

# Leokadia Hull

---

## Metaforyka "późnej poezji" przełomu XX i XXI wieku

---

Prace Językoznawcze 10, 57-69

---

2008

Artykuł został 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.

Leokadia Hull  
Olsztyn

## Metaforyka „późnej poezji” przełomu XX i XXI wieku

### Metaphors in „late poetry” at the turn of the 20th and 21st centuries

The poetic sphere at the turn of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries is characterized by the predominant presence of authors of the oldest generations. This is a phenomenon which has never occurred in the history of our literature in such a scale. Notwithstanding the fact that the texts are predominated by metaphors of withdrawal, resignation, departure, the oldest generations' poetry strongly reacts to various aspects of the contemporary reality, joins in the rhythm of the current cultural discourse, sometimes provides a more comprehensive diagnosis of the perspectives and risks of the turn of the centuries than that found in the works of younger authors.

**Słowa kluczowe:** „późna poezja”, metafora, autobiografia  
**Key words:** „late poetry”, metaphors, autobiography

Jacek Łukasiewicz w książce krytycznoliterackiej *Ruchome cele*, opublikowanej w 2003 r., obrazowo uzmysławia nam taką oto hipotetyczną sytuację: „Wyobraźmy sobie, że Słowacki dożył XX wieku i opublikował rozwiązujący tajemnice jego zagadkowego dzieła osiemdziesiąty rapsod *Króla-Ducha* i zostaje nominowany do nagrody (powiedzmy »Nike«) razem z debiutującym *Snami o potędze* Staffem, trzydziestodwuletnim znanym dramaturgiem Wyspiańskim, autorem kontrowersyjnego towarzysko *Wesela*, oraz Reymontem nominowanym za *Ziemię obiecaną*. Wyobraźmy to sobie nie po to, by wykazać raz jeszcze paradoksalność i absurdalność nagrody »Nike«, ale wagę długiego pisania – dla »dzisiaj« naszej literatury”<sup>1</sup>.

Ta wydawałoby się niedorzeczna konstrukcja myślowa, która nie jest tylko dowolną fantazją, a opiera się na kalendarzu, czysto matematycznym zestawieniu dat, unaocznia, z jakim fenomenem mamy do czynienia w poezji obecnego przełomu wieków. Gdyby los i biologia uczyniły ją realną, w zupełnie innym

<sup>1</sup> J. Łukasiewicz: *Ruchome cele*. Warszawa 2003, s. 20.

wymiarze odczytywalibyśmy rytm naszej historii literatury. Sytuacja rzeczywiście jest niepowtarzalna, niemająca żadnego odniesienia we wcześniejszych epokach, gdyż jak pisze cytowany wyżej autor: „W poezji światowej było ich bardzo niewielu, w poezji polskiej wcale – wybitnych, nie mówiąc już wielkich, poetów, którzy tworzyliby w tak późnej starości wiersze nowe, wyrażające ich terażniejszą kondycję”<sup>2</sup>.

Nie tylko krytyków literackich zastanawia ten fenomen – uświadamiają go sobie także sami twórcy, których los obdarował łaską długiego życia i rozległą w czasie perspektywą tworzenia. Tadeusz Różewicz zamieścił w tomie poetyckim *Szara strefa Appendix*, poświęcony pamięci Leopolda Staffa, który był dla niego w młodości darzonym szacunkiem i uwielbianym wzorem „starego poety”, z czasem także i przyjacielem. Ten cykl wierszy otwiera odautorskie słowo wstępne:

„Szanowny i Kochany Przyjacielu, nazywałem Pana, zawsze z respektem i miłością, »Starym Poetą«... ale zajrzałem do »kalendarium« i okazało się, że jestem już starszy od Pana o rok, a może dwa lata!

Tak więc mogę teraz mówić o »Poldku« jako o młodszym bracie...”<sup>3</sup>.

W istocie Różewicz podąża tym samym tropem myślowej spekulacji co Jacek Łukasiewicz, który w krytycznoliterackiej wyobraźni pozwolił sobie ustawić teoretycznie Słowackiego równolegle w czasie obok Reymonta, Wyspiańskiego i też Staffa. Tyle że każdy z nich wyciąga z tego eksperymentu inne konsekwencje, zgodne ze swoim warsztatem twórczym – Łukasiewicz historyczno- i teoretycznoliterackie, Różewicz zaś ściśle poetyckie, konfrontując dziesięć późnych wierszy Staffa ze swoją wersją realizacji tych samych motywów, w tekstach pisanych już w XXI w.

Fenomen długiego życia i twórczości jest jednak nie tylko atrakcyjną przeszczerzeniem dla efektownych poetyckich i historycznoliterackich gier. Fakt, że w latach dziewięćdziesiątych i po roku 2000, obok poetów najmłodszej generacji i kilku średnich – licząc pokoleniową granicę jako 20–30 lat, jak się najczęściej w literaturoznawstwie przyjmuje – tworzyli, a i większość nadal tworzą, tacy poeci, jak Miłosz, Herbert, Różewicz, Szymborska, Hartwig, by pozostać przy nazwiskach największej rangi, nakazuje bardzo serio na nowo przemyśleć wiele kategorii w porządku historycznoliterackim. Tym bardziej że ich propozycje z lat ostatnich są nadal świeże, często przynoszą istotne przewartościowania całego wcześniejszego dorobku, a czasami są po prostu najlepsze. Ponadto głos „starych poetów” brzmi całkiem młodo, zważywszy, że to oni najbardziej żywo reagują na różne aspekty współczesnej rzeczywistości, włączając się w rytm aktualnego dyskursu kulturowego, niekiedy pełniej niż młodszy diagnozują perspekty-

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> T. Różewicz: *Szara strefa*. Wrocław 2002, s. 89.

wy i zagrożenia przełomu wieków, pomimo manifestowanych na zewnątrz wielu gestów wycofania, rezygnacji, odchodzenia.

Przyznać należy w pełni rację Piotrowi Śliwińskiemu, który oceniając ich dorobek z ostatnich lat, mówi o „udanej kontrrewolucji” tego pokolenia, a podobne sądy głoszą prawie wszyscy krytycy w swoich omówieniach poezji ostatnich kilkunastu lat<sup>4</sup>. Z drugiej strony, dominująca obecność najstarszych roczników w znacznym stopniu utrudnia proces wyłaniania się nowych zjawisk poetyckich, zmusza młodszych do nierównej konkurencji z twórcami od dawna znanymi i uznanymi.

„Późna poezja”, kategoria stosowana dostatecznie często w badaniach literaturoznawczych, nie wymaga już dodatkowych uzasadnień. Tyle że w odniesieniu do tak szeroko rysującego się zjawiska w ostatnich kilkunastu latach, zasadniczo zmodyfikowany zastał zakres jej znaczeniowy, nakreślone nowe pola refleksji badawczej.

Podstawową przyczyną intensyfikacji dyskursu na ten temat jest oczywiście niezwykła obfitość materii literackiej. Niemniej, ważnym impulsem były też zaproponowane w ostatnich latach pogłębione analizy tego fenomenu, przeprowadzone przez tak znakomitych humanistów, jak choćby Ryszard Przybylski. Jego książka *Baśń zimowa. Esej o starości* zainspirowała wiele znaczących rozważań, pobudziła do refleksji, często daleko wykraczającej poza teoretycznoliterackie horyzonty<sup>5</sup>. Rozważa bowiem zagadnienie, choć opiera się na przekazach artystycznych – Michała Anioła, Iwaszkiewicza, Eliota i Różewicza, których dotyczą jego szkice – przede wszystkim w kategoriach nieusuwalnego tragizmu kresu egzystencji. Tę wiedzę podaje czytelnikowi „bez znieczulenia” i dlatego książka okazała się dla wielu czytelników nie tylko ważną przygodą intelektualną, ale i wstrząsającym doświadczeniem emocjonalnym.

Eseje Przybylskiego, obok wagi zawartej w nich materii poznawczej, wywołały też podstawowe pytania dotyczące stylu lektury późnych tekstów. W ostatnim tomie Herberta *Epilog burzy* odnajdujemy poruszające wersy z *brewiarzy*:

Panie  
wiem że dni moje są policzone  
zostało ich niewiele

<sup>4</sup> P. Śliwiński: *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*. Kraków 2002. Pisze on: „Jeśli »brulionowa« fala miałaby zostać uznana za rewolucję w polskiej literaturze, to dokonujący się w drugiej połowie dekady powrót na szczyty popularności pisarzy starszego pokolenia oraz napór pisarzy w średnim wieku nazwać by można udaną kontrrewolucją” (s. 12). Podobne przesądzenie o wiodącej roli poezji starszych roczników wyraża Marian Stala: „Gdybym jednak miał opowiadać o najważniejszych poetyckich zdarzeniach czasu przemiany, zacząłbym inaczej i od kogo innego. Zacząłbym od *Plaskorzeźby* Tadeusza Różewicza i *Wypisów ksiąg użytecznych* Miłosza. Dalej zaś zjawyłyby się pisane w ostatnich latach wiersze i poematy Wisławy Szymborskiej i Julii Hartwig [...] Bo, wbrew metaforyce przemiany i chaosu – także taki porządek wyłania się z całego zgiełku ostatnich lat. I on także jest właściwym kontekstem nowej poezji” – M. Stala: *Duga strona. Notatki o poezji współczesnej*. Kraków 1997, s. 176.

<sup>5</sup> R. Przybylski: *Baśń zimowa. Esej o starości*. Warszawa 1998.

Tyle żebym jeszcze zdążył zebrać piasek  
Którym przykryją mi twarz<sup>6</sup>

Trudno w tym wypadku przypisywać te słowa jakiemuś anonimowemu „podmiotowi lirycznemu”, mając wiedzę o sytuacji granicznej, w której znalazł się już wypowiadający je autor. Byłoby to zubożenie i zniekształcenie nośności ich ładunku emocjonalnego, siły wyrazu, rzeczywistego tragizmu wyznania. Usunięcie poza nawias obecności autora nie jest właściwie możliwe ani interpretacyjnie dopuszczane. Czytamy je więc przede wszystkim w porządku egzystencji, nie zaś literackiego konstruktów. Jednocześnie jednak widzimy, że autor nadaje bardzo prywatnemu i intymnemu wyznaniu starannie dobrany kształt. Odwołuje się do brewiarzy, modlitw kapłanów katolickich wyznaczonych na określone dni w roku, sięga zatem do formuł najbardziej skonwencjonalizowanych.

Świadomość i konieczność formy jest dla poetów czymś bardzo oczywistym, stanowi samo sedno procesu twórczego i dotyczy to nie tylko późnej fazy. Warto w tym miejscu odwołać się do wypowiedzi Różewicza, mocno akcentującego zagadnienie: „Mówiono mi, że moje utwory są spontaniczne, jak krzyk przerażonego człowieka w czasie okupacji, że wydałem z siebie krzyk rozpacz za pokolenie. Owszem, wydałem krzyk rozpacz, ale przedtem pracowałem nad formą, w której miałem ten krzyk wydać”<sup>7</sup>.

Pogodzenie wymogów formy i prawdy, szczerości wyznania i obecności konwencji to decyzja, przed którą stawać muszą każdorazowo twórcy, ale przenosi się ona także na pole badań literackich. Ma charakter powszechny, dotyczy właściwie wszystkich poczynąń twórczych i interpretacyjnych i mieści się w dylemacie: czy poddać się pokusie lektury w odniesieniu do doświadczeń egzystencji, czy odkrywać artystyczne reguły modelowania sensów metaforycznych.

Na ogół jednak jesteśmy dostatecznie wyposażeni w ustalenia różnych szkół teoretycznoliterackich, by poradzić sobie z tym problemem. W przypadku późnej poezji pojawiają się jednak kwestie, które musimy rozstrzygać niejako na nowo, niezależnie od całej wiedzy metodologicznej.

Późnej poezji nie da się traktować wyłącznie w kategoriach czysto estetycznych, gdyż głos jej autorów jest w niej wyraźny inaczej ustawiony. Późne tomy poetyckie Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta, Tadeusza Różewicza, Julii Hartwig i może w mniejszym stopniu Wisławy Szymborskiej przynoszą takie odsłonięcie osobistej perspektywy, ładunek emocji i potrzebę prawdy, że odczytywanie ich wyłącznie na płaszczyźnie gry literackiej byłoby zubożeniem i sprzeniewierzeniem się ich najistotniejszemu przesłaniu.

<sup>6</sup> Z. Herbert: *Epilog burzy*. Wrocław 1998, s. 11.

<sup>7</sup> T. Różewicz: *Od tego się zaczyna...*, „Dialog” 1988, nr 1, s. 81.

Późna faza poezji to bowiem czas zrywania masek. Wielokrotnie i szeroko rozważał temat Różewicz, odwołując się do przykładów różnych artystów, nie tylko Staffa, Kafki czy Goethego, także Rembrandta i wielu innych. Herbert, wcześniej zawsze ironiczny i z dystansem do siebie i świata, w swoim tryptyku pożegnalnym, bo tak można nazwać jego trzy ostatnie tomy – *Elegia na odejście*, *Rovigo*, *Epilog burzy* – zadziwił stopniem odsłonięcia autobiograficznego, a także emocjami ujawnionymi w tekstach. Julia Hartwig, jakkolwiek w całej twórczości nie stroniła od akcentów osobistych, w tomach *Bez pożegnania* i *Nie ma odpowiedzi* wyraźnie pogłębia swoją autorską w nich obecność. Wisława Szymborska, raczej powściągliwa i dyskretna, w najbardziej poruszających wierszach, jak *Pożegnanie widoku* czy *Kot w pustym mieszkaniu*, pomimo stosowanych uników, nie jest w stanie ukryć w nich osobistej sygnatury.

Jeszcze inaczej ten proces kształtuje się w przypadku Miłosza, który – paradoksalnie – w całej swojej rozległej twórczości poetyckiej i eseistycznej pozornie rysował rozległą pespektywę świata i swojej w nim obecności, w późnym tomie *To* nie waha się wyznać:

Żeby wreszcie powiedzieć mógł, co siedzi we mnie.  
Wykrzyknąć: ludzie, okłamywałem was  
Mówiąc, że tego we mnie nie ma,  
[...]  
Pisanie było dla mnie ochronną strategią  
Zacierania śladów. Bo nie może podobać się ludziom  
Ten, kto sięga po zabronione.<sup>8</sup>

Tytułowe „to” ostatecznie nie zostaje wypowiedziane, gdyż „oznacza naktknięcie się na kamienny mur, / i zrozumienie, że ten mur nie ustąpi żadnym naszym błaganiom” – jak czytamy w wersach zmykających utwor. Maską nie zostaje więc zerwana, natomiast ujawnione jest jej istnienie, a cały tom przyjmuje kształt rozpisanej na wiele głosów konfesji, gdzie kolejne teksty są zmaganiem się z jej obecnością.

Konieczność ustanowienia nowego języka w przestrzeni późnej poezji staje się więc wspólną przygodą autorów oraz podejmujących zadanie interpretacji ich tekstów. Dodać trzeba przygodą trudną i niebezpieczną, bo ocierającą się o granice najbardziej prywatnej intymności w fazie schyłkowej życia.

W ujęciach krytycznoliterackich najczęściej przyjmowane jest stanowisko opierające się na respektowaniu integralności przekazu poetyckiego i co za tym idzie, odczytywanie go na poziomie świadomie kształtowanej metafory. Taka jest linia interpretacyjna zakładana przez Annę Legeżyńską, która koncentruje się na identyfikowaniu różnorodnych stylów poezji senilnej, zachowuje należy

<sup>8</sup> Cz. Miłosz: *To*. Kraków 2000, s. 7.

dystans, operując już w tytule książki kategorią „gestu pożegnania”. Dla przyjętej postawy badawczej znajduje dostatecznie dużo argumentów – także i taki, iż współcześnie obecność owych gestów pożegnalnych odkrywa w poezji reprezentantów różnych pokoleń poetyckich – obok „Starych Mistrzów” uwzględnia także „elegie przedwczesne” Ewy Lipskiej i Stanisława Barańczaka<sup>9</sup>.

W podobnym kierunku zmierza Andrzej Skrendo w swoim omówieniu twórczości Różewicza – „Będę dowodził, iż starość jest tekstem”<sup>10</sup>. Pomimo kategoryczności owego zastrzeżenia metodologicznego nie udaje mu się jednak konsekwentnie uniknąć odwołań do sfery rzeczywistości pozaartystycznej – jego książka opiera się na rozpoznawaniu zagadnienia transgresji, przekraczania granic literatury<sup>11</sup>. Z kolei Tomasz Wójcik ujmuje problem późnej twórczości jako „dramat formy”, uwidoczniający się rozdarciem między potrzebą przekazu bezpośredniego i towarzyszącą mu świadomością, iż nie ma możliwości komunikowania się poza formą, a każda próba przekroczenia granic kończy się ustanowieniem jej na nowo<sup>12</sup>. Proces ten ma przebieg dramatyczny, ale finalnie rysuje perspektywę ocalenia – jako *Ocalenie przez formę* zatytułował autor rozdział zamykający tę część rozważań.

Formą ocalającą jest z całą pewnością ustanowienie takiego języka komunikowania się, który pozwala na formułowanie i odczytywanie tekstów z pełnym poszanowaniem integralności słowa poetyckiego, ale i nietracenie z pola widzenia wpisanej w nie egzystencjalnej esencji. Służyć temu może koncentracja na metaforyce, jaką wypracowała późna poezja i która stanowi zasadniczą płaszczyznę porozumienia między nadawcą i odbiorcą.

Ze strony artysty ocalenie przez formę to przede wszystkim odnalezienie adekwatnej metafory, która mogłaby sprostać potrzebie usunięcia radykalnej odrębności świata słowa i rzeczy, a z drugiej strony uchronić integralność tekstu

<sup>9</sup> A. Legeżyńska: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999, s. 151–184.

<sup>10</sup> A. Skrendo: *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*. Kraków 2002, s. 304.

<sup>11</sup> W kolejnych rozdziałach analizuje ważne zagadnienia autorskiej świadomości poety odnośne do granic literatury, ich przekroczenia w stronę innych tekstów, a także w stronę egzystencji. W przypadku Różewicza jest to problematyka kluczowa, dotycząca dramaturgii jego borykania się w całej przestrzeni twórczej aktywności z podstawowym dylematem, mającym wymiar etyczny, „bycia poetą”. Nieprzypadkowo tyle miejsca w jego tekstach zajmują różne postaci artystów wykluczonych, nie tylko Franza Kafki, Friedricha Hölderlina, który za swoje dzieło zapłacił obłędem, ale i wielu innych.

<sup>12</sup> T. Wójcik: *Późna twórczość wielkich poetów. Dramat formy*. Warszawa 2005. Autor twierdzi, że doświadczenie późnej poezji jest „Głosem, któremu jednak nieustannie grozi konwencjonalizacja, który niejednokrotnie brzmi w sposób konwencjonalny lub niezamierzeni stwarza nową konwencję – konwencję późnej poezji. Proces nieuniknionej wymiany form dokonuje się również w tej poezji. Albowiem – jak twierdzi Jean Rosset – »Poeta uwalniający się od formy czyni to za pomocą form – jeżeli jest artystą«” (s. 11).

poetyckiego. Proces ten przebiega przede wszystkim na poziomie tzw. „wielkiej metafory”, której granice wyznacza cały tekst – gdyby w tym miejscu odwołać się do bardzo już dawnych ustaleń Kazimierza Wyki<sup>13</sup>. Ponieważ późne wiersze cechuje skłonność do mówienia wprost, językiem rezygnującym z całego sztafażu artystycznej gry słownej, a więc także ograniczenie roli „małej metafory”. Nie znaczy to jednak rezygnacji z uwzględnienia sensów przenośnych poezji, co stanowi przecież jej wyznacznik niejako gatunkowy.

Ujmuje to zagadnienie bardzo lakonicznie, a jednocześnie wymownie Tadeusz Różewicz, twierdząc, że „poezja zrozumiała staje się prawdziwie niezrozumiała”. Przestrzega niejako przed pokusą dosłownego traktowania przekazu poetyckiego, uwzględnia, iż każdy tekst artystyczny ustanawia sobą co najmniej podwójny sens – literalny i głębszy, który każe odczytywać go jako metaforę.

Metaforyka późnej poezji oscyluje zatem między dwiema sprzecznymi ze sobą funkcjami – odsłania, a jednocześnie zasłania, chroniąc strefę tabu, która nie powinna być naruszona. Gdyby jeszcze raz odwołać się do cytatu z Różewicza:

Taki to mistrz  
Co gra choć odpycha  
Zaciemnia aby wyjaśniać<sup>14</sup>

Metafora buduje niezbędny dystans między tekstem i egzystencją, stanowi też jedyny język rozpoznania tej problematyki, wspólny dla autora i odbiorcy, inaczej bariera indywidualnych doznań byłaby nie do pokonania.

Metaforyczny wymiar późnej poezji wyraża się już w samych tytułach zbiorów poetyckich – u Herberta od *Elegii na odejście* po *Epilog burzy*; u autora *Nieobjętej ziemi*, który objawiał zawsze niezwykle talent do efektownych i jednocześnie bardzo wymownych tytułów – od *Na brzegu rzeki* do *Drugiej przestrozi*; u Szymborskiej *Ludzie na moście*, *Koniec i początek*; u Julii Hartwig *Bez pożegnania* i *Nie ma odpowiedzi*, natomiast Różewicz, ostatni jak dotąd tomik, zatytułował *Wyjście*, ale na ostatniej stronie okładki przekornie zamieścił swoją fotografię przy drzwiach do własnego domu i opatrzył napisem *...i wejście*. Tytułowe metafory, choć nacechowane indywidualnym idiomem poetyckiej wyobraźni, niekiedy nawet dowcipnie przewrotne, są czytelne i znakowo odsyłają do wyobrażeń sytuacji granicznych, kresu, końca.

Podobnie funkcjonuje metaforyczny gest eksponowania powszechnie rozpoznawalnych konwencji literackich, przede wszystkim autobiograficznych, konfesyjnych, testamentowych, modlitewnych. W poetyce późnych wierszy stanowią funkcjonalnie potraktowane chwytły artystyczne – odsyłając do form znanych,

<sup>13</sup> K. Wyka: *Różewicz parokrotnie*. Oprac. M. Wyka. Warszawa 1977, s. 37.

<sup>14</sup> T. Różewicz: *Wyjście*. Wrocław 2004.



literacko skanonizowanych, aktywizują czytelnicze skojarzenia z paradygmatycznymi na naszym gruncie tekstami, najczęściej romantyków.

Konstrukcje autobiograficzne wydają się oczywiste i spodziewane w późnej poezji – w przeczuciu zbliżającego się kresu rekapitulacja minionego, potrzeba spojrzenia wstecz, próba bilansu brzmią naturalnie. Miłosz podkreśla jednak ich fikcjonalność i retoryczny charakter, mówiąc wprost „autobiografia czyli zmyślenie”; Różewicz zaś, w odniesieniu do całego wyboru wierszy, w odautorskim posłowniu używa określenia, będącego także wskazówką lekturową „zamiast autobiografii”; Herbert w *Rovigo* zamieszcza wiersz zatytułowany *Życiorys* – przykłady można by mnożyć. Pojawiają się oswojone tropy stylistyczne, odwołania do metaforyki rzeki, podróży, labiryntu czy figury koła<sup>15</sup>. Operowanie, tak manifestacyjnie, skonwencjonalizowanymi znakami, jest wyraźnie sygnałem niemożności zamknięcia w wierszu indywidualnego doświadczenia życia – jeżeli więc autobiograficzna metaforyka to raczej ze wskazaniem na autobiografię niemożliwą.

Ponadto, w ujęciu indywidualnym każdego z uwzględnianych tu artystów, metaforyzowany bilans życia wypada inaczej. Najobszerniejszy wymiar zyskuje on u Miłosza, rozpisany na co najmniej kilka tomów, już nie mówiąc o obszernych książkach eseistyczno-biograficznych, jak *Rok myślowego* czy *Szukanie ojczyzny*. Z dystansu, przywołując wszystko, co było, rysuje w późnej starości portret poety spełnionego, który może u kresu życia powiedzieć o sobie: „Wdzięczny byłem za dar uczestnictwa / w niezwykłym boskim zamyśle dla śmiertelnych”<sup>16</sup>. Metaforyka spełnienia jest niezwykle rzadkim zjawiskiem w naszej literaturze, w której dominują figury poetów naznaczonych tragizmem, biografie przerwane zbyt wcześnie. I nie jest to wyłącznie kwestia metrykalna, raczej model poetyckiego funkcjonowania, retoryka eksponowanej w tekstach samoświadomości. Trudno byłoby znaleźć przykład innego artysty, który „w głębokiej starości” doznaje bez powodu szczęścia tak olbrzymiego i doskonałego i słyszy głos: „Nie martw się, wszystko odbyło się tak, jak być musiało, zrobiłeś, co tobie było wyznaczone i nie musisz już myśleć o rzeczach dawnych. Spokój, który czułem, był spokojem zamknięcia rachunków i łączył się z myślą o śmierci. Szczęście po tej stronie było niby zapowiedź tego samego po drugiej stronie. Zdawałem sobie sprawę, że otrzymałem dar nieoczekiwany i nie mogłem pojąć, dlaczego spadła na mnie ta łaska”<sup>17</sup>. Słowa te, pisane przez człowieka dobiegającego wówczas dziewięćdziesiątego roku życia, skłaniają do myślenia nie tylko o literaturze.

---

<sup>15</sup> Wskazane tu tropy nie są charakterystyczne wyłącznie dla poetyckich ekspresji autobiograficznych. Są często eksponowane w liryce próbującej zmierzyć się z zasadniczymi pytaniami natury egzystencjalnej czy metafizycznej. W doświadczeniu obcowania z naturą odsłania się tajemnica bytu, a nawet obraz Boga – by wskazać w tym miejscu powtarzający się motyw rzeki, jak choćby w poezji Miłosza, Jana Pawła II i wielu innych twórców dotykających wierszem zagadnień metafizycznych.

<sup>16</sup> Cz. Miłosz: *Druga przestrzeń*. Kraków 2002, s. 85.

<sup>17</sup> Cz. Miłosz: *To*, s. 39.

Biografia spełniona nie jest równoznaczna w ujęciu Miłosza z życiem szczęśliwym – przeciwnie, w jego metaforyce los naznaczony jest nieusuwalnym piętnem tragizmu, winy, grzechu – tyle że wszystkie te dawne emocje i cierpienia w chwili bilansu ostatecznego jawią się już jako teatr, czasem nawet operetka – i to są najczęściej eksponowane ujęcia metaforyczne. Można w tym miejscu myśleć o pewnej niekonsekwencji artysty – odwołując się do dowcipnej oceny Błońskiego, który twierdził, że „jedność poezji Miłosza nie rzuca się w oczy”, ale też można przyjąć wersję samego autora, mówiącego, że „nie należy brata swego zasmucać” przerażającą wiedzą o nędzy ludzkiego bytu. Jego metaforyka buduje wizję świata zrównoważonego, prezentuje postawę człowieka pogodzonego z wielowymiarowością świata i ludzkiej w nim egzystencji.

Na przeciwnym biegunie sytuuje się bilans biografii u Herberta:

życie moje powinno zatoczyć koło  
zamknąć się jak dobrze skomponowana sonata  
a teraz widzę dokładnie  
na moment przed codą  
porwane akordy  
źle zestawione kolory i słowa  
jazgot dysonans  
języki chaosu”<sup>18</sup>

Autobiograficzna metaforyka jest tu naznaczona świadomością przegranej. Jego tryptyk pożegnalny to gorzki zapis dramatu niespełnienia na obu polach – egzystencji i twórczości. Eksponowana jest nuta spóźnienia, żalu. Uprawianie poezji, poczucie obowiązku i powinności policzone zostało jako koszt życia – co autor, który raczej przyzwyczaił nas do stylu wysokiego, wyraża w pewnym miejscu dosadnie, językiem bardzo kolokwialnym – „nie było to życie całą gębą”. W innym ujęciu – już bardziej poetycko i metaforycznie – rysuje się nuta żalu, że nie zdołał „odczuć świata całą skórą” i że „prośba o krok taneczny” nie zostanie już spełniona. Pojawia się co prawda i takie zdanie – „miałem piękne życie, cierpiałem” – trudno jednak nie odczuć głębokiego smutku, który zawiera się w tej refleksji. Gorzka konstatacja autora nie jest, rzecz jasna, w żadnej mierze zgodna z czytelniczymi ocenami – dla nas nie są to „porwane akordy”, „język chaosu”, ale dzieło o klarownej konstrukcji artystycznej.

W takiej perspektywie widzi też dokonanie twórcze Herberta Miłosz, w wierszu, który powstał po śmierci poety:

Oswobodzona z majaków psychozy  
z krzyku ginących tkanek,

<sup>18</sup> Z. Herbert: *Epilog burzy*. Wrocław 1998, s. 11.

z męki wbitego na pal  
 Wędruje światem  
 Wiecznie jasna<sup>19</sup>

Perspektywy autorska i czytelnicza nie są zatem koherentne – a gorzka metaforyka poety może jedynie prowadzić do zadumy nad kosztem, jaki przychodzi płacić artyście za doskonałość dzieła.

Metaforyczne konstrukcje biografii Miłosza i Herberta mają kształt zamknięty – i wynika to nie tylko z towarzyszącej lekturze świadomości rzeczywistego odejścia poetów. Potrzeba domykania wszystkich wątków zawarta jest już w proponowanych przez nich ujęciach, statyczności przywoływanych obrazów, spojrzeniu z perspektywy „po”, gdyby nawet odwołać się do tytułu Miłosza, czy do wymownej konstatacji Herberta – „a teraz to nie będzie mnie na żadnym zdjęciu zbiorowym”.

Inaczej rzecz się ma u Różewicza, który może nawet częściej niż inni metaforyzuje sytuacje odejścia, zatrzymania biegu życia. Pomimo to odnosimy wrażenie, iż nie jest to biografia przyjmująca jakiś ustabilizowany kształt. Nawet w tytułach tomów posługuje się wymownymi wskazaniem – *zawsze fragment* i *zawsze fragment recykling*. Operowanie fragmentem nie prowadzi do myślenia o jakiejś hipotetycznej całości. Poeta wielokrotnie podkreśla, iż tylko fragment jest dostępny, a minione doświadczenia nie sumują się w uładzonej formule wspomnieniowej, wykorzystane mogą być jedynie poprzez praktykowanie recyklingu, a więc wykorzystywanie ich jako materiałów odpadowych, wtórnych. Jedności i tożsamości nie da się zbudować w przestrzeni życiowego doświadczenia – metaforyka gestów biograficznych Różewicza wyraża się dynamiką „niepokoju”. Ta kategoria, ustalona już na początku drogi twórczej, nadal jest przez niego eksponowana jako podstawowa, wyraża najbardziej adekwatnie sposób poruszania się w przestrzeni chaosu. Tym powtórzonym tytułem opatruje też jubileuszowy wybór swoich wierszy, który proponuje czytelnikowi „zamiast autobiografii”.

W mniejszym stopniu metaforyka gestu autobiograficznego jest wykorzystywana w późnej poezji Szymborskiej i Julii Hartwig – choć z przesłanek zawartych w jej tekstach dałoby się odtworzyć w miarę konsekwentny i pełny plan życia, twórczych przedsięwzięć czy podróży. Szymborska, jakkolwiek nieustannie tropi „przyczyny i skutki”, utwierdza się w przeświadczeniu o przypadkowości wszystkiego. Odwołuje się do metaforyki autobiografii zakwestionowanej – jestem, a mogłabym być zupełnie kimś innym, czy nawet czymś innym, na innej planecie, w innej skórze, w innym czasie. Przy takiej świadomości pozbawione racji bytu są porządkujące gesty kreacyjne. Zacierają się granice – jest „koniec i początek”, a „księga zdarzeń zawsze otwarta w połowie” – gdyby

<sup>19</sup> Cz. Miłosz: *To*, s. 75.

w tym miejscu odwołać się do wymownych cytatów<sup>20</sup>. Uniwersalizacja jednostkowego doświadczenia jest więc pozbawiona podstaw, a biograficzne gesty wyrażają się w metaforyce negacji.

Julia Hartwig zmierza w jeszcze innym kierunku – jej metaforyka indywidualnego losu zawsze odwołuje się do jakiejś perspektywy wieczności, trwania świata jako całości. Ma świadomość bycia jego cząstką i ten fakt buduje niezmiennie jasną nutę jej poezji.

Autobiograficzne przestrzenie nacechowane są poetyką konfesyjną, jakkolwiek i ona poddana jest regułom formy. Najczęściej metaforyzowana jest spowiedź niemożliwa, niedokończona, najszerzej rozpisana na wersy kilku tomów Miłosza, ale też obecna u Herberta i innych. Miłosz, który siebie określił jako homo ritualis, manifestacyjnie eksponuje towarzyszące jej gesty, wolę wyznania win i oczekiwanie na rozgrzeszenie. Tyle że wyniesione z katechezy rytuały raczej maskują rzeczywiste wyznanie, niż ujawniają jakąś konfesyjną tajemnicę. Pomimo to artysta wierzy w moc oczyszczającą i poetyką samego rytuału.

Doświadczenie własnych przewinień i grzechów cechuje też konfesję Herberta, choć nie ma w niej nadziei ich odpuszczenia. Natomiast Różewicz raczej myśli o grzechach świata, dręczy go zło, które tkwi w naturze ludzkiej i w tej materii rozlicza czas miniony.

Na konwencję konfesyjną nakłada się metaforyka testamentarna. W przypadku poetów dotyczy, zgodnie z od dawna praktykowanymi wzorami, refleksji nad twórczym dorobkiem, jego znaczeniem w przyszłości. Do ustalonych paradygmatów, prawie imiennie, odwołuje się Herbert:

nie zdążę już  
zadość uczynić skrzywdzonym  
ani przeprosić tych wszystkich  
którym wyrządziłem zło  
dlatego smutna jest moja dusza<sup>21</sup>

Słowacki został tu przywołany nieprzypadkowo, na gruncie naszej literatury on przecież ustanowił wersję kanoniczną. Tyle że Herbert nie ma tej wiary w „siłę fatalną”. Już wcześniej, w *Raporcie z oblężonego miasta*, zwierzał się Krynickiemu – „niewiele zostanie Ryszardzie, naprawdę niewiele z poezji tego szalonego wieku”<sup>22</sup>. Godząc się z przegraną, sięga jednak do stylu wysokiego, tym samym dyskretnie ujawniając i swoje, choć nikłe nadzieje.

Miłosz, w poczuciu spełnienia, wierzy, iż swoją pracą w „gospodarstwie polskiej poezji” czy trudem „robotnika w winnicy pańskiej” – bo taką metaforyką operuje najczęściej – zdołał ocalić choć cząstkę świata, która była jego udziałem.

<sup>20</sup> W. Szymborska: *Wiersze wybrane*. Wybór i układ autorki. Kraków 2000, s. 307.

<sup>21</sup> Z. Herbert: *Epilog...*, s. 11.

<sup>22</sup> Z. Herbert: *Raport z oblężonego miasta i inne wiersze*, Wrocław 1998, s. 30.

Jakkolwiek z dystansem charakterystycznym dla współczesnych artystów skłonny jest raczej do ironizowania – „nieżywemu niedźwiedziowi co do tego, jak fotografować będą wypchanego”<sup>23</sup> Z podobną dezynwolturą, choć przedstawioną w innej metaforze, wyraża się Różewicz – „Bóg liter nie zna / Bóg wierszy nie czyta / jesteśmy więc »kwita«”<sup>24</sup>. W obu wypadkach, a także wielu analogicznych, tutaj już nieprzywoływanych, wyraźnie jednak odczytujemy te przekorne deklaracje obojętności raczej jako zabawne figury retoryczne, świadczące trochę o skłonności do kokieterii, podobnie jak dowcipny *Nagrobek*, który już dużo wcześniej zbudowała sobie wierszem Szymborska.

Negatywny charakter metaforyki odnośnie wiary w przetrwanie słowa poetyckiego w istocie raczej zaśłania gesty nakierowane przeciwnie, czytelne w samej tkance wiersza, jak i w zabiegach dodatkowych, które mu towarzyszą. Tak przecież m.in. możemy interpretować zamieszczenie w *Płaskorzeźbie* Różewicza, obok wersji drukowanych, faksymile rękopisów wszystkich wierszy. Nie jest to tylko efektowna formuła wydawnicza, ostatnio dość często praktykowana – ważniejsze jest zapisanie śladu własnej ręki, który wbrew ulotności słowa pozostanie utrwalony na zawsze. Realizuje w ten sposób tęsknotę do osiągnięcia tego, co dane jest malarzom, którzy w śladach pociągnięcia pędzla gwarantują sobie nieusuwalną obecność.

Późna poezja przyjmuje charakter schodzący, świadomość nieuchronnego kresu jest w niej czymś oczywistym, metaforyzowanym na różne sposoby. W tym punkcie granicznym, który pozostaje zawsze tajemnicą, niepodlegającą zracjonalizowanej werbalizacji, może pojawić się jedynie metaforyczny sygnał. Najbardziej lakonicznie i zarazem dramatycznie brzmi w zakończeniu wiersza Herberta *Elegia na odejście pióra, atramentu, lampy*, gdzie długi poemat, przywracający do istnienia rozległy świat przedmiotów towarzyszących życiu człowieka, kończy lakoniczne „i że będzie ciemno”. W ujęciu Różewicza, w wierszu *Wicher dobijał się do okien*, przecucie kresu jest metaforyzowane w poetyce onirycznej, gdzie ciąg przerażających obrazów, sennych koszmarów zamyka strofa: „budzę się / z ustami pełnymi / piachu”<sup>25</sup>. Poeta i w tym momencie nie szczędzi nam przerażenia. Na szczęście inne rozwiązanie poetyckie przyjmuje Miłosz, zakładając:

Że śmierć nikogo nie ominie,  
Nie jest to jednak temat odpowiedni  
Ani dla ody, ani dla elegii<sup>26</sup>

Tyle że przed tym artystą są *Jasności promieniste* i otwiera się *Druga przestrzeń* – gdyby na koniec jeszcze raz posłużyć się grą metaforycznych tytułów.

<sup>23</sup> Cz. Miłosz: *Na brzegu rzeki*. Kraków 1994, s. 34

<sup>24</sup> T. Różewicz: *Płaskorzeźba*. Wrocław 1991, s. 21.

<sup>25</sup> T. Różewicz: *zawsze fragment recykling*. Wrocław 1999, s. 62.

<sup>26</sup> Cz. Miłosz: *To*, s. 66.

### Summary

The poetic sphere at the turn of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries is characterized by the predominant presence of authors of the oldest generations. This is a phenomenon which has never occurred in the history of our literature in such a scale. The fact that in the 1990s and after the year 2000, apart from the poets of the youngest generation and a few middle ones, authors such as Miłosz, Herbert, Różewicz, Szymborska, Hartwig, to name only those of the highest rank, were and for the most part still are creating, demands that several categories in the historico-literary as well as methodological and interpretational order be rethought again.

There arises a need for, as it were, double reading – interpreting texts with all respect for the integrity of the poetic word, but at the same time keeping in view the existential essence contained in it, bearing in mind the fact that „late works” coincide with the time of unmasking, autobiographic disclosure. An attempt to reconcile the requirements of the form with the need for revealing the existential truth, the presence of convention with the frankness of confession, leads to elaboration of a specific use of metaphors in „late poetry”, oscillating between two mutually contradictory functions – disclosing and at the same time protecting the sphere of intimacy, through invoking literary conventionalized forms. Among them, those particularly exposed ones are autobiographic, confessional, prayerful, testamentary gestures, ostentatious use of clear stylistic trails, references to metaphors of the river, journey, labyrinth, or the figure of the circle.

Notwithstanding the fact that the texts are predominated by metaphors of withdrawal, resignation, departure, the oldest generations' poetry strongly reacts to various aspects of the contemporary reality, joins in the rhythm of the current cultural discourse, sometimes provides a more comprehensive diagnosis of the perspectives and risks of the turn of the centuries than that found in the works of younger authors.