

# Paweł Sarna

---

## Agon i Apokalipsa : Zbigniewa Bieńkowskiego pytania o człowieka

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 99/1, 83-104

---

2008

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

PAWEŁ SARNA  
(Uniwersytet Śląski, Katowice)

## AGON I APOKALIPSA ZBIGNIEWA BIEŃKOWSKIEGO PYTANIA O CZŁOWIEKA

„Ja” ludzkiej osobowości nigdzie poza poezją nie znajduje tak pełnej, bezkrytycznej zgody na siebie. W każdej innej dziedzinie ludzkiej działalności istnieją granice błędu, granice wątplenia, granice świadomości, bariera obiektywnego poznania i przewidywania. Poezja, tylko poezja jest bezgraniczna. Także błąd i niewiedza, rozpacz i wątplenie stanowią jej tworzywo, którego cechą specyficzną jest nieokreśloność. Osobowość ludzka znajduje w poezji, i tylko w poezji, szanse absolutnej wolności wyrażenia siebie<sup>1</sup>.

### Spirytualia

Twórczość autora *Sprawy wyobraźni* powraca do pytań o podmiotowość. W jej centrum umieszczony jest reprezentant XX wieku, dostrzegający wyjątkowość swego położenia w historii, swą nieprzynależność do uniwersum kultury, w której żył człowiek epok wcześniejszych. O ile przodek odnajdował pewną podstawę w chwilach kryzysu – zwracał się ku przeszłości, o tyle doświadczeniem człowieka współczesnego jest bolesne odczucie nieciągłości, będące jeszcze konsekwencją „odczarowania horyzontu”. Prowadzi ono do kryzysu wartości, którego jednym ze znamion jest kult rozumu i naruszenie nierozzerwalnego związku myśli i uczuć. Dramat współczesnego człowieka wyraża się w dążeniu do określenia własnej tożsamości. Wszelka sztuka, ale przede wszystkim poezja, pomaga w intensyfikacji uczuć, dając nierzadko prawdę okrutną, ukazuje obraz zagubienia, a jednocześnie akceptuje i obdarza szacunkiem tę niepewną siebie podmiotowość. Osobowość ludzka dzięki poezji ma szansę wypowiedzieć siebie. Stąd podjęta przeze mnie próba rekonstrukcji projektu antropologicznego, który bardzo wyraźnie rysuje się w twórczości Bieńkowskiego.

---

<sup>1</sup> Z. Bieńkowski, wstęp w: *Poezje wybrane*. Warszawa 1979, s. 6. Dalej do tego tomu odsyłam skrótem P, natomiast do książki tegoż autora *Poezje zebrane* (Warszawa 1993) skrótem PZ, a do jego tekstu „Szara gwiazda rolnicza”. *Przybosisia miejsce na ziemi* (w: *Przeszłość przyszłości*. Wrocław 1996) – skrótem Sz. Prócz tego stosuję skrót B-R (= A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000). Liczby po skrótach wskazują stronicę.

W owym projekcie szczególnie ważną rolę pełnią trzy motywy: duch, dusza i ciało. Relacje w tej triadzie wyrażają konieczność scalenia tego, co poddaje się rozpadowi, przywrócenia podmiotowego osądu świata, a nade wszystko potrzebę refleksji nad własnymi możliwościami działania oraz powinnościami, których dostrzeżenie i zrozumienie świadczy o dojrzałości jednostki. Modelem pozytywnym propagowanym przez Bieńkowskiego jest więc taki podmiot, który potrafi dostrzec podmiotowość drugiego człowieka, także tego z minionych epok, mimo przeszkody – depersonifikującego działania historii. Dociera on do Drugiego, ożywia jego los, tym samym widzi siebie jako tego, do którego dotrze ktoś w przyszłości. Dzięki tej odzyskanej łączności pozbywa się wszechogarniającego lęku przed bezcelowością własnego istnienia. Jedną z korzyści „bycia w kulturze” jest szansa scalenia pozornie niepowiązanych elementów, którymi bez spoiwa podmiotowości stają się: tradycja, kulturowe dziedzictwo, wspólnota, a wreszcie inni ludzie (zob. B-R 5–13). Świadomość kryzysu subiektywności, przybierającego różne formy wyrazu, prowadzi zawsze ku jednemu – ku anihilacji „ja”. Obecność triumwiratu ducha, duszy i ciała zarówno łączy się z dążeniem do odzyskania wielowymiarowego uchwycenia ludzkiej podmiotowości, jak też przypomina o nieustannym konflikcie, na jakim fundowany jest ten związek. Warto wskazać na ambiwalentny stosunek autora *Wstępu do poetyki* do tego cokolwiek archaicznego – lecz z konieczności obieranego jako punkt wyjścia – modelu. Przede wszystkim duch i dusza, poprzez stylistyczne naznaczenie, znajdują się – jak pisze sam Bieńkowski – „pośród językowych „spirytualiów”, które wnoszą aurę nieokreśloności, pewien posmak tajemniczości, jednak nie odsyłają już ku transcendencji czy po prostu ku żywotnej tradycji<sup>2</sup>. Są raczej słowami-skamielinami, kojarzącymi się z typową rekwizytornią moderny, pojawiają się częściej tylko w utartych związkach językowych; można by je przyrównać do narzędzi, które przestały już do czegokolwiek służyć. Te, nie aż tak liczne, jeśli chodzi o bezpośrednie użycie, ślady bezpośrednich wskazań na „spirytualia” są jednak znaczące. Odkrycie czy choćby przecucie pierwotnych sensów takich słów jak „duch czy „dusza” może prowadzić od zwykłego zdziwienia ku epifanii. Marginalna refleksja zapisana przy okazji recenzowania przez Bieńkowskiego *Antologii polskiego ekspresjonizmu* nie sie dużą dawkę emocji:

Po tych wszystkich lekturach, które od pół wieku przynajmniej mową wiązaną i mową dyskursywną, poezją, prozą i esejem odrywają mnie od pojęć niekorzystnie oddziałujących na stosunek do realnego świata, nagle taka orgia!

Już Ernesto Sabato potrząsnął moim wyuczonym pozytywizmem. Ołśniła mnie jego suggestia i jak w transie obcuje z samym sobą, świadom nagle, że i ja mogę stać się „dziwną krainą pośrednią, burzliwą mieszanką myśli i krwi”<sup>3</sup>.

Zdania te można też potraktować jako kolejny przypis do braku tych ważnych pojęć, fundamentalnych dla epok wcześniejszych, bez których obywają się ludzie naszych czasów. Bieńkowskiego zdumiewa, że o „spirytualiach” wciąż można pisać bez ironii. Spojrzenie na człowieka jako na nierozłączny, ale też burzliwy związek ducha, duszy i ciała po epoce modernizmu nie jest czymś oczywistym. A przecież, jak przypomina Marian Stala, jeszcze w refleksji Młodej Polski nierozdziel-

<sup>2</sup> Z. Bieńkowski, *Spirytualia*. W: *Ćwierć wieku intymności*. Warszawa 1993, s. 320.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

ność triady ducha, duszy i ciała, a zarazem jej funkcjonalność, były pewnikami. Istniała ona w analogii do trzech nieodłącznych od siebie pojęć stosowanych w opisie naukowym: faktów, przeżyć oraz celów poznawczych<sup>4</sup>. Duch i dusza to we współczesnej refleksji słowa tyleż niepotrzebne, co niebezpieczne, przynoszące wspomnienie ułudy z okresu, zanim jeszcze nastąpiło „odczarowanie świata”. Nie bez powodu Dwudziestolecie odrzuciło kategorię ducha, a futuryści, kontestatorzy epoki, wyszydzyli duszę.

Między cezurami wyznaczanymi przez obie światowe wojny ujrzyć można wzloty i upadki ducha<sup>5</sup>. Oto krótka refleksja na marginesie antologii Józefa Ratajczaka na temat wpływu obu wojen światowych na duchowość:

Pierwsza skompromitowała wartości materialne i wyzwoliła ducha ze stanu służebnego. Druga – zrujnowała wartości duchowe. Wydzwignęła ponad rozumność jako motywację istnienia ślepy i głuchy przypadek<sup>6</sup>.

W tym fragmencie Bieńkowski w ślad za autorem opracowania rezygnuje wprawdzie z terminologicznego rozróżnienia między niemieckimi „*Geist*” i „*Seele*”, warto jednak trzymać się tego rozgraniczenia, by nie zgubić znaczącej konkluzji: „duch” wyklucza przypadek. Jest kategorią narzucającą pewien ład, zatem opresywną, bo nierozzerwalnie wiąże się z perspektywą metafizyczną, wymusza ustawienie się wobec pewnej wizji świata. Przywraca marzenie o uniwersalnym porządku. Pozostając przy językowych specyfikacjach, można pokusić się o uogólnioną refleksję, że pojęcie to, nieadekwatne już wobec rozbitego stylu estetycznego odczuwania awangardyzmu, tym bardziej skazane jest na zacieranie jego znaczeń przez języki postmodernizmu. Usunięcie, likwidacja „ducha” stało się faktem dokonanym w XX wieku. Agata Bielik-Robson przypomina, że unikanie konfrontacji z problemami duchowymi jest charakterystyczne dla czołowych reprezentantów tzw. etyki ponowoczesnej, wskazuje pytania-zarzuty zmierzające do usankcjonowania porządku bez „ducha”:

<sup>4</sup> W poświęconych A. Langemu rozważaniach M. Stala (*Pejzaż człowieka. Młodopolskie wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*. Kraków 1994, s. 76–77) komentuje słowa autora *Przygotowania do nadmysłowego poznania świata i przeznaczeń człowieka*: „Życie ludzkie, powiada Steiner, skupia się wokół faktów, przeżyć i celów poznawczych. Tym trzem dziedzinom egzystencji odpowiadają trzy strony istoty człowieka, trzy poziomy jego bytu: ciało, dusza i duch. »Przez ciało rozumie się to, przez co objawiają się człowiekowi rzeczy otoczenia. (...) Słowo d u s z a ma oznaczać (to), przez co człowiek rzeczy z własnym bytem wiąże, przez co on je odczuwa jako przyjemność lub przykrość, zadowolenie lub niezadowolenie, radość i cierpienie. Przez d u c h a pomyślane jest to, co się w człowieku objawia, kiedy (...) ogląda rzeczy jako „równy boskim istotom”«. Trójstronność istoty człowieka czyni go »obywatelem trzech światów«: »Przez ciało swoje należy do tego świata, z którego ciało odbiera wrażenia; przez duszę buduje swój własny świat; przez ducha objawia mu się świat, który ponad te oba jest wzniesiony«. Inaczej niż w gnostyckich wyobrażeniach na temat istoty człowieka – cielesność nie jest więzieniem dla duszy, ale niższym piętrem, dostarczycielem wrażeń dla duszy wiążącej doznania. Praca duszy jest z kolei niezbędna, by duch wspiąć się mógł na najwyższe piętro. Wywód Steinera mający udowodnić ciągłość poziomów ludzkiego bytu Stala podsumowuje następująco: „W ten sposób ontyczna struktura człowieka odsłania swą teleologiczność, swoje nakierowanie w stronę ducha jako najwyższej formy istnienia...”.

<sup>5</sup> Jeśli przypomnieć propozycję periodyzacyjną A. Nasילו wskiej (*Trzydziestolecie 1914–1944*. Warszawa 2002), która odświeża pomysł R. Matuszewskiego i S. Pollaka, by przesunąć datę wstępną literatury niepodległej Polski na rok 1914, a końcową na 1944, łatwiej będzie ujrzyć w granicach „trzydziestolecia” owe wzloty i upadki ducha.

<sup>6</sup> Bieńkowski, *Spirytualia*, s. 323.

czy postmodernizm nie zdemaskował tej formy jako przemyślanej techniki represji jednostki przez ogół i czy tym samym nie otworzył przestrzeni wolności do swobodnej autokreacji? Czyż nie pokazał jasno i wyraźnie, że „duch” to nic innego, jak tylko pewne jałowe ograniczenie, które jednostkowemu ja nie pozwala być po prostu sobą samym; ciasna obręcz krępująca proces indywidualizacji; zwodnicze „coś-więcej-niż-ja”, w którym społeczeństwo utwierdza swoją przewagę nad jednostką? [B-R 226]

Istotą procesu, który Bielik-Robson nazywa „emancypacją od ducha”, nie jest atak na metafizykę, ale lekceważenie tej perspektywy, z jej podstawowych kategorii uczynienie słów nie nadających się do opisu, a w efekcie ich zupełne pominięcie jako bezużytecznych<sup>7</sup>. Prezentowane tu rozważania na temat funkcjonowania „spirytualiów” – z jednej strony, z konieczności skrótowe, by nie odejść od zasadniczego toku wywodu, z drugiej zbyt ogólne, by ustrzec się nieścisłości – są niezbędne do poszerzenia kontekstu. Projekt antropologiczny zawarty w twórczości autora *Sprawy wyobraźni* nie powstałby bez pogłębionej analizy relacji jednostki ze społeczeństwem, kulturą oraz historią. Równowaga między „ja” a tym, co wobec niego zewnętrzne, została zachwiana, czego konsekwencją jest poczucie zagrożenia podmiotu, wzmagane przez oddziaływanie XX-wiecznych dyskursów prowadzących do anihilacji podmiotu, w których subiektywność ulega rozproszeniu w języku.

Poczucie duchowej pustki współczesności oraz dążenie do przywrócenia wartości duchowych mające swe przełożenie w postulacie humanizowania świata – sercem i twórczą wyobraźnią – są w pisarstwie autora *Sprawy wyobraźni* m.in. pozostałością fascynacji ekspresjonizmem. Ślad wyzwolenia ducha (duszy), o którym pisał Bieńkowski w przytoczonym fragmencie *Spirytualiów*, być może wyraźniej niż kiedykolwiek widoczny jest w estetyce kręgu „Zdroju”, o czym wspomina też w autorskim wstępie w *Poezjach wybranych*<sup>8</sup>. Problemem okazuje się jednak niemożliwość łatwego powrotu do kategorii i środków wyrazu będących wytworem poprzedniej epoki. W dalszej części pracy będą mnie interesować początki zmagania zmierzających do redefinicji „spirytualiów”. Przytaczam dłuższy fragment wypowiedzi autorskiej, w której uwidoczni się rys wczesnej świadomości twórczej naznaczonej tyranią autorytetu, kompleksem nieadekwatności własnego języka, poczuciem skazania na stylizatorstwo oraz – przejściowego – paraliżu wyboru. Początek drogi twórczej rysuje się tu jako archetypiczny, modelowy wręcz przykład relacji adepta do tradycji i poprzedników:

<sup>7</sup> Autorka *Innej nowoczesności* pisze [B-R 267]: „Wyobrażenie, że Kosmos mógłby być takim rodzajem rzeczywistości, w której, zgodnie z lapidarną formułą scholastyczną, *ens et bonum convertuntur* (»być i dobro są zamienne«), wydaje się nie tyle odległe, co po prostu niezrozumiałe. Idea, która rządziła refleksją duchową wszechczasów – że partycypacja w głębokiej naturze bytu stanowi odpowiedź na pytanie, jak powinno się żyć i jak nadać sens własnej egzystencji – nie ożywia już ponowoczesnej wyobraźni”.

<sup>8</sup> Warto przytoczyć jeszcze jedną znamieną wypowiedź Bieńkowskiego (*Spirytualia*, s. 323), nacechowaną sentymentem i głębokim zrozumieniem wyboru środków artystycznych budujących estetykę „zdrojowiczów”: „Dzisiejsze przekonanie o przypadkowości świata i ludzkiego losu sprzyja możliwości porozumienia ze »zdrojowcami«, którzy żądali od »dzieła twórczego, by zaspokajało całokształt pragnień metafizycznych«. »Zdrój« uchodził za swego życia i długo jeszcze po śmierci za kierunek niezbyt serio. Jego mistycyzm uważano za marginalny i niezbyt dostojny przeżytek. Czytając dzisiaj *Krzyk i ekstazę* nie mam wcale poczucia wyższości mojego czasu teraźniejszego nad czasem teraźniejszym »Zdroju«. Utożsamiam się nawet z pragnieniem tamtego czasu, kiedy czytam: »dla ekspresjonizmu jako prądu metafizycznego zewnętrzność wobec wewnętrzności jest niczym«”.

Gdybym urodził się tylko o jedno pokolenie wcześniej, byłbym z pewnością zajadłym „zdrojowcem”, ekspresjonistą. Nęciło mnie wielosłowie, czyhał na mnie „filozoficzny” werbalizm. Ale mój czas, czyli moje czasy były dla mego wierszopisania ocalające. Lata mojej pierwszej dojrzałości przypadły na lata drugiej dojrzałości Awangardy Krakowskiej. Dyscyplina wyrażenia Awangardy sterroryzowała moje pokolenie. Trzeba było spętać ekspresjonistyczne skłonności, nie było rady. Terror stylistyczny ma potężne sankcje. Nie sposób ośmieszać się we własnych oczach. Poezja Przybosia nie była w stanie rozbić mojej skali potrzeb, odebrać mi nostalgii wizjonerskiej [...]. Przeciwno terrorowi ówczesnego racjonalizmu Przybosiowego szukałem i znalazłem ocalenie w Supervielle’u. Ale poezja Przybosia zahamowała moją skłonność werbalistyczną. Nadała jej odmienny, dośrodkowy kierunek. Z dystansu cóż za paradoks: wielbiciel Kasprowicza uwielbił Przybosia. Jakbym pod boki mistrza nosił w zanadru składany ołtarzyk z wizerunkiem „chamuły poezji”. Wówczas tych obu miłości nie konfrontowałem. Dość, że dyscyplinę awangardową zaszczerpiłem na pniu romantyczno-ekspresjonistycznej metafizyki. [P 10]

Ocalenie. Chyba tylko tym jednym słowem określić by można charakter przytoczonego ustępu. Poeta z właściwym sobie dramatyzmem opisuje wpływ Mistra, autora *Sponad*, na kształtującą się poetykę. Nie jest to twórcze opętanie, ale „spętanie” Przybosiem. Wyzwolenie miało się dokonać dzięki zetknięciu z emanującą ciemnością, przywodzącą coś z zapomnianych fascynacji francuskimi i polskimi romantykami, a także Kasprowiczem, Leśmianem – poezją Jules’a Supervielle’a, która odtąd staje się innym punktem orientacyjnym, symbolem przypominającym o momencie zwrotnym.

Pomimo retorycznej emfazy, z jaką Bieńkowski spisuje swoje zmagania z dykcją rozumianego po bloomowsku „silniejszego poety”, nie ma powodu, aby nie traktować tych słów jako wiarygodnej relacji. Autor *Sprawy wyobraźni* wielokrotnie przypominał, że jego teksty należy czytać w przeciwstawieniu do Przybosia. Łatwo opacznie zrozumieć te słowa, jeśli skupić się tylko na tym, co widoczne na powierzchni, zatem sprowadzając problem do racjonalistycznego terroru twórcy i ideologa będącego mistrzem dla wielu młodych pisarzy. Ryszard Matuszewski wspomina: „I kiedy zbliżał się czas, w którym co drugi poeta naśladował Przybosia [...], Zbyszek Bieńkowski ostał się jako jedyny samodzielny i godny mistrza następcą”<sup>9</sup>. Powód odczucia „skrępowanych ust” oraz znaczenie aktu przełamania wpływu okazują się zrozumiałe, gdy poszerzyć kontekst biograficzny. Pierwsze zetknięcie młodego Bieńkowskiego z poezją Supervielle’a miało miejsce w roku 1937, kiedy przyszły jej tłumacz, a zarazem wielbiciel, przebywając na stypendium w Paryżu przeczytał kilka wierszy publikowanych na łamach francuskiego miesięcznika „La Nouvelle Revue Française”. Kontakt z tą poezją, opisywany wielokrotnie jako nieprzemijające olśnienie, okazuje się nie do przecenienia, jeśli postrzegać go jako jedno z kolejnych odkryć nowych możliwości, prowadzących do zaistnienia impulsu eksperymentatorskiego. Znalazł w niej Bieńkowski coś z ekspresjonistycznej mroczności, bez której nie dałoby się rozliczyć z nie tak odległą już wojną – ta teza wymaga, oczywiście, weryfikacji. Czego nie mógł znaleźć w poezji Przybosia, a raczej co powodowało przywoływane poczucie „skrępowania”? Odpowiedź wiąże się z wpływem ideologii artystycznej, siłą oddziaływania dojrzałej i autorytarnej osobowości arcypoety, człowieka, z którym łączyły Bieńkowskiego więzy prywatne. Obecność jego światopoglądu uświadomiła mu dopiero wojna.

<sup>9</sup> R. Matuszewski, *Wspomnienie o Zbyszku Bieńkowskim*. „Twórczość” 2004, nr 11, s. 111.

Kluczową podpowiedzią, jak się zdaje, jest korekta Justyny Szczęsnej do rozpoznania Jerzego Kwiatkowskiego, który w wojennej twórczości Przybosia widział zwycięstwo wizji poetyckiej, umiejętność zawładnięcia rzeczywistością poprzez poezję – zrationalizowanie koszmaru, a w ten sposób symboliczne „przewyciężenie okupacji”<sup>10</sup>. Szczęsna w tym podporządkowaniu dostrzega jednak świadectwo kryzysu, niemożność opisanego, „świadome zamknięcie się” na głębszą analizę, na którą pozwoliłaby rezygnacja z estetyzmu na rzecz dopuszczenia do głosu emocji, pierwiastków ciemnych. Wiersze Przybosia będące prawdziwym rozliczeniem powstały dopiero po wojnie. We fragmentach obszernego szkicu „*Szara gwiazda rolnicza*”. *Przybosia miejsce na ziemi*, poświęconych wojennej twórczości, wybija się na plan pierwszy refleksja o skrepowaniu, tym razem poetyki Przybosia, przez narzucone sobie – rygor i jasność. Tak ową tezę argumentuje autor szkicu:

wizja Przybosia jest ascetyczna: wyklucza ciemność, a ciemność poezji to cała ogromna dziedzina wyobraźni, wszystkie strony i części świata niewyobrażalnego. Nieblahe poezje wszystkich czasów żyły i odradzały się z popiołów ciemności. Ani forma, ani treść nie ma dla niego tajemnicy, nie istnieje dla niego ani niewyraźnalne, ani nieokreślone. Niejasne jest wyklęte. [Sz 144]

Pomimo oskarżeń o izolacjonizm z szacunkiem odnosi się do postawy poety, który, wbrew okolicznościom zewnętrznym, realizuje powinności sztuki własnej – jak dodaje Bieńkowski – niesłużebnej, co nie znaczy, że nie zaangażowanej (Sz 144). Autor *Sprawy wyobraźni* ciemności poszukiwać nie musiał, chciał raczej znaleźć potwierdzenie, że możliwością jej przedstawienia jest otwarcie na perspektywę eschatologiczną. Pojawia się więc imperatyw odnalezienia adekwatnej do współczesnej wrażliwości formuły refleksji metafizycznej. Symbolicznym remedium na „rygor i jasność” miała okazać się poezja Supervielle’a. O ile wczesny Przyboś odrzuca mitologię, wyklucza metafizykę, o tyle wyobraźnia zarówno Bieńkowskiego, jak i francuskiego poety, pogrąża się w micie, przywołuje go bezpośrednio. Wyczulenie wrażliwości na ciemność znaczeń wiąże się z próbą dostrzeżenia ukrytego, lecz obecnego zła. Celem jest obnażenie przeciwnika i zmierzenie się z nim. Odwołanie się do porządku mitologicznego, systemu aksjologicznego, w którym występowały jeszcze wartości nie przemieszane, świadczy z kolei o maksymalizmie założeń twórczych. Nie oznacza to jednak ucieczki w arkadyjską krainę ułudy, w świat marzeń, do lepszego, bo nieistniejącego świata. Świat mitów według Ernsta Cassirera ma charakter dramatyczny. Wzorcem mitu nie jest przyroda, lecz społeczeństwo, w którym dominują spięcia społeczne. Nade wszystko jest to więc odwołanie się do świata już zdramatyzowanego. Tutaj istotne okaże się dojmujące dla człowieka współczesnego doświadczenie nieobecności Boga (np. w *Poemacie niereligijnym*). Ów dramatyzm, osiągniany różnymi środkami, dzięki mitologicznej hiperbolizacji oraz antropomorfizacji bytu prowadzi ku przecuciu bliskości pełni, nieskończoności. Ma w perspektywie ostatecznej akt epifanii – Wtajemniczenia, nawet jeśli miało by nim być, przeczuwane, doświadczenie scalenia się z Boską nieobecnością<sup>11</sup>. Mitologiczne i biblijne nawiązania umiejscow-

<sup>10</sup> J. Szczęsna, „Co ja wiozę przeciw wojnie w pośpiechu? Radość czy grozę?” W zb.: *Stulecie Przybosia*. Red. S. Balbus, E. Balcerzan. Poznań 2002, s. 97–98.

<sup>11</sup> Zob. Z. Bieńkowski, *Egzystencjalista nawiedzony*. Przedmowa w: G. Bataille, *Literatura a zło: Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet*. Przeł. M. Wodzyńska - Walicka. Kraków 1992, s. 10–11.

wię i omówię dokładniej w dalszej części pracy, tu zasygnalizuję, że Bieńkowski, przywołując figurę Początku, na różne sposoby przypomina pierwsze słowa *Biblii*. Na mocy Boskiego aktu świat nie tylko zostaje stworzony, ale też jest dobry – dzięki intencji, by takim go uczynić. Dopiero kiedy Bóg spojrział na świat, człowiek nabył samoświadomości. Wraz z nią pojawia się również nieodłączna kwestia zła, Bieńkowski powtarza za Kafką: to człowiek jest źródłem zła istniejącego w świecie, bo dowiedział się, czym ono jest<sup>12</sup>. Jeśli coś może zwyciężyć z oprowadaną przez ślepy żywioł rzeczywistością, to tylko twórcza wyobraźnia, ta zaś nigdy nie jest od człowieka do końca zależna – bierze się z wnętrza (*Akt wyobraźni*). Tak łączą się problemy estetyki z tematyką moralną. Oczywiście, późny Przybós grawituje ku mistyce nie tylko światła, ale i ciemności, uchyla wcześniejsze rozpoznania krytyków, wykracza poza tak definiowaną „jasność”, rozbija rygory. Nie ulega wątpliwości, że dla Bieńkowskiego był zawsze na swój sposób, także już we wczesnym okresie, poetą metafizycznym, podnoszącym swą sztukę do rangi świętości:

Stanowisko Przybosia jest bezwzględne. Jedynym, największym obowiązkiem artysty jest jego sztuka. Cóż może dać artysta swojemu społeczeństwu, swojej ideologii, jeśli nie to, co jest jego największym dobrem: nowe wzruszenie, nowy wzorzec piękna, wyższy stopień ewolucji ducha. [Sz 143]

W tak zarysowanym planie odniesień możliwe jest dopiero ujrzenie początków twórczości autora *Sprawy wyobraźni* wobec pytań o człowieka. Wracając do „spirytualistów”, a szczególnie duszy, warto przypomnieć „pożegnania z duszą” z okresu Dwudziestolecia. Paweł Majerski, autor monografii twórczości Anatola Sterna, opisuje strategię dyletanta, obieraną przez poetów wobec konwencji Młodej Polski, w których mieściły się nieustannie powracające pytania o Absolut, nieskończoność, ducha i duszę<sup>13</sup>. Odwrót od nich był konieczny, by pytać o świat w sposób nie tyle najprostszy, co celowo uproszczony. Pytania o duszę, lecz już nie o ducha, powracają, oczywiście, w latach wojennych. Pojawiają się w Dwudziestoleciu, a sama dusza przybiera tu różne imiona. Łatwo znaleźć w „strategii dyletanta” jakiś praworzec charakterystyczny dla XX wieku ignorancji wobec duszy.

W poetyckiej – jak sam ją nazywa – teorii autora *Sprawy wyobraźni* na temat poznania od zawsze wyraźna była perspektywa metafizyczna, ale dopiero po doświadczeniu wybuchu wojny, która zmieniła obraz świata, stała się świadomie obranym punktem widzenia. Świadectwem wiary w istnienie ponadmaterialnego porządku był przede wszystkim *Akt wyobraźni* (zob. P 11). „Jest przecież – jak sam wskazuje poeta – wyznaniem wiary w nieuchronność istnienia na przekór grozie oczywistości” (P 11). Nie następuje w tym utworze ponowne „zaczarowanie świata”, ale jest próba cofnięcia się do czasu, kiedy zmysły formowały się, by uzyskać zdolność do ogarnięcia świata, by dokonać przystosowania się do niego w chwili, kiedy nie był on jeszcze w pełni ukształtowany. Obrazy, wspomnienia

<sup>12</sup> Z. Bieńkowski, *Miejsce literatury*. W: *W skali wyobraźni. Szkice wybrane*. Warszawa 1983, s. 536–537.

<sup>13</sup> Pisze P. Majerski (*Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna*. Katowice 2001, s. 93): „W dramacie *Włodzimierz Majakowski* pojawiło się wezwanie: »Zacerujcież mi duszę, / aby nie mogła się z niej sączyć pustka«. Jest ono czytelne w perspektywie antymodernistycznej ofensywy awangardy, wszak rozdarta dusza była symbolem, a teraz zostaje obnażona przez »zdumiewającego poetę«, który oznajmia materialność całego świata. Śmierć metafizyki została już ogłoszona przez wstępujące pokolenie”.



„płynnej rzeczywistości” pochodzące z wyobrażonej mitologicznej przeszłości zestawione są ze współczesnymi wizjami dokonującej się zagłady. W wierszu porbrzmiewa Kasprowiczowskie wołanie o ginącego człowieka. Tylko do kogo ma się on zwrócić? Do siebie i poległych bliskich. Wezwanie skierowane do milczącego Boga jest tutaj podyktowane zaledwie wymogiem konwencji. Obdarzony cechami demiurgicznymi adresat będzie osobą ważną dopiero w pierwszym z *Trzech poematów* Bieńkowskiego, w którym stanie się stroną dialogu. W *Nieskończoności* powróci też – kształtowana przez przeżycia wojenne – metafizyka:

Po latach zahamowania wewnętrznego rzuciłem się na poezję wygłodniały, spragniony, aby wyrazić się całkowicie, pełnie, nieograniczenie. *Nieskończoność* jest sondowaniem mojego wewnętrznego „ja”, czy jest denne, czy bezdenne. Było w tym pragnienie dotarcia najgłębiej, jak można, pragnienie dotarcia do tajemnicy ducha. [P 11]

Powrót do „ducha” i „duszy”, wyrazów stylistyczne naznaczonych, należy traktować jako pozostawianie tropów, wskazanie słów-kluczy. Pytania związane z patronami twórczości autora *Sprawy wyobraźni*, a wpośród nich przede wszystkim z Julianem Przybosiem, posłużą jako zagadnienia wyjściowe kolejnych wątków. Dlaczego właściwie Bieńkowski tak uporczywie poszukuje mistrza, z jakiego powodu tak chętnie i wielokrotnie przyznaje się do zaciągniętych długów? To znowu kolejne ślady, które pozostawił poeta. Dla późnego Bieńkowskiego antenaci są pośrednikami tradycji, ich twórczość ma charakter symboliczny. Supervielle – to synonim kreacjonizmu, kosmicznych przestrzeni, metamorfozy. Dzięki niemu Bieńkowski przypomina sobie swe pierwsze ekspresjonistyczne zachwyty, zwraca się ku „spirytualiom”. Bliska jest mu wizja tego poety, ujęta w rygory, wyróżniająca się precyzją wysłowienia<sup>14</sup>. Być może, z tego właśnie powodu tłumaczył ją także Przyboś. Stosunek do mistrza i duchowego ojca jest jednak bardziej złożony. Jedno jest pewne: wpływ osobowy, w obu przypadkach, chroni przed promieniowaniem bezosobowym – przed chaosem, wojną, abstrakcją. Podkreślenie wagi nauk pobieranych u mistrzów świadczy o sposobie doświadczania tradycji, która przestaje jedynie przytłaczać świetnością dzieł już powstałych.

### Agon, czyli o swoistości literatury

Przeżyłem w doznaniach sztuki różne olśnienia. Francuscy impresjoniści, bizantyjskie mozaiki, włoskie *Quattrocento*, francuscy, włoscy i flamandzcy prymitywi – to były burze wzruszenia. Każdy z tych etapów przeżywania sztuki był rewolucyjny, niszczył wszystko, co istniało dla mnie dotychczas. Włoskie *Quattrocento* doznane po raz pierwszy zrujnowało cały mój świat, w którym żyłem. Zbledli impresjoniści, zapadł się wiek XIX, ba, z oziębłym sercem

<sup>14</sup> O poezji Supervielle’a pisze J. Kwiatkowski (wstęp w: J. Supervielle: *Orfeusz. I inne opowiadania*. Warszawa 1966, s. 14–15), umieszczając go pośród tych współczesnych artystów, których wrażliwość „chce doświadczyć w sztuce nie fizykalnych realiów ludzkiego życia, ale tajemnicy ludzkiej duszy”. Jednak, jak zastrzega krytyk: „Z pewnością [...] należałoby go umieścić na »prawym« skrzydle [...]: najbardziej zrationalizowanym, najwierniej poddającym się klasycznym rygorom jasności, precyzji, świadomie wyważonego efektu estetycznego. Baśniowość czy fantastyka Supervielle’a łatwiej stosunkowo niż wizje zbliżonych doń pisarzy poddają się »rationalizacji«, przy pomocy krótszych i bardziej sprawdzalnych procesów myślowych pozwalają się – w pewnej mierze – sprowadzać do pojęć świata realnego. Tak, na przykład, ileż w fantastyce »pozagrobowej« Supervielle’a z wielkiej metafory, oznaczającej – po prostu – ludzką pamięć, ileż w jego realizmie magicznym z takiejż metafory, oznaczającej – twórczość poetycką”.

przechodziłem przez sale wystawowe z obrazami dwudziestowiecznych malarzy, moich współczesnych<sup>15</sup>.

Co ciekawe, w tych wspomnieniach na planie pierwszym pojawia się doświadczenie negatywne, którym jest zburzenie dotychczasowego świata, początkowa bezradność wobec wdzierającego się nowego porządku. Bieńkowski tak pojmował literaturę – impulsywnie i całym sobą; nowość okazywała się zagładą dla ustabilizowanego systemu przekonań, jego światopoglądem wstrząsały kolejne burze. Jako krytyk, eseista odznaczał się żywiołowością. Odrzucał jedno wiersze, które nagle stawały się obce, a wręcz niezrozumiałe, zwracał się ku poetykom krańcowo odmiennym. Tylko kilka nazwisk pozostanie dla niego na zawsze ważne. Warto przytoczyć cechującą się bezkompromisowością definicję istoty i funkcji twórczości literackiej:

Zawsze, na każdym etapie literatura jest polem bitwy, walczącymi armiami i odniesionym zwycięstwem. [...] Specyfika literatury jest taka: ażeby być literaturą, literatura musi łamać nakazy i zakazy, zamiast być światłem korzystnym, staje się światłem ostrym jak nóż, zamiast być oliwą do namaszczenia, staje się oliwą mądrości. Jest – z samego poczucia obowiązku wobec siebie – przenikliwością, przerażeniem, okrucieństwem, czyli solą w oku<sup>16</sup>.

Specyficzność literatury w ujęciu autora *Sprawy wyobraźni*, czego potwierdzenie znajdujemy w przytoczonym fragmencie szkicu *Miejsce literatury*, mimo że samego terminu nigdzie nie użył, najlepiej oddaje słowo „agon” – pole zmagania, na którym toczy się przewyciężanie wpływów. Oto jeszcze jeden cytat pozwalający dostrzec, jakie miejsce, zgodnie z tytułem przytoczonego tekstu, wyznacza sobie Bieńkowski na tym poligonie jako czytelnik i krytyk:

Współcześnie literatura jest polem bitwy, walczącymi armiami i odnoszonym zwycięstwem w stopniu nie mniejszym niż kiedykolwiek. Wydaje się nawet, że w stopniu większym niż kiedykolwiek. [...] Jestem sprawozdawcą z tych bojów, tak siebie widzę. Sprawozdawcą stronnictw, rzecz prosta. Jakżeż mógłbym nie być stronnictw, jestem zawsze po stronie literatury. Po stronie tego ryzyka, które bierze na siebie, ażeby być czymś więcej niż produktem impulsów i warunków momentu historycznego<sup>17</sup>.

Łamać nakazy i zakazy, poszerzać granice wyrażania, być cały czas kuźnią nowych form – łatwo w tym sformułowaniu dostrzec rys awangardowy – to powinności literatury. Pozornie stoją one w sprzeczności z poszanowaniem tradycji wyrażającym się w manifestowaniu solidarności z ponadczasową sztuką, bez którego niemożliwe jest docieranie do źródeł. Postrzeganie swoistości literatury wedle podobnych przekonań bliskie jest wspomnianej koncepcji agonu – w rozumieniu szkoły Harolda Blooma – w której zawiera się postawa dynamicznego złożenia krytycyzmu i afirmacji (zob. B-R 88). Według Agaty Bielik-Robson dzięki uczynieniu zasadą owej ambiwalencji kreatywność w świecie ponowoczesnym jest możliwa. Podstawowy problem współczesnego poety wyraża się w zdaniu: „jak stać się jednostką twórczą i oryginalną wobec przytłaczającego splendoru dzieł już napisanych?” (B-R 88). Możliwości, jakie ma przed sobą pisarz, są dwie: próba radykalnego zerwania (typowa dla ruchów awangardowych) albo posłużenie się formułą mediacji z zagrażającym wpływem, by pozbyć się ograniczających

<sup>15</sup> Z. Bieńkowski, *W ojczyźnie przedmiotu*. W: *Ćwierć wieku intymności*, s. 63.

<sup>16</sup> Z. Bieńkowski, *Miejsce literatury*. W: *W skali wyobraźni*, s. 536.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 538.

wieżów. Wyjście pierwsze wiąże się z izolacją, wyjąłowieniem, być może, takie usytuowanie pisarza pod koniec XX wieku jest przywoływaniem utopii – absolutna nowość odnosi się do czasów wielkich awangard. Stosunek Bieńkowskiego do Przybosia, problem, któremu poświęcam więcej uwagi, cechuje konflikt – jednocześnie podziw i sprzeciw wobec przytłaczającego autorytetu. Niemal jak w relacji syna i ojca. W tym wypadku nie jest to frazes, zwłaszcza że Bloom opiera się na tego typu psychologicznych uwarunkowaniach. Ów kompleks domaga się przełamania, które stanowi warunek sukcesu. Przyboś jest bez wątpienia dla Bieńkowskiego takim archetypem ukochanego, a zarazem nienawidzonego ojca. Wzajemne ich relacje sugestywnie szkicuje Zbigniew Żakiewicz:

Nie zapomnę jego wręcz synowskiej miłości, którą darzył Juliana Przybosia. Chociaż Przyboś pod koniec życia [...] jakby zmiękł trochę i wyszlachetniał (ale też i zmarmurowiał), niemniej jednak holdy Bieńkowskiego przyjmował jako dar sobie należny<sup>18</sup>.

Pozytywne cechy wpływu poetyckiego uwidaczniają się, gdy poprzednik z karzącego i wymagającego strażnika reguł staje się duchowym pośrednikiem pomiędzy dniem dzisiejszym a tradycją, wyrozumiałym nauczycielem. Intymność tego związku wyraża się w naruszaniu *sacrum* tradycji – adept kontynuuje dzieło mistrza, dziedzicząc po nim jakąś część umiejętności twórczego czerpania z doświadczeń przeszłych pokoleń. W ten sposób jednakże scharakteryzować można stosunek do patronatu Przybosia dopiero w dojrzałej fazie twórczości Bieńkowskiego (za egzemplifikację uznać można poemat *Widzę i opisuję*, w którym rozlicza się on z zaciągniętym u romantyków długiem – własnym i autora *Czytając Mickiewicza*). Kolejną cechą nieodłącznie związaną z wpływem poetyckim jest doznawane z jego powodu cierpienie (zob. B-R 95). Skala zagrożeń i konieczność przedsięwzięcia środków obrony, a zarazem możliwość sublimacji wpływów ujawniły się dopiero wobec materializującej się, choć wciąż niewyobrażalnej abstrakcji: wojny. Czy doświadczenie wojenne wolno ująć w kategorii wpływu? Tak – według następujących założeń: 1) wpływem jest po prostu wszystko, co obce, 2) bez przywołania pojęcia wpływu nie da się w ogóle mówić o doświadczeniu (zob. B-R 95).

W scaleniu rozbitego obrazu pomocą będzie służyć Bieńkowskiemu literatura, tutaj też ujawni się pozytywne oddziaływanie autorytetu Przybosia, baczenie, by odrealnione przestrzenie kreacji nie okazały się miejscem ucieczki przed rzeczywistością. Wiersze z okresu wojennego czy też te, w których autor *Sprawy wyobraźni* dokonuje rozliczeń z wojną (przede wszystkim poemat *Nieskończoność*), mimo występowania w nich „urojonej perspektywy” nie stronią od realiów, a mitologiczna narracyjność tych utworów miesza się ze sprawozdawczą relacją. Można orzec, że właśnie struktury mityczne oraz kulturowe reminiscencje wyostwiają widzenie, alegoryczność zaś podpowiada i pomaga przeczuć, jaki jest dziejowy sens aktualnych wydarzeń – pozwala uwierzyć, że taki sens istnieje. Powrócę do strategii obrony przed wpływem literackim. W teorii Blooma realizuje się ona poprzez przechodzenie przez 6 etapów, zwarć rewizyjnych (zob. B-R 95). Zanim jeszcze pojawi się lęk przed wpływem, konieczne jest zauroczenie, które dopiero później zamienia się w batalię. Jak – za Bloomem – wskazuje Bielik-Robson: „Silne prze-czytanie jest pierwsze: najpierw musi zaistnieć akt głębokiej lektury, który

<sup>18</sup> Z. Ż a k i e w i c z, „Nazywałem go w myślach szarym skowronkiem”. „Kwartalnik Artystyczny” 1993, nr 3.

jest swego rodzaju zakochaniem się w dziele prekursorskim” (B-R 98). Analizę rozpocznę od wyodrębnienia figury (drugiego) Początku, wiążącej się z nabywaniem twórczej świadomości.

Przykładem odczucia „trauma dziedziczenia”, a zarazem konieczności obrony przed wpływem są pierwsze słowa *Aktu wyobraźni*: „Zmysły nie zawsze były mi tak niezbędne do wzruszenia potrzebne” (PZ 44). Ryszard Matuszewski interpretuje tę wypowiedź następująco:

To zdanie to jakby sygnał, czym potrafiła być poezja Bieńkowskiego, właśnie w przeciwstawieniu do poezji Przybosia, zawsze obrazowej i konkretnej, a więc z reguły dostępnej zmysłom<sup>19</sup>.

Trudno się nie zgodzić z tą sugestią. Według Jerzego Kwiatkowskiego symbolicznym gestem zerwania, podjęcia konfrontacji miało być usunięcie z drugiej edycji *Sprawy wyobraźni* wyraźnie apologetycznego wobec Przybosia wiersza *Kształt nagły*. W tekście tym pojawia się jednak, co pominął krytyk, element twórczej polemiki z mistrzem. Ostatnie ustępy obszernego, rozliczeniowego szkicu poświęconego piarstwu Przybosia przynoszą własną interpretację twórczych determinantów poezji autora *Sponad*, są też kontekstem interpretacyjnym przywołanego wiersza (Sz 166–170).

Metoda. Oto jedno z ważniejszych słów w eseistyce Bieńkowskiego. Okazuje się ono kluczem właściwym dla zrozumienia stosunku do tradycji, w którym zawiera się podziw i akceptacja metod doznawania, kreowania świata wypraktykowanych przez antenatów, łącząc się z potrzebą własnej wynalazczości<sup>20</sup>. Wzorcem poety posługującego się wypracowaną przez siebie metodą w stopniu doskonałym był dla Bieńkowskiego, oczywiście, autor *Sponad*. Koncepcja czy raczej filozofia Przybosiowego tworzenia, która krystalizowała się przez całe życie pisarza, realizuje się jako – ukazana przez Edwarda Balcerzana – sytuacja liryczna. Co znaczące również dla biografii literackiej autora *Sprawy wyobraźni*, istotny wpływ na kształt owej filozofii miał dialog Przybosia z autentystami. Krąg twórców skupionych wokół Stanisława Czernika wysuwał żądanie, by wiersz stanowił zapis bezpośredniego przeżycia. Wobec przybierającego pragnienia „wszystkości”, czyli niemożliwości, jakie wyrażała poezja Przybosia, jest to w odczuciu Bieńkowskiego kryterium minimalistyczne (Sz 155–157). Według Balcerzana, a przeciwnie niż w opinii Janusza Sławińskiego, sytuacja liryczna wiąże się nie tylko z sytuacją lingwistyczną<sup>21</sup>, jest ona – „Dla poety zawsze [...] sytuacją prelingwistyczną, przed-słowną. Staje się ostrym łaknieniem słowa”<sup>22</sup>. Odnosi się zatem zarówno do życia, jak i do twórczości pisarza<sup>23</sup>. Bieńkowski w przywołanym szkicu analizuje drogę twórczą swego prekursora, do której wiodła ukazana przez Kwiatkowskiego „koncepcja eksplozywna” mająca swe korzenie w pierwszym, jeszcze przed-słownym, doznaniu siebie. Warto zwrócić uwagę na problematyczną kwestię „katastrofizmu

<sup>19</sup> Matuszewski, *op. cit.*

<sup>20</sup> Zob. E. Balcerzan, wstęp w: J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wybór E. Balcerzana, A. Legeżyńska. Koment. oprac. A. Legeżyńska. Wrocław 1989, s. XLIII. BN I 266.

<sup>21</sup> J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*. Kraków 1998, s. 174.

<sup>22</sup> Balcerzan, *op. cit.*, s. LXXI.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. LXVII.

radosnego” Przybosia, którą Bieńkowski określa jako niemożliwość odejścia od jasnej tonacji w wierszach przedwojennych, a potem również – czasu wojny. U podstaw tej niemożliwości tkwi pewien epizod, traumatyczne przeżycie z dzieciństwa, związane z pierwotną grozą odczuwaną przez nabierającego dopiero świadomości człowieka, siłą odłączonego od natury. A oto jeden z fragmentów, które cytuje Bieńkowski:

Zostałem sam. Podniosłem się i ujrzałem po raz pierwszy świat: wysoko, na tle dębów nad drogą, paliło się czerwoną zorzą ogromne niebo. Przejęło mnie zdumienie i groza-mysł: To Wielkie JEST – a to JA. [...] Ile miałem lat – dwa, trzy? [Sz 167–168]

Jest to, dokonany wprawdzie po latach, zapis świadomości podmiotu pojmującego siłę swego odrzucenia. Jak przypuszczał Bieńkowski, dzięki temu wspomnieniu mistycznej chwili Przyboś odkrył, że „ja” kulturowe jest zaledwie nadbudową ponad ciemnym i prawdziwym „ja” wydzierającym się z głębi. Moment uświadomienia sobie własnego „ja”, a zarazem pragnienia powrotu, odrywa go jeszcze bardziej od natury – to znaczący paradoks tej nowej wiedzy. Jego konsekwencją miałyby być wrażenie „eksplozywności” charakterystycznej dla twórczości Przybosia, począwszy od tomu *Sponad*. Notuje Bieńkowski:

Przyboś nie stworzył świata swojej poezji z wytyczonymi raz na zawsze horyzontami. [...] W każdym wierszu jest w s z y t k o do zrobienia. Dlatego właśnie każdy utwór Przybosia uderza energią wyobraźni, która musi być w stanie dokonać aktu stworzenia całkowitego. Tutaj jest źródło Przybosiowej kreacyjności, wyprowadzającej każde zjawisko z bezpośredniego doznania. Góry wydzwigają się w chwili, kiedy poeta je ujrzy, ziemia toczy się zawsze widomie. Przeżycie świata jest początkiem świata. [Sz 132]

Czas teraźniejszy, momentalny jest zatem jedynym czasem, w którym może istnieć poezja Przybosia. Już ta uwaga pozwala dostrzec wyraźny ślad tego twórcy w przywoływanym wierszu *Kształt nagły*.

W słowniku Bieńkowskiego „kształt nagły” oznacza po prostu człowieka – byt „złapany w kształt”, pochwycony przezeń, a ukazywany w akcie nabierania formy. W pierwszej strofie wiersza rysuje się widoczna perspektywa „tu i teraz”, zasygnalizowana już tytułem, ale również inicjalnym słowem „wzmagam”, świadczącym o nadaniu pewnej „stylistyki intensywności”:

Wzmagam  
każdą kroplę krwi bym naglej upływał,  
każdą grudkę ziemi by mnie pośpieszniej niosła wokół  
słońca. [PZ 37]

Pierwsze słowo pełni rolę szczególną, łączy się z „kroplą krwi”, która ewokuje z kolei barwę. Owo „wzmaganie” może być odczytane jako aktywizacja emocji. Przywoływany w domyśle kolor czerwony, który jako element struktury obrazu służy za środek wyrażania emocji i budowania nastroju, w istocie staje się ekwiwalentem przeżycia. Wiąże w ten sposób pierwszą strofę. Ponadto cały wiersz odczytać można jako rozwinięcie inicjalnego słowa, którego znaczeniowe konotacje promieniują na cały utwór. W dalszej części wiersza zmienia się sens inicjalnego „wzmagam”. Porządek jest następujący: od wyodrębnienia cechy (zwiększania czegoś, potęgowania, czynienia intensywniejszym) ku wskazaniu na sam desygmat. To przecież „ja” wzrasta, to ono staje się potężniejsze, należy więc odczytywać „wzmagam” jako „wzmagam się”. Jest to gra homonimem – słowo aktualizuje

je się jednocześnie w różnych znaczeniach. Międzysłowie, bo tego określenia należy użyć, realizuje się w inny jeszcze sposób. Gdyby czytać tylko pierwszą strofę jako całość, dostrzec by można, że „wzmagam” jest równoważne ze słowem „wzbieram”, co przełożyć daje się następująco: „wzbieram / o każdą kroplę krwi, bym naglej upływał”. Taka lektura sprawia, że osłabiona zostaje aktywność podmiotu, gubi się efekt osiągany dzięki wpółbrzmieniu: „wzmagam”–„naglej”. Tytuł utworu można by w świetle poczynionych wskazań zinterpretować jako kształt wiersza Przybosia – nagły, urywany, ponaglany, tym bardziej że wersyfikacja każe przywołać rozpoznawalny wiersz mistrza.

Warto wspomnieć za Balcerzanem, że u Przybosia byt martwy staje się żywy, by zostać powtórnie unicestwiony, w ten sposób skonstruowany i zwielokrotniony jest początkowy efekt rozpadu (Sz 132). W *Kształcie nagłym* dzięki doświadczeniu śmierci (wiersz poświęcony dziewczynie zabitej w powstaniu) bohater liryczny uzyskuje w pełni poczucie swej odrębności, uświadamia sobie władzę swych zmysłów, integralność samego siebie ponad wybuchającym światem. Zmysły ludzkie przypominają o nieprzynależności do tego świata – o uniwersum śmierci. Jest to odwrócenie Przybosiowskiej sytuacji. Odmienna jest także funkcja wyraźnie dostrzegalnego paradoksu – im bardziej bohater chce się pogрузić w abstrakcji, tym mocniej odczuwa pragnienie życia, a zarazem obcość żywiołu:

Niech mi w oczach wzrok wybuchnie  
i rozerwie całą materię ujrzenia,  
by już żaden widok nie wyrósł z wyobraźni do światła.

Niech słuch skamienieje,  
by nawet szelest mijającego krajobrazu go nie wzruszył. [PZ 37]

Do tego momentu wiersz biegnie właściwie po przybosiowsku – w wyrafinowany sposób potęguje przeciwstawne spostrzeżenia sensualne, wykorzystując napięcie między konkretnym postrzeżeniem a jego zwielokrotnionym echem w świadomości podmiotu. Rozpoczyna się wprawdzie od mocnego zaakcentowania zmysłowości i dzięki niej odczucia świata, przez co zacytowane słowa można by odczytać jako opowiedzenie się po stronie zmysłów przeciw wyobraźni, która wie-dzie ku ułudzie, jednak dalsza część wiersza nie pozwala na taką interpretację. Podmiot wyraża zgodę na stopniowy rozpad własnej integralności:

Niech dłonie roztrwonią dotyk,  
by wszystkie rzeczy utraciły naraz swoją odrębność. [PZ 37]

Wyobraźnia zaczyna pracować, rozkręcać się – by odzyskać kontakt ze światem, musi zwielokrotnić władzę zmysłów, zobaczyć rzeczywistość w sposób doskonalszy, poprzez „serce”. Pointa wiersza wyraża wiarę w odzyskanie osoby utraconej, zwróconej dzięki wyobraźni, którą z przeszłości, z pamięci przywoła czy raczej powoła: „w kształt nagły, / w gwiazdę z martwych powołaną do światła” (PZ 38). Warto zwrócić uwagę, że Bieńkowski odwołuje się do typowego motywu poezji Przybosia – gwiazdy. Obaj autorzy współzawodniczą z Kreatorem poprzez twórczość – jest ona powtórzeniem Boskiego gestu stworzenia świata. Jednak w *Kształcie nagłym* dokonuje się to inaczej, niż spodziewalibyśmy się mając na uwadze poezję autora *Sponad* – z wyraźnym naciskiem na wyobraźnię, z pominięciem zmysłowości. Jest to polemika z Przybosiem, ale dokonana środkami samego mistrza, zresztą z pełną powagą, nie zawiera jakichkolwiek elementów pa-

rodystycznych. Posłużenie się językiem prekursora, odwołanie do jego topiki jest demonstracją własnej biegłości. Wiersz pokazuje podatność tej poetyki na abstrakcję, odrywanie się od świata zmysłowego – sam Przyboś chciał przecież, by jego wiersze były najdoskonalszym skrótem, ekstraktem rzeczywistości. Odwołując się do teorii wpływu Harolda Blooma, wskazać można, że to, co u adepta początkowo ma charakter ulegania wpływowi, w jego twórczości dojrzałej realizuje się jako świadomy akt oddania hołdu mistrzowi. Tak jest w istocie, o czym przede wszystkim świadczą *Trzy poematy*, szczególnie ostatni z nich, *Widzę i opisuję*. Analizowany wiersz potraktować można jako „uskok”, czyli „*clinamen*” – tylko do pewnego momentu rozwija się w zgodzie z Przybosiem, by pozwolić adeptowi odbić się w inną stronę.

Warto wrócić do wierszy wcześniejszych, z lat 1938–1939, dzięki nim łatwiej uchwycić, na czym polegało spełnienie przez poetykę Przybosia, z którego zwierzał się Bieńkowski. Gdyby próbować określić genologię omawianych utworów (*Dzień, Południe, Widok, Miasto, Kino, Demonstracja, Serce, Wojenka, wojenka*), trzeba by powiedzieć, że mamy do czynienia z lirykami prozą. Jest to gatunek „ze swej natury” podatny na skoki wyobraźni, odległe skojarzenia zarówno brzmieniowe, jak i obrazowe, oniryczne wizje. W realizacjach Przybosia z kolei łatwo dostrzec dyscyplinę i rygor, w istocie można je nazwać „poematami prozowierszem” – tak Balcerzan określa cykl *Pióro z ognia* (1938). W wierszach Bieńkowskiego najczęściej pojawiające się motywy zaczerpnięte zostały wprost z rekwizytorni Przybosia, a zatem: miasto jako organizm żywy, na pół cielesny, na pół skonstruowany z betonowych brył, lin, stalowych mostów.

Rytm i rym. Jedną z najważniejszych cech gatunku, jakim jest poemat prozą, jest wyraźne rytmizowanie wypowiedzi. W *Piórze z ognia* mamy do czynienia z operacją polegającą – jak pisze Balcerzan – nie na nadaniu rytmu wypowiedzi arytmicznej i bezrymowej, ale na „rozebraniu wiersza z rytmu i rymu”<sup>24</sup>. Wzręcz rytmiczny wiersz poddanego rygorom nadal pozostawia swój ślad, zostaje dopiero wtórnie rozluźniony. Widoczny jest jednak ciągle w wypowiedzi otwierająca się na żywioł prozy. Oto fragment wiersza Bieńkowskiego:

Policjant puszczał ulice uwięzione w hamulcach  
mknęły aż z kół odwinęło się nowe skrzyżowanie  
gdzie dłoń waży tyle  
ile kamienica dojrzała owoc pędu

(*Miasto*, PZ 201)

Dwa pierwsze wersy mają równą liczbę sylab (15), z kolei trzecia jest mniej więcej o połowę krótsza, ostatnia zaś ma ich 13. Rymy umiejscowione są wewnątrz wersów („puszczał–hamulcach”, „mknęły–odwinęło”). W wersie pierwszym, w nagłosie dwóch kolejnych wyrazów powtarzają się głoski „p” oraz „u”: „policjant”–„puszczał”, „ulice”–„uwięzione”, przy czym „u” wraca jeszcze w śródgłosie wyrazu ostatniego. Podobna operacja wykorzystywana jest w innych utworach:

Pola pracowicie wymilczały południe  
(*Południe*, PZ 199)

<sup>24</sup> Balcerzan, *op. cit.*, s. LXXXVIII.

Wyszedł z powiek i ominąwszy niemowlęstwo rozrósł się  
(*Dzień*, PZ 198)

Rym i rytm powtórzeń oraz paralelizmów, podobnie jak u Przybosia, ogarnia całą przestrzeń utworów, można stwierdzić wyraźne wykorzystanie chwytu podpatrzonego u mistrza.

Wyobraźnia spętana. Wczesne wiersze tylko z pozoru przypominają „prozo-poematy” z cyklu *Pióra z ognia*, w istocie wyobraźnia Bieńkowskiego nie jest tak śmiała; skojarzenia słów nie są tak nieoczekiwane, bogate w znaczenia, żaden z przywoływanych utworów nie osiąga przybliżonej choćby polifonii. Kontynuator nawiązuje raczej do wczesnego kracjonizmu Przybosia określonego przez akt percepcyjny. Dzięki patrzeniu, które jest samo z siebie aktywne, bo polega na ustalaniu stosunków pomiędzy rzeczami, selektywnym wybieraniu obiektów istotnych pośród wszystkiego tego, co znajduje się w polu widzenia, możliwe jest stworzenie innych niż w rzeczywistości stosunków sprawczych w obrębie świata przedstawionego. Jak pisze Barbara Łazińska, w poezji Przybosia: „Wzrok to więcej niż organ władzy poznawczej, to narzędzie kreacji świata oraz atrybut władzy nad nim”<sup>25</sup>.

Nim doliczyli się wszystkich rozrzuconych po półkach oczu, pociąg każdym oknem sypał już po kilka widoków.

Ulatywały nieporadnie trzepocząc tylko połową widnokregu i zapadały razem z żytem, co jeszcze w locie aż po źdźbło okopawszy się ziemią z każdego kłosa wymłócało przestrzeń. [*Widok*, PZ 200]

Podobnie jak w wierszu *Miasto*, Bieńkowski wykorzystuje zabieg, dzięki któremu pejzaż zostaje zdynamizowany – to nie obrazy odbijają się w szybach mknącego pociągu, lecz pociąg okazuje się ruchomym projektorem (również fragment *Kina* jest przykładem posłużenia się tym chwytom: „Operator nawinał tysiąc oczu na taśmę”, PZ 202). Cała przestrzeń przedstawiona w *Widoku* zostaje poruszona – każdy z obrazów w oknie staje się osobną klatką, która odrywa się i autonomizuje. To tytułowy „widok” porusza kłosami żyta.

W wierszach z tego okresu rysuje się podstawowy dla poezji międzywojennej konflikt: natura–cywilizacja, który organizuje pierwszy etap twórczości Przybosia. Po latach w szkicu *Miejsce Przybosia* Bieńkowski spojrzy inaczej na te problemy – z dystansu, czyniąc kluczowym zagadnieniem antystabilizacyjną koncepcję podmiotu, udratyzowanego wewnątrznie „ja”. Owa konfliktowość jest tu równoznaczna z wolą przekształcania świata, ożywiania i dynamizowania poprzez aktywną percepcję. Jak twierdzi Jerzy Madejski:

chodzi o to, by akcentować ten proces konfrontacji ze światem nie po stronie aktywizmu podmiotu, tylko z drugiej strony – dominacji świata nad „ja”, które nie może dokonać scalenia<sup>26</sup>.

Pomimo rozbicia świata „ja” nie pogrąża się w chaosie, ale kontroluje proces wyłaniania się – przez cały czas – nowego porządku, którego cechą jest wieczne stawanie się. Celem podmiotu nie jest wejście w stan uspokojenia, lecz rewolucyj-

<sup>25</sup> B. Łazińska, *Przyboś i romantycy*. Warszawa 2002, s.107. Autorka monografii opiera się na rozważaniach K. Wyki na temat obrazowania w liryce Przybosia, starając się jednakże uzupełnić je o swoje spostrzeżenia na temat genezy koncepcji metafory w twórczości poety z lat trzydziestych, na którą wpływ miałyby krytyczne odczytanie liryki J. Słowackiego.

<sup>26</sup> J. Madejski, *Przyboś ekokrytyczny?* W zb.: *Stulecie Przybosia*, s. 360.



na wola przeobrażenia, tożsama z szukaniem początku – tutaj przecież: „Wszystko jest jeszcze do zrobienia”. Wczesne wiersze Bieńkowskiego świadczą o zachwycie poezją Przybosia, późniejsze są świadectwem umiejętności wykorzystania doświadczeń. Programowa dyskusja z Przybosiem powróci bardzo wyraźnie w pochodzącym z roku 1993 wierszu *Esej o początku*. Co warto podkreślić – jest to polemika z *Nową różą* z cyklu *Pióro z ognia*. Wiersz pod tym kątem zinterpretowała Agata Stankowska<sup>27</sup>. Przyboś powraca już nie jako adwersarz, ale jako partner, z którym poeta podejmuje dialog, ustawiając się w równorzędnej pozycji.

### Piekło oczywistości

Wiersz z roku 1939, *Wojenko, Wojenko*, znamionuje wejście w sferę znaczeń ciemnych, wiąże się z poszukiwaniem początków we właściwy sobie sposób:

Ojczyznę zdjęli z mapy i pod eskortą karabinów  
uprowadzili w piosenkę o Jasieńku, co nie wróci już.  
Świat zmalał nagle do pojemności dziewczęcej łzy,  
a kula ziemską zmieniła kierunek i miast słońca  
szukała serca człowieka. [PZ 206]

Słowo „serce”, istotny symbol w tej poezji, oznacza tu wartość zagubioną. Trzeba zauważyć, że redukcja świata do pojedynczej łzy czy też kondensacja wyobrażeń o nim, skupienie całości w maleńkiej rzeczy, ma proveniencję romantyczną. Wyłącznie odnalezienie serca uchronić może przed „czarną jasnością”, która oślepia. Przyboś na jej wpływ – porażający w sensie dosłownym wpływ wojny, odpowiada jasnością swjej poezji, nie tylko nie odchodzi od przyjętych środków wyrazu, ale doskonali niezmienną w założeniach poetykę, pamiętając wciąż o prawidłach. Wojna przeobraża twórczość Bieńkowskiego, mobilizuje „bezrobotne” środki retoryczne, zmusza poetę, by zwrócił się, poprzez m.in. Supervielle’a, do dawnych duchowych patronów. Jest wpływem, zatem wymaga podjęcia środków obrony. Wojna to oczywistość – to ważne słowo powtarza się w słowniku autora *Sprawy wyobraźni, przeciw jej piekłu zbroi się on i buntuje*. Pisze Emmanuel Lévinas w przedmowie do *Całości i nieskończoności*:

Wojna jest nie tylko próbą – najpoważniejszą – jakiej poddawana jest moralność. Wojna moralność ośmiesza. [...] W stanie wojny rzeczywistość zrzuca z siebie skrywające ją słowa i obrazy, by wyłonić się w swej nagości i twardości. Wojna – twarda rzeczywistość (brzmi to jak pleonazm), twarda lekcja rzeczy – wydarza się jako czyste doświadczenie czystego bytu w tej oślepiającej chwili, gdy płoną draperie iluzji. [...] Wydarzenie ontologiczne, jakie rysuje się w owej czarnej jasności, polega na tym, że za sprawą obiektywnego porządku, przed którym nie można się uchylić, absoluty podlegają mobilizacji. Doświadczenie siły jest doświadczeniem rzeczywistości. Ale przemoc polega nie tyle na ranieniu i unicestwianiu, co na rozrywaniu osobowej ciągłości, na zmuszaniu osób do tego, by grały rolę, w których się nie odnajdują, by zdradzały nie tylko swoje zobowiązania, ale także samą swoją substancję, by popełniały czyny, które niszczą wszelką możliwość czynu<sup>28</sup>.

Bieńkowski zwraca się ku – co prawda, mitycznej i hipostazowanej, bo wymagającej takiego wzmocnienia – ciągłości odczuwania pełni tożsamości osobo-

<sup>27</sup> A. Stankowska, „Słowotwory” i interwencje Zbigniewa Bieńkowskiego. W: *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję” i „równanie”*. Kraków 1998, s. 99–101.

<sup>28</sup> E. Lévinas, *Esej o nieskończoności*. Przeł. M. Kowalska. Warszawa 1998, s. 3–4.

wej, która jest warunkiem autonomicznego działania. Ów początek będzie zarówno oznaczać to, co jasne, jak i wiązać się ze sferą napiętnowaną u samych źródeł katastroficznym przecuciem zła. Już we wczesnych wierszach tak zarysowana perspektywa antropologiczna wydaje się bardzo wyraźna, czego przykładem jest wiersz *Serce*. Właściwie tylko data powstania (1939) i fragment zamykający utwór wskazują, że należy go odczytywać w zgodzie z kontekstem historycznym. W początkowej partii pojawia się charakterystyczny dla Bieńkowskiego zabieg obnażenia konwencjonalności nazwy – serce jest symbolem, w którym łączą się znaczenia przeciwstawne, jak również należące do odmiennych porządków, lecz tu zostają zestawione. Skojarzenia na pozór przypadkowe wiodą jednak do mocnej i wyrazistej pointy. Chwył, jakim posługuje się poeta, polega na uruchomieniu różnych konotacji słowa „dar” (w odniesieniu do słowa „serce”) i stopniowaniu ich:

W darze niesli tylko serce.

Serca były różne:

jedne za dotknięciem ręki były bezboleśnie i nadawały się na zabawkę dla dzieci, jak zimne ognie na choinkę,

inne cudownie niespożyte razem z wątrową karmiły orla i legendę,

inne z czekolady z likierem wewnątrz,

inne (i tylko te umierały naprawdę) przebite strzałą leżały na parkanie, smutne z nie zamkniętymi po zgonie oczyma.

Nie wszyscy nosili je na tym samym miejscu i na każdą okazję:

żołnierze przepisowo w przysiedze razem z honorem i ojczyzną,

żony w pikielhaubach z mięsa podwojonych dla niepoznaki,

Żydzi na ramieniu,

a zakochani na końcu języka.

Niektórzy nigdy nie nosili serc przy sobie w obawie, by nie zużyły się przed nieśmiertelnością. Takich bez serc poznawano z daleka i pozdrawiano ich wyciągnięciem ręki. [PZ 204–205]

W pierwszym wersie „dar” jest równoznaczny właściwie z prezentem, bo takim może być serce, jeśli potraktowane zostanie jako rzecz. Serce początkowo to po prostu łatwo rozpoznawalny umowny kształt, który łączy serce z czekolady jako symbol pozytywnych uczuć wyrażanych w sposób konwencjonalny z wyrazem „serce” użytym np. w okolicznościowym wierszu miłosnym. Porządek utworu wiedzie jednak do tego, co jest największym darem, a co wiąże się z pojęciem moralności – tutaj znamienne jest ów brak serca, wyższych odczuć moralnych. Wracając do pojęcia początku, łatwo stwierdzić, że w świetle tych wskazań ma on co najmniej dwa istotne znaczenia. Wiąże się z płaszczyzną wyborów – w podanej kolejności – ontologicznych i poetyckich, jak również z próbą cofnięcia się możliwie daleko. Warto zweryfikować podsuwane przez samego poetę podpowiedzi dotyczące jego fascynacji ekspresjonizmem. Chodzi tu o rzecz istotną dla tego autora, jaką jest docieranie do początków świadomości człowieka XX wieku, który właśnie zdał sobie sprawę z odmienności swojej sytuacji kulturowej i chce poznać swe miejsce w kulturze. Tu wyeksponować należy ekspresjonistyczny etos, polegający na zaakcentowaniu powinności moralnych życia oraz sztuki, a także dążenie do wyrwania człowieka ze stanu bierności i rezygnacji<sup>29</sup>. Dodać należy, co okaże się równie ważnym kontekstem, że owo nastawienie przeniknęło do twórczości katastrofistów, a to przez Stanisława Stabrę –

<sup>29</sup> Zob. A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*. Warszawa 1974, s. 91.

[ujmowane jest] jako ta postawa, która na płaszczyźnie antropologicznej sygnalizowała kryzys jednostki w stosunkach z historią i szukała z niego prawdziwie humanistycznego wyjścia, polegającego na ocalaniu znaczeń dla kultury konstytutywnych, niepowtarzalnych i najwartościowszych [...] <sup>30</sup>.

W sytuacji podważenia norm etycznych, głębokiego kryzysu podstaw moralnych „przeżycie historii” stawało się – co Stabro powtarza za Januszem Kryszakiem – metaforą sytuacji „ocalającej” <sup>31</sup>. O ile jednak przeżycie historii u katastrofistów Drugiej Awangardy, polegające na relacji ja–Historia, jak wskazywał badacz, zyskuje dopiero cechy obiektywne, wkracza niejako wtórnie, poprzez uwikłanie się w konteksty, w przestrzeń mitologiczną, a poprzez przetworzenie tradycji symbolicznej nabiera znaczeń archetypicznych, o tyle u Bieńkowskiego odbywa się to inaczej. Autor *Sprawy wyobraźni* w zasadzie programowo zaciera konkretny moment historyczny, nadając mu tym samym cechy ogólności. Tu tkwi jego odmienność od katastrofistów czasu wojny.

Początek – podobnie jak w *Dies irae* Kasprowicza – wiąże się nierozzerwalnie z grzechem pierworodnym, nie zawinionym przez człowieka, jednak określającym jego całe życie, łączącym go ze wspólnotą bytów naznaczonych. U Bieńkowskiego przyjmuje ów początek dodatkowo postać końca nierzeczywistości, kresu marzenia o wszechmocy podmiotu. Odczucie tej utraty da się wyrazić tylko poprzez paradoks. W momencie gdy pojawia się człowiek w swym realnym kształcie, od razu wyczerpują się możliwości, wszystko, co jest on w stanie poznać, jest już zdefiniowane i opisane. Człowiek zostaje w końcu opuszczony przez Boga lub może sam Go odrzuca, wojna – posłużmy się metaforą – w pełni oświetla jego położenie. Bohater liryczny musi się zwrócić ku wspólnotcie i jej historii, by Historia, pozbawiona metafizycznego horyzontu, nabrała sensu, przez co, w porządku narracji, należy rozumieć odpowiedniość figur początku i końca. Dlatego też bardzo wyraźne są w tej poezji elementy agnostycyzmu czy raczej ateistycznej metafizyki. Początek, drugie stworzenie, można odczytywać i na inny sposób – jako przeciwdziałanie wpływowi poetyckiemu. Oddziaływanie Przybosia, od którego trzeba się wyzwolić, realizuje się u Bieńkowskiego jako sięganie do własnych prapoczątków, kiedy jako adept sztuki literackiej nie nabył jeszcze świadomości istnienia pośród wpływów. Posługując się jego stylistyką – nie miał jednego, ustalonego kształtu. Był więc, mówiąc wprost, epigonem, miał za to subiektywne poczucie wyboru wpływów, możliwości terminowania w różnych szkołach, swobodnego poddawania się swoim fascynacjom. Oto pozytywny aspekt niedojrzałości poetyckiej. Ta uwaga mieści się w wykładni Blooma. Uzyskanie świadomości siebie jako podmiotu wobec przytłaczającego dziedzictwa wiąże się początkowo z ograniczeniem woli. Podmiotowość – jak pisze Bloom – jest kwestią woli (zob. B-R 120).

Powróćmy do rozumienia odnajdywania początku jako poszukiwania tego, co łączy z innym ludźmi, ze Wspólnotą, czyli przede wszystkim wyobraźni pozwalającej postawić się w roli Drugiego, aby pełniej zrozumieć jego myśli, dosłownie wczuć się w jego sytuację. Najbardziej sugestywnym tego przykładem jest fragment wiersza *Niepojęte*, którego temat stanowi wojenna śmierć człowieka. To w nią wczuwa się podmiot:

<sup>30</sup> S. Stabro, *Chwila bez imienia. O poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*. Kraków 2003, s. 45.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

Auf! Ab! Padł rozkaz rzucony żywiolom.  
Zawirowało w oczach, zawirowało w uszach, przeciągły ni to powiew cyklonu, ni to muśnięcie morskiej ciszy, ni to huk pęknięcia lodów, ni to westchnienie kamiennej góry przeszło, przetoczyło się, przebrzmiało – [PZ 27–28]

Czy to Ziemia zahamowała w pędzie dookoła słońca, dookoła waszych myśli o słońcu, dookoła mojej myśli o was myślących o słońcu?  
Czy to serce zatrzymało maszynę fabrykującą ciemności?  
Czy to zresztą nie wszystko jedno?  
Czas stanął. [PZ 29]

To ten moment, od którego należy się cofać, tutaj czas się zatrzymał. Jest to dla podmiotu lirycznego zatrzymanie podwójne. Podążając za ostatnimi myślami zmarłych, doświadcza momentu wiecznego, rzeczywistość objawia się z całą jasnością poprzez współodczuwanie, co z kolei powoduje doznanie istotności tej właśnie chwili zespolenia z innymi, a zarazem potrzebę dokładniejszej analizy fenomenu, znaczącego w jego własnym życiu. Czas staje tylko po to, aby móc go cofnąć i aby dzięki temu móc zobaczyć Innego jako Przewodnika zmierzającego ku Początkowi:

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

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

jak by się przed wami otworzyło wnętrze ziemi, wnętrze słońca, wnętrze pewności, wnętrze zwątpienia, nic już nie miało tajemnic. [PZ 29]

Poprzez redundancję obrazów nadciągającej wojny, oznajmianej przez żywioły spełniającej się apokalipsy, Bienkowski – a traktuje on ten termin dosłownie – starając się podkreślić jego biblijną etymologię, uzyskuje poszerzenie przestrzeni przedstawianego świata. Efekt wzmacniany jest poprzez nagromadzenie kategorii spacji, takich jak „głębina”, „wysokość”, „obszar”, „wyrzut” (dzięki graficznemu rozczłonkowaniu związku „wyrzut/sumienia” aktualizowane jest, obok treści frazeologizmu, którą stanowi „wewnętrzny niepokój wynikający z poczucia winy”, także znaczenie pojedynczego słowa – „rzucanie czegoś na odległość”):

Gdziekolwiek jestem, słyszę natarczywy jak wyrzut sumienia, nie milknący, rozlegający się nieobjętym obszarem, niebotyczną wysokością, głębią morza, myśli i przepaści głoś przestrzemi.

Słońce mówi o waszym pragnieniu jasności.

Powietrze mówi o waszym łaknieniu powietrza.

Ogień mówi o waszym niegasnącym pożądaniu.

Woda mówi o waszym niewyczerpanym pragnieniu. [PZ 29–30]

Zwraca uwagę funkcja struktur mitycznych zmieniających perspektywę z ziemskiej na kosmiczną. Łatwo dostrzec, jak odmienna jest postawa tego poety od tej, którą przyjmuje, także uczeń Przybosa, młody Różewicz. Jeden i drugi podejmuje obowiązek świadka, mówi za tych, którzy nie mogą się wypowiedzieć, zwraca się nie tylko w ich imieniu, ale bardzo często wprost do nich. U obu pisarzy proces

poetycki nabiera charakteru moralnego – to ich łączy. Wczesną twórczość Różewicza tak w latach pięćdziesiątych charakteryzował Jan Błoński:

Poezja (wielka poezja) nie jest układem słów, a sugestią rzeczy i uczuć. Dlatego trud poetycki Różewicza składa się jakby z dwu zabiegów: najpierw ściągnięcie liryki na ziemię, odrzucenie wszystkiego, co nie jest dostępne codziennemu doświadczeniu. Poezja posługuje się tymi samymi elementami co proza; mówi o tym samym świecie; dlaczegóżby więc miała mówić innym językiem<sup>32</sup>.

Różnica między tymi dwiema dykcjami poetyckimi jest łatwo uchwytna, mimo tego należy pamiętać, że „wielosłowie” Bieńkowskiego i Różewiczowska „poetyka ściśniętego gardła” mają u swych podstaw podobne doświadczenie egzystencjalne.

Stankowska pisze, że Bieńkowski próbuje powtórzyć Boski gest. Tym właśnie miałby być drugi początek<sup>33</sup>. Jest to konstatacja tyleż błyskotliwa, co domagająca się dopełnienia. Tu bowiem, w próbę uczynienia gestu kreacyjnego, wpisany jest największy dramat tej poezji, obnaża on nieprzewycięzalny problem. Warto przypomnieć myśl, że świat – dzieło Boga – stał się dobry nie wtedy, gdy Bóg go stworzył, ale dopiero kiedy Bóg ujrzał go właśnie jako dobry – między aktem stworzenia a aktem potwierdzenia zachodzi więc potencjalna możliwość wyroku, jaki miałby być przeznaczony temu, co stworzone. Czy poecie wolno poprzez słowo, wyobraźnię powołać do istnienia taki drugi początek, a zatem za pomocą magii poezji wejść do Arkadii, otworzyć „niebo złote”? Nieprzypadkowo przywołuję metaforę z antologijnego wiersza Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, w liryku tym zawarta jest bowiem także odpowiedź, znaczący, niemożliwy do spełnienia warunek:

jeno wyjmij mi z tych oczu  
szkło bolesne – obraz dni,  
które czaszki białe toczy  
przez płonące łąki krwi.

Pomimo usiłowań, „czasu kalekiego” nie da się odmienić, zapomnieć o nim, od złego świata oderwać się można tylko na moment – i to jest jedyne zwycięstwo, jakie odnieść mogą poezja i miłość. Poświadczą to również *Kształt nagły*, w którym tony ciemne zdają się przysłaniać wiarę w całkowite i trwałe odmienienie oblicza świata. By dokładniej zanalizować ten problem, wypada powrócić jeszcze do innego z mistrzów Bieńkowskiego, czyli do Bolesława Leśmiana.

Michał Głowiński, opisując Leśmianowską strukturę mitu, wspomina o wyobrażeniu człowieka pierwotnego i tkwiącym w tej historii paradoksie związanym z pytaniem, czy możliwe jest, aby twórca zaistniał na wzór człowieka pierwotnego, nie skażonego jeszcze przez kulturę, którego myśli były najprawdziwszą metafizyczną poezją. Jego twórczość, bo tak należy ująć jego działania językowe, brała się z przeżycia świata i zaskoczenia wszystkim, co poznawał i ujmował w słowa. Językiem jego rządziła melodia, a także pierwotne logika i poetyka – bogata w figury będące efektem spontanicznych prób przeniesienia na świat zewnętrzny doznań, reakcji na świat wkraczający do ludzkiego wnętrza<sup>34</sup>. Człowiek pierwot-

<sup>32</sup> J. Błoński, *Poeci i inni*. Kraków 1956, s. 25.

<sup>33</sup> Stankowska, *op. cit.*, s. 99–101.

<sup>34</sup> M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*. Kraków 1998, s. 14–45.

ny antropomorfizował świat, a tym samym przejmował nad nim władzę. Z kolei człowiek epok późniejszych oderwał siebie i słowo od świata rzeczy, zintelektualizował świat, tym samym gubiąc metafizykę. Wspomniany paradoks polega na niemożności powrotu do nieświadomości reguł, jeśli świadomie pragnie się wkroczenia w ten stan. Sposobem na powrót do świata pierwotnego jest stworzenie immanentnego świata poezji, w którym dałoby się ustalić nowe stosunki sprawcze między słowem a rzeczą, tak aby słowa, oznaczając konkret, oznaczały również coś, co się poza tym konkretem znajduje, aby język mógł być związany ze swoją pierwotną funkcją, poetycką ontologią. Twórczość autora *Łąki* wkracza w obszar niemożliwości, co dokonuje się poprzez przewyciężenie tego języka, który oderwał się od człowieka. Odnowia ona znaczenie słów, powracając do konkretności. Leśmianowski mit wiąże się z greckim źródłosłowem: „*mythos*” – to fabuła, opowieść. Mit w pewnym sensie nie jest z góry dany, gotowy, powstaje w toku nieskrepowanych działań językowych<sup>35</sup>.

Zgodnie ze wzorcem współczesny mit powinien być opowieścią o człowieku wkraczającym w nowy świat, który objąć może jedynie własną miarą. Poezja Bieńkowskiego rozbija się o to, iż nie da się stworzyć świata, który nie byłby naznaczony zważeniem w samą możliwość kreacji. Andrzej Waśkiewicz pisze, że „Leśmian mógł jeszcze stwarzać byty momentalne, Bieńkowski w geście kreacyjnym stwarza już tylko – nieprzylegające do rzeczy – słowa”<sup>36</sup>. Owo zdanie dotyczy *Trzech poematów*. Baśń w wersji autora *Sprawy wyobraźni* to w istocie opowieść o pragnieniu wolności, naznaczona jednak niepokojem i wizją apokalipsy, czego przykładem jest *Bajka o wietrze*. We wprowadzeniu do zbioru *Ćwierć wieku intymności* Bieńkowski zanotował: „Z wiersza i ze wzruszenia wierszem można odczytać skalę uczuciowych potrzeb stanowiących prolegomena życia duchowego”<sup>37</sup>. Jeśli wziąć pod uwagę całość tej wypowiedzi, dałoby się dostrzec niepokój gdzieś głęboko ukryty w przytoczonych słowach, przywołujących myśl Eugena Drewermanna:

Największe zagrożenie rodzące okrucieństwa dwudziestego wieku dostrzegam w tym, że myślimy o wszelkich możliwych rzeczach bez subiektywnego, prawdziwego, uczuciowego związku ze światem. To sprawia, że [...] popełniamy niesamowite okrucieństwa tylko dlatego, że wydają nam się czymś rozsądnym. Po prostu naruszyliśmy działający kontrolnie związek myśli i uczuć, tzn. związek lewej i prawej półkuli mózgu z jej obrazami i poezją. A tak dłużej być nie może<sup>38</sup>.

Bez wyczulenia na ludzką potrzebę wrażliwości, objawiającą się paradoksalnie jako rezultat działalności intelektualnej, niemożliwe będzie odnalezienie w utworach epoki czegokolwiek ważnego o człowieku i jego często nieracjonalnych pragnieniach.

Maksymalistyczna w założeniach poezja Zbigniewa Bieńkowskiego ekspozuje niemożliwość stworzenia ułudy lepszego świata. W wierszach z tomów *Sprawa wyobraźni* i *Trzy poematy* analizowanych z zastosowaniem Bloomowskiej kon-

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> A. K. Waśkiewicz, *Piekła i raje wieloznaczności. (O poezji Zbigniewa Bieńkowskiego). W: Rygor i marzenie. (Szkice o poetyce trzech awangard)*. Łódź 1973, s. 212.

<sup>37</sup> Bieńkowski, *Ćwierć wieku intymności*, s. 8.

<sup>38</sup> E. Drewermann, *Nowe czasy Jeremiasza*. Przeł. T. Czarnawski, J. Gorzkowski. Warszawa 1995, s. 10.

cepcji wpływu dałoby się dostrzec wyraźną zmianę postaw podmiotu lirycznego wobec tego, co – jak przedstawiłem – przyjmując różne postacie, zagraża potrzebie wolności, poczuciu autonomii. Przewyciężanie wpływu wiedzy – poprzez supremację „ja” i odrzucenie autorytetu – ku negocjacji sensu, a także ku odkrywaniu siebie stającego się, usytuowanego wobec idei oraz innych ludzi.

### Abstract

PAWEŁ SARNA  
(University of Silesia, Katowice)

#### AGON AND APOCALYPSIS. ZBIGNIEW BIEŃKOWSKI'S QUESTIONS CONCERNING MAN

The article in question introduces into the problems of Zbigniew Bieńkowski's artistic creativity. The belief of the artist's crucial role in society and the conviction that poetry should constantly enter the domain of non-poetry which is to focus on the already not described issues of its epoch, was taken over by the author of *Matters of Imagination* from the experience of the Cracow "Vanguard." Bieńkowski's aesthetic views, however, have also a reference into long tradition. The poet refers to modernistic conception of the world and the man and – like Young Poland poet – in his attempt to describe the ontic structure of the man, he resorts to the notions of "ghost" and "soul" (calling them "spiritualities," he is fully aware of their stylistic characteristics). Bieńkowski's references to Julian Przyboś and Bolesław Leśmian – both poets' literary forerunner – are analyzed as most important intertextual relationships.