

German Ritz

Postmodernizm liryczny albo co przytrafiło się Adamowi Zagajewskiemu w drodze do Lwowa

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (19), 55-73

1993

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.

German Ritz

**Postmodernizm liryczny
albo co przytrafiło się
Adamowi Zagajewskiemu w drodze
do Lwowa**

W latach osiemdziesiątych nad rozwojem polskiej prozy zaciążył wyraźny kryzys, którego korzenie sięgają głęboko w lata siedemdziesiąte. Pojawiły się interesujące propozycje czy pojedyncze utwory — mogę się tu powołać na przykłady Huellego, Rylskiego a może też i Szewca. Ich wspólną cechą jest jednakże usytuowanie na obrzeżach literatury. Głos wiodący przejęli od dawna poeci — i stało się tak nie bez historycznych podstaw. Liryka odgrywała w rozwoju literatury powojennej zawsze ważną rolę. Przyznanie nagrody Nobla Miłoszowi i międzynarodowe uznanie dla takich poetów jak Herbert, Różewicz czy Szymborska, rzecz nieoczywista w obliczu marginalizacji poezji na Zachodzie, podniosły znaczenie polskiej liryki.

Z dzisiejszego punktu widzenia można powiedzieć, że polska liryka zawdzięcza swój powojenny rozwój poetom, którzy reagowali na dwa podstawowe zjawiska w polskiej kulturze po 1939 roku: na totalne zagrożenie zewnętrzne podczas II wojny światowej i na wewnętrzne wyobcowanie w różnych fazach realnego socjalizmu. Tu należy umieścić jako nestorów Miłosza, Herberta i, oczywiście, Różewicza.

Poezja pokolenia '56, na przykład Bursy, ale przede wszystkim Grochowiaka, nie zdołała uwolnić się od ciężaru przeżycia pokoleniowego, jakim było zetknięcie z oficjalnie zadekretowanym kłamstwem stalinizmu. Jej siła tkwiła w geście buntu, w oskarżeniu i jego emocjonalnej wyrazistości. Model liryki tego pokolenia, silnie naznaczony czasem historycznym, nie pozwala jednak na całościową wizję powojennej rzeczywistości, co można powiedzieć także i o prozie tej generacji. Dla wielu, a przede wszystkim dla największych z tego pokolenia, gest buntu staje się sposobem bycia. Egzystencjalny dramat to najważniejsze przesłanie tej generacji. Jedną z bardziej interesujących prób wydobywania się z tego modelu prozy podjął w latach osiemdziesiątych Marek Nowakowski.

Jedną przekonującą kontrpropozycję wobec modelu liryki powojennej, obowiązującego aż do lat sześćdziesiątych, przedstawił po 1956 roku Białoszewski. Mimo redukcji obrazu rzeczywistości do codziennej prywatności bohatera — „Mirona”, konkretnego mieszkańca miasta, pojawiają się u niego nie tylko wielkie tematy, lecz także, jakby sam z siebie, wyrasta własny styl. Jego dzieło jest w rezultacie pod względem stosunku do języka, do gier słownych, w rozumieniu istoty literackości i w traktowaniu prywatności wyraźnie jeszcze jednym przykładem modernizmu, a wężiej — przedłużeniem linii rozwojowej awangardy. Różni się tym też Białoszewski zasadniczo od Miłosza, Herberta i, co bardziej skomplikowane, także od Różewicza, którzy w inny sposób w swojej twórczości dystansują się wobec awangardy.

W takim uporządkowaniu wielkich nazwisk liryki powojennej, gdy po jednej stronie umieścimy Miłosza, Herberta i Różewicza, po drugiej zaś — samotnie — Białoszewskiego, chodzi mniej o dający się rozszerzać układ antagonizmów, ale raczej o ustalenie pewnego punktu wyjścia. Na początku lat siedemdziesiątych podobnie postępował Błoński posługując się przykładami Przybosia i Miłosza, co skorygował Balcerzan sytuując po jednej stronie Miłosza i Przybosia, po drugiej zaś Białoszewskiego¹. Ważna jest zasada: i Błoński, i Balcerzan ujmowali rozwój literatury powojennej w prostym modelu binarnym, jako przeciwstawienie awangardy i prób jej przewyciężenia, przy czym ta druga postawa, co widać dopiero dziś, wiodła w kierunku postmodernizmu.

¹ J. Błoński *Bieguny poezji*, w: *Odmarsz*, Kraków 1978, s. 197–210; E. Balcerzan *Polaryzacje sztuki poetyckiej*, tamże, s. 212–227.

Współzależność ta nabiera wagi, gdy chcemy ocenić rolę Nowej Fali, czyli pokolenia '68, na mapie literatury polskiej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. W pierwszych latach Nowa Fala czerpała wiele z tak zwanej poezji lingwistycznej, w tym poezji Białoszewskiego, jednakże, przy swoim politycznym rozumieniu literatury, estetyczną grę uprawiała wyłącznie z językiem istniejącym i osadzonym w rzeczywistości.² Filozofia języka lingwistów została zredukowana do odkrywania schematów myślowych propagandy, to znaczy do zdemaszkowania nowomowy.

Nie dziwi, że pokolenie następne po Nowej Fali lepiej przyswoiło sobie zdobycze Białoszewskiego niż ci pierwsi „uczniowie”. „Nowe roczniki” z połowy lat siedemdziesiątych wprawdzie nie chciały być uważane za konformistów, czuły jednak wewnętrzną obcość wobec nasilającej się politycznej polaryzacji polskiej inteligencji. Dla wielu jej przedstawicieli (Schubert, Musiał i inni) patronami stali się Gombrowicz i Białoszewski. Generacja „nowych roczników”, ostatnia z grup popieranых przez mało już wymagający ideologicznie mecenat państwowy, a przy tym wyjątkowo liczna, w niesprzyjającym klimacie postsocjalizmu utraciła własny głos, a przynajmniej nie wypracowała go w ostatnich latach na tyle wyraźnie, by można było łatwo identyfikować jej przedstawicieli. Poeci tacy jak Polkowski czy Maj, którzy pod względem biograficznym należą do tego właśnie pokolenia, rozwijali się inaczej — wiążąc się z kulturą nieoficjalną czy też opozycyjną. Obaj są zresztą ważnymi postaciami reorganizującego się życia literackiego, ale nie różnią się wyraźnie od formacji nowofalowej.

Dla pozycji Białoszewskiego oznacza to jednak, że zabrakło przedłużenia jego modelu poetyckiego, a jego uczniowie, jeśli w ogóle piszą, będą musieli długo czekać pod drzwiami redakcji. Od śmierci Białoszewskiego (1983) różne grupy starają się — bezskutecznie — podnieść go do rangi klasyka. W ten sposób jedno z największych osiągnięć polskiej literatury lat siedemdziesiątych stało się zamkniętym paragrafem historii literatury. Jeśli dziś usiłujemy ocenić prądy produktywne, mogące służyć dalszemu rozwojowi literatury, zwracają uwagę przedstawiciele Nowej Fali lub dokładniej — poszczególni twórcy niegdyś ją współtworzący. W tym pokoleniu pojawiły się bowiem wielkie nazwiska: Barańczak, Korn-

² Por. T. Nyczek *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół „pokolenia 68”*, Londyn 1985.

hauser i Zagajewski, choć każdy z nich reprezentuje obecnie inną drogę rozwoju. Nowa Fala odcisnęła się w życiu literackim lat siedemdziesiątych bardziej przez swój program niż poprzez wiersze. Jej rozrachunek z różnorodnymi eksperymentami formalnymi w literaturze po 1956 roku i z ograniczoną wolnością Polski gomułkowskiej odślonił kłamstwo tego czasu.³ Mimo oburzenia niektórych koryfeuszy literatury wobec takiego wyzwania, program Nowej Fali w ciągu niewielu lat stał się podstawą nowego modelu, który w drugiej połowie lat siedemdziesiątych a przede wszystkim w latach osiemdziesiątych doprowadził do tego, że drugi obieg można było uważać za kulturę alternatywną, obejmującą wszystkie dziedziny życia. Z tym programem zaczęło wtedy też utożsamiać się wielu znakomitych autorów, wcześniej przez Nową Falę atakowanych, jak Herbert, Andrzejewski czy Brandys.

Sami przedstawiciele Nowej Fali już na początku lat osiemdziesiątych dostrzegali niekiedy negatywne skutki nowego zaangażowania literatury, jak „jednogłosość” i artystyczne zubożenie. Naturalnie, również ze strony starszych pisarzy nie brakowało krytycznej rezerwy wobec wizji kultury opozycyjnej, jaką Polska zna od XIX wieku. Spośród nich przywołano tu jedynie Różewicza, ale jego próby zdystansowania się pod względem kulturowym i politycznym nie miały tego ciężaru, co na przykład wycofanie się Zagajewskiego z postulowanego w latach siedemdziesiątych programu literatury zaangażowanej, która w jego eseistycznej książce *Solidarność i samotność* została oceniona jako w sposób niezamierzony fałszywa. Rolę ważnego przykładu ostrzegającego przed skutkami jednostronnej polityzacji odegrał wobec Zagajewskiego Miłosz. Jego postawa dystansu stanowiła nowy, ożywczy wzór rozwoju literatury w latach osiemdziesiątych. Tak jak przewyciężenie modelu krytycznej współpracy z reżimem i zaangażowanie w ruch opozycyjny mogły narodzić się tylko w Polsce po 1968 roku, tak ocena roli kulturalnej walczącego ruchu solidarnościowego wymagała spojrzenia z zewnątrz. Zagajewski stosunkowo szybko przechodzi od oceny Polski Jaruzelskiego do problemu trudniejszego: określenia sytuacji lat osiemdziesiątych z jej historycznym poczuciem schyłkowości, głęboką depresją, wszechogarniającą nierzeczywistością, którą usiłował opisać Brandys

³ J. Kornhauser, A. Zagajewski *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974; S. Barańczak *Etyka i poetyka. Szkice 1970–1978*, Paryż 1979.

w latach siedemdziesiątych, a która objawiła się w pełni dopiero w niebywałej stagnacji czasów Jaruzelskiego, zmuszającej wielu artystów do milczenia. Polska lat osiemdziesiątych nie ma jeszcze swojego dzieła. Różnice, jakie dzielą dawnych sprzymierzeńców z czasów walki o nową literaturę po 1968 roku, można przypisać w dużym stopniu decyzji Kornhausera i Krynickiego, by pozostać w Polsce, podczas gdy Barańczak i sam Zagajewski przenieśli się na Zachód. Najbliższy swojej wczesnej liryce pozostał Julian Kornhauser. Krynicki wybrał drogę redukcji, co też wyraża otwarcie tytuł jego niedawnego zbioru *Niepodlegli nicości*. Jego twórczość staje się nieomal aforystyczna, posługuje się milczeniem — według określenia Lyotarda jest ono doskonałe, a dla modernistów i postmodernistów jest zamiennikiem piękna⁴.

Wiersze? Głosy?

Skargi sarnie i wilcze.

Przeze mnie płynie *strumień*
piękności? Zwątpienia i żalu

Dlatego milczę.

[1985/86]⁵

Barańczak, mimo że od 1980 roku w Ameryce, był jeszcze długo aktywny w umacnianiu kultury drugiego obiegu. Jego monografia Herberta kreuje go na najważniejszego przedstawiciela nowej literatury etyczno-moralistycznej, a zestawiona przez niego antologia *Poeta pamięta* rozciąga tę postawę na całą literaturę powojenną⁶. W twórczości Zagajewskiego pojawia się natomiast próba wpisania się w perspektywę postmodernizmu.

Autobiografia

Trzeba od razu zaznaczyć, że nowy ton w poezji Zagajewskiego spotkał się z nader chłodnym przyjęciem, a nawet negacją

⁴ Na temat kategorii wzniosłości — por. *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Grossenwahn*, „Acta Humaniora”, Weinheim 1989. Użyte tu rozgraniczenie modernizmu i postmodernizmu zgodne jest z przyjętym w pracy J. F. Lyotarda *Postmoderne für Kinder*, Wien 1987 (por. s. 23, 24, 29).

⁵ R. Krynicki *Niepodlegli nicości*, Kraków 1989, s.1365.

⁶ S. Barańczak *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Londyn 1984; *Poeta pamięta. Antologia poezji świadectwa i sprzeciwu 1944–1984*, Londyn 1987.

ze strony krytyki, także młodej, zarówno jako wyraz teraźniejszości, jak i pewna propozycja projektująca przyszłość.⁷ Jedynie krakowski krytyk Tadeusz Nyczek, niegdyś kolega z tej samej grupy, ocenia efekty wyjazdu Zagajewskiego z Polski pozytywnie i stara się mu towarzyszyć. Barańczak w poświęconym Zagajewskiemu artykule ze zbioru krytycznego *Przed i po* (Londyn 1988) niemal nie odbiega do obrazu twórczości Zagajewskiego z lat siedemdziesiątych, to znaczy analizuje jedynie te wiersze, które mogą być traktowane jako świadectwo czasu — i zaspokajają pewien typ oczekiwań.

Biografia pokolenia '68 prawie nie różni się od tej, jaka stała się udziałem jego poprzedników (z 56 roku czy Pryszczatych) i jest to niemal jedna historia życia, wprawdzie nie w sensie autobiograficznym, ale jako pewne wzorcowe *curriculum vitae*, składające się niemal wyłącznie z doświadczeń o zasadniczej wadze. Pokolenia późniejsze nie mają tej biografii prawie wcale lub też jej nie zapisały. *Curriculum vitae* pokolenia '68 nie zawiera jednak elementu wzoru narodowego męczeństwa i bohaterstwa, stalinowskiego terroru i historii ideologicznego uwiedzenia. W ten sposób po raz pierwszy jednostkowe doświadczenie może uwolnić się od presji mitologizacji.

Oto moje krótkie życie
biegłem w pochodach skandowałem powietrze
tonałem w rzece przyjaźni
głosowałem z zamkniętymi oczami
Jestem krótkowidzem mogłem zostać tylko inteligentem
[.....]
Krzychałem ale coraz gorzej słyshałem swój głos
ale udało mi się to ukryć
Oto jest moje życie
wypchany ptak który uczy się latać
[List. *Oda do wielości*]⁸

⁷ Szczególnie krytycznie na zmiany zachodzące w twórczości Zagajewskiego zareagowali: R. Grupiński *Trasa ucieczki*, „Puls” nr 19/1986, M. Zaleski *Mądre mu biada. Szkice literackie*, Paryż 1990, s. 141–147, a także M. Zieliński *Z Paryża do Lwowa*, „Wezwanie” 1989 nr 15. Przykładowy może być cytat z recenzji autorstwa młodego poety Marcina Barana: „Zebrane w tomie odsłaniają drażniącą monotonię i rozczarowują manierycznością. Odpychają swoim chorym pięknem.” (*Logorea Lorda Chandrosa*, „brulion” 1990 nr 14–15).

⁸ Cytaty na podstawie następujących wydań: *List. Oda do wielości*, Paryż 1983; *Jechać do Lwowa*, Londyn 1985; *Solidarność i samotność*, Paryż 1986; *Plótno*, Paryż 1990.

Dla poprzedników podstawowe było pytanie o wybór walki lub odmowę udziału w AK, przynależność do ZMP i PZPR. Na tę biografię składają się nie tyle decyzje, co pewna wyczuwalna dla podmiotu i jego otoczenia wewnętrzna przemiana. To życie nie przedostaje się na zewnątrz i jednocześnie jest ambiwalentne w swojej autoprezentacji.

Ambiwalencja stosunku do siebie wydaje mi się kluczem do świadomości i artystycznej biografii Zagajewskiego. Pojawiający się bardzo często u niego w latach osiemdziesiątych motyw otwartości (*Oda do wielości*) należy do biografii młodzieńca i nadaje jej kierunek. Określa się ją jednak tylko negatywnie.

Być w środku, nie poddając się wpływowi ducha negatywnego, nie uciekając się do przemocy ducha nazbyt pozytywnego, nie ulegając rozpacy, nie potępiając współczesnej cywilizacji; być przeciwnym totalitaryzmowi, ale nie definiować się wyraźnie przez ten sprzeciw [...] być w środku nie płacząc, nie krzycząc, nie snując nadzwyczajnych, utopijnych planów. Być w środku to znaczy też widzieć całą pajęczynę sprzeczności, w której nieuchronnie tkwimy, i nie chcieć jej podrzeć [*Solidarność*, s. 18].

Jednoznaczność buntu i niezgody, tak wyraźna w powyższym cytacie, splata się z echem entuzjastycznej lektury postmodernisty czy nawet francuskiego klasyka. Jednoznaczność politycznego zaangażowania, początkowo jako sprzeciw wobec policyjnych represji Marca 68, wydaje się u Nowej Fali jakby wzięta z zewnątrz. To ważne uszczegółowienie, które spowodowało „zdradę” Zagajewskiego i przejście na pozycje pluralistyczne czy postmodernistyczne, da się wytłumaczyć inaczej. W późnych wierszach ten stan wyzwala wspomnienie własnej młodości. Zaangażowanie się po 68 roku oznaczało solidarność z podobnie myślącymi. Zamiast „ja” pojawiało się więc „my”:

W liczbie mnogiej żyłem, żyliśmy
w liczbie mnogiej, wśród obcych sobie
przyjaciół i przyjaznych wrogów,
tak rzadko sam, sami, tak mało
samotności w tak samotnym
kraju. Nawet wiersze mówiły my, my wiersze, my linijki, my
metafory, my puenty. Ja
spało jak dziecko, pod płótnem
nieuważnego spojrzenia.
[*List*, s. 49]

Skoro związek jest przymusowy — rodzi protest, jak w tym odważnym wierszu z początku lat osiemdziesiątych, wąpiącym w „nierozewal-

ność” solidarności. Późne lata osiemdziesiąte przyniosą wiele podobnych prób uwolnienia się spod presji społecznego obowiązku, podejmowanych z różnych stanowisk (na przykład film Kijowskiego *Stan strachu* czy powieść M. Bukowskiego *Oszustwo*). Charakterystyczne, że jedynie odniesienie do kontekstu powstania chroni tego rodzaju „wyznania zaangażowanego” przed banalnością. Protest i siła zerwania z „my” bierze się w tym wierszu ze wspomnień dzieciństwa. Obraz końcowy cechuje ambiwalencja. Sen dziecka pozostaje spokojny — to kraina „ja”. Spojrzenie z zewnątrz tu nie wnika, „ja” pozostaje w swoim spokojnym świecie i bardziej się weń pogrąża, niż jest kształtowane i formowane z zewnątrz. Doświadczenie emigracyjnego dystansu poprzedziło u Zagajewskiego zerwanie z obowiązkiem społecznym, wiążące się ze wspomnieniem „innego” dzieciństwa.

Obcość pozwala na nowo spojrzeć na najbliższe otoczenie:

W obcych miastach jest radość nieznaną
zimne szczęście nowego spojrzenia.
[*Plótno*, s. 25]

Umożliwia ona czyste widzenie, które przedmiotów nie traktuje jako subiektywnych, będących tylko częścią własnego doświadczenia:

I nawet cierpienie nie jest aż tak
bardzo moje: miejski wariat bełkocze
w obcym języku, a rozpacz samotnej
dziewczyny w kawiarni jest jak skrawek
plótka w ciemnym muzeum.
[tamże]

Nie można jednak przeoczyć tego, że czyste spojrzenie Zagajewskiego odkrywa świat zdumiewająco stereotypowy. Obrazy współczucia są typowe, choć dalekie od kliszowości, a przez swoją elementarność pozwalają ująć przeżycie codzienności w ramy mitu.

Ważniejsze jednak niż zwykła reakcja wobec obcości i wyraźne połączenie samej twórczości z toposem wyobcowania jest szczególne doświadczenie pokoleniowe:

[...] W obcych miastach
oglądamy dzieła dawnych mistrzów
i bez zdziwienia rozpoznajemy własne
twarze na starych obrazach. Istnieliśmy
już wcześniej i nawet znaliśmy cierpienie,

tylko brakowało nam słów. W cerkwi
 prawosławnej w Paryżu ostatni biali
 siwi Rosjanie modlą się do Boga, który
 jest młodszy od nich o stulecia i tak samo
 bezradny jak oni. W obcych miastach
 pozostaniemy, jak drzewa, jak kamienie.
 [*Jechać do Lwowa*, s. 16]

Emigrant odkrywa, że w Paryżu jest przedstawicielem minionej epoki kulturalnej, kimś zapóźnionym.⁹ To powoduje nie tylko poczucie mniejszej wartości, ale także sprawia, że „w obcych miastach” czuje się on, jak przedstawiciele emigracji romantycznej, świadkiem z wcześniejszego lub wręcz z prawdziwszego świata („jak drzewa, jak kamienie”). Zagajewski wystrzega się jednak (na razie?) wygłaszania nowych mesjanistycznych pouczeń. „Pierwotniejsza” świadomość w „bardziej rozwiniętych” miastach ożywia po prostu, w zetknięciu z różnym czasem i wielokulturowością, poczucie zmienności historycznej.

W cytowanych dotychczas wierszach (poza pierwszym, powstałym w latach siedemdziesiątych) dominuje postawa otwartości wobec świata, brak ograniczenia narodowością czy polskością. W wierszu *Bezdomny Nowy Jork* (z tomu *Jechać do Lwowa*) wyraźnie widać, że ta otwartość łączy się ze sposobem przywoływania przeszłości: pojawia się tam odwołanie do obrazu Vermeera. Ten typ odwołania do malarstwa ma w polskiej kulturze bogatą tradycję literacką, chociażby w esejach Herberta na temat malarstwa holenderskiego czy w takich wierszach, jak *Nic więcej* Miłosza i *Dwie małpy Breughla* Szymborskiej, należących do kanonu literatury powojennej. Zagajewski nie poprzestaje jednak na przywołaniu Vermeera, w chaosie scenek stara się uchwycić spojrzenie Boga, zgodnie z tęsknotą za metafizycznym zakotwiczeniem tego postmodernistycznego świata.

Spojrzenie w przeszłość uwolniło Zagajewskiego od ciężenia polskiej pośredniości. Jest to jednak droga bardziej skomplikowana i niewolna od elementów wtórności, widocznych przede wszystkim w żywołowej metaforyce, prowadzi jednak ona do nowej koncepcji historii.

⁹ Poczucie „zapóźnienia” pojawiało się także we wcześniejszych wierszach Zagajewskiego: „Robimy sobie zdjęcia / na których już za dziesięć lat / będziemy wyglądali jak dziewiętnastowieczni / studenci uniwersytetu w Dorpacie lub Grazu / niewiarygodni aż do przesady...” (*List*, s. 11).

Nowy poeta

Wizja nowego poety jest u Zagajewskiego rozdarta między stare a nowe, cechuje ją napięcie towarzyszące ambiwalentnym samookreśleniom. W dotyczącym poetyckiego warsztatu wierszu *R. mówi* obraz poety przybiera postać nienawistną — pojawia się jako szczur miejski czyli zwierzę będące tradycyjnie częścią apokaliptycznej metaforyki wielkomięskiej. Szczur jest znakiem podwójnej natury, chaosu i irracjonalności, sił przenikających i niszczących cywilizację od wewnątrz: „Literackie szczury — mówi R. — oto kim jesteśmy” (z tomu *Plótno*, s. 23). Miasto — to przestrzeń, do której należy nowy poeta:

Znają nas wielkie miasta, gorący asfalt, dobroczynne damy,
nie widziały nas nigdy pustynie, ocean i gęsta dżungla.

Nowy poeta nie podejmie już romantycznego wzoru tworzenia w samotności, w pierwotnym pejzażu, przechowuje jednak pamięć o nim. Odziedziczone wspomnienie ożywia tę przeciwstawną, utraconą sferę, a romantyczny topos lasu czy wielokształtnego gaju staje się wymownym obrazem dzikości, oceanu i dżungli. Z tych obrazów wydobywa ich ekstremalne znaczenia.

Nowa samoświadomość obejmuje główną cechę współczesnej egzystencji: nieobecność boskości — jak w określeniu: „benedyktyńscy ateistycznej epoki”, ale także utratę wiary w utopię:

Jesteśmy może przejściową formą w długim procesie ewolucji,
której cel, adres i sens nikomu nie zostały zdradzone.

Samopoczucie „ja” to historyczna apokalipsa, powtarzalna i łatwo wyrażana przez „misjonarzy łatwej rozpacz”. W ogóle położenie współczesnego poety wyjaśnia się w negacjach i daje się określić tylko dlatego, że używa on ciągle pojęć z przeszłości (misjonarz, ewolucja). Tam jednak, gdzie wzrok nie koncentruje się na przeszłości, pojawia się natychmiast ambiwalentne napięcie między autentycznymi odpryskami codzienności jego życia a potencjalnymi skojarzeniami politycznymi, które owa codzienność kryje. Mundury wojskowe i stypendia twórcze z łatwością wikłają poetę — przez łańcuch automatycznych skojarzeń językowych — w rzeczywistość współczesnego totalitaryzmu:

— oświecone szczury w wojskowych kurtkach, w szynelach
potencjalnej armii odczytanego despoty; tajna policja

poety, który dojdzie do władzy na dalekim przedmieściu.
Szczury stypendiów, poufnych podań, uszczypliwych uwag.

Związek jest jednak niejasny i pozostaje dwuznaczny. Brakuje mu rozstrzygającego dystansu i moralno-etycznej jednoznaczności z 1968 roku.

W tym obrazie poety — oscylującego między bezpowrotnie utraconą przeszłością a terażniejszością, w której rozróżnienie na przyjaciół i wrogów przestało być oczywiste, a despoci stali się trudni do zidentyfikowania — jedynym „pozytywnym” momentem pozostaje twórcza gra z językiem poetyckim, metafora i retoryczność, wyraźnie ujawniająca się w liryce Zagajewskiego z lat osiemdziesiątych.¹⁰

Oplącani jesteśmy złotym pieniążkiem bez wartości: rozkoszą
chwili gdy płomień metafory spaja dwa wolne dotąd przedmioty,
gdy spada jastrząb, komornik żegna się znakiem krzyża.

Metafora nie próbuje ująć doświadczenia, stać się wypowiedzią wprost o rzeczywistości, ale zestawia ze sobą dwie rzeczy, ujawniając ich zaskakujący związek. Dwa określające obrazy: spadanie jastrzębia i znak krzyża czyniony przez komornika, ujawniają ową czystą obrazowość, jakby niezależną od semantycznej aury, co w rezultacie nie prowadzi do oczekiwanego podsumowania myśli, lecz kończy się zaprzeczeniem:

Wiersz rośnie na
sprzeczności lecz jej nie zarasta.
[List, s. 34]

W zaprzeczeniu związku elementów i w rosnącym izolowaniu poszczególnych części przejawia się zarówno wymiar estetyczny, jak sama rzeczywistość:

Słuchałem pasji świętego Mateusza
która przemienia ból w piękno.
Czytałem fugę śmierci Celana,
przemieniającą ból w piękno.

W korytarzach metra ból się nie przemienia,
tylko trwa, boli bez wytchnienia.
[Jechać, s. 40]

Estetyczne zrównanie muzyki Bacha z wierszem Celana wydaje się

¹⁰ Metaforykę Zagajewskiego omawia T. Nyczek we wspomnianej już pracy.

zaskakujące. Trudno oczekiwać estetyki piękna od Celana, przedstawiciela niemieckiej awangardy, raczej już — doskonałości, jak tego dowiedli Adorno i Lyotard. To porównanie ujawnia podstawowy problem zależności Zagajewskiego (podobnie jak Miłosza i Herberta) od estetyki piękna, co określa również jego stosunek do postmodernizmu.

Odejście od awangardy i próbę jej przewyciężenia Zagajewski przejął od swoich duchowych patronów, Miłosza i Herberta. Zastanawiające i u Miłosza, i u Herberta jest to, że wyraźne dystansowanie się wobec estetyki piękna w wierszach z różnych faz twórczości idzie w parze z nawrotem do niej i programowym jej podtrzymywaniem przy podejmowaniu pewnych szczególnych tematów, jak przeżycia wojenne czy czysta refleksja estetyczna (np. *Nic więcej* czy *W Warszawie* Miłosza, w *Pięciu* czy *Studium przedmiotu* Herberta). Opozycja wobec awangardy przynosi powrót do koncepcji sztuki jako lepszej rzeczywistości i zbliża do estetyki dziewiętnastowiecznej¹¹.

Z odpornej materii

Co da się zebrać? Nic, najwyżej piękno.

[Cz. Miłosz *Nic więcej*]

Zagajewski o tyle podziela skłonność do estetyki piękna, o ile jest ona wyrazem dystansu:

Tyko w cudzym pięknie
jest pocieszenie, w cudzej
muzyce i w obcych wierszach

[.....]

Każde on

jest zdradą jakiegoś ty, lecz
za to w cudzym wierszu wiernie
czeka chłodna rozmowa.

[*List*, s. 25]¹²

Dystans pojawia się u Zagajewskiego wraz z nowym doświadczeniem

¹¹ „W przeciwieństwie do piękna, które rodzi się spontanicznie jako wynik wolnej gry między odwzorowaniem a rozumieniem, prowadząc do subiektywnego, ale i powszechnego ujęcia, wzniosłość jest poczuciem dwufazowym, «mieszanym» (jak ujmował to Schiller). Składa się z dwóch momentów, które nie muszą być przeciwstawne, mianowicie z pożądania i odrzucenia.” (*Das Erhabene*, op. cit. s.8).

¹² Ten także wiersz jest świadectwem dziwnego odczytania Celana jako reprezentanta estetyki piękna.

poety emigracyjnego oddalonego od Polski, przynosząc też uwolnienie od zaangażowania.

Kto

Słucha wiadomości nie wie, że
W pobliżu, po ogrodzie mokrym od deszczu
Spaceruje mały szary kot
[*List*, s. 37]

Wolność przecież musiałaby być
także wolnością od słów, które
wiążą i od przyjaciół, niemądrze
domagających się wierności.
[*List*, s. 45]

Określając stosunek Zagajewskiego do estetyki piękna czy wzniosłości trzeba zauważyć, że wybiera on własną drogę, inną niż Herbert i Miłosz, którzy programowo wyrzekają się wzniosłości — poprzez milczenie i odmowę — szczególnie w opisie przeżyć wojennych, wobec Holocaustu i zagłady. Interesujący jest tu wiersz *Oglądając Shoah w pokoju hotelowym, w Ameryce*. Współczesna Apokalipsa, jaką jest Holocaust, przenika cywilizację, nakładają się na siebie: Nowy Jork, przyjęcie urodzinowe, transmisja telewizyjna filmu Landsmana *Shoah*, gdzie temat zagłady zestawiony jest z idyllicznym obrazem polskiej natury. Wiersz nie kończy się jednak, niemal tu niemożliwym, dystansem estetycznym, ale jego przeciwieństwem:

Usypane w sięgającą nieba piramidę
buty Oświęcimia skarżyły się cicho:
niestety, przeżyliśmy ludzkość.
Śpimy, śpimy, nie mamy dokąd pójść.
[*Plótno*, s. 47]

W znanym wierszu Różewicza *Warkoczyk* (1948) wobec góry włosów w oświęcimskim muzeum „ja” wycofuje się w psychiczne skojarzenie z idyllą dzieciństwa — jak ów „mysi ogonek ze wstążeczką”. W wymowie wierszy Miłosza, Herberta i Różewicza odmowa zgody na rzeczywistość odgrywa szczególną rolę. U Zagajewskiego natomiast wielość punktów widzenia, zderzanie prywatnej codzienności w wielkim mieście z apokaliptyczną rzeczywistością, bardzo dokładnie przedstawioną, ale „zminiaturyzowaną” w postaci audycji telewizyjnej, stanowiącej przedmiot „konsumpcji”, tworzy z wiersza tekst postmodernistyczny. Wiersz nie stara się ukazać apokalipsy, ani też wysnuć profetycznego ostrzeżenia

przed nową katastrofą, apokalipsa jest czymś pokazanym w szerszym kontekście, nieomal opowiadaniem w tle nowojorskiego urodzinowego przyjęcia.

Wielu wierszy Zagajewskiego nie można jednak uznać za przejaw nowej otwartości, dystansu czy szerzej: nowej poetyki postmodernistycznej. Szczególnie w poezji natury dochodzi bardzo często do powtórzeń i naiwnych idealizacji. Niebezpieczeństwo to, jak i próby przywołania zwykłych obrazków nastrojowych, dotyczy przede wszystkim obrazu przyrody, podczas gdy w podejściu do świata kultury czy cywilizacji miejskiej z łatwością Zagajewski odrywa się od stereotypów:

W lusterku samochodu zobaczyłem
nagle bryłę katedry w Beauvais;
rzeczy wielkie mieszkają w małych
przez chwilę.
[*Jechać*, s. 19]

Wielka kultura zostaje tu zredukowana do krótkiego, ulotnego momentu. Nie pojawia się żaden emocjonalny, znaczący stosunek podmiotu do zobaczonego obiektu. Ruch „ja” jest zbyt szybki.

We właściwej poezji natury „ja” stara się natomiast o aktywny stosunek do świata:

Płynie, płynie szary obłok,
kwiat piwonii się otwiera.
Nic nie łączy cię z tą ziemią
nic nie wiąże cię z tym niebem.
[.....]
Będziesz mieszkał w rzekach
i w drzewach, wśród cieni,
ale utoniesz
w ziemi, w ziemi, w ziemi.
[*Plótno*, s. 13]

Taki stosunek do natury, wyraźnie określony jako emigracyjne przeżycie egzystencjalne, powtarza się najczęściej. Sama natura zarysowana jest natomiast w postaci powierzchownych, typowych impresji, przeciwstawionych „ja”, przy czym Zagajewski, w sposób przywodzący na myśl Heinego, doprowadza i do całkowitej antropomorfizacji, i do zaprzeczenia związku między „ja” a przyrodą, aby w ostatniej strofie cytowanego wiersza zakończyć romantycznym obrazem roztopienia się podmiotu w naturze. Oznacza to rozwiązanie egzystencjalnej niepew-

ności i jednocześnie utożsamienie „ja” z naturą, zacytowanie prawzoru, mistyczne roztopienie polskiego emigranta, w którym odzywa się wyraźne echo od Mickiewicza po Miłosza. Natura staje się tu obszarem przechowującym zagrożoną metafizyczność.

Natura jest wyraźnie „światem prawdziwym”. W tytułowym wierszu zbioru *Jechać do Lwowa* identyfikuje go Zagajewski z Galicją, utraconą krainą. U Mickiewicza i Miłosza takim prawdziwym światem jest Litwa. I podobnie — otacza ją często nostalgia.

Dawniej potrafilśmy wierzyć w rzeczy
niewidzialne, w cienie i ich cienie,
w światło ciemne i różowe jak powieka.
[*Jechać*, s. 51]

Gdzie nie ma historycznych i geograficznych punktów odniesienia, tam natura zbliża się dla Zagajewskiego do idylli.

O czym świadczy taki ambiwalentny stosunek do natury? Zagajewski nie przedstawia obrazu pierwotności, jedynie zarysowuje jego zasadnicze kontury, szybko przewijające się obrazy. Nie ożywiają ich emocje. Natura Zagajewskiego jest „sztuczna”, co oznacza wyłącznie jej literackość.

Można porównać pod tym względem Zagajewskiego z rosyjskimi conceptualistami czy z Prigowem i Jeremienką.¹³ Tradycyjna opozycja kultury i natury jest u nich w dużym stopniu podważona, wszędzie gdzie oczekiwać by można idylli lub obrazu dzikości, znajdujemy przede wszystkim cywilizację. Natura Zagajewskiego jest wprawdzie również „sztuką”, nie występuje jednak problem zniszczenia natury przez cywilizację, choć jako Polak ma on wystarczająco dużo podstaw, by o tym pamiętać.

Nowa historyczność

Nie kończąca się dyskusja na temat postmodernizmu jako zerwania z modernizmem i awangardą szczególnie mocno uświadomiła dotąd jedno: nie może się powieść próba skonstruowania binarnych opozycji, jeśli podstawą ich określenia są cechy formalne. Post-

¹³ O problemie „sztuczności natury” u rosyjskich conceptualistów pisze M. Epstejn (*Pokolenie naszedzaje sebja*, „Woprosy Literaturny” 1986 nr 5).

modernizm nie jest nowym ideałem stylu. Natomiast twórcze może okazać się traktowanie postmodernizmu nie jako zjawiska czysto literackiego, ale pewnego nowego doświadczenia egzystencjalnego. W tym kierunku zmierza na przykład Mc Hale¹⁴ pisząc o ontologicznym zorientowaniu postmodernizmu, a epistemologicznym — modernizmu. Podobne znaczenie ma często powtarzające się przeciwstawienie odrzucenia historii i utopijnego ukierunkowania myślenia modernistycznego wobec nieobecności utopii i fikcjonalizacji historii¹⁵ dokonywanej przez postmodernizm.

Postmodernizm to przeładowanie historycznością. Historia nie jest już przy tym wielką ponadindywidualną opowieścią, ale zalewa rzeczywistość morzem palimpsestów nie do zweryfikowania. Historię można cytować lub wynajdywać, czego najbardziej znanym przykładem jest powieść Umberto Eco, wśród pisarzy słowiańskich — przede wszystkim Pavić, a na długo przed nim także Parnicki.

Wszystko, co dotyczy stosunku do przeszłości, spotyka się naturalnie w Polsce ze szczególnym oddźwiękiem. Wierność przeciwstawiona rzeczywistości była punktem wyjścia całej twórczości Herberta, przy czym jego liryka urasta do rangi ważnego świadectwa protestu przeciw historycznej konieczności w powojennej Polsce. Nowa otwartość wobec historyczności nie da się pomieścić w kategoriach samoobrony i staje się jednym z ważniejszych sygnałów wyczerpywania się dominującego modelu polskiej poezji powojennej, ukształtowanego przez Miłosza, Herberta i Różewicza.

Żyliśmy. Zazdrośnie na nas patrzyły
oczy sennych jaszczurek, liście
wiązów brązowych, jakby dziwiąc się
że taki nadmiar życia jest jeszcze
możliwy i nie przelewa się ku zagładzie.
[*Ze wspomnień, Jechać*, s. 32]

Istnienie człowieka nie przeciwstawia się tu historii politycznej, lecz pierwotnej naturze, mityzacji ze znakami jak jaszczurki i wiązy. Doświadczeniem człowieka jest przepelnienie i niemożliwość kontynuacji.

¹⁴ B. Mc Hale *Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Writing*, w: *Approaching Postmodernism*, Amsterdam 1986, s. 53–79.

¹⁵ W Rosji lat osiemdziesiątych pojawiło się zjawisko „muzealizacji historii” (por. film *Gorod zero*).

Ambiwalencja wypowiedzi bierze się stąd, że perspektywa oceny nie pochodzi do człowieka i apokalipsa, zagłada bytu, może wynikać z „nadmiaru życia”.

W wierszu *Drzewa* natura wprowadzona w ludzką historię jest bardziej zrozumiała niż mity. Staje się ona drzewem życia, ulega mitycznej reintegracji:

w drzewach kryje się, oddycha, kołuje
ciche senne życie, szkic wieczności
[*Jechać*, s. 32]

Antropomorfizacja nie powoduje tu redukcji natury, nie oznacza jej uczłowoczenia, ale podniesienie do wymiaru mityczności.

Łasica wcale się w Lady Makbet nie
przemienia w koronach drzew nie ma
wyrzutów sumienia.

Dzieje ludzi nie są opowiedziane historycznie. Obrazy mieszczą się albo w paradygmacie historii duchowej, albo społecznej. Są wewnątrznie spokojne. Dalszy ciąg jest barwny:

cierpka Europa sący się
jak żywica z drewna, Vermeer maluje
szaty i światło, którego nie ubywa.
Pod kopułą cyrku tańczą drozdy.
Słowacki już mieszka w Paryżu...

Obrazy historyczne zmieniają się jak aforyzmy, wszystkie cechuje spokój, lecz jednocześnie — ruch. Świat przedstawiony w tym wierszu wyraźnie nie jest jednak utopią, ale, jak wszystko co mityczne, należy do przeszłości. Spojrzenie zwraca się wstecz („Bóg cofa taśmę. Ekspedycje karne / wracają do koszar”) i cofa się do punktu wyjścia, do drzewa (drzewa życia), owego prawzoru w beczasie. Zagajewski nie pozwala jednak, by rytmizacja wybrzmiała do końca, w ostatnim półwersie przełamuje „magiczny krąg”, odsyłając znów ku temu, co najbliższe. Sam obraz pozostaje otwarty, następuje powrót z wymiaru mitycznego do codzienności.

Podczas gdy w wierszu *W drzewach* historia wynurza się stopniowo, niewyraźnie przeziiera przez bujne drzewo życia, to w wierszu *Jechać do Lwowa* historyczność jest równocześnie punktem wyjścia i dojścia utworu. Utracony Lwów staje się swego rodzaju zjawą czy marzeniem:

Jechać do Lwowa. Z którego dworca jechać do Lwowa, jeżeli nie we śnie, o świecie
[*Jechać*, s. 35]

Ten wyobrażony Lwów staje się symbolem postmodernistycznej Europy Środkowej, z właściwym jej wycuciem przedmiotów i detali, mieszanką kultur: żydowskiej, ruskiej, polskiej, mieszanką baroku z biedermeierem, z galicyjską młodopolszczyzną. Ten orgiastyczny świat natłoku rzeczy i myśli ma też swój wymiar naturalny. Podobnie jednak jak w wierszu *W drzewach*, mityczna rzeczywistość wyobrażonego Lwowa powraca w zakończeniu wiersza do historii: „było za dużo Lwowa a teraz nie ma / go wcale, rósł niepowstrzymanie a nożyce / cięły”. Natura jest tłem dla obrazów utraty i wyobraźniowego odzyskania, nie ulega jednak już mityzacji, skojarzenia wiodą w stronę polityki. Wiersz nie kończy wypowiedź o historii, lecz nowa perspektywa idealna:

[...] jechać bez tchu, jechać do Lwowa, przecież istnieje, spokojny i czysty jak brzoskwinia. Lwów jest wszędzie.

Polityczny wymiar utraty dawnego Lwowa, a nawet polska martyrologia — zostają w końcu przekroczone. Stary Lwów ciąży, przypominając nie o utraconej historii, ale o historii przemienionej w mit, który, prawdę mówiąc, przestaje być narodowy („Lwów jest wszędzie”). Jego istnienie to czysty, prosty byt — „jak brzoskwinia”.

Cechy postmodernistyczne pojawiają się wyraźnie w twórczości Zagajewskiego przede wszystkim tam, gdzie rzeczywistość odbiega on mocno od dotychczas uznawanej, własnej tradycji nowofalowej i szerzej: dominującego w literaturze polskiej modelu literackości. Wybór taki może też otwierać mu drogę do zachodniej literatury. Wskazuje na to przykład Kundery, na którego światowy sukces złożył się postmodernistyczny charakter jego twórczości. W obu wypadkach oznacza to zbliżenie się do nowego, masowego czytelnika przez przebudzenie mityczności w czasach pozbawionych mitu, kontynuację znanych form wypowiedzi, a przede wszystkim propozycję uwolnienia się od niepokoju emocjonalnego i powrót do prostych prawd. Nie wiadomo jednak, czy ten przygotowany starannie postmodernistyczny zwrot przyniesie Zagajewskiemu sukces, czy też jego twórczość zacznie tracić na znaczeniu — jak proza „Twórczości”, pretendująca do postmodernizmu od połowy lat siedemdziesiątych.

Sława byłego przedstawiciela Nowej Fali przy tworzeniu nowej koncepcji postmodernistycznej składa się na szczególną szansę Zagajewskiego — mimo trudności, z jakimi łączy się przyjęcie postmodernizmu w polskiej literaturze. Każda różnica podejścia staje się jednak dzięki tej biografii znacząca i łatwiejsza do przyjęcia dla polskich czytelników, powoli rozstających się z formami zaangażowanej kultury oporu, która oczywiście nie narodziła się dopiero w 1976 roku.

Przełożyła Anna Nasilowska