

WIESŁAW PAWEŁ SZYMAŃSKI

„PODWOJONY SAM SOBIE JESTEM”

O POEZJI TADEUSZA GAJCEGO

W zapomnianej książce Jana Gwalberta Pawlikowskiego pt. *Mistyka Słowackiego* znaleźć możemy takie uwagi na temat snu — marzenia sennego.

Stanem, który uważany bywa za szczególnie sposobny do komunikacji z zaświatem, jest sen. Ma on w sobie coś tajemniczego, podobnie jak śmierć zdaje się zbliżać duszę do zaświata, uniezależniając ją od ciała. Nazywają go stąd „bratem śmierci”, a śmierć znowu określaną bywa jako „wieczny sen”. Życie duchowe we śnie nie gaśnie — objawia się ono w marzeniach sennych — ale gaśnie wola i zdaje się gasnąć świadomość; zatem łatwo uważamy marzenie senne za pochodzące spoza nas, Bóg — mniemany — jest tym, który ‘spuszcza sen’. Marzenia senne są pokrewne halucynacjom; tak w jednym jak w drugim wypadku nie widzimy — a widzimy, nie słyszymy — a słyszymy. [...] Wreszcie przywiązywanie wagi do snu powoduje prawdopodobnie jego zapamiętanie, podczas gdy zwyczajnie zapominamy o śnie przy przebudzeniu. Jeśli go jednak chcemy zapamiętać, to zapewne znowu w stanie półjawy, między snem a przebudzeniem, porządkujemy go, zmieniamy, dopełniamy, tak że nabiera jakiejś łączności i logiki¹.

A Bergson we *Wstępie do metafizyki* pisze:

[...] nie ma takiego stanu duszy, jakkolwiek prostego, aby się nie zmieniał bez przerwy co chwila; albowiem nie ma świadomości bez pamięci, dalszego ciągu stanu bez dodawania do wrażenia obecnego — wspomnienia chwil ubiegłych. Na tym polega trwanie. [...] Nie ma rzeczy gotowych, lecz jedynie rzeczy, które się stają, nie ma stanów trwałych, są tylko zmienne stany. Spoczynek zawsze jest tylko pozornym albo raczej względnym. Nasza świadomość własnej osobowości naszej w jej ciągłym przepływie wprowadza nas do wnętrza rzeczywistości, na podobieństwo której winniśmy sobie wyobrażać inne. Wszelka rzeczywistość jest przeto dążeniem, jeśli się umówimy nazywać dążeniem zmianę kierunku in statu nascendi².

¹ J. G. Pawlikowski, *Studiów nad „Królem-Duchem” część pierwsza: Mistyka Słowackiego*, Lwów 1909, s. 315. W szkicu tym opieram się na *Utworach wybranych* Tadeusza Gajcego (Kraków 1968). (Liczby, które umieszczam w nawiasach po cytowanych fragmentach poetyckich Gajcego, odsyłają do stronic tego wydania. Wszystkie podkreślenia w cytatach moje — W. P. Sz). Interesować mnie tu będzie wyłącznie wyobrażenia poetycka autora *Widm*, a także to, co nazwać można osobowością, ale osobowością wpisaną w poezję.

² H. Bergson, *Wstęp do metafizyki*. Przełożył i wstępem poprzedził K. Błęszyński, Kraków [brw.], s. 83.

Te dwa cytaty wydają się niezbędne, jeżeli zamierzamy zaatakować jakże trudną poezję Tadeusza Gajcego od środka, od tego jej punktu, który jest centrum układu nerwowego. Wydaje mi się bowiem, że poezja ta dopóty nie podda się jakiegokolwiek procesowi racjonalizacji, dopóki z jednej strony nie uświadomimy sobie, posługując się Pawlikowskim, że istnieją stany „między snem a przebudzeniem”, stany półjawy, które dopuszczają w jakimś stopniu logizację sennego marzenia, a ze strony drugiej, posługując się Bergsonem, że nie ma stanów trwałych, są tylko „zmienne stany”. Jeśli oba te przeświadczenia nałożymy na siebie, czyniąc z nich jedno, będzie można powiedzieć, że poezja Gajcego ukazuje rzeczywistość ciągłą stanu między snem a przebudzeniem.

Po tym — przecież apriorycznym — założeniu, trzeba od syntetycznego uogólnienia przejść do analizy, która winna to założenie udowodnić. Czyli znowu oba cytaty — z Pawlikowskiego i z Bergsona — stają się niezależnymi źródłami refleksji. Spróbujmy — pamiętając o autorze pierwszym — zobaczyć, w jaki sposób dokonuje się w poezji Gajcego logizacja w stanie półjawy sennego marzenia. Chyba najważniejszym dowodem, że w stanie tym bierze już udział świadomość, oczywiście jak gdyby przytłumiona, jest to, że zdajemy sobie sprawę, iż rzeczywistością, która go bezpośrednio poprzedzała, była rzeczywistość sennego marzenia. Stąd właśnie w poezji Gajcego tak częsty, niemal w każdym wierszu, motyw s n u: „I s n y wiązane na s e n n ą nić / będą opadać ku skroniom prędkim — / iść — żal, / żal iść —” (36); „Masz usta złożone do s n u, / a tu sieć, a tu mróz, a tu blask — / Blask lżę rzeźbi i różową siecią łowi, / nie chodź w lilie — jesteś boso, / wróć się jeszcze, s e n rozgarnij póki czas” (37); „Zanurzony w nocy jak pływak / s n y rozgarniam palcami na dratwie, / a za s n a m i — pustka szczęśliwa, / a za pustką — już śpiewać potrafię” (44).

Dominujący w poezji Gajcego stan półjawy („między snem a przebudzeniem”) stwarza okazję do rozdwojenia rzeczywistości przedstawianej. Jeżeli jest to bowiem stan „między”, to znaczy, że z jednej strony rzeczywistość ta może być bardziej związana ze snem, a z drugiej — bardziej z jawą. Oczywiście, jak już powiedziałem wcześniej, w stanie półjawy mamy do czynienia z rzeczywistością „przyćmioną”, nie w pełni jeszcze rozbudzoną. Stąd nie tylko ta rzeczywistość, która jest związana z płaszczyzną snu będzie w pewnym sensie zamglona, co jest zresztą zrozumiałe, ale także i ta rzeczywistość, która jest już ukie-
runkowana w stronę „realności”, również nie będzie jeszcze w pełni realna. Konsekwencje tego będą takie, jak później zobaczymy, że obie

te rzeczywistości dadzą się przedstawić w tej samej poetyce. A więc to dopiero w poetyce Gajcego odnajdziemy bergsonowskie *continuum*.

Ow podział na dwie rzeczywistości: związaną bardziej ze snem i bardziej z realnością, znajduje w poezji Gajcego odpowiednik w jeszcze jednym dualizmie. Z rzeczywistością ukierunkowaną w stronę snu związany jest czas przeszły, z rzeczywistością dążącą do realności (jawy) — czas terażniejszy. I by wychwycić wszystkie potrzebne na tym etapie analizy opozycje, dodam jeszcze, że trzeba tu także mówić o opozycji: młodość (czas dzieciństwa) — wiek dojrzały. Ostatecznie powstają więc w poezji Gajcego dwa szeregi: 1. rzeczywistość snu, przeszłość, młodość, 2. realność (jawa), terażniejszość, wiek dojrzały. Oczywiście, dokonana tu schematyzacja pełni tylko funkcję służebną. Jeszcze raz dodam, że w poetyce Gajcego rozumianej jako ciągłość szeregi te nachodzą na siebie i to nieraz tak ściśle, że wprost niemożliwe jest, aby wydzielić ich strukturalne elementy.

Nie będziemy się przyglądać poszczególnym elementom obu szeregów, tak jak je tu wyodrębniłem. O poetyce przedstawiającej rzeczywistość snu powiemy w dalszej partii szkicu. Chciałbym natomiast w tej chwili zająć się tylko jednym składnikiem tego pierwszego szeregu — tym wszystkim, co w poezji Gajcego jest związane z dzieciństwem, z czasem (przeszłym) dzieciństwa czy młodości. Wynotujmy najpierw kilka fragmentów, w których mowa jest o tym pierwotnym „ja” lirycznym, „ja” wywołanym z pamięci, „ja” wywodzącym się z obszaru snu — sennego marzenia: „Jakże takimi dłońmi utrzymasz pierś mleczną / maleńki! — Przecież niełatwo... / W żyłach matki jak mapie drogę sobie wybierasz / i spokojny — wszak nazwali cię człowiekiem — / słuchasz krwi jej. Pięknie szumi twa matka” (59); „Tu śpiew ci był poduszką, kołyska na kolanie — / O, tyle już spadło niechętnych, suchych powiek / na obraz ten: wychodzi / nieśmiała drobna postać, a drzwi są ramą barwną / i suchy srebrny włos i srebrny wiatr u głowy / i szara kropla smutku na uchylonych wargach, / i ręka ucząc syna prawd ciemnych i prostych / opada nagłym pluskiem bezsilna na włosy”... (71).

Do czasów dzieciństwa odwołujemy się nieświadomie w marzeniu sennym, świadomie — we wspomnieniach, gdy rzeczywistość, w której zostaliśmy osadzeni, jest nam nieprzychylna czy więcej: zagraża naszej egzystencji. Z perspektywy takiego zagrożenia czas dzieciństwa wydaje się zawsze czasem szczęśliwym, pięknym. Gaston Bachelard pisze m. in.:

Śniąc o dzieciństwie, powracamy do schroniska marzeń, do tych marzeń, które otwały nam świat. Dzięki temu marzeniu stajemy się pierwszym mieszkańcem świata samotności. I o tyle lepiej mieszkamy w świecie, że mieszkamy w nim tak, jak samotne dziecko mieszka w obrazach. W marzeniu dziecka wszystko bowiem podlega obrazowi. Doświadczenia jego przychodzą później. Przychodzą one jako opo-

zycja wszystkich wzniosłych marzeń. Dziecko widzi to, co wielkie, widzi to, co piękne. Marzenie o dzieciństwie przywraca nas pięknu pierwotnych obrazów³.

Przymierzając ostatnie zwłaszcza zdania Bachelarda do poezji Gajcego, można łatwo zauważyć, że wówczas gdy mówi ona o czasie dzieciństwa, zawsze niemal posługuje się obrazami pięknymi, kolorowymi. Równocześnie obrazy te są najczęściej związane z motywem o g r o d u — i najpierw temu faktowi się przyjrzymy. Ogród w poezji Gajcego symbolizuje szczęśliwe dzieciństwo. I odwrotnie: zniszczony „ogród” jest symbolem katastrofy, wojennego barbarzyństwa: „Człowieczych głosów drzewo szumiało snom mym prędkim: / był o g r ó d, a w nim dom o dachu niby miedziak, / w o g r o d z i e stały kwiaty w kolorach jak kredki” (69); „Już jutro może dym jak widły / zapachnie chlebem, ognia różga / wysokim kwiatem w o g r ó d spadnie, / a ptak, co w smutku miał mieszkanie / odmiennym szeptem zamknie sen” (111).

O ile „ogród” w poezji Gajcego symbolizuje czas szczęśliwego dzieciństwa, czas zabaw, gonitw, odkrywania piękna natury, jeśli jest więc w pewnym sensie rajem (raj ten, jak widzimy, dopiero w wieku dojrzałym ulegnie zniszczeniu), a także symbolem dziecięcej wolności, gdyż „ogród” w tym wypadku jest zakresem rzeczywistości zewnętrznej. w której wolno dziecku uczestniczyć, o tyle motyw „domu”, równie często występujący w tej poezji (jeżeli nawet częściej), stanowi rzeczywistość wewnętrzną, niezawodny punkt symbolizujący schronienie, bezpieczeństwo. „Dom” jest dla dziecka azylem, w którym zawsze może ono szukać ratunku przed grożącymi niebezpieczeństwami, więcej — „dom” jest jak gdyby świątynią, w której mieszczą się wszystkie „miłości” wieku dziecięcego. Zresztą nie tylko dla wieku dzieciństwa „dom” jest ostoją, miejscem koncentrycznym, także i w wieku dojrzałym „dom” stanowi punkt odniesienia wszystkich poczynań. Człowiek pozbawiony „domu” jest człowiekiem bardzo nieszczęśliwym, gdyż „dom” to nie tylko schronienie przed światem, „dom” to także symbol skupiający życie rodzinne. W symbolice „domu” mieszczą się jak gdyby wszystkie trzy czasy. Przeszłość — nasze dzieciństwo, teraźniejszość — wiek męski, a także i przyszłość w swoim finalnym nawet aspekcie — każdy chciałby zakończyć życie w swoim „domu”. Jindrich Chalupecky zwrócił uwagę na jeszcze jeden aspekt „domu” pisząc:

Człowiek, aby mógł mieć stosunek do świata, musi być na świecie. Musi być najpierw w domu, aby mógł w nim być potem obcy, i musi być w nim obcy, aby znów w nim być zadomowiony. Jest zarazem na zewnątrz i wewnątrz świata⁴.

³ G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris 1960, s. 87.

⁴ J. Chalupecky, *Architektura i filozofia*. „Współczesność”, 1965, nr 5.

Przyjrzyjmy się motywowi „domu” w poezji Gajcego. Czyniąc to, zobaczymy od razu, jak wygląda on w dwu wersjach: wówczas gdy „dom” jest związany z czasem przeszłym i z czasem teraźniejszym, czyli gdy „dom” jest schronieniem i gdy to schronienie brutalnie niszczy wojna — historia: „Pytałem wiele razy jasności, co nade mną / o żywot wszystkich rzeczy, które w wspomnieniu są. / — Ten d o m — mówiła jasność — o dachu jak pieniąż / i drzwiach jak płomień rudych przy ścianie, ten d o m / zamyka twe bogactwo pod cieniem obłoku, / zdobyte trudnym słowem i oddane śnieniu” (69); „Tam d o m y drżą dziecinne w ogrodach zniszczenia / i pocisk szlak wyznacza, a za nim jak palma / upada gałąź ognia na miasto z kamienia” (74).

Zagadnienie „kolorowości” świata dziecinnego zasługuje na uwagę z jeszcze jednego względu. Wiąże ono mianowicie poezję Gajcego z poezją Juliusza Słowackiego.

Srebro, złoto, rubiny, szafiry, szmaragdy, perły, słońca, gwiazdy, błyskawice, zorze, tęcze, komety, rzadziej żywo zabarwione materie i kwiaty — oto zjawiska świata zewnętrznego, dostarczające autorowi *Króla-Ducha* materiału do porównań kolorystycznych — pisał Ignacy Matuszewski⁵.

Wiele określeń z tego szeregu wyliczeniowego odnajdziemy w poezji Gajcego: „Nad głowami nocy z ł o t y jeż (33); „Pod pokrywą z martwego s r e b r a” (41); „b ł y s k a w i c a jak głóg ostra” (67); „włos, jak z r t ę c i żywy” (70).

Jest to tylko część znikoma przykładów. „Ten cudny wytrysk barw i płomieni zniszczył prawie bez śladu prosty i szary obrazek rzeczywistości, stawiając na jego miejscu jakieś czarodziejskie widziadło” — pisał Matuszewski o Słowackim⁶. Słowa jego można by jak najdokładniej przyłożyć do poezji Gajcego. Z jednym tylko zastrzeżeniem. Kolory tworzące w poezji Gajcego „czarodziejskie widziadło” — pogodny, barwny czas dzieciństwa, bardzo często zmieniają swą funkcję i nagle wiążą się one ze światem, który płonie, ale dlatego... że ogarnęła go wojenna pożoga. Ta specyficzna elastyczność obrazowania Gajcego zaciera granice między „światami” jego poezji, powoduje między innymi, że stają się one jednym bergsonowskim światem ciągłym.

Wśród barw, które budują wizję liryczną autora *Widm*, nadając jego wierszom prawie baśniowy, ale z drugiej strony i dramatyczny charakter, istnieją dwie barwy, które mają wyraźny ciężar symboliczny. Są nimi: b i e l i c z e r ń. Oczywiście, domyślamy się, jakie wartości symboliczne są związane z tymi barwami.

⁵ I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka*, Warszawa 1965, s. 158.

⁶ Tamże, s. 167.

Biel symbolizuje w poezji Gajcego niewinność-czystość. A niewinność ta jest bardzo ściśle związana z owym wczesnym, wspomnieniowym „ja” lirycznym okresu dzieciństwa: „Poeta, biały chłopiec o dłoniach kruchych jak pióro / wiedział już dawno o tym, kiedy w literach wierszy / wróżba pisała się sama i kształtem pochmurnym / wiodła sprawy ku światłu uwieczonemu w śmierci” (129).

Przeciwstawna bieli barwa czarna ma wartość symboliczną także od dawna ustaloną. Jeszcze raz odwołajmy się do spostrzeżeń Matuszewskiego; pisał on:

Tak więc, jak kolory jasne, lśniące i czyste łączą się u Słowackiego najczęściej z wrażeniami natury podniosłej, tak kolory matowe, ciemne, pospolite uzmysławiają niskość, zbrodniczość, ohydę moralną, lub też w ogóle brak wyższych duchowych przymiotów⁷.

Podobnie u Gajcego: „Twarz moja c i e m n a - n o c na mej twarzy / wilgotna, czujna jak z tobą w śnie. / Kto głosem wzywał z c i e m n o ś c i nagłej / i wywiódł ciebie z miejsca miłego / ciało otworzył i na dnie skały / ziemskiej zostawił?” (65); „n o c trwa ciągle: to jej usta uporczywe zostały na sękach, / to jej palce widzę w deskach c z a r n e jak na płótnie” (67).

Ograniczyłem się do podania dwu zaledwie rozbudowanych obrazów. Gdyby się jednak przyjrzeć poszczególnym elementom obrazowania związanym z „czasem terazniejszym”, okazałoby się, że nasilenie barwy „czarnej”, „szarej” czy w ogóle „bezbarwności” jest o wiele mocniejsze. Spróbujmy wobec tego uzupełnić skonstruowane tu wcześniej dwa szeregi opozycyjne. Ostatecznie będą się one składały z takich wartości — w szeregu pierwszym znajdują się: rzeczywistość snu, przeszłość, młodość (czas dzieciństwa), niewinność-czystość (barwa biała, świat kolorowy); w szeregu drugim, opozycyjnym w stosunku do pierwszego: realność (jawa), terazniejszość, wiek dojrzały obsesja winy-odpowiedzialności (barwa czarna, świat bezbarwny). Ale jak już powiedziałem, szeregi te są konstrukcją nieco sztuczną. Sztuczną w tym sensie, że powstała dla potrzeb racjonalizacji. Mieliśmy już możliwość zobaczyć, jak te dwa szeregi bardzo często nachodzą na siebie, zazębiają się. Motyw „ogrodu” w tych samych wierszach symbolizował z jednej strony pogodny czas dzieciństwa, a ze strony drugiej — czas grozy. Podobnie rzecz się miała z motywem „domu”. Bo i w samej poezji Gajcego te dwa szeregi — jak się zdaje — pełnią jedynie funkcję służebną. To znaczy: nie są po to, aby relacjonować jakąś rzeczywistość (przeszłą czy terazniejszą), lecz po to, aby między nimi powstało spięcie, konflikt. Skłonny jestem bowiem sądzić, że najbardziej ważkim

⁷ Tamże, s. 171.

momentem w poezji Gajcego, momentem, który jak gdyby uzasadnia, dlaczego ta poezja w ogóle powstała, jest spięcie między dwiema rzeczywistościami, które dla potrzeb strukturalizacji ująłem w opozycyjne szeregi. Nieuchwytna, migotliwa iskra elektryczna o dużej mocy, która powstaje, gdy zetkniemy biegun dodatni z biegunem ujemnym. O spięciu tym, o tej iskrze była już mowa — jest to owo między, nieokreślony moment „między” snem a jawą. Rzeczywistość, która w równej mierze przynależy do sfery irracjonalnej jak i do realnej, rzeczywistość na wpół rozbudzona, na wpół świadoma. Gdy wiążemy to „między” z poezją Gajcego, oczywiste staje się dla nas, że najważniejszym jej dramatem jest dramat wynikający z zakłócenia porządku biologicznego. Ważny moment w historii narodu zmusza dziecko, aby stało się człowiekiem dorosłym. Pod wpływem tej presji powstaje osobowość rozdarta: ktoś dorosły, kto nie potrafi w pełni wyzwolić się jednak z dzieciństwa; czy odwrotnie: dziecko, które nie może jeszcze w pełni zrozumieć świata dorosłych, jego moralności. Rozdarcie to stanowi podstawowy konflikt poezji Gajcego. To jemu właśnie służy cała sfera „między”, ta niepozorna kreska, która dzieli skonstruowane tu przez nas opozycyjne szeregi. Czy dla tego „między”, dla tej „kreski” znajdziemy w poezji Gajcego odpowiednie obrazy? Oczywiście, ale tylko obrazy, bo liryka Gajcego niemal wyłącznie przez obrazy się wypowiada, nawet wówczas, gdy wydaje się nam, że mamy do czynienia z refleksją⁸. Ta na wpół jeszcze zlogizowana świadomość, że będąc dzieckiem trzeba od razu, niejako natychmiast, stać się dorosłym, przejść nagle z jednej rzeczywistości znanej do drugiej, nieznaney jeszcze zupełnie, z czasu dzieciństwa, z czasu zabaw w czas obowiązku i odpowiedzialności najwyższej, znajduje w poezji Gajcego realizację w obrazach, w których świat barw i kolorów ściera się i ustępuje miejsca światu bezbarwnemu — ciemności, nocy. Nie jest to ustępstwo mechaniczne, mimo że — jak wielokrotnie tu powtarzam — „ja” liryczne poezji Gajcego umiejscowione jest w sferze na wpół rozbudzonej („między snem a jawą”). Rezygnacja z barwy, a więc z dzieciństwa, jest w tej poezji aktem świadomym, wyborem, który jest zgodny z wymogami Historii.

Zapowiedź tego jakże dramatycznego wyboru-rezygnacji znajdziemy już we wczesnych wierszach Gajcego. Wyraźnie trzeba jednak dodać: wybierając sytuację, do której przymuszała Historia, wcale się Gajcy nie czuł szczęśliwy — był po stronie „wiary”, którą musiał porzucić, był emocjonalnie; z obowiązku natomiast, z poczucia odpowiedzialności był

⁸ Na dominującą rolę poetyckiego obrazu w liryce Gajcego zwrócił już uwagę Jerzy Kwiatkowski w szkicu pt. *Ciemny dialog*, [W:] *Klucze do wyobraźni*, Warszawa 1964, s. 31—51.

już po tej stronie rzeczywistości, w której „śpiewne słowa” i „barwne tęcze” trzeba było zamienić na „oszczep”. To dramatyczne przejście w poezji Gajcego znajduje wielokrotne odbicie: „Rozumiem teraz błyskawic syk, / wołanie kwiatu, gdy pryska w twarz / kolorem silnym, i garstkę śpiewu / w krzaku pobliskim ciemnym jak głąz. / Lecz język wtedy martwy był. Nie mógł / odczytać pisma, które u powiek / nosiłem niemy światłu podobne” (64); „a ja w daremnym przypomnieniu / dzieciństwa kształt przybliżam jasny: / obłoków góra, / nad nią księżyc / i wiatr gołębi ponad lasem, / woda wesoła, szelest ryby / wśród lilii wodnych. [...] Lecz noc mnie czeka wciąż podobna / do tamtych nocy, kiedy korral / światła się zniżał. Cień w obłokach / jest cieniem moim jak olbrzyma, / a przecież ręka jest pokorna / i ciało kruche leży płasko” (82—83).

Można by się temu konfliktowi „ja” lirycznego przyjrzeć bliżej. Okazałoby się wówczas, że bunt „ja” wobec historycznego momentu przybiera wielokrotnie kształt romantyczny. W walkę tę wciągnięty zostaje Bóg. To on jest winien, że dziecku odebrano brutalnie świat kolorów i kazano nagle stać się człowiekiem dorosłym. Mamy więc do czynienia z jeszcze jednym powtórzeniem romantycznego gestu. W poezji Gajcego jest on mało ciekawy⁹. O wiele ciekawsze efekty artystyczne osiąga natomiast poeta, gdy w przedstawioną przez siebie rzeczywistość współczesną (czas grozy) wprowadza pewne elementy religijnego mitu. Pozbawia te elementy sielankowej atmosfery, wprowadza, zgodnie z czasem, wartości brutalne. W wierszu pt. *Betleem* „pastuszym melodiom” towarzyszy odgłos „armat buczących i maszyn” (46). Podobne zakłócenie spotkamy w wierszu pt. *1942. Noc wigilijna*, w którym odnaleźć można zwrot: „Lulajże w powrozie, lulajże na haku” (47)¹⁰. Rzeczywistość brutalna obca jest jednak Gajcemu — będzie o tym jeszcze mowa. Dodam jedynie, że opisana tu walka podwojonego jak gdyby „ja”: dziecka z człowiekiem dorosłym i człowieka dorosłego z dzieckiem, a także walka dwu światów: czystego moralnie, radosnego — ze skażonym, złym, ciemnym, niemal wyłącznie przedstawiona została przez Gajcego na płaszczyźnie symbolicznej. Być może, że i w tym wypadku można by także mówić o Jaspersowskiej antynomii Nocy i Dnia¹¹.

⁹ Wyjątek stanowią tu pewne partie z poematu pt. *Widma*, zwłaszcza fragment III pt. *Pieśń ostateczna*.

¹⁰ Mitologia chrześcijańska często wdziera się do poezji Gajcego. Nie tylko bezpośrednio, także pośrednio, poprzez obecność w niej takich na przykład autonomicznych motywów, jak „ornat”, „jagnię”, „pasterz”. Zwłaszcza ważką rolę spełnia tu symbolika „krzyża”.

¹¹ Piszę „i w tym wypadku”, bo antynomię Jaspersa wykorzystałem już omawiając poezję Władysława Sebyły („*Ciemny nurt mego życia*”, „*Poezja*”, V (1969), nr 1, s. 9—19). Przy okazji chciałbym dodać, że między poezją Sebyły a Gajcego można wykryć pewne związki, zwłaszcza w tzw. kosmicznym obrazowaniu.

To dobry moment, aby wprowadzić ponownie bergsonowską płynność czy ciągłość rzeczywistości¹². Nie tylko bowiem struktura kompozycyjna wierszy Gajcego jest płynna, jak mieliśmy możliwość to zobaczyć, przyglądając się motywom „ogrodu” i „domu”, płynne są także poszczególne elementy, które się na tę strukturę składają — czyli po prostu poetyckie obrazy. W czym się ta płynność przejawia? W pewnej miękkości, która jest właściwością niemal każdego obrazu Gajcego. Jej charakter „ontologiczny” jest zrozumiały: stan „między”, ten stan zawieszenia między snem a jawą, powoduje przecież, że zarówno rzeczywistość pierwsza (sen), jak i druga (jawa) są rzeczywistościami zatartymi, jak gdyby zamglonymi. „Nie widzimy — a widzimy, nie słyszymy — a słyszymy” — by jeszcze raz powtórzyć słowa Pawlikowskiego. Dla tej miękkości będzie można także znaleźć wytłumaczenie psychologiczne. Na razie jednak przyjrzyjmy się kilku przykładom — realizacjom w poetyckich obrazach.

Jedną z tych realizacji jest upodobanie poety do motywów kruchych, jedwabnych, delikatnych, puszystych. Zarówno wówczas, gdy występują one autonomicznie, jak i wtedy, gdy znajdują się w związku metaforycznym: „W kantylenie macierzanki zapach” (33); „w zasłuchania jedwabistej sieci” (33); „Uśmiechów rzewnych szelest” (33); „Zawikłany powietrza deseń” (33); „Za firanką z barw motyli” (40).

Ten typ „miękkiego” obrazowania znamieny jest dla całej poezji Gajcego. Warto dodać, jeżeli już mówimy o „miękkości” obrazowania w liroyce tego poety, że stosuje on bardzo często w obrazach zestawienia kontrastowe. Są to jednak kontrasty szczególniego rodzaju. Mają nie tyle dramatyzować obraz, jak gdyby rozdzierać go, a przeciwnie — kontrast jest tu wprowadzony po to, aby element ostry obrazu zostawał złagodzony elementem stonowanym. Oto kilka przykładów: „zapach kwiatów na oczach pod oknami czarnymi” (33); „Po mchach żelaznych, grzybach kamiennych” (65); „Dwa kwiaty w krzyż” (101).

Z tego rodzaju obrazowaniem, w którym „wartości ostre” są złagodzone czy neutralizowane przez „wartości łagodne” (czasami ma miejsce proces odwrotny), łączy się tu bezpośrednio sposób obrazowania czasu teraźniejszego, czyli grozy wojennej. Wspomniałem już, że ta groza wojenna jest pozornie złagodzona. Odczucie tego złagodzenia stąd powstaje, że Gajcy motywy znamienne dla obrazów wojennych łączy nie tyle z odpowiednimi dla nich określeniami, groźnym, mocnymi, brutalnymi, a przeciwnie — podobnie, jak to było w obrazach opartych o kontrasty, łączy z określeniami ł a g o d n y m i. Jest w tym zabiegu bardzo konsekwentny. Czasami

¹² Gwoli przypomnienia, co przez to sformułowanie rozumiem, odwołam się znowu do słów Bergsona: „[...] rzeczywistość jest nieustającym wzrastaniem, tworzeniem, odbywającym się bez końca” (*Ewolucja twórcza*. Przełożył F. Znaniński, Warszawa 1957, s. 264).

te zestawienia tak dalece nas zaskakują, że aż początkowo wydają się niezrozumiałe, nielogiczne. Dopiero kiedy się staje dla nas zrozumiała nie tylko struktura wyobraźni Gajcego, a przede wszystkim wpisana w jego poezję perspektywa oglądu świata — ów stan zawieszony między snem a jawą — staje się dla nas oczywiste, że „łagodność”, „miętkość” obrazów wojennych jest tu wynikiem nie rozbudzonej jeszcze w pełni świadomości. A także, co jest również dla nas oczywiste, faktu, że te wojenne obrazy są oglądane (i tworzone) przez „ja”, które jest w równej mierze dzieckiem co dorosłym. Czy trzeba dodawać, że dla dziecka groza nie ma jeszcze swojej realności, że na to, co dla ludzi dorosłych jest kataklizmem, katastrofą dziecko patrzy jeszcze w pewnym sensie jak na zabawę, jak na grę? Dopiero, gdy zdamy sobie sprawę z tego wszystkiego, zrozumiemy zestawienie poety: „z armat b u c z ą c y c h” (46)¹³, a także cały szereg innych przebiegających przez lirykę Gajcego.

Być może, że to co nazwałem bergsonowskim *continuum* w poezji Gajcego nie jest jeszcze w pełni oczywiste. Chodzi mi przede wszystkim o zaznaczenie jednolitości wyobraźniowej poety. Oczywiście można by w ramach tej wyobraźni mówić o pewnych etapach, ale etapy takie oznaczałyby tylko nieznaczną przewagę jednych elementów nad innymi — a więc założenia ciągłości nie obalają. Poprzez to *continuum* rozumiem także nie tylko pewną ciągłość obrazową, ale i jak gdyby usytuowanie czasowe poezji Gajcego. Usytuowanie, którego nie da się ująć w granicach tradycyjnie rozumianego czasu. W pewnym sensie można by powiedzieć, że to często akcentowane „między” — to po prostu bergsonowskie *teraz*, które pochłonęło przeszłość, a także i przyszłość. Poprzez to bergsonowskie *continuum* rozumiem również pewną przemienność w poezji Gajcego konkretnego z abstraktem, zaznaczając jednak, że konkretny nigdy nie jest dominujący, że przeziera jedynie z całokształtu szaty symbolicznej, w którą ta poezja jest przybrana. Wreszcie bergsonowskie *continuum* to jak gdyby pewna płynność materii w tym się wyrażająca, że wartości „ostre” i „łagodne” w poezji Gajcego wzajemnie na siebie wpływają, jak gdyby się neutralizują. Dotyczy to zarówno świata „rzeczy”, jak i świata „pojęć”.

Spróbujmy jeszcze dokonać dość trudnego, bo w pewnym stopniu dowolnego zabiegu, jakim będzie połączenie w jeden organizm: usytuowania „ja” lirycznego w nieokreślonym „między” — z poetycką wyobraźnią, rozumianą jako obejmujący wszystko kształt artystyczny. Wydaje mi się, że można tu mówić o powiązaniu bardzo integralnym. Nieokreślone-

¹³ Jedynie właściwie we wczesnym poemacie Gajcego pt. *Z dna* znaleźć można pewną ilość realiów wojennych we właściwym usytuowaniu: „bagnet”, „ławice czołgów”, „barykady”, „rude pożary”. Ale nawet i w tym poemacie w wielu wypadkach realia wojenne są łagodzone w kontekście obrazu określeniami emocjonalnie stonowanymi — dla przykładu: „plusk bomb”, „krople salw”, „piszczaki luf”.

mu w pełni procesowi psychicznemu „ja” lirycznego (zawieszenie między dziecięctwem a dorosłością) czyż nie odpowiada bowiem „miękki”, więc mglisty, niedookreślony kształt obrazowo-symboliczny tej poezji? I jeśli mówimy o pewnej miękkości obrazowania poezji Gajcego, czy „miękkość” ta nie znajduje swojego odpowiednika w miękkości stanu psychicznego, zawartego w tej poezji „ja”?¹⁴. Bo przecież konflikt, który w tej liryce uwidoczniałem jako konflikt główny, nie jest wynikiem postawy męskiej. Tak jak wszyscy rozumiemy „postawę męską” jest ona przekąźnikiem z d e c y d o w a n i a. Naród znalazł się w niebezpieczeństwie, należy w obronie narodu stanąć do walki. Po prostu, bez żalu za straconym światem. Ale Gajcy, jak i całe jemu rówieśne pokolenie, stanął wobec tej konieczności przed czasem. Był nieprzygotowany, niedorosły, był jeszcze po stronie młodości. Wielka niespodzianka, z którą się zetknął, stała się dla niego konfliktem moralnym i etycznym. Wyrazem tego konfliktu była p o e z j a.

Gajcy, obok Baczyńskiego i Borowskiego¹⁵, spojrzął na wojnę, na jej barbarzyństwo, od innej jeszcze strony. Ukazał, że nie tylko niszczy ona wartości, ukazał także, że łamie biologiczny porządek natury. Dziecko, które musi nagle, przedwcześnie dojrzeć jest już osobowością złamaną. Postawa „ja” lirycznego, którą odnajdujemy w poezji Gajcego, jest jednak, mimo wszystko, w pewnym stopniu etycznie nieprzychylna zbrojnemu czynowi. Uznaje go, ale pod presją, wiedząc, że w danym momencie historycznym innego wyjścia nie ma. Całkowita zgoda wynikająca z obowiązku wspólnoty z narodem nie jest jednak całkowitą zgodą wobec własnego sumienia czy może lepiej — osobowości. Niech się w tym miejscu zakończy „ballada o białym chłopcu”, który chciał być tylko poetą, a musiał zostać żołnierzem.

¹⁴ Na tę „miękkość, płynność, falistość — wyobraźni” Gajcego zwrócił już uwagę J. Kwiatkowski we wspomnianym szkicu. Przeciwwstawiał jej jednak „spokój, siłę, heroizm — etycznej postawy”, a więc to stanowisko poety widział Kwiatkowski nieco inaczej.

¹⁵ Zob. I. Opacki, *Elegia optymistyczna. O poezji Krzysztofa Baczyńskiego*, „Roczniki Humanistyczne”, XV (1967), z. 1, s. 145—176; A. Werner, *Tadeusz Borowski: fenomenologia systemu*, Toruń 1968. (Powielony tekst referatu wygłoszonego w Toruniu na konferencji naukowej poświęconej prozie polskiej XX wieku).