

AGNIESZKA KLUBA

## IMPERATYW DEKONWENCJONALIZACJI

WIZJA SKĄPA TADEUSZA GAJCEGO

O konwencji artystycznej jako rozpoznawalnym zestawie cech utworu myślimy zazwyczaj w kategoriach wykraczających poza przypadek pojedynczej twórczości. Mówimy raczej o wypracowanych w procesie historycznym i utrwalonych w świadomości estetycznej konwencjach – stylistycznych, kompozycyjnych, gatunkowych, tematycznych – i dopatrujemy się ich aktualizacji w konkretnych dziełach. Choć rzadsze, nie jest jednak niemożliwe, aby wiązać pewną konwencję wyłącznie z dokonaniem jednego twórcy. Dzieje się tak wówczas, kiedy czyjaś oryginalność potrafi wyznaczyć wzór postępowania dla innych. Dobrze ilustrują tę prawidłowość takie zjawiska, jak marinizm, gongoryzm czy „mickiewiczowska strofa”. Nawet wówczas jednak konwencję, a ściślej konwencjonalizację pewnego oryginalnego stylu dostrzegamy *ex post*. Do odosobnionych należą natomiast sytuacje, w których sam twórca zaczyna podejrzewać swoje dzieło o to, że ulega ono niechcianej konwencjonalizacji. Podobna autorefleksja stała się udziałem polskich poetów czasów II wojny światowej. Cechą wyróżniającą debiutującego wówczas pokolenia była wzmożona czujność metapoetycka, zobowiązująca do nieustannej rewizji założeń estetycznych. Ich weryfikację wymuszało dojmujące przeświadczenie, że zastane formy poetyckie nie wystarczają, aby oddać doświadczenie wojny. Przekonanie o zużyciu się i niestosowności tradycyjnych form literackich przybierało nieraz postać gwałtownych wystąpień młodych twórców oraz równie gwałtownych dyskusji<sup>1</sup>. Przede wszystkim jednak stanowiło

---

Dr AGNIESZKA KLUBA – adiunkt w Pracowni Poetyki Historycznej Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk w Warszawie; adres do korespondencji: ul. Nowy Świat 72, 00-330 Warszawa, e-mail: agnkluba@poczta.onet.pl

immanentną dominantę ich pisarstwa, decydującą o charakterystycznym napięciu, które niezależnie od różnych poetyk pozostaje tym, co łączy i wyróżnia twórców sięgających po pióro w czasie wojny.

Wielokrotnie wskazywano, że dorobek poetycki Tadeusza Gajcego odznacza się pewną, wyraźniejszą niż zwykle bywa, jednorodnością, rzec można nawet – jednostajnością. Uogólnienie to, jak każde, łatwo z pozoru podważyć, wskazując takie utwory, jak choćby debiutancki *Wczorajszemu...*<sup>2</sup> A jednak wczytując się w utwory Gajcego trudno nie ulec wrażeniu jakiejś monotonii, natarczywej redundancji, wariacyjności odgrywanej w ściśle zakreślonych, nieprzekraczalnych granicach. Wyrazisty idiom tej poezji sprawia, że chciałoby się omawiać wszystkie te wiersze razem, traktować jako jedno ciało. Odruch tym bardziej zrozumiały, że można chyba w przypadku Gajcego mówić o czymś więcej, niż tylko o artystycznej konsekwencji, lub – gdyby dopatrywać się w tej właściwości oznaki warsztatowej niezręczności – o nieopanowanym przymusie ciągłego powielania tych samych motywów. Czytając jego wiersze trudno oprzeć się wrażeniu, że zachodzi w nich, a ściślej pomiędzy nimi, coś, co najchętniej określiłabym, upraszczając nieco termin Genette'a, ich „autointertekstualnością”; poezja Gajcego wydaje się intensywnie-

<sup>1</sup> Do najważniejszych należy kontrowersja wywołana przez wystąpienie Andrzeja Trzebińskiego, który zakwestionował samą najogólniej pojmowaną konwencję rodzajową liryki, dowodząc zużycia się jej tradycyjnie pojmowanego modelu. Zob. A. T r z e b i ń s k i, *Pokolenie liryczne i dramatyczne*, „Sztuka i Naród” 1942, nr 5. Tekst podpisany pseudonimem Stanisław Łomień (przedr. w: A. T r z e b i ń s k i, *Aby podnieść różę... Szkice literackie i dramat*, wstęp i oprac. M. Urbanowski, Warszawa 1999). Ze szkicem tym polemizował Zdzisław Stroiński w artykułach *O liryce, dramacie, etymologii i innych figlach (W związku z artykułem St. Łomienia „Pokolenie liryczne i dramatyczne”)* oraz *O tak zwanym upadku literatury w dwudziestoleciu (w związku z artykułem St. Łomienia „Pokolenie liryczne i dramatyczne”)*. Zob. Z. S t r o i ń s k i, *Ród Anhellich*, oprac., wstęp i nota edytorska L. M. Bartelski, Warszawa 1982.

Notabene w kategoriach poszukiwania sposobu odnowienia modelu liryki i jego dostosowania do szczególnej sytuacji, jaką była wojna, traktować należy sięganie przez poetów wojennych – Wacława Bojarskiego, Andrzeja Trzebińskiego i Zdzisława Stroińskiego – po formę poematu prozą, gatunku zrywającego z takimi tradycyjnymi atrybutami poezji, jak wersyfikacja, rymy, a co ważniejsze nawet – z tą konwencją języka poetyckiego, która eksponuje jego autoteliczny charakter. Zob. Z. J a s t r z ę b s k i, *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*, Warszawa 1969 (rozdz. „Liryk prozą – nowy gatunek poetycki”); G. S z y m - c z y k, *Poemat prozą. Metoda opisu współczesności*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczno-Społeczne”, seria I, 1979, z. 50 (artykuł dotyczy cyklu *Okna* Zdzisława Stroińskiego).

<sup>2</sup> Por. B. M a j, „Badający uparcie ciemność”. *O twórczości Tadeusza Gajcego*, „Więź” 1977, nr 8, s. 30.

niej niż inne poprzepłatana od środka różnymi zależnościami, najczytelniej ujawniającymi się w warstwie leksykalnej. Nie jest przypadkiem, że Kazimierz Wyka, zainspirowany metodą Pierre'a Guirauda, za przedmiot przykładowej analizy słów-kluczy obrał właśnie twórczość Gajcego<sup>3</sup>...

„Autointertekstualność” tej poezji przenika jednak także do warstw głębszych i decyduje o podporządkowaniu jej pewnej zasadniczej wątpliwości, która nie pozwala o sobie zapomnieć w żadnym momencie. Owa stale dająca o sobie znać niepewność zmusza poetę z jednej strony do każdorazowego jej eksponowania, z drugiej wywołuje w nim jednak najwyraźniej – właśnie wskutek swojej nieustępliwości – chęć zmierzenia się z nią za każdym razem w nieco inny sposób.

Dwoistość ta tłumaczy pozorny, jak się okazuje, paradoks – odczucie jednorodności, towarzysząc odbiorowi poezji Gajcego nie kłóci się z często wypowiedzianym wrażeniem jej dynamiczności, wewnętrznego zdialogizowania, polifoniczności, konfliktowości nawet<sup>4</sup>. Uciekając się do nieuniknionego uproszczenia powiedzieć można, że tę twórczość funduje wielokrotnie omawiany dylemat: jaki ton poetycki obrać w przerażającej rzeczywistości wojny – ulec presji i zostać jej kronikarzem, publicystą, płaczką żałobną, czy próbować ocalić sztukę pomimo niesprzyjających okoliczności. Jeszcze przed wojną o owym rozdarciu Józef Czechowicz pisał:

W naszych czasach [...] szala wagi obciążona sumieniem pochyla się na dół, zaś ku światłu dziennemu unosi się raczej szala artystycznej czystości źródlanej. [...] I zbieg okoliczności, zestawiający w czasie ową walkę o czystość sztuki z okresem powszechnego upadku sumienia w najprostszym, chrześcijańskim sensie tego słowa, stwarza sytuację tragiczną, albo jedna walka, albo druga. Dla artysty nie ma drogi pośredniej, bo pośrednia to tyle samo co poślednia. Więc dając prymat sprawom sumienia, sprzeniewierzamy się sztuce, a właśnie jest czas, kiedy możemy walczyć o jej autonomiczne prawa; dając sobie samemu sztuce czystej, obniża się ją o całe sumienie<sup>5</sup>.

Jak wiadomo, ambiwalencja, o której pisał Czechowicz, w przypadku Gajcego przybrała szczególnie dramatyczną postać: wielu komentatorów jego

---

<sup>3</sup> *Słowa-klucze*, w: t e n ż e, *O potrzebie historii literatury*, Warszawa 1969. „Od której strony nie patrzeć, słowa-klucze ukazują, jak dalece jednorodną wyobraźniowo i poddaną tej samej tonacji emocjonalnej jest poezja Gajcego” (s. 228).

<sup>4</sup> T. B u r e k, *Kim był Tadeusz Gajcy*, „Odra” 1969, nr 2, s. 91.

<sup>5</sup> *W blasku czystości. O poezji Jerzego Zagórskiego*, [w: t e n ż e, *Wyobrażenia stwarzająca*, wstęp, wybór i oprac. T. Kłak, Lublin 1972, s. 218.

poezji zwraca uwagę na wybitne, fantazjotwórcze predyspozycje jej autora, zdaniem niektórych wskazujące na naturalną kontynuację surrealizmu<sup>6</sup>. Z kolei Edward Balcerzan mówił o „wrodzonym panestetyzmie” autora *Widm*, który zdecydował się zakwestionować własne przeznaczenie. Według Balcerzana „dramat Gajcego to dramat artysty, który pragnie wyzwolenia spod estetyzmu, ale estetyzm jest jego prawdziwym żywiołem, istotą jego talentu” W opinii krytyka „Słowo [Gajcego] ucieka od powinności wychowawczych, a nawet ucieka od obrazu wojny – w stronę symboliki kosmogonicznej, odwiecznej, na granicę historii i mitu, życia i czystej sztuki”<sup>7</sup>.

Na tym tle zdecydowanie innym głosem przemawia – według mnie – *Wizja skąpa*, w której dostrzegam zapis szczególnej wypowiedzi w dialogu prowadzonym przez poetę z samym sobą. Oto ten wiersz:

#### Wizja skąpa

Astralnych roślin wazon czarny  
i księżyc szczupły, twarz jak zegar,  
dwa kwiaty w krzyż i sen bez barwy  
i pusta dłoń. Znów cień marzenia

tu jest. Kolanem nagim trącić można  
jak trawy kłos lub stal zarazem  
i paść jak płomień jak na ostrze  
pod liści błysk jak pod żelazo.

Słyszymy głos. Małeńka zieleń  
idzie pod dzwonów rannych turkot  
i motyl różki chyli z trudem  
jak świeca główkę albo jeleń;

bo kamień lżejszy jest. Pod snem  
błyskanie światła widać jaśniej  
i ciała biały krótki bieg  
w powietrzu spada niby jaśmin

lub lekki mleczny chmur rysunek.  
A rąk nie starcza, głos się łamie  
i twarz szeleści cała w łunie  
i powiek ciężkich kołysanie –

<sup>6</sup> Z. J a s t r z ę b s k i, *Między apokalipsą a śpiewem*, w: t e n ż e, *Bez wieńca i tog: szkice literackie*, Warszawa 1967, s. 238.

<sup>7</sup> *Dramat estetyzmu: Tadeusz Gajcy*, w: t e n ż e, *Poezja polska w latach 1939-1965*, część II: *Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 211.

Już jeden cel. Ta drogi taśma  
nie zaświatowa, choć jak piszczel  
księżyc nad snem się przeistacza  
w surmę i ogień wiekuisty.

Inność tego utworu odbieram jako nieznaczące, lecz odczuwalne przestrojenie tonu i modyfikację dykcji. Odmianę, o której mówię, sygnalizuje już tytuł. Sformułowanie „wizja skąpa” realizuje w błyskawicznym skrócie to, co następnie rozpisane zostaje na sześć strof. Słowo „wizja” zapowiada panującą często w innych wierszach Gajcego oniryczną atmosferę, ale zapowiedź ta ulega natychmiastowej korekcie: nie spodziewaj się czytelniku/słuchacz/odbiorco „snów kwiecistości” (to określenie z innego wiersza) – ta będzie ci tym razem poskąpiona.

Wbrew tytułowej introdukcji pierwszą zwrotkę otwiera, jakby na przekór, obraz przejmująco wymyślny i fantazyjny, uderzający plastycznością i zachęcający do snucia interpretacyjnych domysłów: „Astralnych roślin wazon czarny”. Ta wizja inicjuje rozwijany przez niemal całą pierwszą strofę opis, gromadzący rozmaite, nieprzyporządkowane żadnemu jednoznacznemu polu semantycznemu rekwizyty: księżyc, twarz, kwiaty, sen, dłoń. Deskrypcję tę trudno sfunkcjonalizować np. poprzez rozstrzygnięcie, że odsyła ona do jakiegoś konkretnego fragmentu rzeczywistości – realnej lub śnionej. To raczej luźna, wykorzystująca enumerację seria skojarzeń, którą zamknięto w jednym równoważniku zdania, wypełniającym prawie w całości tę strofę, i wiele wskazuje na to, że bardziej, niż takiej lub innej referencji, służy ona komunikowaniu pewnej szczególnej instrukcji metaliterackiej.

Wyliczenie naznacza niewystarczalnością. Wprowadza sens melancholijnej niemożności wyczerpania, a wymienianym elementom nadaje charakter egzemplaryczności, niekonieczności i przypadkowości. Figurowanie w enumeracyjnym szeregu staje się wówczas wyróżnieniem paradoksalnym, bo degradującym. O tym mechanizmie decyduje coś, co nazwać można pracą zrównania, czy też efektem zniwelowania. W przypadku pierwszej zwrotki *Wizji skąpej* mamy jednak do czynienia z czymś przeciwnym; wyliczenie nie przybiera tu postaci dowolnej kumulacji (sygnalizującej nieogarnialny charakter opisywanego zjawiska), lecz celowego waloryzującego uporządkowania. Przed wyjaśnieniem zasady tego uporządkowania proponuję, żeby dokonać logicznej segmentacji omawianej tu zwrotki i przyjąć następujący jej podział: część pierwsza – dwa początkowe wersy: „Astralnych roślin wazon czarny / i księżyc szczupły, twarz jak zegar”; część druga – wers przedostatni: „dwa kwiaty

w krzyż i sen bez barwy”; część trzecia – początek wersu ostatniego, obejmujący zakończenie całości składniowej, który brzmi: „i pusta dłoń”.

W przyjętym przeze mnie podziale najbardziej nieoczywista wydawać się może decyzja włączenia do części pierwszej słów „twarz jak zegar”, które, jak mogłoby się wydawać, równie dobrze pasowałyby do części drugiej. Zwłaszcza, że respektowana byłaby wówczas zwyczajowo przyjmowana w członowaniu składniowym zasada, w myśl której spójnik „i” poprzedza ostatni element wyliczenia. Decydując się na włączenie określenia „twarz jak zegar” do części pierwszej celowo przesądzam o jego, by tak rzec, niesamodzielności. Przyjmuję, że odnosi się ono do wcześniejszego wyrażenia „księżyc szczupły” i że stanowi jego dopełnienie. Za interpretacją taką przemawiają w moim odczuciu dwa względy, ilościowy i jakościowy. Ujmując rzecz w perspektywie ilościowej, oba wypełniające cały drugi wers sformułowania, traktowane jako wzajemnie powiązane, umożliwiają dostrzeżenie w nim ekwiwalentu wersu pierwszego, co pozwala przyjąć, że oba tworzą rodzaj zamkniętej całości. Argument jakościowy odwołuje się z kolei do częstego, wręcz zbanalizowanego skojarzenia, porównującego księżyc z twarzą lub tarczą zegara. Dostrzeżenie reguły odpowiedniości pozwala wydobyć wzór, według którego zbudowana została pierwsza zwrotka. Jej drobiazgowy rozbiór jest w moim przekonaniu niezbędny – to w niej kryje się „archizasada” rządząca całym utworem.

W każdej z trzech wyróżnionych części (przypominam: dwa pierwsze wersy, wers trzeci i fragment ostatniego) realizowana jest, jak łatwo zauważyć, reguła redukcji o połowę: każda kolejna część ulega niejako „skróceniu” o połowę. Redukcja nie ogranicza się jednak tylko do aspektów formalno-ilościowych. Panuje ona również wewnątrz wszystkich tych części i polega na dokonywaniu w ich ramach swoistej semantycznej dewaloryzacji: w pierwszej, skrojona na miarę Tadeusza Micińskiego, wyszukana, skomplikowana przez inwersję i eufonicznie intrygująca fraza „astralnych roślin wazon czarny” skontrastowana zostaje z lakonicznym określeniem „księżyc szczupły” oraz równie prostym w zestawieniu z inicjalną metaforą porównaniem „twarz jak zegar”. Podobny dysonans obowiązuje w drugiej części, w której kwiatom, konotującym kolor i piękno, przeciwstawiony zostaje bezbarwny sen. Redukcja polegająca na degradowaniu znaczeń, dokonuje się także pomiędzy omawianymi częściami: wyszukany „astralny roślinom” w „wazonie czarnym” odpowiadają w części kolejnej po prostu „dwa kwiaty w krzyż”, nawiązujące do kolokwialnego zwrotu. Przejierający spod tego sformułowania symbol krzyża wpisuje się w poetykę prostych i oczywistych znaków. Zaobserwowane dotąd tekstowe zjawiska pozwalają odczytać pierwszą strofę

*Wizji skapej* jako poetycki pokaz formalnej deprecjacji, praktyczną demonstrację tego, na czym polega sztuka odzierania ze złudzeń, odejmowania tak konsekwentnego, aż ukaże się nicłość, na którą wskazuje „pusta dłoń”. Kończące zwrotkę słowa dopowiadają sprawę do końca: „Znów cię marzenia tu jest”. Słysząc w nich ton samonapomnienia poety<sup>8</sup>, kierującego do samego siebie przestrogę przed uleganiem konwencji estetyzacji i fantazjowaniu.

Przywołane przed chwilą zdanie „Znów cię marzenia tu jest” przecina przerzutnia. To kolejny dowód na to, jak ważne w przypadku Gajcego bywa rozróżnienie między semantycznym podziałem zdania a jego budową składniową. W omawianym przypadku owa podwójność znaczeniowa pozwala na wydobycie paradoksalnego statusu marzeń. Ich kwestionowana przez zdrowy rozsądek „nierealność” ulega podważeniu dzięki wyodrębnieniu w przerzutniowym toku słów „tu jest”. Zważywszy, że nie tylko rozpoczynają one nowy wers, ale i kolejną zwrotkę, w zabiegu tym ujrzyć można gest powtórzenia zasady realizowanej w pierwszej zwrotce; nie licząc się z zapisaną w niej postępującą semantyczną dewaluacją, początek nowej zwrotki otwiera znak jednoznacznej i prostej, ale tym mocniejszej afirmacji, promieniującej zarówno w kierunku „marzenia” z poprzedniej strofy, jak i wszystkiego, co powiedziane zostaje dalej. Ów znak afirmacji odgrywa tu rolę szczególną, mowa jest bowiem o śmierci. Jak często u Gajcego – i innych wojennych poetów – nie jest ona nigdzie wprost wymieniona, skrywa się często za eufemizmem lub peryfrastyczną aluzją. Jej zaszyfrowanej obecności domyślać się jedynie można w delikatnej, ledwie zarysowanej sugestii. Tym silniej uwidocznia się absurd umierania, jego przypadkowość i ludzka bezbronność: „Kolanem nagim trącić można / jak trawy włos lub stal zarazem i paść na płomień jak na ostrze / pod liści błysk jak pod żelazo”. Ta spójna, z trudem poddająca się fragmentaryzacji wizja, monolityczność swą zawdzięcza trzykrotnemu porównaniu „jak trawy włos lub stal zarazem”, „jak ostrze”, „jak pod żelazo”. Nagromadzenie porównań, z których pierwsze zostało podwojone i dodatkowo sprobematyzowane, sprawia, że intencja doprecyzowania, towarzysząca zazwyczaj sięganiu po porównanie, ustępuje miejsca efektowi, w którym przestaje się liczyć rozróżnienie pomiędzy tym, co porównywane, a tym, do czego się porównuje i zaczyna dominować wrażenie nieodpartej konieczności ogarnięcia wszystkiego jednoczesnym, zrównującym spojrzeniem – włosa, stali, płomienia, ostrza, błysku i żelaza. Sens tej korespondencji jest

---

<sup>8</sup> J. Kwiatkowski, *Ciemny dialog*, w: *t e n ż e*, *Klucze do wyobraźni*, Warszawa 1964, s. 48.



jasny: śmierć stale człowiekowi towarzyszy, jest oddalona o włos, nagła jak błysk, szybka jak ostrze. Niby nierealna jest – podobnie jak marzenie – niemal namacalnie obecna i pewniejsza, niż przemijalny świat. Niedopowiedziana, zasugerowana ledwie, daje o sobie znać także przez charakterystyczny dla Gajcego eliptyczny i lekko anakolutyczny szyk wypowiedzi: „Kolanem nagim trącić można jak trawy włos itd.” Nie dowiadujemy się, o czego potrąceniu tu mowa, a brak tej informacji tłumi natychmiast peryfrastyczna<sup>9</sup> kumulacja porównań, odgrywających rolę fałszywych odpowiedzi, celowo tuszujących domysły, potworny sens: trącić coś niespodziewanie nagim kolanem i nie dowiedzieć się nawet, co to było. To sytuacja ewokująca nagłą, przypadkową utratę życia.

Demonstrowana w pierwszej strofie poetycka deprecjacja, podana jako wzór i wszechzasada, w drugiej konkretyzuje się w postaci dystansu wobec śmierci, w obiektywizacji lęku przed nią. Efektowi temu służy zarówno wskazane już dyskretnie jej sugerowanie, jak i świadczące o opanowaniu wzruszenia, jak trafnie zauważył Jerzy Kwiatkowski, posłużenie się bezosobową formą („trącić można”, „paść na płomień”).

Bezosobowość nie jest jednak w *Wizji skąpej* jedynie środkiem artystycznym, to właściwy, ostateczny sens utworu, w którym zaobserwowana zasada semantycznej i estetycznej dewaloryzacji jest jednocześnie znakiem egzystencjalnego wyalienowania. Ceną uzyskania dystansu wobec perspektywy własnej śmierci staje się rezygnacja z podmiotowości i z tego wszystkiego, z czym łączy się zawsze podmiotowe spojrzenie na rzeczywistość: zintensyfikowane zwłaszcza wobec rzeczywistości „spełnionej apokalipsy”, a więc: przejście grozą, odruch jej estetycznego oswojenia lub ucieczka, mówiąc słowami Bojarskiego, w „senną ojczyznę mgieł”<sup>10</sup>. Zdobyczą Gajcego, jak potwierdza omawiany wiersz, było odkrycie nierealnego charakteru rzeczywistości zawężonej do poszczególniej, indywidualnej egzystencji. Jak pisze J. Kwiatkowski, w wierszach Gajcego „dokonuje się ostateczna obiektywizacja, przewyciężenie własnego aktualnego wzruszenia, przekroczenie granicy jednostkowego »ja«, spojrzenie na samego siebie z miejsca, w którym już »samego siebie« nie ma”<sup>11</sup>. Przyjmując taką interpretację, jedyny pojawiający się w osobowej formie czasownik „słyszemy głos” odczytać można

<sup>9</sup> J a s t r z ę b s k i, *Między apokalipsą a śpiewem*, s. 238.

<sup>10</sup> Cyt. za: B. M a j, *„Badający uparcie ciemność”*, s. 34.

<sup>11</sup> *Ciemny dialog*, s. 50; por. J. D u d e k, *Tadeusz Gajcy*, „Ruch Literacki” 1970, nr 1, s. 67.



jako znak zaszyfrowanej podmiotowości ponadjednostkowej: „słyszemy” nie oznaczałoby wówczas „słyszę ja i wy”, lecz „my” jako wspólnota stanowiąca na jakimś ponadcielesnym poziomie niepodzielną jedność. Ponadmaterialny poziom istnienia to zarazem wymiar bezczasowej wiecznej terażniejszości, z której widoczne stają się takie fenomeny, jak „maleńka zieleń” czy „motyl chylący różki jak świeca główki albo jeleni”<sup>12</sup> – zjawiska w swej znikomości niemal niefizyczne. Ewokowanie tej wykraczającej poza zwyczajną realność rzeczywistości puętuje przypominająca *aposiopesis* konkluzja: „bo kamień lżejszy jest”. Celowa niepełność owej konkluzji tym bardziej uwyrażnia jej intuicyjnie wyczuwalną prawdziwość: w perspektywie autentycznej realności kamień pochodzący z rzeczywistości, błędnie uznawanej za jedyną i ostateczną, jest istotnie lżejszy. Od czego? Od siebie samego. Albo mówiąc inaczej, nie jest tak ciężki, jak się wydaje, w ogóle nie jest taki, jakim się wydaje... Ten paradoksalny wniosek, dopełniając szereg składniowy, zapoczątkowany w poprzedniej strofie, w porządku wersyfikacyjnym otwiera zarazem strofę kolejną. Powtarza tym samym w swoistej wariacji chwyt zastosowany w zwrotce pierwszej i ustanawia, podobnie jak i poprzednio, mocny znak kontynuacji. Istotnie strofa czwarta dostarcza równie „przeciwerrealistycznych” stwierdzeń: „pod snem błyskanie świata widać jaśniej i ciała białe krótki bieg / niby jaśmin”. Komunikują one ten sam sens, co w przypadku sądu na temat kamienia: to, co bierzemy za realność i z czym chętnie wiążemy takie cechy, jak trwałość, faktyczność czy pewność, ma właściwości przeciwne: jest złudą, przelotnym, znikającym błyskiem. Potwierdzeniu tego sądu służy, ponownie „wychylone” ku następnej zwrotce, dopełnienie zapoczątkowanego w poprzedniej strofie porównania: „[ciała [...] bieg [...] spada niby [...]] lekki mleczny chmur rysunek”.

Dystans do śmierci przekłada się na dystans do świata i własnej fizyczności. Powoduje, że ciało pojawia się w postaci części jako oderwane, zautonomizowane elementy, o których trudno powiedzieć, że do kogoś należą: „A ręk nie starcza, głos się łamie / i twarz szeleści cała w łunie / i powiek ciężkich kołysanie –”. Raz jeszcze decyduje się Gajcy przeciąć szyk składniowy porządkiem wersyfikacyjnym i dokończyć rozpoczęte zdanie w następnej ostatniej strofie. Opis dolegliwości fizycznych unieważnia tym samym lakoniczny imperatyw, przyjmujący podobnie, jak dwie zwrotki wcześniej,

---

<sup>12</sup> Zasadne wydaje się skojarzenie owego „jelenia”, pojawiającego się w kontekście deminutiwów „maleńka zieleń”, „różki”, „główka” z „jeleniami malutkimi” z *Bajki*. Potwierdzałoby ono wspomnianą wcześniej „autointertelstualność” poezji Gajcego.

formę językowo niepełną: „Już jeden cel”. Wrażenie urwania wypowiedzi wzmacnia jej kategoriyczność: to kulminacja zapisywanego w wierszu *Wizja skąpa* przewartościowania. W tym miejscu właśnie, za owymi zredukowanymi do minimum słowami znajduje się kres dokonywanej sublimacji: nie liczy się nic poza wyznaczonym celem, a stale towarzysząca jego realizacji groźba śmierci warta jest najwyżej lekceważącego, ironicznego porównania „jak piszczał księżyc”, podporządkowanego, według określenia Kwiatkowskiego, „metaforze piętrowej”, w której „księżyc nad snem się przeistacza w surmę i ogień wiekuisty”.

Bronisław Maj przypomniał, że Gajcy „mawiał [o sobie], że nie pisze lecz «komplikuje utwór»”<sup>13</sup>. Tego samookreślenia poety nie powinno się traktować zbyt prostodusznie: komplikacja przybierać może różne formy. Często polegała na dezautomatyzującym udziwnianiu dykcji, na przykład, na co zwracał uwagę Kwiatkowski, na „tendencji do odpowszedniania języka poprzez «drobne» zmiany gramatyczne: inny przyimek, inny przedrostek – i oto już świat zmienił się, «wychylił»”<sup>14</sup>. Znacznie ciekawsza wydaje mi się komplikacja oparta na zabiegu przeciwnym, zastosowanym w wierszu *Wizja skąpa*. Na niezwykajny charakter tej komplikacji wskazuje już frapujący tytułowy epitet sugerujący niepełność, odjęcie, poskąpienie. Ten drugi rodzaj komplikacji polegał w przypadku Gajcego, pozostającego pod urokiem awangardowej metaforyzacji, na stopniowym oczyszczaniu swojej poezji z potopu metafor i odchodzeniu od niemal barokowej wizyjności ku „prostocie [i] skupionej oszczędności”<sup>15</sup>. Zapisem takiej metamorfozy – dokonującej się zarówno w sferze estetycznej, jak i egzystencjalnej, ujawniającej nie po raz pierwszy, że forma i treść tworzą jedność – wydaje mi się *Wizja skąpa*: wiersz rozpoczynający się od kunsztownego obrazu, a w punkcie dojścia zredukowany do elementarnego wyznania woli działania<sup>16</sup>. Owa metamorfoza nie byłaby możliwa bez metaliterackiej autorefleksji, potrzeby umknienia konwencji oraz woli porzucenia podmiotowości, pojmowanego jako gotowość

---

<sup>13</sup> „Badający uparcie ciemność”..., s. 36.

<sup>14</sup> *Ciemny dialog*, s. 42.

<sup>15</sup> M a j, „Badający uparcie ciemność”..., s. 40.

<sup>16</sup> Pomijam w tym artykule oczywisty kontekst antynomii słowa i czynu, absorbującej twórców związanych ze „Sztuką i Narodem”. Szczególnie dobitny wyraz znalazła ta opozycja w refleksji Andrzeja Trzebińskiego, piszącego o „antagonizmie słowa i czynu [...] w literaturze” (T r z e b i Ń s k i, *Pokolenie liryczne i dramatyczne*, w: t e n ż e, *Aby podnieść różę...*, s. 103). Zob. także E. J a n i c k a, *Sztuka czy Naród. Monografia pisarska Andrzeja Trzebińskiego*, Kraków 2006.

dokonania obiektywizacji każdej realności, nawet realności śmierci oraz uniwersalizującego ujęcia własnej sytuacji.

Jak pisze Maj:

śmierć jest ceną, z jaką trzeba się liczyć, za podjęcie nakazu miłości: walki. Te wiersze pełne są śmierci, ale śmierć nie panuje nad nimi. To śmierć pokonana. Zwyciężyć w sobie śmierć, stanąć ponad nią, to uznać i przyjąć jej konieczność. Odebrać jej siłę unicestwiająca, absurdalność. To przede wszystkim odnaleźć sens śmierci, ocalający mimo konieczności odejścia. Gajcy znajduje go w przyszłości. Ofiara złożona z młodości, z życia, ma znaczenie dla tych, dla których została spełniona. Oni dopiero odczują jej wagę i wielkość<sup>17</sup>.

Trudno dyskutować z tą opinią. Nie można jednak nie zauważyć, że pozostanie na zawsze kwestią otwartą, czy tym, co przyświecało Gajcemu – i innym poetom czasu wojny – była intencja samoofiarowania. To, że w jego wierszach często gości ton inwokacji do potomnego, nie przesądza, że zwracał się on do niego jako do swego wieczystego dłużnika, któremu mimo nieściągalności długu można przynajmniej wypomnieć zobowiązanie. W postawie poety, poświęconej chociażby w *Wizji skapej*, wyczuwam raczej gest bezinteresowności i rezygnacji z pociechy chwały pośmiertnej. Jego wola walki i gotowość śmierci jako daru miłości były nie ofiarą, ale darem właśnie, a więc aktem czystym, spełnianym i dopełnianym w każdej chwili, a nie zaplanowanym jako pierwszy etap transakcji, mającej w dalszej kolejności doprowadzić do symbolicznego zadośćuczynienia ofierze we wdzięcznej pamięci tych, którzy dopiero się narodzą. W owym dobrowolnym darze – niemal radosnym – dostrzegam przede wszystkim zrzeczenie się własnej osoby, samowypłaszczenie, poskąpienie siebie samego sobie samemu, dla innych. Jak napisał Kwiatkowski, „wiersze [Gajcego] to wiersze, które człowiek żyjący napisał w masce człowieka nieżyjącego”. A może ten człowiek żył już naprawdę, jak głosi tytuł jednego z wierszy, w „innym świecie”?

---

<sup>17</sup> „Badający uparcie ciemność”, s. 44.

THE IMPERATIVE OF DE-CONVENTIONALIZATION  
TADEUSZ GAJCY'S *THE SCANTY VISION*

S u m m a r y

The article contains an interpretation of Tadeusz Gajcy's poem *The Scanty Vision*. The poem shows the way the poet modifies the earlier forms of writing, noticing how insufficient they are under the conditions imposed by the war. The poem begins with a sophisticated image, but at the end it is reduced to an elementary confession of the will to act. This aesthetic redefinition would not be possible without a meta-literary self-reflection, without the need to escape convention, and the will to abandon subjectivity for the sake of struggle, even at the price of death – as a gift to the descendants.

*Translated by Tadeusz Karłowicz*

**Słowa kluczowe:** konwencja, dekonwencjonalizacja, interpretacja, metarefleksja, poezja wojenna.

**Key words:** de-conventionalization, interpretation, meta-reflection, war poetry.