Kraków 1980, s. 504–505.

²⁵ T. Gajcy, *Historia i czyn*. W: *iw.*, s. 527–528.

Wiersz *Przejsie* można więc zaliczyć do kategorii liryki, którą, parafrazując sformułowanie Hugona Friedricha, nazwalibyśmy poezją ruin mesjanizmu romantycznego, a równocześnie ruin buńczucznej wojowniczej retoryki, do jakiej chętnie odwoływali się publicyści „Sztuki i Narodu” oraz ich sympatycy, wreszcie – w sensie artystycznym – ruin będących obiecującą zapowiedzią artystycznego oraz intelektualnego przełomu, który, choć już wyraźnie zarysowany, nie zdążył – z wiadomych powodów – się urzeczywistnić.