

IRENEUSZ OPACKI

## ELEGIA OPTYMISTYCZNA

O POEZJI KRZYSZTOFA BACZYŃSKIEGO

## 1

Jest w mrocznej i trudnej poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego wiersz, na rzut pierwszy oka najciemniejszy ze smutnych:

Oddzieili cię, syneczku, od snów, co jak motyl drżą,  
haftowali ci, syneczku, smutne oczy rudą krwią,  
malowali krajobrazy w żółte ściegi pożóg,  
wyszylali wisielcami drzew płynące morze.

Wyuczili cię, syneczku, ziemi twej na pamięć,  
gdyś jej ścieżki powycinał żelaznymi łzami.  
Odchowali cię w ciemności, odkarmili bochnem trwóg,  
przemierzyłeś po omacku najwstydlwsze z ludzkich dróg.

I wyszedłeś, jasny synku, z czarną bronią w noc,  
i poczułeś, jak się jeży w dźwięku minut — zło.  
Zanim padłeś, jeszcze ziemię przeżegnałeś ręką.  
Czy to była kula, synku, czy to serce pękło?

(Elegia o... [chłopcu polskim])

Wiersz szczególnie wstrząsający, gdy ma się świadomość, że stanowi on — zamierzoną bądź niezamierzoną — relację o wdrożeniu w czyn, o zrealizowaniu przez życie wskazań Mickiewicza sprzed wieku:

Syn twój wyzwany do boju bez chwały  
I do męczeństwa.... bez zmartwychpowstania.

Każde mu wcześniej w jaskinię samotną  
Iść na dumanie... zalegać rohoże,  
Oddychać parą zgniłą i wilgotną  
I z jadowitym gadem dzielić łożo.

Tam się nauczy pod ziemię kryć z gniewem  
I być jak otchłań w myśli niedościgły;  
Mową truć z cicha, jak zgniłym wyziewem,  
Postać mieć skromną jako wąż wystygły.

[.....]

O Matko Polko! ja bym twoje dziecię  
Przyszłymi jego zabawkami bawił.

Wcześniej mu ręce okręcaj łańcuchem,  
Do taczkowego każ zaprzęgać woza,  
By przed katowskim nie zbladnął obuchem  
Ani się spłonił na widok powroza;

[.....]

Zwyciężonemu za pomnik grobowy  
Zostaną suche drewna szubienicy,  
Za całą sławę krótki płacz kobiecy  
I długie noce rodaków rozmowy.

(Do Matki Polki)

Dwa wiersze, które dzieli wiek poezji i wiek historii, ale które w istocie są o wiele sobie bliższe, stanowiąc ramy zamykające życie jednego człowieka. Wiersz Mickiewicza — jak wskazał Waclaw Kubacki<sup>1</sup> — to genethliakon, „wiersz na urodzenie”. Wiersz Baczyńskiego — jak wskazuje tytuł — to elegia, „wiersz na zgon”. Pierwszy — w tym konkretnym wypadku — konstruuje „program edukacji” dziecka, drugi — „podsumowuje” wykonanie tego programu, składa sprawozdanie z życia wedle tego programu kształtowanego, życia już zamkniętego, dokonanego.

I ten właśnie program, wypełniający niemalą część obu wierszy, pozwala na ich związanie, na potraktowanie wiersza Baczyńskiego jako utworu opartego na aluzji do Mickiewiczowskiego genethliakonu. Program to bowiem niemal identyczny w obu wypadkach; jeśli Mickiewicz nakazywał, by proces przystosowywania bohatera do życia odbywał się drogą „zalegania rohoży”, drogą okręcania rąk łańcuchem, drogą oswojania się z hańbiącymi stronami rzeczywistości — to Mickiewiczowskiemu „Tam się nauczy” jak echo odpowie strofa Baczyńskiego, tyle że ukształtowana w czasie już dokonanym:

Wyuczylł cię, syneczku, ziemi twej na pamięć,

[.....]

Odchowali cię w ciemności, odkarmili bochnem trwóg,  
przemierzyłeś po omacku najwstydlwsze z ludzkich dróg.

Taką bowiem edukację determinowały doświadczenia „czasów pogardy”.

<sup>1</sup> W studium *Do Matki Polki*, drukowanym w „Przeglądzie Humanistycznym”, (1961), nr 3, s. 9 n.

## 2

Doświadczenia „czasów pogardy” — „czasów przemiany”. To ważne, że czasów przemiany — tylko tam bowiem, gdzie świat jest zmianom podatny, gdzie jest plastyczny, proces edukacji nabiera sensu i nabiera znamion skuteczności. Tylko tam, gdzie świat jest ukazany jako zespół możliwości, a nie jako składanka gotowych, zastygłych kształtów. Gdzie jest ujęty tak właśnie, jak w poezji Baczyńskiego<sup>2</sup>:

Dana ci ta *glina giętka*,  
 Oczy z ognia i rozumne  
 i jak piług dzieląca ręka;  
*posąg szczytnisz nią czy trumnę?*

*(U niebios rozkwitających,*

*Która w kształtach nietrwałych jesteś  
 przez wszystkie czas,*

*(Hymny)*

Nie dziwne, że w poezji operującej takim widzeniem świata — jednym z najczęściej pojawiających się znaczeń jest znaczenie przemiany, eksponowane bardzo bezpośrednio, poprzez krąg słów, skupionych wokół tego znaczenia:

[...] wtedy powstała ziemia,  
 podobna do jabłka złotego i do zwierciadła *przemian*.

*(Przypowieść)*

Gdy gwiazdy nieostrożnie *przemienione* w ptaki

*(Czarne cheruby kotuszą...)*

<sup>2</sup> Tu należy się kilka słów wyjaśnienia w kwestii charakteru tego szkicu. Otóż nie ma on ambicji ukazania ewolucji twórczości Baczyńskiego (zasadnicze zręby takiego ujęcia znakomicie rysuje książka Kazimierza Wyki *Krzysztof Baczyński*, Kraków 1961). Szkic ten chce pokazać „rys jedności” świata w tej poezji zawartego, chce pokazać sprawy, w ramach których dopiero odbywa się ewolucja, a które wyznaczają zarówno spójność całej tej twórczości, jak i w niemalym stopniu determinują rodzaj dokonywanej się w niej ewolucji. Kazimierza Wyki ewolucyjne opracowanie, kładąc duży nacisk na „przełomy”, występujące w rozwoju tej poezji, chwilami zaciera jej jedność (jednorodność), co czasem ujawnia się bezpośrednio w formułach, że w poezji Baczyńskiego występują obok siebie wiersze jakby „różnych poetów” (np. na s. 39 cyt. książki). Rzecz w tym, że — bez względu na typ konkretnej realizacji poetyckiej, na jasność lub ciemność tonacji lirycznej — cała ta poezja prezentuje jednorodną koncepcję świata „przemiennego” wraz z charakterystycznymi konsekwencjami „dialektyki” w koncepcji tej zawartej, w ramach której dopiero następują zróżnicowania ewolucyjne. „Pryncypialny pion” całości skryształizowany jest w tej twórczości wyraziście.

Ciekawiej krzesła utkwily szerokie spojrzenia oparc  
w estradę *przemian*

(Koncert)

Ulatują starożytne mity  
*przemienione* w mosiężne gołębie.

(Elegia dziecięca)

*Przemień* słowa, odejmij nam patos,  
czarnych kroków odejmij echo.

[.....]

*Przemień* ziemię w chmury płynące  
i od trwogi nocnej wybaw.

*Przemień* trwogę w białe owce.

Daj nam żyć w latających rybach.

*Przemień* ziemię w czas i przestrzeń  
i odejmij nam od nóg ziemię.

Zawieś morze jak płachtę na wietrze  
i w wesołe wilgi nas *przemień*.

(Poemat o Chrystusie dziecięcym)

Grzmiał wiatr, a posągi miały twarze obcych,

[.....]

gdy nagle *przemienione* w płowowłosych chłopców

(Harmonia Beethovena)

i idą fale dudniąc pochodem,  
aż wszystkie lądy *przemienia* w wodę.

(Szkłany ptak)

rzały chmury spętane, *przemienione* w konie

(Olbrzym w leście)

Obok tego bezpośredniego eksponowania słowa „przemiana” (a przytoczono tu bardzo niewielki odsetek możliwych do cytowania formuł!) Baczyński nasycy warstwę słowną swojej poezji całymi szeregami słów i frazemów bliskoznaczných:

Nie bój się nocy. To ja nią wiodę.  
Ten strumień żywy *przeobrażenia*,

(Kołysanka)

Czyny kalekie *zmienione* w rzeczy

(Ciało)

aż tryska kolor z dłoni i oczu,  
aż się *zamieni* z powrotem w kamień.  
Ona zostaje *zmieniona* w posąg,

[.....]  
 zmienia się z wolna w przestrzeni kolor,  
 (Poemat o Bogu i człowieku)

Oto się niebo odbarwia,  
 zamienia się w tabun wichrów  
 jeszcze chwila pogardy,  
 a spadnie czarny śnieg.

(Oczy otwieram)

Więc się mienić będą i brunatnieć  
 w złotych formach dojrzałe oczy,

[.....]  
 [...] — przejdzie w apostoła  
 (Bohater)

I tak się z wolna przeradza w owoc  
 (Poemat o Bogu i człowieku)

Biją źródła mosiężne, dźwięk przechodzi w światło.  
 (Hallelujah)

I jęli ciebie cieśle orać  
 i ryć cię rylcem u korzeni,  
 żeby twój głos, twój kształt odmienić,  
 żeby cię zmienić w sen upiora.  
 (Byłeś jak wielkie, stare drzewo...)

Owa przemienność, niestabilność kształtów rzeczywistości, ujawniana bezpośrednimi sensami „słów kluczowych”, stanowi zwornik całej poetyki Baczyńskiego, punkt centralny, w którym przecinają się i z którego biorą początek wszystkie „wektory wyobraźni”, zamknięte w tej poezji.

### 3

W motywie przemiany spotykają się przede wszystkim trzy podstawowe płaszczyzny świata przedstawionego w tej poezji: krąg historii, krąg baśni (legandy, mitu) i krąg moralistyki. Nie tutaj — w krótkim, przygotowawczym szkicu — miejsce na dokładniejszą charakterystykę złożoności tych kręgów w twórczości Baczyńskiego. Wypadnie — w szczególności przy dwu pierwszych<sup>3</sup> — napomknąć tylko o niektórych ich funkcjach oraz o „miejscu” ich spotkania.

<sup>3</sup> Krąg moralistyki, niezwykle ważny w tej poezji, zostanie tu w zasadzie ominięty — pisano o tym sporo, począwszy od cyt. książki Wyki, skończywszy na artykułach Jastrzębskiego (w szczególności *Śpiew z pożogi*, „Tygodnik Powszechny”, (1961), nr 35, s. 5, a także „Pójdziemy wolno nad groby zgubionych Home-rów”, „Znak”, (1962), nr 97—98, s. 1150). Krąg ten zostaje tu ominięty dlatego, że

Gdyby kręgi te określić jako kręgi tematyczne tej poezji, rzecz nie odpowiadałaby w pełni prawdzie. Nie znaczy to, że twórczość Baczyńskiego nie zawiera utworów, w których zagadnienia te stają się tematem. Dość rozejrzeć się w kilku tytułach: *Historia*, *Legenda*, *Magia*, *Noc wiary*, *Poemat o Bogu i człowieku*, *Poemat o Chrystusie dziecięcym*, *Rycerz*, *Szklany ptak*, *Świętość*, *Teologia*... Przede wszystkim jednak kręgi te stanowią kategorie ujęcia, kategorie widzenia rzeczywistości, wyznaczają perspektywy tego widzenia:

Wisło, pamiętasz? Lesie, w twych kartach  
widzę ich, stoją — synowie powstań  
w rozdartych bluzach — ziemi uparta —  
— jak drzewa prości.

(*Mazowsze*)

Oddycha miasto ciemne długimi wiekami,  
spowiada miasto ciemne dawnych grobów żalność;  
rozrabane żelazem, utulone snami,  
nie nasycone płaczem, nie spełnione chwałą.

(*Oddycha miasto ciemne...*)

Arkebuzy dymiące jeszcze widzę,  
jakby to wczoraj u głowic lont spłonął  
i kanonier jeszcze rękę trzymał,  
gdzie dziś wyrasta liść zielony.  
W błękicie powietrza jeszcze te miejsca puste,  
gdzie brak dłoni i rapierów śpiewu,  
gdzie teraz dzbany wrzące jak usta  
pełne, kipiące od gniewu.

(*Historia*)

Interpretując ostatni z przytoczonych fragmentów Janusz Sławiński sformułował stwierdzenie, dające się odnieść do ogólnej roli „kategorii historii” w poezji Baczyńskiego. Napisał, że tutaj się

konstruuje dwoisty krajobraz, w którym przenikają się składniki „dzi-

domaga się specjalnie szerokiego i gruntownego opracowania ze względu na narosłe wokół niego nieporozumienia, spowodowane dyskusją o światopoglądowym charakterze tej poezji i o roli, jaką pełni w niej problematyka religijna. Wypadnie tu jedynie sformułować dwa spostrzeżenia: 1. krąg tej problematyki mieści się na niższym pięttrze niż owo „pierwsze prawo przemienności świata” jako jego pochodna; 2. wydaje się, iż sprawa walki dobra ze złem w tej poezji toczy się i rozstrzyga nie tyle na płaszczyźnie wiary i religii, ile na płaszczyźnie konfliktu między człowiekiem a historią, na płaszczyźnie człowieczeństwa i nieczłowieczeństwa. Co nie znaczy, że płaszczyzna pierwsza w poezji Baczyńskiego nie istnieje. Ale nie jest płaszczyzną zasadniczą, a czasem egzystuje wręcz na prawach metafory. Zawiera problematykę o wiele szerszą niż jakkolwiek „ortodoksyjny” światopogląd.

siejsze" i „historyczne”. Dwoistość ta jest bezpośrednio odniesiona do podmiotu poetyckiego: stanowi funkcję jego interpretacyjnego „widzenia”. [...] Ma [...] sens wizjonerski, znaczy tyle, co: „wychodzę moim spojrzeniem poza to, co dane w bezpośredniej obserwacji; w świecie otaczającym rozpoznaję szyfr innego zapisanego w nim porządku” [...] Przestrzeń, w której przebywa „ja”, zdaje się być wypełniona pejzażami minionych bitew, archaicznymi rekwizytami militarnymi [...]. Podmiotowe „widzenie” reinterpretuje zastany krajobraz, wyzwalaając z niego dynamikę zdarzeń i działań, oswobadzając zamknięte w nim wspomnienie historii. Słowem: krajobraz ów ma nie tylko przestrzenną rozciągłość, ale — przede wszystkim — czasową głębię<sup>4</sup>.

Tutaj starczy ograniczyć się do dookreślenia kilku spraw, osadzonych tuż pod powierzchnią sformułowania Sławińskiego. Po pierwsze — tak ujrzany krajobraz zamienia się w swoistą „sumę zdarzeń”, wytraca przyrodzoną sobie statyczność na rzecz dynamiczności. I to w dwóch aspektach. Z jednej strony nawarstwione w nim „obrazy historyczne” zamieniają go w soczewkę, skupiającą zjawisko procesów przemiany. W takich bowiem perspektywach jest krajobraz ukazany: jako liść, wypełniający miejsce po ręce kanoniera, jako dzbany bądź jako pustka po dłoniach i rapierach. Obraz, opis jest — by tak rzec — „immanentnie przemienny”. Z drugiej strony — aktualny stan pejzażu staje się dynamiczny wskutek tego, że zostaje wpisany w „ciąg czasowy”, zostaje ukazany jako faza różnych następujących po sobie jego stanów. Jest częścią procesu, aktualnym wyimkiem procesu, kształtującego ten pejzaż w toku upływających lat i zmian. Rekapitułując: ujawnia się z jednej strony jako suma zdarzeń, z drugiej — jako faza łańcucha zdarzeń.

Jako faza — ujawnia przemienność, ruchliwość wizji świata, zawartej w tej poezji. Świata, który jest nie światem rzeczy, ale światem zdarzeń i procesów. Jako suma — ujawnia swoją „historyczną syntetyczność”, ujawnia — jak pisze Sławiński — „szyfr innego zapisanego w nim porządku”. Poczyna pełnić rolę tego typu figury, co symbol, uogólnienie, wielka metafora bądź — ukujemy dla doraźnej potrzeby termin — „wielka metonimia”, gdyż tak to wygląda we fragmencie interpretowanym, który nie tylko składa się z szeregu metonimii, ale i w całości nią jest, reprezentując — jako część skonkretyzowana — proces szerszy, ogólny proces dziejowy.

Takiemu podlegając ukształtowaniu, historia styka się z baśnią, legendą, mitem, które z natury swojej pełnią rolę konwencji symbolicznych, które również predestynowane są do ukazywania „szyfru innego zapisanego w nich porządku”. W poezji Baczyńskiego symbolizująca świat baśń czy legenda ujawnia zresztą ten sam porządek świata, po-

<sup>4</sup> W analizie *Historii*, pomieszczonej w tomie *Liryka polska. Interpretacje*, Kraków 1966, s. 263—264.

rządek jego przemienności — tym bardziej wyraziste staje się spotkanie dwu tych ujęć. Tam, w ukazywaniu czasu historycznego — uwaga podmiotu poetyckiego skupiała się na zasadach czasowej, historycznej, dziejowej ewolucji przemieniającej świat. Tutaj — znów przemienność, ale przemienność magiczna. Baśń, legenda, mit u Baczyńskiego — to świat magii, świat „cudownych przeobrażeń”:

Na polanie białe łąnie  
w tańcu niosły ciała strąk.  
Jedna wiodła je błękitna,  
jakby rzeźba wodnych rąk.  
Tak cieniami niosły trzepot,  
*tak w nie słońce nikło blaskiem,*  
*że stawały się jak cienie*  
*drzewem, wodą, liściem, piaskiem.*

[.....]

Trwał szelestem, w taniec nikł,  
zmieniał ciało w szklane sny,  
zmieniał ręce w wiotkość leszczyn

(Łowy)

*Dym uklada się w gryfy, postaci i konie*  
nad rozlewanyim ogniem, a on czesząc grzywy  
żółtych płomieni woła: [...]

[.....]

„Aharbalu — zaklina — przynieś jej wspomnienie!”

Więc w suchym blasku iskier rośnie *tuk różowy*  
*piersi wygiętych twardo, ust rozwartych koncha,*  
*podłużne liście powiek.* Wtedy z jego głowy  
odrzuconej w odległość wypływają oczy  
jakby łyzy, w których widać *odwrócony obraz*  
*coraz mniejszy;* i płacze: „O, siostró niedobra!”  
a już ona jak kamień — *rozpuszcza się w nocy.*

(Magia)

A dzieci coraz dalej bieżą w mit,  
*roztapiają się z wolna i giną.*  
Tylko białe ich włosy zostały,  
rozwieszzone jak mgła nad doliną.  
*Potem obraz doliny już w jednym wymiarze*  
*zamienia się w szybę, i zbłąkane psy*  
*coraz ciszej nawołują.* Jak smutne twarze  
*rozwiązują się z wolna, jak dym.*

(Z „Legend”. III)

I wesoło się siostry śmiały,  
w świergot ptaków *coraz bardziej zanikały,*



*aż pozostał po nich lot pajęczyn  
rozwieszony w powietrzu dźwięcznym.*

*(Serce jak obłok)*

A więc — świat czarów, świat cudownego przemienienia. Świat, w którym raz po raz pojawi się cudotwórczy, magiczny gest:

Pan Bóg *uśmiechnął się i wtedy powstała ziemia*

*(Przypowieść)*

Ty w nim *ręki skinieniem* drążąc,  
różowawe ciała kobiet wywołasz,  
róg danieli, ptaki jak mosiądz  
szybujące w gotyckich kościołach.

*(Śnieg)*

[...] wiatr *począł wznosić szkliste dłonie*  
i rozgrzane kształty z wolna studzić,  
więc stawały niedźwiedzie i konie  
i lasice zastygały z wolna,  
aż stanęły i w posągi żywe  
zamieniły się, [...]

*(Wesele poety)*

*Ręce prosto kładąc w tęczę tonu*  
sklepi ziemię z niebem na kształt domu.

*(Bohater)*

*Dłonią poruszysz — jest zima, uśmiechniesz się — to jesień*  
ciernie uczyni z głogów wianiem miedzianych piór.

*(W każdej przemianie...)*

*Dłonie, dłonie różowej muzyki,*  
wy jak drzewa, z których srebrnym puchem  
ptak czy obłok znów się zrywa — duchem,  
z *ruchów których* las promieni wschodzi.

*(Pieśń o dłoniach)*

Już widziałem motyle w powietrzu wykute  
*skinieniem jego ręki* z kwiatów ciepła tkane  
i posągi ogniste nie dotknięte dłutem,

*(Ach, umieram, umieram...)*

Jak to się ciało twarde  
tak w piasek albo glinę  
zamienia *w moich dłoniach,*

[.....]

Jak to się — *kiedy dotknę* —  
kwiat przeobraża w ciemność,

a poszum drzew — w głuchotę,  
a chmury — w grzmot nade mną.

(O mój ty smutku cichy)

W owym magicznym geście fantastyczna płaszczyzna świata, zawartego w poezji Baczyńskiego osiąga swój szczyt. Toteż od niego wiodą ścieżki, w które rozgałęzia się i rozdrabnia zwarty, szeroki trakt motywu przeobrażeń. Jest tych ścieżek wiele, nie sposób wszystkich wymienić, wypadnie tu wypunktować bodaj najważniejsze.

Jedna z nich wiedzie tę twórczość ku terenom swobodnej fantazji, ku terenom kraju czystej wyobraźni. Kraj ten nazywa się kołysanką, bajką:

Zegnaj, księżniczko jawy. W akwarelowe miasta  
pędzi koń mój drewniany plosząc ptaki krzewów,  
[.....]  
Miasta dzwonek miedzianych! W pokojach waszych ulic  
gwiazdy płyną, gospody, a w szyldzie czerwony kogut,  
tam w winny sześcian kubka jak w ciszę się zatulić,  
cień *nieprawdziwych* ludzi jak totem zawiesić nad trwogą.

(Elegie zimowe. IV)

Nie bój się nocy. To ja nią wiodę  
ten żywy strumień przeobrażenia,  
duchy świecące, zwierząt pochody,  
które *zaklinam kształtów imieniem*.

(Kołysanka)

Knieje się pienia — *tylko pomyśl* —  
w powietrzu falującym tchu  
nieświedzi pomruk zaczajony,  
niebieski jezior duch.

(Z wiatrem)

„Zaklinam kształtów imieniem”, „tylko pomyśl” — formuły aż nadto mówiące, gdzie lęgnie się ów gest magiczny, jaką rzeczywistość stwarza i przeobraża. To dobra rzeczywistość wyobraźni, stanowiąca ucieczkę przed złą rzeczywistością wojny, w latach której powstawać wypadło tej poezji. Zresztą atmosfera tych czasów raz po raz i w tę krainę wtargnie, dając świadectwo sile, z jaką groza owych lat osaczała wyobraźnię człowieka: <sup>5</sup>

Wtedy pastuszek gna *smutne* smoki  
na krawędź nieba i długo wabi

<sup>5</sup> Zob. Wyk a, op. cit., s. 41.

swą śmierć samotną z czarnych obłoków  
w sen wracający łzami.

(Idylla kryształowa)

Przeżegnane krzyżem i ogniem  
śpiewne kraje, gotyk na szybach,  
zapomniane te, co szły do mnie,  
smoki, kwiaty, świecące ryby.

(Piosenka śnieżna żołnierza)

I może jeszcze ten cytat, bodaj najbardziej przejmujący:

Ziemię twardą ci przemienię  
w mleczów miękki płynny lot,  
wyprowadzę z rzeczy cienie,  
które prężą się jak kot,  
futrem iskrząc zwiną wszystko  
w barwy burz, w serduszka listków,  
w deszczów siwy splot.

[.....]

Jeno wyjmij mi z twych oczu  
szkło bolesne — obraz dni,  
które czaszki białe toczy  
przez płonące łąki krwi.

Jeno odmień czas kaleki,  
zakryj groby płaszczem rzeki,  
zetrzyj z włosów pył bitewny,  
tych lat gniewnych  
czarny pył.

(Niebo złoć ci otworzę...)

Inne ścieżki od tego gestu magicznego wiodą ku mitom, ku płaszczynom irracjonalnym tej liryki. Wiodą ku przeświadczeniu, że ponad porządkiem świata dostępnego zmysłom istnieje świat nadrzędny, świat sił pozaziemskich, świat „innego porządku”, rządzący — bądź władny rządzić — układem rzeczywistości ziemskiej. Świat ten jest w twórczości Baczyńskiego bardzo złożony. Najczęściej to świat wierzeń chrześcijańskich — ale nie tylko. To także świat demona Aharbala i innych demonów, świat zodiakalnych sił i wróżb (Zodiak — to niebywale częsty zespół motywów w tej poezji!), słowem — świat mitów bardzo szeroko rozgałęzionych. Jego obecność jest nie tyle wyrazem określonej deklaracji światopoglądowej, ile wyrazem grozy czasu, wyrazem hiperbolizującym przeświadczenie, że oto rzeczy, które przyniosła wojna, nie dadzą się wytłumaczyć ani uzasadnić w porządku ludzkim, że przekraczają one granice ludzkich wyobrażeń, i tylko w mitycznych, nadludzkich siłach mogą znaleźć swe uzasadnienie. Mit więc nie pełni

tu przyrodzonej sobie roli teorii rzeczywistości, ale staje się środkiem lirycznego wyrażenia nieludzkich wymiarów spraw, wniesionych przez wojnę. Wszak nie darmo magiczny gest istnieje tu przede wszystkim jako prośba o ten gest, jako prośba o odmienienie świata:

I zaklinał: „O moce, zatrzymajcie ciemność,  
oto pną się kolumny, nim dzień — nie nadążę;  
o, otwórzcie tę studnię — świt biały nade mną”

(*Rzemieślnik*)

„Jeśli cieniem nie uniesie,  
jeśli zieleń nie odnowi,  
jeśli bicze łez — niech w knieje  
sama drzewem skamienieję.  
Wtedy, kniejo, z nim mnie zamień  
w jeden krwią porosły kamień,  
zamień w drzewo”.

(*Łowy*)

Przemień ziemię w chmury płynące  
i od trwogi nocnej wybaw.  
Przemień trwogę w białe owce.  
Daj nam żyć w latających rybach.

(*Poemat o Chrystusie dziecięcym*)

Jeżeli skrzydła dzieci małych  
poobcinają, zamienią w kamień,  
odbierz nam ziemię spod stóp przeklętych,  
w glinę nas zamień.

(*Modlitwa III*)

Są to jednak wszystko tylko zjawiska pochodne. Są to tylko konsekwencje prawa o wiele głębszego, prawa stojącego u samych fundamentów świata poezji Baczyńskiego. Prawa, którego naturę otwiera istota owego magicznego gestu.

4

Magiczny ów gest jest bowiem właśnie — gestem kreacji, jest gestem sprawczym. Ten truizm przestaje być banalny, gdy się zważy na jego konsekwencje: na to, jakie sprawy zakłada możliwość zaistnienia takiego gestu.

Gest taki — po pierwsze — może zaistnieć tylko w świecie, który dopuszcza stawania się w nim rzeczy, który zakłada „ruchomość” swojej rzeczywistości. Jakoż — by poprzestać na przykładach najbardziej ewidentnych — słowo „stawać się” jest niezwykle często używane w poezji Baczyńskiego:

„Podaj mi rękę — mówił anioł —  
oto się stajesz zapatrzaniem gwiazd”.

(Ach, umieram, umieram...)

i nim je wypowiedzieć — stać się pierw człowiekiem.

(Ugory)

aż oczyszczony płomień staje się i naga  
prawda jak słup do góry uderza i łamie

(Świat — kryształowa kula...)

żeby, co żyje — życiem nie było przekłętę  
i stało się jak światło w ciele — nie cielesne.

(Rorate coeli)

Stają się, przemieniają, otwierają nieba.

(Powieko nieruchoma...)

I tutaj otwiera się już następne zagadnienie: „stają się” — a więc zjawisko procesu, zjawisko nie tylko powstawania rzeczy, ale też zjawisko ich kształtowania się w tym powstawaniu. Jakoż w świecie poezji Baczyńskiego pełno formuł ukazujących procesy stawania się, obrazowania bardzo jaskrawo uwydatniającego to zjawisko, jaskrawo — bo chwytających rzeczy w fazie pośredniej, między „początkiem” i „końcem” owego „stawania się”:

[...]. Od blasku jeszcze stoją niemi,  
jeszcze palce prostują jak łożyska młode  
i widzą świat przez ciepło jak przez drżącą wodę,  
jeszcze im puch porasta na kitach czapraków,  
a już się palce w wietrze dziesiątkami ptaków  
rozfruwają po niebie i zgarniają przestrzeń  
i dudni rozwiązane jak supeł powietrze,  
i dudni, choć szkielety krzyżów jeszcze gniołą.

(Ugory)

a ten komin — wielki jak niebo,  
i te drwa jak płonące trumny —  
będą z wolna jak róże złote  
przekwitały, rozwijały płomienie,  
aż się staną jak niegdyś — potem,  
ludzką krwią i ludzkim kamieniem.

(Śnieg)

jak mu się obracali pod wzrokiem w granity,  
jak kruszeli pragnący w gorzką, czarną glebę.  
I była ciemność. Nie wołał nikt pod niebem.

(Ach, umieram, umieram...)

Nie przeprowadzono statystyki użytych przez Baczyńskiego form czasownikowych. Ale pobieżny nawet ogląd pozwala na postawienie hipotezy, że formami podstawowymi będą tu formy czasowników niedokonanych i formy czasu teraźniejszego: te właśnie formy, które chwytają rzeczy w procesie, w trakcie ich „dziania się”.<sup>6</sup>

Ten „procesualny” obraz świata wyciska jeszcze jedno — bardzo ważne — znamię na tkance poetyckiej tej twórczości:

Gdy gwiazdy nieostroźnie przemienione w ptaki

(Czarne cheruby kotyszą widnokrag)

plomień zmieniony w ptaka

(Splew o rycerzu purpurowej chmury)

rżały chmury spętane, przemienione w konie

(Olbrzym w lesie)

Ulatują starożytne mity

przemienione w mosiężne gołębie.

(Elegia dziecięca)

Tym, co w poetyckiej rzeczywistości stało się tutaj bezpośrednim przedmiotem komunikatu — jest w dwu pierwszych wypadkach ptakami, w trzecim końmi, w ostatnim — mosiężnymi gołębiami. Taki jest tutaj stan aktualny ukazywanej rzeczywistości. Tymczasem w formule poetyckiej ów stan aktualny przybrał postać swoistej „figury etymologicznej”: ptaki zostały pokazane jako wynik przemiany gwiazd i płomienia, konie — jako pochodna przeobrażenia chmur. Formuła stała się skrótem procesu, zawarła klamry tego procesu, jego punkt wyjścia i dojścia. Podobnie jak tutaj:

[...] a ziemia w tobie

mrze w kolebce, zaczyna się w grobie.

[.....]

zacznie w ciszy, skończysz w piorunie.

(Śnieg)

Czasem ten skrót idzie jeszcze dalej, tak daleko, że może prowadzić do błędnego odczytania figury słownej, do odczytania jej na kształt „zwyczajnej” metafory:

Palce mam — każdy czarną łufą,

co zabić umie. — [...]

<sup>6</sup> Podobną rolę pełni również forma czasu przyszłego, stosowanego w momentach rysowania „przyszłego toku” procesu.

[.....]  
 Oczy — granaty pełne śmierci.

(Gdy broń dymiąca...)

Kto mówił, że to bajka?  
 Naprawdę był las pełen szeptu,  
 gdzie na gałęziach z koralu  
 ptaki-wspomnienia krzepną

(Autobiografia)

W świecie tej poezji to nie są zwykłe metafory; to są skrótowe formuły procesów przemiany: to wspomnienia zamienione w ptaki, to oczy przeobrażone w granaty, to palce przemienione w „czarne lufy”.<sup>7</sup> Punkt wyjścia — punkt dojścia: formuła świata procesów, formuła świata przemian, formuła świata poezji Baczyńskiego.

## 5

Ale odcinek, zawarty między punktem wyjścia i punktem dojścia, określa nie tylko samo zjawisko procesu. Określa także — kierunek procesu, określa proces jako proces modelowania rzeczywistości:

Twarz złocona wyrzeźbiona w dębie.

(Elegia dziecięca)

Świat ciosany był z grubsza —

(W cieniu paproci)

Rzeźbi cisza spokojny gotyk — blanki, miasto  
 na maleńkich wieżach ostów.

(Snieg)

<sup>7</sup> Zastosowanie takiej figury pozwala nieraz Baczyńskiemu na „odbanalizowanie” skostniałego frazesu. Tak np. ma się rzecz z niejednokrotnie w tej poezji powracającą, banalną metaforą „serce — kamień”. Ustawienie dwóch członów tej metafory jako dwóch etapów procesu (możliwości tej w pełni pomaga „fantastyczna” płaszczyzna tej poezji!) pozbawia ów frazem banalności. Równocześnie na tyle silnie ewokuje on potoczną metaforę, że jasne staje się jego „metaforyczne” znaczenie. Za zwrócenie mi na to uwagi dziękuję p. Irenie Rymackiej. Kwestia ta jest jedną z fundamentalnych spraw dla sztuki poetyckiej Baczyńskiego: ona w dużej mierze tłumaczy, dlaczego nawet w skrajnie fantastycznych jego wierszach tak dobitnie jest czytelna „realność”, historia. Wskazuje na to „dwoistość” tej figury językowej, jeden ze środków osiągnięcia tego: istnieje ta figura na dwóch płaszczyznach — fantastycznej (jako dosłowna „figura procesu”) i „realnej” (jako metafora, często metafora potoczna), oba znaczenia są niebywale wyraziście przy tym wybite.

Jacyż na rufach zdobywcy  
odlani z płynnego złota

(Legenda)

i ostrożnie układasz mozaiki słów

(Psy)

i rzeźbiony drewniany obłok —  
— rysowany w powietrzu motyw.

(Wista)

Horyzont jest kuty w ciężkim złocie

(Okno na zachód)

Lasy jak gobeliny, na których zwierzęta utkane

(Szklany ptak)

[...]. Gdy padło w ogień  
Poczyna rzeźbę w nim. Jak w skrzepłą krew  
zanurza się; jest dłułem w sobie, [...]

(Krajobraz zimowy)

Na rufach waszych postaci tkane z białych koronek.

(Okrety zimowe)

I jeśli ciebie cieśle orać  
i ryć cię rylcem u korzeni,  
aby twój głos, twój kształt odmienić

(Byłeś jak wielkie, stare drzewo...)

[...] i bić w kamień,  
aż się lew spod dłoni wykuje

(Warszawa)

„Rzeźbić”, „wykuwać”, „rysować”... Słowa, określające czynności twórcze. Słowa, związane z procesem twórczości świadomej i celowej: wszak chodzi tu o twórczość artystyczną. W przytoczonych cytatach chodziło o ukazanie, że ta warstwa tworzywa poetyckiego jest w twórczości Baczyńskiego bogata, że obejmuje szeroki wachlarz słów. Nie wszystkie one zostały objęte wyborem cytatów — dojdą tu jeszcze słowa takie, jak pomnik, posąg, kolumny, hymny, pieśni, obrazy... Wielekroć w tej twórczości powtarzane, dla każdego z nich można by utworzyć zespół cytatów o wiele dłuższy, niż utworzono tutaj dla zaprezentowania całej warstwy słownictwa. Niektóre słowa powracają wręcz obsesyjnie: „rzeźbić”, „rzeźbiarz”, „dłuto”, „kształt” — słowa bodaj najmocniej związane ze zjawiskiem kształtowania rzeczywistości, najmocniej je eksponujące.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Motyw ten analizuje w świetnym szkicu Jerzy Kwiatkowski (*Potop i posąg*, w tomie *Klucze do wyobraźni*, Warszawa 1964, s. 26 nn.). Wydaje się jednak,



Świat, ukazany w takiego typu metaforyce — a metaforyka ta jest u Baczyńskiego niebywale gęsta — nie jest światem chaosu. Odbywające się w nim procesy nie są ślepe — przeciwnie, są celowe, oparte na określonych prawach tak, jak twórczość artystyczna, do której praw odsyła ta metaforyka. Tak, jak magiczny gest: gest zawsze w określonym celu czyniony, mający wywołać określony skutek.

Sztuka i magia. Sprawy odwiecznie z sobą łączone — dla ich spotkania się w twórczości Baczyńskiego to odwieczne złączenie nie jest zapewne obojętne. Spotkanie to uzyskało w tej poezji wielostronną sankcję: i w przesyconiu tkanki wierszy odwołaniami do pierwotności, pierwotności, w której sztuka i magia stanowiły pojęcia sobie najbliższe. I w koncepcji świata, opartej na jego przemienności. I w mitologizacji tego świata, tak tu częściej — wszak słowo „mit” to też jedno ze słów-kluczy, obsesyjnie powracające!

Najgłębsze jednak złączenie tych dwu linii — magii i sztuki — nie tutaj, jak się wydaje, następuje. Znowu następuje w soczewce jednej ze spraw, które zakłada zaistnienie magicznego gestu.

Magiczny gest zakłada bowiem możliwość zaistnienia określonych związków między elementami świata, związków przyczynowo-skutkowych. Zakłącza i jego skutku. Podmiotu sprawczego i przedmiotu sprawianego. Opozycji między ujarzmiającym i kształtującym rzeczywistość podmiotem — a ujarzmianym i kształtowanym przedmiotem. Słowem — magiczny gest zakłada taki ustrój świata, w którym jego elementy mogą na siebie skutecznie oddziaływać. Zakłada swoistą „dialektykę” rzeczywistości, zakłada dialektyczny związek między elementami świata. Zakłada obraz świata jako świata zdarzeń; zdarzeń, polegających na ścieraniu, zderzaniu się rzeczy w procesie wzajemnego przekształcania:

Ucieka duszna rzeka, gwiazd porywa grom ją,  
a przestrzeń mnie odbarwia boleśnie jak gaz.

(*Śmierć samotna*)

Grom się nagle stoczył.

Dym zanim frunął, złamany trzasnął jak patyk.  
Drgnął nieboskłon jak przerażone oczy,  
zanim się rozpadł w szklane, niebieskie kwiaty.

(*Groteska*)

Więc knieje do mórz przychodzą i kładą włosy na wodę  
i wtedy fale się barwią na kolor dojrzałej jagody.

iz trochę zawęży jego sens do znaczenia „żądzy mode'owania własnej duszy”, moralistycznej pasji świętości etc. (s. 28), tudzież do znaczenia śmierci (s. 29). Rzeźba ma w tej poezji sens szerszy, obejmuje cały świat w niej ukazany — i różne, nie tylko pozytywne, kierunki jego kształtowania.

*Światło przenika do ziemi, a ziemia blask przygarnia;  
bory wrastają w powietrze, powietrze od lasów — czarne.*

*(Przyповідź)*

*Niedostrzegalne gromy uczyniły z burzy  
widowisko samotne, podobne do róży*

*(Powieko nieruchoma...)*

*Ale w tej porze woda i światło  
tworzą postaci wiotkie i smukłe,  
chyba że duchy ciężkie przefruną,  
nagle uderzą, jakby się stłukły  
niebios zwierciadła, obłoki runą*

*(Oddech wiosenny)*

Użyjmy tu formuły może wyjaskrawiającej to zjawisko poezji Baczyńskiego, ale też — jak się wydaje — utrafiającej w jego sedno: otóż rzecz, element świata, w tej poezji jest ukazywana przede wszystkim jako skutek działania na nią rzeczy ją okalających, tych, w których kontekście istnieje. Obraz świata jako świata zdarzeń. Obraz rzeczy jako skutków tych zdarzeń. Oto ostateczna formuła świata poetyckiego, zawartego w tej twórczości.

Świata, w którym zjawiska nie istnieją samotnie, odrębnie, ale istnieją w postaci dynamicznych kompleksów zjawisk, kompleksów, opartych o powiązanie tych zjawisk stosunkami wzajemnego oddziaływania na siebie, wzajemnego przenikania się i przetwarzania. Każdy element świata jest tu wprowadzony w podwójne stosunki z rzeczywistością go otaczającą: jest elementem oddziałującym na otoczenie i sam jest przez to otoczenie kształtowany.

Najpełniej ukazuje to koncepcja „człowieka w świecie”, zawarta w poezji Baczyńskiego.

## 6

Koncepcja sformułowana bardzo wyraziście:

*On w wielości stoi pośród rzeczy,  
które rosną w potwornej przemianie*

*(Bohater)*

Koncepcja człowieka wpisanego w świat. Człowieka ukazanego w tej poezji poprzez trzy główne, uporczywym, zagęszczonym refrenem powracające, motywy: motywy oczu, rąk i serca. Każdemu z tych motywów poświęcił Baczyński osobne utwory. Pierwszemu — *Oczy otwieram, Spojrzenie:*

[...] zbyt jasno już *widzę prawdę*,  
jeszcze oślepi mnie blask.

(*Oczy otwieram*)

Drugiemu — *Serce jak obłok, Serce:*

*Serce* jest ptak biały, z drzew białych  
[.....]  
które w kolebach ziemi kołysały  
*trwogę* i *miłość*, nim w ciało stężyły,  
nim się nie stały młotem.

(*Serce*)

Trzeciemu — *Pieśń o dłoniach:*

I choć są jak ptaki zdjęte z chmury,  
*ruchem skrzydeł uniosą góry.*  
[.....]  
wy jak drzewa, z których srebrnym puchem  
ptak czy obłok znów się zrywa — duchem,  
z *ruchów których las promieni wschodzi.*  
*Dłonie snów i śmierci, i narodzin*

(*Pieśń o dłoniach*)

Oczy — instrument poznania świata. Serce — instrument odczuwania i emocjonalnego przeżywania świata. Dłonie — instrument opanowywania świata, instrument oddziaływania na świat. Takie są centralne sensory tych motywów, motywów powracających z obsesyjną wręcz częstotliwością, motywów symbolizujących związki człowieka ze światem.

To są znaczenia centralne — ale, rzecz jasna, ani jedyne, ani jedynie ważne. Najmniej skomplikowany jest w swoich sensach motyw rąk:

A ręce ma — płomienie, co jak grom pragnienia  
stoją przy każdym *czynię* na kształt tego cienia,  
[.....]  
i gdzie już stąpnie, lament przed nim jego *dłonią*  
*zczyniony* i już rany pożoga się płonią.

(*Człowiek*)

gdy już na *wykończenie kształtów* ręce miał za małe.

(*Rzemieślnik*)

i na dyszącym *trudzie* kładli zmęczone ręce.  
Kto im przez drogę przeszedł i z bliska *słońce* wziął w *dłonie*?  
Jakie to *dłonie* przejrzysiej *wyjęły serca* spod chlamid?

(*Poemat o Chrystusie dziecięcym*)

a ręce na niej — promień  
w błogosławnym czynie

(Wyrok)

aż *wykrzesze* znużone ramię  
taki głaz, co jak serce czuje.

(Warszawa)

*rozchyłał* płatki nocy, co pod jego ręką  
*rozwijaly się* szumiąc jak spalony kwiat

(Cień z obozu)

„Czyn”, „trud”, „praca” — oto kontekst dla „rąk” w poezji Baczyńskiego. Dla rąk, które tutaj — nie należy o tym zapominać — raz po raz wykonują magiczny gest, gest niosący światu przekształcenie: to wyznacza również sens „trudu”, „czynu”, „pracy”.

Nie bardziej skomplikowany w swoich znaczeniach jest i motyw serca:

Oto twa głowa na piersi i czuję serca łez

(Romantyczność)

Któraś *serce* jak morze *rozdaria*  
w synu ziemi i synu nieba,  
o, naucz matki nasze,  
jak *cierpieć* trzeba.

(Modlitwa do Bogarodzicy)

aby tym *dziksze* i *smutniejsze*  
*serca* — [...]

(Których nam nikt nie wynagrodzi...)

*Płacmy* czasu, ach, *płacmy* z *sercami* żywymi,  
*smutni* tacy, [...]

(Znów jesień)

jedną z tych pięciu — co głowami *płaczą*,  
jedną z tych pięciu — tą w *serce* *zadaną*.

(Wielkanoc)

o tych ludziach *smutnych* i dalekich  
którzy *serca* mieli chore od *żału*

[.....]

a gdyś *serce* przyłożył do kołyszącej drogi,  
słysząc: dudniły ludzkie, jak pięści twarde — *łzy*.

(Szkłany płak)

Kontekst i tutaj jasno wyznacza sens motywu słownego: „łzy”, „cierpieć”, „płakać”, „smutek”, „żał” — świat emocji, świat przeżywa-

nia. Tutaj znajduje swój załazek obfitość „słownictwa uczuć”, bogato nasycającego tkankę słowną wierszy Baczyńskiego: miłość, nienawiść, gniew, ból, kochać, trwoga... Słownictwo, określające emocjonalną reakcję na kształt świata otaczającego.

No i motyw — oczu. Motyw najczęściej z tych trzech przewijający się w wierszach Baczyńskiego, najbogatszy przy tym, o sensach szeroko rozgałęzionych — tak szeroko, że można by napisać oddzielną rozprawę o „poetyce spojrzenia” w tej poezji. Motyw, eksponowany całą grupą synonimów: oczy, źrenice, powieki, wzrok, widzieć, patrzeć, spojrzeć... Sens podstawowy, centralny tego motywu zarysowany jest wyraziście:

a wzrok w ten żar, co gaśnie, w płomień *niewyjaśnień*  
i z drzewa wiadomości oderwany liść.

(Powleko nieruchoma...)

ja *znam* za wiele oczu, które się dopala,  
nim w nich ogień *poznaję*, [...]

(Wielkanoc)

[...] do oczu liście  
mi przyłóćcie, bym *poznał* jeden nerw nie ciemny

(Samotność)

myśmy czasów *nie znali* innych, *nie widzieli*,

(Ziemia)

i w śmierci otwartym *okiem*  
*mierzysz*, jak będą *głębokie*  
otchłanie w dół.

(Wizerunek)

i sam swym oczom *nie znany*

(O mój ty smutku cichy)

oczy z ognia i rozumne

(U niebios rozkwitających)

[...]. A teraz *oczy* *nauczaj*

(Do Matki Boskiej)

Kontekst i tu wyraziście określa sens i funkcję tego zespołu motywów: znać, poznać, wiadomość, rozum, nauczać. Przez oczy do człowieka tej poezji wstępuje wiedza o świecie. To sprzężenie motywu oczu i motywu poznania<sup>9</sup> jest tak silne, że niejednokrotnie nawet te dane, których

<sup>9</sup> To w dużej mierze uzasadnia, dlaczego na linii rozwojowej poezji Baczyńskiego znalazł się Norwid. Por. Wyk a, op. cit., s. 42 nn.

świat dostarcza, a które innymi zazwyczaj zmysłami są odbierane — tu zostaną związane z motywami wzrokowymi:

[...], i u powiek szept:  
Wiesz, miła — [...]

(*Romantyczność*)

i w oczy ołowiane, od snu nieprzytomne,  
wołanie, głos żelazny bije: [...]

(*Noc wiary*)

Widzieć znaczy poznawać: to formuła centralna dla tego motywu. Motywu, który łączy się z obserwacją świata otaczającego. Motywu, który — z innej strony — uzyskuje często sens „widzenia”<sup>10</sup>, widzenia „magicznego”, właściwego „wrózom”:

[...]. Widzę jeszcze ludy  
i naród pod kopułą, gdzie szalone wozy  
wypruwają z obłoków deszcze krwawych nożyc.

(*Pieśń o ciemności*)

Rola motywu oczu nie ogranicza się do tego. Oczy są tu również instrumentem wyrażania człowieka, w nich znajduje swoje odbicie jego emocja, jego „kształt wewnętrzny”:

idą chłopcy o oczach z największych przeznaczeń

(*Pieśń o ciemności*)

[...], a oczy  
nieładzko dymity od trwóg  
[.....]  
Dzieci w oczach noszą chabry  
i powagę troglodyty.  
Dzieci w oczach noszą prawdę  
noszą białe, spełzłe mity.

(*Poemat o Chrystusie dziecięcym*)

Motyw oczu działa więc również na tym polu semantycznym, które jest związane z motywem serca. Przechodzi też na pole semantyczne „rąk”, na pole czynu i działania:

Długo patrzył jej prosto w serce,  
porozkruszał zdarzeń krzemień

(*Poemat o Chrystusie dziecięcym*)

<sup>10</sup> Zob. Sławiński, l. c.

A *oczy* mi wydrzyjcie i potoczcie dalej  
jak ołowiane kule — *podpalcie nimi* wiatr

(*Jesień 41 r.*)

Jęli ci *oczy* z ognia łupić,  
*byś ich nie zmienił wzrokiem* w trupy.

(*Byłeś jak wielkie, stare drzewo...*)

[...], stał i patrzył syty,  
jak mu się obracali pod *wzrokiem* w granity

(*Ach, umieram, umieram*)

Oczy — motyw ogniskujący wszystkie aspekty koncepcji człowieka w tej poezji. Ogniskujący chyba dzięki temu, że centralnym jego znaczeniem jest znaczenie *poznania*. Poznania, które leży u podstaw kształtu człowieka w świecie Baczyńskiego. Poznania, którego efektem dopiero jest zarówno kształt emocji, kształt „serdecznej” reakcji na świat, jak i kształt działania, kształt czynu:

[...], a *poznanie*  
będzie obce mu, *by trudniej było*  
*wielość formy połączyć w miłość.*

(*Bohater*)

## 7

Kształt człowieka — nie tworu gotowego, ale zespołu możliwości; powtórzmy formułę poety:

On w *wielości* stoi *pośród rzeczy*,  
które rosną w potwornej przemianie

(*Bohater*)

„On w wielości stoi” — jest zespołem najróżniejszych potencji. Stoi „pośród rzeczy” — jest wystawiony na ich oddziaływanie:

To, co *poznane*, cierpki owoc,  
co w *siwy porost* zmienia *wzrok*,  
co w *kamień* zmienia. [...]

(*Młodość*)

Tak oto poznanie spleta się z oddziaływaniem rzeczywistości na kształt człowieka, tak rzeźbi człowieka: poznanie, ujęte jako zespół doświadczeń, formujących i realizujących ową „wielość” możliwości, dokonywających wyboru spośród nich.

Wpisanie człowieka w otaczającą go rzeczywistość, wpisanie go w tę rzeczywistość jako czynnik nadający człowiekowi kształt, jako czynnik determinujący kierunek przemian dokonywających się w człowieku — jest w świecie Baczyńskiego nieustanne:

Tak *nam* przemienia ziemię i serca w tym kraju,  
w którym wszystko zmienione na popiół — [...]

(*Wielkanoc*)

A *mnie* przecież *zdrój* rzeźbił chyży,  
wyhuściła *mnie* chmur kołyska.

(*Z głową na karabnie*)

smutne *serce* wykarmione na wyjących wicherów głodzie,  
smutne *serce* wybujałe na lamentach ptaków nocnych

(*Serce jak obłok*)

Żyjemy na dnie ciała. Na samym dnie grozy.

Rzeźbi nas głód cierpliwy i tną białe mrozy.

(*Żyjemy na dnie ciała...*)

Człowiek rzeźbiony, człowiek przemieniany... Człowiek, którego kształtem rządzą te same prawa, jakie już poprzednio wykryliśmy dla ogólnego obrazu świata w tej poezji. Nie dziwne, że powtórzą się tutaj te same motywy słowne, wpisujące tego człowieka w ten świat i równające go z nim: przemieniać, rzeźbić, wykuwać, posąg, kształt...

Człowiek, którego postać jest wynikiem edukacji, narzuconej mu przez rzeczywistość, w jakiej egzystuje. Słowa „uczyć”, „nauczać” — to kolejne słowa-klucze, raz po raz pojawiające się tam, gdzie poezja Baczyńskiego mówi o człowieku:

Powracali, pośpieszali z wysokości  
trzej królowie *nauczeni* miłości.

(*Ballada o trzech królach*)

Lata, o moje straszne lata,  
*nauczyłyście* wy nas wierzyć

(*Których nam nikt nie wynagrodził...*)

Ja morderca — na śmierci liczyć się ucze

(*Narodzinny Boga*)

I warg go *uczy*, kształtów go *uczy*

(*Poemat o Bogu i człowieku*)

Rola tego „pola edukacji”, eksponowana bardzo częstym powrotem słowa *nauczać*, stanie się wyraźniejsza, gdy zważymy, jak dużą rolę



w tej poezji gra efekt owego nauczania, gra semantyczne „pole umiejętności”, wywoływane hasłami słów „umieć” — „nie umieć”:

*nie umiem stworzyć nieba  
miłością w oczach.*

*(Pragnienia)*

*Nie umiem, matko, nazwać, nazbyt boli*

*(Rodzicom)*

*Trzeba umieć ludzi pokochać*

*(Trzeba umieć...)*

*i poznam głos, poczuje: umiem.*

*(Gdy broń dymiąca...)*

*prowadź nocne drogi jego wnuków,  
byśmy milcząc umieli umierać.*

*(Modlitwa do Bogarodzicy)*

Człowiek wyuczany — czego i przez kogo? Człowiek umiejący — co? Od tego przecie jego kształt zależy. I w tym dopiero miejscu liryka Baczyńskiego staje się prawdziwie tragiczna. Staje się taka w momencie, gdy ów człowiek-zespół możliwości zostaje wpisany w świat wojny:

*świat — gdzie spojrzysz jak ściana lodu czterostronny —  
zabijać tylko, umierać uczy.*

*(Trzeba umieć...)*

*Nas nauczono. Nie ma litości.  
Po nocach śni mi się brat, który zginął,  
któremu oczy żywcem wykluto,  
któremu kości kijem złamano;  
i drąży ciężko bolesne dźwuto,  
nadyma oczy jak bąble — krew.*

*Nas nauczono. Nie ma sumienia.  
W jamach żyjemy strachem zaryci,  
w grozie drążymy mroczne miłości,  
własne posągi — źli troglodyci.*

*Nas nauczono. Nie ma miłości.*

[.....]

*Nas nauczono. Trzeba zapomnieć,  
aby nie umrzeć rojąc to wszystko.  
Wstajemy nocą. Ciemno jest, ślisko.  
Szukamy serca — bierzemy w rękę,*

nasłuchujemy: wygaśnie męka,  
ale zostanie kamień — tak — głaz.

(*Pokolenie*)

Słowo „nauczać” sprzęgło się tutaj ze słowami „dłuto”, „drażyć”, „posąg”, — wyraziście oddając proces kształtowania człowieka przez świat, w którym żyć mu wypadło. Od „posągu” już krok tylko do „przemiany” — i tak oto w wizji człowieka, rzeźbionego przez własną współczesność, zbiegają się te szoroko rozgałęzione pola semantyczne słownej tkanki poezji Baczyńskiego:

Aleje chłodne, gdzie wśród żaru zgliszcz  
purpurowo barwione posągi czekają.  
A przechodzący przed nimi przystając  
i patrząc zamieniają ręce swoje w krzyż

(*Powleko nieruchoma...*)

Ciemne noce, aniołowie, w naszej ziemi,  
ciemne gwiazdy i śnieg ciemny, i miłość,  
i pod tymi obłokami ciemnymi  
nasze serce w ciemność się zmieniło.

(*Kolęda*)

Ziemia jak ognia słup. Tnie bat;  
a nie zna czasu — kamień kruszy,  
na oślep rzeźbi ciemne dusze  
w zwalistych trumnach lat

(*Ziemia jak ognia słup...*)

Głębokość tej przemiany człowieczeństwa pod wpływem wojny znajduje w poezji Baczyńskiego ujęcie niezwykle wyraziste: w „poetyce człowieka”. Jego portret traci cechy ludzkie — staje się, na wzór owych konceptualistycznych obrazów barokowych i rzeźb, składanką rekwizytów rzeczywistości, która człowieka kształtuje:

My mamy usta — szabli sztych,  
[.....]  
my mamy oczy — śmierci krzyk —  
celne, co trafią krwawą winę.

(*Ziemia jak ognia słup...*)

Mija godzina, która nie na tarczy.  
Ciało zmienia się w popiół, a wzrok w ołów.

(*Rapsod o klęsce*)

Palce mam — każdy czarną lufą,  
co zabić umie. — [...]

[.....]

Oczy — granaty pełne śmierci.

(Gdy broń dymiła...)

A drugi z nas — to jestem ja,  
którym nienawiść drżąca poczuł,  
i nóż mi błyska, to nie łza,  
z drętowych jak woda oczu.

(Spojrzenie)

Chmura z miedzi uderza,  
blaskiem bije w puklerzach,  
jeśli puklerz — to oczy z ołowiu.

(Ballada zimowa)

Ostatni cytat pochodzi z utworu, który tę linię przemiany człowieka dopowiada do końca: z *Ballady zimowej*, wiersza rytmem „strofy mic-kiewiczowskiej” odsyłającego do *Trzech Budrysów*, opowieści o szczęśliwym powrocie synów starego Litwina z wojny. Układem wątku fabularnego ballada ta odsyła do niezliczonych utworów, ukazujących „prawdziwy koniec wielkiej wojny”, symbolizowany sceną przywitania przez matkę, ojca, dziewczynę, siostry. Tak jest i tutaj:

Złote chleby i ręce  
jak w dzieciństwa piosence  
niosła matka na witanie z synem.

Złote kosy i oczy,  
co jak senność złej nocy  
na gościniec wyniosła dziewczyna.

W balladowej tradycji na tym kończyła się wojna: miecz zawisał na ścianie, rycerz ponownie stawał się rolnikiem. Tutaj — inaczej: <sup>11</sup>

Ale on jak po ścieżce,  
wpół po drodze, pół w wietrze —  
— biały posąg — przetętnił i zginął.

<sup>11</sup> Por. odmienną interpretację Wyki, (op. cit., s. 40—41 i 51). Wydaje się jednak, iż wątek tej ballady tak silnie ewokuje wątki tradycyjne — bardzo w tradycji jednoznaczne — iż nie da się rozumieć tego inaczej, jak właśnie w znaczeniu sceny powrotu z wojny, a nie postawienia rycerza przed zadaniem nad siły. Oto przykład owej siły ewokacji:

Jedzie, jedzie rycerz zbrojny,  
Wraca do dom z długiej wojny,  
[.....]  
Przywitał go ojciec stary,  
siostry mu wyniosły dary

(S. Witwicki, *Syn*)

[.....]

W pył rozsypał się szklany  
rycerz. Buchnął tumanem.  
W popiół zmienił się z koniem i cieniem,  
tylko niebo szerniała  
dalej w grozie sypało  
gwiazdom — ciemność, a ludziom — kamienie.

Tak wygląda w tej poezji „prawdziwy koniec wielkiej wojny”: koniec, wypadający daleko po wygaśnięciu strzałów. Wojna trwa jeszcze długo, trwa wrzeźbiona w posągi ludzi, którym nadała swój kształt. W posągi ludzi, dla których w tym kształcie mogło już nie być powrotu do świata spokoju, świata powojennego:

I pośród nich jakże ja stanę  
z garścią, co tylko strzelać umie,  
z wiarą, co śmiercią przeorana,  
z sercem, co nic już nie rozumie?

(*Gdy broń dymiąca z dłoni wyjmę...*)

To nie śmierć w tej poezji jest straszna i tragiczna. Straszne i prawdziwie tragiczne jest właśnie to:

I człowiek idzie obok, ach, *chyba już nie człowiek,*  
*pień taki wypalony,* co znów zapomniał nieba,  
i krzyczy, kiedy we śnie na poczerniałej słomie  
przychodzą znów boleśni, milczący aniołowie.

(*Znów jesteń*)<sup>12</sup>

8

Najstraszniejsze jest to, co buduje — na okupacyjny model stworzony — edukacyjny system z szarpającego genethliakonou Mickiewicza:

Oddzielili cię, syneczku, od snów, co jak motyl drżą,  
haftowali ci, syneczku, smutne oczy rudą krwią,  
malowali krajobrazy w żółte ściegi pożóg,  
wyszywali wisielcami drzew płynące morze.

Wyuczyli cię, syneczku, ziemi twej na pamięć,  
gdyś jej ścieżki powycinał żelaznymi łzami.  
Odchowali cię w ciemności, odkarmili bochnem trwóg,  
przemierzyłeś po omacku najwstydlwsze z ludzkich dróg.

(*Elegia o... [chłopcu polskim]*)

<sup>12</sup> „Baczyński obawiał się, by trudny czas nie wypalił ludzi” — pisze L. Bartelski, komentując inny z wierszy poety (*Genealogia ocalonych*, Kraków 1963, s. 266).

Zbiega się w tym wierszu to wszystko, co stanowi zasadniczy budulec tkanki poetyckiej wierszy Baczyńskiego, człowieka i świata w tych wierszach: motywy oczu, wyuczania — w kolejnej strofie dojdzie ręka, dojdzie serce... Wszystko to, składające się na obraz człowieka, zostaje konsekwentnie wpisane w świat wojny: pożogi, nitki rozbryzganej krwi, wisielcy, trwoga, czarna broń, kula, zło... Splot motywów, który w świetle praw rządzących światem tej poezji przesądza — wydaje się — o wszystkim. Z góry wyznacza i los, i kształt „polskiego chłopca”.<sup>13</sup>

Wyznacza tym niewątpliwiej, że tak precyzyjnie przebiega ów proces wojennej edukacji, tak konsekwentnie rzeźbi owego chłopca niedobra mądrość czasów pogardy. Dość przyjrzeć się przemianom obrazowania w tych dwóch strofach, dość przyjrzeć się rytmowi gramatycznych podmiotów i orzeczeń, by precyzję tę dostrzec. To edukacja nie tylko wielostronna w zakresie „wiedzy materiałowej”: tu sprawa jest prosta — wszak i pożary, i krew, i las szubienic, i trwoga, i z najwstydlivszym oswojenie. Ale to edukacja również urozmaicona w zakresie metod: są poglądowe wykłady są i ćwiczenia. I to edukacja — przede wszystkim — długo trwała, więc „wchodząca w krew”, więc kształtująca osobowość aż po nawyki, aż po odruchy.

Zacznijmy od metaforyki: ona ujawnia długotrwałość tego procesu kształcenia. To, co w pierwszej strofie zaskakuje czytelnika, to dziwny niedosyt grozy. Grozy, która powinna tu wystąpić z pełną siłą — wszak strofa ta przynosi katalog największych potworności wojny: krew, pożogi, szubienice. W ogromnym napięciu: to całe k r a j o b r a z y pożóg, to całe m o r z e szubienic. I choć w tak bezpośrednich formułach jest to ujawnione — groza paradoksalnie głęboko się ukrywa, jest niezwykle słabo wyczuwalna.

Niweluje ją bowiem kategoria spojrzenia na ten niszczący świat. To ani spojrzenie przez pryzmat pojęć moralnych, ani przez pryzmat istotnych wymiarów prezentowanych rzeczy. To spojrzenie przez pryzmat estetyki, w sensie dosłownym: świat wojny jest ukazany j a k o dzieło sztuki, j a k o wyszywanka, malowidło, haft. Jest oglądany jak obrazkowa historyjka, bawiąca oko kolorami: rudością, żółcią ściegu.

Zbyt wielki kontrast istnieje tutaj między istotną jakością prezento-

---

<sup>13</sup> Warto dodać, że dochodzi tu jeszcze jeden z motywów kluczowych — motyw „nici” („szwu”, „ściegu”), mający po większej części znaczenie negatywne (np. „nitka krwi” itp.) Analizuje ten motyw słowny Wyka (op. cit., s. 121—124). Tutaj występuje ewokowany czasownikami „haftowali”: „wyszywali” oraz rzeczownikami „ściegi”. W zastosowaniu — dwoiste ma znaczenia: estetyzuje widzenie (zmienia przedmiot „realny” w „dzieło sztuki”) oraz wnosi znaczenie „negatywne” równocześnie, zgodne z jego funkcją w poezji Baczyńskiego. Oba znaczenia tu ważne.

wanych przedmiotów a kategoriami ich prezentacji, by nie był jasno widoczny, by nie był z n a c z ą c y. Zachwycać się kolorem pożogi może tylko ktoś, kto nie zdaje sobie sprawy, czym ona jest naprawdę, kto nie uświadamia sobie prawdziwego jej sensu. Tak, oczywiście, patrzy dziecko: to jego oczyma oglądamy świat wojny w strofie pierwszej. Oglądamy kolory, nie oglądamy grozy.

Wkracza ona — w strofie drugiej. Inna strofa, inne oczy na świat tu patrzą — gdyby nie powtórzenie w inicjalnym wersecie zwrotu „syneczku”, myśleć by można, że o kim innym mowa. Znika bowiem w tej strofie bez śladu owa „estetyzująca” metaforyka — wkracza słownictwo, sprzężone z moralną świadomością, z moralną oceną świata: bochen trwóg, żelazna łaza, najwstydlwsze z ludzkich dróg. To już nie dziecko jest bohaterem tej strofy: to już ktoś o wiele bardziej świadomy świata — ktoś kto potrafi wyuczyć się go na pamięć. Tam — była pierwsza klasa szkoły powszechnej. W drugiej strofie przychodzą już lata licealne i uniwersyteckie: uwidoczni się to również w zmianie metod edukacji.

W strofie pierwszej istnieje bowiem tylko jeden typ orzeczeń: w liczbie mnogiej. Nie bohater działa, nie on — „syneczek” — jest podmiotem czynności. Działają tylko nauczyciele — metodą poglądową, pokazując mu kolorowe obrazki wojny. W strofie drugiej metoda edukacji zmienia się radykalnie. Po pierwsze — przychodzi czas na wykłady mniej poglądowe, na wyuczenie na pamięć. Po drugie — przychodzi również czas na ćwiczenia; „syneczek” w tej strofie sam jest po części podmiotem działań: „gdyś jej ścieżki powycinał żelaznymi łzami”, przemierzyłeś po omacku najwstydlwsze z ludzkich dróg”. W tym procesie edukacji — na tle systemu wychowawczego strofy pierwszej — ostatnie ćwiczenie wygląda na ćwiczenie dyplomowe. Jest niebywale trudne: najgorsze drogi przejść na ślepo, „po omacku”.

To bardzo długofalowy i bardzo precyzyjnie zrealizowany proces edukacji. W jego wyniku — może już z wiersza zniknąć typ orzeczeń w liczbie mnogiej, nauczyciele już nie są potrzebni. Jakoż znika ten tryb, do końca wiersza nie pojawi się już ani razu. A dalszy tok działań tak wykształconego, tak wyrzeźbionego człowieka — jak będzie wyglądał? I tu sprawa jest jasna, konkretyzuje to zresztą pierwszy werset trzeciej strofy *Elegii* — werset nieuchronny, w pełni i jedynie umotywowany przez całą poprzednią część wiersza, która prosto i tylko do niego zmierziała. Ten człowiek jedno tylko umie i może zrobić:

I wyszedłeś, jasny synku, z czarną bronią w noc.

Program edukacji pomyślany był bezbłędnie — i dał oczekiwane wyniki. Tu się kończy Baczyńskiego elegia o człowieczeństwie czasów pogardy.

## 9

Bo werset następny — nie jest już elegią. Przynosi zjawisko, które w świetle zrealizowanego procesu edukacji nie miało prawa nastąpić. Zjawisko, które łamie skuteczność tego procesu — tak, jak łamie żelazną do tej pory konsekwencję rozwoju wątku fabularnego wiersza:

I poczułeś, jak się jeży w dźwięku minut — zło.  
Zanim padłeś, jeszcze ziemię przeżegnałeś ręką.

Łamie nie tylko dlatego, że odbywa się niejako poza programem edukacji. Łamie dlatego przede wszystkim, że wykonany przez „polskiego chłopca” gest jawi się *przeciwnie* temu procesowi, staje się odwrotnością wyników przewidywanych. Wszak zamiast strzału — chłopiec wyszedł z bronią! — ręka czyni gest przeżegnania ziemi. Wszak gest ten oznacza również, zamyka w sobie — gest inny, wcześniejszy: gest odrzucenia broni. Wszak *zostało odczute zło*, dokonała się rzecz, na którą przemierzenie *najwstydliwszych* ludzkich dróg miało chłopca uodpornić skutecznie.

Nie, kończące ten wiersz pytanie nie jest pytaniem retorycznym. Tu naprawdę nie wiadomo, czy to kula przestrzeliła serce, czy istotnie pękło ono pod naporem ogromu niespodziewanie odczutego zła:

Czy to była kula, czy to serce pękło?<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Dyskutując o tym szkicu, Kazimierz Wyka sformułował zastrzeżenia, odnoszące się do interpretacji (tu zaprezentowanej) ostatniego dwuwiersza *Elegii*: „[...] w tym znakomitym liryku zakończenie — jak nieraz u Baczyńskiego, poety mało doświadczonego w robocie warsztatowej — jest puszczone, chybione, nie dotrzymuje poziomu całości. [...] Samo *przeżeczenie* »przeżegnałeś« jest tak wielointerpretacyjne, że trudno dociec, o co poecie chodziło. Bo weźmy możliwości semantyczno-kontekstowe: a) *przeżegnać* (znakiem krzyża), a więc — *wybaczyć*. b) *przeżegnać* — *pożegnać*. Nie wiadomo, o co chodzi! A »serce pękło« — jakież banał w ostatecznym słowie utworu.” (List z 12 IV 1967).

Zastrzeżenia dotyczą bardzo istotnej kwestii dla interpretacji tego utworu — dotyczą też kwestii istotnej dla interpretacji utworu „w ogóle”, bowiem problemu „wielointerpretacyjności”, oczywiście w świetle tez Ingardena o „miejscach nie-dookreśleń”. Powiedzmy otwarcie: rozstrzygnięcie „absolutne” paść tu nie może, można jedynie dokonywać wyboru między dwiema równoprawnymi możliwościami interpretacji, z których obie mają swoje „za” i swoje „przeciw”. Mimo tę świadomość — skłonny jestem podtrzymać wersję „moją”: choćby dlatego, że z dwu „niewiadomych” zawsze lepiej wybrać „niewiadomą” dla wiersza korzystniejszą. Ale i dlatego, że wybór ten nie jest neuargumentowany. Co do kwestii pierwszej: rozróżniane przez K. Wykę odmienności znaczeniowe słowa „przeżegnać” wydają mi się w tym wierszu po prostu — obojętne, stanowią „zbytnie uszczegółowienie”. W wierszu — tak sędzę — chodzi o przeciwstawienie gestu przeżegnania gestowi strzelania. Jawi się więc opozycja *moralna*: dobro — zło. I ona jest ważna. W tym zakresie odmiennosc „przeżegnania — wybaczenia” od „przeżegnania — pożegnania” jest już niuanssem zbyt szczegółowym; sens „dobra”, przeciwstawmy moralnemu sensowi „strzelania”, w obu wypadkach występuje

Bywa, że śmierć jest czymś najbardziej ludzkim, że jest skutkiem — ocalenia. Tak właśnie — tutaj. Ten wiersz Baczyńskiego — to najjaśniejsza, najpełniejsza wiary w niezniszczalność człowieczeństwa biografia pokolenia wielkiej wojny, pokolenia czasów pogardy człowieka. Biografia optymistyczna wbrew śmierci, optymistyczna tym trudnym optymizmem, który umie człowieczeństwem odebrać śmierci jej grozę i siłę zniszczenia.

Może dlatego tak dziwna wydaje się ta elegia — jak nieelegia: jasnością kwitnąca śmierć bohatera, który mimo niej ocalał. Może też dlatego w refrenicznie powracającym zwrocie „syneczku” nie słychać żałobnego płaczu. Słysząc tylko — czułość. Prawdziwie mądrą czułość.

#### ELEGIE OPTIMISTE

L'esquisse propose une interprétation de la „vision du monde” et de la „vision de l'homme” contenues dans la poésie de Krzysztof Kamil Baczyński. Partant

wyrażicie i o to tutaj chodzi. W takim też sensie przypadek „wielointerpretacyjności” nie ma tu — sądzę — miejsca. Sens jest jasny.

Trudniej ze sprawą drugą. Co jest banałem, a co nim nie jest? W tym, konkretnym, wypadku formuła „serce pękło” jest — wydaje mi się — co najmniej „dwuinterpretacyjna”. Z jednej strony może być ujrzana jako „banał”, jako zbyt już otarta w poezji. Z drugiej — jako formuła „poetyczna”, taka, która dzięki swojemu zbanalizowaniu uzyskuje niejako „wtórny walor” uzwyklenia, potoczności i na tych już prawach może powtórnie wejść do poezji, tym razem nie w funkcji metafory „upoetyczniającej”, ale właśnie „uzwykławiającej” język. Otóż wydaje się, iż taką „intencję stylistyczną” posiada ta formuła w *Elegii*: im mianowicie bliżej końca wiersza, im mocniej narasta wzruszenie monologisty — tym bardziej potoczniej jego język, oddając atmosferę „serdecznego, prostego pochylenia się” nad adresatem. Wkraczają formuły chwilami manifestacyjnie uzwykłone: „wyuczyli na pamięć”, „odkarmili bochnem”, „zanim padłeś” (w języku potocznym na placu boju właśnie się „pada”), „po omacku”. Oddaje ten ton nawet gramatyka tekstu, wprowadzając potoczną formułę „gdys powycinał” w miejsce znacznie bardziej literackiej „gdym powycinałeś”. Wydaje się, iż w tym kontekście również frazem „serce pękło” ujawnia się nie jako banał, ale jako potoczny.

I jeszcze jeden, bodaj najważniejszy, argument (za zwrócenie mi nań uwagi dziękuję p. Zbigniewowi Jakubikowi): otóż w tym tekście Baczyńskiego formuła „serce pękło” istnieje równocześnie na prawach metafory i na prawach dosłowności (por. przypis 7). Z jednej strony chodzi o ewokowanie znaczenia „pęknięcia z bólu”, związanego z tym frazesem jako metaforą. Z drugiej — tym, co podlega tu „opisanemu”, jest serce pęknięte w sensie fizycznym, przebite kulą (czy to była kula, synku...), a więc „pęknięte” dosłownie. Ostatni werset *Elegii* stawia więc pytanie o interpretację rany, o interpretację jej przyczyny: czy rana jest efektem kuli, czy skutkiem moralnego „bólu nad siły”. Od tej strony oglądnęta — formuła ta nie tylko przestaje być banał, ale wydaje się w swojej opalizacji znaczeń wręcz znakomita poetycko!



de l'analyse des mots-clefs et des champs sémantiques qui apparaissent avec le plus de fréquence dans l'oeuvre du poète datant de l'occupation allemande elle montre que le motif le plus au centre de cette poésie est celui du „changement”, motif exprimé aussi bien par le mot lui-même que par tout un ensemble de termes synonymes ou proches.

De ce motif central partent les sentiers menant au coeur du monde de la poésie: vers les plans de l'histoire, du mythe et du merveilleux. Ces plans fonctionnent comme des catégories de la conception du monde qui en acquiert la forme de processus: au plan du merveilleux apparaît ici le „geste magique” transformant, à celui de l'histoire le „processus évolutif”. Les différents accessoires du monde poétique sont présentés comme des choses se transformant au cours du processus, ce qui trouve son expression également dans la construction verbale de leurs définitions par l'emploi de la „figure étymologique”, basée sur la confrontation du „point de départ” et du „point d'arrivée” de la chose dans le processus d'évolution. L'ensemble du monde poétique reçoit une forme dialectique, appuyée sur les événements, montrant l'action réciproque des choses les unes sur les autres.

Cette même forme est conférée aussi à l'homme inscrit en ce monde, homme conçu comme un „ensemble de possibilités” réalisées à travers le contexte de la réalité qui agit sur lui. Le motif verbal central est ici celui de l'„oeuvre créatrice” (sculpter, modeler, façonner) mettant en relief le sens de la réalité modelant l'homme. Un second motif verbal l'accompagne, celui d'„éducation” (enseigner, instruire, savoir).

Et c'est ici que naît le tragique de la poésie de Baczyński. Inscrit dans le monde de l'occupation selon les lois ci-dessus, l'homme est „sculpté” par l'horreur de cette dernière, transformé en un puzzle fait d'éléments de guerre et de crime, „déshumanisé”. Cette vision ressort des images de l'homme construites d'éléments empruntés de la guerre (doigts — canons de fusil, yeux — poignards, yeux — plomb). C'est ici également qu'est exprimé le sens principal de la guerre dans les vers de Baczyński: elle ne prend pas fin avec l'extinction des combats. Elle se perpétue dans la forme inhumaine des hommes, façonnés par la guerre, „enfants de la guerre”. Des hommes pour lesquels, une fois qu'ils ont été ainsi remodelés, il peut ne pas y avoir de retour à la vie normale.

Sur ce fond l'on est frappé par certaines des dernières oeuvres de Baczyński, des élégies pleines d'une foi, paradoxale vue dans cette lumière, en l'indestructibilité de l'humain, et montrant que, en dépit de l'„éducation donnée par la guerre”, la loi de la haine n'a pas réussi à détruire la loi de l'amour.