

Wanda Duszka

Nowy poemat dygresyjny?

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4-5 (58-59), 287-298

1981

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Nowy poemat dygresyjny?

Wielokształtność materii, mozaikowość kompozycji — oto jakie spostrzeżenia nasuwają się podczas lektury *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. Czyżby nowy poemat dygresyjny? Z pewnością tak, uwzględniając ewolucje gatunku i łatwość przekształceń wewnętrznych.

Poemat ten jest dłuższym wypowiedzeniem lirycznym, w skład którego wchodziły rozdziały opatrzone tytułami. Podział ma sygnalizować tok wywodu, układ obrazów, słowem — stwarzać ramy kompozycyjne poematu. Jest próbą scalenia wszystkich fragmentów, zszycia ich w większą, znaczącą całość.

Funkcję incipitu poetyckiego pełni *Postuchanie*. Tworzą je zarówno fragmenty liryczne nie uregulowane metrycznie, typowe dla wiersza współczesnego, oraz fragmenty spojone rygorami wierszowymi. Do tych ostatnich należą m. in. utwory określane jako piosenki (*Piosenka wielkopostna*, *Piosenka zamorska*). Obserwujemy także nasycenie poematu rozmowami, a zatem silne udratyzowanie wypowiedzi, co nadaje poematowi konwersacyjny charakter.

Lecieliśmy nad pasmem skalnośnieźnych gór

I o duszę kondora rzucaliśmy kości.

— Czy ułaskawimy kondora?

— Nie ułaskawimy kondora.

Ginie, bo nigdy nie jadł z drzewa wiadomości.

(s. 43)¹

Obok żywiołu lirycznego udratyzowanego lub nasączonego nastrojem i refleksją pojawiają się fragmenty „obce” poematowi. Znajdujemy bowiem liczne fragmenty pisane prozą. Pełnią one dwojakie funkcje. Po pierwsze — objaśniają teksty poetyckie, kształtując się w przypisy i informacje niezbędne dla rozumienia poematu zgodnie z intencją autora (liczne przypisy na temat *Laudy*).

Zwraca uwagę fakt, że są one włączone do tekstu poetyckiego, nie stanowią jedynie dodatku, posłowania istniejącego luźno poza poematem. Po drugie — spajają tekst poetycki. Funkcja ta niekiedy jest ostro uwidocznioma przez słowa: przedstawiam, opowiadam, zdaję relację, próbuję opisać.

Zdaję krótką relację o tym, jak zmieniła się ulubiona kiedyś książka *Nasz las i jego mieszkańcy*:

Płacz rozdzieranego zająca napełnia las.

Napełnia las i nic nie zmienia w lesie.

(s. 46)

¹ *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. Paryż 1974.

Czasem łączniki prozatorskie mają nieco zatarty charakter, choć przecież równie mocno spajają tekst. Wyrażają intensywne autorskie dążenie do scalania poszczególnych fragmentów poetyckich.

Wszystko byłoby dobrze, gdyby nie zwodził nas język, dla tego samego wynajdując coraz inne nazwy w różnych miejscach i czasach:

(i tu następuje fragment poetycki) (s. 45)

Prozatorskie fragmenty tekstu uwydatniają nadawcę i jego twórczenie, mówienie, wspomnianie. Stanowią sygnały świadomości autorskiej. Są jakby ramą modalną, pozwalającą uruchomić poetyckie znaczenie. Zrywają przy tym umowność liryczną, przenosząc wypowiedzi poetyckie na plan prozatorskich uściśleń. Wyrażają troskę o wiarygodność poetycką, mając stale na uwadze silne skonwencjonalizowanie liryki. Poprzez sąsiedztwo z poezją mowa prozatorska nabiera szczególnego znaczenia, przestaje być jedynie komentarzem, przydane są jej funkcje narracji, prowadzi wywód dalej, akcentuje następstwo tak typowe dla opowiadania, wspomnianie.

Konfrontacja poezji i prozy w jednym gatunku nasycza utwór akcentami autobiograficznymi i podkreśla proces tworzenia.

Przyczyną niejednorodności poematu jest także różnorodność autorstwa, bowiem obok słowa własnego przywołane zostają cudze. Poemat pełen jest cytatów. Najwięcej miejsca zajmuje cytowanie w płaszczyźnie prozatorskiej. Występują tu drobiazgowo noty biograficzne, komentarze zaczerpnięte z encyklopedii, ze starych źródeł, podane z wielką dbałością o dosłowność. Cytowane są nie tylko dokumenty, ale także dawne lektury.

„Dzień, w którym nasz naturalista miał poprowadzić do ołtarza piękną narzeczoną, był jasny, pogodny i bezwietrzny”

(fragment *Doktora Muchotąpskiego*, s. 47)

Funkcja obu cytatów (dokumentalnego i literackiego) jest podobna. Mają tworzyć swoisty kontekst, który wpłynie na zrozumienie poetyckich części, lirycznych wspomnień. Podobnie jak łączniki tekstu, cytaty te współtworzą całość, uprawdopodobniając poetyckie sensy i ukazując ich źródło. Gra pomiędzy fragmentem cytowanym a autorskim rozszerza się. Cytat wywołuje liryczne wnioskowanie, wypowiedź liryczna domaga się cytatu w celu bliźszego określenia własnych spostrzeżeń:

Ach, podstępny Fatum! Zeby zdybany został
Kiedy sięgał cylindrem, czając się na gałęzi.
Zeby na wieść o tym zemdląca dziewica.

(s. 47)

Cudze zdanie, sąd, sposób przedstawienia jest zatem w ciągłym oglądzie, konfrontacji z własnymi przeżyciami i wypowiedziami. Wnosi modyfikacje i potwierdza. Nieustannie współbrzmi jako

równoważny partner. Cytaty odnajdujemy zresztą także na poziomie poetyckim. W ten sposób funkcjonują fragmenty poezji Blake'a i Bujnickiego.

Oprócz cytatów jawnych znajdujemy szereg utajonych, wchodzących w skład wypowiedzi poetyckiej, współtworzących ją:

Inna ta przestrzeń. Króle witają,
Z ulic pasterze śpiewają,
Lwy pod arkadą klękają,
Cuda ogłaszają.

(s. 51)

Albo gdzie indziej:

I trwaniu ich miasta nie ma kresu
Choć kupować ni sprzedawać już nie będą
Ani za mąż wychodzić ni pojmować za żonę,

(s. 75)

Jesteśmy na pograniczu stylizacji. Znana kołęda i ewangeliczna opowieść o Królestwie Bożym (*Mat. 22,30*) współtworzą obrazy poetyckie. Bożonarodzeniowa sceneria cudu towarzyszy wspomnieniu kraju lat dziecinnych. Śmierć zaś wyrażona zostaje w kategoriach nieskończoności.

Najważniejszą przyczyną używania cytatu (pełnego) jest uświadomienie sobie niemożności oddania sensu cudzego słowa, jego mocy niezwykłej, czasem aż magicznej. Cudze słowo, aby miało własną wartość, musi pozostać w swoim kształcie. Spotkanie ze słowem urasta do rangi spotkania z rzeczą, człowiekiem, przeszłością. Słowo przywołane jest spełnieniem się *apokatastasis*. Niesie całą moc wrażeń kiedyś już zaistniałych. Poeta, przywołując słowa, wskrzesza przeszłość. Słowo daje możliwość autentycznego spotkania z minionym. Temu właśnie celowi służą cytaty, noty, wypisy, stara ortografia. Słowo nie jest potraktowane jako nazwa rzeczy, ale jako rzecz sama w sobie.

A kładziemy tutaj ten wiersz niby napis:

„Ostatni biedny bard Wielkiego Księstwa”.

(s. 62)

Zacytowanie pełni niejednokrotnie funkcję skrótu myślowego, *pars pro toto*. Mozolne opisy nie oddałyby tego, co uczyni z całą oczywistością cytat.

Kiedy przewodnik chóru, ofiarnik, lewita
Wchodząc na stopnie śpiewa: Introibo ad altare Dei.
Ad Deum qui leatificat juventutem meam.
Prie Dievo kurs linksmına mano jaunystę.

(s. 87)

W słowach jak w lustrach odnajduje swoje odbicie czas miniony i przestrzeń dawno pożegnana. Słowo funkcjonuje jako nazwa cza-

su, ale także — przez nagromadzenie wielu odpowiedników przekracza kategorie historyczne i staje się tak pojemne jak w przypowieści;

Cokolwiek dostanę do ręki, rylec, trzcinę, gęsie pióro, długopis,
Gdziekolwiek odnajdą mnie, na taflach atrium, w celi klasztornej,

[w sali przed portretem króla,

Spełniam, do czego zostałem w prowincjach wezwany,

(s. 39)

Podobne efekty daje uszeregowanie obok siebie dwóch słów na przykład „położnic, załobnic” (s. 47). Tak bliskie sąsiedztwo narodzin i śmierci unicestwia przebieg czasowy. Ukazuje życie jako moment z jednakim początkiem i końcem. Podobieństwo narodzin i śmierci ugruntowane jest na płaszczyźnie poetyckiej zbieżnością dźwiękową.

Czas i przestrzeń historyczne zostają dzięki słowom przerwane i uogólnione. Jest to operacja odwrotna do scalania i dokładnego wskazania słowem zawartym w „Laudzie”. Tam przywołane słowo miało ocalać resztki przeszłości, przywracać do istnienia, zwracać chropowatość, dźwięczność i dotykalność temu, co zniknęło. Nieprzywołanie nazwy oznacza pustkę w świadomości, brak porozumienia z czasem przeszłym, a wreszcie — wewnętrzną zdradę.

Jej śmieszne suknie, jej tańce, tak przepadłe a znowu tak blisko.

I nazwać ją innym imieniem niż dawniej, dzieciennie jedynym

Jest to i siebie samego zmierzyć, zapomnieć, policzyć.

O, co się stało i kiedy z *principium individuationis*?

(s. 71)

W słowie jedyna ucieczka od zatracenia się. Liczne cytaty pełnią więc także funkcję orientujących drogowskazów, zachowują granicę między zewnątrz a wewnątrz. Nie pozwalają na utratę dystansu wobec czasu. Porządkują świadomość i ciągle każą się samookreślać, zidentyfikować.

Niebezpieczeństwem jest wielość nazw dla tej samej rzeczy. Zmiany nazwy powodują jednocześnie przemianę desygnatu. Tym samym równają się przemienięciu pokolenia, szczepu, narodu. Nazwa powinna przylegać do rzeczy i pozostawać trwale z nią złączona. Płynność nazw oznacza płynność świadomości, a w takim razie *apokatastasis* nie jest możliwe.

Siedziałem nad jej nurtem głośnym i pienistym

Ciskając kamyki i myśląc, jakie miał imię

Ten kwiat w języku Indian nie będzie wiadome,

Jak nie będzie wiadome imię, rodzinne, ich rzeki,

W każdej rzeczy powinno być zawarte słowo.

Ale nie jest. I cóż tu moje powołanie.

Nazywanie jest wydzieraniem ogólności szczegółów, powszechności indywidualnych rysów, stawianiem oporu niszczącej sile czasu.

„Mówmy więc: tak, Ogólność pożera Szczegółność, palce nam obciążały asyryjskie i chińskie pierścienie, cywilizacje są krótkie jak tygodnie życia, gdzie niedawno pod dębami święcono ojczyzny nic nie zostało prócz państw, a my sami z dniem każdym tracimy po literze z jeszcze różniących nas imion” (s. 69).

Nazywanie jest jedyną bronią przeciw przemijaniu. Któryż wajdelota nie wierzy, że pieśń ujdzie cało? Zatem ocalić Teodora można tylko przez jego wiersz. O bardach nie zapomina się, jeżeli słychać ich głos. Bohaterowie zrodzeni przez słowo, literackie postacie nie giną i nie przechodzą w zapomnienie tak łatwo jak ludzie. Są nieśmiertelni, ciągle gotowi na nowo grać tę samą rolę.

I tobie, który jesteś wolny od zniszczenia,
Doktorze Muchołapski, bohaterze
Wiekopomnej wyprawy w krainę owadów.
Mieszkasz jak zwykle, na Miodowej w Warszawie.

(s. 46)

Naczelnym zadaniem poety jest utrzymywać słowo. Przecucie dyktuje poemat, zagrożenie przed przemijaniem nakazuje tworzyć. Przymus wewnętrzny nie uwalnia od wątpliwości. *Ars longa, vita brevis?* Ależ skądże! Oto o wielu już zapomniano. Nawet słowo nie było w stanie ich ocalić.

Wymawiasz nazwisko, ale nie jest znane nikomu.
Albo dlatego, że ten człowiek umarł, albo że
Znakomitością był nad inną rzeką.

(s. 78)

Dochodzi do tego ironia losu i śmieszność własnej sytuacji:

O tak, nie cały zginę, zostanie po mnie
Wzmianka w czternastym tomie encyklopedii
w pobliżu setki Millerów i Mickey Mouse.

(s. 78)

Poemat o ocaleniu słowa nie jest jednolity, pełno w nim sprzeczności. Moc słowa graniczy z „laurowym oszustwem” (s. 78). Przymus wewnętrzny i powołanie rozbija niepewność, rozczarowanie i ironia. Słowa różnokształtne i różnego pochodzenia zostały oproważone w poemat.

I właśnie on ma scalać je, nadawać funkcje, przypominać zawarte sensory. „Niejednolitość stylu służy zmieniającej się perspektywie poznawczej i emocjonalnej” (Łapiński, s. 43). Utrwalenie akcentuje trzykrotnie użyty motyw bursztynu z uchwyconą i uwiecznioną w nim odrobiną rzeczywistości.

Ten przezroczysty kamień na dłoni,
My w nim i dzwonki z kapelą,
I pieśń i goście w taneczku dostojni
Wiecznie nas odtąd weselą.

(s. 61)

Oprawieni w czas teraźniejszy znaczymy już tylko przeszłość. „Obrzęd sekundy” (s. 44) jest tym samym, co obrzęd całego pokolenia.

Poemat ułożony z okruchów nie tworzy jednolitej całości, nie jest uporządkowaną wizją świata. Okruchy układają mozaikę bez wyraźnego rysunku, a raczej z wieloma rozpoczętymi i zaniechanymi. Próby pokonania czasu zarówno przy przebiegłym utrwalaniu i rozciąganiu czasu teraźniejszego (proceder z bryczką, s. 44), jak i przy układaniu poematu są tym samym — zmuszaniem pamięci do uległości. Nic w tym dziwnego.

„Pamięć była uważana za matkę wszystkich Muz; Mnemosyne mater musarum. (...) Ekstaza, w wierszu, w malowidle, czy bierze się z czego innego niż z zapamiętanego szczegółu? I jeżeli dystans jest istotą piękną, bo przez dystans rzeczywistość zostaje oczyszczona z woli życia, z całej naszej drapieżnej żądzы posiadania i władania, rzekłby Schopenhauer, wielki teoretyk sztuki jako kontemplacji — to właśnie dystans osiąga się wtedy, kiedy świat ukazuje się we wspomnieniu” (*Ziemia Ulro*. Paryż 1977, s. 24).

Jest to właściwie poemat o podróży w głąb czasu, w głąb wieku minionego. Poemat zrodzony z okruchów pamięci, co usprawiedliwia jego fragmentaryczność, wielokształtność, niekonsekwencje kompozycyjne. Wielość wątków odpowiada wielości wrażeń i wspomnień. Jedne dotyczą dawnych lektur, inne bliskich i znanych niegdyś, jeszcze inne krajobrazów i przyrody. Wątki te stanowią możliwość fabularną poematu, ale wielość ich, rozpoczęcie i zaniechanie sprzeciwia się wielkiemu układowi fabularnemu. Tym, co spaja poemat, jest motyw podróży. Podmiot mówiący jawi się jako pielgrzym (s. 49), wędrowiec (s. 74), podróżny (s. 78), przechodzień (s. 80).

Podróż jest rozumiana jako dosłowne przemieszczanie się w przestrzeni, ale też jako życie ludzkie mające swój kres w śmierci. Oto pojawiają się znane sygnały: szum heraklitejskiej rzeki (s. 73), przeprowianie się na drugi brzeg (aluzje do Styksu) i zapowiedź całkowitego zrozumienia sensu życia:

Kiedyż nastanie ten brzeg, z którego widzieć będziemy
Jak się stało i dlaczego?

(s. 40)

Oglądowi i prawom przemijania poddany jest również pejzaż wewnętrzny, skłócona świadomość. Stąd rozbiciu w planie fabularnym towarzyszy rozbicie jedności osoby mówiącej. Czy jestem jeszcze tą samą osobą, którą byłem? Czy byłem kiedyś tym chłopcem, tym nieświadomym dzieckiem? Konfrontacji takiej dokonać trudno. Pamięć zdarzeń potwierdza przynależność, ale tożsamości psychicznej brak. Stąd nieustanne rozdwojenie bohatera mówiącego. Raz mówi o sobie — wyznaje. Kiedy indziej ogląda siebie z dystansu czasu, jak obcego.

Patrzył jakby od razu rzeczy zmieniała pamięć.
 Odwracał się jadąc bryczką bo chciał najwięcej zachować.
 To znaczy zbierał co trzeba na jakiś ostatni moment
 Kiedy z okrucichów ułoży świat już doskonały.

(s. 44)

W poemacie pojawia się jeszcze drugi rozmówca, nie nazwany wprost, ale będący innym sposobem ujęcia *alter ego* podmiotu mówiącego. Podział na partie dialogowe wzmacnia jeszcze bardziej dystans pomiędzy obu osobami:

— Dostojny wędrowcze, z którego jesteś eonu?
 — Z komicznego. Zapomniana jest bowiem groza.

(s. 74)

Oczywiście, dystans ten odsłania ironiczność widzenia własnych czasów. Rzekomemu dostojństwu zaprzecza niepewność, zagubienie wędrowca. Łatwo zauważyć, że zarazem z modyfikacją podmiotu mówiącego rozszerza się perspektywa znaczeń. Wędrówka szlachcica z okolic Opitołoków zmienia się w powieść o życiu człowieka poddanego niszczącej sile czasu.

Niejednolitości nadawcy poematu odpowiada niejednolitość tonacji. Poemat rozciągnięty jest pomiędzy dwoma biegunami. Pierwszy z nich stanowi czas przeszły i radość powtarzania. Drugi — czas teraźniejszy i gorycz konfrontacji. Mnemosyne okazała się rzeczywiście wszechwładna. Lauda łatwo przemienia się w Arkadię utraconą na zawsze, a przez to idealizowaną i poetyzowaną. Przestrzenia rządzą przede wszystkim prawa wspomnienia, uczucie dyktuje jej rozciągłość, piękno i niepowtarzalność. Ziemia rodzinna przemienia się w Betlejem, gdzie cuda, śpiew, powitania. Cudowność przypisana jest ziemi i odczuwana przez tego, kto w niej się narodził. Upoetycznionej przestrzeni towarzyszy przemiana podmiotu mówiącego, który kreuje się według zapamiętanych wzorów szlacheckich.

Tam urodziłem się, a byłem z panów
 lepszych niż Lauda albo Wędziagoła.
 Chrzest otrzymałem, wyrzekłszy się diabła
 W parafii Opitołoki, kiejdańskiego powiatu.

(s. 52)

Ale nie tylko zachowanie i obyczajowość mają świadczyć o rodowodzie. Najwierniej kopiować przeszłość może język. Szlachcic pisze szczególnego rodzaju testament; zapis na rzecz spadkobierców stanowią krajobrazy, drobiazgi i literackie utwory. Jedynym bogactwem — przedmioty bezużyteczne, nieosiągalność krajobrazów, kruchość słów. Zarysowuje się analogia między całym poematem a omawianym fragmentem. To przecież poemat jest testamentem dla potomnych, zapisaniem swojej dawności nowym pokoleniom. Przywołane wspomnienia, okrucichy krajobrazów, ulot-

ność doznań świadczą, że przodkowie przeminęli i tylko formuła baśniowa może ich przywołać: „Żyli byli” (s. 69).

Czas terażniejszy ma charakter reinterpretacji. Teraźniejszość nanosi nowe linie na rysunek zbyt idealny, bo przeszły. Miejsce zachwytu i radości trwania zajmuje nostalgia za minionym, obcość i smutek. Dziecięce spojrzenie na przyrodę ustępuje miejsca rzeczywistej konfrontacji z jej resztkami. Dawne poczucie współlistnienia z dębem ojcem i brzozą siostrą (s. 42) przemija bez śladu, bo i lasy już nie te, i czasy inne. Przyroda była miejscem baśniowego doznania. Obfitość zwiastował dwójjorzech, czterolistna koniczyna szczęście, woda żywa siły witalne (s. 41). Teraz zwierzęta spotkane po drodze są ostatnimi okazami wymarłej przyrody. Zmienia się także tonacja wypowiedzi. Na miejsce podniosłej i baśniowej atmosfery wstępuje potoczność sformułowań, żartobliwość stwierdzeń, kolokwialny sposób ujęcia. Dokonała się przemiana w widzeniu. Bowiem cuda i baśniowość to pierwsze nazwy poznanego świata. Baśń dzieciństwa zostaje urwana. Zaprzepaszczaniem pięknych krajobrazów trzeba płacić za poznanie.

Gdyby stopić wosk w uszach, motyl na igliwiu,
 Żuk napoczęty przez ptaka, zraniona jaszczurka
 Leżałyby pośrodku koncentrycznych kół
 Wirującej swojej agonii. Ten dźwięk przenikliwy
 Zagłuszyłby wystrzały ziaren i pąkowie,
 I dziecię nasze, z koszem na poziomki,
 Nie słyszałoby treli, czyż nie ślicznych, drozda.

(s. 46)

Reinterpretacjom, powtórnemu odczytywaniu podlega nie tylko rzeczywistość doświadczana, ale także tworzona. Towarzyszy temu zróżnicowanie tonacji. Dzieje się tak, jakby poeta na własne oczy sprawdzał możliwości poetyckiego oszukiwania odbiorcy. Tonacja serio ulega gwałtownemu załamaniu. „Nie było żadnego zamku” (s. 81). Został wyczarowany na chwilę, stworzony z nastroju, z iluzji prawdomówności, której czytelnik ulega. Tym razem jest to ostre uświadomienie czytelnikowi (i nie tylko, bo przede wszystkim sobie samemu) potęgi iluzji, gry wyobraźni, gdy trudno zatrzymać się na progu sprawdzonej rzeczywistości i nieraz przeżycie złudzeń jest tak samo rzeczywiste, jak doznanie zmysłami. Tak więc poemat o czasie zaprzyszłym chwilami przemienia się w przezwyciężenie czasu i odwoływanie go:

Kiedy jechałem zza gór Siedmiogrodu
 Przez bory, puszcze, karpatne zwaliska

.....

Nie jeździłem do Siedmiogrodu.

Nie wiozłem stamtąd posłań mojemu zborowi
 Ale mógłbym być.

Jest to ćwiczenie stylistyczne

Zaprzęszły czas

Krajów niedokonanych.

Natomiast co opowiem teraz nie będzie zmyślone.

(s. 84)

Fragment skierowany już bezpośrednio ku czytelnikowi ukazuje potęgę zmyślenia poetyckiego. Czytelnik poddaje się władzy poetyckiego przekonania, duży udział ma w tym jawna wierszowość (dokładne rymy i równosylabiczność). Prawda o miłosierdziu boskim chętnie znajduje w nas słuchacza i z prawdziwym żalem dowiadujemy się, że fragment jest jedynie ćwiczeniem stylistycznym. Czujemy, że zakpiono z nas używając przemyślnie wysokiej tonacji i prawd, w które chcielibyśmy wierzyć. Równie mocno rozczarowuje wytrącenie z rytmu i wejście w nieregularność wersów reinterpretacyjnych.

Rozbijanie iluzji tworzy napięcie pomiędzy fragmentami poematu, skierowuje uwagę na podmiot mówiący, ujawnia jego literackość, wszechobecność i możliwość wcieleń. Podkreśla, że jest on gospodarzem całego poematu, demonstruje swobodę działań twórczych, łatwość opowiadania. Pojawienie się jakiegoś szczegółu w jednym fragmencie może rozrosnąć się w opowieść w drugim. W ten sposób wspomnienie przywołuje wspomnienie, dygresja daje pretekst dygresji. Zmiany tonacji i powroty ku rzekomemu serio ujawniają niejednorodność poematu. Stosowane reinterpretacje mają wyzwolić od jednostronnego spojrzenia na przeszłość, przeciwdziałać tonacji zbyt uroczystej, chronić od jawnej nostalgii, ukrywać w ironicznym grymasie wzruszenie. Wszystkim tym celom służy fragmentaryczność poematu.

Poetyki określają poemat dygresyjny jako utwór zorganizowany wokół wątku podróży bohatera. Wątek ten ma nadawać spójność luźnym fragmentom, ma zastąpić rygor konstrukcyjne. W poemacie Miłosza podróż rzeczywiście spełnia te funkcje, ale jej dosłowne znaczenie rozszerza się o wymiar filozoficzny. Zaprzęszły czas dokonany i niedokonany odmieniają się przez pamięć i przez wydarzenia.

Z wątkiem rzeczywistej podróży za Ocean współbrzmi wątek pielgrzymowania ziemskiego, oba jednakowo mocno uobecnione. Luźne epizody podróży (w obu znaczeniach) są fragmentami świadomości, wyjątkami z pamięci.

Romantyczny poemat dygresyjny domagał się rozróżnienia między bohaterami a narratorem. Podróż bohatera była pretekstem do licznych dygresji narratora. Nowy poemat dygresyjny zrównuje narratora z bohaterem podróżującym. Zrównanie to nie jest jednakże prostym utożsamieniem. Wprowadzenie różnych perspektyw czasowych, odpowiednio wspieranych zmianą zaimka osobowego, ukazuje rozbieżność bohatera (osoby mówiącej). On sam nie

może zidentyfikować się z sobą. Czy to rzeczywiście byłem ja? — pyta siebie zdziwiony. Kim jestem teraz? Na ile przeszłość zawocowała terażniejszością? „Szczegółność” wędrowca zatarał czas, coraz trudniej utrzymać więzy przynależności. Już nawet pokolenie, w ramach którego można określić się, przestało istnieć. Brak ciągłości wyraża opowieść przez nieustanne liryczne dygresje przerwane w pół, zaniechane, otwierające perspektywę następnych. Każdy z wątków mógłby zostać rozbudowany. Mówiący wszelako wie, że skłonność do fabuły równa się odnalezieniu celowości i następstwa wydarzeń. W romantycznym poemacie dygresyjnym narrator demonstruje swobodę działania, przez co podkreśla sztuczność i podrzędność fabuły.

U Miłosza rola fabuły ogranicza się do ukazywania jej konwencjonalności. Współczesne wypieranie fabuły z gatunków epickich może mieć źródło w przekonaniu, że wydarzenia najistotniejsze i najbardziej rzeczywiste dzieją się wewnątrz człowieka, w jego psychice, świadomości. Zewnętrzne zmiany są jedynie bodźcem do ich powstania. Demonstracyjna swoboda i brak reguł eksponują jawność działań twórczych. Dygresje rodzą się z niepohamowanej chęci pisania, wspomniania. Poemat Miłosza operuje metodą zbliżeń i oddaleń, zmianą perspektywy. To, co podniosłe i niezwykle, łatwo przemienia się w małe i śmieszne.

A w moim ręku niespodzianie berło
Czy też dziecinna grzechotka, żebym sobie wtórzył
kiedy opuścił mnie wstyd i przyznaję się
że jednak długo cierpiałem.

To niedokładne, nie berło, biczysko
Właściwie packa na muchy, żebym zasiadł w domu
(s. 51)

Ciągłe wartościowanie związane jest z ironicznym komentarzem, bowiem z perspektywy śmierci wszystko nabiera innego znaczenia.

Dystans wobec opisywanego świata ujawnia świadomość autorską tak samo mocno akcentowaną jak w romantycznym poemacie dygresyjnym. Szczególnie ostro wyłania się ona z uwag o słowie, jego roli, o przemijaniu sławy poetyckiej. Paradoks słowa potwierdza napis położony przez niewolnika:

„nie było mnie. byłem. nie ma mnie. nie dbam o nic.”
(s. 74)

Nie od rzeczy będzie wspomnieć ślad naprowadzający wprost na powinowactwa genologiczne:

„Nie przypuszczam więc żeby przetrwały świątynie Sybilli i żeby zawieszano w nich mój but prawy a o zaginiony lewy były skargi” (s. 58).

Łatwo skonfrontować cytaty ów z I pieśnią *Beniowskiego*. (Idąc śladem tym podział na rozdziały u Miłosza można uznać za odpowiednik podziału na pieśni).

Ze twój but prawy powieszają w Sybilli,
A o znikniony lewy będą skargi.—
Nie mówię więcej, bo mój rym już kwili
i łzami się już zalewają wargi!—

(J. Słowacki: *Beniowski*)

Zapewne w *Beniowskim* więcej jest humoru. „Zabawa w pisanie systematycznie podważała określone wartości poetyckie, podważała wzajemną umowę autora i czytelnika, że istnieje określona skala wartości od groteski po wzniosłość, od kpiny po prawdy serio” — pisze o *Beniowskim* S. Treugutt².

U Miłosza zabawą w pisanie można nazwać jedynie fragment o podróży do Siedmiogrodu. Doprawdy, trudno być komicznym, jeżeli pisze się o swoim powikłanym losie, jeżeli w poemacie nie ma rozdziału między bohaterem a narratorem. W wypadku tym możliwe jest jedynie ironizowanie. Opowiadanie dowcipów to dziedzina, w której niemożliwe staje się *soliloquium*. Komediowe pozy wymagałyby istnienia adresata. Stąd pełno w *Beniowskim* zwrotów do czytelnika, jawnego wciągania go w nurt rozważań. Nie ma tego w poemacie Miłosza, choć również tworzony jest on z myślą o czytelniku, dla niego przecież liczne wyjaśnienia, przypisy, naukowa skrupulatność.

Podobnie jak u Słowackiego³ także w poemacie Miłosza stale obecny jest Mickiewicz. Znajdujemy liczne nawiązania do tekstu *Pana Tadeusza*, do cytowania wprost (fragment o Baublisie), aż do podobieństwa rekwizytów. Tak więc epizod z tabakierką ma swój odpowiednik w „Gospodarstwie” (złota tabakierka Podkomorzego). Packa na muchy to narzędzie Wojskiego („Zamek”). Bliższa inwokacji *Pana Tadeusza* jest utwór Bujnickiego. Podobnie fragment mówiący o uzdrowieniu:

I ona mnie Ostrobramskiej Pannie ofiarująca
Jak i dlaczego wysłuchana została?

(s. 71)

Podobieństwo znajduje wyraz nie tylko poprzez swe literackie odpowiedniki, ale także w analogicznej sytuacji autora-emigranta. Poemat Miłosza zbliża się do *Pana Tadeusza* w swoich ambicjach. Ma ocalić od zapomnienia ostatniego barda, ostatni nie skażony naturalny pejzaż, ostatnie pokolenie laudańskie.

I jedna jeszcze zbieżność — rola przypisów, objaśnień. U Miłosza

² S. Treugutt: «Beniowski» — *kryzys indywidualizmu romantycznego*. Warszawa 1964, s. 110.

³ *Ibidem*, s. 104.

są one wciągnięte do tekstu poematu, nie stanowią osobnej, dodanej części. Ich działanie jest tak samo jak w *Panu Tadeuszu* — erudycyjne. Dystans, jaki wyznaczają między utworem a czytelnikiem, jest dystansem wobec świata egzotycznego, „bo odległego czasowo i przestrzennie, świata, którego realia nie są znane i zrozumiałe”⁴. Jedynie wewnętrzność wszelkich przypisów świadczy o innej roli komentującego. Bowiem światy komentarza i poematu zostały zmieszane. Komentarz Miłosza nie jest zewnętrzny wobec dzieła. Ma status komentarza z poematu dygresyjnego. Mimo to objaśnienia Miłosza grawitują bardziej w kierunku erudycyjnych notatek aniżeli ukazywania kreatywnego charakteru narratora-dygresjonisty.

Podmiot nie ukrywa się, ale demonstruje swoją osobę, doprowadzając czytelnika do identyfikowania go z autorem. Takie wyeksponowanie lirycznego nadawcy tworzy ramy kompozycyjne dla luźnej składanki cytatów, utworów, komentarzy. Organizuje je wokół naczelnej instancji mówiącej i nadaje osobowy wymiar technice kolażowej, zastosowanej tu ze znanstwem wszelkich literackich możliwości kapryśnego toku wypowiedzi.

Wanda Duszka

Rok 1910 i rok 1911

Styl nasz, choć to jest przykre, tam się rodzi.

C. Miłosz: *Traktat poetycki*.

Walc, o którym będę pisał, należy do niewątpliwych arcydzieł poezji Czesława Miłosza. Jest to wiersz z roku 1942, ale prezentuje już poetykę sformułowaną przez autora *Ocalenia* w roku następnym. Chodzi o uzyskanie „stopu indywidualnego i historycznego” przy równoczesnym wyzwoleniu się z sideł poezji czystej „abbé Bremonda i innych, późniejszych, jej teoretyków” oraz z sideł poezji na tematy „społeczne”¹. Taki „stop” z oporami i wielkim iskrzeniem poddaje się próbom obróbki na warsztacie polonisty-niestachanowca, gdyż o ile łatwo wykrywa

⁴ Z. Stefanowska: *Pamiętnik domowy w «Panu Tadeuszu»*. W: *Mickiewicz. Sympozjum w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim*. Lublin 1979, s. 222. „Komentowanie własnego tekstu przez narratora romantycznego poematu dygresyjnego jest procederem zwyczajnym, Mickiewicz jednak w *Panu Tadeuszu* komentuje poemat z pozycji całkiem zewnętrznej, grę tekstową uprawia w przypiskach osobnych, włączonych w serię pospolitych w epoce objaśnień erudycyjnych” (*ibidem*).

¹ C. Miłosz: *Rodzinną Europą*. Paryż 1959, s. 205—206.