

Krystyna Pietrych

Obraz natury w "Pieśniach wędrowca" Aleksandra Wata

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 46, 73-87

1990

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.

KRYSTYNA PIETRZYCH

OBRAZ NATURY W *PIEŚNIACH WĘDROWCA*
ALEKSANDRA WATA

Poemat *Wiersze śródziemnomorskie*, którego pierwszym cyklem są *Pieśni wędrowca*, powstał we Francji, w 1962 r., gdy Aleksander Wat wraz z żoną przebywał w La Messuguière, koło Cabris. Oto jak pisze o tych okolicach Ola Watowa:

Byliśmy w La Messuguière, w niedużej odległości od Grasse, w domu dla tak zwanych intelektualistów. [...] Wyjątkowa uroda pejzażu, pobliskie miasteczko Cabris na wzgórzu, piękna droga wiodąca u podnóża wysokich wzgórz. Polanki z olbrzymimi głazami, niektórymi ogromnej wielkości, ustawionymi jakby ręką ludzką w pogańskie formy kultowe. Po drugiej stronie tej drogi rozciągała się olbrzymia panorama. Zieloność, stare pokręcone drzewa oliwkowe, ruiny starych owczarni z szarego kamienia, widać było jeszcze ślady palenisk. Przejrzystymi porankami można było dostrzec brzegi Korsyki. Zapachy ziół tak silne! Chyba nigdzie nie przenikały mnie te zapachy ziemi jak tam, nigdzie piękno nie było aż tak piękne. Wierzyło się, że tylko Bóg mógł je stworzyć. Cisza wypełniona tylko brzęczeniem owadów, szelestem traw, nutą ptaka. Paleta kolorów tak niezwykła, mocna i czysta. Ukochane miejsce Aleksandra. Tam napisał dużo wierszy, także *Wiersze śródziemnomorskie*¹.

W tym pięknym zakątku, jak gdyby stworzonym do kontemplacji i podziwu, powstał utwór, w który wpisana została bardzo tragiczna i dramatyczna wizja świata. Tak pisał o nim Aleksander Wat:

Jak powstał ten mój poemat śródziemnomorski? To jest egzematyczne. Świat jako egzema, pokryty egzemą. Ktoś mi przysłał do Prowansji sprawozdanie z XX Zjazdu, wydane przez bezwstydną Francuzów. Polacy też wydali, ale skrócili, a bezwstydni Francuzi nie wstydzieli się tych wszystkich rewelacji. Zaraziłem się od psa egzemą, ale mnie z tego wyleczyli w Paryżu, bo to było lekkie, a potem byłem cały pokryty egzemą ze wstrętu. Więc mam wstręt².

Człowiek nie istnieje tylko w „teraz”, zawsze zanurzony jest w przeszłość, która chwilę obecną odkształca i jakby na nowo ją

¹O. W a t o w a, *Wszystko co najważniejsze... Rozmowy z Jackiem Trznadlem*, Londyn 1984, s. 137.

²A. W a t, *Mój wiek*, Przedmowa Czesława Miłosza. Do druku przygotowała Lidia Ciołkoszowa, Londyn 1981, t. 2, s. 202.

tworzy. A, jak pamiętamy, przeszłość Aleksandra Wata to i młodzięcza twórczość futurystyczna, i działalność komunizująca, związana z redagowaniem „Miesięcznika Literackiego”, i Lwów jesienią 1939 r., i więzienia w Rosji, i życie w Polsce w atmosferze narastającego stalinizmu. Potem lata spędzone na emigracji i ciągle borykanie się z brakiem pieniędzy. Dołącza do tej dramatycznej drogi życiowej Wata ciężka choroba bólowa, która nękała go przez 16 lat, aż do samobójczej śmierci w 1967 r.

„Jakim cudem ktoś tworzy dzieło poetyckie tej jakości dopiero po pięćdziesiątce i to w krótkich momentach ulgi, przejaśnienia, zostawionych mu przez chorobę?”³ – możemy tylko pytać za Czesławem Miłoszem. Bo *Wiersze śródziemnomorskie* są niewątpliwie jednym z arcydzieł współczesnej literatury polskiej. I jednocześnie – czyż to nie tragiczny paradoks? – utwór ten nieobecny właściwie w odbiorze czytelnictwem, nie znalazł również godnego sobie miejsca w recepcji krytycznej⁴.

Podjęta przeze mnie próba odczytania *Pieśni wędrowca* nie odpowie na pewno na wszystkie pytania, które mogą pojawić się podczas lektury poematu. I nie taki jest mój zamiar. Chcę raczej zarysować sytuację wyjściową do rozważań wokół poetyckiej antropologii Aleksandra Wata.

Bohater poematu poeta-wędrowiec rozpatruje egzystencję ludzką niejako w dwóch wymiarach. Pierwszy – nazwijmy go metafizycznym czy ontologicznym – określa człowieka wobec Boga, Absolutu, Natury; drugi – wiąże go ściśle z Historią. Oczywiście w *Pieśniach wędrowca* oba te wymiary przenikają się, tutaj, dla zachowania spójności analizy, zostaną sztucznie oddzielone. Chcąc bowiem zająć się problemem uwikłania człowieka w Naturę, zagadnienie Historii pozostawię na uboczu.

³Cz. Miłosz, *O wierszach Aleksandra Wata*, [w:] *Prywatne obowiązki*. Instytut Literacki, Paryż 1972, s. 62.

⁴Ukazały się cztery recenzje dotyczące *Wierszy śródziemnomorskich*: Z. Łapinski: *Sny nasze powszechne*, „Tygodnik Powszechny” 1963, nr 11; J. J. Lipski: *Noc ciemna*, „Twórczość” 1963, nr 4; A. Międzyrzeccki: *Poeta nowy*, „Przegląd Kulturalny” 1963, nr 18; A. Wilkoń: *Wata pieśni rozlewne*, „Życie Literackie” 1963, nr 18. Cenne uwagi na temat poematu Wata znajdujemy również w eseju Miłosza (zob. przypis poprzedni) i w szkicu Jacka Łukasiewicza pt. *W dwudziestoleciu (O poezji Aleksandra Wata)*, „Pismo” 1981, nr 5/6.

Mottem moich rozważań niechaj staną się słowa autora:

Homo ludens nie jestem: mam lat 66 i cierpię na chorobę bólową. Ból, starzenie się, śmierć (albo – na przykład – «wyspy szczęśliwe») raz nazywam po imieniu, innym razem – pseudonimami. Jak wypadnie⁵.

„Zbrzydzone wszystkim co żywe oddaliłem się w świat kamienny” – te początkowe słowa fragmentu II *Pieśni wędrowca* wprowadzają perspektywę niezwykłą. Oglądamy świat, człowieka, jego problemy z miejsca przynależnego jeszcze życiu, a już chyłącego się ku śmierci. „A teraz czas starości”. Czas, w którym potęguje się wrażenie przemijania, rozpadu, niszczenia. Tym wszystkim procesom poddana jest natura: drzewa, rośliny, człowiek („wszystko co żywe”). Jedyną rzeczą trwałą, nie ulegającą niszczącemu wpływowi czasu zdaje się być kamień.

Ubywający ubytkiem w klepsydrze, równomiernym,
nie ustającym, nie różnicowanym, ziarno, jedno przy drugim.

Poddany

zatem rytmom, wyłącznie, dnia i nocy. Ale –
nic w nich z tańca, nic z wirowań, nic z frenezji: reguła
tylko. I milczenie.

Nie stają się, są. Nic nad to, myślałem, zbrzydziwszy sobie
wszystko co staje się⁶.

Kamienie „nie stają się, są”, symbolizują więc trwanie. Trwanie w czasie. Mijające dni, lata, a nawet setki lat nie niszczą ich, nie wywołują rozpadu struktur minerałów – nie prowadzą ku śmierci. Tej cechy, zdawać by się mogło, pozazdrościł kamieniowi poeta-wędrowiec, ona wydaje się powodem jego ucieczki w „świat kamienny”. Przypuszczać można, w wierze pięknej i naiwnej zarazem, że tędy wiedzie droga ku ocaleniu. Zastanówmy się jednak, czy na pewno.

Pieśń II, w całości poświęcona rozważaniom dotyczącym kamienia, mówi nie tylko o fizycznej trwałości minerału. To raczej coś, co moglibyśmy określić jego sferą wewnętrzną, symbolizowaną w tekście

⁵ *Posłowie od autora*, [Do wyboru wierszy z *Ciemnego świecidła*] „Oficyna Poetów” (Londyn) 1967, nr 2, s. 16.

⁶ A. W a t, *Ciemne świecidło*, Libella, Paryż 1967, s. 176. Lokalizacja cytatów *Pieśni wędrowca* według tej (ostatniej przygotowanej za życia poety) edycji utworów Wata; liczba w nawiasie po zacytowanym fragmencie odsyła do strony w *Ciemnym świecidle*.

słowami „serce”, „sny”, „myśli” kamienia, jest prawdziwym źródłem fascynacji poety.

O, nigdy nie myślałem

o kamieniu w słowach śmierci. Zawsze odczuwałem w nim serce,

j e g o życia

pulsowanie, i nie w strukturach wewnętrznych, które wprawiają

w podziw

gapiów, fotografów, mineralogów... Po prostu: serce kamienia.

Po prostu:

sny kamienia. Być w sercu kamienia – jak ja tego pragnąłem!

W sercu kamienia, bez skażenia, które przez nasze skażone

żyły

wchłapuje się w głąb naszych serc i wrasta, czyniąc je

materiał wskroś gnilną,

poddaną wszelkim rozkładom.

(s. 176)

To ono, „serce kamienia”, zostaje potem określone mianem monady suwerennej:

Serce kamienia

nie w strukturach i nie w stosunkach czaso-przestrzeni, ono,

szczodre,

odbudowuje struktury, gdy czas, bezsilny, je niszczy. Serce

kamienia

nie podległe zniszczeniu, śmierci wszystkiego, co się staje.

Opancerzone,

monada suwerenna.

(s. 177)

Twierdzenie to zostaje jeszcze wzbogacone:

Ale wszystko tam znaczące i czyste, wszystko tak wszystkim.

Tylko tam. Jeśli jest Bóg, tam jest. W sercu kamieni. Także

– w ich snach.

Kamień więc nie tyle staje się symbolem trwania w czasie, lecz poza, a nawet – ponad nim. Jest jak gdyby ucieleśnieniem Absolutu – niezmiennego i wiecznego. Jak słusznie napisał Jacek Łukasiewicz w swym szkicu poświęconym poezji Wata: „monada jest u Leibniza «punktem metafizycznym», «prawdziwym atomem», jest poza zjawiskami, poza swym ciałem, acz cielesność jest postacią, w jakiej monada zjawia się monadzie. [...] [Kamień – K.P.] Materialnie nie reprezentuje trwałości, podlega erozji. Ale wewnątrz niego jest metafizyczny punkt, stanowiący o jego odrębności i substancjalności.

Tam (w sercu kamienia) można mówić o pełnej tożsamości, a więc o boskości, jak to rozumie scholastyka; esencja bowiem tylko w Bogu równa się egzystencji. Ciało ludzkie podlega tak jak kamień rozpadowi (inaczej to wygląda, ale w istocie jest tym samym). Zostanie to, co jest rzeczywistą substancją, prawdziwą monadą a nie jej cielesną postacią⁷.

To takie rozumienie kamienia każe poecie uciekać od wszystkiego, co już swoim istnieniem zdaje się śmierć potwierdzać. To właśnie ów „metafizyczny punkt” chce on znaleźć; pragnie odkryć, co w nim samym jest wieczne, co nie poddaje się niszczącemu działaniu czasu. Poszukiwanie esencji w sobie wiąże się ściśle z pytaniem, czy ona w ogóle istnieje. Mamy bowiem zdanie: „Jeśli jest Bóg, tam jest”. A więc – jeżeli w ogóle istnieje, to istnieje właśnie we wnętrzu kamienia. Wyraźnie widoczna jest niepewność – nie wiadomo przecież, czy Bóg, Absolut, „punkt metafizyczny” to nie są tylko słowa i pojęcia. Wynika z tego kolejne pytanie, czy ja cały jestem skazany na śmierć, na niebyt, na niestnienie. Ucieczka w świat kamienny wynika zatem z rozpaczliwego poszukiwania punktu stałego i wiecznego, nad którym czas nie ma władzy. Kamień staje się metaforą tego, w czego istnienie chce się wierzyć. I to on, jego „sny”, „myśli”, „serce” obdarzone zostają życiem wiecznym. Z takim obrazem minerału skontrastowane zostaje drzewo:

Nawet drzewo, twór najdoskonalszy demiurga,
gdy jeszcze nie zasnął, dopiero zasypiał na owej krawędzi,
z jakiej
nachyla się głowa chłopięca, zmorzona dukaniem nad książką
na stole,
na owej krawędzi, skąd nieodparcie ciągnie w dół, w ciemne:
w dół i w ciemne,
z którego powstaliśmy i natrętnie wstajemy; drzewo nawet,
powtarzam,
nawet ono, gdy – osiłek, drąży, rozsadza kamień dzikim,
obrosłym
nieczystościami i robactwem korzeniem; kiedy wyciąga z ziemi
matki
i bez wstydu wynosi na światło jej sny uroczone: listowie,
ptactwo, ziarno,

⁷J. Łukasiewicz, *W dwudziestoleciu (O poezji Aleksandra Wata)*. „Pismo” 1981, nr 5/6, s. 15.

zawsze gotowe ku odlotom, ku wirowaniu, ku frenezji! –
 nawet drzewo,
 powtarzam, najpiękniejszy z pomysłów demiurga na krawędzi
 zaśnięcia –
 nawet ono, cóż ono może kamieniowi?

(s. 177–178)

We fragmencie ten została wpisana opozycja między drzewem a kamieniem. Kamień, jak pisałam, symbolizuje dla poety niezmiennosc, trwałość, kojarzy się z Absolutem, z Bogiem. Drzewo natomiast nazwane zostaje „tworem najdoskonalszym demiurga”. Określenie to wydaje się nieprzypadkowe. Pozwala bowiem na utworzenie obok opozycji już istniejącej – kamień:drzewo – nowej Bóg:demiurg. Jest ona, a ściślej wprowadzone przez nią rozróżnienie na Boga-Absolut i demiurga-twórcę świata, aluzją do chrześcijańskich herezji (gnostycyzm, manicheizm). Ich fundament opiera się na dualistycznym poglądzie na świat: czynnik zła przypisany zostaje materii, „która będąc złą nie może być zależna od Boga”⁸, jej władcą jest właśnie demiurg i on również jest twórcą świata materialnego; doskonały Bóg natomiast przebywa poza materią. Drzewo więc, będące tworem tak pojmowanego demiurga, staje się symbolem materialności. Przez to już skazane jest na przemijanie, na niszczenie, na śmierć.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że w mitologii wielu ludów (np. Babilończyków i Asyryjczyków) drzewo symbolizuje życie i życiodajne siły, podobną funkcję pełni także w *Biblii*⁹. W analizowanym fragmencie zostaje jednak skojarzone ze śmiercią – w nim bowiem nie ma owego wiecznego „punktu metafizycznego”, jest tylko materia poddana czasowi, od początku skazana na zniszczenie. Dlatego też korzeń rozsadzający kamień w istocie go nie niszczy – jego „serce”, „sny”, „myśli” będą zawsze, nic nie może zagrozić ich istnieniu. Drzewo należy przecież do świata, z którego poeta-wędrowiec ucieka, do świata, w którym „wszystko co żywe” poddane jest „skażeniu, rozpadowi, gniciu”. Kamień, ucieczka w niego to poszukiwanie wieczności, władzy nad czasem.

⁸W. Tatariewicz, *Historia filozofii*, Warszawa 1983, t. 1, s. 177.

⁹Zob. W. Kopański, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 224–225 (hasło: *Drzewo*); *Słownik teologii biblijnej*, Dzieło zbiorowe, Poznań – Warszawa 1982, s. 222–223 (hasło: *Drzewo*).

w materialnym świecie nie tyle widoczne jest piękno „wirowań” i „frenezji”, co „materia wskroś gnilna, poddana wszelkim rozkładom”. Następuje w cytowanym fragmencie dookreślenie pojęcia śmierci. — Śmierć, potwierdzający ją upływ czasu, napawa przerażeniem, lecz to, co dzieje się po niej — wszelkie procesy związane z rozkładem ciała — budzi obrzydzenie i jeszcze większe przerażenie. „Z martwych wstawanie w robactwo”, krążenie materii w przyrodzie jest głównym powodem ucieczki poety w kamień. Wszak „wszystko tam [w sercu kamienia — K.P.] znaczące i czyste”. „Wszystko co żywe” natomiast, a właściwie — co ludzkie, określane jest w tekście słowami wiążącymi się z rozkładem i gniciem. I tak: „skażone żyły”, którymi „wchłapuje się” do „naszych serc skażenie”; „materia wskroś gnilna, poddana wszelkim rozkładom”, „dziecko ludzi małeństwo” — „palpitująca gąbka mięsa”; „ślimacze słowa” — żeby wymienić kilka zwrotów najbardziej charakterystycznych. Takie widzenie materii — poprzez pryzmat śmierci i gnicia — powoduje również, że zwiększa się dystans pomiędzy poetą a światem „wszystkiego co żywe”. Zostaje on w tekście kilkakrotnie zaznaczony zaimkiem *wasze*: *w a s z e*, już nie *m o j e*, są: „męki”, „czułość”, „prace”, „konanie”. Jednak dwa końcowe wersy zaprzeczają tej postawie — „nasza” jest bowiem „męka”, „upodlenie”, „upadlanie”, „miłosierdzie”. „Nasza uroda” porównana zostaje do „promiennych oczu na wodogłowej twarzy garbusa”. — To, co ludzkie staje się więc jedynym elementem pięknym w czymś potwornym i odrażającym. Stwierdzenie powyższe wydaje się nieco zaskakujące w kontekście dotychczasowych poszukiwań poety. Co ono znaczy? Czy sygnalizuje porzucenie marzenia o byciu „w sercu i snach kamienia”? Rozwiązanie tych problemów przynosi kolejna pieśń poety-wędrowca.

Ucieczka w kamień, będąca metaforą próby zredukowania człowieka do „punktu metafizycznego”, rozpoczyna fragment III cyklu. Poeta zasypia „podłożywszy pod głowę kamień, czując jak ciepło jego serca przenika” w jego „głowę”. Rozpoczyna się więc proces, który był tak bardzo upragniony. Zostaje on jednak przerwany, a w konsekwencji uniemożliwiony. Zasypiającego wędrowca budzi bowiem „zgiełk tych, których przeżył”.

Przełomowe znaczenie ma w tej pieśni odwołanie się umarłych do pamięci poety. Pamięć zaś nierozzerwalnie wiąże się z czasem. To przemijanie stanowi jej źródło, jej przyczynę. Pamiętać to znaczy

porządkować dla siebie mijające zdarzenia, dni, lata; to znaczy mówić przedtem, mówić teraz, mówić potem. Dlatego też przywołanie jej udaremnia dojście do „punktu metafizycznego”, który znajduje się p o z a c z a s e m. Nieprzypadkowo zmarli stają się posłańcami pamięci. To przecież oni, ich życie jest niejako główną treścią pamięci tych, którzy ich przeżyli. W ten sposób wpływają na wydarzenia z teraźniejszości, na chwilę obecną. Pamięć jednoczy wszystkich ludzi, zarówno ta rozumiana bardzo indywidualnie, jak i ta biorąca swój początek w czasach poprzedzających ramy jednostkowego trwania. Umarli w pieśni III istnieją poprzez swe oddziaływanie na życie poety. Nie można ich traktować jedynie jako konkretyzacji myśli i uczuć podmiotu, jako metafory. To bowiem ich byt powołuje do istnienia pamięć, a nie odwrotnie. Choć z drugiej strony to pamięć właśnie ów byt przedłuża, powoduje, że śmierć nie jest równoznaczna z nicością. Dlaczego więc zmarli „chcą być zapomnieni”, dlaczego „chcą wiecznej niepamięci”? Ponieważ istnienie poprzez życie innych uniemożliwia im dotarcie do „punktu metafizycznego” — jest wszak związane z trwaniem w czasie. Z kolei ich prośba: „Pamiętaj! Pamiętaj!” ma w sobie coś z rozpaczliwego gestu — chcą siebie w ten sposób ocalić, zagwarantować sobie, jak najpełniejszy, choć taki sposób istnienia, skoro inny jest niemożliwy.

Tak więc „serce kamienia” okazuje się być na zawsze zamknięte. Człowieka nie można zredukować do „punktu metafizycznego”, ponieważ istnieje pamięć mocno osadzająca go w czasie. Nie powiodła się ucieczka poety od „wszystkiego co żywe”. Czy oznacza to klęskę?

Ucieczka w kamień, nawet gdyby mogła się powieść, znaczyłaby śmierć, bo człowiek żyje w czasie i pośród innych. Osiągnięcie „punktu metafizycznego” polegałoby na wyzbyciu się wszystkiego, co ludzkie. Tożsamość człowieka różna jest od suwerennej monady symbolizowanej przez minerał. Wynika ona raczej z pełnej zgody na to, co istotę człowieczeństwa stanowi. Dlatego poeta-wędrowiec mógł użyć słów: „jestem tym, którym jestem”; słów, którymi nazwał się Bóg, gdy objawił się Mojżeszowi na pustyni w postaci krzewu ognistego (Wj 3, 14)¹⁰.

Dotychczas przebywaliśmy wraz z poetą w krajobrazach pustych i „jałowych”, wśród minerałów i skał, z wysoka oglądając „tamtych rzeczy zwichrzenie”. Teraz, również wraz z poetą, wracamy w świat

¹⁰Zob. J. Łukasiewicz, *op. cit.*

„wszystkiego co żywe” (pieśń IV). Pierwszą spotkaną osobą jest kobieta wyczekująca powrotu syna z pracy.

Szczęki starej kobiety, którą
mijam na drodze. Cierpliwa staruszka, jej oczy jak w popielisku
pod kapeluszem z ciemnobrunatnej słomki. Co mogą kruszyć
w zaniku? Niewidoma, to widzę, ale sękatą ręką i kijem
oliwnym
namacująca powrotu syna z pracy. Cała w czekaniu. Tak
pomniejszona,
przysiągłbyś: wyszła z pracowni świątków oliwnych. Czas ją
nad to
spatynował. I tak stoi, w progu domostwa, zgięta
we dwoje.

(s. 180)

Rola czasu w cytowanym fragmencie zostaje kilkakrotnie podkreślona. „Namacująca powrotu syna z pracy. Cała w czekaniu”. Jest więc stara kobieta mocno osadzona w dziejącym się „teraz”, ale jednocześnie „czas ją nad to spatynował”, czyli pozostawił wyraźne ślady swojej istoty — upływu. W ten sposób zasygnalizowana została obecność pierwszego obsesyjnego tematu *Pieśni wędrowca* — przemijania. Pod tym kątem dokonuje poeta opisu starej kobiety (znaczące wydaje się, że to właśnie ona, a nie na przykład młoda dziewczyna, jest pierwszą napotkaną — może zauważoną? — osobą). Ściśle łączy się z nim, a właściwie z niego wynika, sposób patrzenia na przyrodę:

Nie erozja kruszy tu kamień. Bo w jego naturze
próchnienie. Próchnieć, łuszczyć się, rozpadać: tak założono
w prawie
minerałów. W prawie mięczaków. W prawie człowieka.

(s. 180)

Postawiona zostaje diagnoza: w istocie („naturze”) również minerałów leży „stawanie się”. Kamień, choć z tworów Natury najtrwalszy, jest poddany niszczeniu jak wszystko inne. Czas, w którym się to dokonuje nie ma żadnego znaczenia — z perspektywy kosmosu i w przypadku rośliny, i człowieka, i minerału to chwila, błysk tylko. Jednak już na początku pieśni II kamień nie tyle stawał się symbolem fizycznego trwania, co metaforą monady istniejącej poza czasem. Skąd więc teraz ta konstatacja dotycząca jego materialnej nietrwałości? Wyjaśnia ją zdanie kończące pieśń poprzednią:

I p o g u b i w s z y
 w trudnym z gór zejściu w s z y s t k o, c o m
 w i e d z i a ł, z n ó w j e s t e m t y m,
 którym jestem. [podkreślenie – K.P.]
 (s. 180)

Wcześniejsze więc dociekania i wnioski z nich wyciągnięte zostają niejako zawieszane. Teraz już inaczej spogląda na wszystko poeta i co innego widzi. Kamień zostaje bowiem w swym istnieniu zrównany z istnieniem przyrody organicznej (mięczaki, człowiek). Powtórzmy: „nie erozja kruszy tu kamień. Bo w jego naturze próchnienie”. Wiemy przecież, iż w rzeczywistości niszczenie minerałów następuje pod wpływem czynników zewnętrznych, np. wiatru, deszczu – proces ten nazywany jest erozją. Poeta jednak widzi ową siłę zagrażającą istnieniu kamienia nie jako w stosunku do niego zewnętrzną, lecz wpisaną w „prawo minerału”, tkwiącą więc w jego środku. Takie widzenie kamienia czyni go jak gdyby organizmem żywym.

Początkowe partie *Pieśni wędrowca* zbudowane były na opozycji kamień – wszystko co żywe. Teraz zostaje ona zlikwidowana przez „uorganicznienie” kamienia; nawet słowa określające jego niszczenie są specyficznie dobrane: próchnienie bowiem to rozkład drewna bądź kości i zębów, łuszczenie kojarzy się głównie ze skórą, choć może być tak nazwany również proces odłupywania się cienkimi warstwami (łuskami) np. skały, rozpad to określenie związane zarówno z materiążywioną, jak i nieżywioną. Z trzech użytych określeń, dwa pierwsze są związane, najogólniej mówiąc, z przyrodą organiczną. W ten sposób kamień jeszcze bardziej zdaje się być w nią włączony. Takie potraktowanie minerału, przeniesienie w jego wnętrze czynnika powodującego niszczenie, daje specyficzny obraz praw Natury. Każde bowiem życie, każde istnienie poddane zostaje śmierci, która nie pochodzi jednak z zewnątrz, lecz zawsze tkwi w środku. Niemożliwa jest więc ucieczka od niej, tak samo jak niemożliwa jest ucieczka od siebie.

Pisałem już o unifikującej perspektywie kosmosu. Jest ona również dominantą następnego fragmentu:

Uparte oliwki
 wczepiły się w ziemię tych urwisk; a głęboko w dole – jakże
 rozległa niecka.
 Ona jeszcze trzyma w respekcie spiętrzone wały gór,
 wzbudzone przeciw,
 gdy były ciekłe, ogniste, grzywiaste – Ręką Mściwą. I tak

skamieniały, ledwie tylko zgarbaciałe, w tym samym wszystkie
 przygięciu: pachołkowie, kiedy czekają na znak Mistrza.
 Jako groźbę wiekuiście ustanowiła je Ręka Mściwa
 ponad kretem i krzewem, nad niespokojną mrówką, nad młodym
 rodzajem ludzkim,
 rodem młodym, wydzielającym klej pracy...

(s. 180–181)

Pierwsze zdanie – „Uparte oliwki wczepiły się w ziemię tych urwisk; a głęboko w dole – jakże rozległa niecka” – jest typowym opisem otaczającego krajobrazu: góry, rosnące oliwki, nisko – niecka. Następne wynika już z przyjęcia przez poetę-wędrowca perspektywy kosmosu. Widzi on chwilę obecną gór jako moment bezruchu w łańcuchu geologicznych procesów kształtujących skorupę ziemską. Poprzez ich statyczność prześwieca to, co działo się *p r z e d t e m*. Statyczność ta jest więc pozorna i to w stopniu niejako podwójnym, bo przyszłość jawi się równie dynamicznie: „I tak skamieniały, ledwie tylko zgarbaciałe, w tym samym wszystkie przygięciu: pachołkowie, kiedy czekają na znak Mistrza”. Chwila obecna to tylko moment bezruchu, zawieszenia w nieustającym procesie przemian.

Przyjęcie kosmicznej perspektywy uzasadnia mówienie o ludzkości jako o „młodym rodzaju”, uzasadnia także „zrównanie” człowieka z kretem, krzewem, mrówką. Wszystko poddane jest władzy Natury, jedyne Boga w tym świecie. Wcześniejsze poszukiwania stałego „punktu metafizycznego” nie doprowadziły poety do upragnionego celu – nie znalazł on bowiem źródła pełnej tożsamości esencji i egzystencji. Natura zaś i jej prawa istnieją, co więcej – są niepodważalne i wszechobowiązujące. Dlatego też określenie „Ręka Mściwa”, które jest niedokładnym tłumaczeniem zwrotu „bejod hazoko”, odnoszącego się do Jehowy¹¹, nabiera w tym kontekście znaczenia związanego z Naturą. W ten sposób zostaje ona obdarzona jak gdyby atrybutem boskości – wszak istnieje i posiada władzę nad całym stworzeniem. Określenie to („Ręka Mściwa”) zawiera w sobie również pojęcia mocy i przemocy. Podkreślona zostaje zatem bezwzględność praw Natury i wydobyte jej okrucieństwo.

¹¹Zob. A. W a t: *Kilka objaśnień do „Pieśni wędrowca”*, [w:] *Wiersze śródziemnomorskie*, Warszawa 1962, s. 62. – Przypis ten nie został powtórzony w wyd. II zamieszczonym w *Ciemnym świecie*.

jej dziecięcia. Także woda, nawet woda, ona — pewno —
 najczęściej! Naiwny
 cieszy oko cyfrą banknotu. Ale doświadczony widzi znak
 wodny: znak
 egzemy, znak starzenia się, natury żywej i nie ożywionej.
 [.....]
 Owca zbłąkana, wpatrzona we mnie: dobra owco, zgnijecie.
 Gnój, grzybica, próchno, konanie rzeczy żywych i nie
 ożywionych.

(s. 181 — 182)

Owca jest w tym fragmencie niejako metaforą całej Natury. Poeta-wędrowiec, dociekający tajemnicy istnienia, poznał zagadkę wszystkiego, co go otacza: cała przyroda żyjąc zmierza ku śmierci, już swym stawianiem się w czasie śmierć potwierdza. Nie jest to jednak ostateczne jądro poznania.

Wróćmy jeszcze raz do zdania kończącego pieśń poprzednią:

I pogubiwszy
 w trudnym z g ó r z e j ś c i u wszystko, com widział,
 z n ó w j e s t e m t y m,
 k t ó r y m j e s t e m.

[podkreślenie — K.P.]

Końcowy zwrot prowokuje pytanie: kim jesteś?, na które odpowiedzią jest właśnie pieśń IV. Można ją odczytać jako wyznanie: jestem człowiekiem, to znaczy c z ę ś c i ą N a t u r y, poddaną jej prawom, przede wszystkim prawu rozkładu. Należy podkreślić znaczenie przysłówka „znów” — jego użycie odsyła nas do sytuacji fabularnej utworu: bohater zszedł z gór, czyli znajduje się z n ó w w punkcie wyjścia wędrowki, ale również swych egzystencjalnych rozterek. Inaczej mówiąc, pieśń IV stanowi uzasadnienie dla zdania sygnalizującego początek poszukiwań poety:

Z b r z y d z o n y w s z y s t k i m c o ż y w e
 oddaliłem się w świat kamienny [...]

[podkreślenie — K.P.]

Dopiero teraz podkreślone przeze mnie wyrażenie staje się w pełni zrozumiałe. Wniosek końcowy pieśni IV nie może więc stanowić ostatecznego zamknięcia *Pieśni wędrowca*, skoro jest jedynie potwierdzeniem potrzeby dalszych poszukiwań. Z pewną jednak — i zasadniczą — różnicą: „zbrzydzenie wszystkim co żywe” jest teraz jeszcze dramatyczniejsze niż na początku poematu, bowiem ucieczka od

świata ograniczeń biologicznych okazała się niemożliwa. Wyrazem tej dramatyczności jest w pieśni IV bardzo mocno zaznaczona obsesyjność konstatacji.

Uwidadcznia się ona w opisie krajobrazu, który pozornie tylko jest relacją z tego, co widzi poeta schodząc z gór. Pozornie, bo w widziany krajobraz „wpisuje” on własne poczucie zagrożenia, stojące u początku jego poszukiwań, stanowiące impuls do nich (pieśń I). To tłumaczy nagromadzenie słownictwa nacechowanego emocjonalnie negatywnie (np. „Śniedz na ścierwie kamiennym. Złuszczenie, parszywienie skrofulicznego jej dziecięcia”); tłumaczy również fakt, że czynnikiem porządkującym przepływ obrazów jest właśnie motyw rozkładu (charakterystyczne jest tu na przykład dojście od opisu dróg do ukazania „skażonej” rozkładem wody); tłumaczy wreszcie „uorganiczenie” kamienia i wody, a w efekcie całej natury „żywej i nie ożywionej”. Obsesyjność każe poecie widzieć we wszystkim „gnój, grzybicę, próchno”, powoduje fałszującą jednostronność, która prowadzi z kolei do niezwykle wniosku: życie uznane zostaje za „egzemę ziemi, grzybicę ziemi”.

Czy możliwe jest zatem wyjście z obsesyjnego kręgu śmierci i rozkładu? Odpowiedzi na to pytanie udzielić mogą kolejne pieśni, ale one stanowią już domenę Historii. Świat Natury, ani żaden jego element, przedstawiony w trzech powyżej omawianych fragmentach poematu żadnego wybawienia nie przynosi. Wręcz przeciwnie – i dlatego konieczna wydaje się ucieczka z niego, konieczne poznanie innej płaszczyzny ludzkiego bytowania w świecie.