

# Grzegorz Grochowski

---

## Emblematy zbawienia - emblematy zagłady : "Przejście" Tadeusza Gajcego

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 96/1, 169-182

---

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

GRZEGORZ GROCHOWSKI

EMBLEMATY ZBAWIENIA – EMBLEMATY ZAGŁADY  
„PRZEJŚCIE” TADEUSZA GAJCEGO

Nieraz już podkreślano rodzajowy synkretyzm poezji Gajcego, jej złożoność i wewnętrzne skonfliktowanie. Jerzy Kwiatkowski pisał np. o nasyceniu tej twórczości pierwiastkiem dramatycznym, o jej nastawieniu na interakcję i o zbliżeniu do formy dialogu<sup>1</sup>. Bronisław Maj wskazywał na występowanie elementów epickich w poemacie *Z dna*, a *Wiersze niewymierne* określał jako „fabuły senne”<sup>2</sup>. Najpełniej sprawę ujął zaś Tomasz Burek pisząc:

Każdy wiersz prowadzi ku dramatycznemu poematowi, zawiera bowiem w sobie potencjalną akcję i czas jako jej podłoże. Krótko mówiąc, poezji Gajcego przyrodzona jest syntetyczność, stapia ona w swej wewnętrznej naturze lirykę, dramat i epikę, wypowiedź w pierwszej, drugiej i trzeciej osobie [...]<sup>3</sup>.

Podobnie dzieje się w wierszu pt. *Przejście*. Jeśli zwrócimy uwagę na sposób wykorzystania form osobowych, to zauważymy wyraźne zdialogizowanie tego utworu. Mamy tu do czynienia z kimś, kto mówi o samym sobie („Za grotem mojej dłoni”<sup>4</sup>), ale też zwraca się do jakiegoś partnera rozmowy („nie p r z e j d z i e s z cienia ręki” czy „jak źródółko rtęci w t w e j piersi będzie serce”). Jednocześnie możemy wydobyć z tekstu pewną „potencjalną fabułę”, zarys jakiejś rozwijającej się w czasie sytuacji. Także częste stosowanie 13-zgłoskowca (7+6) z rymami żeńskimi nabiera wartości znakowej i wywołuje wyraźne skojarzenia z epickością<sup>5</sup>. I wreszcie sam tytuł – *Przejście* – zdaje się sugerować pewną dynamikę zjawisk, dokonywanie się jakiejś istotnej zmiany, prowadzącej od punktu wyjścia do sytuacji docelowej. Zarówno określenie tożsamości owych „ja” i „ty”, jak też odtwo-

<sup>1</sup> J. Kwiatkowski, *Ciemny dialog*. W: *Klucze do wyobraźni*. Kraków 1973, s. 32.

<sup>2</sup> B. Maj, *Biały chłopiec. O poezji Tadeusza Gajcego*. Kraków 1992, s. 130, 151.

<sup>3</sup> T. Burek, *Kim był Gajcy?* „Odra” 1969, nr 2, s. 90.

<sup>4</sup> Cytaty z wiersza będącego przedmiotem tej pracy zaczerpnąłem z wyd.: T. Gajcy, *Wybór poezji*. – *Misterium niedzielne*. Oprac. S. Beres. Wrocław 1992, s. 138–139. BN I 283. Podkreślenia w tych cytatach pochodzą ode mnie.

<sup>5</sup> Koturnowy tok 13-zgłoskowca obejmuje tu mniej więcej połowę wersów. W rzeczywistości jednak w kręgu „promieniowania” tej formy pozostaje zdecydowanie większa część utworu. Wersy 7+6 są bowiem przeplatane fragmentami tekstu o tej samej rozpiętości, ale o innym rozczłonkowaniu, oraz wersami 12- i 14-zgłoskowymi, w których średniówka przypada po 7 sylabie. Powstaje wówczas wiersz nieregularny, ale o jednakowym pierwszym hemistychu w większości wersów. Także wersy 9 i 10 są w istocie rozłamanym po średniówce wersami 13-zgłoskowymi.

rzenie kierunku zachodzących po sobie przemian – realnych bądź wyobrażonych – jest sprawą podstawową dla odczytania sensu utworu. Zarazem jednak elementy charakterystyczne dla ujęć epickich bądź dramatycznych są tu (i chyba w prze-ważającej części wierszy Gajcego) podporządkowane nadrzędnemu celowi, jakim jest mimo wszystko ekspresja o charakterze lirycznym. Taką perspektywę przyjmuję też w proponowanej lekturze – czytam *Przejście* jako wiersz kierujący się logiką następujących po sobie przemian i zwracam uwagę głównie na rozwój przedstawień, dzięki któremu utwór „wychyla się” w stronę obu rodzajów fabularnych. Równocześnie jednak zastanawiam się, jak poprzez strukturę o takim „fabułopodobnym” charakterze uobecnia się swoista energia liryczna, jak pewien stan emocjonalny zostaje przełożony na język dynamicznych sytuacji.

Stan początkowy nie jest bynajmniej jasno zarysowany – w sformułowaniu „Za grotom mojej dłoni – tam przestrzeń” istotną rolę odgrywa wyrażenie okazjonalne, nadające całemu wypowiedzeniu charakter eliptyczny i nieokreślony. Za punkt wyjścia służy tu konkretna, domniemana sytuacja, skorelowana z aktem mówienia i dostępna jedynie samemu podmiotowi wypowiedzi bądź komuś, kto znajdowałby się w bezpośrednim kontakcie z jego osobą. Nie wyjaśnia się, kim jest „ja”, a „grot mojej dłoni” traktuje się jako punkt wyjścia, umożliwiający porządkowanie przedstawianej rzeczywistości. Nie charakteryzuje się tej przestrzeni, tylko wskazuje się ją słówkiem „tam”, stanowiącym ekwiwalent gestu. Związek między wypowiedzią tego rodzaju a pewnym wyobrażonym kontekstem jest dodatkowo wzmocniony przez użycie myślnika. Jak wskazywała kiedyś Maria Renata Mayenowa, nie informuje on o związkach międzysłownych, lecz wprowadza ikoniczny znak zachowań osoby mówiącej. Dzięki niemu do tekstu „wchodzi swoisty kawałek rzeczywistości, jej fotografia”<sup>6</sup>. W opisywanym tu przypadku jest to „fotografia” utrwalająca moment, gdy podmiot na chwilę milknie, by gestem dłoni wskazać odległy horyzont i pokierować naszym spojrzeniem.

Zaraz potem przedstawione zostają pewne punkty orientacyjne, pozwalające na strukturyzowanie tej przywołanej gestem przestrzeni. Przekazuje się też informacje, które pomogą ustalić, jak się określa i w jakiej roli występuje owa – z początku dość enigmatyczna – mówiąca osoba. Sam sposób wprowadzenia tych informacji wydaje się znaczący. Zanim czytelnik dowie się czegoś konkretnego o tej osobie, najpierw zostaje wciągnięty do działania, potraktowany jako współuczestnik pewnej sytuacji. Wspomniana okazjonalność wyrażenia daje się potraktować w planie wyznania po prostu jako konsekwencja empirycznej bliskości rozmówców albo przejaw autokomunikacji (gdyby był to np. monolog wewnętrzny). Na płaszczyźnie komunikacji literackiej taki sposób prezentacji wyznań implikuje jednak określony charakter więzi między podmiotem mówiącym a adresatem, pewną wspólnotę doświadczeń i bliskość postaw.

Rola, w której występuje podmiot i która staje się coraz bardziej wyrazista w miarę przyrastania wypowiedzi, jest zatem przyjmowana jako coś zastanego i oczywistego. Można by ją określić metaforycznie jako rolę pielgrzyma, czyli kogoś, kto wytrwale zmierza w wybranym kierunku i dąży do osiągnięcia jakiejś wartości<sup>7</sup>. Na taką interpretację postawy bohatera wpływa m.in. dobór specyficz-

<sup>6</sup> M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław 1974, s. 316.

<sup>7</sup> Taką postawę charakteryzuje np. Ph. Wheelwright (*Symbol archetypowy*. Przeł.

nego słownictwa, przywołującego szczególnego typu skojarzenia stylistyczne, np.: „tam przestrzeń”, „Nieść cierpliwie trzeba”, „schylenie pokorne zmęczonej ciężkiej głowy”. Również pewne nawiązania do drogi krzyżowej (o których szerzej powiem w zakończeniu) uruchamiają metaforyczne rozumienie pielgrzymowania jako drogi duchowego rozwoju bądź też jako parabolicznego obrazu ludzkiej kondycji<sup>8</sup>.

Określenie sytuacji bohatera lirycznego poprzez kategorię „pielgrzymowania” pozostaje też w pewnej harmonii z budową wierszową utworu. W wielu partiach *Przejšcia* dochodzi bowiem do sylabotonizacji toku wiersza. Zastosowany przez Gajcego jamb, a więc format „literacki”, wyszukany, wprowadza tu wyraźnie wysoki, wręcz koturnowy ton, a zarazem – jako rytm „wschodzący” – może sygnalizować miarowy ruch pielgrzymowania. I wreszcie nieregularność tej sylabotonizacji, zakłócanie powtarzalności, natrętne stosowanie przerzutni i „rwanie” toku narracji możemy odczytać jako swoiste „onomatopeje” napięcia, niepewności, zmęczenia, mozołu i trudu.

Aluzje do roli pielgrzymy powstają również dzięki charakterystycznemu ukształtowaniu relacji przestrzennych. Metafora „grot dłoni” uwydatnia bowiem sens zmierzania do celu, a celem tym okazuje się przestrzeń „wiecznie błada”, znajdująca się „tam”, czyli w oddali. Zastanówmy się, jak charakteryzowany jest ów oddalony obszar. Przede wszystkim zwraca uwagę dwuznaczność jego atrybutów. Już samo określenie „grot dłoni” ewokuje nie tylko zmierzanie do celu, ale też związek ręki ze strzelaniem, z walką i zabijaniem. „Bładość” przestrzeni może być poetyzmem opisującym nocny pejzaż (mówimy przecież o „bładej poświacie”), sygnalizować oniryczny charakter wizji, stanowić ekwiwalent „bieli” niosącej ze sobą pozytywne konotacje bądź też – przywoływać takie skojarzenia, jak „pustka”, „chłód”, „kostnienie”, „trupia bladość”. „Błady” to wreszcie tyle co „mizerny”, „mało intensywny”, „słaby”. W rezultacie symboliczne miejsce, do którego ma zmierzać bohater wiersza, jawi się jako świat niezemski, uduchowiony, ale też jako przestrzeń niepokoju i niepewnego istnienia, jako swoista kraina elizejskich cieni.

Kolejne atrybuty przestrzeni, do której się tu zmierza, to „przejrzysty księżyc”, „fragment białej chmury” i „anioła sandał zgubiony na powietrzu”. Elementy te zostają, co prawda, wprzęgnięte w strukturę porównania („księżyc jest jak [...]”), które *nb.* jest uznawane za trop szczególnie często stosowany przez Gajce-

M. B. Fedewicz. W zb.: *Symbole i symbolika*. Wybór i wstęp M. Głowińskiego. Warszawa 1990, s. 300): „Pielgrzym różni się zasadniczo od tułacza tym, że ma pewność, w jakim kierunku zmierza, której tamten nie ma. Ta właśnie pewność co do kierunku stanowi jądro znaczenia teologicznej cnoty Nadziei”. Warto też podkreślić, że podejmując motyw pielgrzymy, Gajcy przywołuje nie tylko ogólnoeuropejską topikę, ale aktualizuje też obraz, który w polskiej kulturze obrósł szczególnymi skojarzeniami. S. Balbus i T. Bujnicki (*Pielgrzym i żołnierz-tułacz. Restytucja motywu pielgrzymy w wojennej poezji Władysława Broniewskiego*). W zb.: *Literatura wobec wojny i okupacji*. Red. M. Głowiński, J. Sławiński. Wrocław 1976, s. 105) przypominają: „Motyw pielgrzymy – istniejący w literaturze światowej od bardzo dawna – niezwykle spopularyzował romantyzm. W polskiej wersji motyw ten otrzymał specyficzne znaczenie, głównie przez trwałe powiązanie z problematyką patriotyczną”.

<sup>8</sup> Zob. T. Michałowska, *Topika pielgrzymy i pielgrzymki w literaturze polskiego średniowiecza*. W zb.: *Peregrinationes. Pielgrzymki w kulturze dawnej Europy*. Red. H. Manikowska, H. Zaremska. Warszawa 1995. s. 76, 82.

go<sup>9</sup>. Wiele czynników zamazuje jednak wyrazistość tego porównania. Przede wszystkim dzieje się to za sprawą segmentacji wierszowej:

w której przejrzysty księżyc j e s t  
j a k fragment białej chmury [...]

Przerzutnia pełni tu zarazem funkcję retardacyjną i semantyczną. Początkowo możemy myśleć, że chodzi o dobitne wypowiedzenie egzystencjalne, o uobecnienie pewnego bytu: „księżyc jest”. Pojawiające się po pewnej pauzie dopowiedzenie „jak” dokonuje reinterpretacji całego wyrażenia, nadając mu postać porównania i wskazując na możliwość widzenia rzeczywistości w różnych profilach<sup>10</sup>. Żadne ze znaczeń nie wypiera jednak zupełnie drugiego, wskutek czego powstaje obraz niedookreślony, o trudnej do odczytania treści. Obraz ten staje się niejako figuratywnym odwzorowaniem poznawczej niepewności podmiotu.

Sprawę komplikuje też niejasny charakter relacji syntaktycznych. Gajcy tak posługuje się składnią, że trudno rozstrzygnąć, czy „księżyc” w ogóle „jest jak fragment białej chmury”, czy też to tylko „przejrzysty księżyc” cechuje się taką właściwością, czy też wreszcie określenie „jest jak fragment białej chmury” zyskuje sens w zespoleniu z frazą „przestrzeń wiecznie bladej, w której [...]”. Brakuje sygnałów jednoznacznie rozstrzygających, do czego ma się tu odnosić akt predykcji. Nie wiadomo zatem, czy wprowadzone porównanie ma wskazywać na istotę zjawiska, czy na pewien jego aspekt, czy też wreszcie na okoliczności decydujące o sposobie jego postrzegania.

Zamazanie wskazanych relacji wydaje się jednak zabiegiem celowym. W gruncie rzeczy mamy tu bowiem do czynienia – jak sądzę – z wypowiedzeniem dającym tylko pozór porównania. Trudno bowiem byłoby wskazać, na jakiej zasadzie „księżyc” jest interpretowany przez „chmurę”. Wszystkie składniki sytuują się na tym samym poziomie wyznaczenia i nie da się powiedzieć, co tu jest członem określanym, a co – określającym. Z niejasnym stosunkiem między poszczególnymi ogniwami wiąże się tu też polisemizacja spójników. Np. rozdzielenie członów porównania spójnikiem „albo” da się odczytać nie tylko jako informacja o wzajemnym wyłączeniu się określeń, ale też jako synonim słów wyrażających tożsamość, w rodzaju „a więc” lub „czyli”. Przede wszystkim zaś owo „albo” wyraża poznawcze napięcie, poświadcza trud zdobycia pewności. Pozwala się więc zaliczyć – tak jak opisana tu już przerzutnia – do szerszej kategorii figur poetyckich charakterystycznych dla Gajcego, a określanych przez Maja jako „znaki wahania”<sup>11</sup> (podobnie zresztą dzieje się w kolejnym zdaniu ze spójnikiem „i”, który może tu oznaczać zarówno następstwo, jak i równoczesność).

Zastosowanie porównania w tym miejscu nie tyle uwydatnia wybraną cechę księżyca, co raczej odbiera znakowi „księżyc” związek z oznaczanym przedmiotem, a czyni go nośnikiem niewyraźnych wprost treści asocjacyjnych. Księżyc – usytuowany w przestrzeni wiecznie bladej, a więc nierealnej, duchowej, onirycz-

<sup>9</sup> Maj, *op. cit.*, s. 223.

<sup>10</sup> Podobny charakter mają inne – liczne w tym wierszu – przerzutnie (np. „aniola sandał / zgubiony na powietrzu”, „obłoczny strój / opada”, „będzie serce / pulsować krwawym łukiem”). Najczęściej słowa przed klauzulą wnoszą informację – ogólnie mówiąc, bardziej pozytywną bądź wyrazistą – a początek kolejnego wersu wprowadza dysonans, degradację bądź rozczarowanie.

<sup>11</sup> Maj, *op. cit.*, s. 123.

nej – nie jest już zwykłym ciałem niebieskim. W tej perspektywie domniemane *tertium comparationis* przestaje być narzędziem cieniowania sensów, a samo staje się przedmiotem przedstawienia. Zarówno „przejrzysty księżyc” (więc taki, którego właściwie nie widać), „fragment białej chmury” (tj. fragment czegoś, co już ze swej natury ma „niespójną” postać) i „anioła sandał zgubiony na powietrzu”<sup>12</sup> (jeśli „na powietrzu”, to znaczy, iż tak lekki, że aż lżejszy od powietrza) stanowią więc kolejne amplifikacje jednego, nie zwerbalizowanego tematu<sup>13</sup>.

Wszystkie te – paralelne w istocie – elementy zdają się na równych prawach reprezentować w tekście pewną nadrzędną figurę semantyczną, która nie poddaje się pełnej ekwiwalentyzacji, ale pozwala się wskazać pośrednio poprzez zestrojenie poszczególnych całości. Kolejne składniki są zespolone przez związek z niebem (traktowanym homonimicznie jako byt fizyczny i duchowy), jasnością (również dopuszczającą semantyczne napięcia między tym, co widzialne, a tym, co duchowe) i bielą (czyli barwą, niosącą w kulturze różne sensy symboliczne, konotującą zarówno czystość, niewinność, jak i pustkę, brak). Poprzez napięcia homonimiczne, poprzez uwarunkowane kulturowo konotacje i asocjacje związane z postrzeganiem myślowym (lekkość, czystość, ale też niezauważalność, ulotność czy wreszcie nikłość, zatarcie kształtu), a także poprzez kompozycyjną strategię podejmowania kolejnych prób znalezienia właściwej nazwy, zostaje wyeksponowany – chociaż ukryty – spajający wszystkie człony temat. Jest nim sfera wartości idealnych, duchowych, sfera niewinności, ujmowana jako byt kruchy i delikatny, ledwo uchwytny, uobecniający się jedynie we fragmentach i w okrucach sensu.

To właśnie wrażenie pewnej mglistej i ulotnej, ale świetlistej, a zarazem niejasnej, niepokojącej całości – nie zaś opis „księżycy” – jest prawdziwym zwornikiem omawianego segmentu. Trudno tu o precyzję pojęciową, gdyż przyjęty sposób komunikacji uprzywilejowuje konotacje kosztem denotacji, zwraca uwagę raczej na emocjonalne zabarwienie znaków, a nie na ich wyraźnie określone znaczenia. Trzeba jednak podkreślić, że Gajcy wyraźnie aktywizuje równocześnie pozytywne i negatywne konotacje poszczególnych rekwizytów. Tworzony takimi środkami obraz zostaje wyposażony w bardzo ambiwalentne charakterystyki – daje przecucie *sacrum*, ale zarazem przedstawia byt zagrażający człowiekowi, bo niemożliwy do jednoznacznego rozpoznania. Stan ewokowany przez ten obraz można zaś – słowami Wheelwrighta – scharakteryzować jako pewne przedkonceptualne, „mgliście transcendentne i protoreligijne uczucie”<sup>14</sup>.

Tak określony temat fragmentu harmonijnie łączy się z innymi motywami wykorzystanymi w wierszu, umożliwiając zachowanie w miarę spójnej interpretacji tekstu. Akcentowanie w omawianym porównaniu pewnej istniejącej „w tle” aury asocjacyjnej uzasadnia np. wprowadzenie w dalszym toku monologu zwrotu „obłoczny strój spada bez szelestu”, które nawiązuje do tego samego kompleksu wyobrażeń (tym bardziej że to Bóg zwykle przemawia z obłoków). Ponadto – już w szerszym wymiarze – ujęcie sytuacji wyjściowej jako sytuacji pielgrzymowa-

<sup>12</sup> To dziwaczne w takim zastosowaniu wyrażenie może być kontaminacją określeń „w powietrzu” i „na wietrze”.

<sup>13</sup> W tym kontekście warto przywołać uwagę Maję (*op. cit.*, s. 223), który zauważa, że u Gajcego szczególnie często pojawia się porównanie „alternatywne”, polegające na mnożeniu paralelnych członów.

<sup>14</sup> Wheelwright, *op. cit.*, s. 279.

nia znajduje potwierdzenie w późniejszej wzmiance o „kamieniu u pielgrzymiej drogi” (choć mówiąc to nieco wyprzedzamy interpretację przywołanego fragmentu, która bynajmniej nie musi być oczywista). Powtórzmy zatem: punktem wyjścia jest sytuacja pielgrzymowania, pojmowanego jako zmierzanie do celu, utożsamionego z – ujętą dość mgliście – sferą wartości idealnych, z kulturą, *sacrum* czy transcendencją.

Lektura kierująca się porządkiem linearnego następstwa przedstawianych sytuacji, niejako odtwarzająca trasę owej pielgrzymki, dość szybko spotyka jednak na swej drodze istotne przeszkody. Po zrekonstruowanej tu już ekspozycji wprowadzone bowiem zostaje długie i rozbudowane zdanie, które bynajmniej nie stanowi jej bezpośredniego rozwinięcia. Aforystyczny imperatyw: „Nieść cierpliwie trzeba”, umieszczony na początku tego wypowiedzenia, każe przypuszczać, że przekazywane są tu sensy szczególnie doniosłe ze względu na ideową wymowę utworu. O randze wprowadzanych w tym miejscu sądów decyduje głównie fakt, że bezosobowa forma wypowiedzenia sugeruje istnienie instancji nadrzędnej, autorytetu zbiorowego. Oprócz indywidualnego „ja” mówiącego pojawia się tym samym ponadjednostkowe prawo, narzucające konieczne zachowania. Sygnalizowana zaś na początku wspólnota horyzontów nadawcy i adresata pozwala przyjąć ten imperatyw jako nie podlegającą dyskusji oczywistość.

Ponadto całe to – obejmujące prawie 9 wersów – zdanie robi na pierwszy rzut oka wrażenie całości semantycznie spójnej i klarownie uporządkowanej. Wytworzeniu takiej sugestii sprzyja m.in. interpunkcyjne uwydatnianie hierarchii sensów oraz stosowanie wyraźnych paralelizmów. Zarazem jednak leksykalne wypełnienie owej syntagmy sprawia, że łatwo tu zgubić wątek scalający poszczególne obrazy (trudno bowiem byłoby wskazać jakąś więź łączącą „nikły horyzont”, „obłoczny strój” i „cień ręki”).

Jak już wspomniałem, zdanie rozpoczyna się sentencjonalną formułą: „Nieść cierpliwie trzeba obraz kończący się u wrót nikłego horyzontu”. Przejście od potocznego *quasi*-porównania ewokującego pewną symboliczną przestrzeń do aforystycznego nakazu można uznać za przeskok tematyczny zakłócający spójny odbiór tekstu. Pojawiająca się tu metafora „wrót horyzontu”, aluzyjnie odwołująca się do potocznej formuły: „bramy raj”, włącza się jednak w szereg obrazów konstytuujących omówione porównanie, a odnoszących się właśnie do sfery tak czy inaczej rozumianej transcendencji, „rajskości”. Podobnie jak w początkowym obrazie, tak i tutaj sfera *sacrum* zostaje naznaczona pewną ambiwalencją. Epitet „nikły” zdaje się np. odwoływać do przyjętego tam obrazu świata idealnego jako zjawiska kruche- go, ledwo uchwytne. Ponadto „wrota horyzontu” sugerują przekroczenie granicy, przejście w inną przestrzeń, tu jednak ów ruch okazuje się nie wyjściem ku nowym możliwościom, ku wolności, lecz śmiercią (o czym powiem nieco później).

Jednocześnie pojęcie „horyzontu” kojarzy się z pewnym ruchem, z dystansem i oddaleniem, a także z punktem widzenia poruszającego się człowieka. Dzięki tym motywom wędrówka w stronę „wrót horyzontu” daje się odczytać jako amplifikacja sytuacji, którą określiliśmy jako „pielgrzymowanie”. Imperatyw: „nieść cierpliwie trzeba obraz” – okazuje się zaś przełożeniem samej idei „pielgrzymowania” na pewne dyrektywy moralne oraz uwydatnieniem jej metaforycznego sensu. Cały ten ciąg peryfraz ma bowiem w istocie wyrażać gotowość akceptacji doświadczanego losu. Jak pisze Stanisław Beres:

Gajcy zgadza się na swój los i gotów jest heroicznie dźwigać krzyż swojego żywota, lecz tylko wtedy, jeżeli uzyska pewność, że jego oraz pobratymców cierpienia są wypełnieniem planu Boskiego<sup>15</sup>.

Komentarz Beresia uprzytamnia nam przy okazji, że również w mowie potocznej napotykamy wyrażenia podobne do metafory użytej w omawianym utworze. To właśnie frazeologizmy w rodzaju „dźwigać krzyż swojego żywota”, „dźwigać brzemień losu” czy też „wziąć los w swoje ręce” służą za komunikacyjne tło, umożliwiające odczytanie formuły stworzonej przez Gajcego.

Tak więc początkowa część owego zdania stanowi właściwie zmodyfikowane powtórzenie informacji znanej. Bardziej obciążona semantycznie wydaje się sekwencja następująca po krótkiej pauzie (jakby sygnalizującej odbiorcy dokonywanie się jakiejś zmiany). Treści w niej zawarte są wyraźnie przeciwstawione opisywanemu dotychczas stanowi rzeczy. Początek szkicował postulowaną sytuację, pewien plan, według którego mają się toczyć wypadki, spójnik „lecz” wprowadza natomiast zakłócenia spodziewanego rozwoju zdarzeń. Dochodzi tu do kolizji przyjmowanego planu i napotykanego stanu faktycznego. Przyjmując „dramatyczny” czy też „epicki” styl lektury, czytając wiersz, jak gdyby był utworem o strukturze „fabułopodobnej”, możemy określić ten moment jako przejście od ekspozycji do komplikacji i perypetii.

Obraz opadającego „obłocznego stroju” znajduje motywację w rozwijanej przez poetę serii poprzednich obrazów, odwołujących się do podobnych sfer znaczeniowych (jak np. „fragment białej chmury” czy „anioła sandała zgubiony na powietrzu”). Zarazem jednak wprowadza nową informację, łącząc „obłoczność” ze strojem, a więc czymś, co jest wytworem człowieka, a przy tym stanowi ochronę i osłonę dla ludzkiej cielesności, co pozwala zarówno zabezpieczać się, jak i – w pewnym sensie – ukrywać. Opadanie „obłocznego stroju” może więc oznaczać utratę zabezpieczenia, stan bezbronności, ale też odsłonięcie prawdy, odkrycie cielesnej natury człowieka (przypomnijmy tylko, że w *Biblii* to właśnie moment, gdy Adam i Ewa odkrywają swą nagość, warunkuje ich ziemską, „wygnańczą” kondycję). Poprzez odniesienie do skojarzeń naszkicowanych na początku utworu – to samo wyrażenie może też oznaczać „odarcie” z idealistycznych złudzeń i zderzenie z „nagą” rzeczywistością (ciało „błyska t r w o ż n i e”). Wypada podkreślić, że znów uchwycenie sensu metafor Gajcego jest możliwe dzięki odwołaniu do tła utartych frazeologizmów.

Moment, kiedy „ciało błyska trwożnie”, można też uznać za doświadczenie teofanii, za chwilę zetknięcia z transcendencją. Przez bojaźń i drżenie objawia się przecież człowiekowi *sacrum*, o czym dobrze wiedzą czytelnicy Kierkegarda<sup>16</sup>. Idąc tropem tych asocjacji możemy wypreparować z omawianego obrazu sugere-

<sup>15</sup> S. Beres, wstęp w: Gajcy, *op. cit.*, s. LXXVII.

<sup>16</sup> Por. też np. *Zachwycenie* J. Słowackiego (cyt. z: *Wiersze i poematy*. Warszawa 1978, s. 65):

Gdy Pan nade mną stał w ognia oponach,  
Gdym był jak ptaszek w Pana mego szponach,  
Gdy stał nade mną jak ogień straszliwy,  
Kiedym się w strachu sądził już nieżywy –  
Dlaczegoż bym się, o Panie, zapierał,  
Żem drżał i cały z przestrachu umierał...



stię, że dopiero doświadczenie własnej cielesności, własnej bezbronności i słabości pozwala autentycznie doświadczyć Nieskończoności. Enigmatyczne sformułowania Gajcego niewątpliwie prowokują do takich spekulacji, ale równocześnie przez swe niedookreślenie nie pozwalają rozstrzygnąć, na ile uprawnione są podobne wykładnie.

Trzeba przy tym pamiętać, że motyw cielesności jest w ogóle często wykorzystywany w poezji mówiącej o wojnie, a wyraża zwykle poczucie zagrożenia, dojmujące odczucie śmiertelności człowieka i przekonanie o upadku wszelkich wartości. Najbardziej drastyczną postacią owa obsesja cielesności przyjmuje u Różewicza: „widziałem: / furgony porąbanych ludzi / którzy nie zostaną zbawieni” albo: „czarne muchy składały jaja / w mięsie ludzkim”<sup>17</sup>. U Gajcego tak bezpośrednich i dosadnych sformułowań nie znajdziemy. Zgodnie z peryfrastyczną naturą tej poezji napotykamy jedynie enigmatyczne obrazy, które dopiero dzięki kontekstowi oraz interpretacyjnej aktywności czytelnika mogą napełnić się określoną treścią.

Różnica między Gajcem a – dajmy za to – Różewiczem nie sprowadza się jedynie do kontrastu między brutalną dosłownością a peryfrastyczną aluzywnością. Podobne doświadczenia są tu też ujmowane w odmiennych perspektywach aksjologicznych. Poszczególne obrazy w *Przeźściu* komponują się bowiem w pewien ciąg, który nie jest jednak ruchem od złudzeń idealizmu do prawdy naturalizmu, ale tylko unaocznia napięcie między rozbieżnymi sposobami doświadczenia świata. Nie dochodzi tu do zanegowania wartości pielęgnowanych przez kulturę. Wiedza jest dana „tym dłoniom, które niosą, / tym ciałom, które drżą”. Ten wyraźny paralelizm w pewnym stopniu osłabia związek obu wersów z rozwijającym się progresywnie porządkiem kompozycyjnym, uwydatniając zarazem ich wzajemne powiązanie i sugeruje semantyczną równowagę czy też odpowiedniość zawartych w nich treści. „Dłonie, które niosą”, i „ciała, które drżą”, na równych prawach reprezentują tu podmiot doznający swoistej iluminacji.

Elementy konstytuujące owe synekdochy pochodzą jakby z dwóch różnych „faz” rozwoju podmiotu. Każdy z tych wersów stanowi bowiem aluzję do jednego z wcześniejszych sformułowań. „Dłonie, które niosą” nawiązują do imperatywu: „Nieść cierpliwie trzeba obraz”, a „ciała, które drżą” przywołują frazę mówiącą o tym że ciało „błyska trwożnie”. „Dłonie, które niosą”, zdają się więc wskazywać podmiot określający się przez przyjęcie kulturowej roli, biorący na siebie pewne zobowiązania (choć okazują się one ciężarami trudnymi do udźwignięcia – zob. „lecz dłoń przegina ciężar”). Z kolei „ciała, które drżą”, są już retrospektywnym przywołaniem tego momentu, kiedy zetknięcie z brutalną rzeczywistością uświadamia podmiotowi bezbronność, słabość człowieka, zagrożenie życia i rodzi poczucie lęku, wyrażane językiem ciała: drżeniem.

Co jednak istotne, dzięki wpleceniu tych parafraz w porządek paralelizmu, obie „fazy” zostają ujęte symultanicznie i w równym stopniu uprawnione, a wiedza podmiotu zyskuje dwa sprzężone ze sobą wymiary. Podmiot, który poznaje prawdę, jest podmiotem, który z a r ó w n o drży trwożnie, jak i stara się mężnie znieść swój los. Prawda nie osiąga tu statusu odkrytego stanu rzeczy, ale zostaje uchwycona w dramatycznym spięciu, w zmaganiach między idealizmem a realizmem, między moralnym imperatywem a brutalnym doświadczeniem. Tym sa-

<sup>17</sup> T. R ó ż e w i c z, *Poezja*. T. 1. Kraków 1988, s. 21, 28.

mym kolejne „fazy” określające dynamikę przemian przedstawianych w tekście – okazują się nie tyle „fazami”, co raczej różnymi aspektami przeżyć tego samego podmiotu.

Tę wielowarstwowość czy też wielowymiarowość podmiotu odzwierciedla też sposób wprowadzania różnych kategorii osobowych. Omawiane przez nas wersy stanowią swoiste parafrazy wcześniejszych sformułowań, przez co pozwalają się odnieść do podmiotu charakteryzowanego w tamtych wyrażeniach. Ale równocześnie użycie liczby mnogiej („tym dłoniom, które niosą, / tym ciałom, które drżą”) zwielokrotnia referencję danego wypowiedzenia. Osoba, która jest przywołana poprzez wskazane synekdochy, sama z kolei staje się niejako synekdochą pewnej zbiorowości (podobnie zresztą dzieje się później: „ręka” składająca się na symboliczny obraz podmiotu zmienia się w „człowiecze ręce”, stając się w ogóle znakiem danej sytuacji egzystencjalnej).

Dynamika relacji osobowych nie ogranicza się do rozszerzenia zakresu przedstawianych charakterystyk i do przeniesienia ich na ogół ludzi dotkniętych podobnym losem. W zakończeniu omawianego zdania pojawiają się bowiem zwroty kierowane wprost do jakiegoś domniemanego adresata. Jak określić jego tożsamość? Rację ma chyba Bereś, gdy pisze, że „poetyckie »ja« Gajcego wciąż zwraca się do lirycznego »ty«, będącego zresztą często maską »ja«”<sup>18</sup>. Poetyka onirycznej wizji zostaje tu więc ujęta w ramy *soliloquium*. Wiersz *Przejście* nie wyraża zatem osiągniętej pewności, ale daje świadectwo wysiłkowi przezwyciężania lęku i przekonywania samego siebie.

Wydaje się jednak, że w analizowanym tu przypadku można jeszcze bliżej scharakteryzować stosunek łączący te dwa sposoby ujawniania się podmiotu i wskazać, kiedy „ja” przybiera maskę „ty”. Z mówieniem w pierwszej osobie mamy do czynienia w tych fragmentach, w których dominuje perspektywa „ja” empirycznego, wrzuconego w świat, szukającego jakiegoś porządku i dopiero zyskującego orientację w napotkanej sytuacji. Formy drugoosobowe („nie przejdiesz”, „w obraz się zamienisz twych ojczystych stron”, „w twej piersi”) pojawiają się natomiast w części tekstu, która ma już wyraźnie inny charakter. Rozpoczyna się ona po dwukropku i metatekstowym wprowadzeniu („dana jest wiedza [...]”) i obejmuje to, co stanowi przedmiot owej objawionej („danej”) wiedzy. Można by więc powiedzieć, że funkcjonuje w utworze na prawach cytatu, jest jakby głosem transcendencji, głosem z zaświatów obwieszczającym podmiotowi jego przyszłe losy.

Wykładnia taka zachowuje tożsamość „ja” i „ty”, ujmując zmianę kategorii osobowych poprzez pryzmat zmieniającej się perspektywy, rozbija jednak tożsamość instancji nadawczej. Istnieje jednak – jak sądzę – możliwość takiego odczytania, które pozwoliłoby zachować pewną ciągłość także na tej płaszczyźnie. Jego warunkiem byłoby zaś przyjęcie założenia o polimorficznej, wielowarstwowej strukturze osoby. Możemy mianowicie uznać, że za każdym razem wypowiada się ten sam podmiot nadrzędny, ale poszczególne kategorie osobowe odnoszą się do różnych aspektów jego osoby, aktualizują jego różne role, reprezentują różne sub-podmioty. Głos pierwszy to głos rzeczywisty, zanurzony w żywioł historycz-

<sup>18</sup> Bereś, *op. cit.*, s. LXXXV. O rozszczepianiu podmiotu mówiącego i o zmienności punktu widzenia u Gajcego wspomina też Kwiatkowski (*op. cit.*). Również Maj pisze o tym w wielu miejscach swej przywoływanej tu książki.

ności, drugi zaś – to projekcja własnej przyszłości. „Przejście” oznaczałoby więc także w tym przypadku „przejście” od jednego do innego aspektu osoby, od postrzegania realnego do onirycznej wizji – i próbę oswojenia lęku przez wyobrażone wejście w rolę siebie „po drugiej stronie”<sup>19</sup>.

O tym, jak istotną rolę odgrywa tu opozycja między losem doświadczanym w lirycznej terażniejszości a losem antycypowanym w ramach wspomnianej wizji, świadczyć może kompozycyjna dwudzielność utworu. Składa się on bowiem z dwóch strofoid. Pierwsza, na której dotychczas głównie się koncentrowałem, kończy się profetyczną i dość zagadkową zapowiedzią: „w obraz się zamienisz twych oczyszczonych stron”. Druga natomiast zawiera objaśnienie i uszczegółowienie tej zapowiedzi. Innymi słowy, pierwsza część kończy się wprowadzeniem do wizji, swoistym hasłem wywoławczym, druga zaś stanowi właściwy ekwiwalent owej wizji. Granica między obiema całościami aktualizuje tytułową kategorię „przejścia” równocześnie na kilku poziomach. Na płaszczyźnie kompozycji i lektury dokonuje się tu przejście od części pierwszej do drugiej, na płaszczyźnie temporalnej – od lirycznej terażniejszości do zapowiadanej przyszłości, na płaszczyźnie komunikacji – od sytuacji doświadczanej (choć ukazywanej w odrealniony sposób) do wyobrażanej, w sferze obrazowania jest to przejście przez wrota, które jednak nie prowadzą ku nowej przestrzeni, ale w śmierć (symbolizują więc gorzkie połączenia spełnienia i osiągnięcia celu życia z autodestrukcją), i wreszcie na poziomie relacji osobowych: od „ja” empirycznego” do „ja” – powiedzmy – transcendentalnego.

Do wspomnianych tu już znaczeń „przejścia” należy dodać jeszcze jedno – przejście ze świata żywych w zaświaty. Losem przepowiadany podmiotowi w ramach owej wizji jest bowiem śmierć – najpierw ukazana peryfrastycznie poprzez „roztrącanie głębi fioletowej”<sup>20</sup> i sugerowana opisem rozpadu ciała, a wreszcie nazwana wprost. Sam opis śmierci ma tu jednak wymiar symboliczny. Przede wszystkim ciało, które „błyskało trwożnie” w pierwszej strofoidzie – jakby w przeżuciu nieszczęścia – tutaj zostaje rozbite na poszczególne składniki: „włosy”, „rękę”, „serce”, „stopy” i „głowę”. Atomizacja obrazu ciała już sama w sobie może stanowić tekstowy ekwiwalent jego fizycznego rozpadu i sugerować nadejście śmierci (tak jest choćby w *Pile Leśmiana*). Tu jednak mortalny charakter wizji zostaje jeszcze wzmocniony przez ustalenie analogii między danymi częściami ciała a motywami układającymi się w szereg: ogień, strach, zniszczenie<sup>21</sup>. Sfor-

<sup>19</sup> W podobny sposób J. Błoński (*Pamięci anioła*. W zb.: *Literatura wobec wojny i okupacji*, s. 98. Podkreśl. G. G.) charakteryzuje postawę podmiotu w liryce K. K. Baczyńskiego: „Baczyńskiego dręczy niewątpliwie natręctwo przewidywania. [...] Kiedy wyobraźnia przyswoi sobie nieszczęścia, na które czeka – poeta, zanurzony jakby w somnambuliczny sen czy zaczadzenie losem, zdaje się gotów przyjąć najcięższe nawet ciosy. Zwłaszcza w ostatnich miesiącach jest już niemal nieobecny w świecie. Jakby już złożył ofiarę i patrzył na siebie z drugiej strony istnienia”.

<sup>20</sup> Pęknięcie przestrzeni, pęknięcie nieba wielokrotnie powraca jako emblematyczny obraz śmierci w wielu wierszach Gajcego, a także Baczyńskiego i Borowskiego. Motyw ten pojawia się jednak już wcześniej, w poezji Słowackiego. Tu związek między śmiercią a danym obrazem jest jeszcze wzmocniony przez wprowadzenie barwy fioletowej, która może kojarzyć się z nierealnością wizji, a zarazem z liturgicznym kolorem męki i żaloby, oczekiwania na nadejście Zbawiciela.

<sup>21</sup> Zob. J. Łukasiewicz, „Widma” – *psychomachia*. W: *Oko poematu*. Wrocław 1991, s. 15. Badacz pisze tam o takich aspektach obrazowania w poezji Gajcego jak atomizujące, dezinte-

mułowania takie, jak „włosy będą – płomień” czy „ręka [...] odrośnie nagłym słupem” nieodparcie podsuwają myśl o śmierci przez spalenie i o pożodze wojennej.

Gajcy ustanawia tu jednak jeszcze jeden szereg analogii i – co za tym idzie – dodatkowy poziom sensów. Zaczniemy od tego, że ów szereg równoważności (włosy – płomień, ręka – słup ognia, serce – krwawy łuk) zostaje poprzedzony pewnym nadrzędnym utożsamieniem, objaśniającym ich sens metakomentarzem: „i w obraz się zamienisz twych rodzinnych stron”. Objawiony w wizji obraz destrukcji ma więc swoją przyczynę, swoją rację bytu. Bohater wiersza dlatego spłonie, bo – widocznie – płoną jego „ojczyste strony”. W takiej perspektywie jego śmierć jawić się może jako swoiste wotum rytualne, jako przebłagalna ofiara całopalenia<sup>22</sup>. O sakralnym charakterze owego samoofiarowania świadczyć też mogą niektóre człony budowanych przez poetę analogii. Ekwiwalentem włosów jest nie tylko „płomień”, ale i „ognisty krzak”, który łączy w sobie wyobrażenie niszczycielskiego żywiołu i – poprzez odwołanie do *Biblii* – znak teofanii<sup>23</sup>. Również słup może w tym kontekście zacząć kojarzyć się ze słupem ognia, który zarazem wpisuje się w szereg członów wiersza ukazujących śmierć przez spłonięcie, jak też ewokuje biblijny znak Bożej opatrności, prowadzący Izraelitów „pielgrzymujących” do Ziemi Obiecanej – co wzbogaca tytułowe „przejście” o jeszcze jeden wymiar, przywołując „przejście paschalne”, wyjście z domu niewoli i przejście od pogańskości do wymiaru sakralnego (wciąż zatem pozostajemy w przestrzeni „pielgrzymowania”).

Na skutek owych zróżnicowanych kontekstualizacji ten sam motyw ognia raz funkcjonuje jako symbol destrukcji, innym razem zaś zyskuje wymiar eschatologiczny. Szereg wplecionych w ten sposób aluzyjnych napomknięć sprawia natomiast, że cały przedstawiony tu obraz zniszczenia jest *j e d n o c z e ś n i e* obrazem spodziewanego zbawienia. Bohater wiersza płonąć utożsamia się z losem „swych rodzinnych stron”, staje się ich inkarnacją. Jak Feniks umiera w płomieniach, aby odrodzić się i oczyścić, przywołując tym samym symbolikę ofiary i zmarwtychwania. Jeśli weźmiemy pod uwagę dwa przyjmowane tu założenia – że godząc się na cierpienie i śmierć jednostka może utożsamić się z narodem i niejako ofiarować się w jego imieniu oraz że ta ofiara ma wymiar zbawczy – to musimy uznać, że pozostajemy wśród wyobrażeń ukształtowanych w kręgu mesjanizmu romantycznego („Ja i ojczyzna to jedno”).

O tym, że pewien ruch ukazywany w tym wierszu nie jest tylko zbliżaniem się do destrukcji, ale ma też wymiar teleologiczny, docelowy, przekonuje powtórzenie formuły inicjalnej w zakończeniu: „księżyc jest / jak fragment białej chmury albo anioła sandał”. Tworzy ona wyraziste, symetryczne obramowanie, stanowiąc

---

grujące przedstawianie cielesności, zacieranie granic między ciałem a duszą i zewnętrzną rzeczywistością oraz ujmowanie ludzkiego ciała jako modelu wszechświata.

<sup>22</sup> Znow mamy tu wyraźną analogię z Baczyńskim. Jak pisze B ł o Ń s k i (*op. cit.*, s. 97), u tego poety: „Ofiara i wyzwolenie przywołują [...] ogień. Ogień bowiem oczyszcza, pozostawiając to tylko, co istotne, nieśmiertelne. [...] Obrazy całopaleń są aktami wiary”.

<sup>23</sup> Gajcy poddaje jednak tradycyjny motyw przekształceniu, zamieniając „krzak gorejący” na „krzak ognisty” i nadając mu tym samym bardziej indywidualny charakter, tworząc znak na styku społecznych konwencji i indywidualnego idiomu. Znamiennie, że przywoływane już *Zachwycenie* Słowackiego w podobny sposób ukazuje *sacrum* poprzez obraz płomieni, eksponując dwoistość żywiołu ognia – jako światła i jako żywiołu zniszczenia.

trwały punkt odniesienia dla pozostałych motywów i obrazów. Jej zawartość pozostaje nienaruszona, zmienia się natomiast usytuowanie budowanego przez nią obrazu względem bohatera lirycznego i – co za tym idzie – jej sens w wierszu. Na początku księżyc ów znajduje się w odległej przestrzeni („tam”) i stymuluje dążenie podmiotu do wyznaczonego celu, w ostatnich wersach zaś rozświetla niebo nad „zmęczoną ciężką głową”. Takie połączenie repetycji z modyfikacją można odczytać właśnie jako sygnał wyobrażonego dotarcia do celu „pielgrzymki”. Dany obraz przechodzi z mglistej nieokreśloności w unaocznienie aktu męczeństwa zwieńczonego atrybutami sakralnymi. Gdyby więc zrekonstruować przebieg wydarzeń stanowiących oś konstrukcyjną wiersza, wyglądałoby to mniej więcej tak: ekspozycja, czyli zarysowanie pewnej wyjściowej sytuacji i wskazanie celu wędrówki; komplikacje i perypetie, czyli próby, na jakie zostaje wystawiony podmiot, wraz z punktem kulminacyjnym, czyli najcięższą próbą – ofiarą z życia; a wreszcie rozwiązanie akcji – śmierć i zbawienie. Chyba szczególnie dobitnie widać tu, że dla Gajcego doświadczenie wojny – inaczej niż u Borowskiego czy Różewicza – nie prowadzi do odrzucenia czy choćby zakwestionowania kultury, ale tylko ma służyć nadaniu jej dojrzszej postaci poprzez konfrontację z tym, co okrutne i nieludzkie<sup>24</sup>.

Wskazane uporządkowanie sekwencyjne wypowiedzi wydaje się jednak głównie sposobem wyrażenia różnorodnych napięć, które w istocie mają charakter symultaniczny. Za dominantę semantyczną utworu należy uznać dążenie do przedstawienia wzajemnych oddziaływań między wymogami wrażliwości, poczuciem obowiązku, lękiem przed zagładą czy też wreszcie poszukiwaniem sensu doświadczanego losu.

Za pretekstowym charakterem narracji i za liryczno-ekspresywnym, a nie epicko-dramatycznym charakterem utworu przemawia także występowanie w wierszu rozlicznych jednostek wyłamujących się z linearnego porządku lektury i nie dających się łatwo zintegrować z rozwijającą się *quasi*-opowieścią. Elementy te znaczą nie tyle poprzez związek z sąsiadującymi jednostkami, ile raczej poprzez partycypowanie w szeregu analogii. Gestem semantycznym integrującym figury uformowane na różnych poziomach artykulacji wydaje się właśnie chęć uchwycenia momentalnych spięć między wymienionymi tu pokrótce przeciwstawnymi uczuciami, stanami czy postawami. Jak próbowałem dla przykładu pokazać, na poziomie kompozycyjnym wprowadzenie zauważalnego paralelizmu wyraża napięcie zrodzone przez jednoczesne odczuwanie lęku i poczucia obowiązku. Technika zestawiania swoistych równoważności w drugiej strofie sugeruje z kolei nakładanie się klęski w wymiarze egzystencjalnym i triumfu w wymiarze eschatologicznym.

Ale dzięki presji kontekstu – polem oddziaływania takich symultanicznych napięć bywają też pojedyncze słowa i obrazy. „Krzyż radosny” – jeden z kończących wiersz motywów – jest właśnie takim niemal oksymoronicznym zespoleniem skonfliktowanych jakości: śmierci i zbawienia, bólu i radości, itp. (charakterystyczne, że motywy tego rodzaju – jak choćby „bolesny uśmiech” czy „ognia czarny cień” – dość często pojawiają się w końcowych partiach wierszy Gajcego). Związek między owym emblematem zbawczej męki a sytuacją podmiotu jest

<sup>24</sup> W tym także Gajcy przypomina Baczyńskiego, o którym Błóński pisze (*op. cit.*, s. 101): „doświadczenie wojny nie prowadzi Baczyńskiego ku podejrzeniu i szyderstwu, nie każe mu napaść na tradycję i kultury przeszłości”.

uwytatniony poprzez uwikłanie motywu krzyża w kontekst zdania charakteryzującego przestrzeń:

zawieszoną do palców, których cień  
rysuje krzyż radosny nad głową i splata  
pięć gwiazd oznajmujących twą konieczną śmierć.

Zagęszczenie enigmatycznych obrazów prowadzi w tym fragmencie niemal poza granicę czytelności. Co bowiem miałyby oznaczać „pięć gwiazd”? Gwiazdy w ogóle symbolizują los, przeznaczenie, ale też emanują światłem. Skoro zaś – świecąc – splatają się nad głową, to można przypuszczać, że tworzą aureolę. Jeśli – z drugiej strony – to ten sam cień „rysuje krzyż” i „splata gwiazdy”, które zapowiadać mają „konieczną śmierć”, to rodzi się skojarzenie z koroną cierniową. Ten sam obraz oznacza więc mękę, uświęcenie, nieuchronność losu, zapowiada śmierć, ale zarazem zapewnia przeżywanym doświadczeniom sankcję metafizyczną.

Można by jednak zapytać, co ma oznaczać splecenie „pięciu gwiazd”? Pięć zmysłów? Czy może pięć ran Chrystusa? Trudno byłoby wskazać tu jednoznacznie jakiś alegoryczny ekwiwalent użytego obrazu. Chyba więc nie można ograniczyć odczytania tego fragmentu do rozwiązywania poetyckich rebusów. Wydaje się raczej, że odwołując się aluzyjnie do pewnych utrwalonych w kulturze motywów, ale też je wyraźnie modyfikując, Gajcy dąży do stworzenia pewnej niedookreślonej aury asocjacyjnej, łączącej emblematykę sakralną i martyrologiczną<sup>25</sup>. Stwarzając pewien pozór ezoterycznego sensu zdaje się zarazem stylizować swój monolog na ciemną mowę prorocstwa, na wieloznaczny język biblijnej *Apokalipsy*. Dzięki wyrażeniu pragnienia świętości poprzez takie niepokojące wyobrażenie hieroglify poeta osiąga mocniejszy rezonans emocjonalny. Silne nacechowanie ekspresywne puenty polega właśnie na owej prowokującej wielorakie domysły niejasności, na aurze łączącej grozę i wzniosłość.

To zderzanie się przeciwstawnych znaczeń w obrębie jednego obrazu jeszcze wyraźniej widać na przykładzie motywów „światła”, „ognia” i „ręki”. Dzięki ostentacyjnemu powtarzaniu tych leksemów oraz ich derywatów i synonimów oraz dzięki wielokrotnemu umieszczeniu ich w znaczących sekwencjach (syntaktycznych, synonimicznych bądź antonimicznych) obydwie znaki obrastają w pewne sensy naddane, eksponowane w konkretnym tekście<sup>26</sup>. „Ogień” jest przez Gajcego wplatywany w takie konteksty, że kojarzyć się może zarówno ze światłem i świętością, jak też ze zniszczeniem i śmiercią. Takie dwoiste naznaczenie żywiołu ognia dokonuje się dzięki aktualizacji – wskazywanego już – biblijnego obrazu krzaku gorejącego. W innym miejscu uwytatniony zostaje ambiwalentny (bo zarówno dobroczynny, jak i złowieszczy) związek między ogniem a światłem, skoro raz „ręka [...] światło zbierała jak owoc”, a innym razem – „ręce w płomieniu zanurzone świecą”. Podobne napięcia aktualizują się też wtedy, gdy jest mowa o piorunie, który w obrębie jednego znaku spaja sensy związane ze świa-

<sup>25</sup> Zob. P. Tillich, *Symbol religijny*. Przeł. M. B. Fedewicz. W zb.: *Symbol i symbolika*. Autor wskazuje tam m.in. na niewyraźność doświadczenia religijnego w indywidualnych, „prywatnych” znakach i na konieczność zakorzenienia symboliki sakralnej w konwencjach społecznych.

<sup>26</sup> O podobnych mechanizmach w twórczości Baczyńskiego pisała A. Okopień-Sławińska w pracy *Tekstowe wskaźniki znaczenia wyrażań na przykładzie poezji K. K. Baczyńskiego*. W: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. (Preliminarium)*. Wyd. 2, Kraków 1998. Zob. też K. Wyka, *Słowa-klucze. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1962, z. 2.*

tłem i z ogniem, z archetypowym doświadczeniem sakralności oraz ze zniszczeniem.

Szczególnie wyraźny przykład takiej aksjologicznej poliwalencji stanowi zaś motyw „dłoni” czy „ręki”. Jest ona (nie tylko w omawianym tu wierszu) ujmowana w coraz to innych aspektach – w walce („grot mojej dłoni”), w wysiłku dźwignania ciężaru („dłoń przegina ciężar”, „dłonie, które niosą”), w geście błogosławieństwa, jako symbol męki („człowiecze ręce w płomień zanurzone”), narzędzie pracy, jako znak ufności („światło zbierała jak owoc”) albo czułości. Powracając w różnych kontekstach, w kolejnych wersjach, parafrazach, modyfikacjach i odbrzmieniach, staje się też stopniowo znakiem heterogeniczności ludzkiej osoby. I to właśnie osoba pozostaje ostateczną instancją spajającą sprzeczne stany i wyrażającą w ten sposób paradoksy swego tragicznego losu.